



A PALAVRA DO TECIDO : O VESTUÁRIO COMO AFIRMAÇÃO DE IDENTIDADE O CORPO COMO SUPORTE DA OBRA

As estamparias do Ilê Aiyê podem ser consideradas “a moeda do bloco”, como afirma Antônio Carlos dos Santos, Vovô, mas são, também, “a sua palavra”. O poder de comunicação nelas embutido tem a força de propagar idéias, impulsionar a reflexão, acrescentar conteúdo e informação ao saber passado de geração a geração, dinamizar a compreensão do presente, provocar questionamentos, além de ter o caráter de preencher uma lacuna e uma omissão na transmissão da história, das culturas e das civilizações dos povos do continente africano e dos afro-descendentes que, a partir do contexto colonial escravista, vêm sofrendo sérias pressões no sentido de ter sua memória apagada ou negada.

A palavra das estamparias evidencia-se na temática sobre a qual a imagem é trabalhada, mas o próprio ato de vesti-las remete-se a uma ação de resistência que esteve presente na decisão das africanas escravizadas, principalmente, de preferir se arrumar e se vestir mantendo forte ligação com a estética de sua cultura original onde as vestimentas representavam uma linguagem própria e tinham relevante papel no oferecimento visual de informações que eram imediatamente compreendidas e interpretadas pela comunidade.

A relação da palavra com o tecido ou com a tecitura da linha no tear é uma longa tradição

de muitas culturas africanas onde a transmissão do conhecimento é veiculada através de complexa trama simbólica em que o oral é elemento da maior importância, associado a todo tipo de informação visual, gestual e corporal nos quais as relações interpessoais são priorizadas como princípio da comunicação.

Entre os povos africanos, é um conceito de ampla extensão a consideração de que a palavra é portadora de força. A palavra anima, põe em movimento, suscita as forças que se encontram estáticas nas coisas. Essas forças fazem parte de um todo único, reflexo da unidade cósmica, na qual cada coisa é considerada um ser vivo. Numa situação em que o equilíbrio é perturbado e é necessário se restabelecer a harmonia, a força da palavra é decisiva, já que tem o poder de guardar os segredos da gênese cósmica e das ciências da vida. Hampaté Bah nos explica que

segundo uma tradição africana, a palavra, que tira do sagrado seu poder criador e opera encontra-se em relação direta tanto com a manutenção como com a ruptura da harmonia, seja no homem, seja no mundo que o cerca (...). Na África tradicional, quem falta à própria palavra mata sua pessoa civil, religiosa e oculta. Afasta-se de si mesmo e da sociedade (...).

Quando se pensa uma coisa e se diz outra, rompe-se consigo mesmo. Quebra-se a união sagrada, reflexo de uma ordem cósmica, criando assim a desarmonia dentro e em torno de si¹.

Ki-Zerbo nos explica, ainda, que entre os africanos é importante e necessário “aprender a escutar”. Esse aprendizado da escuta do outro significa também o aprendizado da paciência e da discição. A comunicação passa por subjetividades, emoções, sentimentos; por gestos, tons da voz, formas de olhar. Muita coisa é significativa no não dito e a fala é apenas uma entre outras formas orais de linguagem. Falar pouco é marca de boa educação e sinal de nobreza. Há coisas que não podem ser “explicadas”, só podem ser experimentadas e vividas. Assim, a palavra,

“é envolvida em apólogos, alusões, subentendidos e provérbios obscuros. Obscuros para as pessoas comuns, luminosos para os que são dotados das antenas da sabedoria”².

A palavra é passada de geração a geração por uma cadeia de transmissão à qual se deve respeito. É importante a noção de “respeito à cadeia”, de “respeito à transmissão”. Hampaté Bah chama a atenção para o fato de que a tradição oral, vista como um todo, não se resume à transmissão de relatos ou de alguns conhecimentos, mas é “geradora e formadora de um tipo especial de homens”³.

Por outro lado, a palavra também está intimamente associada à produção das condições materiais da existência. Diz-se que:

“O ferreiro forja a palavra.

O tecelão a tece.

O que trabalha com o couro a amacia e escova.”⁴

Entre os artesãos africanos tradicionais, o trabalho é acompanhado de cantos rituais ou palavras rítmicas sacramentais. A cadência rítmica é importante porque as forças que se dese-

ja mobilizar para agir sobre os espíritos e tornar a ação possível têm necessidade do movimento que o ritmo suscita. Os gestos de cada ofício têm também uma importância fundamental já que reproduzem, em seu simbolismo próprio, “o mistério da criação primordial ligado ao poder da palavra”⁵.

“O tecelão tece a palavra”. Entre os Dogons e entre os Bambara da África ocidental, a tecelagem está intimamente associada à fala. A palavra Dogon *soy* designa tanto tecido como a palavra falada⁶ e entre os Bambara a tecelagem, como outros ofícios, são designados como “as palavras de Faro”, o criador dos ancestrais.

Na mitologia Bambara, por exemplo, a tecelagem é um processo social desenvolvido a partir da cooperação dos dois homens e da mulher que fia a linha como também um processo social em que os momentos do trabalho incluem exatamente a possibilidade da troca de palavras, de idéias, de relações interpessoais e comunitárias na qual a comunicação se dinamiza. E sendo “palavra” de Faro, a palavra tecida pelo tecelão carrega significados simbólicos bem específicos relativos à própria compreensão da relação que se estabelece entre o trabalho necessário à vida diária e o todo mais abrangente que inclui a relação com a unidade cósmica.

A concepção que entrelaça o trabalho da tecelagem e do tecido com a própria possibilidade de expressão da palavra e de criação de cultura, pode ser facilmente aproximada às estamparias do Ilê Aiyê, já que consideramos que também estas carregam sua mensagem própria, ou seja, sua própria “palavra”.

Esta “palavra” sendo tanto uma obra carregada de conteúdo estético próprio e inovador, como palavra enquanto poderoso instrumento de comunicação carregado de conteúdos simbólicos pelo qual se estabelece um código grupal que confere existência e identidade própria ao conjunto de pessoas que cria e dá vida ao bloco.

Por meio das histórias contadas nas estamparias uma parte da memória é valorizada e

dinamizada, recompondo o ser social afro-descendente ao mesmo tempo permitindo que a percepção da estrutura interna pessoal de cada um se dê de forma mais completa e inteira, considerando que cultura, valores e concepções ligados à história e à herança cultural africana são tão estruturantes quanto a história de vida pessoal de cada um.

Dessa forma, a imagem da trama tecida, trama complexa e carregada de simbolismos, importante construção cultural e civilizatória articulada à palavra, passível de transmissão e à qual pode se atribuir um acesso ao sagrado, é da maior importância na elaboração do sentimento de identidade diferenciada assumida pelos afro-descendentes que buscam preservar, transmitir e recriar conteúdos da herança cultural africana.

As analogias entre palavra, tecido e estamparias podem estender-se ainda a partir da percepção de que a palavra carrega, além das experiências subjetivas e a história pessoal de cada um, carrega, inevitavelmente, como nos dizem Deoscóredes e Juana Santos, “o hálito, os gestos, a respiração” dos mais antigos aos mais novos, de geração a geração; carrega o som “transmitido de boca à orelha”⁷; implica presença, gestos, tons, aproximação corporal. Ou seja, tal como os tecidos e as estamparias envolvem e servem-se do suporte do corpo, a palavra precisa do corpo para se fazer existir.

Assim, ambas, palavra, por um lado, e tecido/estamparias, por outro, precisam do hálito, do cheiro, do toque, da respiração, do suor, dos gestos, sons, exclamações, ritmos, cores, formas, em suma, de tudo aquilo que remete à presença real e viva do corpo. Neste movimento, o estabelecimento de modos de comunicação no interior do grupo social criador do Ilê Aiyê, bem como diante do conjunto maior da sociedade, inclui, necessariamente, a presença vital do próprio corpo de cada um, importante tanto nas relações inter-subjetivas que aí se dão como enquanto suporte mesmo de uma obra de arte, no caso, as estamparias.

A discussão do corpo como suporte da obra de arte foi bastante debatida no contexto

da arte ocidental na década de 1960. No Brasil, artistas como Lygia Clark e Hélio Oiticica tiveram importante papel na colocação desta questão. Lygia Clark pretendeu, como nos afirma Roberto Pontual⁸, que “suas propostas sensoriais levassem a uma nova consciência dos gestos e dos comportamentos na vida cotidiana. Em especial, a uma consciência do próprio corpo” e seus trabalhos inscreveram-se nessa “mística de redescoberta do corpo”, da “experiência corporal”, só que mais “por uma sensorialidade cerebralizada, introvertida, adida à fantasmática individual, menos comunitariamente festiva que a de Oiticica”.

Oiticica também passa a “privilegiar o corpo, a celebração de ritmos vitais que a sua entrega à Escola de Samba da Mangueira lhe pôs a descoberto”, ao mesmo tempo em que envereda-se pelo caminho da conquista do espaço em torno, impulsionado pela “vontade de sair do plano e do quadro”, questionando os limites da percepção habitual, recendo “modelos de vivência estética” derivadas de “uma lógica não cartesiana”. Suas propostas passam pelo “trabalho no espaço pleno, penetrável, pelo qual se poderia ter uma experiência múltipla, envolvendo em ritual sem pompa o visual e o poético, o ato presente e as reservas da memória”. Em 1963, Oiticica torna-se passista da Escola de Samba da Mangueira, “fato que lhe proporciona a oportunidade de acabar por romper com o construtivismo, o que ele tornou público no Museu de Arte Moderna do Rio de Janeiro, na mostra Opinião 65”.

A partir daí, segundo Ferreira Gullar, “os jovens pintores descobriram que não havia mais nada e descobriram também que do outro lado, na vida de todo o dia, havia muita coisa, para não dizer tudo”⁹.

Os criadores do Ilê Aiyê assumem o corpo como suporte da obra a partir de seus próprios referenciais culturais tanto os referenciais intencionalmente recriados como também aqueles que, por sua força existencial e conceitual, jamais foram interiorizados como algo a ser destruído e ficaram marcados psico-socialmente nas populações afro-descendentes que se re-

cusaram, muitas vezes inconscientemente, a abrir mão das raízes mais profundas de sua herança cultural africana.

A questão do corpo como suporte e parte da obra de arte, tal como discutida pela *body art* e a arte performática ou por artistas como Oiticica e Lygia Clark, pode ser considerada mais como uma forma de aproximação com as raízes culturais e psicossociais africanas na medida em que, no contexto das culturas tradicionais do continente africano, em particular entre os povos sudaneses e bantus, não se consolidou, tal como no contexto dos povos europeus, “o pensamento de separação entre corpo e espírito, característico”, como nos diz Sodré, “no início da Modernidade, de filósofos como Descartes e Malebranche”¹⁰. A idéia do corpo como “objeto de desprezo (Pascal: ‘nosso corpo, esse trapo’)”¹¹ estará na base dos questionamentos destes artistas que vão procurar se encontrar com uma noção do corpo menos carregada de conotações negativas. Nessa discussão, Sodré remete-se à capoeira como exemplo de diferença cultural, na qual “o júbilo propiciado pelo corpo (...) é que faz do jogo da capoeira uma extraordinária diferença cultural”¹². Também na arte do Ilê Aiyê o corpo reflete este valor ligado a valores da herança cultural africana, evidenciando essa “extraordinária diferença cultural”.

No contexto da arte africana tradicional ou da arte criada por afro-descendentes na diáspora, inclusive na arte criada pelo Ilê Aiyê, segundo conceitos reelaborados a partir da herança cultural africana, características como “participação”, “consciência dos gestos” e do próprio corpo, “arte na rua”, “ocupação do espaço”, inclusive com movimento, “conceito e festa”, “ritual”, apelo às “reservas da memória”, “lógica não-cartesiana” e, principalmente, a noção de que “a unidade de cada coisa se realiza num todo vivo e orgânico” revelam-se mais como uma continuidade integrada à contemporaneidade.

Estas características, presentes principalmente nos *happenings*, na *body art*, nas artes performáticas, mas também nas chamadas arte *povera*, arte conceitual, arte casual, arte participacional, arte instantânea, podem ter tido

o significado de grandes inovações ou rupturas no contexto da história da arte da chamada cultura ocidental, são, entretanto, características que nunca estiveram ausentes das artes tradicionais africanas, de um modo geral. No contexto “ocidental” expressam um sentido de rebeldia, de negação do passado, um passado entendido como limitador e coercitivo, um sentido de busca de maior liberdade. No contexto africano ou entre os afro-descendentes onde se mantiveram presentes, a conotação é mais de afirmação de um passado em que a liberdade era valor presente de forma mais ampla.

São características que resultam, em última instância, da fonte de reserva espiritual e estética, psicossocial e existencial, presentes nas culturas dos povos africanos, vão ser assimiladas e reelaboradas em outros contextos e quando se expressam num produto final que aparece como arte nada mais são do que a dinamização e potenciação das possibilidades de criação de sentido que todo o ser humano vem buscando na caminhada da humanidade.

A arte faz parte dessa busca de sentido e é, provavelmente, sua expressão máxima. Quer isso dizer que tudo o que envolve a criação da arte parte do que de melhor é possível de ser produzido pelo ser humano. É ao criar arte que se mobiliza o melhor das capacidades humanas, em termos da elaboração teórica e conceitual necessária à fabricação de qualquer tipo de criação expressiva, seja para a dança, a música, o desenho, a escultura, etc. O melhor das qualificações técnicas que vão permitir o uso de um sem número de materiais possíveis de serem trabalhados. O melhor das relações humanas, individuais e coletivas, que serão tocadas pela mensagem particular que a arte concebe.

Assim, para aqueles que buscam se reabastecer na força de vida contida na herança cultural africana, a qual vem sendo apontada por estudos arqueológicos e genéticos cada vez mais como tendo sido a cultura majoritária nos últimos cem mil anos em que o *homo sapiens* se faz presente, para estes, esta é uma força com a qual não se deve pura e simplesmente romper numa atitude de desprezo ou numa rebeldia

gratuita, mas, ao contrário, deve-se lidar como quem lida com algo sagrado, valioso, imprescindível, ao qual se pode atribuir uma fonte de energia preciosa porque capaz de regenerar as mais profundas dores e de dar vida às mais surpreendentes formas de beleza.

A arte do Ilê Aiyê, “o mais belo dos belos”, no dizer de Caetano Veloso, aproxima-se mais dessa fonte do que dos critérios de arte desenvolvidos no contexto dos povos europeus. É uma opção deliberada, como vimos, com caráter político-cultural, mas acima de tudo é uma identificação interna, psicológica, com valores de alta qualidade existencial e estética.

O Ilê Aiyê é a primeira organização em forma de bloco de carnaval que se auto-intitula “bloco-afro”, mas a existência de blocos que se referem explicitamente à África, organizados para sair em desfile durante o período do carnaval, remonta à própria história do carnaval, tal como este se expressa no Brasil.

Segundo Nina Rodrigues, o carnaval, no Brasil, foi “recuperado e transformado em seu conteúdo e finalidade pelos descendentes africanos”¹³. O autor chega ainda a reconhecer no carnaval “a festa brasileira (como) ocasião de verdadeiras práticas africanas”¹⁴.

A presença de clubes organizados por descendentes de africanos na Bahia já se fazia desde os fins do século 19, com a criação do “Embaixada Africana”, em 1892, do “Pândegos d’África”, em 1895 e do “Guerreiros d’África”, entre 1895 e 1897. Em 1905, entretanto, um edital de segurança pública proíbe “exibição de costumes africanos com batuque”. Este edital, inclusive, reedita uma preocupação de cem anos antes, com as “...repetidas e muitos frequentes deserções dos escravos (...) e vadios (que) com uma liberdade absoluta, dansas, **vestuários caprichosos**, (...) comiam e regalavam com a mais escandalosa ofensa de todos os direitos, leis, ordens e pública quietação”, como aparece num ofício endereçado ao Conselho Ultramarino Português, em 1804, assinado pelo Conde da Ponta, um dos inimigos mais ferrenhos dos quilombos da época.

Entretanto, a determinação das africanas, e de muitas de suas descendentes, em preservar uma maneira própria de se vestir e se enfeitar nunca deixou de se dar, mesmo que muitas vezes isso só pudesse ter lugar em espaços fechados dentro de sua própria comunidade, como foi o caso das vestimentas rituais do candomblé que permitiram a expressão e manutenção de concepções estéticas próprias, mesmo sob a forma de reelaborações das vestimentas padrão da sociedade mais abrangente.

De qualquer forma, em público, usavam seus próprios tipos de adorno, e “os tipos não-senhoris de mulher”, como nos diz Gilberto Freyre, forneceram “inspirações nada insignificantes de modas de mulher” desde os tempos patriarcais: “Em tempos patriarcais, houve uma reciprocidade de influências, entre ornamentos característicos de sinhás ou de sinhasinhas e ornamentos - mais ostensivos - da mucama”. O autor nos fala dessas “inspirações saídas de mulheres chamadas do povo: de suas rendas mais populares, de suas sandálias, de seus tamancos, de seus adornos”¹⁵.

Freyre refere-se aos adornos das “baianas” e de “seus trajes belamente mistos, de africanidades magníficas, de cores, a circunstâncias já brasileiras” e das “saías repolhudas, tão exageradamente imitadas por ranhas afro negras de maracatus”. O autor cita, ainda, o livro do americano Isaac N. Ford, publicado em Londres, em 1894, onde este se refere aos “trajos das mulheres chamadas por ele ‘negras da Bahia’, como sendo ‘the gayest colors and patterns’ e acompanhadas de muitos adornos”¹⁶.

Ao se referir às cores usadas pelas “elites brasileiras”, Freyre salienta “a elegância de pretos e cinzentos nos trajos masculinos das altas categorias sociais e de cores antes escuras do que claras ou vivas dos trajos femininos. Daí cores classificadas como verde-garrafa, azeite, azul-escuro, roxo - além de pretos e brancos - em vestidos mais elegantemente femininos, que deviam acompanhar o aspecto grave, solene, por vezes britânicamente hierático dos trajos masculinos”, refletiam “o gosto por uma sobriedade que não deixava, senão

raríssimamente, que as senhoras trajassem amarelo ou cores vivas”¹⁷.

Nessa época, os ingleses eram os senhores do mercado financeiro do Brasil e “os brasileiros e brasileiras de categoria elevada” eram “ciosos de sua dignidade formalmente européia”¹⁸. Também Paris era a referência e “durante longos anos, no Brasil, aconteceu (...) importarem-se da França, enxovais inteiros (...) As modas de cores de vestidos, de enfeites de chapéus, de espartilhos, de penteados, eram seguidas passivamente por mulheres ou senhoras elegantes do Brasil”¹⁹.

Entretanto, chama a atenção exatamente de uma inglesa, em visita ao Brasil por volta de 1822, a originalidade e a beleza das vestimentas dos trabalhadores que via por toda parte: “... os caminhos estão cheios de negros, moços e velhos, com suas belas vestimentas, ainda que bizarras, com cestas de frutas, peixes e outras provisões à cabeça”²⁰.

Assim, a determinação das africanas, e de suas descendentes, de se vestirem com cores e enfeites próprios evidencia sua “diferença cultural” e sua independência face às “regras ditadas por Paris ou Londres”, tendo continuidade nas vestimentas e no trabalho de arranjos de torços e penteados criados por Dete para o Ilê Aiyê.

Os homens africanos também se esforçaram por manter a possibilidade de construção da própria aparência, num contexto em que a delimitação de fronteiras estéticas se unia a necessidades políticas, e isso pode ser visualizado, por exemplo, nos *abadás* dos haussás, carregados de simbolismos próprios e usados secretamente, na Bahia do início do século 19 em seus rituais religiosos, tanto quanto, quase século e meio mais tarde, as vestimentas do Ilê Aiyê associam-se a estas mesmas questões,

João Reis, no seu trabalho sobre o levante dos malês na Bahia, ocorrido em 1835, permite que se tenha uma idéia do valor simbólico representado por estes *abadás*, tidos como subversivos ou “temíveis” ou como símbolos de prestígio e respeito, a depender da ótica do posicionamento social de quem os viam. O autor assim se refere a eles:

outro símbolo da presença islâmica na comunidade africana era o uso de uma roupa toda branca, espécie de camisolão comprido chamado ‘abadá’ na Bahia. Em país iorubá este termo não se referia exatamente a roupa muçulmana. (...) o *agbadá* se caracterizava exatamente por ‘ser sempre feito com material tingido ou colorido’²¹.

Homens vestidos com estes *abadás* brancos só foram vistos em público, na Bahia, durante a rebelião de 1835 quando centenas de revoltosos saíram às ruas em luta. Assim, os *abadás* passaram a ser referidos pelas autoridades policiais como “vestimentas de guerra”. Entre os revoltosos, entretanto, tinham o significado de ascendência social. Nos depoimentos à polícia, após a derrota da rebelião, um dos presos refere-se a eles como “roupas que na sua terra são omadas com elas as gentes grandes, as quais se entendem o Rei e seus fidalgos” enquanto outro afirma que “essas roupas vêm d’onde vêm panos da Costa e não se vendem pelas ruas, e quem veste elas é Gente grande quando vai na guerra”. Luís, escravo nagô, um dos presos, é alfaiate e contra ele pesou a acusação de “costurar roupas muçulmanas e de ser tratado pelos patrícios com deferência especial”²².

O fato é que este movimento de revolta também ficou associado, como sabentou Reis, a “um desfile/discurso estético rebelde” na medida em que “os rebeldes trouxeram para as ruas um notável aparato de cores, sons e formas antibrasileiras”, inclusive “vestimentas ‘estranhas’”²³.

Não é difícil perceber, mais uma vez, a relação deste fato com o desfile do Ilê Aiyê, inclusive porque nos primeiros anos em que o bloco apresentou-se no carnaval, num momento histórico em que o país vivia sob o governo dos militares, sua visibilidade também remetia-se a um movimento de afirmação visto como rebeldia e enfrentamento, até mesmo como um “ato subversivo”, mesmo que sua força também estivesse bastante ligada à estética e à afirmação de uma maneira própria de compreender e fazer arte.

A construção da própria aparência passa por sutilezas culturais, psicológicas e, mesmo, políticas, que nem sempre podem ser domesticadas sob um único código de valores. Lembrando Risério, “a indumentária”, enquanto código socialmente significativo e linguagem visível, “se tornava, em si mesma, aviso e manifesto, espécie de fantasia ideológica, símbolo de inconformismo e afirmação de uma distância”²¹. A questão do “discurso estético rebelde”, inscreve-se, portanto, numa clara afirmação de identidade étnica e de resistência de valores culturais, incluindo, em particular, uma reserva de valores estéticos.

As tentativas de calar essa palavra podem remeter-se, como vimos, a repressão do conteúdo simbólico de inconformismo e resistência que tecidos e vestimentas permitem, mas podem igualmente refletir a política de repressão econômica à própria indústria têxtil quando esta pode interferir em interesses econômicos específicos. Tal foi o caso, por exemplo, das restrições impostas por indústrias inglesas, nos fins do século 18, às indústrias têxteis autônomas na Índia e mesmo no Brasil, quando, a partir de pressões inglesas, a rainha de Portugal D. Maria I, assina, em 1785, um alvará em que, sob pena de prisão, confisco de casas e terras (o que chegou a ocorrer) exige que “todas as fábricas, manufaturas ou teares, (...) sejam extintas e abolidas, em qualquer parte onde se acharem nos meus domínios no Brasil”.

Neste período já começava a se firmar, na colônia, o estabelecimento de uma indústria têxtil nascente, o que contrariava os interesses ingleses. Apesar da proibição, em 1873, existiam na Bahia 11 fábricas de tecer. Entre os africanos, de longa tradição de tecelagem, na África, também foi possível preservar, de alguma forma, na Bahia, sua técnica de tecelagem e isso comprova-se pelo menos no caso de Mestre Abdias, nascido em 1910 e recentemente falecido, que aprendeu com seu padrinho, Mestre Alexandre, africano de origem, a arte da tecelagem em tear de características iorubanas. Segundo Mestre Abdias, o pano de Alaká, tecido

em tear manual, “uma arte que exige muita paciência e perseverança”,

foi introduzido no Brasil pelos africanos; primeiramente importado, depois tecido aqui mesmo, desde a época da escravidão. Quem fazia era o escravo ou descendente de escravo. Não acredito que o homem branco fizesse, sobretudo porque o africano não ensinava mesmo! (...) O original, o verdadeiro, é o tecido em tear manual, que é o que eu faço. Esse é o pano de Alaká²².

Não é possível, portanto, deixar de reconhecer o sentido de resistência e a força estética específica possíveis de serem expressas em tecidos e vestimentas. Desde os “vestuários caprichosos” de que nos fala o Conde da Ponta, ou as vestimentas “estranhas” e “antibrasileiras” dos malês revoltosos, passando pelas “africanidades magníficas” das mulheres do povo, como nos diz Freyre, ou “as belas vestimentas, ainda que bizarras”, vistas pela visitante inglesa, até as estamparias contemporâneas do Ilê Aiyê, a “palavra” do tecido faz-se presente e delimita seu espaço estético e político, seus simbolismos, suas mensagens específicas, seu poder de sedução.

Nos vinte e quatro anos que o Ilê Aiyê tem saído às ruas no carnaval (até o ano de 1998), com exceção do primeiro ano, quando o bloco compôs suas vestimentas com tecidos comprados em lojas, em todos os demais carnavais foram desenhadas padronagens especiais, decididas pela diretoria do bloco, segundo o tema que o Ilê Aiyê fosse apresentar em seu conjunto e impressas sob encomenda para o bloco.

O esmero na elaboração do *design*, o cuidadoso trabalho de criação de J. Cunha, seu reconhecimento como um artista dos mais expressivos da Bahia, atestam com vigor o valor dessas estamparias como contribuição à arte. De qualquer forma, a própria comunidade Ilê Aiyê reconhece as estamparias como obra de valor estético, são tocados pelo tipo de beleza e

de significados que elas representam, se identificam com essa forma de fazer arte e criar beleza e isso, afinal das contas, é suficiente para dispensar o atestado de legitimação como “obra de arte” que o saber comprometido com uma tradição limitada à mentalidade da chamada matriz ocidental se atribui o poder da passar.

Estamos aqui falando de obras e produtos da melhor qualidade estética e existencial, com uma originalidade e uma força conceitual próprias que, sem dúvida nenhuma, originam-se de alguma parte da valiosa herança cultural africana a quem todos nós tanto devemos.

Agora, vamos aproximar os ouvidos para escutar de forma um pouco mais audível a palavra das estamparias do Ilê Aiyê e, ao fundo, o som das batidas do coração de africanos e africanas que vêm há milhares de anos trabalhando para tomar possível e dar sentido à existência, desde que começaram fabricar as primeiras ferramentas civilizatórias. O que não era pouca coisa.

Notas

¹ BAH, Amadou Hampaté. *A palavra, memória viva na África*. O Correio da UNESCO, Ed. brasileira, ano 7, nº 10/11, Rio de Janeiro, 1979, pp. 19-20.

² KI-ZERBO, Joseph. *Um Continente Descobre o Seu Passado*. O Correio da UNESCO, Ed. brasileira, ano 7, nº 10/11, Rio de Janeiro, 1979, p. 10.

³ BAH, A. H. op. cit. p. 22.

⁴ Idem, ibidem.

⁵ Idem, ibidem.

⁶ GRIAULE, Marcel. *The Dogon*, APUD FRASER, Douglas (ed.) *African Art as Philosophy*, New York: Interbook, Ó 1974, p. 88.

⁷ SANTOS, Deoscoredes M. dos & SANTOS, Juana Elbein dos. *A Cultura Nagô no Brasil, Memória e Continuidade*. IN *Dossiê Brasil África*, jun/jul/ago 93, nº 18, São Paulo: USP, 1993, p. 43.

⁸ PONTUAL, Roberto. *Entre Dois Séculos: Arte Brasileira do Século XX na Coleção Gilberto Chateaubriand*, Rio de Janeiro: Editora JB, 1987, p. 240.

⁹ Idem, ibidem.

¹⁰ SODRÉ, Muniz. *A Verdade Seduzida, por um conceito de cultura no Brasil*, Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988, Ó 1983, p. 209.

¹¹ Idem, ibidem.

¹² Idem, ibidem, p. 214.

¹³ RODRIGUES, Nina. *Os Africanos no Brasil*, São Paulo: Nacional, 1977, p. 180.

¹⁴ Idem, ibidem.

¹⁵ FREYRE, Gilberto. *Modos de homem e modos de mulher*, 2ª ed. Rio de Janeiro: Record, 1987, p. 43.

¹⁶ Idem, ibidem pp. 137-138.

¹⁷ Idem, ibidem p. 131.

¹⁸ Idem, ibidem.

¹⁹ Idem, ibidem p. 105.

²⁰ GRAHAM, Maria. *Diário de uma viagem ao Brasil; e de uma estada nesse país durante parte dos anos de 1821 a 1823*. Tradução e notas de Américo Jacobina. São Paulo: Comp. Ed. Nacional, 1956, p. 140.

²¹ REIS, J. J. *Rebelião escrava no Brasil. A história do levante dos malês (1835)*, São Paulo: Brasiliense, 1986 p. 124.

²² Idem, ibidem, p. 164.

²³ Idem, ibidem p. 249.

²⁴ RISÉRIO, Antônio. *Carnaval Ijexá; notas sobre afosês e blocos do novo carnaval afrobaiano*. Salvador: Corrupio, 1981, p. 100.

²⁵ CARVALHO, Vânia Bezerra de. *Mestre Abdias, o último artesão do Pano da Costa*. Salvador: s.c.p., 1982, p. 8.

* Jussara Rocha

Mestre em Teoria e História da Arte
Escola de Belas Artes, UFBA, 1997