

Moda afro-brasileira é design de resistência da luta negra no Brasil

MARIA DO CARMO PAULINO DOS SANTOS

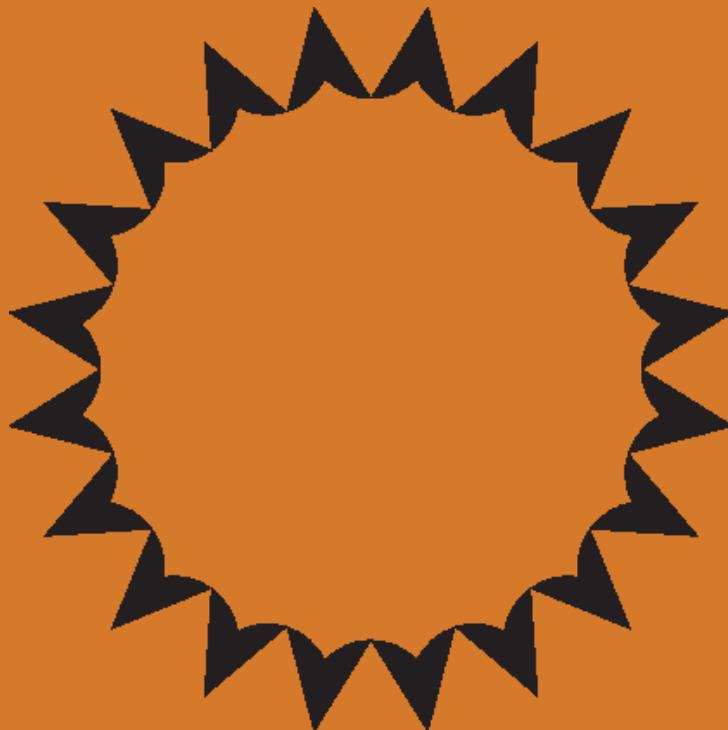




Ilustração de Abertura feito pela autora
Fotografias do Prof. Moacir Barbosa de Lima

Moda afro-brasileira é design de resistência da luta negra no Brasil



Santos, Maria do Carmo Paulino dos

Moda afro-brasileira é design de resistência da luta negra no Brasil
/ Maria do Carmo Paulino dos Santos. -- São Paulo : FAUUSP, 2022.
160 p. : il. (Coleção Caramelo)

ISBN: 978-65-89514-34-3 (impresso)

ISBN: 978-65-89514-33-6 (eletrônico)

DOI: 10.11606/9786589514336

1. Moda (Aspectos Culturais - Brasil) 2. Cultura Afro-Brasileira
3. Negros 4. Design 5. Resistência I.Título.

CDD 391

Serviço Técnica de Biblioteca da Faculdade de Arquitetura e
Urbanismo da USP



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra,
desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons
BY-NC-SA.

Moda afro-brasileira é design de resistência da luta negra no Brasil

MARIA DO CARMO PAULINO DOS SANTOS



doi 10.11606/9786589514336











rima

Me de
Carmo









18 Apresentação

20 Prefácio

Parte 1

28 A moda afro-brasileira

29 O conceito de Design de Resistência

Parte 2

37 A moda afro-brasileira é um fazer decolonial

Parte 3

82 A invisibilidade das mãos negras na moda e no design

91 A resistência negra nas artes e o ofício de alfaiate

101 A resistência negra no ofício de ourives

111 A reinvenção de uma história

119 A relação entre brancos e negros ao exercerem ofícios mecânicos nos séculos XVII, XVIII e XIX

125 Arrematando essa costura!

Parte 4

134 O vestir negro,
dos bailes black
ao hip-hop

138 Anos 1980:
o hip-hop ocupa o
cenário black na
música, no movimento
negro e na moda

138 Uma breve história
do hip-hop

140 O hip-hop no Brasil

143 A moda afro-brasileira
se faz presente
no hip-hop

150 Corpas negras
disputam o rap
nacional

157 Arremate!

Parte 5

162 Minha fala no
Colóquio de
Moda 2021

168 A reflexão que
foi censurada

Apresentação

MARIA DO CARMO PAULINO DOS SANTOS

Doutoranda em Design pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP), e em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Mestra em Têxtil e Moda pela Escola de Artes, Ciências e Humanidades (EACH) da Universidade de São Paulo. Especialista em Desenho de Moda e Criação pela Faculdade Santa Marcelina (FASM) e em Docência no Ensino Superior pela Universidade Estácio de Sá. Bacharel em Desenho Industrial pela Universidade Guarulhos (UNG) e Licenciada em Pedagogia pelo Centro Universitário São Camilo. Bolsista Cotas da Fundação São Paulo (FUNDASP), mantenedora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP); e da CAPES pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP). ORCID: orcid.org/0001-6013-2812. Lattes: lattes.cnpq.br/1144295437540346.

Esta obra, intitulada Moda afro-brasileira é design de resistência na luta negra no Brasil, apresenta alguns textos sobre a moda feita por pessoas negras como linguagem de expressão no vestir e no design de joias, com um recorte sobre a cultura afro-brasileira. Apresenta o termo moda afro-brasileira para falar de um novo segmento que surge com o ativismo de jovens negros e periféricos, que resgatam o legado da cultura e da resistência negra para comunicar uma consciência política por meio do vestir. Também revisita a música black e o hip-hop para exaltar a luta de resistência de ourives e alfaiates negros que deram a sua contribuição ao campo do design e da moda nos séculos XVI, XVII e XVIII, cujos fazeres jamais foram reconhecidos. E assim como toda luta negra parte de movimentos sociais dos negros, fecho esta obra com um discurso proferido por mim na abertura do GT 6 – Moda Afro-brasileira e Ativismo no Colóquio de Moda 2021.

Prefácio

ANA BARONE

Sinto-me muito honrada ao escrever as linhas que tecem este prefácio ao livro de Maria do Carmo Paulino. E por quê? Porque trata-se de uma obra cujo interesse maior é repropor as bases da história da Moda Brasileira a partir da centralidade da Moda Afro-Brasileira que a define e que foi, até o momento, invisibilizada. E a autora o faz com simplicidade, dignidade, compromisso e entusiasmo. Isso bastaria para destacar este pequeno livro no contexto da literatura sobre a Moda do Brasil. No entanto, como se verá, este não é o único motivo para esse destaque. O que, sem dúvida, ressaltará a relevância desta obra é o seu tríplice caráter estilístico, histórico e político.

O que o leitor tem nas mãos é um livro potente e criativo. Seu estilo direto, com linguagem simples e acessível, dá vontade de não parar de ler. Nele, a autora nos oferece camadas de conhecimento acumuladas nas mãos e nas peças produzidas por pessoas negras da sua linhagem de ofício. É um livro sobre mestres e mestras, seus saberes, seus fazeres, sua profissionalização, suas práticas e exigências, e sobre negros e negras ativistas em luta pelo reconhecimento de sua humanidade por meio de sua forma de vestir e gingar, suas preferências estilísticas e modalidades de gosto traduzidas nas opções de roupas que elegem para construírem sua imagem.

Escrito como um compêndio de textos elaborados em situações diversas, entre trabalhos acadêmicos, apresentações para debate ou pontuações de caráter político, o livro se constrói a partir de cinco partes, em que o leitor

tem a oportunidade de conhecer os fundamentos históricos, comportamentais e procedimentais da Moda Afro-Brasileira desde o período da invasão colonial até a contemporaneidade. Maria do Carmo Paulino, mulher preta, vem de uma família de costureiros e, portanto, possui a destreza do corte, da linha e da agulha nas mãos e na ancestralidade. É essa ancestralidade que ela busca exaltar nas páginas que seguem. Filha de costureira, tornou-se designer e modelista, mas também professora, pedagoga e ativista.

A pesquisa que estrutura o livro reflete a luta e a coragem negra em todos os períodos da história brasileira, coragem em resistir e em jamais sucumbir ao projeto de dominação colonial branco. Paulino traz à tona a Conjuração Baiana de 1798 e a importância de personagens pretos fundamentais da história brasileira, Manuel Faustino dos Santos Lira e João de Deus Nascimento, ressignificando a narrativa oficial da Revolta dos Alfaiates e atribuindo o peso e a importância heroica desses lutadores e defensores do ofício, da liberdade no e do país e da igualdade racial. Além disso, a autora nos oferece importantes reflexões sobre as diferenças de gênero e o não reconhecimento do trabalho das mulheres negras.

Politicamente, as exclamações ao longo do texto são um convite para nos levantarmos. Levantarmos nossos ânimos contra a injustiça, a opressão e o absurdo do racismo. Um livro que nasce do afeto e que se materializa

pelo pulsar do valor da cultura afro-brasileira traduzida em modos de se vestir. Para a autora, portanto, a moda é não somente um suporte estratégico de visibilidade, mas também um meio de expressão política.

Estou tão feliz em enunciar este prefácio quanto fiquei ao ler o livro de Maria do Carmo Paulino pela primeira vez. Abro o caminho que levará o leitor ao deleite de uma experiência que enriquecerá seus conhecimentos sobre a Moda Afro-Brasileira e o fará repensar sobre os significados da moda no Brasil, recolocando os pretos e pretas ligados aos ofícios do vestir na posição de centralidade que sempre ocuparam, ainda que jamais tenham tido o reconhecimento que merecem por isso.

São Paulo, 14 de julho de 2022

“Contar uma história da política brasileira, olhando para a Moda. Olhando para as formas das pessoas negras se vestirem, por exemplo. E a forma como se apresenta os movimentos sociais. Isso seria muito interessante. Né!? Porque, é, como já disse, a moda enquanto normatividade, enquanto um lugar que está no campo do político é um lugar de disputa. E disputa de sentidos. A gente não disputa só lugares, a gente não disputa só posições. A gente disputa também sentidos, significados. Então, a luta do movimento negro, assim como é a do movimento LGBTQIA+, assim como é o movimento feminista, enfim, é... não importa, é uma luta para transformação de sentido de ser no mundo. Para um outro tipo, veja como é interessante, um outro tipo de parâmetro mimético. Uma nova forma de imitação. Uma nova forma de pensar a relação entre o invisível e o visível”.

SILVIO ALMEIDA, em 07 de março de 2022
para a Casa de Criadores – perfil Instagram

Par

te
1

A moda afro-brasileira

Um fato histórico que marca as décadas de 2010 e 2020 é a consolidação da expressão *moda afro-brasileira*, que passou a ser discutida dentro das faculdades de Moda, tornando-se tema de artigos, dissertações e teses. A moda afro-brasileira vem sendo discutida atualmente como uma moda contemporânea. Uma moda que carrega em seu bojo a luta de resistência da população negra. Essa moda ressignifica conceitos, tradições, comportamentos e modos de vida. Essa moda vem das periferias e está nas ruas, nos eventos periféricos e nas manifestações de resistência, fazendo com que muitas pessoas se apropriem dela como uma forma de coexistência humana, de comunicar e expressar a identidade negra por meio do vestir¹.

O conceito de Design de Resistência

Deparei-me com o conceito *Design de Resistência* em 2017, ao ler a tese de doutorado de Ana Beatriz Factum² durante a minha pesquisa de mestrado. Naquele momento da minha vida, eu procurava compreender as imbricações entre o vestir político das mulheres negras e seus discursos, como manifestações de resistência dos movimentos negros. Nos enunciados deste vestir, era possível identificar a herança histórica da cultura de um povo estigmatizado pelo processo colonial. Essa ideia de recontar a história da população negra afro-brasileira através dos usos e costumes do vestir também acabou sendo moldada pela história da *Joalheria Escrava Baiana*, contada maravilhosamente por Ana Beatriz Simon

Factum, como um *Design de Resistência*. Esse conceito, presente em cada linha escrita por Factum, despertou uma grande reflexão sobre a contribuição das mãos negras na história da Moda e do *Design*.

Na construção do termo *Design de Resistência*, Factum imprime no artefato *Joia de Crioula* o valor do objeto concreto enquanto um *design* que apresentava as características de forma, função e projeção, como estudamos hoje no campo do Design. Mas não era somente isso: esse artefato também carrega um valor simbólico – efeitos de sentidos, vivências, memórias, histórias e ancestralidades. Esse valor simbólico é representado pela palavra *resistência* – que, em sua profundidade de entendimentos para a cultura afro-brasileira, ressignifica, ilustra, materializa e esboça o enfrentamento da população negra contra todo o processo de colonização e escravização no Brasil: um processo que gerou diversas formas de opressão, genocídios e mutilações, além da invisibilização dos saberes tradicionais desses povos.

Resistência é uma palavra muito profunda, que reverbera até a contemporaneidade nos discursos de pessoas negras e indígenas, quando falam de suas lutas contra o racismo e a suas mazelas. Em discursos como *Mulher Negra Resiste! Povo Negro Resiste!*, a definição compreendida do que é esse “resistir” vem de uma *resistência* que é a ação de não ceder e de não sucumbir; a recusa de submissão à vontade de outrem; se colocar em oposição; suportar dificuldades como doenças, fome, guerra,

migração; é a qualidade de um corpo que reage a outro corpo – aqui podemos dizer do corpo negro, que reagiu à opressão do corpo branco colonizador.

Os negros detinham saberes e conhecimentos técnicos que foram usados no feitio de joias e de vestuários. E, infelizmente, toda essa contribuição foi invisibilizada com o processo de colonização dos corpos negros e indígenas. É desta *resistência* que estamos tratando aqui!

Durante todo o período colonial, vigorou a imposição da Corte portuguesa que, sob um viés racista, impedia os negros de realizarem ofícios de mestres, como por exemplo, os mestres alfaiates e os ourives. Eles resistiram e, mesmo impedidos, desenvolveram seus trabalhos. É a partir dos ofícios mecânicos realizados por esses mestres que se percebe uma outra narrativa a partir do fazer laboral desses atores sociais, que eram vistos como uma simples mercadoria.

Mais adiante, veremos em Flexor³ que no século XVII a Corte portuguesa, apoiada pela Igreja Católica, fez uso de *Cartas Régias* para impor suas leis racistas ao impedir que negros, pardos e indígenas realizassem ofícios mecânicos de ourives e alfaiates. Assim, tanto a Corte portuguesa como a Igreja Católica foram opressoras por instituir oficialmente o racismo entre brancos e negros. Essa imposição racista e institucionalizada é o que se denomina hoje como racismo institucional. Silvio de Almeida⁴ menciona que o racismo institucional existe porque os conflitos raciais também são gerados pelas instituições; e que a desigualdade racial não existe somente

devido às ações isoladas de grupos e indivíduos racistas, mas, principalmente, porque as instituições são hegemônicas, e predominam alguns grupos raciais que utilizam mecanismos institucionais para impor seus interesses políticos e econômicos⁶.

Para Silvio Almeida, a concepção institucional do racismo trata o poder como elemento central da relação racial. O racismo é dominação de uma raça sobre a outra. Detém o poder o grupo que exerce domínio sobre a organização política e econômica da sociedade. A manutenção desse poder depende da capacidade do grupo dominante de institucionalizar seus interesses, de impor suas regras, seus modos e padrões de conduta, para que se torne uma norma natural ao seu domínio.

No racismo institucional, o domínio acontece a partir de estabelecimentos discriminatórios com base na raça, a fim de manter a hegemonia do grupo racial que está no poder. É por essa razão que a cultura, o padrão estético e as práticas de poder de um determinado grupo se tornam uma supremacia na sociedade. Geralmente, o domínio está nas mãos de homens brancos, tanto nas instituições públicas – Legislativo, Judiciário, Executivo, Ministério Público, reitorias das Universidades – quanto nas instituições privadas.

O racismo institucional reproduz as condições para a manutenção da ordem social. Isso significa que a imposição de regras e padrões racistas, por parte da instituição, também reflete a sua atuação em uma estrutura social. E esse fator explica por que o racismo também é estrutural¹⁶.

Notas

¹ SANTOS, Maria do Carmo Paulino dos. **Moda Afro-Brasileira, design de resistência: o vestir como ação política.** Dissertação (Mestrado em Ciências – PPG Têxtil e Moda) – Escola de Artes, Ciências e Humanidades da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019, 160 p.

² FACTUM, Ana Beatriz Simon. **Joalheria Escrava Baiana:** a construção histórica do design de joias brasileiro. Tese (Doutorado em Design e Arquitetura) – Faculdade de Arquitetura e Urbanismo, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009, 335 p.

³ FLEXOR, Maria Helena Ochi. Os ofícios mecânicos e os escravos. In: ARAUJO, E. **Arte, adorno, design e tecnologia no tempo da escravidão.** São Paulo: Museu Afro Brasil, 2013, p. 51-73.

⁴ ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

⁵ Idem, p. 27.

⁶ Idem, p. 31.

Par

te
2

A moda afro-brasileira é um fazer decolonial

A moda afro-brasileira é um fazer decolonial, porque ela vem romper com um padrão estético branco e hegemônico que não representa a diversidade étnica brasileira. Por meio do vestir, essa moda resgata um sentimento de pertencimento à linhagem africana, terra da Mãe África e coração da nossa ancestralidade negra. É nesse legado cultural que os afrodescendentes brasileiros, por meio dos seus “corpos vestidos”¹, encontram força e coragem para lutar diariamente contra a colonização, o racismo e todas as formas de opressão e exclusão que a sociedade lhes impõe. Essa moda vem das periferias, vem dos terreiros, vem dos quilombos, vem das marchas e manifestações de resistência negra. Essa moda é criada por pessoas pretas que querem ver nas passarelas a representação da sua estética negra, do seu cabelo crespo, dos seus traços negroides – caras pretas, peles retintas, nariz e lábios largos. Essa moda é usada como estratégia de visibilidade negra, e o vestir como um ato político!

Na virada do século xx para o xxi, a juventude negra e periférica resolveu dar um basta na passarela da branquitude. E, munidos de um ativismo em prol de uma moda negra – pensada, criada e protagonizada por pessoas pretas –, exaltaram um *chega!* Chega dessa invisibilidade negra na área da moda!

Acompanhamos a chegada do SPFW (São Paulo Fashion Week), os quinze anos de realização dessa passarela e sua crescente estagnação. Em 2015, Gisele Bündchen, o padrão de beleza mais cobiçado na moda brasileira, encerra sua

carreira de modelo. No ano seguinte (2016) o *Lab Fantasma* (selo criado pelo rapper Emicida e seu irmão Fióti) coloca a *galera* da periferia nos palcos da SPFW. Este fato foi emblemático, demonstrando que a periferia também estava engajada nos assuntos da moda, e que também produzia uma moda *nós por nós* – como tudo o que já ví-nhamos fazendo para a nossa sobrevivência.

Os negros existem e produzem moda e design há séculos. É nos ofícios dos artefatos de têxtil e moda, design e joias que estão as marcas de impressão das mãos negras calejadas, sofridas e silenciadas por uma moda colonial, branca e europeia, que ditou regras e padrões de beleza no Brasil desde o período da escravidão.

A moda afro-brasileira não é neutra: sim, ela abarca um hibridismo cultural em seus artefatos têxteis. Isto é fruto da própria aculturação que sofremos em todo o processo de formação do Brasil. Mas a moda afro-brasileira também é design de resistência, porque reconhecemos que os modos de vestir, os costumes e o uso de peças e adornos das pessoas negras atravessaram séculos permeados de simbolismo e de sincretismo, reverberados em sentimentos de identidades negras, de pertencimento à diáspora africana e de resistência contra a colonização e as opressões do colonizador.

É no vestir político da moda afro-brasileira que os afro-descendentes expressam suas identidades negras: seja em uma roupa afro, seja no cabelo crespo (nos mais variados estilos: com trança, sem trança, com um corte *black*, sem

corte, armado e nunca penteado), seja um turbante alto usado com *baby look* ou com calça jeans e óculos escuros, um laçarote no cabelo, uma túnica africana mesclada com rendas europeias.

O bordado *Richelieu*, por exemplo, foi muito difundido no Brasil com aplicações em tecidos finos de algodão, cambraia, linho etc. O uso desse bordado de origem francesa, de técnica vazada e pontos muito delicados, foi ressignificado e reconfigurado no vestir das mulheres negras dos terreiros, das *mães de santo*, nos trajes das baianas do acarajé. São esses vestires emaranhados de resistência que nos identificam enquanto sujeitos negros, pertencentes a um povo que resistiu a todo um processo de apagamento cultural. Esse hibridismo cultural dos artefatos reforça uma luta pela nossa própria existência. Tudo isso é para fazer existir, se fazer presente, exaltar a beleza e a estética negra. É assim que as pessoas negras vêm demonstrando para a sociedade que elas existem e têm a sua própria beleza, têm o seu jeito de ser e de se vestir.

Atualmente no Brasil, vários pesquisadores têm investigado a moda com um viés étnico-racial, e muitos já assumem o termo *moda afro-brasileira*. No Rio de Janeiro, as pesquisas de Dandara Maia² destacam uma rede de estilistas e designers afros que utilizam os tecidos africanos com um sentimento de pertencimento e identidade, que os conecta à ancestralidade e à matriz cultural africana.

Uma outra pesquisa no Rio de Janeiro, conduzida por Adriana Silva Machado³, apresenta a moda afro-brasileira

através do trabalho da designer africana e caboverdiana Angela Brito, que utiliza o tecido *Pánu di Téra* (da região do Cabo Verde) para recontar a história das mulheres negras caboverdianas no fazer milenar da tecnologia têxtil manual.

Um ponto interessante da abordagem de Adriana Silva é a não essencialização da moda afro-brasileira como sendo unicamente da cultura afro-brasileira: ela fala também dos hibridismos de outras culturas que perpassam essa moda. Com isso, ela dividiu a moda afro-brasileira em três categorias: o estilo contemporâneo, o religioso e o ancestral, ressaltando que todos esses estilos carregam o vestir como um ato político.

Olhando para as categorias de Adriana Silva, situei a pesquisa *Moda Afro-Brasileira, design de resistência: o vestir como ação política*⁴ na categoria estilo contemporâneo, por investigar a moda afro-brasileira na *Marcha do Orgulho Crespo*, evento que ocorreu em São Paulo entre os anos de 2015 e 2017, e que em outros estados brasileiros continua acontecendo. O resultado dessa pesquisa demonstrou que os afrodescendentes participantes da Marcha se vestiam estrategicamente com essa moda, por três motivos: identidade, pertencimento e resistência.

A *identidade* se refere a se assumir negro, valorizar sua estética e seu cabelo crespo. O sentimento de *pertencimento* refere-se às origens africanas, ao reconhecer a existência de um passado doloroso, e que por esse legado exalta a ancestralidade a partir da diáspora africana. A *re-*

sistência é a consciência de enfrentamento permanente contra o racismo e, consequentemente, a compreensão de que todo o processo de formação do Brasil foi marcado pelas lutas de resistência da população negra. Todos esses conceitos foram identificados nos discursos dos manifestantes vestidos com a moda afro-brasileira nas *Marchas do Orgulho Crespo*. Essa pesquisa identificou movimentos periféricos em prol da moda afro-brasileira em diversos estados brasileiros além de São Paulo, como Ceará, Rio de Janeiro, Paraná, Bahia e Santa Catarina, entre outros.

Pesquisadores e estilistas também falam sobre essa moda a partir dos trajes dos terreiros das religiões de matrizes africanas, a partir da luta de resistência do povo negro para se manter vivo no culto dos terreiros, com toda a beleza de seus rituais, que envolve uma sabedoria cultural milenar. A história dos Orixás, das Yalorixás e dos Babalorixás é contada através do vestir de cada peça usada em suas obrigações religiosas.

Essas peças apresentam uma grande riqueza de detalhes, presente na mistura de matérias primas, entre bordados, rendados, passamanarias, tecidos diversos e cores dedicadas a cada Orixá. Esse trabalho pode ser visto, por exemplo, conceituado nas coleções do estilista Isaac Silva (FIGURA 1). Outros fazedores de moda olham para a moda afro-brasileira a partir do legado deixado pela ancestralidade no vestir de pessoas negras na vida cotidiana, num passado vivido pelas pessoas escravizadas nos engenhos de cana



FIGURA 1
Desfile de Isaac Silva na 42^a
Casa de Criadores (2018)



FIGURA 2
Dona Marisa Moura.

de açúcar. Este é o trabalho realizado por Marisa Moura, a partir da sua arte com retalhos de tecidos, na periferia de São Paulo.

Moradora da zona norte de São Paulo, Dona Marisa Moura (FIGURA 2) é uma estilista autodidata, criadora de peças únicas; porém, gosta de ser identificada como artesã. Ela desenvolve sua arte na moda afro-brasileira a partir de retalhos de tecidos, tingimentos e pintura à mão.

Dona Marisa Moura conta que os negros na senzala se vestiam com as sobras de tecidos de algodão cru. Portanto, a sua moda resgata essa memória da vida cotidiana dos negros, e no seu fazer artesanal mistura tecido de juta, barbante, retalhos de algodão e rendados. Com isso, ela criou uma belíssima coleção (FIGURAS 3, 4 e 5) que fez parte da exposição *Negras Memórias, Memórias de Negros* (2018), no hall de entrada da Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo.

A *Figura 3* apresenta uma pintura manual em tinta dourada, bem pincelada por dona Marisa sobre uma túnica despojada em tecido de algodão. A *Figura 4* é um traje para casamento – o vestido da noiva e o terno do noivo, na visão afro-brasileira de dona Marisa Moura. O trabalho manual é todo realizado em algodão cru, barbante e tule. Para completar esse visual, ela criou um colar de búzios com correntes volumosas. Essa composição me fez pensar que a corrente que acorrentava e aprisionava os negros foi revisitada pela artesã, que o transformou em um adereço de moda.

Obras da artesã Marisa Moura
Exposição Negras Memórias, Memórias de Negros (2018).



FIGURA 3
Túnica despojada
em tecido de algodão.

FIGURA 4
Trajes de casamento.

FIGURA 5
Vestido de retalhos.



A *Figura 5* salta aos olhos e encanta!!! Só chegando bem perto para ver a delicadeza deste trabalho tão demorado, uma peça toda feita a partir de retalhos de tecidos. A artesã une com muito capricho diversos tipos de materiais têxteis como rendas, galão, fitas de veludo, tecidos de algodão, tecidos de fibras mistas. Depois tinge a peça inteira, deixa secar e a partir daí cria o vestido que, segundo ela, era usado pelas pessoas escravizadas no engenho. Também relata que as pessoas negras no período da escravidão se vestiam a partir das sobras, dos retalhos, do reaproveitamento de sacos de algodão. Essa é a leitura visual que dona Marisa Moura fez de um período muito doloroso, vivenciado por milhares de negros e negras. Apesar de se identificar como uma mulher católica, dona Marisa Moura nos conta que, antes de iniciar a criação de uma peça, sempre faz uma oração para seus antepassados, pedindo a eles luz e inspiração.

Assim, além de perceber e compreender a moda afro-brasileira por meio do vestir das religiões de matrizes africanas, também podemos percebê-la através da vida cotidiana dos negros e negras em um período de plena escravidão e colonização dos corpos negros. Há pesquisadores olhando para a moda afro-brasileira na contemporaneidade como um vestir político, ligando o passado ao presente para considerar o legado da contribuição africana e afro-brasileira ao longo de todo o contexto histórico, social, político e cultural que os negros viveram (e ainda vivem) em todo o processo de formação do Brasil.

Não é à toa que a moda afro-brasileira tem sido aclamada não apenas como um vestir, mas como um ato político! Um vestir político, porque se trata de luta, da nossa luta de resistência negra; o vestir como uma forma de expressão, que comunica essa luta.

Independentemente do foco das recentes pesquisas a respeito da moda afro-brasileira, o que se observa é um outro olhar no campo da Moda, que foi apartado da hegemonia branca e eurocêntrica que se estabeleceu em solo brasileiro – constituída sobre um padrão de beleza magro e branco, que não representa a diversidade da população brasileira. Assim, como em vários campos do saber, o pensamento decolonial vem ocupando as discussões na área da Moda e provocando novas possibilidades de diálogos a partir da diversidade cultural brasileira, dando visibilidade aos saberes e costumes de povos negros e indígenas.

Dentro dessa diversidade de pesquisa, a moda afro-brasileira é visível no corpo vestido de quem a porta: a presença de turbantes como pode ser visto adornando a cabeça de *Cris Blue*⁵, dos tecidos africanos com seus grafismos, dos rendados, das batas estilo *camisu* – lisas ou estampadas, com ou sem rendas (FIGURA 6). O visual é alegre, com muitas misturas de cores; os acessórios são grandes e volumosos, como os colares de contas e/ou búzios, geralmente usados por praticantes das religiões de matrizes africanas. Há também muitos colares e brincos cartonados, revestidos com tecidos afro, misturados com pedrarias e/ou resinas coloridas.

Nos saraus e nas marchas dos movimentos negros, os manifestantes expressam esse vestir como um ato político. O que é esse vestir político? É um vestir que vai expressar a nossa resistência – quem somos, de onde viemos, e no que acreditamos.



FIGURA 6
Manifestantes
na Marcha da
Consciência Negra
em 20 de novembro
de 2016.
Avenida Paulista,
São Paulo – SP.

Essa moda também agrupa símbolos e elementos da cultura negra estadunidense, que sempre influencia o ativismo dos afrodescendentes brasileiros, como os movimentos políticos *Black Panther* e *CurlFest*. Nas periferias e no centro expandido de São Paulo, é comum ver afrodescendentes usando seus cabelos crespos ao natural e/ou envoltos por turbantes em tecidos afros, junto com jeans, camisetas enormes e ou *t-shirts* bem justinhas com mangas japonesas, jaquetas despojadas, macacões largos e vestidos soltos estampados, ora com o símbolo do punho cerrado, ora com a pantera negra, ora com grafismos africanos alegres e coloridos.

Para completar esse visual, os óculos de sol bem estilosos completam o vestir da moda afro-brasileira. Dentro desse hibridismo cultural, os óculos de sol e/ou óculos escuros (que tiveram sua origem na pré-história, com os povos *Inuit* da região do Ártico, ao norte do Canadá, e depois foram aprimorados na Alemanha e na China) acabam por dar um toque final na composição de interessantes *looks* de moda no dia a dia dos afrodescendentes, bem como nas manifestações de resistência negra.

Dentro desse ativismo político contra o racismo, os corpos vestidos de diversos manifestantes que participaram da *Marcha do Orgulho Crespo* em 2015 apresentaram estampas em camisetas, vestidos e jaquetas que carregavam dizeres provocativos e reflexivos: “*Não mexe no meu cabelo!*” (FIGURA 7), “*Feio é teu preconceito!*”, “*Negro é lindo!*”, “*A Revolução será Crespa!*”, “*Mulher Negra Resiste!*”,



Marcha do orgulho crespo



FIGURA 7
Manifestante na Marcha do Orgulho Crespo (2016).
Avenida Paulista, São Paulo – SP

“Cabelo armado e nunca penteado!”, “Abaixo a ditadura da chapinha!”, “Vidas Negras Importam!”.

Entre tantas outras palavras de ordem, destacaram-se as que falavam sobre o racismo que muitos afrodescendentes sofrem por causa do seu cabelo crespo. Muitos denunciaram ter perdido o emprego, em empresas que não aceitavam que uma pessoa negra trabalhasse com o seu cabelo crespo ao natural, impondo processos de alisamento altamente tóxicos e agressivos à saúde capilar das mulheres negras. E é por isso que na marcha do Orgulho Crespo elas gritavam: *“Abaixo a ditadura da chapinha!”*

Tudo isso acontece porque os afrodescendentes já estão cansados de tanta invisibilidade (na moda, na mídia e do poder público) e do preconceito racial. Com isso, essas manifestações surgem como uma maneira de demonstrar que as pessoas negras existem e exigem respeito, nesta sociedade brasileira tão desigual.

As pautas raciais levantadas nessas manifestações atingem diversos setores da sociedade. A área da moda brasileira, sobretudo, sempre foi excludente e eurocêntrica. Do estudo ao fazer da moda na prática, o exercício diário imposto pelos donos das grandes empresas aos estilistas e modelistas sempre foi o de copiar o que estava sendo produzido na Europa, inclusive o padrão de beleza branco, magro, com olhos claros e com cabelos lisos e louros. Esse padrão de beleza nunca representou a diversidade cultural brasileira.

O levante dos afrodescendentes é por não se sentirem representados nas passarelas, nem nas revistas e editoriais de moda, e por não terem a oportunidade de ocupar cargos na criação e/ou na direção criativa dessa área. Enfim, sem espaço, os negros começaram a reivindicar visibilidade e a disputar esse protagonismo na moda. É disso que se trata a moda afro-brasileira.

Essa busca dos negros e negras por visibilidade, reconhecimento e valorização não vem acontecendo somente na área da moda: é um fenômeno social que vem acontecendo em diversas áreas na sociedade brasileira como um todo. Na literatura, podemos dizer que esse fato, foi impulsionado no século XIX com os escritos de Maria Firmina dos Reis (1822-1917), escritora e educadora, em seu romance *Úrsula* (1859), que foi “considerado o primeiro romance de autoria negra e feminina do Brasil, além de ser o primeiro de cunho **antiescravagista**”⁶, deixando impressas as marcas de uma mulher negra atenta, pensante e antiescravagista, se posicionando contra a colonização e, por meio da escrita, se tornando protagonista de uma literatura afro-brasileira, que instigou outras escritoras(es) negras(es/os) a produzirem escritas de suas vivências e reflexões.

A literatura afro-brasileira pode ser pensada como uma disputa de narrativa epistemológica, dada por um movimento de escrita do cotidiano vivido pelos negros, contra a colonização e suas estratégias de controle sobre os corpos, mentes e saberes de pessoas negras. Essa disputa de

narrativa – denominada de *n* maneiras: contra-colonização, anticolonização, antiescravagista e/ou decolonial –, por enquanto, na minha visão, começa com Maria Firmina dos Reis, que descreveu, em *Úrsula*, o processo doloroso da travessia pelo oceano Atlântico dos corpos negros, tratados como mercadoria de menor valia no porão do navio negreiro, até ser atracado no Brasil. Quase um século depois, essa escrita se intensifica com Carolina Maria de Jesus (1914-1977) uma catadora de papel que se torna escritora ao escrever o livro *Quarto de Despejo: diário de uma favelada* (1960) que foi traduzido para mais de quarenta idiomas e lido em mais de oitenta países.

Na sequência da escrita de mulheres negras, tivemos Beatriz Nascimento (1942-1995) historiadora, professora, poetisa, ativista em prol do movimento negro e roteirista do filme *Orí* (1989); e Lélia Gonzales (1935-1994), intelectual negra, cofundadora do Movimento Negro Unificado, autora de diversos artigos e livros sobre a mulher negra no Brasil, e criadora do conceito *Amefricanidade*.

Na contemporaneidade, temos Conceição Evaristo (nascida em 1946) que é linguista, professora e escritora, autora de *Ponciá Vivencio* (2003), *Becos da Memória* (2006), *Insubmissas Lágrimas de Mulheres* (2011) e *Olhos D'Água* (2014), entre outras obras; Sueli Carneiro (nascida em 1950), filósofa, escritora, ativista do movimento negro brasileiro, fundadora do Geledés – Instituto da Mulher Negra, autora das obras *Mulher negra* (1985), *Racismo, sexismo e desigualdade no Brasil* (2011), *Escritos de uma*

vida (2018), *Interseccionalidades: pioneiras do feminismo negro brasileiro* (2020), *Introdução ao pensamento feminista negro* (2021); e Djamila Ribeiro (nascida em 1980), filósofa, ativista do feminismo negro e escritora das obras: *Lugar de fala* (2017), *Quem tem medo do feminismo negro* (2018), *Pequeno manual antirracista* (2019), *Cartas para minha avó* (2021), entre outras, além de ser a organizadora da coleção *Feminismos Plurais*, que aborda os seguintes temas: *Apropriação cultural* (Rodney Willians), *Interseccionalidade* (Carla Akotirene), *Empoderamento* (Joice Berth), *Encarceramento em Massa* (Juliana Borges), *Intolerância Religiosa* (Sidinei Nogueira), *Racismo Estrutural* (Silvio de Almeida), *Racismo Recreativo* (Adilson Moreira), *Colorismo* (Alessandra Devulsky), *Transfeminismo* (Letícia Nascimento), *Trabalho Doméstico* (Juliana Teixeira), *Discussão de ódio nas Redes Sociais* (Luiz Valério Trindade).

Além dessa escrita acadêmica, os saraus paulistanos têm produzido muita literatura e imagens interessantes da cultura afro-brasileira. Jovens mulheres negras têm realizado potentes reflexões através de suas poesias, como Tula do Pilar (*in memoriam*), em *Pretextos de Mulheres Negras* (org. Carmem Faustino e Elizandra Souza), e Aliane Oliveira, em *Raízes: Resistência Histórica, antologia poética* (org. Karine Oliveira), entre outras. Também destacamos o poeta Sergio Vaz, do *Sarau da Cooperifa*, o poeta Emmy, da *Cultura dos Tambores*, e a Preta Jaya (*in memoriam*). Eventos e locais como o *Slam da Resistência*.

cia, o Slam da Guilhermina, o Sarau da Casa do Meio do Mundo, a Casa do Hip Hop do Jaçanã (zona norte de São Paulo), os coletivos dos *Fóruns Culturais* das Zonas Norte, Sul, Leste, Oeste e Centro Oeste – todos têm produzido muita arte, cultura, literatura marginal e periférica na cidade de São Paulo. Todos esses atores sociais nos instigam a pensar sobre as situações vividas pelas pessoas negras, a opressão do Estado sobre os corpos da juventude negra, as mazelas que o racismo provoca na sociedade e na mente das pessoas. Enfim, são questionamentos que vêm sendo pautados há séculos.

Esses questionamentos são reforçados e enfatizados pela luta do Movimento Negro durante o século xx, com as ações da *Imprensa Negra*, da *Frente Negra Brasileira* e o *Teatro Negro* de Abdias do Nascimento. Toda essa luta começou lentamente a surtir efeito. Com a virada do século xxi, o Brasil vive um período de “melhoras” a partir da primeira década, com mudanças de governo que favoreceram de fato a implantação de políticas públicas de promoção da igualdade racial.

Essas ações afirmativas eram pautas levantadas pelos movimentos negros desde a criação da *Frente Negra Brasileira* em 1931⁷, na cidade de São Paulo, que exigia a igualdade de diretos e a participação dos negros na sociedade brasileira. Nas duas primeiras décadas do século xxi, a organização e articulação dos movimentos negros conseguiram aprovar leis que fizeram a diferença na vida da população negra, como por exemplo as leis 10.639/2003 e

11.645/2008, que instituíram o ensino da história da cultura africana e indígena nos currículos da Educação Básica. Entretanto, para a implementação destas leis, aconteceu um longo processo de escrita e de diálogos acadêmicos junto com a sociedade civil e os movimentos sociais organizados, que resultaram na reformulação da Base Nacional Comum Curricular (BNCC). O Estatuto da Igualdade Racial, na forma da lei nº 12.288/2010 e, o longo debate sobre a política de cotas raciais que se transformou na lei 12.711/2012, possibilitaram de fato um acesso maior de jovens negros às universidades e aos cargos públicos, como nunca visto na história da população negra brasileira.

Como o assunto das cotas raciais vinha sendo pautado socialmente por ativistas dos movimentos negros desde o final do século xx, a Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ) saiu na frente e foi a primeira universidade a implantar “*um programa de ações afirmativas, por meio de cotas raciais para minimizar os efeitos das desigualdades raciais no acesso à Educação Superior e alterar o quadro de sub-representação de negros presentes na Instituição*”⁸. Em paralelo a essas conquistas institucionais e na forma de leis, impulsionadas pelos movimentos negros, ocorreu a articulação de diversos atores sociais periféricos, comprometidos com uma transformação social que possibilasse a igualdade de direitos e oportunidade para negros, negras e indígenas. Houve um boom de manifestações abarcando diversas linguagens artísticas que

transmitiam uma consciência política para a população negra, em diversos espaços e manifestações.

Na música, por exemplo, os bailes *black*, as rodas de samba e o *hip-hop* tiveram um papel fundamental de transmitir mensagens e informações de conscientização política sobre as questões raciais nas periferias, durante e após o regime militar nas últimas décadas do século XX. Era através do disco de vinil na vitrola, dos bailes de garagem aos bailes da *Chic Show*, que ia-se moldando a consciência política da *moçada* preta e periférica. Não era apenas um estilo, um corte de cabelo *black* bem cortado, uma roupa *da hora*. Era uma autoafirmação da sua negritude, do que é ser negro!

Nesse contexto, as duas primeiras décadas do século XXI são marcadas pela eclosão dos saraus periféricos que, além de propagar a literatura negra, colocaram em cena os jovens da periferia como poetas, poetisas, escritoras e escritores. Ademais, o *rap*, o *hip-hop* e o grafite sempre estiveram presentes no ideário dessa juventude.

O protagonismo dessa juventude negra e periférica, ao se colocar em cena nos saraus, passou a ser caracterizado também pelo vestir e pela corporeidade – um corpo negro que, para declamar a sua poesia de “denuncismo”⁹, precisava vestir-se de sua história e expressar o legado deixado por essa ancestralidade. A moda afro-brasileira passa a fazer parte deste cenário.

Podemos citar como exemplo o *Sarau da Cooperifa*, que ocorre desde 2001 no bar do Zé Batidão, na periferia da Zona Sul da cidade de São Paulo. Como eles

mesmos descrevem: “*O Sarau da Cooperifa é quando a poesia desce do pedestal e beija os pés da comunidade. A Periferia nos une pela dor, pela cor e pelo amor*”¹⁰. Nesses saraus, é comum ouvir na voz dos afrodescendentes os nomes de Beatriz Nascimento, Lélia Gonzalez, Conceição Evaristo, Sueli Carneiro, Nilma Lino Gomes, Angela Davis, Frantz Fanon, Steve Biko, Achille Mbembe, Carolina Maria de Jesus, Abdias Nascimento, Kabengele Munanga, entre tantos outros autores negros e negras que são lembrados e reverenciados com orgulho. Toda a expressividade dos corpos negros falantes explora estratégicamente o vestir como uma ação política. Eles trabalham suas imagens visuais para ocupar o mic, utilizando diversos elementos que irão remeter à cultura afro-brasileira: um turbante, um tecido afro estampado, uma composição inusitada ornamentada com adereços afro, uma bata rendada, um colar de búzios, um brinco com a configuração do continente africano, uma camiseta larga com estampa de personalidades negras. Ao vestir-se com essas memórias materializadas em produtos, esse corpo negro performa uma outra leitura de si. A corporeidade funde-se com esse vestir para potencializar a voz discursiva que será narrada. Uma construção imágética fascinante pulsa nos saraus periféricos.

Participar dos saraus é um ato político e cultural. Foi assim que percebi nas periferias o uso dos turbantes como um símbolo de resistência das mulheres negras – mas não somente pelas mulheres, pois muitos homens negros,

jovens e adultos, também usam o turbante como um símbolo de resistência negra.

Desde os jovens adolescentes às mulheres negras adultas, o turbante é percebido como um símbolo de resistência negra e expressa um sentimento forte de identidade e pertencimento à cultura afro-brasileira e diáspórica. Essas mulheres, tomando consciência de si, dos seus lugares de fala e da força de suas poesias, também exploram o vestir como uma estratégia de visibilidade política e de disputa dentro do próprio movimento negro.

Raça e gênero, para além de classe, são pautas que as mulheres negras vêm discutindo pelo viés do feminismo negro, liderado hoje por Djamila Ribeiro, que é sucessora das matriarcas Lélia Gonzalez, Conceição Evaristo, Sueli Carneiro, Beatriz Nascimento, Jurema Werneck, entre tantas outras que sempre chamaram a atenção não apenas para a situação das mulheres negras na base da pirâmide de classe social, mas também pela invisibilidade delas dentro do próprio movimento negro.

Sueli Carneiro menciona que o feminismo negro somente existe porque não existiu espaço para as mulheres negras nem no feminismo branco e nem dentro movimento negro, que sempre foi muito machista. Esse fato agravante reverbera na solidão da mulher negra, fenômeno que vem sendo muito debatido, por ela ser duplamente rejeitada e segregada – pelo racismo e pelos próprios homens negros, que absorveram os processos de “colonização do ser e do poder”¹¹, e com isso reproduziram a naturalização da

não aceitação do seu semelhante, a mulher negra. A maior parte dos homens negros assume os seus relacionamentos afetivos com mulheres brancas. É esse fator de rejeição que explica o elevado número de mulheres negras que chegam sozinhas à terceira idade, pois passam pela vida sem vivenciar relacionamentos afetivos, por serem negras. A respeito disso, minha tia Doca sempre dizia: “A branca pode ser um bagaço, mas o negro anda com ela de braço!”¹². Ela também dizia que quando um homem branco se casava com uma mulher negra, ele desanimava. Não lutava pela vida, sempre tinha vergonha da mulher e dos filhos. Era uma situação muito constrangedora, que ela viveu e não desejava que nenhuma outra mulher negra vivesse. Aqui vemos um exemplo do que o processo de colonização fez com as mentes das pessoas negras e brancas.

O racismo se caracteriza pela dominação de uma raça sobre a outra. Neste caso, seria a dominação da raça branca sobre as não-brancas, ou seja, é o que Landowski¹³ nomeia como interações entre “os semelhantes e os dessemelhantes”.

Para Landowski, o semelhante é um sujeito que o resto do mundo deseja imitar. De um lado tem-se uma hegemonia branca e do outro, os excluídos, os dessemelhantes não-brancos – ou seja, os negros, pardos e indígenas. Dentro de um regime de alteridade, os negros seriam os dessemelhantes e, se há entre este grupo o não reconhecimento de um outro dessemelhante, provocando entre os já excluídos uma sub-exclusão, tem-se aí a segregação entre os dessemelhantes.

Com relação a este fato, Frantz Fanon¹⁴ menciona que a culpa é do colonizador, que deforma a mente do colonizado – a tal ponto, que este passa a não aceitar a sua própria linhagem parental. Talvez isso explique um pouco a preferência dos homens negros por mulheres brancas, preferindo assim as mulheres negras.

Neste contexto de apagamento do outro como uma maneira de opressão, Castro-Gómez e Grosfoguel (2007)¹⁵, seguidores dos pensamentos decoloniais de Aníbal Quijano (1928-2018), assim como o próprio Quijano (2005)¹⁶, propõem reflexões sobre decolonialidade e as múltiplas formas de colonialidade ao se referirem ao sistema mundo-europeu e ao patriarcado moderno-colonial. Evidenciam que não houve período pós-colonial, justificando que o que ocorreu, na verdade, foi a transição para uma outra estratégia de colonização. É o chamado colonialismo moderno, que transcende ao colonialismo global e perpassa por entre os séculos xix ao xxI, por meio de múltiplas formas de colonialidade: do poder, do conhecimento, do ser, de gênero, e sobre as raças não-brancas.

O que a colonização fez com as raças não-brancas foi naturalizar processos de segregação entre os povos subalternizados. O padrão de beleza imposto como sendo a única referência a ser seguido (branco, magro, jovem e de cabelos lisos) trouxe prejuízos irreparáveis à população negra, e em especial às mulheres negras.

Com essa consciência política, e munidas de um ativismo contra a solidão e o preterimento das mulheres negras,



FIGURA 8
Desfile de Noivas na Marcha
do Dia Consciência Negra na
avenida Paulista,
em 20 de novembro de 2016.



FIGURA 9
Desfile de Noivas na Marcha
do Dia Consciência Negra na
avenida Paulista,
em 20 de novembro de 2016.



FIGURA 10
Desfile de Noivas na Marcha do Dia Consciência Negra na
avenida Paulista, em 20 de novembro de 2016.

várias jovens mulheres negras periféricas decidiram vestir-se de noivas para protestar na marcha do Dia da Consciência Negra de 2016 (FIGURAS 8, 9 e 10). Assim, por meio do vestir, puderam provocar uma reflexão dentro do próprio movimento negro, como se dissessem: “*Olha aí homens negros, as mulheres negras também querem se casar. Querem afeto, amor, carinho e respeito!*”

Essa diversidade de corpos negros, vestidos com vestidos de noivas nos mais variados modelos na cor branca – que era a cor das vestimentas dos negros malês¹⁷ – entre rendas, bordados, transparências, tules, pedrarias, turbantes e cabelos crespos, enunciavam em ato as diversas situações racistas e de segregação vivenciadas pelas mulheres negras.

Nos cartazes, os seguintes dizeres:

- As negras duelam para vencer o machismo, o preconceito e o racismo!
- Sou negra e posso ser noiva, sim!
- Eu sou do tamanho daquilo que sinto, que vejo e que faço!
- Não tente diminuir minha negritude, me chamando de parda, morena ou mulata: sou negra!
- Eu tenho um sonho de ver meus filhos julgados pela sua personalidade, e não pela cor da pele!
- Não sou descendente de escravos. Eu descendo de seres humanos que foram escravizados!

Para entender a moda afro-brasileira, é importante compreender os usos da moda pelo viés étnico-racial, pois ela nasce no borbulhar dessas encruzilhadas de consciência

política. A moda brasileira, que é branca e hegemônica, constrói o simulacro de que só as pessoas brancas são bonitas. Compete aos negros – neste caso, às mulheres negras – ocupar esse espaço e disputar essa narrativa contra os simulacros da branquitude na moda e, assim, fortalecer a beleza da estética negra.

O que essas jovens mulheres negras provocaram na avenida Paulista em 2016 é um reflexo do que a periferia vem fazendo: desfiles de moda no próprio território periférico, com o protagonismo de pessoas negras, indígenas, gordas, magras, crianças, jovens e idosos. Com um olhar para a diversidade, afro-empreendedores passaram a desenvolver produtos de moda compromissados com a valorização da cultura afro-brasileira e diaspórica.

Nestas últimas duas décadas, surgiram por todo o Brasil eventos de moda afro nas periferias das cidades. Em São Paulo, o estilista de moda Alex Santos criou o *Periferia Inventando Moda – PIM*, na comunidade carente de Paraisópolis (zona sul da cidade de São Paulo), que reúne diversos jovens afrodescendentes que sonham em ser modelos em seus desfiles.

Na região oeste, o designer William André criou a marca *AfroPerifa*. Ele cria os modelos, leva para a costureira, vende e promove a divulgação das suas peças nas redes sociais, além de promover desfiles com a *moçada* preta daquele território. Junto com outros empreendedores, William criou a 1^a *Exposição Preta Perus – AfroPerifa Festival* para fomentar o mercado afro local.

NOV

23

2019

12h

Afro
Empreendedorismo e
Economia Criativa
dos Pretos da
Quebradas.

1º EXPO PRETA

PERUS

ÁFRICA
MODA
DESIGN
ESTÉTICA
SAÚDE
CULINÁRIA
MÚSICA
ARTES VISUAIS



ENTRADA FRANCA
COMUNIDADE CULTURAL QUILOMBAQUE
TV. CAMBARATIBA, 286 - PERUS, SÃO PAULO SP,
05202-010

FERVE TERRITÓRIO !!!

REALIZAÇÃO:



Cartaz Afroperifa.



Desfile Afroperifa - Valorização da estética negra



Início da banca de TCC na Comunidade Cultural Quilombaque



Banca de avaliação do TCC de Willian, da esquerda para a direita:
Profa. Dra. Silvia Lopes Raimundo, aluno Willian André, Mestra
Maria do Carmo Paulino e Prof. Dr. Gustavo Prieto

O projeto foi redigido em formato de monografia e apresentado como trabalho de conclusão do curso de especialização *lato sensu* “Cidades, Planejamento Urbano e Participação Popular”, do Instituto das Cidades, Campus Zona Leste – Universidade Federal de São Paulo (Unifesp), em 23 de novembro de 2019. Tanto a mostra como a defesa do TCC ocorreram na Comunidade Cultural Quilombaqué, um espaço de cultura negra na região de Perus (São Paulo - SP). Eu tive a honra de participar desta banca de TCC, enquanto mestra em Têxtil e Moda, junto com a Profa. Dra. Silvia Lopes Raimundo e o Prof. Gustavo Prieto. Também foi uma alegria poder constatar que a Universidade se despe da sua rigidez, se locomove e vai até o quilombo, para avaliar seu aluno e conhecer um pouco da realidade do território em que ele vive; além de ver o retorno de uma pesquisa que foi pensada para o desenvolvimento daquela comunidade. A designer Maria do Carmo Paulino – sim, a autora que aqui vos escreve –, criou a marca *Ducaduca* em 2005, e posteriormente também idealizou projetos de *Desfiles de Moda Afro*; e, para potenciar o protagonismo de algumas alunas do curso de Design de Moda (Jéssica Venâncio e Renata Costa) em parceria com a cientista social Mariana, nos unimos para criar o projeto *Processos Criativos em Resíduos Têxteis*¹⁸, objetivando a geração de renda para mulheres de baixa renda na zona sul e norte de São Paulo. Foram realizadas oficinas de corte e costura, modelagem, patchwork, bordado, bi-



A designer Maria do Carmo Paulino no ateliê Ducaduca



Desfile da Ducaduca na Casa de Cultura de Vila Guilherme - o Casarão em 10/11/2019 no evento Carolina Maria de Jesus

juterias e turbantes. A matéria-prima utilizada foram os resíduos coletados nas ruas da região do Brás e do Bom Retiro. Ao final das oficinas realizamos desfiles de moda para apresentar e registrar as peças desenvolvidas no projeto. O projeto foi desenvolvido na zona sul, nos bairros de Parelheiros, Grajaú, Marsilac, e na zona norte na Casa de Cultura de Vila Guilherme (o Casarão), e no ateliê *Ducaduca*.

O nome *Ducaduca* é um apelido de infância, recebido do meu pai (que veio a falecer em 1993). Ele me achava uma criança muito inventiva, que vivia criando coisas e falando sozinha, e por isso me chamava de “caduca”. Meus irmãos me chamavam de “Du”. Quando meu pai queria brincar comigo, ele me chamava “Du-Caduca”. Interiorizei isso em minha vida adulta e, para não perder essa linda lembrança que meu pai me deu, comecei a trabalhar com o nome *Ducaduca* em meus trabalhos de moda.

O *Ducaduca*¹⁹ é um ateliê especializado em moda afro-brasileira e moda praia *plus size*. Tem por vocação e missão potencializar a promoção e valorização da estética e identidade negra na Moda, e dar visibilidade a modelos negros(as), em especial jovens talentos que moram nas periferias da cidade de São Paulo. O objetivo da marca é agregar o valor da cultura negra em cada peça, confeccionada artesanalmente e sob medida para cada cliente. O ateliê zela pelo bom cimento de modelagem, tecidos de qualidade e de cores quentes, como o nosso clima tropical.



O quadro a seguir sintetiza a trajetória dos desfiles de moda afro da *Ducaduca*:

2009	1º desfile de moda afro e moda praia plus size no ateliê Ducaduca.
14 de maio de 2012	Desenvolvimento de modelagem e montagem de peças para o Desfile de Moda do Programa Cultural da Embaixada do Brasil na Coreia “Seoul of Brazil”, realizado no Hotel Sheraton Walkerhill em Seul na Coréia do Sul
1º. e 2º. semestres de 2012	Criação de uma disciplina de Moda Praia para o curso de Design de Moda, do Centro Universitário Estácio Uniradial. Ao final da disciplina, realizamos um desfile de moda com as peças desenvolvidas pelos alunos.
17 de julho de 2016	As marcas Ducaduca, Evelin Daysi, entre outras realizam o desfile PaulistAfro na Avenida Paulista, pelo #ForaTemer, e em celebração ao Mês da Mulher Negra Latina Americana e Caribenha.
30 de julho de 2016	A marca Ducaduca fez seu segundo desfile de moda afro-brasileira no Centro Cultural da Juventude – ccj, no bairro da Cachoeirinha (zona norte de São Paulo). Evento realizado a convite do Centro de Referência de Promoção da Igualdade Racial da Vila Maria, em comemoração ao Dia Internacional da Mulher Negra Latina Americana e Caribenha (25 de julho).

04 de junho de 2017	Desfile de Moda Afro na sede do Teatro de Rocóz, localizado na região de Marsilac (zona sul de São Paulo), em parceria com o projeto Processos Criativos em Resíduos Têxteis
11 de julho de 2017	Desfile de Moda Afro na Casa de Cultura de Vila Guilherme (Casarão).
06 de novembro de 2017	Participação na Semana Afro Redondo da E.E. Prof. Antônio Francisco Redondo, com desfile de Moda Afro e Oficina de Turbantes para os alunos do Ensino Fundamental II e do Ensino Médio.
19 de novembro de 2017	Desfile de Moda Afro-Brasileira no evento Negralizando, na Casa de Cultura de Vila Guilherme.
04 de dezembro de 2017	Desfile de Moda Afro no CCA/CCJ Jardim Sabiá, em Parelheiros (zona sul de São Paulo), em parceria com o projeto Processos Criativos em Resíduos Têxteis.
10 de novembro de 2019	Idealização do evento Carolina Maria de Jesus: consciência política e identidade negra, na Casa de Cultura de Vila Guilherme (Casarão), com desfile de Moda Afro e participação dos alunos da EMEF Ruy Barbosa.
novembro de 2021	Desfile de Moda Afro na Semana da Consciência Negra da E.E. Veridiana Camacho Carvalho Gomes com alunos do Ensino Médio.

QUADRO 1

Trajetória dos desfiles de moda afro do ateliê Ducaduca

Um outro evento periférico de grande relevância para a moda afro-brasileira foi a *Mostra Criadoras de Moda Afro-Latinas*, organizada em 2018 pelo coletivo *Manifesto Crespo*. A mostra reuniu cinco ateliês de mulheres negras (*Abayomi Ateliê*, África Plus Size Brasil, *Candances Moda Afro*, *Cynthia Mariah* e *Xongani*), que eram estilistas, modelistas e costureiras e afroempreendedoras das suas próprias criações. Elas passaram alguns dias em uma espécie de residência artística, desenvolvendo suas criações; e ao final deste período realizaram um desfile de moda afro com sua nova coleção exclusiva, em frente ao Sesc 24 de Maio, durante o evento de inauguração deste espaço. O coletivo *Manifesto Crespo* já havia realizado outros dois eventos de moda afro no SESC Interlagos.

Segundo Lúcia Udemezue, uma das idealizadoras da *Mostra Criadoras de Moda Afro-Latinas*, a ideia era criar um evento que dialogasse com o *Julho das Pretas* (durante o mês de julho, ocorrem eventos em diversas cidades brasileiras em celebração ao dia 25 de julho, em que se comemora o *Dia Internacional da Mulher Negra Latino-americana e Caribenha*). Em uma entrevista informal, Lúcia nos conta como surgiu esse convite:

“[...] tudo começou por meio de se fazer um projeto para o *Julho das Pretas* lá no Sesc Interlagos, e aí a Bárbara [gestora do Sesc] me perguntou se eu conhecia algumas costureiras, pessoas ligadas à moda afro, mulheres, onde poderíamos fazer um projeto para fomentar e dar visibilidade a essas fazedoras

de moda. E aí ela me pediu algumas indicações, então comecei a fazer a lista de alguns nomes (Abayomi Ateliê, África Plus Size Brasil, Candances Moda Afro, Cynthian Mariah e Xongani) que eu conhecia na época. Aí ela também convidou outras. E assim fomos montando como seria a idealização do projeto, um desfile que deveria ter as oficinas de cada ateliê, e aí a gente fez toda a produção, todo o desenho de como seriam essas oficinas de cada uma. Então, fizemos a produção artística do dia do desfile, organizando a equipe de *backstage*, os convidados artísticos para fazer o som da passarela. Foi a Luana Hansen que fez o som de todos os desfiles, foi assim o começo desta história. Nós chegamos a fazer dois ou três desfiles lá no Sesc Interlagos, e depois nós viemos para o Sesc 24 de Maio, que foi um processo diferente.

No Sesc 24 de Maio foi diferente, porque lá eles estavam para inaugurar essa unidade. Já tinha se passado um ou dois anos que tínhamos feito a mostra no Sesc Interlagos, e aí a gente foi convidado pelo Sesc 24 de Maio para inaugurar o prédio, tanto que fomos visitar ele (*sic*) ainda em obras. O setor de programação do Sesc Central queria garantir uma programação *Preta* lá, então a gente foi desde o acompanhamento da construção do prédio todo. E eles falaram: nós queremos que vocês apresentem uma proposta de ocupação artística de

um dos andares, de uma das salas, uma proposta de vocês. Então, a gente já chegou lá, e sabíamos que a Bárbara estava indo para lá para ser programadora. A gente falou: olha, seria interessante trazer o projeto, já que a Bárbara está vindo pra cá da *Mostra Criadoras de Moda*. Então, a gente já pôde trazer, além de levar as nossas atividades a gente já quis levar as meninas da mostra pra fortalecer a ideia de fazer um desfile lá no Sesc 24 de Maio. Esse foi o pulo do gato. E aí convidamos as meninas para fazer uma instalação de cada ateliê naquela sala. Cada dia uma ocupou ali, para dar uma oficina junto com a gente. E a gente fez uma performance, uma roupa que foi ativada, através de quadradinhos de Adinkras que as pessoas foram estampando. Depois, a Malu Avelar fez uma performance no prédio com a roupa, ela ativou a roupa. Então, é isso, teve esse acesso no Sesc 24 de Maio, lá a gente cravou a oportunidade na unha. Aí quando a Bárbara chegou já ficou mais fácil para ela propor. Esse, realmente, foi um grande projeto. E no dia da abertura do Sesc 24 de maio, foi a única programação preta que teve.”

LÚCIA UDEMEZUE

entrevista via WhatsApp em 07/06/2022

O coletivo *Manifesto Crespo* atua com “Arte e Educação, é formado por jovens mulheres negras que dialogam sobre identidades, gênero e práticas antirracistas”²⁰, e vem desenvolvendo projetos que promovem a estética e beleza negras das crianças e adolescentes junto às escolas da Educação Básica, quilombos e comunidades periféricas. As integrantes deste coletivo são Lúcia Udemezue, Denña Souza, Joice Vasconcelos, Jully Gabriel e Nina Vieira. Com isso, observa-se que o segmento de moda afro-brasileira vem se consolidando como um forte nicho de mercado, que está preocupado em olhar para o legado da cultura afro-brasileira. A missão agora é levar os estudos sobre Moda Afro-Brasileira para fazer parte dos currículos dos cursos de graduação e pós-graduação em Têxtil e Moda e Design de Moda, em atenção à lei 10.639/2003 e 11.645/2008, a exemplo do que vem sendo aplicado na Educação Básica.

É nessas encruzilhadas entre as questões étnico-raciais e o vestir que ouso dizer que a moda afro-brasileira é um exercício decolonial na prática, uma vez que essa moda é pensada e criada a partir dos corpos negros e dos contextos sociais e culturais dos afrodescendentes brasileiros.

Notas

¹ OLIVEIRA, Ana Claudia de. Corpo vestido no social: contribuições da semiótica para o estudo da aparência e da identidade. *dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda*, [S. l.], n. 31, p. 13–40, 2021. doi: 10.26563/dobras. i31.1282. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1282>. Acesso em: 9 jun. 2022.

² MAIA, Dandara. Wax hollandais: a estampa africana como ferramenta da afirmação étnica carioca. Dissertação (Mestrado) – Curso de Artes Visuais, Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2018, 200 p.

³ MACHADO, Adriana Silva. Moda Afro-brasileira, dialogismo e identidade negras: o discurso e a estética de Angela Brito. 2020, 134 f. Dissertação (Mestrado) – Centro Federal de Educação Tecnológica Celso Suckow da Fonseca (CEFET-RJ), Rio de Janeiro, 2020.

⁴ SANTOS, Maria do Carmo Paulino. Moda... Op. cit., 2019.

⁵ Cris Blue presença estilosa e marcante nas diversas manifestações do movimento negro, é ativista social em prol das questões raciais, integrante e uma das coordenadoras do bloco afro Ilú Obá de Min. Cris é funcionária pública da FAPESP, ela explica (em uma conversa informal num bar da Santa Cecilia na cidade de São Paulo em 19/10/22) que começou como faxineira nesta instituição e ganhou o apelido de Blue por conta do uniforme de faxina que era na cor azul bic. E que assim quando começou a trabalhar lá, eram três faxineiras, ela negra e as outras duas brancas. As duas mulheres brancas faxineiras foram trabalhar como copeira e somente ela ficou no cargo da faxina. E quando alguma delas faltava, ela Cris Blue era colocada na copa. Cris conta que aos poucos foi ocupando seu espaço na FAPESP e aos poucos retornou seus estudos e teve a oportunidade de participar das mobilidades de promoções internas, onde acabou chegando ao cargo de Analista Administrativo na Diretoria Científica da FAPESP.

⁶ ZIN, Rafael Balseiro. Maria Firmina dos Reis, intérprete do Brasil. In: REIS, Maria Firmina dos. Úrsula. Porto Alegre, RS: Zouk, 2018. p. 07, grifo nosso.

⁷ Para maiores informações sobre a Frente Negra Brasileira, ver: ipeafro.org.br/frente-negra-brasileira.

⁸ SOUZA, Marcilene Garcia de (org). Ações afirmativas e cotas raciais nos serviços públicos do município de São Paulo: dois anos. / Secretaria Municipal de Promoção da Igualdade Racial da Prefeitura de São Paulo. São Paulo: SMPIR, 2016, p. 34.

⁹ LOPEZ, C. R. S. Racionais Mc's: do denuncismo deslocado à virada crítica (1990 a 2006). Dissertação (Mestrado em Letras) – do Programa de Estudos Comparados de Literatura de Língua Portuguesa da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, 2015.

¹⁰ Sarau da Cooperifa: www.cooperifa.com.br

¹¹ QUIJANO, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. In: A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais. Perspectivas latino-americanas. CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales. Buenos Aires, 2005.

- ¹² Frase dita pela minha tia Doca (irmã do meu pai), dona Arginda Ferreira dos Santos, em diversos momentos da sua vida.
- ¹³ LANDOWSKI, Eric. Presenças do outro: ensaios de sociossemiótica. Tradução: Mary Amazonas Leite de Barros. São Paulo: Perspectiva, 2012.
- ¹⁴ FANON, Frantz. Os condenados da Terra. Tradução: Enilce Albergaria Rocha, Lucy Magalhães. Juiz de Fora: Ed. UFJF, 2005.
- ¹⁵ CASTRO-GÓMEZ, Santiago. GROSFOGUEL, Ramón. El giro decolonial: reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global / compiladores Santiago Castro-Gómez y Ramón Grosfoguel. Bogotá: Siglo del Hombre Editores; Universidad Central, Instituto de Estudios Sociales Contemporáneos y Pontificia Universidad Javeriana, Instituto Pensar, 2007.
- ¹⁶ QUIJANO, Anibal. Colonialidade... Op. cit., 2005.
- ¹⁷ Mulçumanos protagonistas da Revolta dos Malês em 1835, na Bahia. Segundo Kabengele Munanga, veio daí o uso da cor branca nas religiões de matrizes africanas no Brasil (MUNANGA, K; GOMES, N. L. O negro no Brasil de hoje. 2. ed. São Paulo: Global, 2016).
- ¹⁸ Projeto contemplado pelo VAITEC 2016 da ADESAMPA (Agência São Paulo de Desenvolvimento) da Secretaria de Desenvolvimento Econômico, Trabalho e Turismo da cidade de São Paulo.
- ¹⁹ Instagram / Facebook: @ducaducamoda
- ²⁰ Coletivo Manifesto Crespo. Disponível em: <www.manifestocrespo.org/>. Acesso: 07/06/2022.

Fonte das imagens

FIGURAS 1, 2, 3, 4, 5, 6, 8, 9, e 10 Fotografias da autora.

FIGURA 7 Fotografia de Vanderlei Yui, 2016.

QUADRO 1 Elaborado pela autora.

PÁGS. 49 e 71 Fotografias da autora.

PÁGS. 64, 65 e 66 Fotografias de Willian André.

PÁGS 68 e 69 Fotografias de Moacir Barbosa de Lima.

Par

te
3

A invisibilidade das mãos negras na moda e no design¹

Mãos negras, mãos do fazer. Mãos das costuras, dos bordados, das alfaiatarias, das ourivesarias... são as mãos das pessoas negras que foram invisibilizadas na história da *Moda Brasileira* e do *Design de Joias Brasileiro*. Isto decorre do processo de colonização europeia que produziu diversas mazelas no mundo, e uma delas é o racismo.

Assim como no mundo, o racismo tem cor no Brasil! A desigualdade social é preta! A maioria dos moradores de rua nos grandes centros urbanos são pretos! A maior parcela das pessoas em situação prisional é preta! A maioria dos moradores de periferias e das favelas são pretos! A maioria dos desempregados são pretos! A maioria dos trabalhadores informais são pretos! A maioria dos trabalhadores braçais, de limpeza e de segurança, são pretos! O fenótipo negro, identificado pelo tom da pele mais escura, os cabelos crespos e os traços estéticos mais grossos, é o que caracteriza essas pessoas pretas e as colocam à margem nas sociedades que foram colonizadas.

Essa herança colonial deixou um ranço de mais de cinco séculos de invisibilidade e estigmatização sobre os corpos negros. A colonização estabeleceu formas de controle, comprometendo todo um saber cultural milenar e tecnológico de africanos, bem como seus descendentes – saberes que passaram a ser vistos como um saber menor, inferior e sem valor cultural e social.

A estigmatização marca uma pessoa e/ou uma cultura negativamente; desta maneira, quando os saberes e domínios de técnicas manuais no exercício do fazer de uma roupa ou de uma joia eram criados por pessoas negras, não eram considerados como um saber criativo e potente. Da mesma maneira, quando a criação partia das mãos e ideias de pessoas pretas, não possuía o mesmo valor e reconhecimento de quando era produzida por pessoas brancas.

Desde o século XVI, é possível identificar a contribuição criativa de pessoas negras nos segmentos que hoje chamamos de moda e design. As vozes de artífices e artesãos negros foram silenciadas! Porque as *Cartas Régias* impediam pessoas negras, pardas e indígenas de exercerem o ofício de ourives. A crueldade foi ainda maior, pois a história do nosso país, bem como a história da moda brasileira, silencia que alfaiates negros foram esquartejados em praça pública, por terem se revoltado contra a colonização dos seus corpos, mentes, saberes, cultura e religiosidade. Os saberes desses alfaiates negros eram saberes únicos. Uma peça de alfaiataria, que apresente um bom caimento e acabamento no corpo vestido, requer um conhecimento técnico multidisciplinar e interdisciplinar, que se inicia primeiro com o *conhecimento da antropometria*: conhecer o corpo humano, suas proporções, medidas e a anatomia deste corpo. Há corpos que apresentam medidas similares, porém uma anatomia é diferente da outra; é por isso que as roupas feitas

sob medida se adequam melhor aos diferentes biotipos corporais. Em segundo lugar, é preciso ter um *conhecimento têxtil*: é importante conhecer tecidos e fios, trama, urdume, viés, o peso, a gramatura e o caimento do tecido, o toque – qual a sensibilidade que determinado tecido provoca no contato com a pele? E com isto, entender: quais são os melhores acabamentos, tipos de costuras, para determinados tipos de tecido? Que tipo de máquina usar para um tecido plano encorpado? E para um tecido plano fino e molengo? Se no século xxi, com todos os recursos tecnológicos e máquinas eletrônicas que possuímos, ainda não é fácil de se fazer uma boa alfaiataria, imaginem como seria nos séculos xvi e xvii? Por fim, é importante ter um *conhecimento sobre moda e estilo*: qual é o melhor modelo para determinado tipo de pessoa? O que se adapta melhor para determinado biotipo corporal? Para isto, é necessário explorar técnicas de desenho e ou colagem para esboçar as ideias. E aí existirá um espaço de reflexão, entre o desenho e o tecido. Definida esta etapa, passa-se para o desenvolvimento e criação do molde.

Nos dias atuais, compreendemos o molde através das técnicas da modelagem plana e tridimensional. No passado, os alfaiates mais tradicionais raramente usavam o molde: eles traçavam o desenho do modelo desejado diretamente sobre o tecido. E não podiam errar, pois se errassem perderiam o tecido – e assim, teria que ser reiniciado todo o processo criativo.

Era exatamente a partir desse traçar com sabedoria e criatividade diretamente sobre o tecido que os alfaiates negros, denominados mestres de ofícios, exerciam suas técnicas nos séculos XVI e XVII. A partir daí se começa a observar a presença do modelista: o profissional que vai fazer o molde para ser colocado sobre o tecido, o qual será riscado, e depois corta-se a peça pela borda do risco. Para se fazer o traçado de uma peça de alfaiataria, é fundamental possuir *conhecimentos de matemática, geometria e ergonomia*. Sim, ergonomia, porque essa peça precisa vestir um corpo confortavelmente. E isso os alfaiates negros sabiam fazer com maestria. Digo isto, e logo mais vocês verão, que existiram homens negros que, além de serem explorados como escravos, eram também explorados como alfaiates pelo colonizador. Mas de onde vinham esses saberes que essa pessoa desenvolvia, mesmo na condição de escravizado? Sem dúvida, acredito que este sujeito negro que desenvolvia com maestria o ofício da alfaiataria carregava consigo as “afrografias da memória e das encruzilhadas”, como no ensina Leda Maria Martins².

Bem, finalizada a etapa do risco e do corte da peça narrada acima, chegamos então à metade do processo criativo e produtivo desenvolvido por pessoas negras no projeto de uma peça de roupa, sendo essa uma alfaiataria ou não. Agora vem a outra metade, que é a parte da costura, do acabamento e da prova de cimento e de vestibilidade.

As costuras finas no século XVII eram feitas pelas mulheres negras, que eram consideradas artesãs. Muitas peças eram costuradas manualmente, com acabamentos delicados embutidos e com detalhes de bordados em alto relevo, sobre a base de tecidos nobres. O serviço de costura era considerado um serviço doméstico, como veremos mais adiante a partir das reflexões de Flexor³. Costurar peças complexas, como vestidos, casacos, calças, camisas etc. era uma tarefa que mulheres negras desenvolviam para além de cuidar dos serviços domésticos da casa grande e de amamentar os filhos dos colonizadores. Lélia Gonzales⁴ afirma que a colonização criou um “lugar” subalternizado para a mulher negra: o lugar dos serviços domésticos, o “lugar” dos serviços sexuais, a partir da erotização deste corpo, que era explorado como ama de leite e violentado sexualmente pelo colonizador. A partir desta violência sexual é criada a *exotização* da mulata (ressaltando que o termo *mulata* vem de *mula*), como sendo um outro “lugar” da mulher negra, criado pelo colonizador. São esses estereótipos que até os dias de hoje, no século XXI, ainda colocam a mulher negra em situação de maior vulnerabilidade e a fazem sofrer duplo racismo. Mas, enfim: eram elas, com as suas mãos negras, que faziam aquelas costuras finas, os bordados delicados e montavam aquelas peças complexas cheias de camadas, babados e jabôs, que vestiam os europeus que invadiram o Brasil.

Reflitam comigo: da segunda metade do século XVIII a meados do século XIX, existia no Brasil um imenso comércio de tecidos finos e nobres importados da Grã-Bretanha. Se existia essa demanda, era porque havia uma grande procura. Quem eram, então, além da classe dominante, os consumidores das peças que eram confeccionadas com esses tecidos? No Brasil, entre os séculos XVII e XVIII, ainda estávamos num fazer manual. O único tecido produzido no Brasil era o algodão bruto, que era utilizado na “confecção de roupas padronizadas para as pessoas escravizadas”⁵.

Movida pela curiosidade em saber como ocorria a circulação de tecidos finos, pude constatar que estes eram comercializados por mulheres negras, as *ganhadeiras*, que eram exímias vendedoras de gêneros alimentícios e de produtos têxteis: tecidos finos, linho, seda e o famoso artefato Bretanha – um tecido mais encorpado que era utilizado em casacos, calças e sobretudos, além das camisas, xales e vestidos, como consta em diversos “testamentos *post-mortem* e alforrias” de mulheres negras que conseguiram comprar sua liberdade com a venda destes produtos, além de ouro, prata e joias⁶.

Assim, a partir da leitura de Pereira (2021), constatei que os tecidos nobres eram importados, e que aqui no Brasil se consumia muito esses artefatos. Essa expressiva comercialização se intensificou após a vinda da Corte portuguesa para o Brasil e a abertura dos portos brasileiros (*Tratado de Navegação e Comércio*), em 1808. Sim,

porque a Corte e a família real portuguesa tiveram que fugir para o Brasil praticamente “escoltadas” pelos ingleses, por causa das ameaças de invasão das colônias e do território de Portugal pelos franceses. Ou seja, a segurança de Portugal estava nas mãos dos ingleses. A contrapartida para essa “proteção” foi que Portugal assinou o *Tratado de Navegação e Comércio* com a Inglaterra, em 1808. Assim, a dependência de Portugal em relação à Inglaterra fez com que o mercado brasileiro fosse dominado pelos ingleses.

Esse tratado reduziu as tarifas alfandegárias dos comerciantes ingleses de 24% para 15%, uma taxa menor que a paga pelos próprios portugueses (que era de 16%). Esse tratado tornou a concorrência com os produtos ingleses praticamente desleal. O volume de mercadorias inglesas no Brasil era tão grande, que até produtos inúteis para a realidade brasileira, como patins de gelo⁷, eram enviados para cá. Navios da Grã-Bretanha abarrotados de tecidos atracavam simultaneamente em todos os portos brasileiros, de norte a sul do país.

Agora percebam o que estava acontecendo aqui no Brasil, por volta de 1822: não era a independência, mas era a invasão da invasão! Imaginem: a Corte portuguesa tinha tomado o Brasil dos indígenas, e agora a Grã-Bretanha chega tomando o Brasil de Portugal. Que *treta*!

E como estavam os pretos nessa época? Muitos estavam fazendo negócios com moda e roupas para as duas sociedades que se “confluenciavam”, como diz Negô Bispo⁸,

nesta processo de colonização: a branca e a negra. Essa afirmação corrobora com Mattoso⁹, que menciona que o período de escravização no Brasil acontece no entre-meo das hierarquias entre essas duas sociedades. Pois a sociedade branca se sobrepõe e controla a sociedade negra, mas também na sociedade negra há hierarquias. De um lado, os crioulos que assimilaram os valores dos colonizadores e, de outro, os negros conscientes de sua situação enquanto pessoas negras, que lutavam e resistiam contra a colonização branca e hegemônica.

Nesta disputa de “relações de poder”¹⁰ entre brancos e negros, e entre os próprios negros, os tecidos importados que chegavam nos portos se tornaram uma das principais mercadorias que ajudaram muitos negros a se capitalizar e, com isso, comprar sua alforria. Essas cargas de mercadorias dos colonizadores eram desovadas pelos negros e negras, na condição de escravos ou libertos, que saíam pelas ruas para vendê-las. É aí que começamos a perceber o tino comercial e a sabedoria para o negócio da moda que era praticado por negras e negros. Se existia essa forte demanda por têxteis importados, era porque não tínhamos uma indústria brasileira que produzisse, pois de fato os modos de produção ainda eram muito artesanais.

Em sua tese de doutorado, Pereira¹¹ ajuda a entender o papel que as pessoas negras desenvolviam naquele período de escravização, nessa área que hoje denominamos como Moda. O autor se predispôs a estudar a circulação

dos têxteis de algodão no Brasil entre as décadas de 1810 e 1850. Isto desestrói a história inventada de que os negros, que aqui chegaram forçadamente, só serviam para trabalhar no engenho e na lavoura, entre outros trabalhos braçais.

A primeira máquina de costura caseira só foi inventada em 1851, ou seja, em meados do século XIX. Olhando para todo o processo de colonização a partir do século XVI, pergunto: de quem eram as mãos que costuravam as roupas de toda a classe burguesa dominante que invadiram essas terras indígenas, chamadas de Brasil?

Respondo então, que eram as mãos negras, de pessoas africanas, bem como de seus descendentes, que foram explorados pelo regime escravagista. E essa disputa de narrativa, que provoco aqui, é percebida através da resistência destes corpos negros na Moda, que acontece a partir da Revolta dos Alfaiates em 1798.

A resistência negra nas artes e o ofício de alfaiate

A Revolta dos Alfaiates, em 1798, foi uma das diversas manifestações de resistência que demarcam as lutas da população negra por liberdade e igualdade de direitos. Esse movimento também ficou conhecido como a Revolta dos Búzios e/ou a Conjuração Baiana.

Era nos ateliês dos alfaiates, fazendo peças sob medida para a classe dominante, que aconteciam as articulações políticas. Em cima das mesas, o tecido aberto ocupando

todo o espaço, as réguas, tesouras, fitas ao pescoço e giz nas mãos. Na cabeça emergiam as ideias de traçados que se misturavam com as cenas do cotidiano, imagens de revoltas, humilhações, dor e sofrimento. Ao redor da mesa, os parceiros de convergências de ideias e atitudes. Entre cálculos e desenhos geometrizados, o traçado do alfaiate vai surgindo. Foi no fazer da peça, no momento de prova que as conversas tomaram corpo. As reflexões ganharam vida e o oprimido passou a questionar a sua existência, o controle dos seus corpos, suas condições sociais e econômicas. E um sentimento de revolta entra em cena.

O movimento dos alfaiates ganha adeptos: militares, médicos, clérigos e muitos outros, que passam a fazer parte desta articulação que almejava abolir a escravidão, garantir direitos iguais para todos os cidadãos. Eram marginalizados e sonhadores que queriam a Independência do Brasil; queriam um país livre da Corte portuguesa, e também sonhavam com a Proclamação da República.

Olevante ganha força, as massas se organizam e decidem protestar, e chamar mais pessoas para o confrontamento. Numa etapa decisiva, um traidor entrega todo o plano traçado para a Corte portuguesa, e com isso várias pessoas foram presas. E para que não houvesse mais nenhuma tentativa de manifestação contra a colonização, a Corte decidiu enfocar alguns dos participantes daquela articulação em praça pública e esquartejá-los.

É assim, que o sangue negro dos alfaiates João de Deus do Nascimento e Manoel Faustino dos Santos Lira, derramado em 1799, marca mais uma luta de resistência negra no Brasil e jamais poderia ser esquecido.

Se hoje existe a necessidade de se falar em uma moda afro-brasileira como design de resistência, é porque essa moda se propõe também a resgatar histórias como a de João de Deus e de Faustino Lira. Resgatar a história de um povo que, mesmo em momentos de profunda desumanização dos corpos negros, não desistiu de lutar por suas liberdades e nem de exercer um ofício tão nobre como o da alfaiataria, o da costura.

Somente em 2004, ou seja, 205 anos após a execução destes dois jovens em praça pública (um com 24 anos e o outro com 27 anos de idade) a Prefeitura Municipal de Salvador decide homenagear estes alfaiates com a inauguração de seus bustos, contendo as seguintes informações:



FIGURA 1

Busto de Manoel Faustino dos Santos Lira, praça da Piedade, Salvador – Bahia.

“Manoel Faustino dos Santos Lira. Nasceu no termo da vila de Nossa Senhora da Purificação e Santo Amaro em 1775, filho de Raimundo Ferreira e Felizarda, escrava do padre Antônio Francisco de Pinto. Manuel Faustino era solteiro, escravo, alfaiate e marceneiro. Foi preso em 16 de setembro de 1798, julgado pelo tribunal da Relação em 05 de novembro de 1799, enforcado e esquartejado, nesta praça, em 08 de novembro de 1799, aos 24 anos. Mártir do Movimento Revolucionário de 1798, intitulado Conspiração dos Búzios, Revoltas dos Alfaiates ou Conjuração Baiana, defendeu a causa da Independência do Brasil, da Proclamação da República, da Abolição da Escravatura e dos direitos iguais para todos os cidadãos. Inaugurado na gestão do prefeito Antônio Imbassahy em 04 de novembro de 2004. Restaurado na gestão do prefeito João Henrique Barradas Carneiro em agosto de 2011”¹².



FIGURA 1
Busto de João de Deus
do Nascimento, praça da
Piedade, Salvador – Bahia.

“João de Deus do Nascimento. Nasceu na vila de Nossa Senhora do Rosário do Porto da Cachoeira, em 1771, filho de José de Araújo e Francisca Maria. João foi casado com Luiza Francisca de Araújo, livre, mestre alfaiate, e cabo de Esquadra do 2º Regimento de Milícia. Foi preso em 16 de setembro de 1798, julgado pelo Tribunal da Relação em 05 de novembro 1799, enforcado e esquartejado, nesta praça, em 08 de novembro de 1799, aos 27 anos. Mártir do Movimento Revolucionário de 1798, intitulado Conspiração dos Búzios, Revoltas dos Alfaiates ou Conjuração Baiana, defendeu a causa da Independência do Brasil, da Proclamação da República, da Abolição da Escravatura e dos direitos iguais para todos os cidadãos. Inaugurado na gestão do prefeito Antônio Imbassahy em 04 de novembro de 2004. Restaurado na gestão do prefeito João Henrique Barradas Carneiro em agosto de 2011”¹³.

Ainda há muito o que se pesquisar sobre a vida desses alfaiates, para além das suas inquietações políticas, para compreender seus modos de fazer no ofício de alfaiataria. Nota-se na placa dos bustos que Manoel Faustino era escravo, alfaiate e marceneiro, e que João de Deus era livre, mestre alfaiate e militar.

Conforme Flexor¹⁴, o ofício de alfaiate era exercido por homens brancos, negros livres e/ou escravizados. Desse, apenas os brancos eram reconhecidos como mestres de ofício, após obterem uma licença do Senado da Câmara para trabalhar. Mas os negros, mesmo exercendo o ofício, lutavam para conseguir a licença e o reconhecimento da Câmara.

Flexor explica que existia uma diferença entre as relações de gênero no exercício das funções. “Os alfaiates costuravam para homens e mulheres, com maior requinte, tecidos finos, roupas que serviam para ocasiões importantes”¹⁵, enquanto as mulheres negras eram consideradas artesãs e exerciam as atividades de costureiras, bordadeiras e rendeiras, além de exercerem também a função de amas de leite. Estes tipos de serviços (de artesã e ama de leite) eram enquadrados no século XVII como serviços domésticos. As costureiras negras, na condição de escravizadas, faziam as costuras *chás* – que eram as costuras finas, delicadas e morosas. Elas cuidavam das vestes do cotidiano, que eram peças de algodão, e das vestes de sair em tecidos nobres, incluindo as roupas das esposas dos colonizadores, bem como amamentavam seus filhos.

Esse cuidar, além de costurar, envolvia lavar, passar e engomar as peças de roupas e de cama, mesa e banho. A tarefa de engomar era destinada, a princípio, a algumas mulheres que eram apenas engomadeiras, enquanto outras eram engomadeiras de goma lisa, ou seja, uma outra função, mais delicada, para estruturar a peça. Nas fazendas, era comum existir muitas costureiras, que além dos afazeres domésticos tinham que dar conta também das roupas das pessoas escravizadas que trabalhavam no engenho, nas lavouras e nos roçados.

Se não fosse o pensamento colonizador que domina a produção de conhecimento neste país, a história dos mestres que participaram da *Revolta dos Alfaiates*, assim como a história das costureiras negras, fariam parte da história da moda brasileira. Seria um grande ganho para a sociedade na desconstrução do racismo estrutural. Pois, se ao vestir, muitas pessoas se expressam politicamente, então o vestir é sim, um ato político. Ao voltarmos o olhar para o século XVIII, percebemos no exercício da alfaiataria um movimento político que confronta e põe em questionamento as opressões que a colonização portuguesa fazia recair sobre os seus corpos.

Por que, então, a história da moda brasileira não considera estes saberes? Por que a moda brasileira invisibilizou os saberes e fazeres das pessoas negras? A história da moda brasileira é contada a partir do século XIX por meio de uma perspectiva europeia, que estigmatiza os saberes tradicionais de técnicas desenvolvidas pelas mãos negras

e não representa, de fato, o que deveria ser uma verdadeira história da moda brasileira. E na complexidade do fazer de uma peça de alfaiataria, de todo esse saber e criatividade, as negras e negros que se dedicavam a este ofício detinham um conhecimento técnico específico e único. Senti uma imensa necessidade de provocar uma reflexão sobre as questões raciais nas faculdades que ofertam os cursos de Moda e Design, para (quem sabe) construir uma perspectiva pedagógica que desnaturalize formas de controle, preconceitos e racismo.

A área da moda não é só holofotes, passarelas e desfiles. Os desenhistas industriais, na atual moda, pensam nas pessoas que desenvolvem os processos produtivos e criativos, além de produtos e serviços. O pensamento de projetação não está só nos artefatos – roupas, tecidos, aviamentos, calçados, acessórios etc. O pensamento está também nas relações de trabalho, nas relações de gênero, raça e classe, que o design social nos instiga a olhar e questionar: quem são estes trabalhadores? Qual a cor e etnia desses sujeitos? Quanto recebem estes trabalhadores? A terceirização realmente vale a pena? Quais são as condições destes espaços de trabalho? As oficinas são arejadas? São salubres ou insalubres? Há iluminação adequada sobre cada máquina? As cadeiras são ergonômicas? É possível trabalhar diariamente com moda e ter qualidade de vida? E a saúde mental desses sujeitos? Olhando para o passado, para as histórias destes alfaiates e costureiras negras, o que mudou para as pessoas

negras que atuam na área da moda no século XXI? Como o segmento de moda afro-brasileira poderia contribuir para a desconstrução de estímulos raciais e promover a valorização da estética negra? Como criar uma moda afro-brasileira com criatividade, qualidade e excelente cimento? Como criar uma moda afro-brasileira que não caia no vício das cópias e no imediatismo capitalista? Como evitar que as narrativas da negritude sejam cooptadas pela branquitude?

A moda afro-brasileira pode ser criada somente por pessoas pretas? Em um país emergente como o Brasil, aprendemos ao longo destes anos que os discursos da negritude sempre são disputados pelos brancos e pelo capitalismo. Os brancos ocupam todos os espaços, disputam relações de poder dentro das religiões de matrizes africanas, dentro da capoeira, no samba, no carnaval e nos quilombos. Vejam como o carnaval rende muito dinheiro para os cofres públicos e para a elite dominante. Assim como eu, muitos negros trabalham meses e anos para colocar a sua escola de samba na avenida; passamos horas e horas costurando, fazendo alegorias, criando samba, ensaiando etc. Com toda essa tradição que temos em criar essa festa popular chamada carnaval, pergunto: qual sambista negro nós vemos ganhar dinheiro com o carnaval? Enfim, as nossas narrativas acabam sempre sendo embranquecidas, e nós, negros, continuamos às margens.

Depois de mais de um século de luta do movimento negro em prol de políticas públicas de acesso à educação, moradia digna, trabalho, renda etc., entre os anos de 2010 e 2020, por força dos movimentos periféricos negros pela valorização da estética negra e do *Movimento Orgulho Crespo*¹⁶, acompanhamos uma pequena abertura na mídia para modelos negros e negras, com o tom de pele mais escuro e os cabelos crespos mais evidentes.

Porém, essa mesma mídia capitalista, com esse discurso de “diversidade”, esvaziado de sentido, cooptou vários influenciadores negros somente para venderem seus produtos e serviços. Há também uma estratégia desta mídia em jogar o *holofote* em pessoas de pele clara e cabelo ondulado que se autodeclararam negras, e/ou que se “descobriram” negras nesta última década. Estas são pessoas que têm a chamada *passividade branca*. A mídia se aproveita destas pessoas para manter uma imagem embranquecida da cena que eles mesmo irão rotular como uma “diversidade” brasileira.

É uma “diversidade” que não nos representa! É importante que se diga isto! E as pessoas que agora se descobriram negras, que antes se assumiam como brancas, precisam entender como são lidas socialmente. São lidas como pessoas brancas ou como negras?

Enfim, o discurso de “diversidade” no Brasil ainda é uma utopia: rende muito dinheiro para alguns, mas para a grande maioria continua fazendo a manutenção do racismo, que exclui de diversos espaços as pessoas pretas de pele

retinta e cabelos crespos. Não é à toa que encontramos as pessoas pretas jogadas, morando nas ruas, no submundo do trabalho informal, no desemprego, nos serviços de faxina, nos serviços braçais, nos serviços de segurança, nas prisões, nas periferias e nas favelas. Os ourives negros no século XVII passaram pela mesma situação de exclusão que os negros estão passando hoje, no século XXI.

A resistência negra no ofício de ourives

Entre os séculos XVII e XVIII, as ocupações dos artífices no Brasil eram denominadas pelo Senado da Câmara de Salvador e pela Igreja Católica como *ofícios mecânicos*. O poder de influência dessas duas instituições referendava quem poderia ou não exercer uma atividade profissional como mestre de ofício¹⁷. Os regimentos dessas duas instâncias seguiam à risca o mesmo modelo que era aplicado em Portugal.

O trabalho de mestre de ofícios era exercido somente por homens que não se dedicavam à agricultura e ao comércio. As mulheres não podiam exercer essa função. Como falamos no subcapítulo anterior, as atividades realizadas pelas mulheres eram consideradas inferiores em relação ao trabalho dos homens; e assim eram denominadas como artesãs, e não precisavam de autorização para exercer esse ofício. Era considerado ofício das artesãs o universo dos serviços domésticos, como costurar, bordar, fazer rendas, engomar tecidos e roupas, lavar e passar, entre outros.

Para ser mestre, havia alguns critérios: o profissional tinha que passar por fases avaliativas, até ser aprovado e receber a certificação do Senado da Câmara de Salvador. Somente depois de todo esse processo é que o mestre de ofício poderia definir a sua marca e abrir o seu comércio, para depois começar a trabalhar.

Para os negros, pardos e mulatos, mesmo sendo livres, não era fácil exercer uma atividade como mestre de ofício; imaginem para aqueles que ainda estavam na condição de escravizados. Para os homens negros livres, a burocracia para se obter um registro de atividade profissional para trabalhar como mestre de ofício era enorme. Tudo era oficialmente dificultado pela Corte portuguesa, que alegava questões raciais para o exercício de determinadas funções.

Flexor, cita Marieta Alves¹⁸, que demonstra um ofício que comprova a discriminação que era feita entre brancos e negros libertos na profissão de ourives, alegando que negros, mulatos ou indígenas, mesmo que fossem livres, não poderiam exercer este ofício:

“Um ofício, no entanto, segundo os registros de Marieta Alves, **sobre as marcas dos ourives do ouro e da prata, não admitia pretos nem como oficiais e muito menos como aprendizes**. Pelo Alvará Régio de 20 de novembro de 1621, impunha-se que ‘nenhum mulato, negro ou índio **mesmo liberto** podia exercer o cargo de ourives’ [...]” (ALVES, 1962, p.7. *apud* FLEXOR, 2013, p. 57, grifo nosso).

Vejam a situação que os homens negros e indígenas viviam: eles enfrentavam todas as barreiras colonialistas para conquistar suas liberdades, e quando finalmente conseguiam, eles não podiam trabalhar. Eram impedidos pelas *Cartas Régias*, assinadas pela Corte portuguesa, que continham determinações proibindo essas pessoas de trabalhar e funcionavam como um decreto de lei. As autoridades locais tinham o dever de cumpri-la. Um exemplo é o documento oficial do ano de 1621 do governante local, que impedia por força da lei que homens negros, pardos e indígenas exercessem a atividade de ourives. Isto demonstra o quanto a colonização fez para despir pessoas negras e indígenas de suas humanidades e dignidades.

Os negros no passado resistiram! Estrategicamente, esses homens conquistavam suas documentações de mestres de ofício ao entrarem para as irmandades católicas, e assim tinham suas solicitações aprovadas junto ao Senado da Câmara. Porém, mesmo sendo detentores dos saberes da ourivesaria e das tecnologias de exploração de minérios, eles eram impedidos de exercer as funções de mestres de ofícios e de administrarem seus ateliês, por serem negros. Na contemporaneidade, ao olhar para o passado de discriminações que as pessoas negras enfrentavam e analisar como hoje lidaríamos com essa situação, aprendemos com Silvio Almeida que atitudes como a da Corte portuguesa, que usava as *Cartas Régias* para impedir que negros e indígenas exercessem atividades profissionais, seriam tipificadas como racismo. Ele explica que a dis-

criminação em forma de lei, que elege critérios de raça como impedimento para exercer uma atividade profissional entre outros, configura-se em racismo *institucional* e *estrutural*. Conforme Almeida, é racismo institucional por partir de uma instituição, seja ela pública ou privada – neste caso, a Corte portuguesa, que representava na época o governo local. E é também racismo estrutural porque essa ação defendia interesses econômicos do grupo dominante que era (é) hegemônico e branco e, por meio destas estruturas de poder, detinha o controle sobre as pessoas não-brancas. Um controle sobre os corpos, as mentes e os saberes destas pessoas. E assim, estabeleceram o que negros e indígenas poderiam ou não fazer. Almeida fala que o racismo é a dominação de uma raça sobre a outra¹⁹.

Entretanto, os negros continuaram a resistir a todas as formas de opressão dos colonizadores. Em sua luta pela sobrevivência, eles nunca obedeceram às leis impostas pela Corte portuguesa. Isto é possível observar nas movimentações desses atores sociais no século XVII, no processo de fabricação da *Joalheria Escrava* ou *Joias de Crioula*, que eram feitas, criadas e adornadas pelas mãos dos ourives negros, para o uso das mulheres negras.

Essas joias, como por exemplo o *Colar de Crioula* (FIGURA 13), eram confeccionadas com muito zelo pelos negros e pardos livres, bem como pelos negros na condição de escravizados. Os dois grupos, tanto um como o outro, deveriam trabalhar às margens da imposição desta *Carta Régia* de 1621.



FIGURA 13
Colar de Crioula em ouro.
Museu Carlos Costa Pinto,
em Salvador – Bahia.

A delicadeza das mãos negras neste fazer também pode ser vista nos brincos de *Argola Pitanga* (FIGURA 14), em ouro e pedra coral, lapidados no formato da fruta pitanga. O nome *Argola Pitanga* passou a caracterizar todas as argolas com este tipo de montagem, mesmo aquelas que não possuem um coral em forma de pitanga encaixado na estrutura em ouro.



FIGURA 14
Os brincos da Joalheira
Escrava Baiana. Acervo
do Museu Carlos Costa
Pinto.

É na história e na riqueza de detalhes imbricados nes-
tas joias que transparecem as mãos criativas dos negros,
agora visíveis – porque outrora foram invisibilizadas. As
mulheres negras ousaram vesti-las, como um ato de re-
sistência, e ao fazerem isso demonstraram fortemente a
potência que todos eles viviam naquele período.

Ao olhar para esses objetos, não se pode deixar de con-
siderar o que está neles permeado, quais os efeitos de
sentidos de um processo doloroso de deslocamento for-
çado, que foi demarcado, impresso em cada lapidada,
em cada polida, em cada grafada, no fazer dessas joias.
A travessia de uma fronteira transnacional, que retirou
negros e negras dos seus países de origem no continente
africano. A separação de seus familiares – pais, mães, fi-
lhos e avós. E depois, o confinamento e amontoamento
nos navios tumbeiros para a travessia, como seres não-
-humanos, como mercadorias. Um processo desumano
e doloroso para a história da população negra.

No Museu Afro Brasil de São Paulo (FIGURA 15) pode-se con-
templar joias similares, confeccionadas pelos ourives negros.
Ao perceber o que as *Cartas Régias* dos séculos XVII e
XVIII fizeram com os negros, instala-se um sentimento
de revolta, porque eram eles que detinham o conheci-
mento e o tato para explorar os minérios nas minas, e os
saberes manuais para depois transformar as matérias-
-primas em joias. Como visto, “o continente africano
conheceu o ouro através dos árabes no século XII, bem
antes do seu contato com os portugueses [...]”²⁰.



FIGURA 15
Fachada do espaço Joias das Mulheres
Pretas do Recôncavo Baiano do
século xix. Museu Afro Brasil de São Paulo.

Depois de 145 anos de atividade negra subversiva entre o ouro e a prata, em 30 de julho de 1766, uma outra *Carta Régia* decreta a prisão dos negros e pardos forros que exerciam o ofício de ourives. Violentamente, essa nova determinação derrubou lojas e perseguiu os negros que vinham contrariando as leis impostas pela Corte portuguesa:

“Mas, quando a Carta Régia de 30 de julho de 1766 interditou o exercício desses oficiais mecânicos, dava-se a notícia de que tinham sido presos e foram incorporados aos Regimentos pagos de Minas Gerais, Bahia, Rio de Janeiro e Pernambuco. **Foram presos todos os oficiais e aprendizes do ofício do**

ouro e da prata que fossem ‘solteiros ou pardos’ forros, sequestrando suas ferramentas e derrubando suas lojas [...]” (ALVES, 1962, p. 9 *apud* FLEXOR, 2013, p. 57-59, grifo nosso).

Mais uma perseguição aos negros. Novamente violenta, desumana e racista. Movida por interesses capitalistas e colonialistas – o ouro e a prata eram mercadorias de grande valor comercial na época. Por isso, a Corte portuguesa impunha suas leis racistas, para manter a sua hegemonia, a sua dominação, o seu poder e a sua riqueza.

Porém, os fatos demonstram que os negros subvertiam a imposição racista da Corte. Eles deram muito trabalho para os portugueses, trabalharam às margens da perseguição, se apropriaram do ouro e da prata como estratégia de resistência e sobrevivência.

Os negros perceberam a falta de controle dos registros da Corte, e alguns deles conseguiram driblar as leis e as punições que lhes eram impostas. Entre esses, encontramos Inácio Alves Nazaré, que foi um dos ourives que conseguiu registrar a sua marca. Talvez tenha conseguido montar a sua loja/ateliê para trabalhar. Não foi possível, até o momento, encontrar maiores informações a respeito dele.

Contudo, foi interessante descobrir que Inácio Alves Nazaré examinou uma *penca de balangandãs* (FIGURA 16) do Museu Carlos Costa Pinto, em Salvador (Bahia), em meados do século XIX:

“Dos ourives que registraram suas marcas na Câmara ou se declararam ourives ao serem aceitos em uma das irmandades de Salvador, como a da Santa Casa da Misericórdia, ou registravam obras em ouro ou prata realizadas para as diferentes igrejas, Marieta Alves registrou 322 – ou só do ouro, ou só da prata, ou de ambos –, entre 1625 e 1881. Desses, apenas dois eram pardos: um, Joaquim Rodrigues de Almeida, que trabalhou na segunda metade do século XIX, e faleceu com 30 anos, e o outro, **Inácio Alves Nazaré**, que foi citado como avaliador de alfaias, contraste de prata que **examinou a penca de balangandãs, existente no Museu Carlos Costa Pinto**, mas já no fim da primeira metade do século XIX” (FLEXOR, 2013, p. 59, grifo nosso).

FIGURA 16
Penca de
Balangandãs em
prata, com a nave
ornamentada,
ladeada por
pombos com as
asas fechadas
e pendentes
diversos.



As *Pencas de Balangandãs* são *Joias de Crioula* que apresentam funções utilitárias e simbólicas. A função utilitária é de uso, relacionada à ação – enfeitar e adornar. A função simbólica carrega um sentimento em cada pendente, como proteção, crenças e tradições. Esse adorno era temido pelos portugueses no século XVI, às vezes como um feitiço, e outrora admirado como um fetiche.

As africanas carregavam esses pendentes como amuletos de proteção. Alguns pendentes significavam força e coragem, geralmente os dentes de animais; outros traziam fartura em relação aos alimentos; há pendentes que representam os antepassados e as divindades religiosas africanas, que são as carrancas e máscaras – esses sempre remetendo a fé e a proteção; há os pendentes de *ex-votos* – representados por partes do corpo, significando a dor, o sofrimento ou milagre. Todos esses elementos juntos formavam uma espécie de proteção ao indivíduo que o portava, cumprindo assim suas funções de proteger e adornar o corpo.

A reinvenção de uma história

Segundo Katinsky²¹, justifica-se uma história da técnica no Brasil, não a partir de uma história de invenção, mas a partir da invenção de uma história. Com essa única invenção, que parte de uma nação eurocêntrica, ao longo de um período de desumanização decorrente do processo da escravidão, julga-se necessário estabelecer a crônica dos recursos de “história única”, com que um

grupo dominante contou para escrever a história que lhes interessava.

Sobre a liderança do arqueólogo e historiador senegalês Hamady Bocoum, foram realizadas pesquisas sobre a origem da metalurgia no final do século xx e início do xxi. Hamady contou com o apoio de uma equipe de arqueólogos, antropólogos, historiadores, engenheiros e sociólogos africanos e europeus. A partir dessas pesquisas, concluiu-se que a origem da metalurgia se desenvolveu na África Negra, há milhares de anos, em regiões como o Níger, a Nigéria e Camarões²².

Para efeito, as datas obtidas pelo método de carbono-14 revelaram que a atividade siderúrgica naquela região tem pelo menos 2.500 anos, sendo que em alguns sítios do Níger Ocidental teria sido iniciada em 2.500 a.C. Desta forma, a África Negra não importava ferro do Egito, como alguns pesquisadores defendiam. Pelo contrário: há evidências de que era a África Negra quem exportava lingotes de ferro para o Egito nos tempos de Ramsés II, faraó que reinou entre 1.279 e 1.213 a.C.

Esses estudos da metalurgia reforçam que as pessoas que foram sequestradas na África e enfiadas à força nos navios tumbeiros com destino às Américas, e em especial ao Brasil a partir do século XVI, já possuíam conhecimentos em diversas técnicas, tais como: soldar, moldar, talhar, esculpir, fundir, forjar, costurar, tecer, bordar, rendar, plantar, colher, arar e explorar minério, entre outras habilidades.

José Roberto Teixeira Leite, ao falar sobre a siderurgia brasileira, explica que eram africanos os operadores de dois fornos rústicos e da forja que, em 1591 e 1597, teriam feito funcionar a primeira fundição de ferro na fazenda Ipanema, em São Paulo. Mais tarde, quando se encontrou ouro em Minas Gerais, dava-se preferência aos negros *minas*, pertencentes aos grupos linguísticos *ioruba*, *gégê* ou *nagô* vindos de Ajudá, no *Daomé*, não apenas por serem mais fortes que os *bantos*, mas porque teriam um conhecimento técnico para localizar novos depósitos de ouro nas minas, além de saber lidar com diversos tipos de minérios²³.

Isso reforça que os africanos, que aqui chegaram, trouxeram em suas memórias o conhecimento em diversas técnicas, além de saberes culturais. E, mesmo com as tentativas opressivas de invisibilizar seus saberes, muitas das artes e ofícios que desenvolvemos no século XXI carregam os ensinamentos deixados por esses povos.

Na década de 1940, já no século XX, a professora Maria Vitorina de Freitas²⁴, mestra em Tecnologia pela Escola Industrial Carlos de Campos (São Paulo - SP), dedicou oito anos da sua carreira para escrever o livro *Tecnologia, artes e ofícios femininos*, lançado em 1948. É uma obra robusta, com mais de 800 páginas. Nela, Maria Vitorina se debruçou sobre tecnologia e técnicas – sobre os modos de fazer, a arte, o artífice, o artesão, entre outros conceitos. Delicadamente, ela descreve o elo produtivo da moda, começando pelo plantio e colheita do algodão, depois pelas fibras têxteis, a fiação, o tecimento; cita diversos ti-

pos de tecidos, explica a modelagem e o fazer dos moldes, o corte e costura das peças. Além da matéria-prima, fala sobre o ofício das modistas (que hoje chamamos de modelistas), da costureira, da bordadeira, do tecelão, entre outros profissionais que atuam neste setor. A autora separa alguns capítulos para falar sobre o bordado, as rendas e, principalmente, da importância do desenho. Enfim, é uma obra bem didática, delicada, e com muito conteúdo. Percebe-se que houve um empenho enorme para deixar essa obra pedagógica, a fim de auxiliar professores(as) no ensino das artes e ofícios, com esses estudos.

Segundo Maria Vitoriana de Freitas, a tecnologia é a ciência das artes e ofícios em geral. Tem por finalidade ilustrar o educando para um método racional, descrevendo, resumindo, traçando a história e a técnica das artes e dos ofícios, analisando seus processos. Para ela, a arte não pode ser explicada, mas somente sentida. A arte é universal, é em princípio a manifestação do belo. E o artista é aquele ser que vive para a sua arte. É aquele que não é capaz de transmitir por meio de palavras o que seu espírito criou e a sua mão executou. O artista é aquele que dá ao pensamento uma forma, uma ideia, uma expressão sentimental. E o artífice seria aquele que põe em prática e executa as concepções do artista.

O livro da professora Maria Vitorina de Freitas é uma obra muito interessante, muito minuciosa e detalhista; no entanto percebe-se uma ausência de referências à contribuição dos saberes e fazeres africano e afro-brasileiro.

O livro inteiro traz a abordagem de um olhar eurocêntrico, que está presente no texto, na ilustração dos desenhos, na configuração dos desenhos dos moldes, nas tabelas de medidas. Mesmo quando a autora cita as tecnologias usadas para se fazer os têxteis e costurar as roupas, nota-se que o contar da história passa por um olhar colonizado. Para ilustrar a manifestação deste olhar colonizado, percebido e sentido: quando Freitas aborda as tecnologias de fiação no Brasil, ela menciona que essa tecnologia “parecia” ter sido introduzida pelos padres jesuítas. Em nenhum momento é citada a contribuição africana, nem mesmo quando se fala que os tecidos fabricados eram “grosseiros”:

FIAÇÃO NO BRASIL: Parece que a fiação, como indústria caseira, foi introduzida em nosso país pelos padres jesuítas que conheciam e praticavam a manufatura têxtil. A entrada no Brasil do descaroçador manual, a roda de fiar e o tear manual, muito vieram facilitar a utilização das fibras indígenas na confecção das vestimentas, não só para os colonos como para os naturais. Fiaram e teceram o algodão e outras fibras, fabricando tecidos grosseiros, redes, cordas etc. (FREITAS, 1948, p.143).

“Parecer” não é ser. O que parece, nem sempre é. Na realidade, para se tecer os tecidos “grosseiros”, os negros tiveram que construir suas próprias máquinas e ferramentas manuais. Com madeira e pregos de ferro, os negros fizeram o tear manual, o descaroçador de algodão, a roda de fiar. Tudo isso, eles mesmos projetavam

para tecer o tal de tecido grosseiro. Nada disso está no livro de Freitas, assim como as técnicas de tecimento e de tingimento que o povo negro utilizava.

São histórias “belíssimas” – como essa, por exemplo, narrada pela professora Maria Vitorina de Freitas – que precisamos desconstruir e recontar a partir de uma perspectiva decolonial. Histórias em que a contribuição africana seja inserida, visibilizada e narrada positivamente, como um fazer altamente técnico e criativo desenvolvido pelas pessoas negras que foram escravizadas. Esse exercício precisa ser feito com a história da moda e do design brasileiro, que durante todos esses anos passaram por essa “miopia seletiva”.

Ao visitarmos o Museu Afro Brasil, em São Paulo, é possível conferir o descaroçador de algodão, todo feito em madeira, construído pelos negros no período da escravidão. Além desse artefato, feito manualmente pelos negros, também estão ali a roda de fiar, o tear manual, uma máquina de costurar couro, toda construída em ferro, que era utilizada pelos sapateiros. No museu Afro Brasil há diversos artefatos desenvolvidos pelas mãos negras escravizadas, objetos que foram pensados para facilitar o trabalho e os processos produtivos. Na contemporaneidade, esses objetos são pensados, criados, projetados e executados por *designers*.

Frantz Fanon²⁵ menciona que a descolonização do pensamento propõe uma mudança na ordem do mundo. Nessa perspectiva, há profundos questionamentos em



Desencaroçador de algodão - Museo Afro Brasil de São Paulo

relação à situação colonial, que privilegia um em detrimento do outro, gerando apagamento e invisibilidade, além de muitos conflitos e violência.

Essa violência é a base de sustentação do sistema mundo-colonial, que deu ritmo incansável à destruição de formas sociais negras e indígenas. Destrução sem restrições de seus sistemas naturais de referência e economia, como a base de trocas. Destrução da cultura destes

povos subalternizados, das formas de vida, dos usos e costumes e da história de povos nativos e tradicionais. É essa violência que o pensamento decolonial quer derrotar. E se possível for, segundo Fanon, construir uma nova sociedade, em que não haja diferenças entre as pessoas. O autor reafirma que o mundo colonizado precisa ser destruído, porque o colono deforma a mente e os valores culturais do colonizado:

“O mundo colonial é um mundo maniqueísta. Não basta ao colono limitar fisicamente, isto é, com seus policiais e guardas, o espaço do colonizado. Como que para ilustrar o caráter totalitário da exploração colonial, o colono faz do colonizado uma espécie de quintessência do mal. A sociedade colonizada não é apenas descrita como uma sociedade sem valores. Não basta o colono afirmar que os valores desertaram, ou melhor, nunca habitaram, o mundo colonizado. O indígena é declarado impermeável à ética. Ausência de valores, e também negação de valores. Nesse sentido ele é o mal absoluto. Elemento corrosivo, destruindo tudo do que se aproxima, elemento deformante, desfigurando tudo que se refere à estética ou à moral, depositário de forças maléficas, instrumento inconsciente e irrecuperável de forças cegas.” (FANON, 2005, p. 57 e 58).

O silenciamento da cultura negra e indígena faz parte dos modos de operação deste sistema mundo-colonial eucocêntrico, que nega e inferioriza seus valores culturais,

histórias, seus usos e costumes, suas crenças e estéticas não-brancas. Em suma, é um epistemicídio cultural.

Para começar a mudar o sistema mundo-colonial, será necessário exercer uma *práxis* pedagógica, anticolonial, cotidianamente. É nas interações da ação educativa, com muita sinceridade e respeito pelo legado que as culturas negras e indígenas nos deixaram, que se vai apresentando aspectos de valorização dessas culturas.

A relação entre brancos e negros ao exercerem ofícios mecânicos nos séculos XVII, XVIII e XIX

Tentando contrariar essa narrativa de que os negros trazidos à força só serviam para trabalhos pesados, decidi pesquisar quais eram os ofícios que os negros realmente exerciam mesmo dentro desse regime de exploração, e qual foi o processo de escravização dos corpos negros e indígenas.

Um estudo interessante, que gostaria de trazer à tona novamente, é o de Maria Helena Ochi Flexor²⁶. Em suas pesquisas, ela procurou identificar as atividades profissionais ocupadas pelos pretos e pardos, escravos ou libertos, no espaço urbano de Salvador, entre os séculos XVII e XVIII, território sobre o qual o Senado da Câmara tinha Jurisdição. O estudo demonstrou a não linearidade entre negros libertos e brancos ao realizarem uma atividade profissional naquela época.

Ela pesquisou diversas bases de dados, arquivos e referências bibliográficas, começando com os registros da documentação do Arquivo Histórico do antigo Senado da

Câmara de Salvador, na Bahia, que está sob a guarda da Fundação Gregório de Mattos. A autora destaca que esse arquivo se encontra danificado por falta de cuidados e da ação do tempo, e que boa parte do acervo foi queimado a partir de 1960.

Devido a esta perda, a autora buscou informações sobre as atividades das pessoas escravizadas nos inventários e nos testamentos registrados entre 1730 e 1830, que estavam sob a guarda do Arquivo Público do Estado da Bahia. Em um total de 263 processos analisados, constatou que foram arroladas 2.399 pessoas escravizadas na cidade de Salvador e em seu entorno, que compreendia a Região Metropolitana de Salvador, abarcando assim as cidades de Itaparica, São Bartolomeu de Pirajá, Santo Amaro de Ipitanga, Matuim, Paripe, Catu, Passé, Aratu e Mata de São João, entre outras, onde se encontravam propriedades rurais ou semirrurais.

A partir da coleta de 2.399 pessoas escravizadas, Flexor primeiro apurou um total de 1.414 homens escravizados, e deste volume subtraiu crianças, moleques e molecões²⁷ sem ocupação declarada. Da mesma forma, foram subtraídas as crianças do número total de 985 mulheres negras escravizadas.

Entre essas pessoas escravizadas, homens e mulheres, 456 tinham algum tipo de doença ou defeito físico decorrente do processo escravagista, que os impossibilitava total ou parcialmente de realizarem seus trabalhos, além de muitos não terem suas ocupações declaradas.

Além do total acima, 43 faleceram, 22 fugiram, 42 pessoas – homens, mulheres e crianças – foram libertos, e 6 estavam condenados à prisão. Após todas as subtrações, restou uma pequena quantidade de pessoas escravizadas com atividade conhecida. Um total de 401 homens e 266 mulheres exerciam ofícios mecânicos ou trabalhos artesanais. Alguns exerciam duas ou mais atividades, especialmente as mulheres.

As demais pessoas escravizadas se ocupavam de tarefas diversas, como na lavoura, no engenho ou na roça, ou seja, serviços da fazenda. Nos serviços domésticos, 376 pessoas escravizadas, entre homens e mulheres, cozinhavam, limpavam e cuidavam da casa e das crianças da classe dominante.

A autora encontrou nos registros pesquisados **97 costureiras, 39 rendeiras e 25 bordadeiras**. Além dessas, pode-se constatar nos escritos que os comerciantes e donos de terras dispunham de uma parcela especializada de pessoas escravizadas, que eram classificadas como costureiras, bordadeiras e rendeiras, domésticas e amas de leite que, além de cuidar da casa, tinham o dever de amamentar os filhos dos colonizadores. Alguns desses comerciantes passaram a ofertar serviços para a administração pública, utilizando essa mão de obra escrava especializada²⁸. Neste pequeno recorte, observamos a atuação das mulheres negras no que hoje chamamos de área da Moda, nos ofícios da costura, do bordado, no fazer das rendas, e no cuidado das peças têxteis.

Após este levantamento, Flexor explica que os ofícios mecânicos representavam 25% do total das ocupações declaradas e não declaradas. Dentro deste percentual, as atividades dos mestres se dividiam da seguinte forma: carregador de cadeira de arruar (22%); oficiais de polieiros (15%); ganhadoras de rua (8%); carapinas (8%); sapateiros (6%); barbeiros e sangradores (5%); carpinteiros (4%); calafates, tanoeiros, cabeleireiros, cavouqueiros, padeiros, caldeireiros e alfaiates (todos estes somavam 3%); ferreiros, cerieiros e oleiros (todos estes somavam 1%). Foram apenas estes ofícios mecânicos apontados entre as pessoas negras que tinham licença para trabalhar²⁹.

Mesmo após a reforma da Câmara, em 1828, não houve dificuldades para identificar as diferenças nas relações de trabalho. As pessoas negras escravizadas e/ou livres exerciam algum tipo de serviço braçal, tanto na roça como na cidade; já as pessoas brancas “nobres” tinham direito à ociosidade. Quando estes “nobres” se ocupavam de alguma atividade, era em altos postos dentro da administração pública. Aqui já se percebe o que hoje, no século XXI, chamamos de privilégio branco.

Naquela época, para uma pessoa negra (mesmo que fosse livre) pudesse obter a licença para exercer um ofício, havia uma grande burocracia e não havia garantias de que essa pessoa poderia desenvolver profissionalmente tal atividade – a exemplo do que vimos na discussão anterior, sobre a resistência negra no ofício de ourives. Existiam burocracias racistas na forma de lei, as quais

impediam os negros livres de trabalhar, mesmo sendo mestres aprovados pela Câmara do Senado. Era uma aprovação desonesta: por serem negros, não lhes garantia direito a nada. Os negros batalhavam pela sua dignidade e não conseguiam absolutamente nada. A própria estrutura do sistema colonial não permitia que os negros livres se desenvolvessem.

Na documentação do Arquivo Histórico da Prefeitura Municipal de Salvador, sob a guarda da Fundação Gregório de Mattos, no transcorrer de um século e três décadas (ou seja, precisamente entre 1700 e 1830), foram encontrados apenas oito registros de pretos e crioulos livres que obtiveram a licença para trabalhar como marneneiros e torneiros. Mesmo assim, esses não puderam trabalhar por não terem passado no processo de exame, pelo fato de serem negros. Aqui cito, entre muitas aspas, os “documentos” que, conforme Flexor, determinavam os ofícios que os negros, pardos e mulatos forros podiam exercer: “alfaiate, sapateiro, carapina, tanoeiro, calafate, ferreiro, vendeiro, vendeira de porta ou ganhadora de rua. Além destes ofícios, os negros exerciam atividades que envolvia a manipulação de sangue, como sangradores, barbeiros e parteiras”.

Com a política pombalina de repovoamento e reurbanização do Brasil, em meados do século XVIII, houve um aumento no tráfico de pessoas escravizadas, ao mesmo tempo em que se concedeu a liberdade aos indígenas, em 1758.

No contexto mundial, a partir da segunda metade daquele século, começaram a surgir diversas tensões nas relações de trabalho. A Revolução Francesa foi um divisor de águas, e foi transformadora ao apontar que, em vez de se submeter a um rei tirano, todo ser humano tinha direito a ter a sua liberdade por meio do trabalho e da razão. E foram esses valores liberais que impulsionaram, na Inglaterra, o movimento conhecido como Revolução Industrial.

Em Salvador, houve uma reorganização das tropas, onde foram recrutados homens de 14 a 60 anos, incluindo a condição de escravizados e/ou libertos. Muitos negros e pardos se engajaram nas tropas para participar do movimento que levou o nome de Revolta dos Alfaiates, em 1798 (conhecido também como Conjuração Baiana ou Revolta dos Búzios), como vimos no capítulo *A resistência negra no ofício dos alfaiates*.

Segundo Flexor, esse movimento aconteceu por influência da Revolução Francesa: os soldados pardos e negros lutavam pela igualdade de direitos na carreira militar. Nesse levante, 33 pessoas foram presas, entre os quais havia: 11 pessoas escravizadas; 05 alfaiates (dois dos quais foram citados no capítulo anterior, João de Deus do Nascimento e Manoel Faustino dos Santos Lira, que foram enforcados e esquartejados para servir de exemplo aos demais); 06 soldados da tropa de linha; 03 oficiais militares; 01 negociante; 02 ourives; 01 bordador; 01 pedreiro; 01 cirurgião; 01 carapina; e 01 professor³⁰. De fato, esse movimento foi precursor à abolição da escravidão no Brasil, em 1888, porque

aconteceu 90 anos antes da Lei Áurea ser efetivada. Essa manifestação, entre outras, demonstra o quanto os negros resistiram a todo custo àquele regime de opressão.

No levantamento realizado por Flexor, foi encontrado um único mestre sapateiro, que se chamava José do Carmo. Seu tom de pele era identificado como “cabra”. Ele era escravo de João Batista Madureira, referenciado como proprietário da roça na praça do Forte de São Pedro, com negócios como mercador, na rua dos Caldeireiros. E foi localizado apenas um mestre pedreiro, chamado Joaquim, da etnia gegê. Era escravo de José Coelho Barbosa, morador à rua de São Pedro Velho em 1821. Flexor explica que em nenhum dos demais ofícios mecânicos, na cidade de Salvador, apareceu outra pessoa escravizada com o título de mestre. Este fato significava que as pessoas escravizadas não alcançavam um patamar mais alto nas suas profissões. Esse fato reflete a impossibilidade de abrirem seus próprios negócios, e de concorrerem com o comércio dos brancos.

Arrematando essa costura!

Infelizmente, depois de tudo o que aprendemos lendo esse texto até aqui, sentimos profundamente que o racismo institucional e estrutural ainda estão longe de acabar. De fato, esse texto demonstra o quanto é importante refletir sobre as relações de trabalho entre brancos e negros desde o século XVI, por meio dos *ofícios mecânicos*.

Negros e pardos resistiram às leis racistas impostas

pela Corte portuguesa, com o apoio da Igreja Católica – as *Cartas Régias*, que ratificam a classe dominante e hegemônica, determinando que uma pessoa negra era inferior a uma pessoa branca nas relações de trabalho, como nos apontou Maria Helena Ochi Flexor. E essa assimetria se mantém com a desigualdade racial, ainda na contemporaneidade.

O que vimos em todo o levantamento de dados de Flexor é que, por mais que os negros e pardos forros lutassesem para sobreviver, tentando desenvolver um trabalho profissional digno, mesmo sendo livres, eles não podiam exercer suas profissões. A Corte tinha uma dominação possessiva sobre os corpos negros, que acabavam morrendo muitas vezes inválidos de tanto trabalhar, e/ou com alguma doença contagiosa decorrente das condições insalubres nos espaços em que trabalhavam. Isso é muito cruel. Aboliu-se a escravidão, mas não se aboliram as diversas formas de controle sobre os corpos negros, pardos e indígenas.

As desigualdades sociais e raciais presentes no século XXI são uma decorrência dessa relação desumana entre brancos e negros, vista durante toda a trajetória de luta dos ourives para poder trabalhar; assim como na Revolta dos Alfaiates, que levou ao derramamento do sangue e o esquartejamento dos corpos de dois jovens negros – João de Deus do Nascimento e Manoel Faustino dos Santos Lira, alfaiates, sendo um livre e o outro na condição de escravizado.

E assim foram tombados tantos outros negros, negras

e indígenas, que passaram por essa sociedade como não-pessoas, não-humanos, sendo silenciados, invisibilizados e desacreditados no contexto histórico da sociedade brasileira. Na história da moda e do design brasileiro, não estudamos temas étnico-raciais com este embasamento. Aliás, quase não encontramos professores negros lecionando no ensino superior – quiçá nos cursos de *Moda e Design*.

Tanta invisibilização, é uma pena, pois poderíamos dizer com muito orgulho que o processo de abolição da escravidão no Brasil se iniciou a partir de quem entendia do riscado e do vestir, pela ação dos alfaiates negros de se fazer moda articulada à política, junto com outros atores sociais que defendiam a derrubada daquele sistema opressor colonial – que ainda opera controlando corpos e mentes, mesmo pós-colonização.

Esse sistema-mundo euro-colonial não funciona mais para a atual sociedade. Conforme Frantz Fanon, é necessário implodir esse sistema de mundo colonizador. Ele explica que o período pós-colonial ainda não aconteceu, e que desde os séculos xix e xx, impera globalmente a colonialidade de poder, que se apresenta por diversas formas de controle que se sobrepõem às culturas subalternizadas – em sua maior parte a negra e indígena. Essa estrutura de poder colonializa o pensamento, o conhecimento, as raças não-brancas, o gênero e as suas dissidências. É por causa dessa nova estratégia de colonização global que se faz a manutenção das desigualdades

raciais e sociais. E o controle deste sistema é branco e hegemônico, definido assim por um grupo dominante que tem em suas mãos o poder e, com isto, controla a vida e a mente das pessoas colonizadas.

Como nos ensina Paulina Chiziane³¹, para além de desconstruir a mente naturalizada do colonizador branco, também é preciso desconstruir a mente colonizada do negro que naturalmente assimila a cultura do colonizador e deixa de lado as suas tradições e costumes. O que Chiziane relata sobre as mulheres negras moçambicanas também me fez pensar nas afrodescendentes brasileiras. As mulheres negras, tanto de lá como de cá, ainda se encontram em situação de muita desvantagem em relação aos homens negros. Não é à toa que ela percorre seu país para entender as relações entre homens e mulheres, para compreender o patriarcado, o matriarcado e a poligamia. A mulher moçambicana, para Chiziane³², assume papel central em termos de oralidade, de criação dos filhos, de afetos, dos cabelos crespos e dos penteados, dos vestires – de um lado, uma mulher negra muito bem-vestida e preocupada em agradar o seu marido; do outro lado, uma mulher negra vestida para esconder a ausência do esposo. E assim ela vai narrando as vivências das mulheres do norte, e das mulheres do sul de Moçambique.

De um jeito ou de outro, para Chiziane, o vestir de uma mulher moçambicana revela muito sobre as relações de afeto e ou desilusões opressoras que essas mulheres vivem em seu cotidiano. Ela chama atenção para que os

moçambicanos valorizem suas tradições, suas culturas, suas crenças e saberes populares. Frisa que a todo momento é preciso ir contra o pensamento colonial que ainda se impõe em Moçambique. Ela conclui que, antes de tudo, as nossas ações precisam ser anticoloniais e/ou contra coloniais, ao defender o que é nosso!! Nossa língua, costumes e tradições, crenças, o nosso jeito de se vestir, o nosso cabelo e nossos penteados.

Notas

¹ Este capítulo é fruto do artigo *A invisibilidade das mãos negras no design e na moda e a resistência negra nas artes de ofício*, que havia sido aprovado, mas sofreu censura na véspera da sua publicação on-line, em 31/05/2021. O artigo seria publicado em 01/06/2021 no **Dossiê 9 - Arte, Design e Artesanato: Ressignificações e Relacionamentos em Rede** | UDESC, v. 5 n. 2 (2021). doi: <<https://doi.org/10.5965/25944630522021001>>. O motivo da censura foi uma reflexão crítica que ousei fazer, motivada por um sentimento de indignação por ter sido alvo de uma exposição constrangedora e racista durante um GT do *Colóquio de Moda 2020*. A esse respeito, as considerações censuradas foram anexadas no capítulo 5 do presente livro, assim como a minha fala durante a abertura do GT 6 – *Moda Afro-brasileira e Ativismo, no Colóquio de Moda 2021*.

² MARTINS, Leda Maria. **Afrografias da memória**: o reinado do Rosário no Jatobá. São Paulo/ Belo Horizonte: Perspectiva/Mazza Edições, 1997.

³ FLEXOR, Maria Helena Oxi. Os ofícios... **Op. cit.**, 2013, p. 51-73.

⁴ GONZALES, Lélia Racismo e sexism na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, ANPOCS, 1984, p. 223-244.

⁵ PEREIRA, Thales Augusto Zamberlan. Tariffs and the textile trade between Brazil and Britain (1808-1860). **Estud. Econ.**, São Paulo, vol.51, n.2, p.311-342, abr.-jun. 2021.

⁶ CF. XAVIER, Geovana; FARIAS, J. B.; GOMES, F. **Mulheres negras no Brasil escravista e do pós-emancipação** / Giovana Xavier, Juliana Barreto Farias, Flavio Gomes (Órgs.). São Paulo: Selo Negro, 2012; BERTIN, E. **Alforrias na São Paulo do século xix: liberdade e dominação** / Enidelce Bertin. São Pau-

lo: Humanitas / FFLCH / USP, 2004; BARONE, A.; RIOS, F. **Negros nas cidades brasileiras (1890-1950)** / Organização de Ana Barone, Flavia Rios (Orgs.). São Paulo: Intermeios; Fapesp, 2018;

⁷ SCHWARCZ, Lilia Moritz e STARLING, Heloísa Murgel. **Brasil: uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2015. p. 174.

⁸ SANTOS, Antônio Bispo dos. **Colonização, quilombos, modos e significações**. Brasília: INCTI/UnB, 2015. Antônio Bispo dos Santos, o Negô Bispo, líder quilombola pertencente a uma comunidade rural do Piauí, professor da disciplina Encontro de Saberes na UnB e pertence à rede de mestres docentes do INCTI – Instituto de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa.

⁹ MATTOSO, Kátia de Queirós. No Brasil escravista: relações sociais entre libertos e homens livres e entre libertos e escravos. **Revista Brasileira de História**, 1981, p. 219-233.

¹⁰ FOUCAULT, Michel. **Microfísica do poder**. Organização, introdução e revisão técnica de Roberto Machado. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2016.

¹¹ PEREIRA, Thales Augusto Zamberlan. **The cotton trade and Brazilian foreign commerce during the industrial revolution** [Algodão e o comércio internacional do Brasil durante a revolução industrial]. Tese (Doutorado em Economia). Faculdade de Economia, Administração e Contabilidade, Universidade de São Paulo. São Paulo, 2017 197 p.

¹² PREFEITURA MUNICIPAL DE SALVADOR. Disponível em: <http://www.salvador.ba.gov.br/>. Acesso em: 27 fev. 2021.

¹³ Idem. *Ibidem*.

¹⁴ FLEXOR, Maria Helena Oxi. Os ofícios... **Op. cit.**, 2013.

¹⁵ Idem, p. 67

¹⁶ ORGULHO CRESPO. [S. l.], [ca. 2017]. Disponível em: www.orgulhocrespo.com. Acesso em: jan. 2018.

¹⁷ FLEXOR, Maria Helena Oxi. Os ofícios... **Op. cit.**, 2013, p. 51-73.

¹⁸ ALVES, Marieta. **Mestres ourives de ouro e prata da Bahia**. Salvador: Museu do Estado da Bahia, 1962. p. 7 e 9.

¹⁹ ALMEIDA, Silvio Luiz de. **O que é racismo estrutural?** Belo Horizonte: Letramento, 2018.

²⁰ FACTUM, Ana Beatriz Simon. **Joalheria...** **Op. cit.**, 2009, p. 176.

²¹ KATINSKY, Julio. A técnica e sua história. In: ARAUJO, E. **Arte, adorno, design e tecnologia no tempo da escravidão**. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2013, p. 83-96.

- ²² LEITE, José Roberto Teixeira. As raízes na África Negra da siderurgia brasileira. In: ARAUJO, E. **Arte, adorno, design e tecnologia no tempo da escravidão**. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2013, p. 75-82.
- ²³ Idem. *Ibidem*.
- ²⁴ FREITAS, Maria Vitorina de. **Artes e ofícios femininos**. Linográfica: São Paulo, 1948.
- ²⁵ FANON, Frantz. **Os condenados...** *Op. cit.*, 2005.
- ²⁶ FLEXOR, Maria Helena Ochi. **Os ofícios...** *Op. cit.*, p. 51.
- ²⁷ Entende-se como: crianças, jovens e adolescentes.
- ²⁸ FLEXOR, Maria Helena Oxi. **Os ofícios...** *Op. cit.*, 2013, p. 67-68.
- ²⁹ Idem, p. 67.
- ³⁰ Idem, p. 65.
- ³¹ ITAÚ CULTURAL. **Encontro com Conceição Evaristo e Paulina Chiziane**. Live em homenagem aos 75 anos de Conceição Evaristo no dia 29 de novembro de 2021. Disponível em: [Encontro com Conceição Evaristo e Paulina Chiziane | \(Libras\) - YouTube](#). Acesso em: 09 jun. 2022.
- ³² CHIZIANE, Paulina. **Niketche: uma história de poligamia** / Paulina Chiziane. 1^a ed. São Paulo: Companhia de Bolso, 2021.

Fonte das imagens

FIGURAS 1 e 2 prefeitura municipal de salvador (2011).

FIGURA 13 Factum (2009, p. 283).

FIGURA 14 Factum (2009, p. 173).

FIGURA 15 Acervo da autora, 2018.

FIGURA 16 Factum (2009, p. 302).

PÁG 117 Fotografia da autora.

Par

te
4

O vestir negro, dos bailes black ao hip-hop

Os negros sofreram com o processo de escravidão e continuam sofrendo com as repressões policiais e militares impostas pelo Estado, com o racismo estrutural e com a invisibilidade na área da moda, bem como em muitas outras áreas.

A roda de capoeira, a roda de samba, o culto aos orixás, tudo isso unia em comunidade a população negra, e não foi diferente com os bailes funk e com o hip-hop. Todas essas manifestações são estratégias de resistência ao regime opressor que enfrentamos. No regime militar após o golpe de 1964, criminalizar bailes *black*, invadir salões, prender cantores e dançarinos negros que organizavam esses bailes era uma estratégia de controle do Estado, como bem reforça Roza¹:

“A criminalização do soul e do funk repete a história do samba, das religiões de matriz africana e da capoeira, que chegou até a entrar no código Penal de 1890 com um aviso de punição para quem a praticasse. Também em 1976, o samba, que hoje é reconhecido como a principal manifestação cultural brasileira [...]”.

Mesmo com toda essa violência e opressão sobre os corpos negros, a moda afro-brasileira, esse vestir político, sempre esteve presente, como parte fundante desta luta. Os negros precisavam demonstrar que existiam e resistiam a toda humilhação que lhes era imposta. Os bailes *black*, mesmo com toda a perseguição policial, eram um local de respiro para ser e se tornar negro. Era ali que a

negritude aflorava na pele e o negro entendia a importância de se impor para sociedade com o seu cabelo crespo *black power*, com o seu corte impecável e bem redondinho, lembrando uma lua cheia. E bem cheia. Quanto mais cheio e alto o *black*, mais imponente e estiloso era o “cara” ou a “mina”.

Com a Revolta dos Alfaiaates e com a movimentação das mulheres negras como vendedoras de têxteis, a lição que aprendo é que: o que os negros gostam mesmo é de uma roupa bem modelada, com bom caimento, de tecidos nobres, costuras e acabamentos bem-feitos e delicados, detalhes nas formas, bordados, rendas, apliques. Gosta mesmo de estar bem-vestido para sair, ir ao baile, dançar, se mostrar, desfilar. Subjetivamente, essa é uma das estratégias que encontramos para existir. Uma estratégia contrária a tudo que nos impuseram – maus tratos, humilhações, mutilações, espancamentos, surras, sobreviver das sobras e nas margens. Toda essa violência é fruto da colonização, “a violência com a qual se afirmou a supremacia dos valores brancos, a agressividade que impregnou o confronto vitorioso desses valores com os modos de vida ou pensamento dos colonizados”².

É nas entrelinhas da descolonização deste pensamento opressor que o movimento negro vem resistindo. E mesmo o Estado criminalizando os bailes *black*, os negros não deixaram de vestir a sua melhor calça de alfaiataria no estilo boca de sino, nem de usar camisas justas ao corpo, com uma modelagem mais contemporânea, além de

explorar o seu cabelo *black*, como bem manda um belo figurino de Pretxs descolados e comprometidos com a sua luta étnico-racial. Pois é isso que se vê na imagem do *baile black* carioca dos anos 1970, na matéria a *Crиминализação do Funk*, de Gabriele Roza, e que eu faço questão de compartilhar aqui (FIGURA 17) para ilustrar o que venho estudando, pensando e refletindo sobre essa moda afro-brasileira, que vem sendo feita pelos negros há muito tempo...



FIGURA 17
Almir Veiga
- Baile Black
Carioca nos
anos de 1970.

Anos 1980: o hip-hop ocupa o cenário black na música, no movimento negro e moda

O *hip-hop* é uma cultura, uma ideologia é um movimento. É uma cultura criada por negros e continua sendo cultivada entre os negros, e que semeia uma filosofia de vida. É uma ideologia, porque no campo das ideias exerce seu poder de conscientização política, social e cultural do que é ser negro no mundo. É um movimento, que assim como o vento, atravessou fronteiras de países e línguas, se comunicando com negros e negras em diversas partes do mundo, por meio da poesia, do canto e do grafite.

Portanto, o hip-hop é um fenômeno de transformação social que mexe com a cabeça da juventude negra em nível mundial, em diversos países com o mesmo propósito. Influenciados pelo *hip-hop*, criaram-se instituições, ONGs e estatutos. O *hip-hop* virou tema de dissertações de mestrado, teses e artigos, e o mais importante é a devolutiva social que esse movimento provoca, conscientizando jovens negros e periféricos de sua condição social e racial.

Uma breve história do Hip-Hop

Na década de 1960, nos Estados Unidos, aconteciam diversas discussões sobre os Direitos Humanos. Alguns pensadores marginalizados na cidade de Nova Iorque se articulavam para fazer valer suas ideias e inquietações; grandes líderes negros como *Martin Luther King* e *Malcom X*, e coletivos como os *Black Panthers*, tiveram destaque nestas discussões e levaram muitos seguidores

a pensar nas questões raciais que os negros sofriam e que impactavam suas vidas socialmente.

Um jovem negro chamando *Lance Taylor*, mais conhecido artisticamente como *Afrika Bambaataa*, nascido em 19 de abril de 1957 e criado no Bronx, em Nova Iorque, era um ativista estadunidense, além de ser DJ, cantor, compositor e produtor. Na juventude, fazia parte de uma gangue chamada *Espadas Negras*, que era muito temida por adversários; mas logo Taylor percebeu que brigas entre gangues não levariam a nada. E foi com essa mudança de pensamento no final dos anos 1960 que se deixou envolver por uma forte consciência política, que poderia ser desenvolvida em paralelo ao seu fazer artístico. Inquieto com os acontecimentos de sua época, inspirou-se em duas movimentações cíclicas: uma de transmitir a cultura dos guetos norte-americanos através da dança; e a outra de fazer o uso de um movimento político para criar uma poesia cantada. Ele observa que surgia popularmente um novo estilo de dançar que explorava saltos – e *hop* significa saltar em inglês. Além de saltar, este estilo movimentava os quadris, em gestos conhecidos como *hip*; e assim, o jovem Afrika Bambaataa uniu as duas palavras e batizou esse movimento de *hip-hop*.

O *hip-hop* ganhou muitos adeptos, principalmente de artistas como o cantor e produtor *Isaac Hayes* (1942-2008), que fazia as comunidades dos guetos dançarem ao som de suas músicas, que se tornaram a base sonora para inúmeros *raps*. O disco *Black Moses*, de 1971, é considerado

um dos melhores da carreira de *Issac Hayes*, tanto que o título (Moisés Negro, em português) se transformou em um apelido que o acompanhou por toda a vida. Essas músicas traziam em suas letras um enfoque político-social de informação e preocupação com as desigualdades raciais, o racismo e a situação socioeconômica da população negra afro-americana.

O hip-hop no Brasil

Na música, os afrodescendentes brasileiros tiveram muita influência dos negros afro-americanos ou norte-americanos, como algumas pessoas falam. A identificação dos afrodescendentes no Brasil com o movimento *hip-hop* acontece pelo estilo de música *rap* e do ritmo dançante que veio de encontro com a ansiedade da juventude negra brasileira. Eles associaram esse movimento à situação presente em que viviam e, com isso, assimilararam a consciência política do *hip-hop*, e assim começaram a propor mudanças de atitude e de comportamento.

O *hip-hop* chegou no Brasil em meados da década de 1980, em São Paulo, por meio de equipes de música negra que faziam os *Bailes Black* como a *Chic Show*, *Black Mad e Zimbabwe*, revistas e discos importados que apareciam na galeria da Rua 24 de Maio, considerada a famosa *Galeria do Rock*, no centro da capital paulista. A Galeria se tornou um ponto de encontro dos simpatizantes deste movimento. Um dos primeiros adeptos deste movimento foi o pioneiro Nelson Triunfo, também conhecido

como Nelsão Black Soul – talentoso dançarino de *break* que ostenta um cabelo *black* enorme, nascido em Triunfo (Pernambuco), e cujo nome artístico leva o nome da sua cidade natal.

Triunfo foi o primeiro brasileiro a viver de dança *black power*; depois vieram Taíde e Humberto, que ficaram conhecidos como *Taíde e DJ Hum*. Nos anos 1980, Humberto tinha uma equipe de som e fazia bailes em Ferraz de Vasconcelos (São Paulo). Também surgiram os *Racionais Mc's*; o *MC Jack*, que também era *DJ*; os *Jabaquaras Breaks*; os *Metralhas*, o *João Break*, o *Allan Beat B. Boy* (um *DJ* que, além de dançarino de *break*, era capoeirista – o que o ajudava a praticar os saltos mortais para competições de dança *break* nos anos 1980); e os *Gêmeos*, apelidados assim por *DJ Hum*, que dançaram *break* entre 1985 e 1995, e depois se inclinaram para o grafite, que lhes trouxe o reconhecimento internacional.

Segundo Triunfo: “a partir do momento em começamos a dançar, quebrar como o movimento dos corpos, as pessoas paravam para assistir, e vinha a polícia e dizia que nós estávamos provocando tumulto e prendia-nos. Nós íamos *presos* e no outro dia estávamos aqui de novo”³.

O som dessa turma atraía muitos jovens, que dançavam e disputavam a melhor performance de *break* e a melhor apresentação de *rap*. Logo começaram as implicâncias dos lojistas da Galeria, e com isso a concentração desses jovens se deslocou para a área aberta da estação São Bento do Metrô (FIGURA 18). A partir daí, a história deste



FIGURA 18

Movimento hip-hop - batalha de rap e break em 1987 no metrô São Bento, Centro de São Paulo - SP.

movimento começou a evoluir em São Paulo e a se espalhar para outras regiões e cidades.

Posteriormente, aconteceu uma divisão: alguns grupos migraram para a Praça Roosevelt, e com isso surgiu o *Sindicato Negro*. Em 1988 começaram a surgir os primeiros registros em vinil do *rap* nacional: o *Hip Hop Cultura de Rua*, lançado pela Eldorado; e também o *Som das Ruas*, *Os Metralhas*, *De Repente*, *Dmal*, entre outros que fizeram muito sucesso na periferia, com o apoio dos bailes da *Chic Show*.

Em agosto de 1989, um rapaz chamado Milton Salles criou o MH2O – *Movimento Hip Hop Organizado*. Nesta época, Salles era o produtor dos Racionais Mc's (função que exerceu até 1995). O MH2O foi muito importante porque criou várias oficinas nas periferias, shows gratuitos, e promoveu a divulgação do *rap* para a sociedade.

A moda afro-brasileira se faz presente no hip-hop

A moda afro-brasileira alinhada ao figurino de Nelson Triunfo e dos dançarinos da companhia fundada por ele, a *Funk & Cia*, ganhou as ruas a partir de 1983, ainda no período do regime militar (FIGURA 19). Triunfo, se assumindo como negro nordestino altamente consciente de sua negritude e existência, explora em seu figurino o floral em harmonia com blocos de cores geométricas. É um traje irreverente, um belo e colorido macacão, bem justo ao corpo, sem mangas, em tons fortes como o mostarda, o vermelho e o marinho, modelando perfeitamente o corpo do dançarino e sinalizando uma leitura de uma moda agênero para a década de 1980.

Subvertendo a normatividade que a sociedade estabelece como roupa “de e para homem” ou “de e para mulher”, Triunfo provoca uma desconstrução deste binarismo por meio do vestir. Alinhados à moda daquela época e aos bailes *black*, os dançarinos usam terno marinho acinzentado, com bom cimento, calça com corte reto e camisa branca de gola alta e pontuda. Embora todos os dançarinos estejam de camisa branca, destaca-se entre eles uma

camisa toda de renda rebordada, que marca o figurino do dançarino com chapéu verde. Um outro dançarino se destaca com sua camisa branca, decote em V, manga raglã, sapatos bicolores, e o *black power* totalmente descolorido. Notem que os anos 1980 ficaram marcados com esse corte de cabelo *black power* arredondado no formato de lua cheia, muito usado nos anos de 1970, e o quanto a moda afro e o vestir-se era um ato político.



FIGURA 19
Nelson Triunfo com dançarinos da
Funk & Cia no centro de São Paulo.

Nelson Triunfo conta que, além de dançar, também era músico, e infelizmente sofreu muito preconceito na época por causa do seu sotaque nordestino, do seu cabelo, da sua roupa, além de sofrer com a repressão militar:

“Eu já fazia música naquela época. Só que eu tinha o sotaque nordestino muito forte, então todos tinham muito preconceito comigo, pelo sotaque, cabelo, roupa, por tudo. Teve até uma vez que fui dançar num programa de TV e o produtor pediu para eu não falar, apenas dançar. Até pensei que era porque eles queriam fingir que eu era gringo – naquela época tinha muita essa coisa de vender artistas brasileiros como se fossem gringos né, pra fazer sucesso – então na minha inocência eu só fui lá e dancei. Depois descobri que ele não queria que eu falasse por causa do meu sotaque. Foi difícil, nós tivemos que quebrar muitos preconceitos”⁴.

Triunfo vai ao encontro de James Brown, em 1978 (FIGURA 20), com uma calça de cintura alta em sarja, toda desbotada; posteriormente, nos anos 1990, esse efeito passa a ser usado nas calças jeans e ganha o nome de *destroyer* nas lavanderias. De suspensórios e camiseta de malha, e o cabelo *black* imenso que virou a sua marca, a sua identidade. Triunfo se destaca pela altura e estilo próprio no vestir, provocando outras possibilidades de coexistir, de ver e ser visto enquanto negro em um período de ditadura militar. Chamam a atenção as folhagens bordadas em relevo na camisa de fio tinto de James Brown, com colas

rinho largo, alto e pontudo, e solta nos braços, alinhada com o vestuário dos outros fãs e admiradores da sua música. Marcando presença nesta imagem, um fã de camisa floral modelada justa ao corpo e calça sarjada. Outro personagem de terno, colete e gravata reforça que os negros sempre tiveram um olhar especial para a alfaiataria.



FIGURA 20
Nelson Triunfo em 1978, recebendo
James Brown no Brasil.



FIGURAS 21 e 22
Os sneakers
que definiram
o hip-hop dos
anos 80.

Com a mudança do estilo musical dos negros, os veteranos que gostavam dos bailes *black* dos anos 1970 seguiam com um vestuário modelado justo ao corpo, e um estilo mais social para o *chic*. Já os jovens negros que encabeçavam o movimento *hip-hop* e ocupavam as ruas na década de 1980 usavam uma roupa mais ampla, despojada, prática: muito jeans, moletos, meia malha de algodão, boné e tênis, os *bombojacos* – jaquetão forrado e com enchiamento. Surgia então o famoso *street wear*, que é a roupa de rua, a roupa urbana, do dia a dia. O *hip-hop* instigava o uso desta roupa, que possibilitava uma maior liberdade de movimento. E foi neste gatilho que começamos a observar, pela primeira vez na história de luta negra, a associação de grandes marcas a imagens de rappers que defendiam as pautas negras.

O associativismo entre grandes marcas e a lutas dos negros virou uma febre. Antes tarde do que nunca: naquele momento, muitas marcas como Adidas, Nike, Puma, Reebok e Converse, entre outras, viam uma verdade nos discursos dos rappers negros. E associar a suas marcas aos discursos que eram referendados como uma verdade para muitos seguidores gerava credibilidade, e com isso uma maior visibilidade e vendas dos seus produtos. Grandes marcas então se inclinaram para a diversidade, baixaram seus olhares para a periferia e começaram a investir pesado no visual desses rappers, porque sabiam que o retorno seria na casa dos milhões. O que de fato aconteceu, como nos conta Dhakor⁵:

“Com influências que datam de meados dos anos 60, a origem do hip-hop é ainda muito discutida. Sabe-se que afro-americanos, latinos e jamaicanos periferizados ao sul do Bronx, em Nova York, começaram a relatar suas vidas e seus problemas sociais, como o preconceito racial e a desigualdade de direitos, em forma de música, dança, grafite, literatura e moda. [...] Uma grande disseminação de tudo, aconteceu quando grandes empresas perceberam o potencial milionário que o *"get down"* oferecia na época. Marcas como Adidas, Nike, Puma e Converse começaram a vestir dos pés à cabeça *b-boys, mcs, deejays* e artistas em geral, que eram ícones para jovens e adultos. Iniciando assim, a relação entre o tênis e o hip-hop” (DHAKOR, 2019).

De lá para cá, percebi que a moda foi uma grande aliada do *hip-hop*; há rappers que afirmam que ela é um dos elementos fundamentais desse movimento. E é por isso que entendo esse vestir como uma ação política, e que essa moda perpassa as questões afro-brasileiras no contexto Brasil e afro-diaspóricas no nível mundial. Quem viveu sua juventude nos anos de 1980, sabe que foi uma febre o uso dos tênis Adidas entre os nossos irmãos, amigos e conhecidos.

Corpas negras disputam o rap nacional

Vem chamando a minha atenção o discurso de muitas mulheres negras trans, quando elas falam: “nossas *corpas* negras” – assim, no feminino. Assim, aprendi com elas que a *corpa* é uma nova pessoa, que quer ver respeitada a sua identidade de gênero. Eu sei que até dentro do movimento negro esse respeito ainda não existe, quiçá nesta sociedade tão desigual entre brancos e negros. Mas precisamos falar que na contemporaneidade há “camadas” dentro do movimento negro. Tanto os bailes *black* como o movimento *hip-hop* sempre foram liderados pelos homens negros. As mulheres negras tiveram suas vozes sufocadas por muitas décadas.

Com a globalização, ficou visível que a cena do rap nacional tem um perfil hegemônico entre seus integrantes: o ritmo sempre foi protagonizado por artistas do eixo sudeste, visivelmente representados por homens heterossexuais. Artistas periféricos que não se enquadram nesta normatividade, têm conquistado espaço com a ajuda das redes sociais e da própria comunidade do rap, e agora também encontramos mulheres, pessoas LGBTQ+, além de artistas de diversas regiões do Brasil. Esses artistas passaram a se apropriar politicamente do ritmo para expressar suas dores, conquistas e identidades. Nesse grupo de artistas emergentes sinalizamos Rico Dalasam, Quebrada Queer e Linn da Quebrada, que desafiam o *status quo* do próprio movimento negro ao cantar sobre liberdade sexual e protestam contra comportamentos

homofóbicos e preconceituosos. DalaSam se destaca entre os *rappers* negros ao se assumir publicamente homossexual⁶.

DalaSam relata que sofreu preconceito dentro do movimento *hip-hop* por ser gay. Ele então usou das bases que fundamentam essa cultura para falar da sua sexualidade, do seu corpo, do seu valor enquanto homem, negro e gay. Juntou talento, beleza, competência e ousadia para surgir Rico DalaSam. Nessa multiface artística, a moda é um suporte estratégico de visibilidade das múltiplas possibilidades de existência deste artista.

Rico DalaSam nos provoca com seus *raps*, com a sua voz, com a sua estética, com a sua beleza, com o seu vestir, com a sua maneira de existir. É um artista à frente do seu tempo. Ele é o rapper desejado (FIGURA 22), o rapper dos sonhos de grandes marcas, que vende e veste Adidas, porque usa e influencia muitos jovens a consumirem este produto. Mas ele também pode ser um homem travestido de mulher (FIGURA 23), que provoca desejos e seduz. A sedução passa por essa corporeidade modelada delicadamente como feminina, ousando vestir-se com um belíssimo macacão em lycra *cirré* com todo esse brilho em cima do salto ponta agulha, sem abrir mão do seu bigode cafajeste. Que homem é esse? Que mulher é essa? Ou, que homem-mulher é este ser, que se metamorfoseia?

Uma outra leitura que faço de Rico DalaSam ao analisar essas belíssimas imagens de Henrique Grandi é relacionada à produção de moda que remete às vestes das



FIGURAS 22 e 23
Rico Dalasam.



FIGURAS 24 e 25
Rico Dalasam,
por Henrique Grandi.

mulheres negras nos séculos XVII e XVIII, com suas joias de crioulas (FIGURAS 24 e 25). Ao olhar essas imagens, o colar de bolas douradas, penduradas numa base oval, me remete ao mesmo tempo a uma releitura da pena de balangandãs. O blazer acinturado em *jacquard*, transpassado com a gola creme em babados godê, sobreposto à saia volumosa, só me fez rememorar os trajes das mulheres negras quando ascendiam socialmente. Com Dalasam, o rap e a moda com esse viés étnico-racial ganham uma nova projeção.

Nesta quebra de paradigmas, ocuparam o cenário nacional do *rap*, mulheres como Negra Li, Dina Di (falecida em 2010), Karol Conká, Preta Rara, Flora Matos e Drika Barbosa. A rapper Negra Li vem fazendo há 20 anos um enfrentamento em prol da participação das mulheres no rap, e defende que o *hip-hop* não foi criado só para discursos politizados, mas para mexer com a autoestima do negro na periferia, para fazer com que ele se sentisse parte da sociedade. Negra Li relata que, quando começou a cantar, as mulheres eram muito dependentes dos homens para poder subir aos palcos, gravar e mostrar seus trabalhos. Nessa fase de início de carreira, foi avisada de que não poderia usar saia no palco, não poderia cumprimentar os rapazes com beijos, não poderia sorrir muito. Como ela cantava num grupo majoritariamente masculino, então, seguia essas regras. Hoje, Negra Li fala que tudo isso mudou: as mulheres são independentes, não dão satisfação, fazem o que querem e ainda dominam os

palcos e as gravações, e que isso é muito importante. Porque a mulher tem muito o que falar, e um rap feito por uma mulher é interessantíssimo⁷.

Dentro dessa interseccionalidade, que envolve raça e as múltiplas possibilidades de identidade gênero, tivemos em julho de 2018 um desfile de moda afro-brasileira só com modelos negras e transsexuais na 43^a *Casa de Criadores*, criado pelo estilista Isaac Silva, que se inspirou em Xica Manicongo – Francisco (Xica) Manicongo, denunciado ao Santo Ofício em 1591 como “um sapateiro preto que desafiava as normas de gênero e borrava as fronteiras daquilo que era tido como feminino e masculino, e saía às ruas com um pano cingido ao corpo para mostrar aos outros negros que servia de ‘mulher paciente’”⁸. Com isso, observo que no século XVI, num momento tenso e raivoso da escravidão, Xica resiste à opressão racial colonial e impõe o seu valor para próprio povo negro, quando se assume publicamente como uma mulher.

A coleção *Xica Manicongo* de Isaac Silva trouxe para a passarela o resgate de uma memória e de um ser humano digno de todo respeito e amor do mundo; é o resgate de uma história de identidade, diversidade e resistência. A questão de gênero, da sexualidade e da transexualidade, na pele negra, carrega o discurso étnico-racial e precisa ser debatida dentro do movimento negro. Conforme descreve Oliveira, “ser uma bicha branca é bem diferente do que vem a ser uma bicha preta”⁹.



FIGURAS 26, 27 e 28
Prints do
Instagram do
estilista Isaac Silva.

Esse desfile em homenagem a Xica Manicongo, sem dúvida, deu voz e visibilidade a quem permaneceu na invisibilidade durante séculos. Parabéns a Isaac Silva, por saber fazer essa costura digna e necessária, alinhavada com muito amor, respeito e consciência pela nossa ancestralidade, e por unir tudo ao bordar com sua identidade a moda afro-brasileira.

O potencial dessa coleção são as histórias de vida de cada *corpa* social que assume esta passarela e esse vestir como ação política. A reflexão recai sobre a exclusão e a segregação das pessoas negras LGBTQI++.

As peças desta coleção apresentam um excelente caiamento, e a composição visual de cada traje foi muito bem pensada dentro deste jogo em P&B, em que é possível visualizar a beleza dos estampados e desenhos diversos. O estilista trabalhou uma parte da coleção com estampas próprias e outra parte com os tecidos africanos *Samakaka*, comprados de uma imigrantes africanos que comercializam esses artefatos no Brasil. Esta ação de Isaac Silva faz parte da sua visão de fazer girar o seu dinheiro nas mãos de pessoas negras, ou seja, as que mais precisam. Em entrevista a Isaac Silva, perguntei: o que é a moda afro-brasileira? E assim ele respondeu:

“Moda afro-brasileira é para mim todo o agradecimento que temos que dar aos nossos ancestrais por nos ter dado tanta cultura, é uma exaltação à nossa ancestralidade. É falar de nós, um reencontro com as nossas raízes, reverenciar a nossa afro-brasilidade

para a moda. Gosto do termo, pois ele nos diferencia e nos dá uma base para vencer o racismo e todo preconceito que o mundo impôs à cultura negra, com o tempo e os anos. A moda irá se misturar quando este preconceito acabar” (ISAAC SILVA, 2017).

Arremate!

O que gostaria de pontuar é que moda e música sempre se entrecruzaram na vida do povo preto. A moda afro-brasileira é esse lugar de resistência e luta pela visibilidade por meio do vestir. Esse vestir é político, por abarcar e trazer em seu bojo a história de um povo negro que jamais cedeu a todas as formas de violência colonial que sofreu. Essa moda perpassa o tempo e caminha lado a lado com o seu povo, sendo ressignificada e usada como suporte de corpos e corpas que lutam para existir.

A moda afro-brasileira não é somente um tecido com uma estampa africana, ou um bordado, uma renda, uma costura, uma alfaiataria... Ela é mais do que isso: ela é a história de um povo negro e esquecido que deu o seu suor, a sua contribuição para fazer a história do tecido, para fazer a história da renda, para fazer a história do bordado, para fazer a história da alfaiataria, assim como tantas outras tecnologias que as mãos negras desenvolveram neste país, e que foram invisibilizadas, sufocadas e escanteadas. É disso que se trata.

A história da música *black*, com os pretos resistindo dentro daquele contexto da ditadura militar, bem como a

história do *hip-hop*, traz em suas imagens uma potente história de moda através do vestir. Mas não é uma história de moda brasileira, pois esta nunca deixou a gente existir. É uma história de moda afro-brasileira. É nesse lugar que estamos falando de nós, e nos encontramos há séculos neste vestir, como ação política.

Notas

¹ ROZA, Gabriele. Criminalização do funk: o que aprender com o Movimento Black Rio. **Data Lab**, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3pQItKw>. Acesso em: 24 fev. 2021.

² FANON, F. **Os condenados... Op. cit.**, 2005, p. 60.

³ CASA DO VINTAGE PAULO HEFKO. **Break dance Brasil metrô São Bento 1993** – Parte 1. [filme, 9 min. 41 seg.]. [2009]. Disponível em: <https://bit.ly/3koEvr>. Acesso em: 23 fev. 2021.

⁴ DORNELAS, Luana. Falamos com Nelson Triunfo, o pai do hip-hop nacional. **Red Bull**, 2019. Disponível em: <https://win.gs/3dEKo43>. Acesso em: 23 fev. 2021.

⁵ DHAKOR, Rodrigo. Os sneakers que definiram o hip-hop dos anos 80. **The Game Collective**, 2019. Disponível em: <https://bit.ly/3uwVnAO>. Acesso em: 23. fev. 2021.

⁶ JULIO, Karina Balan; ROGENKI, Renato. A procura da batida perfeita. **Meio e Mensagem / Music & Branding**, 2021. Disponível em: <https://bit.ly/3qIS3At>. Acesso em: 23 fev. 2021.

⁷ JULIO, Karina Balan; ROGENKI, Renato. A procura... **Op. cit.**, 2021.

⁸ OLIVEIRA, Megg Rayara Gomes. Trejeitos e trajetos de gayzinhos afeminados, viadinhos e bichinhas pretas na educação! **Revista Periódicus**, Salvador, n. 9, v. 1, p. 161-191. mai./out. 2018.

⁹ Idem. *Ibidem*.

Fonte das imagens

FIGURA 17 ROZA (2019).

FIGURA 18 PÁTIO METRÔ SÃO BENTO (2018).

FIGURA 19 Frank de Assis / Dornelas (2019).

FIGURA 20 Dornelas (2019).

FIGURAS 21 e 22 DHAKOR (2019).

FIGURAS 22, 23, 24 e 25 Divulgação.

FIGURAS 26, 27 e 28 Prints do Instagram do estilista ISAAC SILVA.

Par

te
5

Minha fala no Colóquio de Moda 2021

Para virar a história:

**Minha fala no Colóquio de Moda 2021,
ao abrir os trabalhos do GT 6
Moda Afro-Brasileira e Ativismo.**

Boa tarde a todas, todes e todos!

Eu sou Maria do Carmo Paulino, mulher preta, filha de costureira, professora de Moda e Arte, Pedagoga, designer, modelista e ativista social em prol da moda afro-brasileira, da mulher negra e da juventude negra e periférica.

Sou doutoranda em Comunicação e Semiótica na Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) e em Design pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAUUSP). Mestra em Ciências pelo PPG Têxtil e Moda – EACH-USP. Especialista em Desenho de Moda e Criação (FASM) e em Docência no Ensino Superior (Estácio de Sá). Sou bacharel em Desenho Industrial pela Universidade Guarulhos, e Licenciada em Pedagogia pelo Centro Universitário São Camilo, em parceria com o Uniceu Caminho do Mar, da Secretaria Municipal da Educação (SMC).

Venho desde 2009 fazendo desfiles de moda afro nas periferias da cidade de São Paulo, sempre com esse compromisso de colocar na passarela os jovens – negros, pardos, indígenas e brancos pobres; mulheres negras de todos os biotipos – em especial as *plus size* – o que deu origem à minha marca de biquínis e moda afro *Duca-*

duca; e, sem preconceito geracional, também coloquei muitos idosos nas passarelas das periferias – aquelas tidas como passarelas invisíveis nestes últimos 12 anos.

Minha autodescrição: sou uma mulher negra de pele retinta, tenho o sorriso largo e o nariz de batatinha, estou usando um turbante colorido com estampa tal...

Quero começar a minha fala pedindo licença aos mais velhos e a toda ancestralidade negra e indígena, os quais deixaram a sua contribuição no labor de se fazer a Moda ao longo destes 521 anos no Brasil. Mão negras e indígenas contribuíram com suas técnicas manuais, para a fabricação de tecidos, roupas, calçados e joias.

É no fazer sutil das mãos negras ao exercitarem a arte e o ofício da alfaiataria que trago para o presente em memória os nomes dos alfaiates negros **João de Deus do Nascimento** e **Manoel Faustino dos Santos Lira**, que foram enforcados e esquartejados em praça pública na cidade de Salvador, na Bahia, em **1798**. Eles usaram a arte da alfaiataria como estratégia de luta política ao se engajarem em causas em prol dos direitos iguais para todos, e inclusive para nós que aqui estamos.

Manoel Faustino estava na situação de escravizado, e mesmo assim exercia a função de alfaiate e marceneiro. Morreu como um mártir do Movimento Revolucionário de 1798, intitulado como Revolta dos Alfaiates, Conspiração dos Búzios ou Conjuração Baiana.

João de Deus era um negro livre que exercia o ofício de Mestre de Alfaiate e também era militar. Ele não aceita-

va as formas diferenciadas de tratamento nas relações de trabalho que eram impostas sobre os corpos negros colonizados. Seu desejo era mudar aquela realidade. Assim como Manuel Faustino, João de Deus é considerado um mártir do Movimento Revolucionário de 1798.

Todo esse movimento político, encabeçado pelos alfaiates negros, aconteceu 90 anos antes da Abolição da Escravidão no Brasil em 1888 (século xix). Então, podemos dizer hoje que, se no Brasil existiu a abolição da escravidão, este fato se deve também aos enfrentamentos de resistência e pelo ativismo dos negros alfaiates, que usaram a arte da alfaiataria para se expressarem politicamente na busca por respeito, reconhecimento, liberdade e equidade. Toda essa luta foi invisibilizada e silenciada pela moda brasileira.

A moda afro-brasileira vem com o compromisso de dar visibilidade a toda contribuição negra que foi silenciada dentro da área da moda. O século xxi marca a virada da invisibilidade negra na moda brasileira. Profissionais negros/as/es: modelos, estilistas, modelistas, designers, costureiras, bordadeiras, artistas e artesões, entre outros, que trabalham direta ou indiretamente na cadeia produtiva de têxteis e moda, questionam a falta de representatividade negra neste setor, no corpo docente das faculdades de Moda e Design e denunciam a precarização dos trabalhos e os baixos salários que são ofertados. Em 2020, surge um *boom* de manifestações antirracistas a partir da morte de George Floyd, nos Estados Unidos. No

Brasil não foi diferente: muitas pessoas negras e brancas ocuparam as ruas para dizer *VIDAS NEGRAS IMPORTAM*, chega de racismo!

Eis que surge no Instagram o perfil *Moda Racista*, que anonimamente vem denunciar o racismo vivenciado por pretos e pretas dentro de diversas indústrias de moda e no SPFW. Muitas denúncias dolorosas apareceram, porém rapidamente os barões da moda brasileira conseguiram retirar esse perfil de circulação. A censura e o silenciamiento sempre foram praticados com naturalidade pela branquitude dominante na área da moda.

O GT de *Moda Afro-brasileira e Ativismo* nasce de um enfrentamento político, similar ao do perfil *Moda Racista*, e dos alfaiates João de Deus e Manuel Faustino. Este GT nasce de uma construção coletiva que surgiu a partir de uma manifestação racista no GT do *Colóquio de Moda* em 2020. Foi essa manifestação negativa que nos mobilizou, nos uniu e nos fez criar a REDeM (Rede de Estudos Decoloniais em Moda). Foi a partir desta mobilização, que percebemos a inclinação do *Colóquio* para a criação do edital de cotas para inclusão de pessoas pretas, pardas, indígenas e trans para compor a coordenação do GT, desde que osponentes tivessem no mínimo o título de Mestre.

Agradeço de coração aos colegas da REDeM pela existência deste GT, e de toda essa construção que fizemos até aqui. Quero agradecer à professora Jaqueline Ferreira e ao professor Lino Gabriel pelo enfrentamento e acolhimento dentro da REDeM para que eu, mulher preta,

estivesse aqui em parceria com o estimado professor Lino coordenando este GT. Agradeço também de coração à professora Natália Rosa, por ter nos ajudado no último momento a concretizar a escrita da nossa proposta. E como membra da REDeM, agradeço à direção do *Colóquio de Moda 2021*, na pessoa da professora Cynthia Tavares, por ter nos acolhido e permitido que chegássemos até aqui.

Obrigada a todxs por me ouvir. Muito obrigada!

A reflexão que foi censurada...¹

Segue abaixo a reflexão que fiz nas considerações finais do artigo *A invisibilidade das mãos negras no design e na moda e a resistência negra nas artes de ofício*, e que foi censurada...

Ao longo desse texto, verificamos que “o racismo tem as suas facetas”², como bem-dito pela professora Dra. Petronilha Gonçalves. Essa frase, volta e meia, se faz presente em situações do cotidiano na minha vida. O ano de 2020 seguiu marcado por várias denúncias de racismo no mundo e na área da Moda.

No Brasil, foi fundamental a iniciativa do coletivo *Moda Racista* no Instagram, que decidiu “colocar o dedo na ferida” de muitas marcas famosas que praticam com naturalidade atos de racismo dentro das suas empresas e no *casting* com modelos. Esse perfil foi retirado do ar imediatamente.

Depois, o coletivo *Pretos na Moda* foi convidado para pautar o *São Paulo Fashion Week* – SPFW, o maior evento de moda no Brasil. No calor daquela situação, em um momento que as pautas raciais *bombavam* nas redes sociais, foi estabelecido um Tratado Moral que, entre vários temas, ficou definido que nas passarelas do SPFW tivessem 50% de modelos racializados: negros, pardos, indígenas e asiáticos.

Estes dois fatos ocorridos em 2020, sem dúvida, mudaram a história da moda brasileira. Mas não é só nas passarelas de moda que a mudança precisa ocorrer. Essa transfor-

mação também precisa acontecer dentro das escolas de Moda, das faculdades e universidades, dentro das empresas. Chegou a hora de mudar a mentalidade racista desses colonizadores que dominam a moda brasileira.

O Encontro dos GTs do *Colóquio de Moda* 2020 ficou marcado pela provocação da palestrante H., uma professora doutora negra, que foi convidada para falar sobre racismo na moda. Em um momento de sua fala, ela questionou a hegemonia branca da coordenação do evento ao longo de todos esses anos. Ousou dizer que, naquele espaço de moda, a coordenação precisaria ter uma pessoa negra e outra branca, para que o evento pudesse ter diversidade, equidade e, desta forma, a área da moda fosse pensada a partir de uma perspectiva decolonial.

A fala da professora H. aqueceu e encheu o *chat* com mensagens positivas; porém, um comentário destoou dos demais e foi considerado como racista, e dizia assim:

“Há controvérsias H., não entendemos o Colóquio com um coordenador negro e um branco nos GTs. Nós elegemos competência, independente de gênero, raça ou credo” (fala da docente e dirigente do *Colóquio de Moda* 2020).

Essa fala foi imediatamente rebatida no *chat* por diversas pessoas que não viam na prática o discurso posto pela docente no *Colóquio*. Entre várias respostas de indignação ao comentário acima, surgiram no *chat*:

“...exige-se competência, mas quando vai ver só tem brancos.”

“a competência é branca e seletiva.”
“os negros também são competentes viu...”
“a professora ... escorregou no discurso.”
“@... importante mesmo revelar as nuances que podem estar veladas em um discurso.”
“quero ver na prática @... uma coordenação do colóquio diversa, e não branca e hegemônica. Esse discurso de ‘competência’ é a base do racismo estrutural que vivemos.”
(respostas no *chat*, de alunos e professores(as) participantes do 1º Encontro do GTs do *Colóquio de Moda* de 2020).

Anotar os fatos do presente para refletir no futuro faz parte de uma prática pedagógica que procura entender os discursos contemporâneos, as flutuações desses discursos e os posicionamentos sociais. E isso nos possibilita muitos aprendizados.

Cada fala anotada no calor da situação gerou um sentimento, um ato de repúdio. Não foi possível anotar tudo, pois ocorreu um desagradável desfecho: quando a dirigente decide usar seu privilégio e poder de mandatária para entrar na *live* de supetão e chamar a atenção em público de algumas pessoas pretas do *chat*.

Essa dirigente não fazia parte da mesa, mas decidiu chamar a atenção de pessoas negras no *chat*; e o pior foi ela ter decidido, por ela mesma, encerrar a *live* mesmo antes de ter terminado. Ainda iria acontecer o debate entre as professoras negras palestrantes.

Isso gerou mais um constrangimento, porque os professores/as negros/as/es foram expostos/as, infantilizados/as e não tiveram o mesmo direito de resposta, e nem o mesmo espaço de fala para se posicionar publicamente em um evento de expressão e alcance nacional e internacional, que é o *Colóquio de Moda*.

Depois, o próprio *Colóquio de Moda* editou essa parte do vídeo da *live*, antes de disponibilizar a gravação. Esse fato lembra Ruy Barbosa, ao mandar queimar os documentos com registros das pessoas escravizadas. Como bem-dito, o “racismo tem as suas facetas”, citando novamente a professora doutora Petronilha. E essas facetas acabam sendo naturalizadas...

Apresentamos acima um exemplo, para dizer: de que adianta o *Colóquio de Moda* querer debater o tema racismo, se a mente e o pensamento de quem preside esse evento agem de forma colonizadora? “Pegou mal” achar que seria suficiente colocar algumas pessoas pretas para falar de questão racial e pensar que está fazendo a diferença, quando na verdade não está. Tudo isso é para dizer que não podemos mais aceitar essa imposição.

É por todos os aspectos citados desde o início do texto até aqui, que nossa intencionalidade é provocar alunas/os/es, professoras/es e pesquisadoras/es de moda e *design* a desenvolverem em suas *práxis* docentes – ensino e aprendizagem – o pensar e o fazer anticolonial, contra colonial, decolonial. Mais importante do que o uso da palavra é colocar em prática na real o que estes conceitos nos ensinam.

Do contrário, continuaremos a ver, por meio do racismo institucional, a perpetuação das estratégias de manutenção do racismo. A respeito disso, observo que:

- Burlam-se processos seletivos nos concursos docentes para impedir a entrada de negros/as nas universidades públicas.
- Professores fazem vistos grossas quando o aluno é negro, discriminam, boicotam suas notas, silenciam sua voz.
- Apoiados no racismo institucional, pesquisadores brancos deslegitimam pesquisas de autores negros.
- Em prol da manutenção dos seus privilégios, pesquisadores brancos ajudam, “pegam pela mão” um do outro pesquisador branco para que este seja aprovado em processos seletivos de mestrado e doutorado. Indicam trabalho, indicam linha de fomento de apoio à pesquisa. Existe aí uma diferença racial no tratamento.
- Empresas exploram a mão de obra negra com péssimos salários e condições de trabalhos degradantes e insalubres.

Quando chega um pesquisador negro disputando uma vaga, esse é excluído, é ridicularizado, é invisibilizado, humilhado e seus defeitos são expostos. Isso, porque na academia já está consumado que ali “não é o lugar do negro”. E ainda induz que o lugar do negro é nos serviços braçais.

Basta ir às universidades e faculdades, que se encontra os negros fazendo os serviços de limpeza, na cozinha e na segurança. Todos esses profissionais têm o tom de pele mais escuro. Ao olharmos para o corpo docente e/ou para a gestão, os profissionais são brancos. É essa “competência” racista e excludente que a sociedade naturaliza, e que está naturalizada na mente da docente que preside o *Colóquio de Moda*. O pensamento decolonial vem para romper e destruir essas fissuras. Será que isso é possível? Quando uma mulher negra chega e afronta uma estrutura de poder, é porque essa estrutura precisa mudar mesmo! Porque há uma ausência de representação negra e indígena naquele espaço.

Quando uma mulher negra ousa dizer: *Quero uma oportunidade! Precisa ter um branco e um negro aí nessa coordenação dos GTs!* Essa mulher está fazendo a leitura de si no mundo há muito tempo...

A pessoa branca, que opera no automático desse sistema colonial, não vai se perceber e nem reconhecer o seu privilégio e a manutenção do racismo que sustenta, e é por isso que ela vai responder: *“Não é bem assim viu, tem que ter competência”*. Dentro da sua zona de conforto, essa pessoa não conseguiu entender, porque a pobreza no Brasil tem cor. Ela não conseguiu entender que são os negros, pardos e indígenas que compõem a maior parte da população brasileira, e é por isso que a pobreza no Brasil tem cor.

É por isso que várias pessoas no *chat* perguntaram: “*A competência branca?*” E vão continuar perguntando: a competência branca imposta desde o século XVI, por meio de *Cartas Régias* para privilegiar os brancos? E que perdura até os dias de hoje? É essa competência que a docente se refere?

Enfim, a nossa sociedade está tão emaranhada nas facetas do racismo institucional e estrutural que não percebe que o sistema mundo-colonial eurocêntrico em que vivemos desde o século XVI não pode mais ser vivido com naturalidade em pleno século XXI. É por isso que estamos aqui, para incomodar o pensar e o agir daqueles que acham que não são racistas, e de que está tudo bem no mundo desigual em que vivemos.

Notas

¹ Este texto é fruto do artigo *A invisibilidade das mãos negras no design e na moda e a resistência negra nas artes de ofício*, que havia sido aprovado, mas sofreu censura na véspera da sua publicação on-line, em 31/05/2021. O artigo seria publicado em 01/06/2021 no *Dossiê 9 - Arte, Design e Artesanato: Ressignificações e Relacionamentos em Rede* | UDESC, v. 5 n. 2 (2021). DOI: <<https://doi.org/10.5965/25944630522021001>>. O motivo da censura foi a presente reflexão crítica, que ousei fazer na conclusão do artigo, motivada por um sentimento de indignação por ter sido alvo de uma exposição constrangedora e racista durante um GT do *Colóquio de Moda 2020*.

² Frase citada pela professora Petronilha Beatriz Gonçalves e Silva, da Universidade Federal de São Carlos (UFSCar), em sua palestra no evento de lançamento da *Década Internacional de Afrodescendentes 2015-2024*, na Câmara dos Vereadores em São Paulo em parceria com a Escola do Parlamento e a Secretaria Municipal de Promoção da Igualdade Racial – SMPIR, entre 05 de julho e 02 de agosto de 2016.

Obra revisada por:

LUCIENE RIBEIRO DOS SANTOS DE FREITAS

Mestra em Design e Arquitetura pela Faculdade de Arquitetura e Urbanismo (FAUUSP). Bacharel em Letras - Português e Francês, pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH-USP). Designer Gráfica pela Universidade Cruzeiro do Sul. Especialista em Tradução e Língua Italiana pela FFLCH-USP, e em Língua Francesa pela PUC-SP. Atua desde 1999 como tradutora, revisora e preparadora de livros para grandes editoras. E-mail: lucyene@alumni.usp.br

PROFA. DRA. ANA CLÁUDIA CASTILHO BARONE

Arquiteta e urbanista, docente do Departamento de Projeto da FAUUSP desde 2008, na área de Planejamento Urbano. Concluiu o doutorado em Estruturas Ambientais Urbanas pela USP em 2007. Em 2006, realizou estágio de doutorado na École des Hautes Études en Sciences Sociales, França, sob orientação do Prof. Dr. Christian Topalov. No ano acadêmico de 2016-17, foi Visiting Scholar no DRCLAS da Universidade de Harvard. É autora do livro “Team 10 - arquitetura como crítica” (Anablumme, 2002) e de “Ibirapuera: Parque Metropolitano (1926-1954)” (Intermeios, 2018), e organizadora da coletânea “Negros nas Cidades Brasileiras” (Intermeios, 2018). Tem experiência na área de Arquitetura e Urbanismo, com ênfase em história da arquitetura, história das cidades e do urbanismo, planejamento urbano e relações raciais. E-mail: anabarone@usp.br





















Universidade de São Paulo - USP*Reitor*

Carlos Gilberto Carlotti Junior

Vice reitora

Maria Arminda do Nascimento Arruda

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo - FAU*Diretor*

Eugenio Fernandes Queiroga

Vice diretora

Maria Camila Loffredo D'Ottaviano

Comissão Editorial das Publicações da FAUUSP*Coordenador da Comissão*

Prof. Dr. Gustavo Orlando Fudaba Curdo

Vice Coordenador

Prof. Dr. Eduardo Augusto Costa

Representante titular do AUH

Profa. Dra. Maria Lucia Bressan Pinheiro

Representante suplente do AUH

Prof. Dr. Hugo Massaki Segawa

Representante titular do AUP

Profa. Dra. Denise Dantas

Representante suplente do AUP

Profa. Dra. Maria Beatriz Cruz Rufino

Representante titular do AUT

Prof. Dr. Leonardo Marques Monteiro

Representante suplente do AUT

Prof. Dr. João Carlos de Oliveira Cesar

Secretaria

Liliana Lopes Alves

Universidade de São Paulo – usp*Reitor*

Carlos Gilberto Carlotti Junior

Vice reitora

Maria Arminda do Nascimento Arruda

Faculdade de Arquitetura e Urbanismo – FAU*Diretor*

Eugenio Fernandes Queiroga

Vice diretora

Maria Camila Loffredo D'Ottaviano

Produção editorial

STPROED – Seção Técnica de Produção Editorial

Coordenação Didática

Clice de Toledo Sanjar Mazzilli

Supervisão Geral

André Luis Ferreira

Projeto gráfico e diagramação

André Luis Ferreira

Francisco Inácio Scaramelli Homem de Melo

José Tadeu de Azevedo Maia

Projeto do selo de identificação da Coleção Caramelo

Leandro Leão Alves

Impressão Digital

- PrimeLink B9100 (P/B)

- MultiXpress X7500LX (Color)

Francisco Paulo da Silva

Acabamento

Eduardo Antônio Cardoso

Jaime de Almeida Lisboa

Márcio Antônio de Jesus

Mário Duarte da Silva

Ricardo de Sotti Machado

Roseli Aparecida Alves Duarte

Valdinei Antônio Conceição

Família tipográfica: Utopia, com o texto corrido nas versões Regular e Small Caps, em corpo 10,5 pt, entrelinha 15 pt.
Papéis: Capa em FCard 240 g/m², miolo em Polén 90 g/m².

São Paulo, 2022

Moda afro-brasileira é design de resistência da luta negra no Brasil é uma obra escrita por uma mulher preta, modista, filha de costureira, que sonha com o reconhecimento da contribuição das mãos negras na Moda Brasileira. A autora apresenta algumas reflexões sobre a Moda feita nos últimos anos por pessoas negras e periféricas. E reforça que esse fazer é ancestral, demarcado pelos corpos negros que impulsionaram a Revolta dos Alfaiates em 1798 – onde a força e o esquartejamento silenciaram mestres da alfaiataria, entre outros, que lutaram pelo fim da escravidão no Brasil. No passado, a colonização, a escravidão, o controle e o silenciamento de corpos e mentes se sobrepunderam ao sonho pela liberdade, provocando um epistemicídio de saberes culturais, técnicas e tecnologias têxteis artesanais de pessoas negras. São esses artefatos têxteis e de joias, agregados de valores simbólicos que emanam dos enfrentamentos políticos da população negra, que denominamos de *Design de Resistência*. No presente, o ativismo por uma Moda afro-brasileira passa pelo resgate da identidade negra e do sentimento de pertencimento à cultura negra afro-diaspórica, que são expressas pelo vestir como um ato político.

É sobre isto a nossa história...



ISBN 65-89514-34-3



9 786589 514343