

LUCIANE DA SILVA

Trilhas e tramas: Percursos insuspeitos dos tecidos industrializados do continente africano
A experiência da África oriental

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social
Campinas
Dezembro/2008

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP**

Si38t **Silva, Luciane da**
Trilhas e tramas: percursos insuspeitos dos tecidos industrializados do continente africano: a experiência da África Oriental / Luciane da Silva. - - Campinas, SP : [s. n.], 2008.

Orientador: Omar Ribeiro Thomaz.
Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Cultura material – África. 2. Tecidos. 3. Identidade. 4. Tradição. 5. Modernidade. I. Thomaz, Omar Ribeiro. II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

(cn\ifch)

Título em inglês: Tracks and wefts: unsuspected paths of the industrialized textiles on the African continent: the East African experience

Palavras chaves em inglês (keywords): **Material Culture – African
Textiles
Identity
Tradition
Modernit**

Área de Concentração: Antropologia Social

Titulação: Mestre em Antropologia Social

Banca examinadora: **Omar Ribeiro Thomaz, Silvana Barbosa Rubino, Acácio Sidinei Almeida Santos**

Data da defesa: 12-12-2008

Programa de Pós-Graduação: Antropologia Social

Universidade Estadual de Campinas
Instituto de Filosofia e Ciências Humanas
Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social

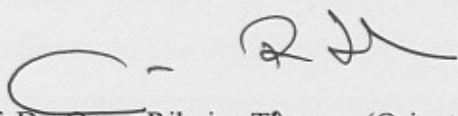
LUCIANE DA SILVA

Trilhas e Tramas

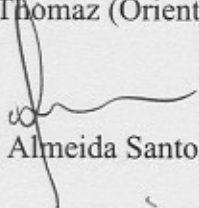
**Percursos insuspeitos dos tecidos industrializados do continente africano
A experiência da África Oriental**

Dissertação de Mestrado em Antropologia Social apresentada
ao Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e
Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas,
sob orientação do Prof. Dr. Omar Ribeiro Thomaz

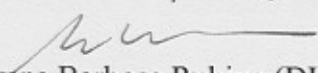
Este exemplar corresponde à redação final da
dissertação defendida e aprovada pela Comissão
Julgadora em 12/12/2008.



Prof. Dr. Omar Ribeiro Thomaz (Orientador) – DA/IFCH/UNICAMP



Prof. Dr. Acácio Sidinei Almeida Santos (DA / PUC-SP)



Profa. Dra. Silvana Barbosa Rubino (DH/IFCH / UNICAMP)

Profa. Dra. Marta Densie da Rosa Jardim – Suplente (CEBRAP /SP)

Profa. Dra. Regina Pollo Muller - Suplente (IA/ UNICAMP)

**Campinas
Dezembro/2008**

LUCIANE DA SILVA

Trilhas e Tramas
Percursos insuspeitos dos tecidos industrializados do continente africano
A experiência da África Oriental

Dissertação de Mestrado em Antropologia Social apresentada
ao Departamento de Antropologia do Instituto de Filosofia e
Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas,
sob orientação do Prof. Dr. Omar Ribeiro Thomaz

Este exemplar corresponde à redação final da
dissertação defendida e aprovada pela Comissão
Julgadora em 12/12/2008.

Prof. Dr. Omar Ribeiro Thomaz (Orientador) – DA/IFCH/UNICAMP

Prof. Dr. Acácio Sidinei Almeida Santos (DA / PUC-SP)

Profa. Dra. Silvana Barbosa Rubino (DH/IFCH / UNICAMP)

Profa. Dra. Marta Densie da Rosa Jardim – Suplente (CEBRAP /SP)

Profa. Dra. Regina Pollo Muller - Suplente (IA/ UNICAMP)

Campinas
Dezembro/2008

À

Alma da dança.

À Vera e Luiz,

*por me ensinarem o valor
e a necessidade da luta.*

AGRADECIMENTOS

Como a palavra falada engendra, cria e tem poder, eis aqui a lembrança, em voz alta, de algumas pessoas que fizeram parte da construção desta conquista: Família Ramos Silva, linda, semeadora de minhas melhores flores; Daniela Moureau, querida, pelo apoio sincero e sereno; Allan, amado, ensinador das positivities e dos encantos da escrita; Equipe Casa das Áfricas, simpatias dos meus dias de labuta bibliográfica; Fabiana Mendes, Vera Cecília, Spensy Pimentel, Silvio Diogo, Allix Thompson, Mateus Subverso pelo cuidado e contribuições; Ao Omar Ribeiro Thomaz, orientador carinhoso; Ao Conselho Nacional de Pesquisa (CNPq), pela concessão 14 meses de bolsa.

À tod@s que mentalizaram positivamente esta pequena vitória.

RESUMO

Partindo da premissa de que o uso dos tecidos constitui-se em forma complexa de comunicação sócio cultural, esta dissertação intenta, por meio da cultura material, refletida no tema *tecidos industrializados*, levantar evidências teóricas que nos levem a perceber de que maneira os panos podem revelar processos que implicam na construção de identidades das populações africanas.

O entendimento dos simbolismos das formas materiais é fundamental para a interpretação das culturas. A percepção do efeito do mundo material nas interações sociais nos leva a captar evidências e entrelinhas de relações e criações, trazendo à tona formas de pertencimento desencadeadas pelos usos específicos dos objetos.

Na intersecção da África com contextos transnacionais os tecidos atuam como articuladores das percepções de gênero, geração, etnicidade, filiação política e nacional.

A realidade do uso dos têxteis em África é algo peculiar. No vestuário especificamente, o pano que cobre o corpo é também palavra, portador de mensagens sociais. Ao contextualizarmos os tecidos às organizações sociais específicas e compreendê-los dentro de processos de interação, percebemos formas inusitadas de diálogos e embates com as realidades sócio culturais, provando que a criatividade e a mudança são partes constitutivas da tradição e que a cultura material é capaz de proporcionar a criação e a re-criação de papéis sociais.

ABSTRACT

Taking part from the premise that the use of textiles constitutes a complex means of sociocultural communication, this dissertation intends, by means of the cultural material reflected in the theme of industrialized textiles, to bring to light theoretical evidence that helps us understand the way in which these cloths can reveal the processes implicated in the construction of identity of African populations. Understanding of the symbolism of the material forms is fundamental for the interpretation of culture. The perception of the effect of the material world on social interactions pushes us to collect both evident and subtle aspects of relations and creations bringing up ways of belonging unlocked by the specific uses of the objects.

In the intersection of Africa and transnational contexts, textiles act as articulators of perceptions of gender, generation, ethnicity and national and political affiliation.

The reality of the use of textiles in Africa is something peculiar. Specifically in terms of attire, the cloth that covers the body is also word, carrier of social messages. In contextualizing textiles within specific social organizations and understanding them as part of processes of interaction, we perceive surprising forms of dialogue and clashes with sociocultural realities, demonstrating that creativity and change are constitutive parts of tradition, and that material culture is capable of affording the creation and recreation of social roles.

Sumário

INTRODUÇÃO	1
CAPÍTULO I – CULTURA MATERIAL: CAMINHOS TRAÇADOS PELA ANTROPOLOGIA	
A abordagem da arte sob o olhar antropológico	23
O trato da cultura material africana	30
Museus, missionários e expedições	37
 CAPÍTULO II – TECIDOS E CONTEXTOS AFRICANOS	
Formas de construção de identidades incorporadas no vestir	61
A produção de têxteis industriais além África	73
A circulação têxtil que permeia o oceano Índico e as referências à presença indiana	80
Temáticas dos tecidos	86
Nomear e conferir existência	94
 CAPÍTULO III – USOS EXPLÍCITOS, DISCURSOS SORRATEIROS: APONTAMENTOS SOBRE OS TECIDOS INDUSTRIALIZADOS – O CASO DAS <i>KANGAS</i> E <i>CAPULANAS</i>	
<i>Kangas</i>	100
<i>Capulanas</i>	110
Miradas sobre as <i>capulanas</i> no ritual – o caso do <i>lobolo</i>	116
Miradas sobre as <i>capulanas</i> na literatura – a novela de Luis Polanah	122
 CONSIDERAÇÕES FINAIS	131
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	135
LISTA DE IMAGENS	145
ANEXOS	146

Introdução

Identidade impressa

O tema identidade é assunto em geral espinhoso nas ciências sociais e, em especial, na antropologia. As identidades de distintas sociedades são elaboradas a partir de processos sociais que visam, em grande medida, a alteridade, o “ser diferente” diante do outro. Essas diferenciações se edificam em contextos culturais variados e emergem das mais diversas maneiras – uma delas, nas manifestações estéticas. O ato de vestir é em si uma forma de diferenciação, maneira direta de expressar estágios da vida, ocupação, status social, diferenciação sexual. A vestimenta empresta-se à expressão da diferença, indicando os domínios em que determinados grupos se encaixam, são ou estão. Longe de constituírem-se em realidades unificadas, seguras e coerentes, as identidades são celebrações móveis formadas e transformadas continuamente em relação às formas pelas quais somos representados ou interpelados nos sistemas culturais que nos rodeiam (Hall, 2005)¹.

Para muitos povos o corpo é forma de arte, constituindo-se em expressão de valores estéticos, status social e de gênero, por exemplo, fazendo da superfície física um meio de comunicação visual. Em texto clássico, Marcel Mauss (1974) concebe o corpo como o mais natural instrumento do homem, *locus* onde as práticas carregam e disseminam cultura, muito além do discurso verbal. Assim, o corpo, expressão do ser no mundo, é matéria viva capaz de abarcar incontáveis signos, apresentando-se como superfície de inscrição, vivendo espaço e tempo.

Pensando o corpo como fato social total, marcado por ordens simbólicas, atuando no mundo social e físico, verificamos as várias funções e possibilidades de diferenciação nas formas de vestir e adornar. O corpo por si é o primeiro veículo de comunicação e, como tal, é sujeito dos elementos de organização social: a família, a economia, a política e a religião. Entre diversas populações africanas o corpo dos indivíduos é freqüentemente marcado, durante os ritos de passagem, como indicativo da transição para a idade madura, como atrativo e diferenciação estética. São contextos em que a vestimenta revela teias de relações e fios de tensão sociais e políticos. São cores, grafismos, emblemas, signos, formas de vestir, criar e amarrar panos, presentes nos corpos dos indivíduos e no corpo da coletividade. O ato de vestir um tipo especial de roupa, uma estampa determinada, por

¹ Sobre conceitos de identidade: ver Hall, 2005.

exemplo, comunica uma mensagem específica que, dada a familiaridade desse tipo de expressão, é facilmente captada por aqueles que participam da coletividade.

Além de atados aos corpos e às realidades cotidianas, os tecidos apareceram também no ambiente dos museus, em vitrines e *displays*. Entretanto, o poder e significância desses objetos estão na atuação como linguagem cotidiana e em sua associação às estruturas sociais.

É sobre o universo de sentido e de significações dos tecidos que se debruça este trabalho. Tecidos de algodão produzidos industrialmente e que permeiam de maneira reveladora grande parte do continente africano. Lançaremos olhares mais detidos sobre as realidades da costa oriental africana, sobretudo Moçambique, Tanzânia e Quênia, e seus trajetos têxteis singulares que se agregam a usos específicos, evidenciando formas criativas e dinâmicas de interação social.

Arte e antropologia: alguns apontamentos

“A arte não se separa da vida. Antes, abrange todas as formas de atividade, conferindo-lhes sentido.” (Hampaté Ba, A. 1982)

A proximidade tão necessária do fazer artístico com a realidade cotidiana, num processo de recíproca nutrição, confere às expressões artísticas africanas existência ímpar e com poucos parâmetros de comparação aos modos ocidentais de elaboração de mundo. Algumas áreas das ciências humanas, tal como concebidas em centros europeus, carregaram uma certa dimensão evolucionista, reservando um espaço menor à arte “dos outros”, num procedimento pautado pela dissociação entre o produto estético, sua produção e seus múltiplos sentidos nos contextos de origem. E tais dimensões se associam aos contextos sócio-políticos marcados pelo colonialismo.

Trabalhos clássicos da antropologia nos mostraram que o entendimento das sociedades precede a compreensão das manifestações artísticas. De acordo com Geertz (1983), a ação sobre a matéria não é criadora por si mesma: é preciso remetê-la à dinâmica geral da experiência humana. Sendo assim, os trabalhos de arte acabam por ter uma significação cultural localmente elaborada.

Vasculhando para além da superfície das formas sociais podemos captar sistemas de valores e obter orientações cognitivas não reveladas em outras esferas. Foi a partir do pensamento de Franz Boas que vimos surgir formas diferenciadas de se considerar as culturas não européias e contrapostas ao evolucionismo reducionista. A partir da nomeada antropologia cultural, uma face dos estudos

antropológicos da arte buscou o entendimento das representações e dos significados do fazer artístico, e não mais de formas hierarquizadas das criações humanas.

Estudos recentes na área de antropologia estética têm lançado luz às noções antes atribuídas à arte não ocidental e à construção de novos paradigmas. São trabalhos que traçam caminhos distintos daqueles elaborados pelos centros legitimadores de poder, questionando essencialismos, bem como lógicas reificadas acerca de “culturas outras”. A questão do anonimato do “artista primitivo” (Price, 2000) como prerrogativa que o diferencia do “artista civilizado”, as noções de apreciação do belo e de criatividade em contextos não ocidentais, o respeito ao direito da igualdade na diferença, a crítica sobre a apreciação estética da produção artística de outros povos são algumas das reflexões que perpassam o assunto.

As discussões da antropologia acerca da necessidade de se expandir o entendimento das experiências estéticas para além da estreita linha divisória ocidental têm sido intensas. Alfred Gell (1998) intenta ultrapassar a noção de “elucidação da estética não ocidental” e propor como foco o contexto cultural de produção, circulação e recepção, distanciando-se da tarefa de analisar trabalhos de arte em particular, o que, para ele, é tarefa dos críticos de arte. O autor questiona a idéia de antropologia da arte como sinônimo do estudo de princípios estéticos. Um aspecto central de sua proposta é a enfática negação de que toda cultura tem um componente comparável com uma noção de estética geral, ou seja, a impossibilidade de usar estética como um parâmetro universal de descrição e comparação.

A crítica à compreensão corrente das artes não ocidentais nos leva a questionar as noções de exotismo e o tratamento dirigido a essas expressões nas instituições museológicas. No que toca a este trabalho, abordaremos as limitações e os alcances do tratamento dirigido à cultura material africana e as relações imbricadas de instituições e poderes coloniais.

Ao longo do texto, traremos à luz algumas concepções acerca da arte presentes nos estudos da cultura material africana, elucidando os aspectos fundamentais sem, entretanto, empreender uma análise exaustiva. O intento é tomar a temática da cultura material como perspectiva para elucidar elementos de criação cultural e interação social. Mesmo não se constituindo em objeto ou tema deste estudo, cabe encarar a arte como componente importante da vida social e da cultura, forma de conhecimento e expressão de visões de mundo.

A proposta de estudo dos tecidos aqui edificada intenta justamente elaborar uma análise da realidade desses tecidos distanciada dessa percepção do pano como objeto de arte, como artigo para

apreciação, mas, ao contrário, imerso em trilhas e tramas codidianas, locais e transnacionais, e que significam por meio do uso, embrenhadas em assuntos de relevância nacional. Este trabalho recuperará a bibliografia recente acerca dos tecidos de algodão de produção fabril em África, ressaltando o contexto da costa oriental e apontando algumas possibilidades para o estudo futuro das *capulanas*, a variante de Moçambique.

Ao contrário dos mais populares tecidos da África ocidental – associados, em grande medida, à figura do “artesão africano”, por seu caráter manual – os panos industriais sempre estiveram associados a uma malha produtiva inicialmente externa ao continente. Produzidos no Indostão², na China, Indonésia, Inglaterra, Porto, Holanda e Estados Unidos, seu caráter fabril e estrangeiro parece comprometer a “autenticidade” que se exige de um produto “genuinamente africano”. E é no questionamento sobre as idéias de autenticidade e existência de algo “genuinamente africano” que este trabalho se insere, sugerindo que, talvez por estarem tradicionalmente libertos das amarras dos antigos museus coloniais ou etnográficos, os tecidos oferecem caminhos insuspeitos para a compreensão das cosmopolitas sociedades africanas e, em específico, da costa Índica.

Oceano Índico – um mar cultural

Vem de longa data a agitação comercial no oceano Índico. Muito da circulação de mercadorias entre o continente asiático e África deu-se através das citadas águas. A partir do século XIII tal comércio intensificou-se, sobretudo devido à maior extração de minérios nos Estados bantu, ao aperfeiçoamento das técnicas de navegação, aos interesses dos países europeus nas relações comerciais e a acontecimentos no continente asiático que dificultaram o comércio por terra. Desde então, um espaço privilegiado de trocas materiais e simbólicas – o Índico – “emergia”.

Antes da chegada dos portugueses, árabes, chineses e, notadamente, indianos transitavam pela costa oriental africana, participando na disseminação de gêneros alimentícios como o arroz, a bananeira, a mangueira, a cana de açúcar, além de artigos de outras espécies, como tecidos³.

² Designa-se Indostão a região atualmente identificada com a Índia e cujos limites geográficos variaram ao longo da história (os atuais territórios de Bangladesh, Paquistão, Sri Lanka e Afeganistão também compunham a região).

³ Sobre a presença de comerciantes indianos em Moçambique quando da chegada das naus portuguesas na costa oriental africana, ver Antunes, 1998, Newitt, 1997 e Serra, 2001.

Entre as evidências que comprovam a presença indiana na costa oriental africana em períodos anteriores à ocupação portuguesa, verificamos no estudo de Sundström (1974) informações sobre trocas econômicas na África pré-colonial. No capítulo sobre o comércio de têxteis o autor relata:

As to the East Indian cottons imported by the Portuguese to the African coast, it is known that these goods were previously established articles in the Middle East. Hence an earlier import of East Indian cloth to Egypt and possibly North Africa may be assumed. At the same time the import of East Indian cottons to various parts of the East African coast (on the Red Sea as well as on the Indian Ocean) presumably preceded Portuguese ventures in this field. By the 17th century the Mediterranean are received a considerable amount of East Indian cottons. (Sundstrom, 1974: 156)

Outras referências são encontradas em Parkin (2005):

(...) But portuguese influence is relatively recent. Significant Indian Ocean trade is documented since at least the early ninth century AD, with the specific commercial and cultural ties between India and East Africa over the last few hundred years well captured in the history of the emergence of kanga cloth (...) (2005: 47)

A presença indiana na costa oriental africana e, em especial, em Moçambique é aqui ressaltada porque tais populações tornaram-se figuras marcantes na cena comercial moçambicana⁴ e nomeadamente no comércio de tecidos. A partir do século XV, os Estados europeus passaram por processos que redundaram na expansão ultramarina. Com a fixação dos portugueses em Malabar, Goa e nos portos a norte de Cambaia, novos canais se abriram aos indianos que queriam se deslocar à Costa Oriental africana. O Índico confirmou-se, assim, como um espaço de circulação e troca entre continentes – um verdadeiro *mar cultural*.

Apesar da presença de tecidos europeus trazidos pelos portugueses, os produtos escoados por Cambaia, em especial os indianos (provindos de Guzarate – sultanato que atingiu o apogeu no século XV), eram os que mais satisfiziam ao gosto africano.

Fazendo referência ao período que sucedeu o estabelecimento definitivo do poder colonial português na região que daria origem a Moçambique após a vitória lusitana sobre o poderoso monarca de Gaza, Mouzinho de Albuquerque, comissário régio e governador geral de Moçambique,

⁴ Sobre a presença indiana em Moçambique há importante trabalho desenvolvido por Jardim (2006), abordando a organização familiar.

evidencia as tensões surgidas da competição entre portugueses e indianos nas relações comerciais. Estes últimos, por trazerem mercadorias mais baratas e cuja estética agradava aos nativos, empacavam os projetos de dominação colonial portugueses, pautados em grande medida pelo controle de circulação de mercadorias, as quais, quando industrializadas, deveriam ser preferencialmente portuguesas.

Esse relacionamento intenso com a costa oriental africana fez com que muito do metal precioso tomasse o rumo da Índia, em vez de alimentar os cofres portugueses.

Com o advento de transformações tecnológicas relacionadas à revolução industrial, tais como o desenvolvimento de fábricas e tecelagens, a abertura do Canal de Suez e avanços consideráveis na navegação, outros personagens entraram na concorrência com os tecidos indianos: ingleses e norte-americanos em busca de marfim, metais preciosos, verniz, e produtos coloniais como a borracha e oleaginosas. Neste momento, importantes rotas de tecidos desses centros foram criadas rumo ao Quênia, Tanganica e Zanzibar, evidenciando uma espécie de colonialismo concorrente entre os representantes de interesses localizados nas metrópoles européias e as populações indianas já distribuídas em territórios africanos⁵.

Com a expansão do liberalismo e o estabelecimento de distintas administrações coloniais na região (ingleses no Quênia, Uganda, Zanzibar, Niassalândia e Rodésias; alemães na Tanganica; portugueses em Moçambique)⁶, a circulação de indianos passou a ser crescentemente controlada pelos novos poderes europeus, o que, paradoxalmente, acabou por favorecer a fixação de famílias, na medida em que a pacificação supôs a consolidação de rotas que visavam o interior africano – outrora controlado pelos senhores árabes das rotas *suahile*⁷ – cuja ocupação promoveu um aumento

⁵ A idéia de colonialismos concorrentes, referente à relação entre europeus e indianos na costa oriental africana têm ocupado diversas áreas de pesquisa. Cf., entre outros, Mandani (2001).

⁶ Sobre a partilha da África, ver, entre outros, Wesseling (1998).

⁷ A cultura suahile é originária do contato entre povos nativos da região do Quênia e Tanzânia com populações árabes atraídas pelas atividades comerciais. Na dinâmica da região, a língua suahile foi difundida pela África oriental, tornando-se presente no Quênia, Tanzânia e Uganda, com números menores na parte leste do Zaire, sul da Somália, Rwanda, Burundi, Moçambique, Malawy e Zâmbia. Ao menos vinte milhões de pessoas a têm como segunda língua. De sua origem no século IX até o século XIX, permaneceu uma língua costeira, atravessando Somália, Kenya, Tanzânia e Moçambique. Com a chegada dos portugueses no século XVI e o subsequente crescimento do poder político e econômico árabe Omani, o swahili tomou força e espalhou-se para comunidades do interior do continente como língua de comércio, tornando-se língua franca dos comerciantes de escravos. O tráfico de escravos e a expansão econômica européia trouxeram missionários que desencadearam a transcrição do swahili para a escrita romana, pois até então era escrito apenas em árabe, para a elaboração dos primeiros textos e a preparação de dicionários. (Mirza and Strobel, 1989: 117)

considerável de estradas e, sobretudo, a higienização dos centros urbanos que, construídos para europeus, acabou por favorecer o estabelecimento de mulheres indianas⁸.

Parte dos portos da África oriental acabou por se abrir a uma controlada imigração asiática – particularmente Durban, na África do Sul, e Mombassa, no Quênia – e os indianos passaram a gozar de determinados direitos que, se não os igualavam aos europeus, tampouco os situavam na base da pirâmide social colonial, reservada aos “indígenas”⁹. No caso específico de Moçambique, aqueles provenientes do Estado da Índia Portuguesa, particularmente os católicos de Goa, teriam acesso às mesmas prerrogativas legais supostas ao colono português. Se indianos hindus de Diu, ou aqueles provenientes da Índia Britânica, ou ainda os muçulmanos, eram objeto de determinados constrangimentos por parte das autoridades coloniais, mesmo controlando um conjunto de recursos que os permitiam reproduzir um lucrativo comércio.

Cidades moçambicanas como a Ilha de Moçambique, Quelimane, Beira, Inhambane ou Lourenço Marques confirmam-se, no início do século XX, como vibrantes centros comerciais marcados por um cosmopolitismo que caracterizava outros centros da região (Durban, Zanzibar ou Nairobi) e por onde circulavam comerciantes das mais diferentes origens européias, particularmente portugueses e gregos, indianos de distintas partes do Indostão e de diferentes fés religiosas, além de árabes e chineses.

Essa breve introdução acerca das relações comerciais no oceano Índico, caracterizado pelo arqueólogo e antigo administrador colonial português Rita-Ferreira como *mar cultural*, teve por objetivo indicar a dinâmica que envolve a realidade da costa oriental africana. Durante muito tempo, os tecidos constituíram-se em moeda de troca e foram preteridos em detrimento de outros valores materiais, perpetuando-se nos cotidianos nativos. Permanecem na atualidade de maneira marcante no universo das relações sociais de povos como o moçambicano e continuam a ser fabricados, em

⁸ Até finais do século XIX, a presença indiana era sazonal e fundamentalmente masculina, as mulheres permanecendo na Índia. Com a melhoria das infraestruturas, os indianos passaram a se estabelecer na forma de famílias, controlando, no caso de Inhambane e Lourenço Marques, importantes circuitos comerciais. Na capital moçambicana, sua presença era expressiva também na construção civil e alhures se faziam sentir na pesca. (Cf. Jardim, 2004).

⁹ No caso de Natal, na África do Sul, e do Quênia, boa parte dos indianos, particularmente do Guzarate, entraram como *cules*, trabalhadores braçais para as lavouras de café, algodão e cana-de-açúcar. No caso de Moçambique, embora tenhamos notícias de indianos hindus na construção civil em Lourenço Marques e como pescadores por toda a costa (ou indianos católicos também pescadores na Catembe, por exemplo), sua presença se faz mais ostensiva nos mercados e na beira das estradas e caminhos, controlando a entrada de produtos manufaturados e industrializados (como as capulanas) e o escoamento da produção do mato (como o caju, o amendoim, a copra, frutas etc.). Nas Rodésias (atuais Zimbábue e Zâmbia), Niassalândia (atual Malaui) e, particularmente, em Uganda, os indianos passaram por um processo de interiorização favorecidos pelo poder colonial britânico e acabaram por se formar como pequenas “burguesias”. (Cf., entre outros, Mamdani, 1997; 2001; Jardim, 2004; Thomaz & Nascimento, 2004).

grande medida, fora do continente. Esse fato nos leva, outra vez, a refletir sobre noções tais como “autenticidade” e “transformação” tendo como foco o universo das culturas materiais.

Outra questão que surge a partir do conhecimento dessa “realidade índica” perpassa a construção das identidades, lembrando o trabalho de Gilroy (2001). O autor aborda a identidade negra como construção política e histórica marcada pelas trocas culturais através do Atlântico, afirmando que mais importante que as origens são as experiências de desenraizamento, deslocamento e criação cultural. Os tecidos de algodão produzidos industrialmente, apesar da origem preponderantemente externa ao continente, passaram a constituir importantes marcas de identidade.

Objetivo geral

Partindo da premissa de que o uso dos tecidos constitui-se em forma complexa de comunicação sócio-cultural, esta dissertação intenta, por meio da cultura material, refletida no tema *Tecidos estampados e produzidos industrialmente*, levantar evidências teóricas que nos levem a perceber de que maneira os panos podem revelar processos que implicam a construção de identidades das populações africanas, bem como as entrelinhas das relações e criações sócio-culturais encadeadas e desencadeadas pelos tecidos, abrindo caminho também para entendimentos sobre as relações de gênero, na medida em que estas podem nos mostrar como mulheres e homens em contextos sociais e espaciais distintos contribuem para a manutenção, reprodução, criação, re-criação e desvirtuamento dos papéis sociais.

O tecidos, como componentes da cultura material e objetos responsáveis pela criação de significância social, estarão incluídos numa análise voltada principalmente para a vestimenta como ponto de encontro e intersecção de África com outros contextos nacionais e articuladores das percepções de classe, status, gênero e etnicidade. Além disso, levantar-se-á discussão acerca das dualidades tradição/modernidade criadas e imaginadas nesse contexto envolvente dos tecidos e mostrar como esta pode ser uma via de acesso às modernidades africanas. A tônica será a idéia de que a criatividade e a mudança são partes constitutivas da tradição, mais que forças opostas a ela. Os tecidos, contextualizados às organizações sociais e compreendidos dentro de processos de interação individual e coletiva, podem nos proporcionar entendimentos ímpares.

Objetivos específicos

- 1) Sistematizar o debate entre a antropologia e os estudos de cultura material, dando atenção para a atuação do mundo material nas interações sociais;
- 2) Acessar a bibliografia sobre os têxteis de produção industrial em algodão no continente africano;
- 3) Acessar a bibliografia específica voltada para a África oriental, especificamente Moçambique, com um olhar também para a circulação têxtil e seu envolvimento com as populações indianas;
- 4) Entrar em contato com as informações relativas à fabricação, aos usos cotidianos, às repercussões sociais e às significações simbólicas;
- 5) Elaborar um conjunto de hipóteses sobre as *capulanas* a partir de suas referências na literatura especializada e das conclusões elaboradas a partir de um contexto mais geral dos tecidos de produção industrial;
- 6) Obter algumas evidências da centralidade das *capulanas* na vida social moçambicana, com base na expressão literária;
- 7) Refletir sobre a relação ambígua entre tradição, modernidade e autenticidade na perspectiva da cultura material;
- 8) Levantar evidências que encaminhem os seguintes questionamentos: Como usos cotidianos e insuspeitos emprestam significâncias específicas a vários objetos, uma vez que estes se desprendem de seus contextos de origem; Como o significado dos objetos muda quando da quebra de barreiras sociais ou contextos nacionais; Como os objetos podem adquirir uma significância que se desenvolve ao longo do tempo de modo que passem por redefinições através da prática; De modo mais geral, atentaremos para como as coisas materiais dão cor e mediam as relações sociais em níveis claros, mas que talvez permaneçam pouco interessantes para pesquisadores no mundo contemporâneo.

Por que estudar tecidos africanos?

Ampla bibliografia tem afirmado que os tecidos correspondem a um dos componentes da cultura material que proporcionam importantes miradas sobre a realidade cultural dos povos e, em nosso estudo, das culturas africanas. O entendimento dos simbolismos anexados às formas materiais são fundamentais para a descoberta e a interpretação das culturas. Em muitas sociedades, os tecidos servem como apontamento de riqueza, prestígio, ocupação profissional, indicador de gênero, marcador de ritos de passagem. A realidade do uso dos têxteis em África é algo peculiar. No vestuário, especificamente, o pano que cobre o corpo é também palavra, portador de mensagens sociais.

Apesar de não nos concentrarmos apenas no viés dos tecidos direcionados à vestimenta, já que são também usados com valor ritual, entre outros, a análise dos panos num contexto mais amplo descortina processos de socialização e edificação de identidades. Os tecidos mostram também o processo de mudança nas sociedades africanas, atuando como vigorosos documentos do impacto do contato cultural, revelando atitudes de grupos frente à mudança. Neste trabalho, são trazidas à tona facetas dos universos simbólicos em que os panos estão inseridos e as práticas sociais das quais partilham.

CAPÍTULO 1 – Cultura material: caminhos traçados pela antropologia

A cultura material pode ser pensada como uma categoria entrelaçada aos seres humanos e à vida social, na medida em que os objetos são meios pelos quais seres humanos elaboram seus mundos e suas ações, seja intencionalmente ou não. Produzir e usar objetos aparece então como possibilidade de transformar as realidades dos grupos sociais, fazendo da cultura material elemento fundamental para a formação da identidade cultural. Vejamos a definição de *cultura material* no catálogo do MAE – Museu de Arte e Etnologia em São Paulo:

Qualquer intervenção e/ou apropriação do homem no meio que o cerca, tendo como resultado a confecção de artefatos a partir das normas culturais de uma sociedade. Incluem-se nesta definição, além dos artefatos, a dimensão espiritual da cultura, como por exemplo, a modificação da paisagem (modificação do curso de um rio etc.) seres animados (animais domésticos), o próprio corpo (pintura corporal, tatuagem) e as manifestações estéticas.

São variadas as definições de cultura material empreendidas pela antropologia. Tylor (1871) inclui em sua definição ferramentas, armas, utensílios, máquinas, ornamentos, arte, construções, monumentos, gravações escritas, imagens religiosas, roupas ou qualquer outro objeto ponderável produzido ou usado pelos seres humanos. Definições à parte, o fato é que os estudos de cultura material permitem demonstrar como as coisas são contextualizadas de diferentes maneiras durante diferentes estágios de suas existências, como seus significados são contruídos e como as “coisas” ajudam a construir significados.

Conectando os objetos às suas formas de inserção social, bem como às práticas culturais a eles ligadas, podemos compreender a maneira pela qual as estruturas culturais são elaboradas, manipulando os significados dos objetos. E se pensarmos que a relação entre objetos e seus significados tem um fluxo mutável, já que os objetos ganham forma com a ação humana, também devemos considerar os efeitos das coisas materiais nas interações sociais.

Entender os aspectos fundamentais do passado e do presente das sociedades significa também atentar para o poder das “coisas”. A partir da cultura material podemos inquirir sobre a realidade cultural dos povos, voltando o olhar para a maneira como os objetos se inserem, significam e são significados pelas sociedades – uma espécie de diálogo com o mundo tangível das coisas.

Apresentaremos algumas propostas contemporâneas de estudos calcados na cultura material, anunciando alguns trabalhos que associam o estudo da cultura material às questões de negociação de identidades. Levantaremos autores que concebem o consumo como conjunto amplo de práticas criativas e cheias de significado, fundamentais para os processos de afirmação, construção e reconstrução identitária contemporânea bem como para a negociação de identidades nacionais. Todo esse levantamento tem por objetivo dar certo embasamento para o tema mais importante desta empreitada – os tecidos.

Nosso debate está calcado, sobretudo, na literatura antropológica produzida a partir da década de 80, baseada em discussões que assinalam a produção e o uso de objetos como emblemas de identidade nacional e étnica, e inseridos em contextos de *commoditization*, contextualização e re-contextualização.

Embora a cultura material seja um poderoso instrumento para as análises antropológicas, é recorrente na literatura a reivindicação de maior espaço de legitimidade para a área. Há uma dada descrença que faz do estudo dos objetos ainda um sub-tema em comparação com os estudos de parentesco, religiosidade, gênero, entre outros. Talvez falte o convencimento acerca do que os objetos podem *dizer* sobre as sociedades que deles partilham e como as maneiras variadas por meio das quais são tomados pelos seres humanos resultam em formas também diversas de pertencimento. Frente a isso, muitos pesquisadores têm se perguntado por que as ciências sociais e humanas demonstram desinteresse pelo tema:

(...) Beyond being marginalized material culture studies often suffer from a more severe problem: they simply project conventional ontology and theories into new empirical domains, treating people – artifact interaction as secondary to processes of culture. The manufacture and use of artifacts is regarded, for example, as just one more arena in which people negotiate culturally constituted meanings (...)
(Schiffer 1999: 6)

As qualidades materiais fazem sentido quando as associamos às ordens sociais, como as questões de poder e hierarquias. Apesar de a cultura material constituir-se em importante ferramenta científica, o estudo desse universo deteve pouco espaço nas ciências humanas.

‘Material culturalists’, most of whom were based in museums, could understandably resent their dismissal as mere museum technologists. Nevertheless, as is often the case with such criticisms, this contained discomfiting grains of truth. Lack of interest in social and other

contextual data was often marked. The perception of the objectives of material studies and of what constituted relevant data was often all too narrow. (Reynolds, 1984: 156)

Quando o interesse pelo estudo do mundo das culturas e dos sistemas sociais passa a ter atenção maior da ciência antropológica, período em que se estabeleceram práticas de investigação em que o diálogo e a observação participante eram as ferramentas primordiais, a atenção para a cultura material ficou, por pelo menos setenta anos, relegada a segundo plano. Nesse período, os estudiosos dedicados à cultura material passam a ser vistos com certo embaraço e associados aqueles que estudavam algo de menor relevância, ou ficaram associados à idéia de uma antropologia “antiga”, aquela vinculada aos antigos museus ou coleções etnográficas, marcada por seu compromisso com o colonialismo. O estudo dos objetos parecia estar em vias de transformar-se apenas num meio de revelar algo mais importante; ou seja, a cultura material em si não era de grande valia. As coisas materiais eram tidas como representações incompletas do passado, como traços de uma ausência presente e não como parte da sociedade. As palavras de Radley (1990) expressam essa realidade:

Because the material world endures, because it can outlive its makers, it can serve as a monument to their efforts and ideals; and yet for the same reason, artifacts survive in ways unintended by makers and owners to become evidence on which other interpretations of the past can be reconstructed. This property of things – shared to some degree with written texts – has given some artifacts a special place as symbols of the past. Cultures differ as to the degree to which artifacts are used in this way. (Radley, 1990: 58)

Anteriormente à virada do século XX alguns pesquisadores, sobretudo aqueles criados na área das chamadas ciências naturais, viam a cultura material como uma possibilidade privilegiada de conhecimento por meio de evidências concretas. É o caso do cientista natural Henry Baulfour, que foi curador do museu Pitt Rivers na Universidade de Oxford por cerca de cinquenta anos. Naquela época, para muitos, a antropologia não era tida como uma “ciência social”, estando atrelada às chamadas “ciências naturais” – não foi à toa que as coleções etnográficas do Pitt Rivers foram administradas pelo departamento de anatomia até 1890. A afirmação de Tylor (1871) nos mostra como era pensada no século XIX a antropologia – que, aliás, era parte de um departamento que agrupava também a zoologia e a botânica:

The history of mankind is part and parcel of the history of nature, that our thoughts, wills and actions accord with laws as definite as those which govern the motion of waves, the combination of acids and bases, and the growth of plants and animals
(Tylor, 1871: 24, cf. Stocking Jr., 1994).

Passando a agregar aspectos de uma ciência social e humana, e não apenas natural, a disciplina mudará seu direcionamento gradativamente ao longo das décadas e de maneira crucial em 1911, quando Franz Boas oferece uma definição interpretativa de cultura inovando o conceito elaborado por E.B. Tylor em 1871.

A antropologia cultural recebeu igualmente um impulso renovador de grande força por meio da primeira definição interpretativa de cultura, em 1911, em *The mind of Primitive Man* (...) Trata-se de uma disciplina que não somente rompeu com as amarras do evolucionismo, como inovou uma definição de cultura, com relação à de E.B. Tylor, de 1871, que em *Primitive Culture* simplesmente enumerava os seus itens constitutivos. (Moura, 2004: 374)

Os artefatos culturais, bem como suas características, eram vistos como fatos, dado que o objetivo primordial dos antropólogos do século XIX era classificar e arranjar tais fatos em uma dada ordem que pudesse refletir de maneira clara a diversidade cultural humana ao longo da história. Esse tipo de trabalho primava por analisar meticulosamente os métodos de fabricação, *design* e materiais usados para produzir cada objeto e, paralelamente a isso, a compilação de todas as variações conhecidas em diferentes localizações geográficas.

Tal processo investigativo era pautado pela conexão das descobertas num esquema linear de evolução ao longo da história da humanidade. Além da limitação referente às abordagens evolucionistas, essas investigações eram, em certa medida, generalistas, pois tiravam conclusões sobre grupos culturais a partir de algumas amostras da cultura material, conhecendo-se muito pouco, entretanto, do contexto cultural onde os objetos eram feitos, usados e por onde circulavam. Com a profissionalização e a institucionalização da antropologia, ocorridas nas primeiras décadas do século XX, a percepção de que as esferas sociais não podiam ser isoladas umas das outras, como era freqüente entre os evolucionistas, sobrepõe-se. A viragem funcionalista trouxe a compreensão das esferas da vida social – religião, família, cultura material, cosmologia etc. – em relação umas com as outras. Assim, a cultura material de um povo passa a ser compreendida no interior de um universo de relações específico.

Anthropology today is enjoying an upsurge of interest in material studies, a welcome change from the 1950s and 1960s. A strong element of this new interest is its emphasis on contextualizing artifacts on placing them in their cultural perspective and exploring their importance to the society concerned. This is a marked shift away from the taxonomic and technological studies with which material culture research became so closely identified during

the first half of this century. Absorbing though these were for the individual researcher, their potential contribution to mainstream anthropology was very limited.
(Reynolds, 1984: 155-6)

Uma das principais obras que marcaram a mudança no olhar antropológico sobre a cultura material na década de 80 foi *The Social Life of Things* (1986), publicada numa época em que arqueólogos e antropólogos retomam a reflexão sobre o fazer e usar objetos. A obra editada por Arjun Appaduray introduz o conjunto de ensaios afirmando que as coisas não têm significado separadamente do que é atribuído a elas pelos seres humanos em seus contextos, de modo que é necessária uma análise da circulação histórica e concreta para acessar seus significados.

We have to follow the things themselves, for their meanings are inscribed in their forms, their uses, their paths. It is only through the analysis of these paths that we can interpret the human transactions and calculations that enliven things (...) it is the things-in-motion that illuminate their human and social context.
(Appaduray 1986: 17)

Essa noção de “coisas em movimento” será propalada ao longo do século XX proliferando um re-pensar da cultura material na antropologia. A obra constitui-se em marco no campo da cultura material e é bibliografia obrigatória nos principais cursos de antropologia da cultura material das grandes universidades. Os ensaios na obra mostram, entre outros assuntos, como a identidade cultural dos objetos muda à medida que estes se movem. Há, portanto, uma dinâmica em torno das coisas materiais que nos faz questionar a idéia de que existe um significado original atrelado ao objeto. Não é a toa que *lê circuit des objets*, terminologia recorrente nos estudos publicados no mundo francófono, é considerado assunto rico e de grande complexidade para os especialistas; afinal, atentar para o potencial dos objetos e seus usos específicos leva ao conhecimento dos processos de construção de identidades, formação social e cultural.

Os artigos da obra analisam como as coisas são comercializadas e barganhadas numa variedade de contextos sociais e culturais tanto no presente como no passado. Appaduray propõe que as coisas têm “vidas sociais” na medida em que, primeiramente passivas, são movidas e re-contextualizadas. O autor chama a atenção para o estudo dos trajetos e histórias de vida das coisas, atentando para a mutabilidade destas diante da re-contextualização, o que nos remete às diversas trajetórias pelas quais os objetos passam.

It is only through the analysis of these trajectories that we can interpret the human transaction and calculations that enliven things. Thus, even through from a theoretical point of view human actors encode things with significance; from a methodological point of view it is things-in-motion that illuminate their human and social context. (Appaduray, 1986: 5).

A noção de coisas em movimento pode ser visualizada de maneira mais concreta na trajetória dos tecidos da costa oriental africana. Oriundos do continente Asiático, Europa e Estados Unidos, esses panos, também chamados de *capulanas*, *kangas*, *lesos*, entre outras denominações, a depender do local de estabelecimento, adquirem uma identidade que, a despeito das origens, constitui os traços peculiares das culturas locais. Assim, tecidos oriundos da Índia adquirem uma identidade específica no local onde fincam terreno: é o caso das *capulanas* em território moçambicano, tecidos presentes em esferas fundamentais da vida cotidiana – da instituição matrimonial à fúnebre. Parece haver algo de peculiar na produção de significado do objeto, tornando a produção física menos relevante.

Kopytoff (1986), no capítulo intitulado *The cultural biography of things: commoditization as process*, propõe um modelo de *commoditization*¹⁰ em que valoriza a idéia de “biografia cultural das coisas”. O tema central é que os objetos são percebidos movendo-se dentro e fora do estado de mercadoria, ou seja, há uma dada existência cambaleante entre ser mercadoria e não sê-la. Para o autor a mercadoria acaba sendo uma *fase* na vida das coisas.

O autor atenta para as estruturas culturais dos objetos, dentro das quais estes são classificados. Tal postura é compartilhada com o intento geral da obra (composta por nove ensaios de pesquisadores em antropologia e história) que considera o contexto de mercadoria como um fator social que junta atores de diferentes sistemas sociais que podem compartilhar entendimentos mínimos, do ponto de vista conceitual, sobre os objetos em questão e, da mesma forma, dividir entendimentos recíprocos apenas nas questões de comercialização. Sobre a noção de biografia do objeto, Kopytoff afirma:

In doing the biography of a thing, one would ask questions similar to those one asks about people: What, sociologically, are the biographical possibilities inherent in its ‘status’ and in the

¹⁰ O termo “commodity”, central na obra editada por Arjun Appaduray, de maneira geral é abordado como sinônimo de “goods”, cuja fonte o autor afirma ter captado da forma neoclássica que referia a uma subclasse de “primary goods” – uma concepção diferenciada da abordagem marxista em economia e sociologia ou da abordagem neo-ricardiana, em que a análise de “commodity” desempenha centralidade teórica. Vejamos o que diz o autor sobre a definição de uma situação de mercadoria (commodity situation): “I propose that the commodity situation in the social life of any “thing” be defined as the situation in which its exchangeability (past, present, or future) for some other things is its socially relevant feature”. (1986: 13)

period and culture, and how are these possibilities realized? Where does the thing come from and who made it? What has been its career so far, and what do people consider to be an ideal career for such things? What are the recognized ‘ages’ or periods in the thing’s ‘life’, and what are the cultural markers for them? How does the thing’s use change with its age, and what happens to it when it reaches the end of its usefulness? (1986: 66-7)

Essa perspectiva de biografia cultural formulada por Kopytoff deve ser diferenciada do que Appaduray chama de “história social das coisas”, que se refere a uma existência temporal longa e suscetível a mudanças de larga escala, que transcende as biografias particulares. Em seu discurso sobre a “biografia cultural das coisas”, Kopytoff discorre que essas trajetórias nos remetem a sistemas sociais e entendimentos coletivos (1986: 89). Isso nos leva a compreender que as coisas carregam, agregam fatores sociais e econômicos que acabam por afetá-las. O autor demonstra como uma biografia econômica culturalmente construída é classificada e reclassificada dentro de categorias também específicas dos locais de consumo, permitindo-nos examinar o processo de *commoditization*. Ele aponta que as biografias são parciais. Podem ser políticas, econômicas ou psicológicas.

A análise do trânsito dos tecidos industriais – que veremos mais adiante, no que se refere à assimilação no uso e na produção – traz essa idéia de biografia cultural.

The cultural biography perspective, formulated by Kopytoff, is appropriate to specific things, as they move through different hands, contexts, and uses, thus accumulating a specific biography, or set of biographies (Appaduray, 1986: 34)

No desenvolvimento das noções de *path* (rotas/trajetos) e *diversions* (desvios), Appaduray resgata o sistema Kula, do Pacífico Ocidental, como o grande exemplo de sistema não ocidental de troca translocal e que traz, entre outros aspectos, a reflexão sobre a dinâmica das trocas entre homens e coisas, em que ambos podem ser agentes.

The Kula system gives a dynamic and processual quality to Mauss’s ideas regarding the mingling or exchange of qualities between men and things, as Munn (1983: 283) has noted with regard to kula exchange in Gawa: ‘Although men appear to be the agents in defining shell value, in fact, without shells, men cannot define their own value; in this respect, shells and men reciprocally agents of each other’s value definition. (Appaduray, 1986: 20)

Outro autor que desenvolveu formas de pensar a cultura material foi Alfred Gell, expoente nos estudos de antropologia da arte. Para ele, os objetos são coerentes em si, têm uma efetividade posta por suas consistências estilísticas e tecnológicas ou por sua consistência de intenção humana. O autor questiona se seria possível, com a análise formal dos objetos e de seus caracteres artísticos de estilo, dizer algo significativo sobre o quadro social e cultural mais amplo de que eles são parte (Gell, 1993). Gell discute a possibilidade de identificar padrões em práticas artísticas específicas para teorizar sobre sua coerência conceitual e cultural em um *locus* geográfico diverso.

Gell não estava interessado em estabelecer leis solidificadas, mas em pensar como formas simbólicas são mediadas por sistemas sociais e políticos. Como colaborador em *The Social Life of Things* (1986), o autor assina o artigo intitulado *Newcomers to the world of goods: consumption among Muria Gonds*, em que abordou os dilemas do consumo entre um grupo da Índia Central discutindo as complexidades culturais do consumo e os reveses do desejo em sociedades de pequena escala em processos acelerados de mudanças.

As obras de Gell das décadas seguintes extrapolaram as premissas básicas da coletânea organizada por Appaduray, em específico no desenvolvimento da idéia de um modelo mais ativo de uma “biografia do objeto”, em que este não assume apenas uma multiplicidade de identidades (como riqueza, valor ancestral), mas interage com as pessoas que os desejam e tentam possuí-lo. É muito recorrente também o uso da categoria *agency* em suas análises, como sinônimo de uma ação desencadeadora ou como referência às maneiras pelas quais os objetos estimulam respostas emocionais e são imbuídos com as intencionalidades de seus criadores.

Each artwork... is a place where agency “stops” and assumes visible form.
(Gell, 1998: 250)

Na obra *Art and agency: an anthropological theory* (1998), Gell explora a noção de distribuição de pessoas e distribuição de objetos, mostrando como uma pessoa ou grupo social podem ser transformados por uma cadeia de objetos que perpassam tempo e espaço e que se transformam em formas materiais moldadas e significadas por aqueles que farão uso delas.

O interesse do autor é perceber como objetos e pessoas se retro-alimentam, considerando que um percorre o outro e que estão conectados ao longo de circuitos e rotas espacial e temporalmente estabelecidos. As necessidades e habilidades humanas encontram eco nas capacidades e formas dos objetos. Segundo Gell, as coisas são “embodiments or residues of complex intentionalities” –

expressão usada no argumento de que uma antropologia da arte pode agregar, por exemplo, uma rede de pescar e um artigo artístico na mesma esfera de interesse (Gell, 1996: 37). O autor diz ainda que:

Objects that are scrutinized as vehicles of complicated ideas, intended to achieve or mean something interesting, difficult, allusive, hard to bring off. (Gell, 1996: 36)

Sobre a criação de objetos de arte, Gell formulou uma teoria que procura direcionar para todas as formas de cultura material. Ele afirma que as coisas são feitas como uma forma de ação instrumental. Assim, a arte e outros objetos são produzidos para influenciar o pensamento e a ação dos outros. Mesmo aqueles objetos que, a princípio, não possuem uma função identificável – objetos teorizados como desprovidos de significado, servindo apenas para contemplação estética – são de fato feitos para agir no mundo e permear as pessoas. Assim, segundo o autor, os objetos carregam intencionalidades complexas e mediam as agências sociais.

Para Gell, *arte* se refere ao ato de fazer coisas, é um sistema de ação social. Devemos, portanto, atentar para como as pessoas agem por meio dos objetos, distribuindo partes de suas personalidades nas coisas. Os objetos têm *agency*¹¹, pois são capazes de nos fazer sentir felizes, tristes ou com raiva.

Gell argumenta que um objeto atua como agente quando as habilidades do artista são tamanhas que os observadores simplesmente não podem compreender a obra de arte, embora estejam cativados pela imagem. Essa noção de cativação aponta para a idéia de que um objeto é arte de acordo com o que faz, e não de acordo com o que é. A abordagem do autor leva-o a acompanhar a problemática da distinção entre arte ocidental e não ocidental e apresentar uma teoria sobre a eficácia da aparição dos objetos – sobre a visualidade *cross-cultural* – mais do que propriamente sobre arte. Objetos que são freqüentemente tratados como cultura material ou *crafts*, mais que artigos de arte (os tecidos são um exemplo), merecem igual atenção, na medida em que suas maneiras de fazer estão relacionadas com suas agências. Essas considerações nos remetem ao debate relativo às obras de cultura material africana e aos dilemas de pertencimento delas às instituições museológicas, assunto que abordaremos mais adiante.

¹¹ A idéia de *agency* refere-se à atuação de indivíduos como sujeitos que percebem suas ações sociais como intencionais dentro dos contextos a que dão significado. Como sujeito, cada indivíduo exerce *agency* na medida em que dá significado a objetos e eventos e age com intenção.

Nos estudos de cultura material verificamos duas ramificações básicas, que embora não sejam rígidas e tampouco exclusivas em termos de abordagem, fizeram-se evidentes na bibliografia que acessamos: pesquisas que elegem como foco de estudo a *forma* dos objetos e aquelas que tomam o *contexto* como base. A primeira ressalta a maneira como as coisas são transformadas em produtos e perdem personalidade. A outra atenta para os processos pelos quais os objetos são imbuídos de personalidade e se flexionam de acordo com as diferentes maneiras como são apropriados – o que Alfred Gell denomina de *instrumentality* ou *agency*.

Esses estudos podem ainda atentar para as maneiras como as coisas agem no sentido de constituir novos contextos sociais, atuando como tecnologias (a exemplo do ato de vestir) e podendo desenrolar processos de mudanças religiosas, políticas ou mesmo alterações na vida doméstica. Mais à frente veremos como os tecidos atuam como veículo político, facilitadores das relações de gênero e propiciadores de afirmação de identidades.

As abordagens que privilegiam os contextos, já que partem da presença dos objetos em uma dada trama social, atuam de maneira diversa das abordagens que fincam terreno no campo da análise estética, as quais lidam com as qualidades formais dos objetos, área mais relacionada à historiografia da arte. Privilegiarei a análise de campo antropológico, uma vez que tratar da historiografia da arte seria adentrar uma seara muito complexa para os objetivos desta dissertação. Entretanto, alguns esclarecimentos sobre essa abordagem e as comunicações com a antropologia serão desenvolvidos.

A análise dos contextos tem privilegiado a articulação entre a produção e o uso dos objetos, enfatizando o poder e os resultados da *agency* humana – que alguns autores traduzem como a capacidade de as pessoas transformarem o significado dos objetos por meio da representação. A ação humana é, portanto, mediadora das práticas que atuam na elaboração e re-elaboração das formas sociais e culturais.

Como prática preponderante do campo da antropologia, a análise contextual, até meados do século passado, era uma forma oposta em relação à análise empreendida por historiadores da arte – que enfatizavam a importância da “forma” e não do “contexto”. Assim, o fazer etnográfico, domínio até então da antropologia, seria o meio pelo qual a experiência artística poderia ser esclarecida com maior efetividade, contraposta à abordagem estética, na qual o mais relevante seria a apreciação da forma, que, quando levada ao extremo, considerava que o conhecimento do contexto atrapalhava a apreciação da obra de arte.

O que chamamos de abordagem contextual pode nos remeter às considerações de Franz Boas acerca da necessidade de se conhecer o conteúdo da obra de arte para então entendê-la e apreciá-la. Na obra *Primitive Art* (1927), o autor, pioneiro em considerar as diferenças culturais não mais em escalas de evoluções hierárquicas e desconstruir as teorias evolucionistas¹², considerava que não poderia existir arte se o artista não tivesse desenvolvido suficientes habilidades para dominar o material. Ele também apontava que, além da forma, a simetria e o ritmo tinham um efeito estético, de modo que a forma agregaria significado e valor emocional.

Boas divide a arte em duas categorias: a arte representativa e a arte simbólica (também chamada de arte geométrica). Na primeira categoria, forma e conteúdo são igualmente importantes. Na segunda, o conteúdo se sobrepõe. Embora tenha se dedicado sobremaneira à arte simbólica, Boas aponta que, independente da categoria da arte (seja simbólica ou representativa), uma mesma forma pode ter diferentes significados de acordo com a sociedade. Forma e conteúdo não poderiam ser considerados separadamente em tempo e espaço. Aqui, mais uma vez, levantamos a conexão com a temática central desta dissertação: os tecidos de produção fabril que encontramos na costa oriental africana originam-se em contextos culturais de referência muito diferentes da realidade africana e são, no entanto, apropriados pelas populações de Moçambique, Tanzânia, Quênia, Zimbábue, Zâmbia, de uma tal maneira que interferem no meio social marcadamente.

Vemos que, embora haja no meio acadêmico uma abordagem da cultura material pensada até meados do século XX em termos dicotômicos, essa divisão não é generalizada, na medida em que os antropólogos vêm abordando também a forma dos objetos e os historiadores da arte têm tratado dos contextos. A dicotomia é por vezes fragmentada na relação arte/cultura – por exemplo, no seio do debate entre curadores de museus, antropólogos e historiadores da arte. Vejamos um trecho da entrevista feita com o historiador da arte e curador Frank Herreman, quando questionado sobre sua posição na discussão arte/cultura e sua visão acerca dos objetos etnográficos:

I trained as a historian and I like to look at things with an aesthetic eye, but at the same time, I've worked for a long time in an ethnographic museum and I find the ethnographic background of the pieces just as important as their aesthetic qualities. One doesn't need to exclude the other, as I hope I've been able to make clear in the exhibitions and exhibitions

¹² Franz Boas foi responsável pela virada na consideração sobre as diferenças culturais – o que deu origem à chamada antropologia cultural. O autor considerava a cultura como um contexto e atentava para a importância da história no processo de conhecimento cultural. Essas premissas ficaram conhecidas como *particularismo histórico*, termo cunhado por Marvin Harris.

catalogues on which I have worked. In practice, however, you frequently see one approach is stressed to the detriment of the other. I can't get along with collectors, specialists, or exhibitors who only talk about aesthetics or only talk about de meaning. Surely, the two complement each other? In particular, I think that focusing purely on aesthetic appreciation is taking things too far. You also have to look at the content, at what it means, how it functions in the culture (...) the important questions are what was it used for, by whom, and why? (Corbey 2003: 224)

Vemos, portanto, que os campos não são impermeáveis em absoluto e as conexões interdisciplinares são possíveis e talvez necessárias.

Outra obra de relevância na área dos estudos de cultura material foi *O mundo dos bens* (2004), em que Douglas e Isherwood atentam para as relações de consumo não mais como utilitárias e racionais, mas como representação de dimensões simbólicas e culturais. Segundo os autores, as opções de consumo refletem valores culturalmente localizados. Douglas desenvolve em sua obra a noção de “cupons de mercadorias”, em que objetos como os tecidos de ráfia na África Central, assim como as conchas que desempenham papel de moeda nas ilhas Rossel, têm fluxos restritos a serviço da reprodução de sistemas políticos e sociais.

É importante notar que a noção de consumo de Douglas e Isherwood ultrapassa o terreno do capitalismo contemporâneo e se estende a outras sociedades. Para os autores, assim como para Appaduray, o consumo é eminentemente social, relacional e ativo. Tal noção de consumo implica uma afirmação patente na obra de Appaduray – a idéia de que é necessário olhar o consumo e a demanda que o viabiliza como um foco não apenas para enviar mensagens sociais, mas também para recebê-las. Esse ponto de vista difere do apresentado por Douglas (1981), que concebe o consumo apenas na forma de remetente de mensagens.

A partir década de 90, o ramo da cultura material que tomou maior impulso e adquiriu valor significativo foi aquele vinculado aos estudos de consumo, preocupado sobretudo em refletir sobre as maneiras como os artefatos, primeiramente objetos de consumo, são usados em criações individuais e coletivas, vistas como constitutivas de entendimentos sobre os indivíduos. Esses estudos estão focados nas questões relativas à compra, à troca de posses, ao desejo por objetos, à estetização e imagem desses objetos. São investigações pouco atreladas aos usos e formas em que a cultura material é vivenciada. Primam por considerar as “posses”, como mercadorias. Estudos sobre graffiti, ferramentas, pranchas de surf, tapetes, decoração do lar, entre outros, permeiam publicações recentes em periódicos como o *Journal of Material Culture*.

As críticas que surgem a respeito desses estudos questionam o foco excessivo no particular e no simbólico e apontam para o paradoxo de que, embora haja um retorno ao estudo da cultura material, não se recupera o material em toda sua extensão. Além disso, há a questão de que, na medida em que nossas vidas estão frequentemente relacionadas com o material, os estudos de objetos acabam por focar no “metal”, no “plástico” e na representação deste, ou seja, a cultura material como metáfora, como símbolo, ícone, algo para além de si mesma – como se o mundo material fosse experimentado somente a partir de sinais, como se os humanos estivessem no mundo apenas os observando.

As “coisas” possibilitam o confronto com nós mesmos e com nossas relações sociais. A cultura dá forma, transforma e é transformada pelo mundo material. Ingold (1986) complementa esse raciocínio:

The emphasis is almost entirely on meaning and form – that is, on culture as opposed to materiality (...) culture is conceived to hove over the material world but not to permeate it (...) culture wraps itself around the universe of material things, shaping and transforming their interiority (Ingold, 2000: 340-41).

Os materiais tornam-se uma fina camada entre nós e nossa cultura, carregando significados sociais que mudam constantemente de acordo com os diferentes contextos de quem produz, interpreta e consome.

1.1 A abordagem da arte sob o olhar antropológico

O que nos interessa aqui não é propriamente o estudo antropológico da arte e da estética, mas tomar contato com algumas das discussões empreendidas sob o tema, bem como acompanhar as feições que se sobressaíram e as perspectivas pelas quais a antropologia tem direcionado o assunto, sempre tangenciando as relações com a cultura material. A análise do significado dos tecidos industriais pede um olhar direcionado também para a expressão estética, por isso traremos um pouco dessas discussões. Além disso, cremos em uma visão da arte como um veículo de comunicação de valores de pertencimento.

Há uma relação bastante complexa entre a antropologia e a arte. Alfred Gell deixa sua opinião na frase “A antropologia é constitutivamente anti-arte” (1998). Ao mesmo tempo, Marcus, Myers e

Clifford postulam que “antropologia e arte moderna se constituíram mutuamente” (1995). O tema da arte está presente na história da disciplina, sendo tomado e valorizado de maneiras diversas.

Há autores que afirmam que a arte, como concebida no ocidente, não é universal e que representa uma categoria historicamente situada, estando ausente na maioria das línguas e culturas não ocidentais. Da mesma forma, a noção de “artista” seria algo peculiar ao pensamento ocidental e, mais especificamente, europeu. Dessa forma, abraçando o termo, a antropologia acabaria estendendo o uso de uma categoria ocidental para culturas nas quais tal nomenclatura não faria sentido. A discussão é patente e controversa. Hiller (1977), no texto *Art and anthropology: anthropology and art*, discute a permeabilidade das fronteiras entre a antropologia e a arte, discussão que será retomada e acalorada anos mais tarde por James Clifford e George Marcus na obra *Writing culture: the poetics and politics of ethnography* (1986).

Na coletânea *The Traffic in culture: refiguring art and anthropology*, Marcus e Myers apresentam uma série de ensaios atentando para as relações entre a antropologia e o estudo da arte explorando as fronteiras e afinidades entre as duas esferas, bem como as idéias de representação e cultura. Apesar das críticas relacionadas aos pressupostos pós-modernistas, os autores inovam, pois, focando no mundo da arte ocidental, deixam de fazer o que a maioria dos estudos faz: empreender relações entre arte e antropologia tratando da recepção de artigos não ocidentais no ocidente. Os artigos da obra trazem novos entendimentos sobre como a arte ocidental tem se apropriado de temas antropológicos como “o primitivo” e “o outro exótico”.

A discussão teórica do tema dentro da disciplina aponta para uma complexidade que transparece na suposta inviabilidade de lidar com o tema “arte” na esfera antropológica, dado que cada cultura se alimenta de padrões estéticos próprios, fazendo da arte um conceito localizado e, como versam muitos pesquisadores, válido apenas para a realidade ocidental. Esses ideais referem-se diretamente ao relativismo cultural – teoria baseada na imparcialidade e na consideração de que os fenômenos são histórica e socialmente situados, negando assim o universalismo das experiências, neste caso a experiência estética. Por esse caminho, considerando que os estudos antropológicos de arte partem sobretudo dos centros legitimados de poder, inevitavelmente atuarão em consonância com as concepções ocidentais de arte.

Foi no século XVIII, durante o iluminismo europeu, que um domínio discursivo específico sobre a arte se concretizou com a definição das *belas artes* como expressão que tinha um fim em si mesma. Antes disso, a arte aplicava-se a todas as atividades manuais realizadas segundo regras, com

maestria – tanto a arte do tecelão quanto a arte do apicultor eram consideradas *fazeres* artísticos. Conforme Dias (1990), no século XX a arte tornou-se uma categoria problemática, tornou-se múltipla, ganhando na contemporaneidade uma dimensão crítica e utópica, que é um dos fatores que produzem a complexidade. É como se o fato de uma prática artística ser integrada noutros domínios mais amplos da vida a tornasse cultural e socialmente relevante, enquanto uma outra que se dirigisse criticamente à vida cotidiana não merecesse interesse.

Na antropologia há discussões sobre a validade de um conceito universal de arte/estética contraposta à idéia de normas artísticas específicas situadas. Um dos focos do debate considera a validade e as limitações das comparações *cross-culturais*. Há antropólogas e antropólogos que consideram que o contingente histórico e cultural, bem como os conceitos ocidentais estéticos, são assuntos redundantes, reivindicando a arte como produto de relações sociais. A discussão trazida por Gell (1998) questiona a efetividade da prática antropológica na medida em que esta, em vez de se constituir em teoria válida para manifestações artísticas de qualquer contexto cultural, acaba por construir teorias para objetos particulares e restritos, o que corresponderia, segundo o autor, ao estudo de uma arte antropológica, mais do que ao estudo antropológico da arte.

A diferenciação entre existência utilitária e estética constitui ponto de partida para muitos estudiosos quando refletem sobre o que se considera arte. Essa questão também é central quando focamos no tema da arte africana, dado que os objetos de cultura material são imbuídos de valores funcionais, simbólicos, espirituais. Algo exposto como escultura em um museu, por exemplo, pode ter no contexto original funções sociais absolutamente ímpares, ou seja, o que se expõe acaba se tornando diferente do que é no local de origem.

Encontramos reflexões acerca do uso do conceito de estética como categoria transcultural na obra *Aesthetics Is a Cross-cultural Category*. Fruto de um debate ocorrido em 1993 na universidade de Manchester, a obra apresenta uma série de posicionamentos que, tencionados ou em acordo, procuram entendimentos dos conceitos estética e arte. Há os que vêem a estética como um meio de se referir à arte e às possibilidades de estudar as manifestações artísticas de outras culturas para refletir e ampliar idéias acerca do que é possível dentro de uma experiência estética. Há os que a compreendem como uma espécie de senso do belo ou como uma subdivisão da filosofia. Ou então como a capacidade humana de imbuir valor na forma, independentemente de qualquer função em particular, ou ainda como a capacidade de apontar valores qualitativos ao mundo material.

Joana Overing, uma das partes do debate, discorda da possibilidade de uma arte *cross cultural*, considerando a arte como um conceito peculiar ao ocidente e a estética como um “conceito burguês e elitista”. A autora aponta uma característica muito peculiar e produto único produzido no século XVIII europeu – a possibilidade da autonomia da arte frente aos contextos sociais e ideológicos. Afirma que o conceito de estética – ocidental que é – traz consigo a tarefa de traduzir idéias de outras culturas acerca do belo. Surge então o questionamento: há uma idéia geral de belo em outras culturas, então é possível uma consideração que as atravesse, um julgamento *cross cultural*? O debate é ambíguo e controverso, muitas vezes desviando para acusações acerca de um “filistinismo ocidental”, ou reducionismos exagerados (como o fato de simplesmente apontar que, dada a diferença cultural, é impossível uma análise *cross cultural*).

Jeremy Coote, defendendo a possibilidade *cross cultural*, aponta para uma noção de estética distante de um senso de teoria da arte, questionando a noção de um modelo, a partir do caso dos *Dinka*, que apreciam, por exemplo, marcas no corpo que se assemelham às impressas nos rebanhos de gado, o que seria um entre muitos ideais de belo.

Há que se pensar também que as produções artísticas, do século XX em diante, empreenderam alguns movimentos inversos no que se refere à apropriação das artes não ocidentais. A desconstrução da legitimidade exclusiva do mundo ocidental da arte e de suas instituições, assim como questionamentos em relação à autoridade de representação, foram alguns desses passos.

A relação entre o campo da prática artística e da antropologia com as culturas não ocidentais trouxe profundas e importantes implicações políticas e éticas. Os conceitos de primitivismo presentes na arte moderna do início do século XX são um bom exemplo disso. Quando fauvistas franceses e expressionistas alemães entraram em contato com as esculturas africanas, ocorreu uma mudança considerável na valoração e no tipo de concepção apontada às expressões artísticas do continente. Basta lembrarmos a repercussão da incorporação de traços da estética africana nas obras de Pablo Picasso e de outros artistas de sua geração¹³. O contato deles com tais expressões influenciou a emergência do cubismo, assim como mudou o curso da arte naquele período.

¹³ Tais artistas agruparam-se na Europa em um movimento de arte caracterizado pela busca de simplicidade nas formas, cuja inspiração se inicia no contato com peças de “arte tribal” africana – vista como fonte de uma pureza de formas inocentes e, por isso, primitiva. Controvérsias à parte, no início do século XX artistas como Henry Matisse, Paul Klee, Dorei, Modigliani, Max Ernst, entre outros, inspiraram-se em formas encontradas em algumas regiões africanas para compor um ideal estético popularizado sobretudo no movimento cubista. É digno de nota citar os tecidos em raffia do império Kuba, ornamentados com motivos abstratos que encantaram os olhos de Matisse e Klee.

Uma das repercussões nesse cenário foi marcada pela obra *Demoiselles d'Avignon*, de Pablo Picasso. Críticos relatam que, quando o artista retornou da experiência de conhecer a sessão de *esculturas* tribais no museu do *Trocadero*, tomou novo fôlego para definir suas novas representações. Faces com formas parecidas a escarificações, narizes e outras características remetiam diretamente às máscaras africanas que o pintor conhecera há pouco.

He gave a new way to see, first of all and technically gave a way to break with his own European conscience, the late nineteenth century traditional painting. If you look at the drawings made of Mademoiselle before he visited the Trocadero he realized modernism and primitivism as flipsides of the same coin – the face in modernism in Europe is a black face. The beauty within modernism is the presence of Africa (Henry Louis Gates, In: Forna, 1995. *Transcrição minha*).

A inspiração desses artistas modernos foi muito influenciada por um entendimento cultural relacionado à noção do “primitivo”. Havia uma dicotomia de sentidos que distanciava a Europa do resto do mundo, justificada por meio de oposições, que hierarquizavam as relações. O uso do termo *arte primitiva* relaciona-se com o ideário construído sobre o mundo não ocidental e, no caso em que nos ocupamos, a África sub-saariana. Apesar de constituir-se em uso para pautar uma referência estética e espacial de culturas desconhecidas, normalmente demandava sentidos que remetiam a infantilidade, pouco refino e incapacidade intelectual. Em contextos como o da vanguarda artística européia, cuja temática estava relacionada com a busca de uma simplicidade e uma pureza que as ditas *culturas primitivas* poderiam inspirar, a idéia de primitivismo é recuperada, mesmo que com uma roupagem positiva.

No caso da citada obra de Picasso, de grande repercussão para a pintura do século XX, sua gênese, associada por alguns ao contato que o artista teve com as máscaras africanas, resultou em discordâncias e diversas explicações por parte da crítica e de pesquisadores.

Ginsburg (2002) aponta que as influências de figurações não européias, africanas ou da Oceania na construção da obra devem ser pensadas dentro de um itinerário mais complicado que agrega a observação das influências artísticas recebidas por Picasso, suas fases de contato e repulsão à academia, a análise dos desenhos ligados à teoria das proporções e as dimensões narrativas presentes na estrutura da obra, bem como a influência das formas africanas descobertas nas coleções do *Louvre* e colecionadas pelo próprio artista.

Acerca das influências artísticas, Ginsburg relata a relação de Picasso com *O banho turco*, *Vênus* e a *Idade de Ouro*, de Ingres, suas predileções pelos quadros dos Le Nain, ou ainda *O Prisioneiro Moribundo*, de Michelangelo, revelando as faces do trabalho do artista.

O historiador italiano discute ainda trabalhos que apotam para a relação direta entre a construção de *Demoiselle* e as formas africanas. Primeiro contesta a influência que alguns postais com imagens do fotógrafo Edmund Frontier pudessem ter sobre a obra do autor, questionando a idéia de uma “fonte” africana e apontando para suas ambigüidades: “Mas o que quer dizer, exatamente, nesse contexto, ‘fonte africana’? E, se essa é mesmo uma ‘fonte’, até que ponto é legítimo defini-la como ‘africana’?” (Ginsburg, 2002: 125). Para ele, o espírito rabinomante de Picasso transcendia a possibilidade de se inspirar em “fontes”. De maneira geral, os argumentos do autor caminham no sentido de desconstruir as idéias relativas a possíveis “influências” evidentes em *Demoiselles*.

Até o final da vida, Picasso repetiu ter visto as estátuas africanas somente após *Demoiselles*, ao visitar o Museu do Trocadero, com Apollinaire. Mas após a morte de Picasso, o próprio portador dessa afirmação mudou de idéia.

A afirmação de Picasso não é fidedigna. A sua primeira visita ao Trocadero ocorreu, provavelmente, em março de 1907 e, desde o ano anterior, como sabemos por André Salmon, ele estava “coleccionando, apaixonadamente, máscaras negras”. Mas daí a falar de influência há diferença (Ginsburg, 2002: 128).

Além de apontar para interpretações que considera insustentáveis, Ginsburg propõe hipóteses diversas às de, por exemplo, Anne Baldassari, que sustentou uma espécie de sincretismo visual para o qual confluíam mulheres africanas e guerreiros do Laos e da Oceania. Ou ainda, a de A. H. Barr Jr., para quem a reelaboração da parte direita de *Demoiselle* fora inspirada pelo encontro com a escultura africana.

Embora se negue a admitir a pura e simples influência das formas africanas na obra de Pablo Picasso, Ginsburg, como historiador que é, não deixa de reconhecer que tal contato com África está pautado por relações de poder e que os possíveis diálogos entre as culturas está inserido nessas relações. É interessante notar que, neste ponto, o autor admite a atitude de “apropriação” de Picasso. Verificando o poder do colonialismo, do racismo e de posturas exotizantes, Ginsburg não deixa de reconhecer o quanto tais concepções influenciaram a época. Entretanto, apontando para a capacidade decifrativa de Picasso, a riqueza da tradição figurativa a que pertencia, afirma que o artista, simbolicamente pelo choque entre culturas figurativas heterogêneas, recapitula em *Demoiselles d’Avignon* o processo histórico sem, contudo partilhar de suas idéias. Picasso, segundo Ginsburg,

tinha a capacidade fora do comum de transformar as coersões. Ao que nos parece, o ensaio “Além do exotismo: Picasso e Walburg” propõe que Picasso, mais do que ser influenciado, transformou diversas informações complexas para gestar a obra *Demoiselles d’Avignon*.

Os conceitos darwinianos de evolução das espécies influenciaram as maneiras de construir a figura do primitivo, de modo a considerar as expressões artísticas dos povos não ocidentais como manifestações arcaicas e relacionadas aos primórdios da humanidade, a baixos níveis de desenvolvimento (quando comparadas às produções artísticas ocidentais). O primitivo seria então a contraposição do civilizado.

O fato é que, com as experiências do século XX, muitos estudos têm questionado e criticado a noção de que o fazer da arte no ocidente se liga única e exclusivamente à experiência *per si*:

Com os perigos do etnocentrismo, evidentes, e do que podemos chamar “ocidentalismo”, menos evidente, mas não menos presente: o artifício retórico que consiste em fixar um sentido estereotipado, normalmente anacrônico, da arte moderna e contemporânea, como ‘arte autônoma da vida’, ‘arte pela arte’, que funciona como uma espécie de espantalho, um personagem imaginado, construído como um contraponto da integração cultural das artes não ocidentais. Este artifício corresponde a uma figura inversa e simétrica do “primitivo” e do “oriental”, definidos por contraste com ocidental. E é uma simplificação de uma situação que é muito complexa” (Dias, 2001: 15).

A discussão em torno da arte primitiva aponta para uma origem anterior ao universo das artes. São propostas de análise da África negra que solidificaram idéias de sociedades segmentadas e, portanto, incapazes de integrar-se geopoliticamente, dotadas de economias e tecnologias estagnadas e destituídas de dinâmicas próprias, por isso “primitivas”. Tais formas de conceber o mundo africano negam suas dinâmicas histórico-culturais e a evidente capacidade de promover a interpenetração de valores e ações históricas decorrentes dos contatos diversos. Há entretanto perspectivas que encaram as sociedades africanas a partir de suas organizações sociais extensas, sofisticadas e complexas em seus desdobramentos e possuidoras de excelente força de comunicação por se utilizarem da palavra, propondo uma intrincada noção de pessoa e de natureza, conduzindo com maestria os processos de socialização (Leite, 1993).

Podemos considerar que parte desse legado de sentido recebido pelo termo “arte primitiva” pode ser atribuído à antropologia do século XIX, que idealizava a Europa daqueles tempos como o ápice do processo evolutivo, de modo a incrustar no termo um teor deveras negativo. As artes fora da esfera das práticas ocidentais e as formas orientais sem fontes escritas estavam agregadas nesse todo

denominado “arte primitiva”. O etnocentrismo pautava tais formas de conceber a arte, não há como negar. É a partir das críticas a tais formas de ver que se passa a reivindicar uma leitura da arte através de termos próprios às sociedades nas quais as expressões se originam. Ao que parece, a concepção de arte como esfera privilegiada da experiência ocidental está mudando para definições onde aparece como elemento dos processos sociais.

1.2 – O trato da cultura material africana

“Art objects” or “ethnographic artifacts”, these things belong to specific spaces. What they can mean in their own original context cannot but be incommensurable with what they supposed to signify from a wall or a pedestal museum. In their own context, these objects are, strictly speaking, traces of something else and function as live elements of a “material stock” in sum, the material equivalent of an everyday-life library. I’m thinking on some “Alexandrian grotesqueries” – such as, from the Metropolitan Museum of art in New York, the Marble Hunchback (a sign of luck on both Ancient Greece and Rome) or the Slave Boy with Lantern and, comparing them in my mind to some of the African works reproduced in the book edited in 1985 by Susan Vogel and Francine N’Diane and particularly to the Dogon (Mali) Hermaphrodite figure from Yaya Village. What is art and what is not art? Or, more simply, what is beautiful, or feigned, or ugly? Indeed, from the less than innocent position I have chosen the problems of authenticity and the more ambiguous one of elucidating whether there is an African art become arbitrary. In effect, what is really designated by the concept of art and from what perspective? (*The Idea of Africa*. V.Y Mudimbe, 1994: 64).

Vivemos num tempo em que as formas de se abordar o continente africano tem passado por sensíveis mudanças. Digo sensíveis, pois muito há que se desconstruir sobre as imagens reificadas acerca do continente, embora pesquisadores contemporâneos estejam apontando para uma África mais protagonista de suas conquistas e menos vitimizada ou simplesmente sujeito dos reveses do ocidente.

De maneira geral, a África é marcada por um lugar de diferença em relação à referência dominante – a cultura euro-americana. Sua situação marginal, fruto, sobretudo, da expansão das economias européias e da expansão colonialista, faz-se perceber não apenas nas problemáticas econômicas e políticas, mas também nas formas pelas quais são interpretadas suas manifestações culturais. Parece que a diversidade das realidades africanas ainda é objeto de constantes generalizações, ao mesmo tempo que suas construções concebidas a partir de sabedorias milenares ou suas experiências cosmopolitas que produzem e re-produzem formas sociais, de resistência e contestação, ainda estão por receber a justa atenção.

No campo dos estudos de cultura material, e especificamente nas instituições museográficas, permanecem heranças de uma museografia colonial pautada por etnicidades reificadas e pela consolidação da imagem das culturas africanas como expressões que se perpetuam a despeito de influências externas. Nesse contexto, os trabalhos etnográficos são construídos sob a égide de uma tradição petrificada, a partir de uma abordagem que nega os dinamismos corriqueiros de todas as culturas.

Um quadro de mudanças surge no seio dos processos de descolonização – quando novos olhares e críticas são lançados ao período colonial e a produção de conhecimento passa a agregar também pesquisadores africanos. Os “nativos” passam a ocupar lugares de reflexão no seio da ciência ocidental e a escrever sobre suas realidades.¹⁴

Com a eclosão dos processos de independência, uma nova geração de pesquisadores africanos se dedica a re-descobrir a história de seus povos na intenção de construir conhecimento acadêmico. Em artigo publicado nos Cadernos de Estudos Afro-Asiáticos, Munanga (1978) disserta sobre a existência de intelectuais africanos “que buscam novos caminhos e tentam uma nova elaboração da antropologia, onde as culturas do terceiro mundo estariam percebidas não do ponto de vista reducionista, mas sim no sentido que dão para si mesmas.”

Do ponto de vista da realidade política vivenciada pelo continente africano pós-década de 60, cria-se um projeto de nação calcado em uma identidade construída nos termos africanos.

A identidade africana, tal como concebida em determinados centros metropolitanos de poder, é construída envolta em um universo de significados que frequentemente indica uma existência emocional contraposta à entidade do homem branco, europeu, civilizado, símbolo da racionalidade, e a Europa como lugar de origem da história, da civilização, da ciência e da razão. Tais conceitos colocam África e Europa no interior de uma relação binária – o primitivo *versus* o civilizado, a idolatria *versus* a religiosidade, entre outras reificações. Tal relação binária remonta, mais uma vez, à estrutura colonialista, uma forma organizacional concebida na perspectiva da contraposição dual, pois é resultado do pensamento eurocêntrico. (Cabaço, 2005).

Somada a essa emergência de uma produção de conhecimento vinda do continente africano e em convívio com a academia dos centros metropolitanos, surgem questionamentos e reconfigurações

¹⁴ Na antropologia brasileira, a discussão acerca da figura do “nativo” recebeu importante contribuição quando Castro (2002) acrescentou a idéia do “nativo relativo”, estabelecendo uma simetria entre o saber produzido pelo antropólogo e aquele produzido pelo nativo.

de posições em que se coloca em pauta e em xeque a natureza do conhecimento empreendido pelo ocidente: questionamentos sobre a autoridade etnográfica e fortes debates em torno da representação inter-cultural nos contextos imperialistas, sem contar o surgimento de organizações “nativas”¹⁵ lutando por um protagonismo face às imposições e posturas tutelares.

Existe a África inventada pelos centros de poder, num olhar pautado pelas explorações coloniais e imperialistas, com sua existência *primitiva*, suas máscaras e rituais de *possessão*, sem contar as famigeradas imagens de miséria e desgraça humana tão comuns nos meios de comunicação – África esta que, guardadas as proporções e olhares destorcidos, é também realidade – e outra África pós-colonial e cosmopolita, com metrópoles vivas e dinâmicas e uma população que interage e que recria suas experiências frente às intempéries, aos desafios, aos boicotes, aos planos de reajuste econômico ou aos múltiplos encontros transnacionais. Há outras Áfricas também, mas todas devem ser pensadas dialeticamente como totalidade, em que tradição e modernidade não são opostas e em que as formas de conhecimento são apenas movimentos particulares do movimento dialético global (Munanga, 1978).

Se falamos em conhecimento acadêmico e, neste caso, no conhecimento edificado pelas ciências humanas, vale lembrar que o cientista africano nasce dentro da ciência ocidental estando em constante convívio, tencionado ou não, com os poderes hegemônicos. O olhar sobre a cultura material africana é fruto desses encontros e desencontros. Vejamos.

A necessidade de se entender a experiência da cultura material africana sob um ponto de vista diferencial pode ser verificada nas estratégias de exibição que tentam apresentar os objetos africanos do ponto de vista da arte ocidental, ou ainda a entrada desses artigos, entre as décadas de 60 e 70, no mercado de arte em larga escala. Segundo Touré (1999) o lugar da arte africana ainda segue o fluxo do estigma do primitivo e não ocupa um lugar legítimo no campo da produção de conhecimento.

In France the academic discipline of African art remains very marginalized vis a vis other disciplines. Because African art stayed narrowly linked to ethnography and anthropology (...) The interpretation of ethnographers, the tropes and stereotypes embedded mentalities, the regressive conceptions of arts of África as primitive and primary arts and the critical state of

¹⁵ Nas realidades africanas a idéia encapsulada no termo “nativo” é deveras complicada, pois determina, em certa medida, o lugar da diferença não em termos de reconhecimento da diversidade, mas em termos de diferenciação e, por consequência, de direitos. Lembremos que em Moçambique a emergência das designações “assimilado” e “nativo” evidenciava justamente uma diferença legal. O assimilado, como alguém que provava a pertença ao estilo de vida português, estava associado ao mundo civilizado. Em contrapartida, o “nativo” era seu oposto, visto como atrasado nas formas “primitivas” de vida africana.

the discipline in art History studies are greatly responsible for this situation (...) In Europe generally and in France in particular, “arbiters of taste” (from the academy des Beaux Arts to museum curators, from art historians to rich and influential patrons) ostracized African arts because they were distant from aesthetic conventions and assumptions (exception made of old Benin Bronze sculptures, ancient terra-cotta in Nigeria and Mali, rock art in Tassili) (Touré, 1999: artigo sem paginação).

Foi em 1972 que aconteceu a primeira grande exibição dedicada inteiramente às artes decorativas na África subsaariana e que se publicaram duas obras seminais sobre *design* tradicional. Tal ocorrência se deu na exposição *African Textiles and Decorative Arts*, no Museu de Arte Moderna de Nova York. Organizada por Roy Sieber, a exibição, acompanhada de uma publicação, estimulou o interesse por uma gama de objetos ligados à arte africana, avançando para além da valorização da escultura, que recebia maior atenção, devido principalmente aos percursos dos artistas modernistas. A exibição focava na importância estética do contexto cultural e na importância iconográfica de objetos que eram vistos como seculares, utilitários, cotidianos ou objetos mundanos. Roy Sieber (2001), ressaltando a importância dos significantes culturais relativos aos espaços de origem dos objetos, afirma que de forma geral objetos utilitários constituem a parte essencial da cultura material e que cada objeto tem um lugar no interior do padrão de vida de seu dono. Cada um é pessoal, seja ferramenta, vestimenta, mobiliário, arma etc. O autor complementa que “poucos objetos na cultura ocidental são comparáveis, a menos que pensemos em coisas como a escova de dentes, que apesar da similaridade de uso pessoal é produzida em massa” (Sieber, 2001: 11. *Tradução minha*).

Em geral, a visão dos pesquisadores à época de Sieber, se por um lado apresentava olhares valorativos a expressões artísticas africanas, ressaltando seus significados contextuais, por outro, percebia-as sobretudo como traços da tradição. A percepção de que já havia consumo de produções em larga escala, padronizados, era ainda distante.

Como citado anteriormente, até então, eram as esculturas e máscaras que adentravam os espaços restritos de arte. Segundo Eicher (1985), com essa exibição no Museu de Arte de Nova York, uma ampla variedade de objetos usualmente vistos como cultura material etnográfica, de interesse apenas para antropólogas e antropólogos, passaram a compor exposições em algumas instituições dedicadas à arte. Uma das razões que explicam tal olhar vem do fato de que as esculturas africanas foram introduzidas no contexto da arte ocidental a partir da repercussão das obras dos artistas da vanguarda modernista que na década de 20 atuavam na França. Artistas como Picasso e Modigliani tomaram contato com peças de “arte tribal” através da coleção do Musée d’Ethnographie

du Trocadero. Nessa época algumas coleções incorporavam as esculturas africanas na esfera da arte, enquanto tecidos, vestimentas e objetos decorativos estavam relacionados ao *status* etnográfico.

Essas formas de conceber a cultura material africana surgem em espaços intelectuais que partilhavam complexas relações entre museus, colecionadores, negociantes, missões e antropólogos, e formavam teias de poderes em torno da legitimação de uma arte africana, da propriedade cultural e de formas legais ou não de se obterem as peças.

Almost 2 years of immersion in the energy of an African society had high lighted the absurdity of a concept of art that focused attention on the material aspects of artistry and implied a distinction between ‘arts and crafts’ and ‘primitive and civilized’ I felt that I had witnessed the omnipresent expression of artistry in a wide range of individual behaviors in another culture (...) art could not be confined to artifacts or things but resided in the thinking, feeling, and productive activities of members of a culture. (D’Azevedo, 2007: 102)

Talvez devamos encarar a arte como um fenômeno que carrega as formas produtivas de membros de uma cultura específica, propiciando compreensão de aspectos da vida, dos relacionamentos e da realidade, sendo uma forma de conhecimento do mundo imediato, concreto e intuitivo. Entretanto, a discussão de arte no campo do fazer antropológico traz controvérsias, principalmente nas formas díspares de relacionar o tema com a idéia de artefato, um debate nutrido por profissionais ligados às instituições museológicas que questionam o nexo entre antropologia e arte, bem como as intervenções nas exposições, suas limitações e sucessos.

Vogel (1988), organizadora do catálogo da exposição *Art/artifact: African Art in Anthropology Collections*, aponta para as percepções ocidentais dos produtos plásticos africanos e as estratégias particulares de exibição que surgem dessas percepções. Muitas das discussões passam pelas questões da autoridade dos que se propõem a falar sobre arte, da responsabilidade cultural de se atribuir valor e significado às produções, bem como das maneiras de olhar os objetos definidas pelos diferentes sistemas classificatórios de cada cultura. Vogel atenta para o fato de que a arte africana não pode ser divorciada do fato de que há uma relação histórica permeada pelo colonialismo, pelo racismo, pela escravidão.

Sejam antropólogos, historiadores da arte, curadores de museus, os produtores de conhecimento foram, preponderantemente, europeus influenciados por uma mentalidade colonizadora.

Na obra *Primitive Art in Civilized Places*, Sally Price analisa e critica os vários estereótipos e a tendência das interpretações ocidentais em “primitivizar” a arte africana, o que nos faz questionar

termos recorrentes como “arte tribal”, *art premier* (muito comum e em moda na França atual), arte primitiva e arte etnográfica. Um dos argumentos da obra está baseado na idéia de que, para podermos entender os fenômenos artísticos chamados primitivos, devemos focar a atenção não nos objetos de arte em si, nem nas pessoas que os fazem, mas sim nas pessoas que definem, desenvolvem e produzem conhecimento sobre a arte primitiva e suas conseqüentes questões políticas, econômicas e raciais. Trata-se aqui de refletir sobre o papel dos que produzem conhecimento. É certo, entretanto, que a autora faz algumas generalizações sobre a arte primitiva e também sobre o comportamento europeu acerca dessas manifestações. O que é importante em nossa reflexão é a questão de como a chamada arte primitiva tem sido conceituada, coletada e exposta nos museus e galerias de arte.

A ênfase nas qualidades estéticas dos objetos acaba por reforçar categorias ocidentais de entendimento que revelam expectativas não apenas no que se refere à África, mas também aos africanos – idéias e expectativas que muito se relacionam à tradição do século XIX em definir “os outros”. Parece haver uma natureza hierárquica implícita que legitima práticas de representação que acumulam ações de dominação por meio da apropriação. As palavras do historiador português Manuel Hespanha acerca da presença colonial portuguesa e dos olhares daí advindos revela de maneira pungente a dicotomia “nós” e “outros” e toda a conseqüente construção de relações e produção de conhecimento geradas:

Fomos nós, há cerca de 500 anos, que mais contribuimos para modelar aqui a imagem do Oriente. Comerciantes missionários, viajantes, capitães, homens de letras e homens de ciência, oriundos de Portugal ou levados pelos portugueses, descreveram o Oriente. Como sempre acontece, essa descrição foi unilateral. Foi-o pelo enviesamento próprio de quem vê de fora. Mas foi o também pelo caráter auto-apologético imperial e de cruzada que caracterizou, fundamentalmente, a expansão portuguesa. O nosso interesse ao descrever os povos com quem lidamos foi, quase sempre, apropriativo. No centro das nossas preocupações não estavam eles, estávamos nós. Não falamos muitas vezes disso. Ou falamos menos disso do que de um alegado natural ecumenismo lusitano. (...) desta lógica objectiva da história, algo ficou que pode marcar o presente e o futuro, tornando estes menos justos para alguma das partes. Ou seja, ficaram imagens, amputadas e redutoras, do mundo não europeu. Em que este aparece, contrastado com o mundo correcto do Ocidente como ilógico, imóvel, exótico, feminino, cruel enigmático, lânguido, promíscuo. É dessas imagens que ainda se alimenta o senso comum e, por isso, são elas que continuam a pesar sobre o relacionamento entre os povos. (...) e de se revelar, na sua espessura e lógica própria e autônoma, o Oriente inabroável, incompreensível, indomável, radical e escandalosamente outro que os nossos santos não catequizaram, que os nossos heróis não conquistaram, que os nossos reis não governaram, que os nossos mercadores nunca compraram, que os nossos sábios não entenderam, que os nossos salões não exibiram e que, finalmente, os nossos antropólogos exotizaram. (...) ou seja, verificar se temos hoje a

vontade e a força para corrigir aquilo que os nossos antepassados, com vontade e força, foram enviesando durante quinhentos anos. A relação com o Outro – no plano individual ou coletivo – é uma interminável dívida de abertura e de compreensão. (In: Revista Oceanos: Culturas do Índico, 1998).

Longe de interpretar o excerto como *mea culpa* do colonizador, vemos que as palavras de Hespanha conjugam com o intento desta tese no que se refere à vontade de se construir um conhecimento outro sobre as culturas africanas, sobretudo porque hoje no Brasil as demandas políticas de produção de conhecimento sobre África caminham nesse sentido. E se a antropóloga não é necessariamente uma militante política, ela gera informações que alimentam as possibilidades de mudanças.

As formas de representar, por mais bem intencionadas e transparentes que se queiram, foram práticas de investigação e descobertas ocidentais pautadas por pontos de vista, intentos e cosmogonias próprias àqueles que dela faziam parte. Nesse sentido, a antropologia, como produtora de conhecimento, colaborou sobremaneira para a reprodução dessas formas de conceber os “objetos de estudo”, o que não é novidade para nós, afinal a ciência antropológica se funda como parte da civilização dominante e em um período, o colonial, em que as etnografias foram poderoso instrumento da inteligência colonial.

A ciência antropológica nasce e cresce dentro de um projeto político no qual as instituições e as práticas dos “outros” só seriam respeitadas se coincidissem com os modelos de civilização ocidental, sendo, portanto, passíveis de se aplicar os níveis civilizatórios que tinham atingido as nações colonizadoras, únicas, até aquele momento, a deter a verdade histórica mundial.

Apesar de a ciência antropológica ter compartilhado e colaborado com a opressão colonial, seria por demais simplista considerar sua atuação como unilateral¹⁶. Em meados dos anos 70, pesquisadores começam a questionar essas origens e a propor a construção de um conhecimento mais ético e menos subjetivo. Essa preocupação ética permeia diversas áreas ligadas direta ou

¹⁶ O tema colonialismo e as idéias construídas estão presentes em estudos do filósofo V.Y. Mudimbe (1988, 1994). Sobre o papel da antropologia e as possíveis relações com o estado marginal do continente: “The colonializing structure, even in its most extreme manifestations – such as the crisis of South Africa (see, e.g., Seidman, 1985) – might not be the only explanation for Africa’s present-day marginality. Perhaps this marginality could, more essentially, be understood from the perspective of wider hypotheses about the classification of beings and societies. It would be too easy to state that this condition, at least theoretically, has been a consequence of anthropological discourses. Since Turgot (who in the 1750 first classified languages and cultures according to ‘whether the peoples (are) hunters, shepherds, or husbandmen (1913-1923, I: 172) and ultimately defined an ascending path from savagery to commercial societies), non-western marginality has been a sign both of a possible absolute beginning and of a primitive foundation of conventional history.’ (...)” (Mudimbe, 1988: 6)

indiretamente à antropologia, e as exposições museológicas tornam-se campos privilegiados para tal discussão. Como exemplo disso, vemos no relato de Corbey (2000) que em 1998 o Museu de Arte Africana de Nova York organizou uma exposição característica da era pós-colonial colocando frente à frente noções de arte e artefato:

It juxtaposed different styles of presentation of African culture: one room was crammed with spears, masks, stuffed animals, and all kinds of exotic objects in the typical style of a colonial museum at the turn of the century; another room offered sophisticated ethnological contextualisation; a third presented just a few beautiful objects in the style of an art museum; in yet a fourth, the only exhibit was a common fishing net from Congo, dramatically illuminated on a platform, which, as it turned out, many visitors spontaneously experienced as “high art”. The exhibition also had a showcase with a text warning the visitors that it contained some fakes, without specifying however, which objects were fake and which genuine. All this was meant to confuse the visitors, and it did. It made them aware of their expectations and stimulated them to question them. (Corbey, 2000: 133)

As questões subjacentes ao tema arte *versus* artefato podem ser contextualizadas na era do pós-modernismo, movimento caracterizado por opiniões que ressaltam a política, a poética e a semiótica da representação – um repensar do fazer etnográfico assim como das formas de exibição. Corbey relata outra situação no Museu do Índio Americano em Nova York, e atualmente em Washington, no qual há três tipos de comentários e informações para cada exibição: o ponto de vista dos nativos, o ponto de vista de historiadores da arte e o ponto de vista do antropólogo. Essa é uma das alternativas encontradas para lidar com as questões da autoridade e alteridade.

Há diversas facetas às quais a cultura material africana está ligada – desde as práticas de exibição de cunho colonialista e exotizador até as que tentam desconstruir esses preceitos. São questões que passam pela temática da representação das culturas, e os museus são instituições histórica e culturalmente comprometidas com o assunto.

1.3 – Museus, misionários e expedições

“Visito pela segunda vez o Museu de Lagos. Revejo peças que nosso preconceito chamaria de clássicas, limitadas por regras tão ferozes, que lhes dão a grandeza de não nascerem do arbítrio ou do sonho de um só homem. Não são autobiografias. Não foram feitas para exprimir passageira dor.” (Costa e Silva, 1989)

Vem de longa data a comunicação entre museus e antropologia – já que parte do desenvolvimento da disciplina deu-se dentro dessas instituições –, tão importante quanto controversa. Antropólogos como Lévi-Strauss e Franz Boas dedicaram importante parcela de suas carreiras inseridos no universo dos museus.

Trabalhando nas coleções e exposições museológicas, Boas formulou suas premissas básicas sobre cultura e planejou estabelecer a antropologia como disciplina, fato que se relaciona com o descontentamento do autor em relação à estrutura e, sobretudo, ao perfil evolucionista das exposições dos museus nos quais atuou, organizadas de acordo com a função ou o nível de desenvolvimento tecnológico. Foi também dentro dos museus que emergiu parcela considerável da produção sobre cultura material e das demandas por estudos etnográficos.

Franz Boas atuou no *Peabody Museum*, em Harvard, no *Field Museum*, em Chicago, no *American Museum of Natural History*, no *Pitt Rivers Museum*¹⁷, desenvolvendo um programa de pesquisa no qual colocava em prática novas abordagens de curadoria, ressaltando que o que parecia constituir padrões ou estruturas na cultura não era produto de projetos conscientes, mas resultado de diversos mecanismos que produziam variação cultural moldados pelo ambiente social em que cada pessoa vivia e agia. Boas, avesso às teorias evolutivas, acreditava que a forma que um artefato tinha refletia as circunstâncias sob as quais fora produzido e usado. Compreendia que mesmo artefatos similares na forma poderiam ter sido desenvolvidos em diferentes contextos por diferentes razões.

O desenvolvimento de novas disciplinas acadêmicas, entre elas a antropologia e a arqueologia, coincide com a emergência do colonialismo, de modo que as evidências materiais descobertas nas novas culturas passam a ser estudadas, catalogadas e expostas em museus europeus de acordo com os padrões de exposição dos museus locais, evidenciando visões de mundo moldadas pelo eurocentrismo.

Tendo no centro de seus objetivos a idéia da preservação das culturas, os museus atuavam como guardiães do que corre perigo de se perder com o tempo, solidificando as idéias de tradição como características que impregnam qualidades estéticas e se constituem em essências de um grupo particular. Comumente abarrotados de coleções, dentre as quais muitas escondidas nas reservas, costumavam exhibir os artigos de culturas africanas como contraposição da modernidade e vestígios de essências exóticas. Lembremos o caso de Saartje Baartman, mulher sul africana conhecida como

¹⁷ É interessante informar que o *Pitt Rivers Museum at Oxford*, organizado sob linhas da teoria evolucionária, mantém tal sistema de classificação até os dias atuais, servindo como testemunha de conceitos dos séculos XIX (Leyten, 1995).

“Vênus de Hottentot”, que foi levada para a Inglaterra em 1819 por um fazendeiro e médico *bôer* e exibida em um palco elevado por Londres e Paris como espetáculo da “estranheza” da sexualidade africana (Puwar, 2003). Observada pela comunidade acadêmica e pelo público em geral como uma monstruosidade, cada detalhe de sua anatomia foi dissecado em artigos, conferências e até mesmo em exposições nas quais as partes de seu corpo foram reproduzidas em modelos de cera, prática corriqueira dos chamados “gabinetes de curiosidades”.

As nádegas e a genitália de Baartman foram representadas como estranhamente patológicas e intrigantes ao mesmo tempo. Essa inspeção continuou até mesmo quando ela já estava morta, e partes de seu corpo estão, até os dias de hoje, preservadas no Musée L’Homme em Paris (Puwar, 2003: 16).

Por muito tempo os museus foram vistos como lugares de santificação de coleções, na medida em que eram considerados *locus* privilegiados para a salvaguarda de evidências de culturas “tradicionais”. Havia uma preferência pelo “folclórico”, sobretudo nos contextos dos museus coloniais, o que fazia com que os objetos fossem preteridos a depender de sua “autenticidade”, sua capacidade de expressar algo de tradição ou que fossem etnicamente ilustrativos. Para os museólogos coloniais havia a consideração de uma ordem natural na qual cada etnia tinha seu território, sua língua, sua história, seus costumes.

Museus como o já citado Pitty Rivers mantinham perfis intencionados a mostrar às metrópoles coleções representativas de “artigos culturais” em espaços mal iluminados e abarrotadas nas poeiras (literais) do terceiro mundo, situando minorias racializadas em lugares passados e distantes da história mundial.

Ali, gavetas e mais gavetas de armários de curiosidade contendo objetos, fotografias e manuscritos de todas as partes do mundo estão disponíveis para contemplação pública em três pisos abafados e abarrotados. Iniciada como uma coleção particular reunida por Lord Pitt Rivers durante suas várias expedições ao redor do mundo, os artigos estão organizados conforme um esquema tipológico classificatório evolutivo que seleciona culturas diferentes em lugares diferentes da escala evolutiva. Rivers foi particularmente perspicaz ao reunir artigos por causa da preservação; ele temia que muitas das culturas “primitivas” corressem o risco de serem extintas. Curiosamente a ameaça de extinção é uma justificativa geralmente pronunciada para trazer artigos de países diferentes. Há uma fascinação particular em se ter uma peça autêntica do que é interpretado como artigo “tradicional” (Puwar, 2003: 16).

A despeito de suposições e contestações mais recentes acerca da natureza das coleções, bem como suas formas de obtenção, há ainda uma certa propensão em se cair nas dicotomias usuais da tradição/modernidade, do primitivo/civilizado.

A abordagem dos museus em relação à cultura material estava influenciada por preconceitos históricos postos *a priori* e fundamentados em alusões limitadas a considerações que afirmavam uma reflectividade dos objetos, ou seja, a cultura material era reflexo da cosmologia ou mentalidade de determinados grupos – uma visão calcada na causalidade cultural.

O século XX testemunhou algumas transformações súbitas no significado das coisas africanas, tanto em África quanto no Ocidente. Admite-se que os significados dessas coisas foram culturalmente construídos, negociados e renegociados em tempo e espaço, trazendo novos paradigmas para o olhar da cultura material nos lugares de origem e também no ocidente.

Segundo Leyten (1995), ainda que os museus etnográficos ocidentais tenham mudado seus nomes e atualizado suas formas de apresentar os objetos, algumas atitudes básicas de coleta não sofreram mudanças substanciais no curso do século XX. Ao mesmo tempo, no contexto dos museus etnográficos, nascem questionamentos acerca da atuação dessas instituições e dos cientistas envolvidos, sobretudo quando os “outros” passam a criar seus próprios museus ou, ao menos, produzir trabalhos acadêmicos criticando essas realidades.

Como exemplo dessa instituição museológica gestada pelos poderes coloniais citamos o IFAN – *Institut Français d’Afrique Noire*. Criado em 1936 para “estimular a pesquisa científica em todo domínio e assegurar coordenação entre centros de pesquisa através dos territórios da França colonial” (Havenhill, 1996), tornou-se em 1959 parte integral da recém-criada Universidade de Dakar. Foi dentro da estrutura dessa instituição que se criaram muitos dos centros de pesquisas e museus por toda a África de colonização francesa.

Os museus serviam como expressões concretas das noções correntes de etnografia e etnologia desenvolvidas pela antropologia da França colonial. Se o foco da antropologia da época era a “tribo”, os museus interessavam-se pela cultura material “tribal” e a “arte tribal”. Em termos de cultura material, a noção de “tribo” leva a pressuposições de descontinuidades tanto na produção quanto no uso dos objetos materiais, sejam sagrados ou profanos. Assumia-se que um objeto era de uso restrito de uma tribo específica e a tribo ela mesma tornava-se a produtora do objeto. Assim, uma marca típica dos museus da França colonial era atribuir um objeto a um grupo específico, desconsiderando suas proveniências reais e uma possível distribuição no espaço permeando as etnias.

As noções de etnicidade eram também reificadas. Longe de entender a categoria como processual ou auto-atributiva, cujos atores transitam dentro e fora de identidades, os grupos étnicos eram vistos em existências monolíticas (Ravenhill, 1996: 267). Assim, conceitos como *tribo* e *etnia* recebiam considerações artificiais e generalizadas, frente às realidades africanas.

The value or meaning of such objects was posited in terms of their materialization as exemplification of certain indigenous categories and concepts, even if the concepts were in fact creations of the ethnologist that were derived from his own construction of native cosmology. How else can one explain Bohumil Holas's lifelong insistence on "statues of ancestors" among Baule? (Ravenhill, 1996: 267).

As exposições não traziam explicações suficientes sobre os objetos e, quando muito, optavam por descrições genéricas. As investigações etnográficas simplesmente ignoravam a individualidade do artista. Prevalencia a idéia de que o produtor da cultura material era invariavelmente um artesão sem face, um ator designado a uma regra cultural, mais que a uma criação. O ferreiro, por exemplo, era tema de inquéritos acerca de sua função cultural e mágica, a despeito de sua destreza na metalurgia ou sua criatividade. Não se admitia a idéia de que havia inovação e normalmente a mudança era vista em termos negativos, como expressões decadentes e que falharam ou violaram categorias conhecidas (Ravenhill, 1996: 269). Não havia a noção de uma cultura material capaz de estabelecer, manipular ou mediar pertencimentos. Os objetos não eram vistos como significantes ativos.

Da mesma maneira que, a partir da década de 80, houve um reviver dos estudos de cultura material na antropologia, como discutido anteriormente, houve também uma reaproximação da disciplina com a instituição museológica, bem como o crescimento das produções dedicadas a analisar as práticas expositivas e os poderes subjacentes.

Os questionamentos que surgiram na década de 80 acerca da objetividade do conhecimento e das práticas de representação foram os principais assuntos que acaloraram as teorias antropológicas do período. Duarte (1997) resgata as concepções teóricas e metodológicas na análise do movimento de reaproximação entre a instituição museológica, bem como sua prática, equacionando-a com as reformulações disciplinares contemporâneas. A autora traça as características da antropologia desenvolvida durante as décadas de 20 a 60 do século XX verificando como ocorreram dissociações e associações do conhecimento antropológico nos museus e na cultura material, dando atenção especial à consideração do contexto político nos estudos históricos dos museus, assim como às

alterações teóricas e metodológicas ocorridas na disciplina nos períodos posteriores aos processos de descolonização. Versando sobre o contexto ideológico surgido a partir dessa realidade de descolonização, caracterizado principalmente pelo abandono das posturas positivistas, a autora coloca:

Caracterizado por uma posição fortemente crítica em relação ao colonialismo, o novo contexto ideológico e intelectual promove na disciplina uma ampla auto-reflexão centrada na discussão do papel da antropologia enquanto suporte ideológico do sistema colonial. Embora a discussão não seja pacífica nem o sentido das suas conclusões unânime, o que surge como inegável da controvérsia gerada é uma reavaliação profunda das posições teórico-conceituais até aí dominantes, sobretudo ao nível das suas implicações ideológicas e epistemológicas (...) o que genericamente se passa a reconhecer é que o anterior tratamento das “sociedades tribais” como entidades isoladas e passivas em relação ao processo histórico mundial, sendo um tratamento reducionista foi ele próprio condicionado, cujas orientações problemáticas dependem de influências históricas e ideológicas específicas (Duarte, 1997: 11).

Atentando para as maneiras pelas quais os museus coloniais representavam, e ainda representam, os objetos africanos, muitos estudos apontam para usos que perpetuam idéias e imagens de uma África homogênea e submersa no primitivismo (conforme Price, 1989, e Amos, 1994). Tal fato nos mostra que as formas de definir e significar os objetos africanos estão diretamente relacionadas aos interesses daqueles que detêm o poder de os representar.

Vale aqui retomar brevemente uma das questões-chave do debate antropológico pós-moderno referente à objetividade e aos modos de representação. À medida que os autores abandonam o ideal de um conhecimento que se diz objetivo, justificado pela presença do olhar imparcial do pesquisador que “esteve lá”, aumentam também as críticas e denúncias acerca dos liames e perigos das práticas de representar o outro. Conforme Duarte (1997):

Se até C. Geertz podíamos identificar a antropologia como o estudo do Outro, com a perspectiva interpretativa ela tende a focaliza-se na interpretação das representações do Outro, sendo essa tendência levada ao seu extremo pelo movimento pós-moderno. Este, como ultima etapa das antropologias interpretativas, centrará os seus esforços na análise dos aspectos discursivos de representação cultural elaborada pela antropologia. Paul Rabinow a propósito de um dos antropólogos mais representativos desta corrente pós-moderna afirma: “o outro, para Clifford, não é mais do que uma representação antropológica” (Rabinow, 1985: 94). Ou seja, através da sua “meta-antropologia textualista” o que J. Clifford faz é analisar as interpretações que os Outros-antropólogos elaboram sobre a realidade e as representações dos Outros-nativos. (Duarte, 1997: 11)

As problemáticas que envolvem as práticas museológicas, além de estarem relacionadas a uma trama de poderes governamentais e privados, estão inseridas em questões recorrentes como: falta de identificação e documentação precisa das peças, que muitas vezes ficam nas reservas das instituições e não são expostas; restrições nos textos que acompanham as peças; informações incipientes e generalizantes que sub valorizam as culturas consideradas menos desenvolvidas, sobretudo as culturas ágrafas. Vejamos o que diz o historiador da arte e curador Frank Herreman:

(the fact that) the Louvre until recently only paid attention to expressions of art of peoples who have writing is something that I find almost racist. The recent initiative to create space in the Louvre for tribal art – arts premiers, as they like to call it in France – is something that I can only applaud (Corbey, 2000).

O que alguns estudos têm mostrado é que muito do que se produz sobre sociedades não ocidentais tem sido pautado pelos interesses daqueles que colecionam e escrevem, em detrimento das realidades daqueles que fazem parte do contexto estudado. Esta realidade muda na medida em que os próprios africanos passam a produzir material intelectual sobre suas culturas, introduzindo categorias e modos de ver locais, ou ainda quando as produções de pesquisadores, que mesmo oriundos do contexto ocidental, voltaram-se para o questionamento das tão recorrentes representações do “outro” na prática antropológica.

Já comentamos o ideário existente sobre o continente africano, características imaginadas e construídas que fizeram do continente um lugar de fantasia. O resultado disso foi uma imagem de África que não corresponde ao que é, ou seja, uma África pensada e construída pelo não africano. Este mesmo raciocínio vale para as percepções da arte africana. A já citada questão da contextualização se coloca novamente e passa a ser reivindicada por estudiosos que tentam apontar os sentidos de se expor um objeto africano em instituições museológicas, na medida em que tais peças, quando fora dos contextos de origem, perdem os significados. A idéia é que perdendo o significado perdem também os sentidos de estar.

You don't understand context, you don't understand history, you don't understand culture, you don't understand society. We have to engage a lot of historical work to be able to reconstruct the very way in which these art objects are produced, produced for what, for whom and in what circumstances – circumstances regarded to ritual, to ceremony. Only historical and anthropological questions. It must be part of our complex response (Henry Louis Gates. In: Forna, 1995. *Transcrição minha*).

A apropriação das expressões africanas pelos artistas modernos fez surgir espaços antes restritos ao universo da chamada *fine art*, inserindo tais artigos em mercados interessados em arte africana. Entretanto, tal inserção não impediu que atribuições negativas e imagens reificadas sobre o continente fossem difundidas.

African art was regarded as something outside the academic discipline, something that didn't debate the rooms they have been thought. It didn't seem they have a smudgy blanket on the civilized tradition. On top of them and instead they seem to be an upsurge of natural emotion (...) and so they found it was more true, more direct to the basic creative spirit. Africa was perceived as best we can judge by early modern artists in terms of certain clichés surrounding the theme of darkness and the Dark Continent. They sell the idea of mystery, magic, of savagery as been located in the area of Africa beyond traditional civilized contact. This sense lead them to believe that by exploring African art, by touching whatever African art can bring, they were also getting back something deeper in their own spirits.

(Kirk Varnedol. In: Forna, 1995. *Transcrição minha*)

O movimento modernista possibilitou a entrada desses artigos em um campo até então restrito, fazendo-os migrar da categoria “artefato” para “objeto de arte”. Se por um lado, um salto parece ter sido alçado, o de um reconhecimento no mundo ocidental da arte, é importante lembrar que as formas de ver máscaras e esculturas seguiam os mesmos clichês acerca das representações do que seria África, tanto que a idéia de um “primitivismo” original, sinônimo de pureza e mistério, foram características incorporadas pelo movimento em suas construções teóricas.

Tal visão do continente começa a ser desenvolvida quando, na segunda metade do século XIX, muitos Estados europeus obtiveram grandes territórios além-mar dentro dos quais estabeleceram intensa atividade missionária e exploradora. Em meados do século XVII um período intensivo de viagens no interior do continente foi marcado por intuítos científicos e humanitários. As missões atuavam na tentativa da substituição das cosmovisões africanas pelas européias, pautadas por uma dimensão civilizadora¹⁸. Embora a imposição do cristianismo nunca tenha se concretizado por completo, houve algum êxito na empreitada.

¹⁸ O estigma da incapacidade intelectual e posterior alusão primitivista é ilustrado em trecho de relato de viagem coletado por Parreira (2003) onde o enunciado da não-civilização e da barbárie são recorrentes:

“É gente bárbara, que não tem inteira lembrança. Como bárbaros de todo não conhecem moeda, nem uso dela em prata, nem ouro, nem o cobre, e são escravos das leis bárbaras e irracionais. Ensinei (...) com grande trabalho; porque estes gentios tudo era rir e zombar do que lhes ensinava. Há duas escolas, uma de gramática e outra de humanidades e retórica, que são somente freqüentadas pelos filhos dos portugueses; os filhos dos negros não são para estas coisas. Fazem pouco uso da razão, fazendo tudo o que tem vontade. Parecem incapazes de qualquer estudo. Eles nada sabem da ciência

David Livingstone chegou à África do Sul em 1840, dedicando-se nos nove primeiros anos essencialmente a “catequizar as populações dessas ‘sociedades miseráveis’, como ele lhes chamava”. (Maianga, 1979: 54). No túmulo do missionário há o escrito “missionário, viajante e filantropo, durante trinta anos de sua vida, fez esforços infatigáveis para evangelizar as raças nativas e explorar regiões desconhecidas”. Em análise da ocupação européia em África e sua vertente expansionista e exploradora, Maianga (1975) cita alguns viajantes, cuja intenção era nomeadamente a de civilizar os povos africanos:

Os fins expansionistas que envolviam as viagens de exploração, apelidadas de científicas e humanitárias, estão bem patenteados nos escritos deixados pelos mais celebres viajantes. Brazza, o explorador Francês da África Equatorial, acreditava que o branco dever-se-ia apresentar as populações africanas como um salvador que lhe vai ensinar a lutar contra a <horrível miséria material e moral> com que se debatiam, ao mesmo tempo que advogava a conquista daquelas regiões africanas pela França, <uma grande potência colonial que não deveria permitir ser ultrapassada por outras potências européias>. Burton, explorador da zona dos Grandes Lagos, era apologistas do uso da força contra os africanos, pois só pela força se deixavam <civilizar>. Capelo e Ivens afirmavam-se <humildes obreiros da civilização e tudo fizeram para assinalar nessas regiões ignoradas o marco da Europa culta>; identificaram-se com < os direitos de Portugal em penetrar regiões africanas, de as sujeitar ao comércio, à evangelização e à dominação nacional (...) Serpa Pinto no seu livro ^Como atravessei a África^ era de opinião ser necessário em África < haver por cada preto um branco para se realizar esse sonho de muitos espíritos elevados do Velho Mundo; porque só então o elemento civilizador se equilibrará com o selvagem e poderá vencê-lo” (Maianga, 1975: 54).

Para além da presença de tais missionários, a figura da potência européia e sua missão civilizadora, estava espelhada na atuação de outros personagens que tinham em África um espaço promissor para as mais diversas formas de exploração.

Explorers, merchants ship’s captains, scientists, soldiers, missionaries, adventurers, diplomats, planters, doctors, officials, and technicians took western commodities with them to the colonial frontier societies and brought exotic things back to Europe
(Corbey, 200: 23).

medica. Por eles próprios, eles não tem conhecimento de religião. A imperícia dos tocadores altera e desordena a musica. A terra e em si muito proveitosa e será muito mais se for cultivada pelos portugueses, porque negros são inábeis para isso. Declaram com toda a solenidade que e impossível fazerem coisas semelhantes { as dos europeus}. Os pretos não sabem aproveitar os animais de carga (...) ou por preguiça ou por falta de pericia em lidar com eles. Devido a sua inteligência inculta, não sabem preparar utensílios (...) por isso os verdadeiros artífices são raros.” (Parreira, 2003: 115).

A missão Dakar-Djibout, empreendida pelo governo francês com apoio de instituições do país e sob liderança de Marcell Griaule, que objetivava captar artigos para o Museu do Trocadero, posteriormente Museu do Homem, é um exemplo paradigmático da presença europeia no continente africano à época colonialista – presença pautada pelo autoritarismo em que prevalecia um discurso de exotização das sociedades. Em 1932, às vésperas da sua chegada à Abissínia, Michel Leiris escreve em seu diário de viagem, com um certo tom de ironia muito próprio de sua leitura da expedição “O calor é sufocante. O capacete seca na cabeça e aperta a testa, pois ficou muito estreito. Nossos rostos, nossos braços, nossos joelhos estão moreno-avermelhados. Só esta cor me agrada. Quantos quilômetros tivemos de percorrer para enfim nos sentirmos no limiar do exotismo!”(Leiris, 2007: 317).

Além de retrato do caráter das investigações realizadas à época, a expedição Dakar-Dijibout representou a concretização de uma entre outras tantas associações de museus europeus e poder colonial. Nas memórias de Michel Leiris, escritas durante a expedição onde atuou como secretário-arquivista, são inúmeros os relatos das formas de captação das peças: de pequenos furtos em locais sagrados, escondidas em mangas de camisas, às pilhagens descaradas, negociadas de forma ilícita com chefias locais. “Irritados com a tergiversação das pessoas, nossa decisão é tomada com rapidez: Griaule pega duas flautas e mete-as furtivamente na bota”. (Leiris, 2004: 142)

As descrições dos inúmeros furtos adquirem, muitas vezes, um caráter perverso e ao mesmo tempo patético.

Partida de nossa Roma lunar. Ontem, apavorados, eles se recusaram a nos vender diversas estatuetas para fazer chover, assim como uma figura de braços erguidos, achada em outro santuário. Se levássemos esses objetos, seria a vida do lugar que teríamos levado conosco, dizia um rapaz que – embora tenha “servido *tirailleur*”, permaneceu fiel a seus costumes – Quase chorava ante a idéia das desgraças que nosso gesto ímpio iria desencadear e, opondo-se com todas as suas forças ao nosso desígnio funesto, amotinara os anciãos. Corações perversos: esta manhã, enquanto nos despedíamos com demonstrações de afeto dos anciãos, radiantes por termos consentido em poupá-los, vigiávamos o imenso guarda-chuva verde, habitualmente aberto para nos proteger, mas hoje cuidadosamente atado. Inflado por um estranho tumor que o tornava semelhante a um bico de pelicano, continha agora a famosa estatueta com os braços erguidos, por mim mesmo roubada ao pé do cone de terra que lhe servia de altar, bem como escada reduzida que é o instrumento pelo qual Deus desce. Depois, eu a coloquei dentro do guarda-chuva bem no alto do grande rochedo, em cujo topo se ergue o *tougouna*, perto de onde dormíamos, fazendo de conta que mijava para não chamar atenção (Leiris, 2004: 194-195).

Boa parte da narrativa de Leiris, embora ciente das armadilhas do exotismo e mesmo declarando “guerra ao pitoresco e ao riso na cara do exotismo” em prol de um olhar mais objetivo que denomina “demônio glacial da investigação”, aponta para atitudes única e exclusivamente servientes à lógica colonial, ao intuito civilizador europeu e aos anseios em se obter amostras para compor as coleções do *Louvre*. São patentes também as vezes em que o autor demonstra formas de percepção preconceituosas pautadas pelas diferenças culturais hierarquizadas e uma visão pouco clara relativa às forças que se somam para compor a engrenagem colonial.

As mulheres aparentam desempenhar um papel de primeiro plano na cerimônia. Quase só elas usam uma indumentária especial. Estão ainda mais bêbadas que os homens e fazendo ainda mais barulho. Muitas são belas e refinadas, muito diferente do que se entende habitualmente por “negra”. A própria ausência de reserva afasta delas qualquer aparência de putaria; a cabeça quase completamente raspada lhes confere uma distinção extrema. (Leiris, 2004: 234).

Às autoridades públicas, no entanto, que por ventura considerem que agimos com excessiva liberdade em nossas transações com os negros, seria fácil responder que, enquanto a África estiver submetida a um regime tão iníquo quanto este, de importos, prestação de trabalho compulsório e serviço militar sem contrapartida, não lhes cabe se passarem por exigentes em relação a objetos furtados ou comprados a um preço mais do que justo. (Leiris, 2004: 152).

A narrativa descortina a decepção frente à prática saqueadora e corrupta da qual Leiris era, inevitavelmente, sujeito, sobretudo dentro de um cenário acadêmico em que freqüentemente o pesquisador estava a serviço dos poderes coloniais. A atitude deslumbrada diante do “outro”, que o autor tenta evitar, constitui-se em forma de abstrair momentaneamente a perversividade da expedição.

Pouco tempo depois do furto, chegada a San, almoço, depois contato, em uma aldeia vizinha, com os Bobo Oulé, pessoas encantadoras. Nudez idílica e enfeites de palha ou de cauris, jovens com os cabelos trançados com muita beleza e mulheres com a cabeça muitas vezes raspada; é mais do que suficiente para me seduzir, fazer-me esquecer toda pirataria e só ter pensamentos do tipo Robinson Crusoe e Paulo e Virgínia. (Leiris: 2004: 145).

Cada vez menos suporte a idéia da colonização. Recolher impostos, esta é a grande preocupação. Pacificação, assistência médica têm um só objetivo: amansar as pessoas para que paguem os impostos e não interfiram. Corretivos às vezes sangrentos com um objetivo: recolher impostos. Estudo etnográfico com um único objetivo: ser capaz de conduzir uma política mais hábil, que será melhor exatamente para recolher impostos (...) (Leiris, 2004: 251).

As concepções e abordagens empreendidas pelo saber ocidental acerca da arte africana estavam influenciadas por um suposto olhar distanciado baseado em práticas de representação originadas já no século XVIII.

Foi durante o século XIX que nasceram os primeiros museus de história natural – “museus coloniais” e museus especializados em etnologia que focavam suas atuações nas ditas “raças menores” ou “pessoas naturais” e seus respectivos objetos. Eram instituições que mais pareciam reservas de curiosidades, raridades, que expunham ‘fetiches’, ídolos e objetos de superstição – a exemplo temos o *Boulogne-sur-mer*, *Roen*, *Nantes* e *La Rochelle*. Muitos dos objetos expostos eram tidos como souvenirs exóticos e considerados nos extremos da contemplação – ou belos ou bizarros. Grande parte da estatuária e máscaras presentes em museus ou vendidas em feiras eram contemporâneas – do século XIX e começo do século XX.

Produced by African black peoples regarded as morally and racially degenerated and still living in a state of nature” as defined by Rousseau in the 18th century, these arts were already condemned institutions, aesthetes and non-specialists who read about them, wrote about them exhibited them or simply viewed them. Undesirable in many official art museums, African arts were confined to the realm of curiosities. Not too far from freaks, exhibited in fairs such as the world Fair of 1889 in Paris., léxposition coloniale of 1922 in Maseille and of 1931 Paris, African arts represented for the French public un *art de cirque* (circus art) and were received with indignation or with laughter. With a clear purpose to parody African ceremonies and rituals French artists organized dances and folklore choreography such as “fête Nègre” in 1919 and “la Création du monde” in 1923 with French companies dressed up as “savages” (Corbey, 2000: 45).

No século XX categorias como artefato, *arts and crafts* são agregadas a conceitos como arte negra, arte primitiva, arte tribal, arte étnica, entre outras designações mantidas na atualidade.

In the course of the following decades, a clearer distinction was made between culture and “race”, and the ethnological notion of “artifact” was stripped of its nineteenth– century evolutionist connotation of primitiveness, in the sense of being typical of an early “primitive” stage in the development of “civilization” (Corbey, 2000: 52).

Nos dias atuais a categoria “étnico” passa a vigorar como termo que parece identificar um outro cuja identidade é deveras oposta a de quem os classifica. Há uma espécie de orientalização, que torna o termo problemático na medida em que evidencia a marginalidade. Tarlo (1996) aponta que

Embora o termo étnico, em seu sentido original, referia-se a identidade racial de um grupo, em termos exatos, a identidade étnica, especialmente no ocidente, veio agora significar “qualquer modo de comportamento ou artefato material que pareça” exótico”, primitivo ou meramente “não ocidental” (Tarlo, 1996: 311).

Com a emergência de reivindicações e novas posturas acerca da arte “dos outros”, a abordagem dos museus também muda no que se refere à contextualização das peças, fazendo com que as séries evolucionistas, por exemplo, sejam substituídas. A segunda metade do século XX testemunha o nascimento de museus especializados em arte primitiva. Entretanto, algumas posturas problemáticas concernentes à forma de aquisição, abordagem, contextualização e documentação das peças são recorrentes, sem contar as questões éticas pertinentes. O comentário do colecionador Jac Hoogerbrugge acerca de sua experiência na Nova Guiné trabalhando nas forças armadas holandesas retrata um pouco desta realidade.

What I don't like is that it all was and still is, one-way traffic. Everything disappeared to Holland, while even nowadays, with all the debate on the ethics of collections, with their yearly budgets of millions of guilders, make no effort at all in this direction. Not even photographs or information pertaining to the things they took away is made available to their makers. No catalogue of the huge collections assembled by Groenevelt has ever been made, let alone sent back to New Guinea. That I find frustrating – yes! Another example of one-way traffic is the collections brought together by one of the protestant missionary societies on the north coast, which are now in the Museum voor Volkenkunder Rotterdam. Nothing from those collections has ever gone back in any form, either (Corbey, 2000: 146).

Para além das questões relativas às formas de coleta e disposição das peças nos museus, vêm crescendo as críticas referentes à propriedade cultural. Nos anos 60, com o apogeu das nações recém independentes, houve uma pressão política para que governantes europeus fizessem retornar objetos de herança cultural para os países de origem. Os governos europeus rejeitaram as solicitações, postura que mudou após a Convenção da UNESCO¹⁹ que determinou meios de proibir a importação ilícita, exportação e transferência do direito legal de posse.

¹⁹ Para uma análise sobre a Convenção da Unesco ver Clement Ethiene. Preventing the illicit traffic in cultural property: a resource handbook for the implementation of the 1970 UNESCO Convention

The convention declared that cultural property constitutes one of the basic elements of civilization and national culture, and that its true value can be appreciate only in relation to the fullest possible information regarding its origin, history and traditional setting (Leyten, 1995: 18).

Uma exceção cabe aqui ser apontada sobre as políticas de anexação de objetos culturais estrangeiros. O governo holandês impôs no século XVIII uma política de restrição aos objetos importados, fazendo com que as entradas estivessem sujeitas a sua permissão.

The Dutch Government realized as early as 1778 the problems of random removal of cultural property from its colonies, the East Indies. It establishes the Bataviaasch Genootschap van Kunsen en Wetenschappen (Society of Batavia for the Arts and Sciences) to supervise the registration of archaeological finds. This institute made a selection from the finds for its own purposes and ordered the remainder to be preserved on site. No exports were allowed, not even to Holland, without the governor General's permission (...) the forerunner of the Tropenmuseum in Amsterdam was established in 1864 as a Trade Museum, initiated by the Dutch Society of Advancement of industry. Its main focus, thanks to trade links, was the Dutch East Indies. The Museum was recast as the Colonial Museum in 1910, and following Indonesia's independency in 1950 given its name of the museum, the way in which non-western cultures presented evolved to reflect the changing attitudes of Dutch society to the world around it (Leyten, 1995).

Antropólogos advogam na consideração das “sobrevivências humanas” e artigos sagrados como propriedade cultural inalienável, defendendo o retorno desses objetos para os povos de origem. Isto funciona na teoria, mas há algumas restrições no que se refere à viabilidade dos objetos retornarem aos povos, pois em muitos casos faltam informações básicas sobre as localidades de onde os objetos foram criados, sem contar o fato de que a maioria das peças está atualmente em coleções e instituições privadas, o que dificulta a reapropriação.

The current controversies between English and American museums and governments and various other countries raise all the moral and political delicacies that come into play when things get diverted, several times over from their minimal, conventional paths and are transferred by a variety of modes that make their history of claims and counterclaims extremely difficult to adjudicate (Appaduray, 1986: 27).

O tráfico de objetos tem provocado debates em torno das questões relacionadas à ética de aquisição e à propriedade cultural, gerando um movimento de restrição da passagem de artigos culturais pelas fronteiras e monitoramento das atividades dos museus. A repercussão deste tipo de

ação é ambivalente e diversa entre antropólogos, negociantes e curadores de museus. No que se refere ao poder público impõem-se a questão: qual o limite do estado em classificar objetos culturais que ainda estão em uso como herança cultural ou proibir sua exportação?

Os mercadores internacionais se beneficiam da situação já que quando a lei existe (e se existe) não há grandes esforços para fazê-la valer. Colecionadores e museus de países importadores de bens culturais não são simpatizantes à idéia do retorno dos objetos aos países de origem, e ,como resultado, “Developing countries continue be robbed of their cultural heritage, and collectors and museums in the West continue to expand their collection” (Leyten 1995: 20)

Uma espécie de círculo vicioso parece impor-se quando verificamos que os museus dos países subdesenvolvidos possuem recursos limitados para compilar sua própria herança cultural. De acordo com Leyten (1995), há falta de dinheiro para receber de maneira apropriada os visitantes e o mesmo acontece com o suporte às coleções. Não há qualificação para que se constituam efetivamente em instituições contribuintes para o acesso cultural; sendo assim, acabam por não cumprir um papel de instituição pública, governamental e que visa agregar ao desenvolvimento da nação.

Há um movimento empreendido pelos Museus africanos no sentido de quebrar o citado círculo vicioso. Benin, Togo, Nigéria, Tanzânia, Mali e Gana²⁰ são exemplos de nações que vem debatendo a idéia de um modelo de museu para África. Há também, a partir da década de 1960, o período de emergência das independências, a elaboração de leis restritivas da saída de cultura material das nações africanas. Segundo Salum (1993: 169), muitos desses países estipularam leis, relativas às antiguidades, proibitivas à saída de peças tradicionais para o exterior, consideradas então Patrimônio Nacional.

Talvez a realidade mais forte que podemos depreender do embate ente o mundo ocidental e não ocidental mediado pelo colonialismo, no que se refere às práticas museológicas, seja o caráter cultural das instituições. O museu, como instituição imersa em contextos culturais e realidades históricas específicas, traz em suas práticas discursos e posicionamentos com significado e peso político e ideológico inerentes. O fato que a maioria dos museus de países colonizados terem surgido após a segunda grande guerra e terem sido fundados majoritariamente por europeus faz com que a estrutura e filosofia que direciona tais instituições sejam pautadas por modelos das nações colonizadoras.

²⁰ Vale citar algumas entidades ligadas a esse movimento de repensar as instituições museológicas: SADCAMM – Museus e Monumentos da região da África Austral. ICOM (AFRICOM)

The buildings often followed the European design of magnificent palaces or monuments to the munificent and enlighten of the governing powers. It was not exceptional that museums were housed in governmental buildings or in rooms adjacent to collectors – and the displays methods, followed the same pattern as was in practice in Europe. In fact, curiosity cabinets of exotic objects had been transplanted there, and they were what was expected by a small and privilege minority

(Nota introdutória do dicionário de Museus africanos. Paris, UNESCO-ICOM, 1981. In: Leyten: 1995).

As questões do comércio e circulação ilícita de bens culturais são, em certa medida, fruto das aquisições dos próprios museus de etnografia europeus, que embora com quadros formados e treinados em disciplinas da antropologia, arqueologia e sociologia, continuam pautando todo modelo estrutural sob um ponto de vista unilateral.

They alone are used to deciding on the theme of exhibitions and publications, they are alone used to formulating the purpose for which and principles on which a remote and exotic society is visited, studied and why the material culture is collected and taken to Europe. Until recently, the villagers and informants who provided the material for the exhibition were never asked to assist in composing the exhibition's narrative, to discuss the way it was presented or attend the opening festivities. In recent years, more and more museums of ethnography have stated how important it is to collaborate with counterparts from the cultures and societies on which their exhibitions focus. This is difficult to realize and in most instances it has remained wishful thinking, but times are changing (Leyten, 1995: 23).

Enquanto alguns curadores de museus de arte africana tentam seguir uma ética concernente ao respeito da propriedade cultural, negociantes reclamam que há uma tendência a se generalizar a conduta desta categoria como sendo de saqueadores sem ética. Vejamos a opinião de um negociante publicada no *Newsletter of the Society of Friends of Ethnographics*:

Dealers in tribal art should not be treated as though they were all the same. Of course there are less respectable figures who are only in it for money, getting up to all kinds of tricks, who make their purchases in dubious circles, and who, a word do not pay too much attention to ethics. But fortunately there are also honest dealers who refuse to buy dubious goods and who can defend their pieces and prices with a clear conscience, which basically go about their trade and take it seriously
(Corbey 2000: 120-121).

Vemos ecoar atitudes que apontam para uma preocupação acerca da ética etnográfica. Segundo Corbey, na Austrália os museus têm um comportamento preocupado e reservado no que se refere à exposição de artigos nativos que podem ser sagrados ou carregar restrições ao serem vistos.

All over the world Aborigines are now regularly making claims to religious articles and the physical remains of individuals from their tribes, at both museums and auction houses, and with varying success. On October 1, 1991 for example, the physical remains of a few dozen Aborigines were handed over by the Edinburg University Museum to representatives of the foundation for aboriginal and Islander Research Action in an, as representative complained to the press, uncerimonial and unworthy manner. “Their spirits are crying out”, they stated. This claim for restitution of physical remains that had been plundered from graves or even in a number of cases, acquired by murder, had caused severe conflicts in the museum about which policy to adopt (Corbey 2000: 120).

Não faltam contraposições nas formas de abordar a cultura material delineadas por curadores de museus, antropólogos e negociador. Kerchache, Paudrad e Stephan, (1988: 496), acusam os antropólogos de “castigar os povos de África em seus institutos de pesquisa” (...) povos que freqüentemente são usados e desusados por toda sorte de propósitos ocidentais”. Nas críticas direcionadas aos colecionadores, Kerchachev (1998), aponta a realização de eventos como safáris durante a década de 60 no então território do Alto Volta, hoje Burkina Fasso, onde colecionadores americanos aguardavam em seus carros luxuosos a chegada de jagunços pagos para capturar peças nas terras da etnia *Bobo* e provocando, segundo esse antropólogos, uma série de suicídios dos moradores das vilas devido ao furto falta de máscaras rituais.

Outras formas de pilhagens são discutidas em Rubin (1984) relatando a destruição da corte do Benin quando sob julgo da Grã Bretanha, em 1897. Após primeiro contato com o Obá do Benin, mais de duas mil peças de bronze e marfim foram levadas, parte delas pelos próprios soldados do exército britânico. Segundo a autora, aproximadamente 900 painéis de bronze com representações das primeiras gerações de corte com trajes rituais foram levados. Parte dessas aquisições foram vendidas para negociantes em Lagos e outra parte para o museu Fur Volkerkunde em Berlim e outros museus, além daquelas que acabaram nas coleções privadas de famílias britânicas.

A idéia de um jugo colonial no continente africano não pode nos fazer perder de vista que houve sujeitos e instituições africanas que deram suporte para tais eventos. Havia toda uma política de benefícios às autoridades africanas que instigava as práticas de corrupção e cimentavam os estados de dependência africana. Importante também é refletir sobre a natureza da relação colonial –

uma relação entre sociedades, sendo que cada qual possuía suas próprias diferenças internas. As relações estabelecidas foram produto de dialéticas e, muitas vezes, sínteses. A imposição do conquistador foi deveras preponderante, mas as instituições sociais e os valores culturais dos conquistados são também parte do processo.

Façamos uma pequena digressão acerca da atuação européia referente ao direito de propriedade de objetos. Antes da partilha do continente pelo poder europeu, Napoleão, liderando uma campanha contra o Egito, foi acompanhado por um grupo de arqueólogos incumbidos de capturar objetos e enviar toneladas deles para Paris, à época, capital cultural européia. Mas foi a partir da presença européia formalizada pela Conferência de Berlim, que o ato de “coletar” objetos de outras culturas, sobretudo as asiáticas e africanas, tornou-se comum.

Colecionar objetos em prol da glória individual é algo peculiar à virtude humana. Os grandes palácios – dos reinos do Benin e Ashanti, o palácio de Versailles na França - são exemplos de localidades conhecidas por sua riqueza material. Entretanto, já que o tema aqui escolhido é o trato da cultura material no continente africano, há uma explicitação da diferença no uso e significado da riqueza em África e na Europa, que Leyten (1995), elucida:

The wealth surrounding the kings of Ashante and Benin is not their own: it belongs to the royal throne or court, and thus indirectly to the kingdom and the people. European rulers and kings in former days collected art treasures for private reasons. Their property was not considered part of the national heritage. The kings could dispose of their treasures, sell them, and exchange them. They had no qualms about melting their gold in order to finance a military expedition. If royal treasures were looted during a war, either it was taken to symbolize submission to the enemy or regarded as compensation for loss of lives and weapons (Leyten, 14, 1995).

É evidente que não podemos ser ingênuos a ponto de acreditarmos que de maneira geral as riquezas reais eram consideradas bens coletivos, e mesmo que o fossem, as benesses provavelmente estariam direcionadas primeiramente para uma minoria, entretanto, é válida a observação de Leyten com relação a forma de se pensar o direito aos objetos. Talvez possamos considerar que a forma coletiva de vivenciar o mundo, que é característica do mundo africano, influencie inclusive na extensão da propriedade dos bens reais.

Essa idéia de uma forma coletiva em vivenciar o mundo também pode ser compreendida através da experiência criativa dos artistas africanos - o que faz da arte africana algo realmente diferenciado e que talvez não encontre comparativo nas práticas artísticas ocidentais.

A questão do artista inserido em um contexto de criação hereditário, ligado a motivos rituais e estilisticamente acoplado a uma forma de fazer regrada pela tradição é um apontamento importante no que se refere a idéia de uma prática artística africana e as possibilidades de serem inseridas nos contextos museológicos. O fato de estar ligada a funções sociais talvez a impeça de ser apenas exibida, perdendo sentido. Essa idéia aparece no discurso da escultora Okari Douglas Camp:

When you see the mask and the rest of the costume for the first time, that's kind of peculiarity. Coming from Nigeria I'm looking for the object in a different perspective. I'm not seemed it as object, as art objects. Is very, very important to know the context that it should be in. People don't care about the context. The problem is a lot of this objects has social functions (...) Put it in the gallery they loose all of that and become art objects in the western eyes. But for the African point of view they become useless. (In: Forna, 1995. *Transcrição minha*)

Fica aqui o prenúncio de uma reflexão sobre as intervenções exibitórias e suas intenções inerentes. Mesmo diante das mudanças nas formas de conceber as culturas não européias, alterando valores e as composições próprias das normas e formas de exibir, há um ideal multicultural que se torna problemático quando elege e institucionaliza espaços específicos para as culturas dos outros. Há uma longa trajetória de contato colonial e realidades pós-coloniais incrustadas impossíveis de serem esquecidas que se interconectam às realidades históricas e culturais dos grupos envolvidos. Contextualizar apenas não basta. Aliás, o argumento de que os objetos têm seus contextos próprios traz a ameaça de um essencialismo inverso, segundo o qual os significados dos itens culturais só poderão ser fixados, definidos e interpretados pelos seus pares.

CAPÍTULO II: Tecidos e contextos africanos

O ato de tecer é uma das mais antigas formas de tecnologia, precedendo a cerâmica e a metalurgia. Segundo Barnes (2005), o processo de manipulação de fibras preparatório para a tecelagem foi desenvolvido na Ásia e Oriente Médio entre 7000 AC e 6000 AC. Os mais antigos registros de tecidos localizados ao sul do Saara datam do século IX, na região ocupada pelos Igbo-Ukwu (Mack, 2000:102).

Se inicialmente os tecidos tinham funções limitadas à proteção contra as intempéries climáticas, adquiriram dimensão social, passando a indicar status, riqueza, momentos de socialização do indivíduo, identidade étnica e de gênero nas diversas sociedades. Tornaram-se também elementos de grande riqueza para os estudos culturais, dada sua universalidade e mobilidade, circulando pelas culturas e servindo como veículo de transmissão de idéias e mensagens sociais.

Até a economia monetária colonial inserir o papel-moeda como fator indispensável para as transações comerciais, o tecido funcionava como uma forma de moeda útil para todos, relativamente durável, facilmente subdividida em pequenas unidades e que poderia ser transportada para atender às necessidades de negociantes longínquos. Um ditado popular *ga* – “*Se você tiver um tecido em seu caminhar, jamais passará fome*” – atesta tal valor econômico (Dogbe, 2003:139).

Uma das principais formas de apropriação dos tecidos se dá nas modificações corporais por meio do vestir. O estudo dessas práticas, por sua vez, pode comportar o olhar sobre a forma material, sobre o ato de vestir propriamente dito ou os significados socioculturais das vestimentas, que podem constituir-se em poderosas ferramentas de representação, articulação e contestação. Além do componente material anexado ou sustentado pelo corpo, outras modificações da superfície corporal também são foco para o estudo do vestir.

These forms result from the accumulation of body fat, the manipulation of hair through hairdressing, or manipulation of the skin through scarring, oiling, scenting, coloring, and tattooing. Artifacts of dress include a range of everyday garments: strings of beads, wrappers, skirts, gowns, capes, footwear, and headgear as well as items usually considered accessories, such as jewelry and umbrellas. Also included are royal regalia such as stools, staffs, whisks, and wands. In its largest sense, the concept of dress acknowledges all those forms which serve to enhance and reveal the wearer's identity (Pokornowski, 1985:3).

Quando analisamos o vestir, não nos referimos apenas aos artefatos *per si*, mas à atividade e aos processos relacionados ao cobrir o corpo. Assim, o conceito do ato de vestir inclui a obtenção, manufatura e preparação dos itens da vestimenta, bem como doar, desnudar, guardar ou manter itens de vestimenta. Vestir o corpo inclui os aspectos gestuais necessários quando uma roupa é colocada, pressupõe diferenças no jeito que o uso afeta o movimento²¹. As posturas que determinadas vestimentas exigem e que afetam a maneira pela qual os membros do grupo irão perceber o usuário também são variantes que compõem o estudo do vestir.

Se vestir é mensagem, o corpo vestido está carregado de significados, em África ou outro lugar qualquer. Além de necessária, a vestimenta é simbólica. Os tecidos tornam-se signos em si mesmos, discursos completos de formas de conceber o mundo.

Whether conventional, collusive or rebellious, clothing ultimately enables us to be ourselves with and among other people – sometimes the same as them, sometimes not. Clothing is the bearer of our, and society's, images of ourselves, or for desires and impulses (Traoré, 1998: 9).

Pesquisas na área de história da arte, sociologia e antropologia têm abordado os panos e seus derivados como importantes componentes culturais. São estudos que emergem em meados da década de 70, pois até então os escritos sobre os aspectos socioculturais do vestir e adornar²² apresentavam-se frequentemente dispersos e isolados (Roach e Eicher, 1965). Nesses estudos vemos afirmações tais quais: “*you wear your cultural values*” (Keali’i nohomoku, 1979: 77), “*the clothes makes the man*” e ainda “*you are what you wear*” (E. Jean Langdon, 1979: 297). Os tecidos e as ações socioculturais a eles conectadas constituem importantes miradas sobre os valores estéticos, morais, afetivos, religiosos, políticos dos usuários. O corpo vestido transforma-se em meio simbólico e, quando interage socialmente, torna-se uma escolha material nos esforços de construção de novas identidades. Atentando para esses significados podemos compreender as apropriações criativas individuais e em grupos que por meio da vestimenta se afirmam e propõem mudanças nas estruturas sociais.

²¹ Um interessante artigo tratando da relação entre movimento, vestimenta e cultura foi elaborado por Joann W. Keali’i nohomoku: “You dance what you wear, and you wear your cultural values”. In: Cordwell, Justine M and Schuwarz, Ronald A (Ed), 1979. Vale aqui uma curiosidade referente ao uso de tecidos na prática de danças africanas: através de minhas experiências como dançarina constatei em contextos nacionais e internacionais que o uso dos tecidos é pré requisito para a prática. O tecido amarrado à cintura, ou modelado em elaboradas amarrações facilita e agrega balanço a determinados movimentos, os grafismos proporcionam interessantes jogos de imagem com o movimento do corpo, além, é claro, de questões relacionadas à identidade étnica.

²² Entendemos adornar como a expressão dos aspectos estéticos objetivando alterar o corpo, enquanto vestir refere-se ao processo de cobrir, proteger, com roupas e acessórios.

Os artigos de cobrir e enfeitar o corpo têm sido caracterizados como importantes delimitadores de regras sociais, como indicadores de status econômico, como símbolo de ideais políticos, como indicadores mágico-religiosos ou como formas de re-criação de identidades (Cordwell e Schwarz 1979).

Podemos apreender as roupas como documentos que nos fazem compreender as dinâmicas das sociedades bem como captar aspectos dos contatos culturais. Tal elucidação não se dá apenas por meio da fisicalidade das peças, mas pela circulação e pelos “cheiros e gostos” que adquirem nas diferentes sociedades que “provam” delas.

Bogatyrev (1979) afirmava que, para apreender as funções sociais das vestimentas, devemos aprender a lê-las como sinais da mesma maneira que aprendemos a entender línguas. E o que é a vestimenta senão uma forma de linguagem, uma forma de comunicação dinâmica cujos códigos de significados são partilhados socialmente?

A vestimenta atua na interface entre o indivíduo e o mundo social, o privado e o público, podendo, justamente por estar nesta posição, funcionar como importante ferramenta comunicativa, comparável, em potência, com a palavra falada. É evidente que tal potencial não a coloca como forma substitutiva das expressões verbais, mas pode revelar dimensões de transformação social e política que talvez não sejam tão evidentes quando observamos comportamentos sociais ou expressões faladas e escritas. Assim, as escolhas individuais de vestuário não são movimentos neutros, mas atos de significados múltiplos que podem reproduzir ou resistir a relações de poder (Leshkovich, 2003: 40).

É interessante notar que as feições da tradição oral²³ nas sociedades africanas também aparecem vivas na significação do vestuário. Veremos adiante que certas modalidades de panos recebem nomes específicos ligados às situações cotidianas das pessoas que os usam. Há ainda evidências que atentam para o fato de que a indumentária, sobreposta ao corpo – um suporte visível de forças, expressão para danças e gestos – colabora para a identificação social da pessoa.

Para os *Bambará*, segundo D. Zahan, “a nudez põe a descoberto a pessoa e seu verbo, torna-os sensíveis ao choque do retorno deste ultimo. O vestuário, ao contrário, enriquece o verbo, completa-o, pois ele mesmo é uma palavra. Pela sua matéria, seu corte, sua cor, transmite as

²³ Sobre tradição oral ver Vansina, J. *A tradição oral e sua metodologia*. História Geral da África Vol. I. J. Ki-Zerbo(org) e Hampaté Ba, A. *A tradição viva*. História Geral da África Vol. I. J. Ki-Zerbo(org). Ática/Unesco, 1980.

qualidades que este não poderia adquirir de outra forma” (1963, p. 28-29). Ogmêteli, velho sábio que revelou os segredos do universo *dogon* a M. Griaule (1966, p.91), sintetiza o valor da nudez entre o universo *dogon* e o *bambará* numa frase: “Estar nu é estar sem palavra”. Notável é a convergência simbólica entre o universo *dogon* e o *bambará* (Petter, 1996:117).

Ao que afirma Petter (1996), a noção difundida de uma nudez natural dos povos africanos é uma interpretação errônea calcada no estereótipo colonialista que identificava o nu indígena à barbárie, e o vestuário, ao progresso, à civilização. A autora afirma que para os *Mandenka*, por exemplo, a nudez é sinal de barbárie. São apenas os paleonegríticos (*Kabre*, do Togo; *Kird*, da Nigéria e dos Camarões; *Sara*, do Tchad, *Lobi* e *Birifor*, da Costa do Marfim) e os nilóticos que praticam a nudez. Segundo a autora, os nudistas são muitas vezes vizinhos de povos excessivamente vestidos, como os *Peule*, que chegam a usar oito ou dez *bubus* superpostos. A nudez, quando ocorre, é temporária, em função de cerimônias, trabalhos ou jogos²⁴.

Considerando que grande parte da bibliografia a que tivemos acesso sobre o estudo dos tecidos em África é oriunda dos Estados Unidos da América, vale um pequeno adendo acerca de como se expande o interesse nessa área de pesquisa. Conforme Pokornowski (1985), o interesse em tecidos como expressão da cultura material africana surge quando jovens americanos retornam de missões voluntárias em África vestindo trajes que adotaram quando nos países africanos. Algumas pessoas aproveitaram suas conexões e abriram lojas dedicadas à venda desses objetos. Entre essas peças estavam os tecidos. A autora aponta também para a importância da vestimenta de origem africana na re-descoberta de uma identidade afro-americana.

To supply the growing fashion for ethnic artifacts, these shops featured merchandise such as textiles, clothing, jewelry, pottery, and basketry imported from many parts of the world, including Africa. As a result African textiles, garments, and jewelry became available throughout this country. Attention also came from Afro-Americans who, as they re-discovered their heritage, turned to Africans forms of dress adornment. Individuals sympathetic to the Afro-American movement searched out and adopted items of African dress (Pokornowski, 1985:2).

Esse foco na vestimenta africana despertou o interesse de colecionadores, coletores e curadores de museus, fazendo com que exemplares de tecidos, peças de vestimenta e adornos entrassem no mercado de arte. Com a resposta positiva do público, curadores passaram a exibir com

²⁴ Há que se considerar que o advento do islamismo influenciou sobremaneira os hábitos cotidianos das populações africanas, incluindo o significado da exposição do corpo.

regularidade. Tal demanda fez também com que o estudo do vestir africano recebesse maiores solicitações, pois os responsáveis pelos locais de exposições passaram a ter interesse a respeito da origem dos objetos adquiridos, abrindo caminho para o reconhecimento por parte da comunidade acadêmica de que tecidos e artigos de adornar poderiam ser temas interessantes de pesquisa. Talvez esse seja um dos motivos porque boa parte dos estudos sobre tecidos africanos originem-se nos contextos estadunidenses. Mais adiante abordaremos os significados dos tecidos africanos fora do continente através do caso da comunidade negra dos Estados Unidos.

2.1 – Formas de construção de identidades incorporadas no vestir

African dress, as does all dress, exists in a social milieu. The social context of an individual's culture provides a fluid, no visible meaning system within which an individual manipulates visible dress symbols. Dress functions to communicate an individual's position within a social organization and is subject, therefore, to cultural patterning (...) Dress is the repertoire of pertinent usages or expressions, wearing techniques, relevant aesthetic standards, and prescribed occasions as well as process of body protection and decoration. Dress in its widest context is a vehicle for the display of human behavior (Pokornowski, 1986:4).

Os tecidos desempenham importantes papéis na vida cotidiana das populações africanas pela possibilidade de simbolizar a ordem social e estarem associados a ações e comunicações que dinamizam relações rituais, de gênero, políticas, ideais nacionalistas, entre outras.

Freqüentemente deparamos com imagens ilustrativas do continente africano marcadas pela presença dos panos, sejam eles de produção manual²⁵ (*Kentes e Adinkras* de Gana, *Bogolans* no Mali, *Aso Oke*, técnicas de *tye dye* na Costa do Marfim e Nigéria, teares em faixa dos *Ashanti* e *Ewe*, bordados dos *Hausa* e *Nupe*, tecelagem em ráfia entre os *Kuba* do Congo, entre tantos outros) ou de produção fabril (*kangas*, *kitengues* e *lesos* da costa *suahile*, *wax prints* da costa ocidental, *panos* de Angola, *capulanas* de Moçambique), nos mais diversos materiais – do algodão à seda. Embora essa não seja uma exclusividade do continente, sugiro que a presença dos tecidos no universo cultural africano é algo peculiar. Até mesmo a arquitetura está permeada pelas cores e *designs* dos tecidos. Cito, como exemplo, as decorações externas de habitações *Hausa* e a similaridade com os motivos

²⁵ John Gillow, que passou 30 anos pesquisando tecidos africanos, coletando e lecionando, publicou um dos mais completos trabalhos compiladores da diversidade têxtil do continente: *African Textiles – Colour and Creativity Across a Continent*.

de formas bordadas em panos (Eicher, 1976: 86). A visão de um mercado africano, seja ele em Acra, Lagos, Maputo, Bamako, ou Djene prova-nos tal realidade pelo despertar dos sentidos, seja por meio das imagens de mulheres e homens vestidos com panos brilhantes ou incontáveis peças coloridas e estampadas de tecidos expostos nos mais diversos padrões e *rappports*²⁶. Além dessa realidade tátil e visual intensa, há interessantes performances criativas que podemos observar nas formas de manipular, mostrar, vender e comprar. São locais fervilhantes onde os últimos discursos sociais circulam, e os panos de produção industrial são recorrentes nesses universos.

Há uma atuação dos povos africanos no comércio que nos parece diferenciada. É uma inserção na economia informal que talvez se relacione ao fato de que, após os processos de independência e posterior bloqueio financeiro dos representantes mundiais, muitas economias africanas foram solapadas por recursos abruptamente interrompidos, incentivos financeiros do Banco Mundial cancelados, entre outras medidas de ajustes econômicos impostos²⁷. Tal realidade fez com que a economia informal se tornasse a maneira principal de sobrevivência e aquisição de bens, fazendo dos mercados localidades ímpares, reveladoras do jogo de cintura e formas criativas de sobrevivência.

The infrastructures crumble and government appear to their citizens to exist only for the purpose of siphoning public revenues into the pockets of officials people become more desperate – but more ingenious and skillful – in organizing daily collective life to make it livable (Rabine, 2002: 14).

Nesse contexto de marginalização econômica, em que as economias africanas são lançadas para a informalidade, abre-se espaço para a atuação de figuras cujo acesso às esferas oficiais de

²⁶ No vocabulário da estamparia têxtil, *rappport* é definido como uma repetição organizada de figuras, símbolos; *padrão* é um conjunto do mesmo *rappport* tematizando a estampa de um tecido; enquanto a *estampa* é a figura propriamente dita. Informações obtidas durante curso de estamparia africana ministrada pelo pesquisador têxtil Celso Lima, durante o mês de janeiro de 2007 (módulo estamparia *adire*) e janeiro de 2008 (módulo estamparia *kikoi* queniano).

²⁷ No mesmo período em que as roupas africanas, assim como outras formas estéticas, estavam expandindo em poder criativo e reconhecimento, as comunidades africanas entraram em uma fase de crescimento econômico e miséria social. Na década de 70, o Banco Mundial e o Fundo Monetário responderam a crise de desenvolvimento dos países africanos com uma solução ditada pelo crescimento do desenvolvimento do capital. Eles emprestaram massivas quantias de dinheiro aos governos neocoloniais cujos representantes estavam envolvidos em desvios de economias. Quando, no final dos anos 70 e começo dos 80, a dívida externa tornou-se impossível de administrar, as reservas públicas secaram e a pobreza se intensificou, o Banco Mundial e o FMI impuseram os programas de ajustes estruturais para as nações africanas. A dita solução desmantelou os controles estatais das economias em necessidades básicas, assim como os programas de educação, saúde e moradia, tudo em favor de uma reforma de mercado neoliberal. Assim, as economias informais foram criações forçadas, na medida em que as populações tiveram que criar redes de sustento próprias (Rabine, 2002: 14).

atuação públicas eram restritas – as mulheres. Os mercados passam a constituir seus espaços dominantes em muitas sociedades onde predomina o elemento masculino nas esferas públicas²⁸.

Nos últimos anos, motivado pela guerra de desestabilização e pelas medidas de reajustamento econômico introduzidas, as condições de vida da maioria da população agravaram-se a todos os níveis, sendo as mulheres obrigadas, sobretudo nos meios urbanos, a adoptar estratégias de sobrevivência no âmbito do sector informal da economia. Por outro lado, as acções de desestabilização movidas contra Moçambique, a destruição de infraestruturas, particularmente as sociais, retiraram à mulher o nível de serviços que lhe estava disponibilizado. Sobre ela pesam agora mais encargos do que no período anterior ao PRE (UEM, 1994:1-2).

A atuação das mulheres nos mercados desnuda caminhos visíveis e invisíveis na medida em que sua presença varia de acordo com a região. Mora e Preya (1999) apontam para a maior inserção feminina no comércio na costa ocidental. Apesar de efetivamente ativas na economia através da atuação no comércio e agricultura, por exemplo, as mulheres são frequentemente limitadas por restrições culturais, educacionais²⁹ e econômicas. O acesso restrito a sistemas de crédito, a ausência de conhecimentos mais técnicos sobre o mundo dos negócios, bem como as constantes pressões das funções do lar dificultam a inserção nas estruturas econômicas. Além disso, há a percepção comum que faz com que a figura feminina seja condensada em algo pouco afeito ao sucesso em comparação aos homens.

Dogbe (2003), ao discutir questões relativas ao vestuário e corpos femininos em Gana, aponta para uma atuação ímpar das mulheres nas questões socioeconômicas do país, afirmando que elas têm papel histórico essencial ao desempenhar atividades como negociantes de tecidos, posicionadas desde o século XIX no coração dos fluxos comerciais regionais e assimétricos. A autora também nos mostra como o corpo da mulher africana tem funcionado como um barômetro potente de subtextos políticos, econômicos e culturais que continuam a prevalecer dentro e fora do continente, afirmando

²⁸ Essa situação varia de localidade para localidade. Nos países com maior tradição de poder feminino como Togo, Gana e Benin, as mulheres desfrutam de lugares privilegiados no setor comercial. “Las fishmamies ghaneanas o las nanas togolesas se encuentran a la cabeza de las empresas del procesado y comercialización del pescado (provisión de la matéria prima, instalaciones de ahumado, transporte y mano de obra estacional) a la vez que organizan la distribución de la mercadería en el interior y la exportación entre países de la zona” (Mora e Preira, 1999:99).

²⁹ De maneira geral, o acesso feminino à educação está limitado, devido aos altos custos que normalmente recaem sobre as famílias, que, por sua vez, consideram mais importante investir na educação dos filhos homens. As escolas são também distantes, e os currículos exigem um nível de dedicação que dificilmente pode ser dividido com as tarefas do lar e agricultura, por exemplo.

que, nos interstícios das estruturas coloniais e pós-coloniais, a experiência histórica dos corpos e do vestuário das mulheres africanas frequentemente tem moldado formas modificadas de violência, exploração cultural, marginalização econômica e política. Essas mulheres de mercado³⁰ atuam como vendedoras de tecidos, operando em uma economia dita informal, exercendo o monopólio de fontes de mercadorias importadas e nacionalmente produzidas (Dogbe, 2003:137). Daí vemos que essa natureza informal parece se dever a um processo de marginalização, dado que a mulheres tiveram suas vias de emprego minadas pelo colonialismo, do que uma realidade pouco palpável em termos qualitativos³¹. Dados do World Bank Group (1999)³² aferiram a participação das mulheres ganenses em cerca de 85% das indústrias de atacado e de varejo, trabalhando quase que totalmente no setor informal (Dogbe, 2006:149).

Para as mulheres de Gana em particular, a longa história de controle da distribuição e da venda a varejo de tecidos permite-lhes forjar avenidas de autoconfiança econômica, além de estabelecer novas tendências de moda que cruzam com as influências locais e globais (Dogbe, 2003:137).

En Africa Oriental, donde la presencia femenina en el tráfico mercantil parece no haber tenido tanto raigo, también entre los Pare y Shambala, sociedades del noroeste de Tanzania, la mujer asumía la tarea de ir al mercado para realizar las transacciones comerciales y, en Mwanga, emprendían viajes (Mora e Preyra, 1999: 92).

Apesar de a atuação das mulheres ocorrer em diferentes graus, considerando-se as duas costas do continente, a bibliografia tem mostrado que, de modo geral, elas exercem papel fundamental na comercialização de bens e, em especial, na circulação dos tecidos. E aqui nos referimos não apenas à

³⁰ A figura das chamadas *Mamas Benz*, prósperas comerciantes da região do Golfo da Guiné, corresponde a interessante exemplo de atuação feminina em locais de liderança e interferência na área comercial. Trata-se de comerciantes que, em alguns casos, influenciam até mesmo na política local (Boni, 2002: 119).

³¹ De maneira geral, a colonização reforçou a idéia de marginalização das mulheres, tanto na vida política como na vida social. O encontro da África e do Ocidente provocou no imaginário dos africanos a acentuação da discriminação no tocante às mulheres. Os primeiros a serem escolarizados são os meninos, dado que às meninas cabem as funções ligadas a casa, cuidando ou se dedicando ao trabalho no campo. “De un día para outro, los derechos que tenía la mujer, sobre todo en las sociedades matrilineares, se han dejado de lado. Y los nuevos valores aportados por la civilización han seguido dando al hombre la mejor parte en relación con la mujer. Tomemos como ejemplo la introducción de un código civil (escrito) que indica que el hombre es el jefe de la familia o que la mujer debe adoptar el nombre del esposo” (Boni, 2002:127).

³² Relatórios do Banco Mundial apontam para a importância da atuação feminina na economia das nações e as desigualdades de gênero relacionadas. Entre outras questões, os relatórios apontam que as mulheres têm menos acesso aos créditos formais e mais dificuldade em obtê-los. Quando conseguem, os valores são muito menores do que necessitam. Em geral o público feminino não tem acesso às normas de financiamento e mecanismos reguladores, fazendo com que desconheçam o funcionamento e mesmo a possibilidade de acesso a tais oportunidades. Nas organizações relacionadas aos empréstimos, os próprios homens não permitem que mulheres façam uso de créditos direcionados ao empreendedorismo feminino.

venda propriamente dita, mas a todas as ações simbólicas que promovem a criação das peças, como idéias de *design* e nomes de batismo.

Vemos, portanto, que as redes informais dos mercados africanos não são marcas românticas de um passado de economia primitiva ou universos de restrições. Há poderes incrivelmente criativos nos objetos produzidos, nos seus significados e nas formas de troca entre produtores e consumidores.

The usual distribution method is direct purchase from market women who control the sale in the cloth markets throughout West Africa or in East Africa. The pivotal role of these African entrepreneurs has been noted and manufactures count on them as allies in the promotion of a new design. Ideas for designs often originate with the market women, who have the most direct contact with consumers (Spencer, 1982: 18).

Seguimos então com alguns exemplos de estudos que tomam os tecidos como tema para destrinchar formas sociais do continente.

Assim como analisado por Eicher e Erekosima (1982) acerca dos *Kalabari* da Nigéria, a idéia do estudo do vestir ultrapassa o caráter descritivo de peças individuais e inclui seus *meanings-in-use*. Tal direcionamento foi adotado no percurso deste trabalho. Ao refletir sobre os tecidos de produção industrial atentarei principalmente para os significados que adquirem através do uso, bem como as *tramas e laços* a que estão relacionados.

Na obra *The language of personal adornment*, Roach e Eicher (1979) discutem os significados dos adornos corporais e suas simbologias comunicativas. Além de corresponderem a meios de expressão individual e forma poderosa de responder esteticamente aos estímulos cotidianos, as autoras afirmam que os adornos possuem poderosas funções nas estruturas sociais, indicando regras e estabelecendo valor social, como símbolo de status econômico, como emblema de poder político ou de inclinação ideológica, como maneira de reforçar crenças, costumes e valores.

Nos contextos africanos, os panos são usados como meio de troca em transações comerciais, como elemento de proteção diária para o corpo, como objeto de valor nas trocas de matrimônio, em ritos funerários, como elemento diferenciador de classe, como meio de expressão de identidades, modos de pensar ou ainda como forma de mostrar unidade coletiva em importantes eventos sociais.

Cloth has always played a significant role in the lives of Africans (...) Traditionally, the wearing of a particular type of cloth conveys a specific meaning easily understood by others. As a form of visual communication it might indicate, for example, that the wearer was in mourning (adinkra cloth in Ghana) or that was a person of high social status (Ashante kente

cloth) (...) naming ceremonies, weddings, funerals or important birthdays, conveys not only to members of the group but also to observers a sense of corporate identity. This phenomenon can be seen in various parts of West Africa and also in East Africa. In Tanzania, for example, it is customary for identical cloths to be worn to mark significant political events or on social occasions such as weddings (Spencer, 1982:4).

Na obra *Cloth that does not die – The meaning of Cloth in Bùnù Social Life*, Renne (1995) mostra o poder da roupa como símbolo de continuidade das relações sociais e das identidades em face das incertezas e fatalidade da morte em uma sociedade na região central da Nigéria. Nesse livro, que trata da importância das roupas feitas à mão usadas em cerimônias e rotinas do dia-a-dia de uma comunidade *yoruba*, a autora analisa os porquês de as roupas feitas à mão ainda serem valorizadas embora raramente tecidas na atualidade. Essa obra surge em um contexto onde florescem pesquisas sobre tecidos no campo da antropologia e da historiografia – uma espécie de ressurgimento que talvez se relacione com a noção enraizada de que a antropologia social pertence à universidade e o estudo dos objetos pertença aos museus.

Estudos de Steiner (2001), Barnes (2005), Pincton (1995), Grosfilley (2000), entre outros, captam a importância dos tecidos em seus componentes históricos, significância social, bem como em particularidades que permeiam a produção, uso e circulação desses artigos tão presentes na história da humanidade.

Whatever we conceive of cloth as symbol (i.e. link between the socialized individual) and the wearing of clothes as metaphor (i.e. an expressive medium linking society, social practice, and culture into a single expressive unit) what is important to keep in mind is the notion that cloth, whatever else it may be, is a document which records, when considered in this proper social setting or cultural context, the historical, ethnographic, and aesthetic qualities of an individual, group of individuals, or nation as a whole (Steiner, 1985: 104).

Na obra do excerto anterior, Steiner atenta para a positividade e a necessidade do uso de fontes que maximizem as matrizes de conhecimento em disciplinas como história africana e antropologia africana de modo a contribuir para a reconstrução e revisão de uma *etno-história* africana. O autor defende a idéia de que a arte dos tecidos e a arte em geral poderiam estar mais integradas, em um continuo diálogo interdisciplinar.

As assertivas de Steiner também nos remetem à noção de “biografia das coisas”, desenvolvida por Kopytoff (1986) e a idéia de contextualização defendida por Gell (1992). Cada um a seu tempo, e

com justificativas particulares, agrega os objetos em um entendimento que considera não só a “coisa” em si, mas os ambientes em que está envolvida.

Há duas obras precursoras nas análises antropológicas dos tecidos africanos: *African textiles and decorative arts*, de Roy Sieber, publicada em 1972, e *African art in motion*, de Robert F. Thompson, datada de 1974. Essas pesquisas atentaram para as produções têxteis sob perspectivas que ultrapassaram as investigações tecnológicas e decorativas, levando os tecidos para esferas de importância no estudo das sociedades. Entretanto, são trabalhos que ressaltam as produções artesanais, os tecidos ditos *tradicionais*, bem como a figura do “tecelão africano”³³. Apesar de passados 40 anos da publicação de tais obras, no campo do estudo dos tecidos em África ainda vemos a preponderância das análises das produções artesanais, mesmo frente à evidente presença dos tecidos de produção fabril nos diversos contextos africanos.

Essa escolha pelos tecidos artesanais talvez se relacione com um olhar enviesado pautado pela consideração de África como o lugar da “tradição”, aquela instância inabalável das sociedades ditas primitivas. Certamente tais horizontes do fazer manual são realidades reveladoras de uma parte do universo têxtil – uma parte. Há os tecidos de produção industrial, um mundo que caminha lado a lado com as produções manuais³⁴ e que revela um instigante retrato da capacidade desses povos de

³³ A figura do tecelão no cotidiano dos povos africanos é comumente relacionada ao masculino. Normalmente, o ato de tecer é uma função masculina, e às mulheres cabem as tarefas relativas ao tingir e e ao fiar. Há, entretanto, algumas exceções – é o caso do leste nigeriano. “One of the implications of this trend was the conflation of the natural and technical division of labour so that gender-based allocation of tasks remained dominant in cloth-making in some parts. In Eastern Nigeria, women were dominant and no doubt were primary responsible for innovations over time in textile technology. In Isseke, a border town in the present Anambra state, Eastern Nigeria, women invariably did the weaving, a trend in the line with that of the Igbira and Idoma-speaking peoples closer to the Niger-Benue confluence region” (Thomas-Emeagwali, 1993:23-24). Uma análise sobre a figura do Craftsman incorporada pelo tecelão em África pode ser vista no artigo: The African weaver as a craftsman, his identity, Education and Economic Position (In: Schaedle: 443). Segundo Gillow (2003: 9) Usualmente homens dominam a esfera de produção comercial, e mulheres restringem-se à doméstica, havendo poucas exceções para essa regra geral. De acordo com o autor, em tempos recentes, mulheres do Egito e Nigéria têm se tornado tecelãs comerciais, um domínio até então masculino. Entretanto, há referências que direcionam aos homens a tecelagem do tipo *narrow stripes*, nas quais o tecido final se constitui de pequenas faixas, enquanto as mulheres tecem peças integrais tecidas em grandes teares (Mack, 2000:102). Saliente-se ainda que a atividade da costura é também essencialmente masculina, sendo a presença de mulheres costureiras uma influência européia (Petter, 1992: 137). Michel Leiris em 1931, escrevia em seu diário quando entre os *Habes*, popularizados como *Dogons*: “Lutten me informa que nenhuma mulher costura por aqui. A costura é trabalho masculino” (Leiris, 2004:174). Em referência à atividade de alfaiataria e os recortes de gênero, Rabine (2002) afirma que, após a independência, apenas os homens poderiam atuar como costureiros, pois apenas eles estavam autorizados a executar trabalhos remunerados. Segundo a autora, essa realidade permanece até a década de 90 (Rabine, 2002:39).

³⁴ Para citar alguns exemplos de produções manuais presentes nas bibliografias que se dedicam ao estudo dos tecidos em África. Temos os famosos *kente*, de Gana, ligados às camadas nobres da sociedade e com sua origem nas indumentárias dos reinados ashanti; os *aso oke*, modalidade cuja origem remete ao antigo reino de Oyo, tecidos em teares horizontais; os *bogolan*, peculiares tecidos tingidos com uma mistura de argila e pigmentos naturais oriundos da região mandinga, e cujos grafismos, entre os Dogons, por exemplo, expressam muito do mundo mítico.

criarem, recriarem e comunicarem suas criações transnacionalmente. Talvez devamos reconhecer que a criatividade e a mudança são elementos da tradição, mais que forças opostas a esta.

Le textile africain se caractérise par une fabrication artisanale dynamique, créative, mais aussi par une production industrielle. L'image typique que les Occidentaux ont du vêtement africain est d'ailleurs celle d'une femme revêtue d'un corsage et d'un pagne drapé en tissu industriel imprimé aux motifs colorés. L'étude de ces étoffes manufacturées, en partie regroupées sous le terme générique d'africain prints, révèle deux aspects allant contre les idées reçues. D'une part, les imprimés qui apparaissent comme les plus africains viennent d'Europe. D'autre part, la production industrielle s'inscrit comme un écho de l'artisanat (Grosfilley, 2000: 57)

It is often suggested that many African textile traditions are in imminent danger of disappearing in the face of mechanization, imported goods, changing social structures and modern fashions. However, while it may be true that certain traditions are in decline, others are taking their place just as rapidly. Throughout the continent there is probably more distinctively African cloth being manufactured today than at any other time (Spring & Hudson, 2002:19).

Embora haja a preponderância de obras que elegem o universo têxtil de produção manual em posição de destaque, há boas referências sobre a convivência das produções artesanais e industriais. Entre elas, podemos citar a obra de Petter (1994), um estudo sobre o campo léxico-semântico dos panos Fani, na comunidade *Diulá*. A autora afirma existir uma organização própria entre os componentes do grupo que identifica a indumentária. Há duas espécies de tecidos – os artesanais, feitos em tear tradicional, e os modernos, produzidos pelas indústrias têxteis locais e estrangeiras. Ambas as categorias são reconhecidas por suas características, uso e significação simbólica, representando um ponto de vista único, marcado socialmente para o conceito “tecido”. A autora também aponta traços importantes da representação desses panos entre os *Diulá*, pois são nomeados de acordo com as tendências e acontecimentos do momento, ficando evidente que, além da necessidade de conferir existência a esse tecido pelo nome, o verdadeiro sentido da moda africana se dá por meio da renovação da padronagem dos tecidos.

Talvez os limites entre a *tradição* e a *traição* sejam tênues demais. Os seres humanos, frente às necessidades e criatividade estão sempre a reinventar seus mundos, seus modos, suas verdades. A existência dos tecidos artesanais tem como requisito a sobrevivência dos tecelões e tecelãs e a passagem dessas sabedorias aos mais novos. Com a emergência das grandes cidades, os trabalhos

manuais perdem prestígio, sobretudo pelo peso da lógica do capital, e o consumo de produtos industrializados se sobrepõe. No caso das sociedades africanas, o consumo dos tecidos está atrelado também às necessidades rituais. Os panos são imprescindíveis para as cerimônias fúnebres, para as trocas matrimoniais, para os rituais de puberdade, entre tantos outros, de modo que não restam alternativas senão criar e recriar os panos.

O questionamento do que se convencionou a considerar como África tradicional, bem como a evidência de um mercado cosmopolitismo pode ser levantado também acerca de algumas modalidades de roupas que receberam influências exteriores ao continente já no processo de conversão para o Islã ou mesmo em hábitos absolutamente ocidentais de consumo alimentar, como o uso de extrato de tomate enlatado. Tal discurso do dinamismo das sociedades africanas, materializado na cultura material, aparece bem claro neste trecho do artigo de Mustafa (1998):

There is nothing new about cosmopolitanism in Africa. Venetian glass necklace, the use of tomato paste in cooking and the custom of speaking Arabic are all evidence of long histories of conquest, conversion, trade and appropriation. Layers of influence from Wolof status systems to Islam, French colonialism and US mass culture permeate material culture, especially dress. Billowing boubous, embroidered robes that are recognized all over the world as being traditionally West African, are far from authentic, if authentic is defined in terms of location and origin. This Arab style spread with Islamic conversion from the eighteenth century and is now at the pinnacle of dress in Islamic societies. The cloth is imported from Europe and Asia. Such objects and images of the Dakar fashion system provide a rich repertoire for material expressions of cultural ideals, individual excellence and collective tradition. The signature of Dakar fashion, more than in many other places, is diversity, hybridity and an unrelenting capacity to appropriate (Mustafa, 1998: 21-22).

A partir do traçado da circulação dos panos industrializados, tomamos contato com significados construídos em grande medida nas encruzilhadas das redes transnacionais. Os panos tornam-se recipientes de dinamismos culturais e comerciais, e seus diversos usos agregam essas influências.

Aronson (1994), em estudo sobre a tecelagem *Ijo*, analisa as formas de interpenetração e inovação, relatando que as roupas desses povos nos revelam que elas tiveram como ponto de origem grupos com os quais os *Ijo* estabeleciam trocas comerciais – os *Igbo* ao norte, os *Ijebu Yoruba* a oeste e os britânicos ao longo da costa. A autora coloca que:

Through British hands, cloths from Europe, África and Índia were also added to the *Ijo* collections (...), vast quantities of imported cloths were being traded to the coastal *Ijo* through

much of the nineteenth century. Very quickly, the Ijo came to value these imported cloth highly and to use them as mediums of exchange and as social currency (1994:32).

Esse estudo mostra como roupas providas de contextos culturais externos satisfazem o gosto do povo *Ijo* através da re-elaboração, ou seja, as roupas são transformadas de modo a servirem inclusive a necessidades rituais – um indício de que as culturas se apropriam e absorvem influências em benefício de seus próprios sistemas culturais. Quando os tecidos viajam para diferentes espaços culturais, o mesmo símbolo pode ser lido de maneiras totalmente diferentes. A autora retoma o conceito de “biografia cultural das coisas” para mostrar como um mesmo tecido ou motivo pode ter significados drasticamente diferenciados dependendo do contexto no qual é consumido e interpretado.

Outro estudo que exemplifica a apropriação de objetos de contextos culturais externos é o empreendido por Renne e Eicher (1994) no Delta do Nilo entre os *Kalabari*, na Nigéria, uma interessante prova documental tratando do interesse de um povo em acumular quantidades de tecidos diferenciados de várias partes de África. Nessa análise, as autoras estudam a expressão desse interesse dos povos *Kalabari* nas diversas esferas sociais, atentando para as implicações na transmissão dos designs.

Embora não sejam tecelões, os *Kalabari* têm comercializado regularmente com outros povos africanos e, desde o século XVI, com europeus mercadores de escravos e navios mercantes. Esses comerciantes europeus trouxeram para os *Kalabari* panos da Europa, Índia e outros lugares em África, como os tecidos *Ashanti* da Costa do Ouro. Panos indianos, especialmente Madras³⁵ em algodão, chamados “George” no sul da Nigéria, são, segundo a autora, particularmente populares.

Entre outras singularidades, o estudo mostra como os *Kalabari*, prósperos mercadores, obtiveram tecidos de diversas regiões e os transformaram, de modo a fazerem deles distintamente *Kalabari*, num processo que as autoras denominam *autenticação cultural*. Através de uma técnica de modificação onde os panos originais são desmembrados, os tecidos são re-feitos e denominados *pelete bite* e *fimate bite*, prontos para serem usados por homens ou mulheres em ocasiões rituais ou cerimoniais no formato de amarrações.

³⁵Tecidos de algodão multicoloridos e com harmonias leves. Normalmente xadrezes.

A number of West African ethnic groups weave or dye cloth. However the Kalabari people, Who inhabit the Niger delta at the southern tip of Nigeria, use imported commercially woven cloth which they structurally alter and rename *pelete bite and fimate bite* (...) Pelete bite e fimate bite are created on the commercial fabrics by a hand technique that consist of a woman cutting threads with either a razor or penknife blade and then pulling away the cut threads. After the cut threads are removed, a new design emerges. The fabrics so transformed are lacy and supple in contrast to the original fabric which is compact and firm.
(Eicher e Erekosima, 1982: 3)

O caso *Kalabari* é paradigmático ao revelar o caráter móvel das tradições. Se nos ramos dos estudos dos tecidos havia uma busca pelas produções manuais, acompanhada da imagem quase idílica do artesão que empreende horas a fio tecendo, as criações *Kalabari* nos mostram uma outra face da moeda. Eles adquirem tecidos importados de outros povos da África, e adaptam-nos a formas africanas e também ocidentais de vestir. O que faz das roupas *Kalabari* artigos nativos não é propriamente a origem dos materiais, mas o uso que se faz deles, este sim é peculiar. O que nos leva a refletir que os significados são estabelecidos pelas culturas em suas singularidades.

Although Kalabari prescribed forms, prescribed acts related to wear, and obvious symbolic meanings attached to the textiles allow Kalabari dress to be examined as distinctly that: Kalabari dress. An approach based on an item by item description or a technological analysis would find little worth nothing; an integrated sociocultural framework suggests a wealth of meanings. (Pokornowski, 1985:10)

Christopher Steiner, autor de obras nas quais se dedica a investigação têxtil em África, em especial o comércio de panos não ocidentais e o impacto da introdução de artigos comerciais estrangeiros, em artigo publicado na *Zeitschrift für Ethnologie*, analisa três diferentes trajetórias de tecidos importados, examinando as transformações do comércio de roupas entre os *Seminole* na América do Norte, os *Saramaka* do Suriname, os *Cuna* da América Central e os *Kalabari* na costa ocidental africana – culturas que, segundo o autor, não possuem tradição de tecelagem. Na análise sobre *o pelete bite e fimate bite* entre os *Kalabari*, afirma que o efeito estético do *pelete* é bastante similar aos tecidos criados pelos povos vizinhos que tecem algodão em teares. Padrões geométricos de linhas, triângulos e ziguezagues estão presentes tanto nas criações *Kalabari* quanto entre os *Yorubas* e *Igbos*. Para o autor, a semelhança dos tecidos *Kalabari* com os vizinhos não é casual, ele afirma que esta realidade é comum para povos sem tradição de tecelagem e que os *Kalabari* encontraram na técnica *cut-and-pulled-thread* um meio de transformar roupas importadas em tecidos exclusivos e com paralelo estético similar aos vizinhos do delta do Nilo.

Rather than use imported cloth whole, as it is received in trade, each culture gives the cloth new value and meaning by structurally transforming and networking it into a unique pattern or textile genre that distinguishes an entire community of trade cloth consumers as a separated cultural group. The study of the structural alteration of imported cloth throws light not only on the various methods of textile modification, but also reveals a complex repertoire for the technology of resistance through which people, as social actors, express their sense of independence and their opposition to cultural assimilation (Steiner, 1994: 119).

Steiner afirma que o processo de transformação das peças é reconhecido pelos membros da sociedade e que a definição sobre o que significa tal alteração está, segundo o autor, no inconsciente coletivo da comunidade³⁶.

Outro estudo que realça esses percursos e elaborações estéticas pouco conhecidas é o empreendido por Aronson (1994) entre os tecelões *Akwete-Igbo*, também da Nigéria, que utilizam panos importados de outras regiões do continente, da Europa e da Índia, incorporando-os em práticas rituais elementares. A autora afirma que o entendimento dessas dimensões biográficas dos tecidos importados ajuda-nos a entender os processos de inovação na tecelagem *Akwete*. (Aronson, 2004:35). Aqui, a incorporação dos *Madras* indianos é especialmente significativa para nosso estudo no que diz respeito à circulação de têxteis indianos pelo continente. Esse estudo é ainda altamente significativo para nossa discussão acerca do trânsito transnacional de tecidos, ao mostrar que a biografia dessas peças do sudeste da Nigéria constitui-se em realidade enriquecida por suas características multifacetadas, envolvendo a reação de determinadas culturas que, em pontos estratégicos das histórias das coisas, inspiram a criação de outras. Como afirma a autora:

The biography also speaks to the need for cultures, in this case, Africans ones to absorb outside influences in ways appropriate to their own belief system and only when deemed beneficial to do so (Aronson, 2004:37).

Essa troca de artigos que extrapola fronteiras geográficas, políticas e culturais traz-nos um tema bastante recorrente nos estudos sobre tecidos, qual seja, a questão da transculturalidade. São relevantes os exemplos de apropriações nativas de tecidos provenientes de localidades, povos e culturas distantes³⁷. A despeito de geografias e origens dos tecidos, cada usuário acaba se tornando

³⁶ A idéia de inconsciente coletivo, como elaboração que soma os arquétipos e as variações culturais de cada sociedade, foi desenvolvida por C.G. Jung e apresenta-se em vários estudos da psicologia, rumando, posteriormente para outras áreas do conhecimento. Ver Jung, C.G. Sincronicidade. Petrópolis: Vozes, 2000.

³⁷ Para não nos determos apenas nos exemplos africanos, já que afirmamos serem os tecidos universalmente interessantes para os estudos antropológicos, vale informar que os famosos *batiks* – modalidade de tecidos cujo processo de

portador de dimensões de identidade e diferença surgidas das maneiras diversas de interpretar o mundo por meio do uso dos panos, de negociar e mudar seus diversos significados. Os tecidos de produção fabril são ótimos exemplos dessa realidade, tanto no contexto sobre o qual nos centramos, África Oriental, como na região banhada pelo Atlântico, que agrega uma quantidade razoável de estudos sobre o assunto³⁸.

Os indivíduos e grupos elaboram suas criações de modo a significar suas escolhas pessoais de estilos de vida. Essas elaborações estão inseridas em gramáticas culturais e sócio econômicas – coloniais, neocoloniais, locais, globais – que fazem das questões ligadas ao vestuário maneiras próprias de se manifestar identidades, pois estas constituem-se em elemento inerente às noções de pessoa, aos processos de socialização e ao exercício de papéis sociais.

2.2- A produção de têxteis industriais além África

Wax printed cloth and cheaper roller-printed imitations have become one of the most widely distributed forms of African textiles today, produced and worn in almost every country in sub-saharan Africa. In the process they have become intricately entwined with local social political life despite their external origin and factory production. Their complex history, linking together Europe, Africa and southern Asia, has only recently begun to be seriously investigated. Many of the interesting questions they raise about local variations in taste and color preferences have yet to be answered (Clark, 2002: 112).

Permeando o continente africano, há uma intensa malha de panos de algodão industrializados genericamente denominados *african prints*, *wax prints*³⁹, *roller prints*, *fancy prints*, *kangas*,

tingimento agrega cera – originários da Indonésia, possuem motivos influenciados pela presença britânica. Vejamos os motivos do tipo “floral vitoriano”. SMEND, Rudolf G. The Rudolf G Smend Collection. BATIK, 75 selected masterpieces. Germany: 46.Galerie Smend. 2006. A título de curiosidade, e dada a presença da técnica *batik* na costa oriental africana, vale elucidar que a forma “craquelada” habitualmente característica dos *batiks* africanos, é na verdade resultado de defeitos na fabricação. Para os javaneses são defeitos, mas para os africanos é um efeito característico e apreciado.

³⁸ Se compararmos a quantidade de estudos sobre tecidos tematizados na costa ocidental africana, veremos a discrepância de estudos debruçados sobre a produção e consumo têxtil da costa oriental. Essa realidade, em certa medida, se estende para outros temas dos estudos antropológicos. A África Oriental ainda é um *locus* de estudo menos explorado pelas pesquisas acadêmicas, apesar da riqueza e do pouco conhecimento sobre suas realidades culturais. Eis aqui mais uma contribuição desta dissertação.

³⁹ Segundo Spencer, *Wax prints* são imitações industrializadas do *batik* javanês. O processo envolve a aplicação do *design* com cera quente ou resina nos dois lados do tecido, usando gravuras de cobre no formato de rolos. Os tecidos são então tingidos normalmente com índigo. Como a possibilidade de cores é limitada, outras cores são adicionadas manualmente ou com impressões especiais. *Roller ou fancy prints* (do inglês *fantasy*) são modalidades em que os *designs* são aplicados em apenas um dos lados do tecido com gravuras de metal em formato de rolos. Os *fancys* são tecidos mais

capulanas, *lesos*, e *merikanis*⁴⁰, de acordo com as nomenclaturas locais.⁴¹ São panos usados de diversas maneiras nos corpos e na coletividade e que firmaram-se nos contextos africanos muito antes da presença colonial e, ao que me parece, de maneira diferenciada na costa Atlântica e na costa Índica.

O comércio de tecidos europeus na costa ocidental africana começa no século XV. Durante todo o século e pelos posteriores quatrocentos anos, os tecidos compuseram o grupo dos principais itens nas trocas comerciais por ouro, noz de cola e escravos. Com o estabelecimento da Inglaterra e da Cia. das Índias Orientais, chefiada pela Holanda, o comércio se intensificou, e os tecidos de algodão indianos foram inseridos nas redes da costa ocidental. De 1720 a 1750, houve uma batalha comercial entre exportadores de tecidos impressos indianos e os negociantes de panos de Manchester. De início, os empresários de Manchester produziam mercadorias que não satisfaziam as demandas de gosto dos africanos, de modo que tiveram que modificar os tecidos para adequá-los ao gosto do freguês. Só no século XIX é que os tecidos de Manchester conseguem suplantar os produtos indianos, tornando-se reinantes. Produtores de tecidos europeus faziam diversas viagens ao continente africano para pesquisar roupas indígenas e copiar os motivos na forma industrializada (Nielsen, 1979: 469).

During the 17th century, companies such as the Royal African Company, the Dutch West India Company, and the Compagnie Du Sénégal served to formalize textile commerce between Europe and Africa. This century also marks the first trade struggle between indian producers of brightly colored, lightweight cotton prints, and british manufacturers of coarse linen cloth in dull colors (Steiner, 1995: 72).

Além dessa batalha comercial entre indianos e britânicos que eclode no século XVII na costa ocidental, apontamos também para a presença de comerciantes indianos no Egito (Barnes, 1997) e, já

baratos e, curiosamente, carregam etiquetas ou inscrições nas laterais com escritos tais “Veritable Rotary Java Print”, “Guaranteed Dutch Java Hollandais” ou ainda “Real English wax”. São espécies de imitação dos tecidos “wax”, carregando um processo de produção mais rápido e preço mais acessível, normalmente vendidos por produtores da Índia, Paquistão, Coréia ou China.

⁴⁰ Há, certamente, outras denominações que variam de acordo com a cultura local, em Gana, por exemplo, os tecidos em wax de empresas holandesas são chamados popularmente de *mammy cloth*. Do idioma Ga e Ewe, vem o termo “*mama (bo)*” (*a_vo*). Há também o termo *ntama*, local *Akan* usado com referência ao têxtil importado estampado em fábrica com ou sem cera (Dogbe, 2003:148). O que apresento neste trabalho são os nomes mais frequentes na bibliografia especializada.

⁴¹ Há diversas outras denominações, que vão dos nomes característicos dos vocabulários nativos, às designações peculiares ao universo têxtil que acabam popularizadas. O pano denominado *Fani*, pertencente aos *Diula* da Costa do Marfim, era tradicionalmente fabricado em teares manuais. Na atualidade é um tecido industrializado, multicolorido, com estampas variadas de figuras geométricas, objetos, flores e animais (Cf. Petter, 1992: 135).

em meados do século IX, na costa oriental africana, nos territórios hoje denominados Moçambique, Tanzânia, Quênia e Uganda.

But relatively well-organized contacts preceded the European arrival by at least a Millennium, and these no doubt required merchant's accommodation, currency and trade agreements, as well as travel arrangements. It is usually longer possible to discern the nature of early historical interaction between small-scale communities and internationally oriented states. We do know, though, that it must have taken considerable courage, navigational skill, and economic effort to travel over such vast expanses of maritime space, and required sound local contacts to gain access to the indigenous products pursued. Textiles often provided the key and were the widely recognized currency (Barnes, 2005:10).

Há que se destacar que, frequentemente, encontramos na bibliografia especializada a idéia geral de que os tecidos indianos rumam ao território africano por mãos de mercadores europeus e árabes. O fato é verdadeiro, mas não único. Inúmeras são as evidências de uma prática comercial angariada pelos próprios indianos, sujeitos desse tráfego vigoroso de culturas.

Com a concorrência entre indianos e ingleses, com os consumidores preferindo os iluminados e extremamente coloridos panos indianos, os produtores da zona industrial de Manchester passaram a tomar cuidado especial para satisfazer a demanda estética de sua clientela do oeste africano. No período em que as estamparias de Manchester puderam conquistar o mercado de tecidos da costa ocidental africana, fizeram-no através da produção de tecidos de qualidade, cores especiais e padrões que se encaixavam no gosto dos povos do oeste africano (Nielsen, 1979). Tal informação nos traz um dado interessante a respeito do esforço dos europeus em atingir o gosto africano. Longe de constituírem hábitos pouco apurados no que se refere a um dito “bom gosto”, o mercado africano sempre se mostrou ávido por novidades e exigente no que se refere à qualidade dos tecidos.

Many people believe that the African is a person of very simple tastes Who is ready to accept all sorts of second quality goods and clearing lines, and crude designs and garish colors, which the more fashionable nations reject. This is far from the truth. It has been the life's work of many merchant converters in Manchester to produce specialty African prints for the people, men and women, “on the coast”. The development of a new design for this market normally absorbs more time and effort than is taken over one for the transitory fashion markets (Butler, 1958:12 conf. Nielsen, 1979).

Segundo Steiner (1985), essas produções européias direcionadas aos mercados consumidores africanos representam esforço por parte dos produtores e *designers* de tecidos europeus em

satisfazerem a variedade de gostos e desejos de seus clientes colonizados. Segundo o autor, esses tecidos não são produtos de baixa qualidade, nem tema de técnicas de mercado casuais e sem planejamento. São também formas de interposição de produtores europeus e consumidores africanos em relações em que os valores estéticos e sensibilidades estilísticas são de alguma forma colocados frente-a-frente no universo das relações comerciais.

As referências à presença estadunidense no comércio de tecidos são restritas. Eicher (1976), ao apresentar a variedade de técnicas de tingimento de tecido desenvolvidas na Nigéria, aponta para uma crescente substituição de técnicas de impressão de *designs* com gomas e resinas por padrões impressos através do *silk screen*, reproduzindo formas tradicionais com uma gama maior de cores. A autora aponta o evento como exemplo de adaptações contemporâneas de padrões.

One firm called Aladire in Lagos was begun in the late 1960s by an American woman who trained nigerian men to prepare silk screens with a variety of traditional *adire eleko* designs and to print the cloth. A variety of colours of fabrics were used for the background and frequently a colour in a different value was used for the silk-screen printing. Another innovation was the use of a single motif from a traditional cloth, such as “wire” which was enlarged and used as a sole motif. Other factories for silk-screening have also developed and produce many original designs with traditional motifs from nigerian folklore (Eicher, 1976: 75-76).

Constatamos, através da análise de peças dos tecidos da costa oriental, que, além da presença de indústrias exportadoras asiáticas, havia, em menor escala, algumas indicações de possíveis manufaturados provenientes dos Estados Unidos. As *capulanas* marcadas com a bainha “*american prints*” são um forte indicativo.

Outra referência pode ser encontrada em Parkin (2005), na análise sobre as *kangas* suahile. Ele informa que, a partir de meados do século XIX, algumas modalidades de tecidos indianos passam a ser sobrepostas por produtos estadunidenses localmente denominados *merikani*, que logo depois são copiados por industriais britânicos de Manchester.

Vimos, portanto, que os têxteis da costa ocidental foram primeiramente de origem asiática e posteriormente suplantados pela produção européia. Sobre essas remessas, Petter (1996) afirma:

Para atender à crescente demanda do novo mercado, desde o início do século, os holandeses começaram a fabricá-los. Ao valor venal do pano alia-se um valor de convenção. Possui-lo passa a revelar poder. De objeto de primeira necessidade passa a símbolo de riqueza, que é colecionado e guardado como tesouro. Para o habitante da África Ocidental ele integra o patrimônio cultural e familiar. Faz parte do enxoval da noiva, é considerado como um bem, para o dote e para a herança. É o melhor presente para grandes ocasiões e grandes amigos (Petter, 1996: 132).

Vale notar que a descrição anterior de Petter acerca da utilidade e simbologia diversa dos panos na costa ocidental encontra fiéis similares no outro lado do continente.

Quanto às técnicas de estamparia utilizadas, podemos verificar que houve uma produção holandesa estabelecida em meados de 1890 que utilizava a técnica de estamparia com cera (*wax*) aprendida através do contato com os têxteis javaneses. Dez anos mais tarde, os britânicos também captaram a técnica e lançaram o *English Wax*. Entretanto, como a técnica baseada na cera era complexa e despendia um custo maior de produção, mesmo substituindo-a por resina, tanto holandeses como britânicos passaram a utilizar uma técnica que imitava a anterior, estampando apenas uma das faces do tecido (no método original, as duas faces eram estampadas, fazendo com que o tecido não possuísse avesso facilmente identificável) e produzindo um resultado de menor qualidade em relação à técnica de reserva em cera ou resina. Esses panos receberam o nome de *Fancy Prints*. Após os processos de independência, tanto holandeses como britânicos estabeleceram fábricas em diversos países da costa ocidental, transferindo as técnicas citadas para esses países.

Com a expansão internacional da produção de tecidos, países como Paquistão, Indonésia, China e Japão⁴² passaram a concorrer com as produções das empresas britânicas e holandesas. Essas produções asiáticas se sobrepuseram às anteriores, dado o preço mais acessível e características de estamparia que agradavam ao gosto local. Na atualidade, há referência de três empresas européias cujas produções são direcionadas aos mercados da costa ocidental africana: *Vlisco*⁴³, em Helmond, Holanda, cujos tecidos são considerados os mais caros e de qualidade insuperável; *ABC*, de Manchester, Inglaterra; *Sotiba (Société de Teintre et Blanchissement Africaine)*, que nasceu como empresa nacional senegalesa e posteriormente foi comprada pelo capital francês.

Na costa oriental, constata-se que a produção têxtil industrial chegou através dos mercadores árabes e indianos que realizavam comércio na região. As técnicas de estamparia são normalmente do tipo *silk screen e roller print* e dificilmente *wax*, perdendo em qualidade, se compararmos aos tecidos da costa Atlântica.

⁴³ Conforme Clarke (1997), a *Vlisco*, um dos maiores fabricantes têxteis da Europa, foi fundada em 1846 na cidade holandesa de Helmond. Com intenção inicial de vender imitações manufaturadas do *batik* indonésio manual para o mercado da Indonésia, de modo a inferiorizar a produção local. O plano fracassou quando os indonésios rejeitaram a imitação por razões estéticas e devido à qualidade da impressão, pois o processo do *batik*, através da resistência de resina, ficava falhado, fazendo com o que o resultado fosse rachado e permitisse a infiltração de tinta, ao contrário das resistências das ceras verdadeiras.

Um dos fatores que pode explicar a presença vigorosa dos tecidos de produção industrial externa na África oriental desde tempos remotos é o fato de que os povos dessa região não possuem tradição têxtil (Steiner, 2001; Gillow, 2002) e, portanto, estariam mais receptivos e necessitados de produtos têxteis externos. Nessas localidades, como também na África austral, a arte da tecelagem foi desenvolvida em menor escala em relação ao resto do continente (Gillow, 2002), estando ausente em muitas localidades. A base do vestuário é marcada pela presença da pele animal, couro, para as necessidades mínimas. Roupas feitas de tecidos importados, ou costuradas com a tecnologia externa, dão as ferramentas para os povos locais comporem seus vestuários, muitas vezes influenciados pelo Islã e pelo cristianismo. Nos mercados é freqüente a presença maciça de produtos asiáticos, sobretudo tecidos indianos na região de Moçambique. Há ainda produções têxteis oriundas das fábricas de Manchester e das empresas dos Estados Unidos. As poucas empresas nativas são potentes abastecedoras dos mercados internos. Aparecem com maior expressão a *Rivatex*, um consórcio que une Quênia e Tanzânia, a *Politex*, na Tanzânia, e *Textafrika e Texlom* em Moçambique.

For instance, there was always a large market for Asian textiles in East Africa, particularly Indian block-prints, and anything that was woven locally produced on Asian-style looms. In the 20th century, machine-woven and printed women's wraps called Kangas became popular, featuring bold colors and designs that often sported Swahili proverbs (Gillow, 2001: 13).

As produções nacionais emergem após as independências quando fábricas com capital europeu iniciam operações em Gana, Nigéria, Congo Kinshasa e Senegal. Conforme Spencer (1982), a partir de 1970 as nações africanas começam a manufaturar tecidos nacionais como expressão de uma consciência e afirmação nacional. Alguns países baniram a importação de tecidos em prol da indústria nativa. Nigéria e Gana são exemplos.

Embora estejamos aqui priorizando o estudo das realidades da África oriental, abordamos outros paralelos, dada a similaridade de usos e origens (externas ao continente), assim como a maior quantidade de bibliografia acerca dos tecidos da costa ocidental, bem como a dificuldade de se encontrar uma bibliografia específica sobre os panos na costa Índica e mais especificamente sobre Moçambique.

No que se refere à presença indiana, as análises bibliográficas a que nos dedicamos mostram que os indianos apresentam-se em algumas regiões em caráter sazonal e atuantes nas áreas que

demandavam comércio de tecidos. No caso da costa ocidental, o comércio indiano antecedeu a presença colonial européia.

Trading company records from the seventeenth century list for the advice of ships captains the types of cloth suitable for sale in Africa. attempts to European manufacturers to tailor their output to meet these tastes date back at least to the eighteenth century when Manchester factories produced vast quantities of imitation Indian Madras cloths, displacing most of the genuine Indian cloth that traders had previously sold in West Africa (Clarke, 2002:112).

Na costa oriental, o caso é muito diferenciado, pois mercadores indianos já se estabeleciam⁴⁴ nos grandes pólos de comércio como Mombassa⁴⁵, Zanzibar e Pemba – uma ocupação que se firma pelo menos dois séculos antes dos portugueses. Por isso e devido ao pioneirismo indiano no que se refere aos tecidos de algodão, podemos supor que tais tecidos estivessem na costa oriental já em meados do século XI.

Para além das vívidas e criativas estampas e *designs* impressos nos tecidos, seu percurso nos conecta a controversas e delicadas relações coloniais, além de contatos culturais incrustados na história de diversos grupos.

⁴⁴ Afirmar que os indianos se “estabeleceram” é deveras importante, pois tal natureza de ocupação constitui-se em diferencial fundamental da presença indiana na costa ocidental e oriental. Chegados nos portos africanos banhados pelo Índico em meados do século X, os indianos apenas comerciavam e mantinham a vida no continente asiático. Com o passar do tempo, os comerciantes trouxeram suas famílias e fixaram-se em cidades como Nhambane, constituindo-se grupos fixados em cidades específicas. A bibliografia acerca da presença indiana na costa oriental nos mostra que esses grupos estabeleceram-se como amigos, inimigos, estrangeiros e permeiam o imaginário das populações locais. É digno de nota lembrar que em Uganda toda uma população asiática, incluindo indianos, fixada e com moradia, foi expulsa do país na década de 70 durante a ditadura de Idi Amin Dada Oumee.

⁴⁵ Mombassa é uma cidade suahile localizada próxima a linha do equador e que se constituiu como comunidade marítima desde o século XI. Através dos séculos, imigrantes chegaram por terra e por mar, povoando as terras com grande diversidade étnica e racial. Do norte vieram os ancestrais das atualmente denominadas doze tribos. A cidade permaneceu como cidade-estado independente durante as dinastias de Mwana Mkisi, uma mulher, e do Sheik Mvita, que a substituiu por volta de 1300 e que estava associado às nove tribos. Os portugueses controlaram a cidade de 1593 a 1698, enquanto continuavam as migrações já existentes das doze tribos, de indianos comerciantes, alguns *Hadrami* do sul da Arábia, e alguns árabes *Omani* da área do Golfo Pérsico. Com a expansão do tráfico de escravos por aquelas paragens, entre 1837 e 1895, a cidade foi uma importante localidade de importação de escravos, o que provocou significativas migrações de áreas do leste e do centro fornecedoras de escravos, principalmente Tanzânia, Moçambique e Malawi. Com a colonização britânica, Mombassa tornou-se um grande canal de exportação marítimo (Mirza e Strobel, 1989:9).

2.3- A circulação têxtil que permeia o oceano Índico e as referências à presença indiana na região

Nas culturas do Oceano Índico, poucas são as evidências físicas de produtos têxteis anteriores à era cristã. Sendo as fibras elementos naturais, vivos, portanto, a desagregação do tecido ocorria com certa facilidade. Entretanto, documentos históricos têm mostrado que os tecidos foram o principal artigo transmitido nas culturas da região, sendo a Índia um importante pólo de fabricação. O mais antigo fragmento de tecido de comprovada origem indiana foi encontrado em Berenike, um porto no lado egípcio do Mar Vermelho. Este dado é uma forte evidência do trânsito dessas peças e sua certa mobilidade⁴⁶.

Textile has been a major commodity in Indian Ocean societies from early historical times onwards to the present, both as trade items and as local products. This was realized by the first Europeans when they arrived in the region around AD1500, in search of spices and aromatics and with the desire to dominate this lucrative trade. They discovered that textiles were the predominant item of exchange, taking the role of an international currency (Barnes, 2005: prefácio).

Um múltiplo repertório têxtil indiano esteve no centro do comércio das especiarias ocorrido também na área do Oceano Índico que ligava comerciantes das regiões da Ásia, África e Europa, desempenhando um papel central nas tramas políticas e econômicas que iam além do campo asiático – sendo a costa oriental africana um dos palcos dessas trocas.

A bibliografia aponta que os mercadores asiáticos estabeleceram comércio no litoral da costa Índica de maneira progressiva entre os séculos IX e XIII.

Essas populações estabeleceram-se em toda a costa oriental e, particularmente, nas ilhas de Zanzibar e de Pemba. Aparentemente foi no século XIII que o maior número de emigrantes se fixou em entrepostos comerciais ao longo da costa oriental africana, no vale do Zambeze e no planalto do Zimbabwe (Serra, 2000:26).

⁴⁶ As diferenças de fluxos nos oceanos Índico e Atlântico, que fizeram com que este último permanecesse não navegável até a época da expansão comercial européia, se devem, sobretudo, às características geográficas das duas costas. Na costa Índica, as monções auxiliaram sobremaneira o trânsito de embarcações provenientes do oriente, fazendo de alguns pontos da costa africana locais de intensa atividade comercial. A costa ocidental, por sua vez, contactou o mundo árabe/asiático através das grandes caravanas que se deslocavam pela via terrestre.

No ativo comércio com as chamadas “terras de sofala”, os tecidos eram parte preponderante nas trocas por metais preciosos, marfim, âmbar e, posteriormente, populações escravizadas.

Da leitura atenta dos autores árabes é possível identificar os mecanismos dessa actividade mercantil e a provável localização de entrepostos costeiros em Moçambique. Por exemplo, Al-Masudi refere em 943 da nossa era, que *Bilad as Sufala* (terra de Sofala) estava dependente de Sayuna, um centro comercial provavelmente localizado na foz do rio Zambeze. Esse mesmo autor afirma que os Zanj controlavam o “hinterland” a partir das cidades costeiras. Os barcos asiáticos que aportavam a essa cidade trocavam tecidos indianos por ouro ou metais preciosos (Serra, 2000: 26).

Foram os tecidos de algodão o principal artigo impulsionador do comércio têxtil com a Índia. Eram, em grande medida, pintados ou estampados com padrões aplicados por meio de carimbos manuais e do *batik*⁴⁷ (técnica de reserva com utilização de cera), diversas combinações de mordentes (preparação para fixar as cores), entre outras possibilidades criativas. Grandes quantidades de artigos de algodão eram exportadas para regiões da Ásia e, a partir do século XVII, para a Europa. Além do algodão, havia a seda, tida como o segundo têxtil de exportação⁴⁸. As formas de tintura da seda eram menos complexas que as do algodão, dado que a fibra da seda aceita com maior facilidade o tingimento. Talvez seja este um fator que explique o fato de, na Índia, encontrarmos grandes produções de tecidos em seda. Os tecidos de algodão indianos permaneceram como o principal artigo de exportação durante séculos, dado o pioneirismo destes na produção de tecidos de algodão e também por atenderem com eficiência as demandas de gosto dos consumidores.

Ao longo dos tempos, algumas áreas da Índia se notabilizaram pela produção de tecidos de algodão. A localização dos centros de produção para o comércio de exportação foi determinada pela acessibilidade aos materiais e aos mercados, tanto que, quando Vasco da Gama iniciou as viagens para a descoberta do caminho das Índias, entrou em águas cujas costas mantinham entre si estreitas relações comerciais. Enquanto algumas áreas já eram tradicionalmente conhecidas pelas suas

⁴⁷ A palavra *batik* deriva do malaio “tic”, que vem da ação de despejar cera sobre uma superfície, denotando um método de impressão de padrões através da “resistência” à cera. Nesse processo, as partes do tecido que não devem receber cor, ou que receberão uma cor diferenciada, são protegidas pela cera e, portanto, “resistem” ao tingimento. Além da cera, outros produtos podem ser utilizados para a reserva: resina, parafina, pasta de arroz, entre outros componentes. Tal capa protetora pode ser aplicada em diferentes partes do tecido e em sucessivos banhos de tintura para produzir variados padrões (Nielsen, 1979: 470).

⁴⁸ A título de curiosidade, vale salientar que, embora a cultura têxtil africana seja marcada pelo uso de fibras naturais como o algodão, há registros de produção de tecidos em seda. Para maiores detalhes, ver Spring e Hudson (2006).

capacidades ao nível da tecelagem e da tinturaria, outras emergiam especificamente em resposta à procura de mercados envolvidos no comércio externo.

Buhler (1959) e Gittinger (1979) discutiram em suas obras a presença dos tecidos no ambiente marítimo da região do Oceano Índico, mostrando que as roupas, leves e relativamente fáceis de transportar – e não tão frágeis como peças de cerâmica e vidro –, têm sido o principal item de comércio da região, e as roupas da Índia têm desempenhado importante papel nesse contexto, além de afirmarem que a vibração das cores e qualidade dos tecidos indianos são únicas.

Thus it is evident that maritime trade in the Indian Ocean was a continuous process involving a range of communities and marked by growing complexity and expanding geographical frontiers. The commodities involved in the trade were by no means limited to luxury items, but included textiles, foodstuffs, dyes, medicines, woods and metals (Ray, 2005:25).

Anteriormente à presença portuguesa, eram os árabes de Omã que detinham poderes de comércio no Oceano Índico. Na África Oriental ocupavam-se do comércio nas extensões da costa entre Mogadíscio e Sofala, tendo como principais mercadorias os tecidos de algodão branco e multicores trazidos da Índia. Tecidos e outras mercadorias como miçangas e ágata eram trocados por marfim, ouro, escravos, âmbar, cauri, entre outros. Esse domínio árabe do Índico durou até 1497.

A presença indiana na costa oriental africana é muito anterior à ocupação portuguesa. Comerciantes indianos de Malabar haviam se integrado nas redes de comércio da região dedicando-se, sobretudo, às atividades comerciais de artigos de luxo. Com o estabelecimento dos portugueses em Malabar, Goa e norte de Cambaia, as possibilidades de deslocamento dos indianos para a costa africana se ampliaram. Havia ainda os indianos hindus, provenientes do Gujarat, nordeste da Índia, também dedicados à atividade comercial no Índico.

It is being argued in this paper that the ancient trading network in the Indian Ocean functioned within a different background from that of the later European system. The interest groups and consumption centre were located within the Indian Ocean region and not outside it (...) thus it is evident that maritime trade in the Indian Ocean was a continuous process involving a range of communities and marked by growing complexity and expanding geographical frontiers. (...) The commodities involved in the Indian Ocean trade were by no means limited to luxuries. Instead these may be divided into various into various broad categories such as aromatics, medicines, dyes and spices; foods stuffs, wood and textiles (Ray, 2005: 20).

Tal era a intensidade da presença de comerciantes indianos na costa oriental que, em meados do século XVII, grande parte das riquezas monetárias eram acumuladas por esses comerciantes.

No século XVII, a Índia tornou-se quase virtualmente a verdadeira “metrópole” mercantil de Moçambique, no que diz respeito à acumulação de capital, quando os primeiros mercadores indianos começaram a chegar à ilha de Moçambique. Em 1686, um monopólio comercial foi dado a uma associação chamada Companhia dos Mazanes, composta por ricos armadores e mercadores indianos de Diu. O monopólio visava ao abastecimento regular de Moçambique com tecidos e concedia extensos privilégios comerciais em termos de fretes, apoio logístico e ajuda oficial portuguesa (Serra, 2000:66).

Segundo Newitt (1997), durante o século XVIII, a prosperidade do comércio do marfim levou muitos mercadores indianos até Moçambique, tanto que as comunidades indiana e afro-portuguesa transformaram-se nas classes dominantes.

Os indianos de Goa, a quem os portugueses chamavam “canarinhos”, muitos dos quais eram católicos, talvez tenham aportado na África Oriental na qualidade de administradores, comerciantes, soldados (...), mas aí também vamos encontrar indianos provenientes dos portos do Norte, que, no caso, eram hindus, designados por banianos. Regra geral, estes indivíduos dedicavam-se quase que exclusivamente ao comércio (Newitt, 1997).

Com a chegada dos portugueses àquelas paragens, um novo cenário se estabeleceu. Ocupando gradativamente o espaço político e comercial, passaram a negociar os tecidos com os indianos. Durante o segundo século de ocupação lusitana, os territórios da costa foram divididos em espécies de capitanias administradas pelos chamados capitães, que detinham o monopólio de grande parte das atividades comerciais da região. Embora sejam poucas as informações sobre as atividades dos indianos nesse período, sabe-se que o poder lusitano freou, em certa medida, as atividades comerciais indianas. Após o período dos capitães, houve incentivos da coroa portuguesa à imigração indiana, fato que gerou controvérsias de interpretação entre os historiadores. O fato é que, no decorrer da história da costa leste do continente africano, as populações indianas se infiltraram no território e gradativamente estabeleceram uma presença que no início objetivava a transferência do capital adquirido de volta à Índia, mas que tempos depois acabou se constituindo em possibilidade de empreendedorismo no continente, tanto que, a partir do século XVIII, houve uma expansão latente do capital indiano, transformando-a em uma das classes de domínio econômico local. Ao longo do século XVIII, emergiram tensões de natureza econômica e religiosa, marcadas, sobretudo pela

expressão anti-indiana dos poderes portugueses, o que afetou as atividades comerciais dos indianos na região.

Uma vez terminado o monopólio do capitão, foram avançadas várias sugestões no sentido de enviar componentes originários de Goa para ajudar os povos dos Rios. No final, e apesar de esta migração de camponeses indianos nunca ter chegado a se concretizar, o capital avançado pelos mercadores indianos acabou por se fazer sentir de um modo significativo, tanto que, em 1686, a exploração do comércio entre Diu e Moçambique foi entregue a uma companhia chamada Companhia Baniana de Mazares (...). A expansão do capital mercantil indiano ocorrida no início do século XVIII constituiu um fenómeno que afectou de igual maneira as comunidades hindu e muçulmana, ambas representantes em Moçambique. A ascensão da classe mercantil indiana fora característica do império mercantil mongol quando do seu zênite, no século XVI. Os banqueiros indianos financiaram o Estado Mongol enquanto controlavam o seu sistema de impostos e, em finais do século, tentavam encontrar formas de aplicar as vastas quantidades de capital por si acumuladas. Uma das áreas por eles procurada para aí investirem era precisamente a que englobava o comércio marítimo praticado no mar Vermelho, no golfo e na África Oriental (Newitt, 1997: 210).

E foi a disputa comercial que parece ter impulsionado a separação de Moçambique de Goa (1752), então ocupada por Portugal. O que ocorria era que a penetração do capital indiano ocorria devido ao interesse da nobreza portuguesa fixada em Goa.

Nessa altura, D. Francisco de Melo e Castro foi nomeado Governador e Capitão-General de Moçambique, Reis de Sena e Sofala. Na sequência da formação da Companhia dos Mazanes, os mercadores indianos foram chegando ao país – em 1687 vieram os primeiros sete – e começaram por se fixar na ilha de Moçambique. Ano após ano, passaram ao “hinterland” da Ilha, depois ao vale do Zambeze, a Inhambane e, finalmente, A Lourenço Marques (Serra, 2000).

Toda rotina comercial que envolvia a metrópole fazia com que os portugueses se endividassem e, gradualmente, os indianos se apropriassem de casas, escravos e demais bens antes possuídos pelos lusitanos. Os indianos dedicavam-se, além das atividades comerciais, a ofícios como relojoaria, barbearia e ourivesaria. Suas atividades comerciais nem sempre estavam no nível da legalidade, sendo o tráfico uma das modalidades a que também se dedicavam. Tecidos vindos da Índia e miçangas vindas de Portugal (estas fabricadas em Veneza) eram artigos demandados pelos povos da costa. Os *Yao* e os *Macua* são grupos citados como importantes mercadores fornecedores de artigos como marfim.

A maior parte do marfim que saía pelo porto da ilha de Moçambique era trazida pelos Yao. Os tecidos com que os mercadores portugueses traficavam com os Yao e Makua eram usualmente fornecidos, a crédito, pelos comerciantes baneanes (Serra, 2000).

O têxteis tiveram, e ainda têm, grande importância nas várias sociedades que tiveram contato com o Oceano Índico. Não é à toa que muitos pesquisadores têm apontado o contexto marítimo do Índico como uma área que conecta as diferentes culturas. Lembremos da expressão “mar cultural” cunhada pelo antropólogo português Rita-Ferreira⁴⁹.

It is then apparent the textiles formed an integral part of the Indian Ocean trading network in antiquity. Dealers in cloth are not referred to separately; instead textiles were one of the commodities mentioned as having been historically traded across the ocean (Ray, 2005: 25).

Além da presença indiana na costa Índica do continente estar pautada por interesses comerciais desses povos⁵⁰, há pesquisas que apontam para um distanciamento das atividades comerciais em mercados por parte dos povos da costa oriental, o que possibilitava ainda mais a inserção dos indianos nessas instâncias.

Those familiar with both East and West Africa have often commented on how few Africans in the East engage successfully in commerce. In West Africa nearly everyone engages in trade, be they full-time traders, farmers, clerks or laborers. By contrast, East Africa seems largely devoid of what Adam Smith described as “man’s natural propensity to truck, barter, traffic and exchange. Much of the commerce is left to Indians (Bohannon e Dalton, 1962:643).

⁴⁹ Referente à dinâmica comercial do Índico, há que se fazer parênteses para o comércio de escravos e para a preponderância de populações que partiram dessa localidade em direção à América, em específico ao Brasil. Desde cerca de 1740, escravos eram adquiridos pelos franceses, que os levavam para trabalhar nas suas plantações de açúcar e de café nas ilhas Mascarenhas, no Índico. Posteriormente, a demanda nas culturas de cana de açúcar, ouro, cacau, algodão e café em terras americanas fez com que o tráfico se direcionasse para essas regiões. Segundo o autor, em início do século XIX, o tráfico para as Américas predominava sobre o tráfico para as Mascarenhas (Serra, 2002: 79). Se, no fim do século XVIII, saíram de Moçambique de quatro a cinco mil escravos por ano, entre 1815 a 1820 calcula-se que saíssem anualmente com destino ao Brasil cerca de dez mil e, com destino às ilhas francesas do Índico (Bourbon e Reunion), cerca de sete mil. O comércio de escravos em Moçambique em meados de 1800 adquiriu tamanha grandeza que houve a tentativa de criar-se uma Federação Transoceânica, agrupando os negreiros de Moçambique, Angola e Brasil, independentemente de Portugal. Serra afirma que em Inhambane os portugueses promoviam freqüentes guerras para captura de escravos e envio ao Brasil.

⁵⁰ Há interessantes referências à presença de comerciantes indianos ao longo da história da cidade de Mombassa na obra de Mirsa e Strobel (1989). Lá, os indianos aparecem como populações imigrantes proprietárias de estabelecimentos comerciais e como patrões das populações locais, seja nas lojas ou nas próprias casas das famílias. Nestas últimas, as mulheres nativas atuavam como cozinheiras em locais que agregavam a moradia dos indianos e o comércio no mesmo local. “The indians had a shop in the house, but she was just a cook in the household” (Mirza and Strobel, 1989:35).

Não é raro encontrarmos discursos de povos nativos africanos que revelam uma relação de distância com as populações indianas. As relações se efetivam normalmente no nível profissional, quando africanos são contratados para trabalhar para os indianos. Muitas vezes os indianos são únicos fornecedores de determinados gêneros de consumo e, dado o monopólio, aproveitam para elevar os preços (o caso do boicote de *lesos*, modalidade de *kangas* no Quênia, que relatarei mais adiante, é um exemplo). Há um certo distanciamento que revela que, muito embora presentes no continente desde tempos, os indianos permanecem reconhecidos num lugar de estranheza⁵¹.

2.4– Temáticas dos tecidos

Os tecidos comemorativos compõem uma categoria mais ampla em que pessoas e eventos especiais são marcados, homenageados e lembrados. São usados em ocasiões ou datas específicas. Elites locais, partidos políticos e organizações religiosas freqüentemente fazem uso desses artifícios imprimindo imagens de chefes de Estado para comemorar aniversários de independência e personalidades internacionais. Como exemplo, temos a *capulana* comemorativa do 9º. Congresso da Frelimo, em 2006, cujos designs das bordas incluem um instrumento de percussão e uma espiga de milho sob um fundo com as cores vermelha, verde, preto e amarelo. Na parte central, um medalhão com moldura de inspiração indiana e na parte interna novamente a figura do tambor e da espiga de milho acompanhada pelo nome “Frelimo” e mais abaixo a frase: “Unidos na luta contra a pobreza. Frelimo, a força da mudança”.

Outro exemplo é o *leso* comemorando o décimo aniversário de independência da Zâmbia, em 1974. Impresso nas cores verde, vermelho, amarelo, marron, branco e fundo azul, as bordas são preenchidas com desenhos de tochas⁵². Na região central, há um medalhão em formato de flores e internamente a imagem do presidente Kenneth Kaunda sobreposta ao mapa do país, vestindo por sobre a camisa ocidental, um *leso* e envolto pelo nome de três cidades do país – Ndola, Lusaka e Livingstone. A *kanga* promovendo o presidente queniano Jomo Kenyata é outro exemplo: composta

⁵¹ Mirza e Strobel (1989), relatam o discurso de uma mulher nativa de Mombassa, nascida por volta de 1890, que, ao descrever sua pertença étnica, diz que “os europeus são estrangeiros; os indianos são estranhos; os árabes são estrangeiros. E aquelas terras não são de nenhum deles” (Mirza e Stroebel, 1989: 28).

⁵² As cores da bandeira nacional ou os símbolos das Forças Armadas são elementos comuns incorporados no design dos tecidos. Símbolos dos partidos, bem como tochas ou siglas são também recorrentes. Há ainda a incorporação do mapa do continente em diversos desses motivos.

de um medalhão central com a imagem do presidente, do símbolo do exército acompanhado do slogan do partido que diz: “*harambee*” (vamos colaborar!), além do numero 12 representando o mês e dia em que o país conquistou a independência.

(...) Virtually all of them from Sekou Toure to Nelson Mandela have been depicted on cloths. Governments also commissioned cloths to promote campaigns relating to issues such as health or literacy, or the record events such as the Festival of Black Arts and culture in Lagos (Clark, 2002:120).

Em termos de eficácia política, as propagandas via tecidos são muito significativas na ausência da televisão e considerando os índices de analfabetismo do continente. Homens de reconhecimento internacional como Mohammed Ali, John Kennedy, Nelson Mandela, Papa João Paulo II, Pelé⁵³ foram retratados nos panos, sem contar as inúmeras personalidades nacionais como Sekou Touré, Samora Machel, Leopold Senghor, entre outros. São formas muito difundidas de expressão e multiplicação de signos de poder pela sociedade. É comum a organização de grandes comícios onde são distribuídos tecidos com o retrato da figura política. Além de enfatizar a significância de um evento ou personalidade política, os tecidos são uma forma de propaganda de longa duração. Mesmo finalizada a campanha, o uso dos panos continua.

Além de retratar personalidades, os tecidos são também ferramentas importantes para promover campanhas governamentais em saúde, educação e desenvolvimento social. São comuns os tecidos que alertam para a importância da educação, para os cuidados com a produção dos bens de primeira necessidade, ou ainda para os perigos de certas doenças contagiosas como o HIV. Há, por exemplo, *kangas* com os dizeres “homem é saúde”, “alimento é vida”, “reflorestamento do vilarejo”.

Na Tanzânia, o uso dos tecidos para comunicar políticas governamentais é bastante explorado. O próprio formato da *kanga*, comumente caracterizada por uma extensa região central contornada por uma borda, possibilita a ilustração de imagens centrais grandes. Como exemplo temos a figura de um prédio envolto por uma rua iluminada e a frase em suaíle significando “O Afro-Shirazi (nome do partido) tem trabalhado para manter nossas moradias”. Outra *kanga* inclui na parte central a imagem de um laboratório, um maquinista e outro homem atrás de uma mesa, tudo sob uma paisagem com um moinho, e as bordas compostas por tochas e montanhas, temas favoritos

⁵³ Spencer (1982:29) anexa em sua obra a imagem de uma *kanga* da Tanzânia cuja borda é composta pelo símbolo do Santos Futebol Clube. Na parte central, uma forma ovalada agrega no centro o símbolo, ladeado pelos mapas do Brasil e da América Latina, ressaltando o Brasil e a Tanzânia e a frase “Pele Na Santos Wageni Wa Yanga”.

dos tanzanianos. Outros designs incluem escolas, laboratórios, indústrias, fazendas, tratores. Em suma, elementos de um desenvolvimento almejado pelo Estado e que são objetivos muito próprios das nações africanas nos períodos pós-independência (Spencer, 1982: 27).

O formato das bordas, as cores das formas, bem como as mensagens escritas, auxiliam a focar a atenção em algumas imagens-chave, como o busto de um chefe de Estado ou os símbolos do partido político da situação.

Considerando que os primeiros tecidos desembarcados no continente foram de origem asiática, muitos dos motivos dos desenhos permanecem influenciados, em maior ou menos intensidade, por tais formas expressivas. Diversos tipos de folhas e mandalas são formas bem populares. O formato geral de uma peça com um círculo central retratando um chefe de estado, por exemplo, é uma reminiscência de um *design* muito comum em lençóis de origem indiana. Considerando as trajetórias insuspeitas que os tecidos carregam, a multiplicidade de motivos de outras culturas parece normal. Rabine (2002:139), ao pesquisar a genealogia dos tecidos impressos, tomando como base o caso da empresa Sotiba⁵⁴, no Senegal, levanta a seguinte questão: “Seria contraditório, no contexto histórico senegalês, que os designs de influência indonésia fossem vistos como mais africanos que os ícones de africanidade?” A autora responde que não. Muito embora os designs sejam pesquisados diretamente no continente, há apetites também para formas oriundas de

⁵⁴ A Sotiba é uma empresa conhecida no ramo de tecidos de algodão estampados fornecedora para diversos países africanos da costa ocidental, grande abastecedora do mercado afro-americano ou, em menor escala para países da América latina (no Brasil recebeu a etiqueta “Sotiba 2001”). Seu nascimento está intimamente atrelado à expansão colonial francesa. Surge como parte de um projeto francês de exploração da colônia. Como componentes do sistema de economia colonial denominado “pacto colonial”, os panos eram artigos fornecidos em troca dos bens de exportação produzidos pelas áreas rurais africanas. “Eighty-five per cent of all exports were sold in these protected markets of the overseas territories, where textiles were the leading category of imports and Senegal the largest consumer of french textile”s. Na década de 30, os franceses passam a fornecer tecidos industrializados de seus territórios coloniais na Índia para as colônias na África ocidental, tecidos que imitavam os *batiks* Indonésios. A Sotiba foi incumbida de fabricar cópias das cópias dos *batiks* indonésios, ou ainda cópias das imitações dos *wax* produzidos pelos britânicos. Depois da Segunda Guerra, grandes quantias foram oferecidas a manufatureiros que quisessem investir em empresas nas colônias francesas. É desse período o surgimento de algumas indústrias têxteis que sobrevivem até a década de 70. A Sotiba começa suas atividades em 1951 como uma oficina de tingimento para um grande cliente francês. Em 1958, com o controle econômico francês da maioria das instâncias comerciais e industriais, passa a imprimir os populares *lego*, versões imitativas do *wax* (Rabine, 2002:140). O monopólio europeu concretizado pelo pacto colonial garantia altos preços aos têxteis europeus, que eram vendidos ao mesmo tempo em que grãos e outros produtos primários rumavam para a Europa. Assim, a Sotiba foi parte de um sistema neocolonial que, como continuidade do sistema colonial, foi base para o colapso da economia senegalesa em meados da década de 70. Havia um sistema de proteção de mercados que excluía os empresários senegaleses e, somado a isso, os esquemas internos de corrupção e a dívidas externas faziam com que os produtos industriais nacionais não tivessem chance na competição. As políticas de salvamento empreendidas na década de 80 só fizeram aprofundar os problemas (Rabine, 2002).

outras culturas, bem como motivos muito apreciados pelos mercados consumidores da diáspora africana. Tambores e máscaras, por exemplo, são muito apreciados pelos consumidores da comunidade negra dos Estados Unidos, elaborados em NY por clientes da fábrica da Sotiba em Dakar e impressos para exportação aos afro-americanos. É curioso relatar que, segundo a autora, os designs mais antigos são considerados “autênticos” pelos afro-americanos e “turísticos” pelos senegaleses. Mais à frente, levantaremos a discussão sobre as noções construídas sobre o tema autenticidade, mas já adiantamos que os significados realmente são construídos nos trajetos entre a produção e o consumo, e os *designs* são criados de acordo com os fluxos e demandas desse trajeto.

Sotiba alters designs to suits the tastes of different countries. In contrast to the symbolic mask, drum, and cowry shell designs for American consumers, the designs for the local Senegalese market, and called *le légos*, *l'imiwax* or *le fancy*, are in large measure imitations of *le wax* or Holland wax prints, in large beautiful patterns of flowers, birds, or abstracts figures (...) designs for Benin and Togo are bigger and more multi-colored still. Designs for the different cultures also differs in the finish applied to the printed fabric. Prints of American export go through a heating process that creates a lustrous stiff finish, while the designs for Senegal and neighboring countries tend to have a matte finish (...) (Rabine, 2002:137)

Na atualidade as fontes de inspiração são diversas, variando entre imitações dos trabalhos manuais, como *bologans* e *tie dyes*, a imagens de elementos ligados à vida moderna, como computadores e celulares. Os tecidos comemorativos em geral mesclam fontes que fazem alusão aos universos africanos como imagens de produtos agrícolas nacionais, animais, plantas nativas, como a palma, figuras mitológicas, dançarinos, elefantes, celulares gigantes, entre outras.

O *pagne* pode ser também de fabricação industrial, como o *fancy*, cuja impressão é feita através de rotativas cilíndricas em apenas um lado do tecido. Com motivos de inspiração diversificada, o *fancy* mistura cores, formas e desenhos em uma espécie de patchwork impresso, numa criação sem fronteiras, aliando tradições e cenas do cotidiano e unindo a combinação das cores com a diversidade dos desenhos. Muitas vezes copiam as estampas de tecidos *wax* que tiveram sucesso de venda junto à população (Bisilliat, 1993: 51).

No geral os *designs* são criados, se estabelecem, muitas vezes passam um tempo no esquecimento (fato que constitui em estratégia das empresas produtoras) e retornam anos mais tarde, fortalecidos por uma aura de “tradição” e lembrados pelos nomes que receberam quando lançados pela primeira vez nos mercados.

Os profissionais responsáveis pela criação e desenho dos motivos são pessoas locais que, eventualmente, quando a proprietária da empresa é estrangeira, viajam para pesquisa de *designs*. De todos os *designs* impressos, boa parte corresponde a antigos desenhos que são repetidos, sobretudo aqueles muito popularizados⁵⁵.

Since favorite old designs are frequently given names and may continue for years, there has been a marked reluctance on the part of cloth designers in Africa to stray too far from patterns of proven popularity (...) The major agricultural products of a country may be worked into a design, as in a cloth from Malawi on which maize, cotton, groundnuts, tobacco and similar crops form the repeat border (...) Elephants occur on cloths from Niger and Tanzania, while rams and elephants appear on the borders of a piece from de Ivory Coast. A single design may be printed in several different color combinations, but what the significance of this may be is not clear (Spencer, 1982: 15).

A disponibilidade ou ausência de um pano comemorativo pode constituir um termômetro para medir a popularidade, a ascensão ou queda de uma personalidade política. Há também variações de permanência de determinados títulos entre as zonas urbanas e rurais. Uma *capulana* em Moçambique pode surgir nas regiões interioranas enquanto os estoques das áreas urbanas já se esgotaram.

A bibliografia tem mostrado que não há um limite claro acerca dos panos comemorativos e outras modalidades, assim como são indefinidas as formas de disseminação geográfica. Eles permeiam a vida cotidiana de igual forma, independente de ser comemorativo ou não. Só uma investigação *in loco* poderia revelar tais peculiaridades. Entretanto, algumas exclusividades foram verificadas, como os mecanismos de distribuição dos panos comemorativos geralmente, baseados na gratuidade.

É curioso notar que, na década de oitenta do século XX, as empresas nacionais relutavam em produzir panos comemorativos de seus próprios estadistas ou partidos políticos internos, talvez por questões econômicas e, sobretudo, políticas que tais remessas poderiam provocar. Assim, geralmente a empresa de um país produz tecidos comemorativos cuja mensagem política remete a outro país. A Sotiba, por exemplo, imprimiu um *design* do presidente da Guiné Bissau, Amílcar Cabral, enquanto outras peças do mesmo estadista foram produzidas na Costa do Marfim. Em uma delas está a foto do

⁵⁵ Sobre a criação dos motivos em tecidos de algodão industrializados em uma empresa de Gana, Kwami (1999) relata: “Young people (mostly men) with an aptitude for design are trained within the factory to acquire technical skills related to textile design. The work of designers in factories is usually to translate registered designs into positives for printing; factories seldom design and print their own cloth. They rarely employ College of arts graduates” (Kwami, 1999:43).

estadista em uma forma oval centralizada e contornada por formas que lembram mandalas. Nas bordas do tecido há a imagem de mãos quebrando correntes.

Entre os temas referentes a campanhas governamentais, o incentivo a educação é, talvez, o mais evidente, tanto na costa oriental como na ocidental. Os tecidos popularizados como ABC são muitíssimo conhecidos e perpassam a maioria das nações do continente. Trata-se de uma superfície preenchida por quadrados e dentro de cada um deles há uma letra do alfabeto. É um pano que não se refere a um evento específico, mas que aborda uma necessidade sempre emergente no continente. Uma peça de Moçambique datada de 1978 traz a imagem repetida de uma mulher com a criança ao colo parecendo estar ensinando-a a escrever. Ao redor do círculo central está a frase “Operários Engajados na Campanha de Emulação Socialista”. A educação está freqüentemente associada às ferramentas propostas pelos partidos nacionalistas em trazer mudanças sociais. Imagens de livros e escolas são também recorrentes.

Normalmente a figura da mulher aparece associada à maternidade, à provisão de alimentos (como a figura clássica da africana pilando), ao letramento, figurando como alegoria nacional e representando uma espécie de “essência” da nação. É de menor freqüência a associação do feminino ao poder. Como exemplo deste último caso, há os panos comemorativos homenageando esposas de presidentes, ligadas a ações de caridade, de reabilitação etc. Entretanto, são imagens em que tais figuras permanecem em segundo plano. A capulana homenageando o presidente moçambicano Samora Machel é um exemplo. Josina Machel, sua esposa, além de guerrilheira da FRELIMO, aparece ao fundo, atrás dos ombros do marido. Essa realidade talvez aponte para o fato de que a história pública da África “revela” apenas as figuras marcantes da presença masculina⁵⁶. Este talvez seja um meio eficaz de perpetuar a idéia da figura feminina à sombra de um chefe. Aqui, o modelo patriarcal parece orientar as relações de gênero.

⁵⁶ Embora histórica e culturalmente a mulher africana tenha estado em um lugar menos visível de atuação política, são muitos os exemplos de figuras femininas de peso: governantes como Abla Pokou, da Costa do Marfim em fins do século XVIII, a princesa Yennenga, do antigo Alto Volta, atual Burkina Fasso, Sarraounia do Níger, Beatriz do Congo (Boni, 2002:119). Sem contar as senhoras da Zambézia, na costa suahile, entre outros exemplos.



Figura 1: Capulana

Há também temáticas e acontecimentos ligados a assuntos mais universais, como o jazz e a mini-saia, ou ainda a comemoração do Segundo Festival de Arte Negra, que aconteceu na Nigéria em 1975, agregando símbolos das diversas culturas africanas.

De maneira sintética, Pincton (1999) pesquisou os temas mais recorrentes presentes nos tecidos agrupando-os em cinco classificações:

1. Padrões que permanecem como herança da influência do *batik* indonésio. Como exemplo, temos as flores complexas e motivos de pássaros;
2. Padrões baseados em provérbios, que se dão de duas formas: ou através da incorporação de provérbios nos panos ou ilustrando imagens que se referem a algum aspecto do provérbio. A exemplo temos o provérbio *akan*: “Uma árvore sozinha não pode permanecer no vento”;
3. A reprodução de emblemas locais geralmente relacionados com reinados ou chefias. A exemplo temos a imitação de formas têxteis artesanais dos famosos *kente* de Gana;
4. *Designs* de significância educacional. Um dos mais famosos, denominado ABC, contém o alfabeto;
5. Panos comemorativos mostrando personalidades ou eventos importantes. Como um sub-grupo desta categoria há aqueles que ilustram as tecnologias incorporadas à vida moderna a

partir do século XX. Nesses panos vemos motos, carros, computadores, motocicletas, entre outras estampas.

Em geral, o que esses tecidos propõem é o retrato de aspectos significativos da vida africana. São repertórios de temas relativos a uma África contemporânea, ao mesmo tempo que são também retrato de valores tradicionais. Na medida em que são vestidos “falam”, expressam a mensagem do momento, comunicando o que acontece, aconteceu ou está por vir. A força, o poder da imagem e a difusão do uso desses panos indicam que são formas eficientes de divulgar mensagens e de enfatizar sentimentos calcados em identidades nacionais.

This distinctively African method of communication may be seen as a mirror reflecting not only major themes but also specific moments in time. These cloths can be viewed as useful insights into some of the changes occurring in modern Africa. It would be hard to find anywhere a more colorful way of recording history (Spencer, 1982:34).



Figura 2: Capulana

O caráter inventivo dos seres humanos, bem como as mudanças tecnológicas, refletem também na conformação dos tecidos, encorajando alterações de motivos considerados tradicionais, revelando na forma industrializada mitologias antes presentes apenas nas produções manuais e produzindo novos significados através da combinação, recombinação e circulação em diferentes contextos sociais. A metáfora que associa o tecido ao texto parece nos muito coerente. O tecido

enquanto texto (noção que vem da tecelagem) revela a história política e cultural do país (Rabine, 2002:137).

A atual disponibilidade e circulação de produtos intensificam as mudanças no continente africano. Se o dinamismo já era parte da história de África, com suas rotas comerciais e instiga dos contatos humanos, a importação e aumento da comunicação entre os povos africanos e o resto do mundo impulsionam o crescimento até mesmo de regras de moda e a participação no mercado internacional. Os tecidos continuam a comunicar e atuar como importantes ferramentas para as estruturas sociais, circulando e interferindo nos cotidianos. São também fortes retratos de dimensões de gênero na medida em que são retratos das diferenças em termos de dependência e acesso ao poder político, assim como funcionam como elemento de fala e reivindicação.

2.5 – Nomear e conferir existência

O vestuário é palavra, linguagem, pois manifesta significados: uma identidade social e uma individualidade(...). Em suma, o vestuário é o homem, o que ele quer informar como sendo ele (Petter, 1994:239).

A idéia de nomear o pano, atribuir prestígio e significado a ele, a despeito do passar dos anos, não parece ser algo restrito a costa oriental do continente. Petter (1994), em seu estudo sobre os *diula*, já apontava para a nomeação de tecidos por esses grupos e para o fato de que nomear significa, entre outros termos, conferir existência aos panos. Esses tecidos recebem um nome quando colocados no mercado, fazendo com que a estampa seja individualizada. A autora caracteriza o ato da nomeação no processo de comercialização como uma peculiaridade africana onde o tecido ganha existência própria pela palavra, que o que o identifica e transforma em força geradora de desejos.

O pano africano nomeado participa do comércio como qualquer outro produto, que é adquirido depois de uma conversa, mais ou menos longa, em que comprador e vendedor entram em acordo sobre o preço a ser pago. Essa característica do mercado africano – a discussão do preço, a “pechinha” – personaliza a compra, humaniza a relação comercial, tão importante para a vida africana, não só como fonte geradora de recursos materiais, mas também como atividade que permite e reforça o contato entre as pessoas (Petter, 1992: 162).

Na obra *Capulanas e Lenços*, única referência bibliográfica encontrada sobre essa variação dos panos industriais de Moçambique, a autora ressalta a idéia de que o processo de dar nome à *capulana*

é parte da sua comercialização, havendo uma série de negociações e comentários para enfim batizar a nova peça.

Uma nova peça de capulana chega à loja e o comerciante apressa-se a apresentar o novo padrão às primeiras clientes. Elas estão em geral num pequeno grupo: mãe, filhas e noras, amigas ou vizinhas. E a troca de comentários em que o comerciante participa acaba no baptismo da capulana. Mais tarde, outras clientes aparecem a pedir a capulana que as vizinhas lhe mostraram e já a pedem pelo nome (Capulanas e Lenços, 2004: 28).

Dogbe (2003) afirma que, em Gana, a escolha do *design* têxtil para uma ocasião particular pode estar atrelada ao nome do pano, ao estilo em que está confeccionado e às inflexões significativamente codificadas geradas por seu usuário. Tais nomes variam de um local para outro a despeito das similaridades de *designs*.

Considerando o que já afirmamos acerca da trajetória constante e inacabada de uma peça que é “efetivamente produzida” no universo cultural aonde chega, pode-se pensar que o ato de nomear seja mais uma fase do processo de significação da peça, a forma de cada grupo, coletividade se apropriar do objeto.

Bickford (1994), em estudo sobre a nomeação de tecidos de produção industrial do tipo *wax* na Costa do Marfim, relata que tais nomes originam-se na vida cotidiana, na sabedoria popular e eventos contemporâneos, constituindo-se em estratégias para dar significância a produções de massa, fazendo-os adquirir relevância cultural principalmente para as mulheres, as genuínas consumidoras. É também a partir da atuação feminina, que os nomes são evidenciados. Segundo Petter (1992), dividindo a comercialização dos tecidos com libaneses, são as mulheres que promovem as vendas ao criar nomes para os tecidos refletindo imaginação, sensibilidade e atenção à situação política, econômica e social do país.

A bibliografia⁵⁷ tem mostrado que os nomes são dados e perpetuados no universo dos mercados. Entretanto, percebendo o apelo publicitário do nome do tecido, alguns fabricantes tentam colocar produtos no mercado já batizados, agregando-os a seus catálogos demonstrativos. Alguns descrevem a padronagem como “Ninho de Abelhas”, “Mesquitas”, “Escorpião” ou “Tênis”, outros homenageiam acontecimentos ou pessoas, como “Muro de Berlim”, “Medalha de Ouro Roger Milla”; Outros ainda interpretam motivos e propagam idéias, como “salvemos nossas lagoas”, “O dia

⁵⁷ Parece que o costume da nomeação é algo ligado à existência desses tecidos. Além dos exemplos de nomeação citados no texto há diversos outros contextos culturais onde os tecidos de produção industrial são também nomeados.

se levanta”, “Reflorestamento”. Mas esses nomes não são muito atrativos, não têm calor humano, por isso as vendedoras rebatizam os panos, com nomes cheios de poesia e verdade que tocam profundamente a mulher africana, dividida entre a tradição e a modernidade, em conflito com a poligamia e a monogamia (Touré, 1985:127).

É, portanto no domínio dos mercados, esses espaços *sui generis* de convivência, que os nomes são disseminados, aceitos ou negados, servindo de apelo para a venda do tecido. Vale ressaltar que, embora consumidos e vendidos também por homens, são as mulheres as majoritárias no domínio dessas peças. São elas que, no boca-a-boca, conferem o sucesso ou o fracasso de um padrão de tecido.

Unlike handmade textiles, which most commonly are named by the maker, the names given to factory printed textiles by designers or manufacturers are not kept by the public. When a wax motif leaves the factory it is meaningless, an unknown commodity without identity. In the marketplace new names are coined for motifs by wholesalers, merchants, and consumers. These popular names are disseminated by word of mouth and are subject to acceptance or rejection by women, the principal purchasers of factory printed wax. Indeed, while both men and women may buy, sell, and wear wax textiles Ivoirians state firmly that it is women who desired and covet wax, and women who take an interest in wax names. Wax, they say, is a woman's affair. When asked why wax textiles are given names, Ivoirians respond that names make wax sell (Bickford, 1994:39).

Steiner (1995), em *paper* intitulado *Textiles transformations and Cultural Continuities in West Africa*, comenta a obra de Kathleen Bickford, que considera o ato de nomear os panos como uma forma de domesticação. Steiner considera a denominação acertada, pois nos faz lembrar outros domínios nos quais a língua e as palavras servem para trazer o remoto ou distante para esferas particulares, ou mais abrangente, para a esfera da cultura. O autor compara a nomeação de panos com a nomeação de constelações, como as 48 referentes às figuras mitológicas de Ptolomeu no século II DC ou ainda a classificação de Lineu para os reinos animais e vegetais. Nestes casos, a ciência traz a natureza sob o controle da cultura, determinando nomes para o desconhecido.

Naming is a process of appropriation (from the Latin *proprius*, “to make ones own”) which functions to make the unknown knowable through the mediation of language. One is reminded too in this context of the manner in which a child names his doll to make it his own. The name chosen is usually not the one which has been arbitrarily assigned to it by the manufacturer on the box, but is of child's own choosing brought into his world through its personal association with something meaningful (Steiner, 1995:64).

Há uma explicação distinta apontada por Parkin (2005), quando analisa o significado da nomeação das *kangas*, a variante da região da costa oriental de cultura suahile. O autor aponta que os nomes são reminiscências de uma prática antiga, de acordo com a qual certos espíritos que se apropriam dos corpos das mulheres são pacificados através do oferecimento de um pano de determinada cor. São tecidos nomeados como *kisutu* ou *nguo* (Parkin, 2005:48).

Percebemos que, a despeito da variação continental, os tecidos em algodão de produção industrial estão inseridos em uma dinâmica semelhante de nomeação. Aqueles que são importados, à primeira vista distantes e estrangeiros, ao serem nomeados acabam por tornarem-se mais familiares, mesmo diante das feições impessoais que os mecanismos de produção em massa dos processos industriais provocam. Eis aqui mais uma forma criativa de dar significado ao mundo das coisas.

CAPÍTULO III – Usos explícitos, discursos sorrateiros - apontamentos sobre os tecidos industrializados - o caso das *capulanas* e *kangas*

Os tecidos indianos estampados (também chamados *block printed* – quando em estampa manual) foram considerados tecidos de *status* na África oriental até fins do século XIX. De acordo com Parkin (2005) os tecidos de algodão⁵⁸ indianos foram os prováveis artigos que substituíram os hábitos nativos de vestimenta caracterizados, principalmente, pelo uso de cascas de árvores. Comerciantes indianos dominaram a produção e distribuição até aproximadamente 1700, quando a frágil companhia de tecidos *Kanini* foi vencida pela concorrência de produtos estadunidenses denominados localmente *merikani*⁵⁹, posteriormente suplantados pelos tecidos britânicos de Manchester.

A despeito da presença européia, os tecidos indianos e sul-asiáticos prevaleceram. As principais referências desse comércio aparecem na atuação de um comerciante muçulmano da região hoje denominada Paquistão, Abdullah Essak, que firmou seu empreendimento em Mombassa, em finais do século XIX⁶⁰.

Muito populares nas regiões de predominância da cultura suahile, os panos apareciam nos corpos de mulheres de Zanzibar que vestiam amarrações, conjuntos formados por duas peças, sarongues, entre outros, que além dos desenhos e cores vibrantes, traziam impressos com frases espirituosas e pungentes. Esses tecidos continuam vívidos no cotidiano local e são usados principalmente por mulheres, constituindo-se em forma de expressar filiação política, conflitos de gênero ou mesmo comentários sobre relacionamentos conjugais. Quando presentes nas regiões de cultura suahile são denominados *kanga* ou *leso* (este último está relacionado aos contextos culturais do Quênia); em Moçambique, se popularizou pelo nome *capulana*.

Originados na mistura de culturas do oceano Índico com as culturas locais, podemos considerar que as *kangas* e *capulanas* são fortes evidências da influência de variadas partes do litoral

⁵⁸ De acordo com Parkin (2005), a distribuição e uso extensivo dos tecidos de algodão foram concretizadas na África oriental relativamente tarde, sendo um artigo de consumo caro e restrito às camadas elitizadas. Foi só com o aumento do comércio de escravos, marfim, borracha, cera de abelha, entre outros artigos, que os comerciantes puderam adquirir os tecidos da Índia, Estados Unidos e Inglaterra. Vemos, portanto, que embora presentes nessa região do continente há séculos, foi só em meados do século XVII que os tecidos de algodão se difundiram com maior intensidade. Não foi à toa que as *kangas* permaneceram como artigo de *status* em localidades como Zanzibar, capital do sultanato de Omani e centro de moda da elite fixada nessa região, além de importante entreposto cultural e comercial durante o século XIX.

⁵⁹ Esses dados foram coletados por Parkin da obra de Deborah Amory – *The kanga cloth and Swahili society: mke ni nguo*. Segundo o autor, uma das mais completas publicações sobre a história das kangas.

⁶⁰ Alguns autores apontam que foi a partir da atuação desse comerciante que os tecidos passaram a receber nomes.

do Índico, confluindo Índia, Indonésia e Oriente Médio. A idéia de uma semelhança (no tamanho e na forma de vestir) com os chamados *sarongs* sugere esta realidade. Segundo Parkin (2005), os *designs* abstratos e o uso emblemático de figuras de frutas, incluindo abacaxis e pêras, assim como produtos como castanhas, apontam para essa comunicação estreita.

3.1 - *Kangas*

Printed *designs* fall into standard formats. One type, known as a Khanga, popular in east Africa, consists of single panels measuring roughly five by three and one-half feet, with a large central rectangle surrounded on all sides by a border of the same repeat *design*. Another style has some form of central medallion with borders at top and bottom. Other formats are overall repeat patterns which may be horizontal, diagonal or vertical (Spencer, 1982:13-14).

As *kangas* tornaram-se um dos mais populares elementos de vestimenta, e evidência concreta da influência de diversas sociedades que se estabeleceram na costa oriental desde o século IX. Asiáticos muçulmanos da área de Kutch, Índia, por exemplo, trouxeram panos multicoloridos, enquanto negociantes portugueses trouxeram os chamados *kerchiefs*. (Hilger, 1995: 44). Segundo Hilger, o nome *kanga* deriva do *kiswahili* e indica um pássaro preto e branco, que constantemente emite sons como um tagarela. A história oral relaciona esses panos à figura da mulher, devido aos *designs* de pequenos pontos e flores e também dada a semelhança na intensidade da fala, entre o pássaro e a mulher. Estas, por sua vez, guardam os tecidos com zelo e os têm como enxovais e dotes.

Segundo Parkin (2005), durante a década de 60 as *kangas* eram usadas no ambiente do lar e em situações informais cotidianas. Apesar de variações locais, são constantes as re-definições de usos, fazendo com que haja variações temporais dos ambientes mais recorrentes de uso desses panos.

They are often given as gifts (in some regions the husband has to buy his wife four kanga every four months) and are usually kept in chests, some of them only be worn on special occasions. Women might go out together wearing the same kanga in order to signal their friendship and kanga have also been used as currency. At times of financial crisis they may be pawned by the women, but only by women, since although kanga are paid for men they constitute part of a woman's wealth (Hilger, 1995: 44).

Refutando a origem zanzibari das *kangas*, há autores que apontam que Zanzibar⁶¹ era apenas um entreposto comercial para grandes mercadores indianos. Segundo Hanby e Bygott (1985), esses mercadores apenas copiavam os *designs* criados em Mombassa quando percebiam sua popularidade.

As estampas dos tecidos eram impressas via técnica *block printing*, similar à forma indiana. Dada a grande demanda pelas peças, companhias industriais estrangeiras passaram a manufaturá-las, sobretudo as inglesas, holandesas e estadunidenses. Após 1945, indústrias chinesas e japonesas entraram no mercado. A partir de 1970 empresas locais foram fundadas, destacando-se as do Quênia e Tanzânia⁶², que passaram a competir com os produtos importados. Atualmente, há considerável produção local encabeçada pelo consórcio RIVATEX, unindo os dois países. Entretanto, os indianos continuam fortes concorrentes, conquistando pelos motivos multicoloridos e pelo preço inferior, embora a qualidade dos panos não seja comparável aos tecidos nacionais.

⁶¹ Zanzibar foi o nome dado a um agrupamento de ilhas, onde Unguja e Pemba eram as maiores, na costa nordeste da Tanzânia. A cidade de Zanzibar, no lado oeste de Unguja, foi no início do século XIX um pequeno vilarejo Swahili de pescadores. Quando o sultão de Oman, Seyyid Said, decidiu mudar a capital para a cidade em 1830, a sorte dos moradores mudou dramaticamente. Nos 50 anos seguintes, cresceu vertiginosamente tornando-se uma cidade de negócios com mais de 80 mil residentes permanentes. Em meados do século, torna-se o primeiro entreposto comercial conectando comerciantes e mercadorias da Europa, Américas e Índia com aqueles da África oriental e centro oriental. Entre as mais importantes mercadorias estavam os tecidos, enquanto os itens mais freqüentemente exportados e mais lucrativos eram marfim e escravos, que estavam no seio da economia de Zanzibar.

⁶² Parkin (2005) afirma que durante suas observações dos designs das *kangas* ao longo das décadas, notou que os motivos da década de 60 eram menos complexos que aqueles das duas décadas seguintes, e que no geral, as *kangas* mais antigas eram de melhor qualidade que as modernas. O autor afirma ainda que as *kangas* produzidas na China têm as tramas mais fechadas, sendo, portanto, mais firmes, embora tendam a ter pouca variação de provérbios e padrões. Já as indianas são mais ralas, porém diversas em padrões e provérbios (apesar de, por vezes, com pouca qualidade de impressão). Já as quenianas e tanzanianas são reconhecidas pela qualidade do algodão, sobretudo as de Mombassa. (Parkin, 2005:53)



Figura 2: Menina suahile vestida com kanga

Em um dos lados das bordas da estampa das *kangas* há, geralmente, um provérbio⁶³ grafado na língua nativa. As primeiras referências da inclusão dessas formas expressivas nos tecidos datam do início do século XX e diz-se que foram criadas por um antigo comerciante têxtil chamado H.E.Abdullah Kaderdina. Há outras fontes que creditam essa combinação de imagem e texto à mulher zanzibari, dada sua criatividade e espírito inventivo, usando-a como forma de comunicação. Até a década de trinta os motivos eram impressos em escrita árabe. Depois, acrescentou-se a escrita romana para que não muçulmanos também tivessem acesso. Hoje é possível encontrar escritos em inglês que atendem à demanda turística.

⁶³ Petter (1992: 111), afirma que os provérbios são uma maneira de pensar as relações sociais e uma mensagem sobre a diversidade dessas relações. “Segundo os malinké, o provérbio se opõe à palavra clara, que é externa, e propõe um sentido oculto, que deve ser decifrado nas coisas e nos seres”. Há outras referências de tecidos associados à provérbios, entre os *Baule*, por exemplo (ver Boni, 2002:119)

Através dos provérbios a roupa atua como forma de fala - funcionando como linguagem ou como facilitador da linguagem escrita ou falada. Como a página de um livro. Vejamos alguns exemplos: “Se pretendes casar, antes veja bem como é”; “Semeamos, pois assim a fome não nos atacará”; “um pássaro na mão é melhor que dois no arbusto”. Esses provérbios impressos nos tecidos revelam principalmente as tensões geradas pelas relações poligâmicas e as mulheres usam-nos para expressar seus descontentamentos conjugais. Domowitz (2004), em estudo sobre os provérbios presentes nos tecidos, nota que os panos são popularizados muito mais pelos provérbios do que pelos *designs*.

Nas culturas africanas, dada a centralidade da tradição oral, os provérbios aparecem como formas importantes de comunicação, atuando como estratégias de discurso e se entrelaçando na vida cotidiana. Há a importância e força da palavra falada, ao mesmo tempo em que o respeito ao silêncio é também de fundamental. As mensagens inseridas nas *kangas* são jogos de palavras e situações de humor e ironia, geralmente relativos a relações conjugais e entre esposas. São conteúdos que fazem parte do cotidiano local e inerentes a relações públicas ou particulares.

Os provérbios dos tecidos se mostram como interessante expressão dessa realidade, na medida em que abarcam a palavra e o silêncio. Assim, os panos atuam como forma de acesso às vozes das mulheres, pouco privilegiadas no direito à fala em alguns contextos sociais e políticos. Por sua diversidade de interpretações, variando de acordo com o ponto de vista de quem lê e da capacidade/ingenuidade individual, os provérbios são múltiplos em significados. Segundo Parkin (2005), os discursos das mulheres com quem conversou revelam que nenhum significado é fixo e que embora tenham assertivas claras, há muitos outros com amplas possibilidades de interpretação.

Há provérbios específicos que reivindicam, contestam, aconselham. Assim, muitas mulheres procuram os tecidos muito mais pelo apelo social do que propriamente pelos padrões estilísticos ou cores. A expressão dos provérbios em tecidos, diferentemente da linguagem falada, é uma mensagem que pode ser repetida e reforçada na medida em que as roupas são vistas. Ali, as mulheres reivindicam liberdades, explicitam insatisfações matrimoniais e, até mesmo, sentimentos de rivalidade, sobretudo quando em relações poligâmicas. É um meio fundamental de comunicarem suas visões distintas acerca da natureza e da condução de determinadas relações sociais e de *status*, particularmente aquelas relacionadas aos homens.

When one can neither speak nor act directly, a cloth with a proverb name can be a public voice, a risk-free way to communicate. Anyone can insult, warn, complain, ridicule, console or editorialize (Domowitz, 2004).

Além da capacidade comunicativa, os provérbios também potencializam a venda das peças, dado que as mulheres escolhem suas *kangas* de acordo com quatro critérios: o provérbio, a qualidade do tecido e a impressão e finalmente, o *design* (Hilger, 1995:45).

Moreover, I observed that, if the message on the kanga is inappropriate (whether for herself or someone else), she will not buy it, regardless of how much she might like its *design* and colour. The wording counts for more than the pattern's aesthetic appeal (Parkin,2005:55).

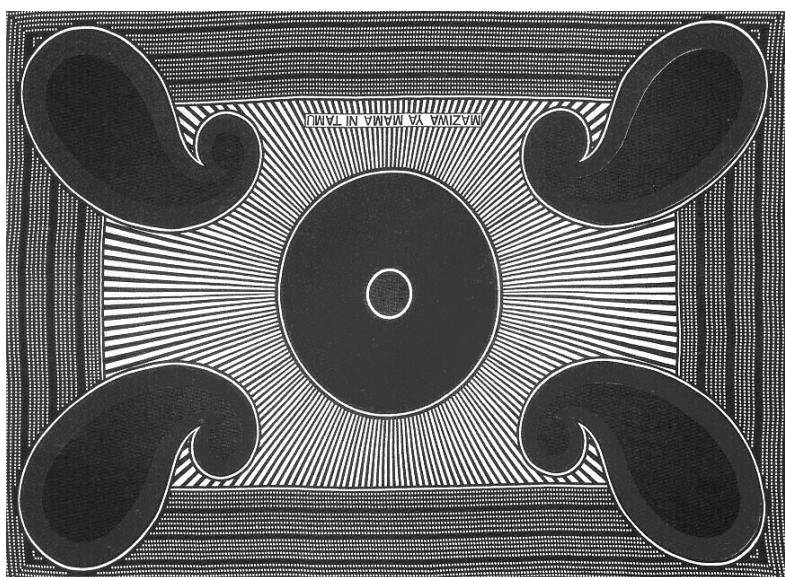


Figura 3: Kanga com provérbio
(*Mazywa ya mama ni tamu* – Leite de mãe é doce)

Domowitz (2004), ressalta que uma mulher cansada de seu marido e desacreditada no relacionamento pode fazê-lo saber desses descontentamentos vestindo um tecido com *designs* assim nomeados como: “se você for eu vou atrás”, “saudações a amante de meu marido”. Neste caso o motivo remete a uma mensagem específica eficiente para expressar posicionamentos aos quais as mulheres têm pouca abertura para reivindicar.

The kanga, then, have to be regarded as cloth transformed by their primary role as medium of assertive communication in a play of deadly earnest nowadays mainly between rival women. While cotton quality, feel, colour and *design* remain important, it is in most cases what is said on the cloth that is paramount. It is a case of cloth being transcended by its own representational qualities of easy portability and display and so becoming even further

removed from its state of raw commodity and pushed in the direction of scripted distinctiveness. It is indeed a case of reading the text in order to understand the meaning of textile in this instance (Parkin, 2005:50).

Parece que os provérbios devem ser compreendidos em seus contextos culturais de origem, já que são comentários sobre a vida dos povos da costa oriental, sobretudo das mulheres e suas relações. Uma vez vestidas, as *kangas* “carregam significado”.

Entre as décadas de 50 e 60 esses provérbios tornaram-se tão comuns e expressivos das questões do ambiente doméstico que as autoridades coloniais e grupos de mulheres empreenderam campanhas para banir alguns modelos de *kangas*, pois as mensagens eram por demais explícitas. Além dos provérbios há também nomes específicos de acordo com o *design* do tecido. Na Tanzânia, a *Kitsutu* é dada para moças recém casadas como parte seu dote para espantar mau olhado. Outra especificidade das *kangas* refere-se à forma de vestir. Elas são normalmente usadas em pares, um pano que cobre a cabeça e o tronco, e outro usado da cintura para baixo – possível influência do islamismo. Nesse formato recebe a denominação *leso*.

Há um relato muito interessante sobre a presença desta última modalidade de *kanga* entre mulheres de Mombassa na narrativa de uma mulher suahile, cuja trajetória é estudada na obra de Mirza e Stroebel (1989). Nascida em 1919, Shamsa Muhamad Muhashamy é uma muçulmana atuante em organizações de mulheres de sua comunidade, onde em 1942 organizou um boicote aos panos vendidos pelos indianos em decorrência da cobrança de uma espécie de tarifa para reserva de novas peças que chegavam ao mercado. Para cada *ticket* as mulheres pagavam um *shilling* (moeda local), sendo que para a compra efetiva do tecido, o valor era de oito *shillings*. Tais *tickets* tinham um prazo de validade de oito dias. Se as mulheres não fossem buscar a mercadoria, perdiam a reserva e, portanto, o dinheiro. A grande sacada dos comerciantes indianos era que a cada ida à loja uma nova estampa era apresentada e a cliente, convencida de que não poderia perder tal oportunidade, acabava comprando os *tickets*. No fim das contas, elas não compravam todas ou nenhuma das peças reservadas e os indianos embolsavam o valor das reservas. Em sua campanha pelo boicote aos indianos, Shamsa coletou os *tickets* de porta em porta e, à bordo de um carro, propagandeava com megafone para que as pessoas fizessem o mesmo. Agregou centenas de cupons não descontados e com prazo de validade vencidos, grande parte deles em posse de pessoas pobres e analfabetas.

There were over 100.000 when we counted them. You see the way the Indians exploited us. And these people didn't understand, because they didn't have any education. We called a meeting and many people came. (...) I told them that this was exploitation. These kanga were only worn by muslim women from Mombassa, Tanga, Dar es Salaam, Msambweni, Malindi, vanga and so on. I told them, let's not buy kanga, and let's see who will buy them now. Let's not reserve any kanga. If anyone wants to buy kanga, they should buy them without reserving them first, because we have given the Indians a lot of money from the deposits. Every day the Indians were raising the price of kanga (Mirza and Stroebel, 1989:103).

A idéia era que boicotassem a compra dos tecidos indianos e passassem a importar dos europeus e japoneses, enviando por correio os *designs* apreciados. Entretanto, esbarraram na dificuldade logística, econômica e mesmo técnica desse processo. Os indianos já haviam organizado uma estrutura onde todo o processo de confecção estava em suas mãos. Eles tinham catálogos de estampas, aceitavam produzir novas amostras de motivos e enviá-los para apreciação. Com a persistência do boicote, os tecidos passaram a vir da Tanganica. Até que as pessoas voltaram gradativamente a comprar dos indianos e o boicote enfraqueceu.

Este caso nos mostra a força que têm os indianos no comércio têxtil e a profundidade desse envolvimento dentro de um processo produtivo que inclui a encomenda de *designs*, a negociação deles com as populações nativas e a estampagem propriamente dita.

For the past 140 years the kanga has been one of the most popular garments on the East African coast. This rectangular cloth (110 x 150cm), which is usually sold and worn in matching pairs, emerged during the 1850s from the islands of either Mombassa, Pate, Lamu or Zanzibar, influenced by the many different trading societies which had established themselves on the coast since the thirteenth century. Asian muslins from the area of Kutch, India, for example, brought their multicolored cloth (Hilger, 1995:44).

Até mesmo as primeiras técnicas de impressão utilizadas eram indianas. Os fabricantes locais originalmente copiavam a técnica de *wooden printings blocks* ou *block printings* usados na Índia, e criavam padrões próprios. Com o aumento da demanda, fabricantes estrangeiros, sobretudo oriundos da Inglaterra e Holanda, e, após 1945, da China e do Japão, passaram a produzir em larga escala tecidos impressos do tipo *screen printed*, o que conhecemos por *silk screen*. Foi no início da década de 70 que os tecidos importados passaram a ter a concorrência dos tecidos nacionais. Após as independências, muitos países africanos criaram suas próprias indústrias têxteis, por vezes, com o suporte tecnológico das firmas européias. De acordo com Hilger (1994), nesse período Tanzânia e

Quênia se integraram para produzir em conjunto, construindo um complexo têxtil, citado anteriormente, denominado Rivatex (Rift Valley Textiles) em Eldoret, no Quênia.

This Mill currently produces up to 400.000 meters of kanga per month using a rotary print system, ensuring good quality and coloring. Their main competitors today are the Indian silk-screen printed cloths (Hilger, 1994).

Além de constituir meio de comunicação de questões ligadas ao ambiente doméstico e às reivindicações das mulheres, esses tecidos são também um canal de comunicação e educação das instituições governamentais. A exemplo, temos a confecção de *designs* para a conferência das mulheres, em 1985. Sem contar o fato de que o então presidente do Quênia, Daniel Arap Moi, encomendou toalhas de mesa oficiais no formato de *kangas* para a residência presidencial na promoção da “paz e unidade da nação”. Outro exemplo são as campanhas de educação em massa e a criação dos *designs* encomendado para a Rivatex em comemoração à primeira década da conferência da Mulher em 1985 (Hilger, 1999:45).

Outros exemplos do uso das *kangas* como expressão de identidade de gênero e *status* pode ser encontrado no trabalho de Fair (2004) sobre o vestir e as construções culturais da identidade das mulheres em Zanzibar no início do século XX, ressaltando o papel fundamental do vestir nos processos de construção de identidade individual e coletiva das mulheres locais, assim como na criação de formas rituais, sobretudo aquelas associadas aos rituais de puberdade.

As duas modalidades de tecidos usados era o *merikani* e as *kangas*. Os primeiros estavam relacionados às práticas de vestimenta dos escravos no século XIX, aos quais era permitido apenas o uso de peças pequenas e muito simples, em geral feitas de tecidos crus muito grosseiros e baratos. Segundo Fair (2004), o nome provém da origem de fabricação dos panos – os Estados Unidos.

Se por um lado os *merikanis* estavam atrelados a vestimenta escrava, portanto, de nenhum prestígio, as *kangas*, como prática de vestimenta do início do século XX, passa a caracterizar a mulher suahile que abandona as roupas associadas à servidão e gradativamente adota essa nova forma vestimenta, primeiramente denominada *kanga za mera*, era impressa manualmente em pedaços de *merikanis* brancos tingidos de preto ou vermelho. Embora populares, essa variante nacional não alcançava a fama dos tecidos indianos. Um par desses tecidos custava em média cinco vezes mais que o preço da roupa tipicamente usada por mulheres escravas. Com o poder

influenciador das mulheres da elite de Zanzibar, a cidade passou a ditar as tendências de moda em *kangas*⁶⁴.

While new, attractive kanga *designs* sold rapidly in the first weeks after their arrival in Zanzibar town, each went quickly out of fashion. Traders and manufactures were therefore encouraged to produce small batches of particular *designs* in order to capitalize on women's very particular tastes, and encouraged to send samples to the isles first, to determine if a particular color and *design* combination would appeal to island women before embarking on large-scale production (Fair, 2004: 19).

A autora mostra como após poucos anos da abolição a vestimenta típica da população escrava foi radicalmente transformada. Vale ressaltar que na virada do século, escravos e recém libertos constituíam em torno de 75 por cento da população da ilha, sendo os grupos *Yao*, *Manyema* e *Nyassa* a maioria (Fair, 2004: 29). Assim, as novas formas de vestir estavam diretamente relacionadas com a constituição de novas identidades de homens e mulheres, cujo passado escravo estava sendo redefinido através das elaborações em torno da vestimenta. Os ex-escravos passam a cobrir partes do corpo que antes, pela escassez da roupa ou por impedimentos de seus proprietários, ficavam à mostra, como cabeça, pernas e pés, inclusive⁶⁵.

Assim, o consumo desses bens passa a ser indicativo também de poder econômico diferenciado, tornando-se importante marca distintiva e, por que não, de cosmopolitismo nesse ambiente recém abolição, onde os sujeitos procuram redefinir suas importâncias sociais também através “do uso e consumo das coisas”.

Algumas danças associadas aos rituais de puberdade têm a *kanga* como instrumento importante para realização, dado que o tipo de roupa usada durante as celebrações marca as passagens de um período de iniciação para outro. Vale ressaltar que são cerimoniais de iniciação de alto valor simbólico das identidades cosmopolitas e híbridas dessa geração, que inventa novos significados aos antigos paramentos dos tempos da escravidão. As dançantes vestem formas particulares de roupas que agregam significados adicionais aos esforços das mulheres em transcender formas dicotômicas da experiência escrava em contrapartida à população livre, ou ainda a africana em relação à árabe/indiana, em prol de uma visualidade única no ritual.

⁶⁴ Segundo Fair (2004), um oficial, nos idos de 1900 escreveu que Zanzibar era a Paris da África oriental.

⁶⁵ Esta informação nos faz refletir sobre a idéia de que a influência islâmica é que traz os hábitos de cobrir totalmente o corpo. Na realidade, as negociações com as novas experiências culturais são elaborações complexas.

Após o período de instrução privada das jovens, seguem-se duas cerimônias públicas marcadas pela execução de duas danças, a primeira delas, chamada *kunguyia*⁶⁶ que:

Was performed during the night, often in a public square or open space adjacent to the home where the girl's instruction had taken place. While performing *kunguiya*, the young initiates were adorned in two *kangas*. Bying up a bath of recently imported, limited edition *kangas* to be worn by all the initiates at that year's *kunguiya* performance, or perhaps even commissioning the production of *kangas* with particular color, pattern, or name, was also an important sign of Zanzibari women's collective power to influence the global process of commodity production and distribution (Fair, 2004, 23).

Além das demandas criadas por determinados tipos de *kangas*, bem como a frequência da distribuição delas, cria-se também um senso de igualdade social e cultural, através do uso de tecidos idênticos por cada integrante, mesmo diante de diferenças de classe, *status* ou étnicas. Vestir *kangas* idênticas durante a performance, faz iguais as integrantes.

A finalização das cerimônias é marcada pela oferta de *kangas* presenteadas pelos pais para as iniciadas e suas instrutoras. Ao receberem o presente, as moças entram simbolicamente para a idade adulta. Os pares de *kangas* recebidos, muitas vezes os primeiros da vida, transformam-nas em mulheres... e também em mulheres populares.

O que o uso das *kangas* parece apontar é a emergência de novas formas de construção de identidades individuais e coletivas através da vestimenta, da *performance* e do ritual, onde as mulheres têm papel predominante mudando as noções de pertença étnica e social, bem como a de pureza cultural, trazendo atenção para características evidentemente híbridas das realidades dos contextos urbanos pós abolição. A idéia de hibridismo parece caber na realidade zanzibari, pois a ilha foi povoada predominantemente por imigrantes. Como um dos muitos territórios de cultura suahile da costa oriental do continente, a rica mistura de heranças árabes e africanas foi marcante para a definição de uma cultura mista e exaltada como tal. O conhecimento dessa herança econômica e cultural eclética faz com que essa identidade única seja exaltada, muito embora a faceta árabe às

⁶⁶ "During the performance of *Kunguyia*, Arab women came out of *purdah*, took off their *barakoa* and danced in *kangas* matching those of all other. Significantly, initiates danced *kunguiya* in bare feet. The form and movement of the dance itself was also a hybrid synthesis of African and Arab elements. The dance was performed in a circle, with initiates facing the center, a form common amongst many types of East African dance. The movements, however, were much more characteristic of dance styles associates with Arabs in East Africa, involving slow and deliberate arm, head, and neck movements and very little movement of the hips, legs, or feet" (Fair, 2004:24).

vezes seja encarada como ideal dominante (Fair, 2004:26), como símbolo de civilidade – *mstaarabu* em kiswahili.

O uso das *kangas* como símbolo de unidade, bem como referencial de cosmopolitismo feminino, ou seja, com as mulheres se fazendo aparecer num cenário de modernidade da virada do século, revela-nos protagonismos diferenciados e mesmo formas de adequação da mulher nas esferas de importância social. Permitindo certos discursos sorrateiros, as *kangas* entrelaçam-se aos modos como as mulheres constroem dignificações para suas vidas e impõem suas presenças na comunidade, traçando suas narrativas pessoais e de grupo. De maneira geral, o uso das *kangas* é também peculiar ao mostrar-nos como mulheres e homens, em contextos espaciais e sociais específicos, criam, re-criam e desvituam papéis sociais.

3.2 – *Capulanas*

Famosa era a loja de dona Cacilda, no Xipamane⁶⁷, onde nos anos 60 era hábito ir escolher as *capulanas* mais bonitas, aquelas da última moda. E dona Cacilda até organizava desfiles. Ainda hoje em dia, no Xipamane, todos se lembram da loja de dona Cacilda: uma referência! A loja ainda lá está, a dona Cacilda é que não (...)
(Capulanas e Lenços, 2004:11)

Rumando mais ao sul dessa região do continente nos depararemos com os mesmos tecidos de algodão industrializados, com funções sociais e recorte de gênero muito semelhantes aos das *kangas* e *lesos*, mas geograficamente localizados em Moçambique. Embora haja alguma literatura acerca dos tecidos industrializados na costa oriental africana, trabalhos relacionados às produções têxteis e suas inserções culturais em Moçambique especificamente são raríssimos.

Uma diferença clara é que os provérbios que encontramos nas *kangas* são raros aparecerem nas *capulanas* – o nome desses tecidos na ex-colônia portuguesa. Em algumas regiões, a venda desses artigos é comandada predominantemente por indianos.

Claro que os comerciantes não tardaram em encomendar aos fabricantes, na Índia ou noutros lugares da Ásia, não apenas “lenços” mas panos com a largura e o comprimento que as

⁶⁷ O Xipamane é um bairro de Maputo correspondente ao que chamam de “caniço”, apesar de que a grande maioria das casas hoje sejam construídas em alvenaria ou madeira e cobertas com chapa de zinco. É muito conhecido por seu grande mercado popular.

mulheres pretendiam. O estampado das “capulanas” era inspirado no sári indiano e no sarong indonésio, com os motivos maiores no centro e uma barra a toda a volta” (Capulanas e Lenços, 2004:23).

A origem do nome é controversa. Há os que fazem referência a *Ka- Polana*, significando “o lugar do régulo Polana”. Ou aqueles que apontam para “capa” ou “capelo”, como sinônimo de manto. A presença das *capulanas* no cotidiano de Moçambique é tão forte, que são inúmeros os relatos destes tecidos na literatura nacional⁶⁸.

As referências a estes belos tecidos de formato retangular, extensos o bastante para cobrir a altura e largura de um corpo – as *capulanas*⁶⁹ – não se restringem à expressão literária. A literatura “canta-a” em verso e prosa e a sociedade a usa e significa de diferentes maneiras. São tecidos que adquiriram existência peculiar na dinâmica cultural dos habitantes de Moçambique com sua vibrante e poderosa presença. Presença para além dos olhos.

Usadas nas mais diferentes situações e lugares – como belas amarrações corporais, artigo para atar crianças às costas, para *belecar*⁷⁰, abrigo diante do frio ou vento imprevistos, proteção aos doentes em hospitais ou como utilitárias superfícies para descanso – as *capulanas* são artigos apreciados pela beleza, utilidade e comunicabilidade.

Para além de sofisticados motivos gráficos – os quais são objeto de vivos comentários nos mercados e lojinhas de Maputo, Inhambane, Beira ou Quelimane, e pelas dezenas de empórios distribuídos pelo “mato”, geralmente propriedade de “indianos” – as *capulanas* traduzem a passagem do tempo. Não é raro encontrarmos *capulanas* comemorativas de eventos e personagens históricos. Assim, a comemoração dos dez anos da independência do país foi marcada pela confecção de *capulanas* que lembravam os duros anos da guerra de libertação nacional e os símbolos da revolução. Da mesma forma, a visita do Papa a Moçambique em 1988 foi registrada com uma imagem de João Paulo II que passou a circular pelas ruas de Maputo e da Beira em corpos negros e femininos. Certamente a imagem de sua santidade decorando o traseiro de uma senhora provocaria reprovação

⁶⁸ Ao final do trabalho, apresentamos uma coletânea de poesias de Craveirinha e Noémia de Sousa, importantes representantes da literatura moçambicana.

⁶⁹ Saliente-se que o nome *capulana* é peculiar de Moçambique. Em toda bibliografia pesquisada, o termo aparece apenas na obra *Capulanas e Lenços* (2004). Além da concreta ausência de informações bibliográficas sobre o tema, que comprovei através de incessante busca, há evidências de tal lacuna através de discursos de estudiosos: “A historiadora Benigna Zimba, da UEM, escreveu para o catálogo de uma exposição um texto ressaltando a importância das *capulanas* e, ao mesmo tempo, escassez bibliográfica existente no país sobre esse assunto.” (www.jornalnoticias.co.mz).

⁷⁰ Na expressão nativa “belecar” significa embalar a criança atada ao corpo por uma *capulana*.

entre católicos mais conservadores não moçambicanos. Neste país, entretanto, o fato é visto com naturalidade.

Confeccionadas em fios de algodão com estamparias das mais diversas elaborações, grafismos e cores, motivos temáticos que exploram emblemas locais, comemoração de eventos sociais e políticos, as *capulanas* se inserem em contextos e simbologias múltiplas. A exemplo disto, vemos a utilização desses tecidos como valor simbólico para o lobolo⁷¹ (que será explicitado mais adiante). Ou ainda, o fato de que durante a luta anticolonialista muitas mulheres participaram dos exércitos da FRELIMO⁷² vestindo esses populares tecidos.

Além das diferentes maneiras do uso das *capulanas* no corpo, são também diversos os significados e códigos sociais a elas atrelados. A existência de um “baú de *capulanas*” cultivado por mulheres mais velhas é um exemplo deveras relevante sobre a presença dos tecidos, a construção da memória e da identidade feminina.

Saliente-se que as *capulanas* constituem um traço diferencial, pois são usadas principalmente por mulheres “nativas” e associadas ao “povo” – camponesas ou mulheres dos subúrbios urbanos (no período colonial seriam classificadas como “indígenas”). Moçambicanas “negras” ou “mistas”, urbanas e com um certo *status* social (no período colonial as “negras” seriam chamadas de “assimiladas”), bem como moçambicanas indianas ou brancas, não usam *capulanas* publicamente. As indianas (com exceção das goesas) usam cotidianamente *saris* ou *punjabs* (estes últimos mais práticos para o trabalho), enquanto as demais se vestem *à européia*. Vemos que o objeto pode “emprestar-se” à expressão da diferença, indicando domínios separados a que determinados grupos pertencem. Não devemos, entretanto, desacreditar da flexibilidade dessas relações.

⁷¹ Traduzido no passado por “preço da noiva” é praticado no sul de Moçambique como uma instituição matrimonial polissêmica e que excede a ideia de transação comercial. Sobre o lobolo ver JUNOD, (1996) e GRANJO, (2004)

⁷² Frente de Libertação de Moçambique

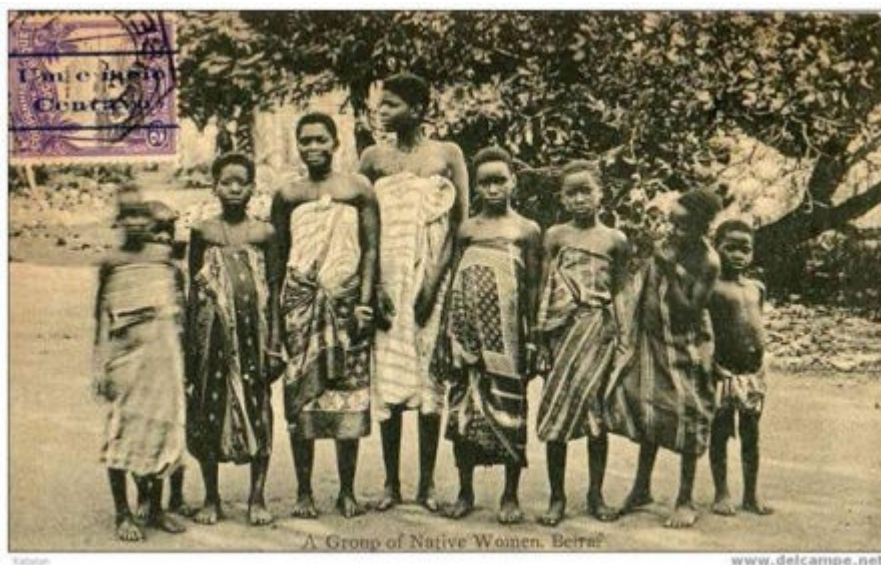


Figura 4: Grupo de mulheres na cidade da Beira

Sobre especificamente o uso da capulana como diferenciador social, citamos ainda do texto da pesquisadora e docente Benigna Zimba: “Em áreas como Zavala – Inhambane, Mecúfi – Cabo Delgado, e Mema – Nampula, o uso do tecido importado associava-se a marcantes distinções sociais entre as mulheres. Enquanto que em Zavala a mulher que usava capulana distinguia-se daquela que usava ‘chivenhula’, em Mecúfi e Mema, a mulher que usava capulana diferenciava-se daquela que usava ‘nakoto’. Embora usando técnicas diferentes de manufatura, ‘chivenhula’ e ‘nakoto’ são peças de vestuário feitas à base de casca de troncos de árvore (Jornal Noticias.com.mz).

Em artigo publicado na revista Savana (2007)⁷³, intitulado “O segredo das Capulanas”, Maria de Lourdes Torquato aponta para a presença marcante das *capulanas* no universo cultural moçambicano e a ausência de estudos sobre o tema. Ao entrevistar o artista plástico Malangatana, recebe o seguinte depoimento: “Na minha opinião, em Moçambique, a capulana representa um dos mais fortes traços da cultura popular e é pena que até hoje nenhum estudante, estudioso ou pesquisador, mulher ou homem, tenha explorado esse filão”.

Artigo fundamental dos grandes mercados de Maputo às lojinhas indianas de Nhambane ou Omoini, as *capulanas* são requisitadas de acordo com as tendências de uma moda ditada pelo grafismo popular do momento e freqüentemente nomeadas de acordo com o motivo temático. Como parte do processo de comercialização, a *capulana* é nomeada, num batizado que acontece no fervor

⁷³ Agradeço a Luis Henrique Passador o cuidado em fornecer-me este material, enviado diretamente de Moçambique durante seu campo de doutorado.

das discussões para escolha desses apreciados tecidos. Há outras formas de nomeação quando um acontecimento específico é popularizado. Fala-se de uma *capulana* denominada *pataria*, pronúncia de *padaria*, pois apareceu num momento de prolongada falta de pão na província de Nampula.

Tal qual as *kangas*, as *capulanas* também fazem parte de um malha produtiva externa ao continente. São poucas as referências a indústrias nacionais dedicadas a esse tipo de manufaturado.

Nos usos rituais há *capulanas* específicas para cerimônias fúnebres, que são vestidas pela viúva e mulheres da família; Há aquelas reservadas aos curandeiros e advinhos, sendo objeto de tabu para outras pessoas; Há as relacionadas à cerimônias mágicas, que são usadas por mulheres que usam um penteado especial feito com argila que dá um tom avermelhado ao cabelo - tal mulher é reconhecida por sua sabedoria em ler o passado e prever o futuro (Capulanas e Lenços, 2004).

Verdade seja dita. Já não se produz nenhuma capulana em Moçambique, mas também nesta nossa época de globalização, como é que podemos distinguir uma capulana produzida na China, na Índia ou na Holanda? (Capulanas e Lenços, 2004: 11).

Se é bem verdade que hoje grande parte da produção de *capulanas* provém de empresas estrangeiras, certamente não foi o fenômeno da globalização que fez dela um artigo estrangeiro. Como bem verificamos através da trajetória de outras modalidades de tecidos também industriais, a origem estrangeira não afeta seu caráter nacional e, pelo contrário, a necessidade de individualizá-la ou coletivizá-la de maneira particular, faz acionar formas ímpares de criatividade.

Ao que a bibliografia aponta, as origens desses tecidos em Moçambique remete ao norte do país. Certamente há traços muito semelhantes aos usos dos panos a despeito de suas denominações locais. Entretanto, as peculiaridades referentes a cada universo cultural são realidades que só poderão ser investigadas através do contato direto com o contexto estudado. A análise pormenorizada dos significados das *capulanas* pode permitir o acesso a dinâmicas culturais, permeando tempo e espaço e descortinando uma sorte de trocas materiais e simbólicas empreendidas por povos que têm os tecidos como importantes peças na construção de suas identidades. Futuramente, um campo direcionado à região trará novos caminhos para esta pesquisa. O que já se pode evidenciar é que falar em Moçambique implica em abordar, de alguma maneira, o tema *capulanas*. E, retornando ao tema que agrega nossa discussão, a cultura material, podemos afirmar que o estudo das formas de apropriação dos tecidos, permite-nos compreender os seres humanos em contato com o mundo material e a interação desta com o mundo social.

Neste momento, já é possível levantar alguns questionamentos que serão esmiuçados durante a pesquisa etnográfica:

1. Qual o lugar das capulanas no processo mais amplo de construção de uma identidade nacional em Moçambique? O que a análise estética pode sugerir?
2. De que maneira as capulanas constituem relações entre aqueles que as vendem e aquelas que as compram e usam ⁷⁴?
3. Qual o lugar das capulanas no universo de relações entre homens e mulheres?
4. Quais as diferentes formas de se utilizar as capulanas, no que se refere ao cotidiano, aos cerimoniais?
5. Há referências de narrativas coloniais nos motivos e estampas?
6. Técnicas de estamparia, origem dos motivos, padrões e *raports*. Quais padrões são considerados tradicionais e quais são modernos?
7. Motivos e cores mais procurados e por que.
8. A questão da nomeação das capulanas. Evidenciar o surgimento dos nomes.
9. Qual a noção de moda relacionada às capulanas?
10. Simulação do percurso de uma capulana – da criação do motivo e estampagem até o consumidor final.
11. Mulheres de diferentes etnias e idades as usam da mesma forma?
12. O uso do pano transformado em roupa é comum?
13. Há narrativas presentes na tradição oral que remetem às capulanas?
14. Verificar como as capulanas atuam como meio de intervenção social.
15. Evidenciar situações em que as capulanas são consideradas bens serem agregados, guardados no “baú”.
16. Há narrativas presentes na tradição oral que remetem as capulanas?

⁷⁴ As lojas indianas e mercados se constituirão em universo empírico privilegiado para a pesquisa. É nestes locais que ocorrem os infundáveis debates para a compra dos preciosos artigos, debates estes que giram em torno da “capulana da moda”, fato significativo, pois, ao contrário da busca por “originalidade” as mulheres procuram justamente aquelas capulanas que todas as outras têm. Será também nesses mercados, universos predominantemente femininos, que tomaremos contato com as vozes das mulheres.

3.2.1 – Miradas sobre as *capulanas* no ritual: o caso do *lobolo*

Uma das fortes evidências da importância das *capulanas* no seio social moçambicano pode ser verificada através da presença desses tecidos em uma instituição muito popular nessa região do continente – o *lobolo*.

Popularizado de maneira superficial como o “preço da noiva”, o *lobolo* é uma instituição matrimonial complexa que coloca em face todo um universo de relações de reciprocidade entre vivos e mortos, cônjuges e familiares.⁷⁵

Faremos aqui um levantamento breve sobre esta instituição polissêmica, abrangendo as discussões contemporâneas, para dar alguma noção de sua relevância. Longe de adentrar em especificidades, o que extrapolaria os objetivos desta dissertação, um retrato sobre suas características é importante para percebermos sua importância e, por consequência, visualizar mais um lugar social marcado pela presença das *capulanas*.

Prática inserida nas normas costumeiras dos casamentos na região sul e centro de Moçambique, o *lobolo* envolve certos tipos de compensações, monetárias, materiais, e por isso, é frequentemente caracterizado nos mesmo parâmetros do que se convencionou a *designar* “*bridewealth*”, na literatura antropológica⁷⁶. O que existe é uma circulação de mulheres entre

⁷⁵ Conforme Granjo (2004) a designação do *lobolo* como “união de fato” surgiu durante o esforço estatal para, na primeira década de independência, generalizar o casamento civil; Contudo, já era nessa altura reconhecido como a forma de matrimônio predominante no sul de Moçambique, sendo preocupante para as autoridades a evidente incapacidade de reduzir a sua importância quantitativa.

⁷⁶ Na literatura especializada sobre tecidos industriais há outras referências do uso desses artigos em instituições matrimoniais. Entretanto, reforça-se o caráter mercantil da relação. Dogbe (2003), em estudo sobre vestuário e corpos femininos, relata a existência de uma modalidade de tecidos industrializados usados nos casamentos e que, à primeira vista denotam a idéia de posse da mulher, mas que ao mesmo tempo, correspondem a estratégia criativa de inserção da figura feminina nos mercados informais. A autora mostra que em muitos grupos étnicos de Gana, um homem deve presentear a futura noiva com, no mínimo, seis meias-peças de *ntama*, um tecido industrial estampado, como parte do dote da noiva. De uma forma simbólica, a prática serve para mostrar apreciação pela beleza da noiva, assim como esperança quanto ao potencial reprodutivo. Além disso, afirma a autora, práticas como essas também reforçam crenças essencialistas nos corpos femininos como propriedade e como domínios únicos de fertilidade, aos quais um homem tem direito uma vez que tenha “pago” o valor certo. Metaforicamente, é como se, uma vez que o corpo feminino tenha sido fisicamente entregue por meio do enxoval da noiva em *ntama*, as propriedades táteis do tecido tivessem que necessariamente se desintegrar sob o peso da tradição, deixando a existência social da mulher surrada no processo. “As próprias mulheres, entretanto, “desembarçam”, os usos prescritos e o significado do *ntama* para definir um espaço independente para si mesmas ao dominar o processo de aquisição de riqueza por meio da venda de panos. Muitos grupos étnicos e indivíduos de Gana consideram *ntama* como um componente primário da riqueza de uma mulher comparável à propriedade imóvel que sua descendência possa herdar quando ela morrer. Mesmo se o próprio bem imobiliário continuar sendo uma das medidas mais altamente estimadas de sucesso pessoal entre homens e mulheres, em uma grande sociedade, o *ntama* ainda será valioso como um indicador de indústria bem sucedida de uma mulher. Essas crenças continuam a ressoar hoje em dia, como a prática que o povo de Ga de rasgar em tiras seleções de roupas de uma mulher

famílias que, se considerada superficialmente, denota uma espécie de troca mercantil, já que envolve compensações através de bens materiais e monetários. Veremos que a noção de “preço da noiva”, não dá conta da amplitude desta instituição que envolve relações de reciprocidade entre as famílias, os noivos, os antepassados e, em alguma medida, a comunidade do entorno.

O *lobolo* está associado à salvaguarda material para os herdeiros do casal e, em alguns casos, para prover a família em caso de viuvez⁷⁷; Serve para legitimar os herdeiros como pertencentes à família do marido, regulando assim a descendência; Atua como estabelecedor da harmonia entre os ancestrais e os vivos; Assegura, em certa medida, reconhecimento e legitimidade da mulher casada.

Acredita-se que a falta do *lobolo* pode causar a ira de antepassados trazendo doenças, problemas na gravidez e até mesmo a morte.

“Se uma moça se casar sem *lobolo*, não haverá harmonia no lar. O *lobolo* tem um significado simbólico. Os antepassados “não perdoam” um casamento sem *lobolo*.” (Depoimento de Ester Mandlate. UEM, 1992:203)

Dados apresentados no “Projeto sobre a situação legal da mulher na África Austral”, abordando as relações de gênero no *lobolo*, atestam que os filhos provenientes de uma união conjugal que tenha envolvido o *lobolo* pertencem à família do marido e que qualquer desarmonia no casal implica uma intervenção das suas respectivas famílias e, caso não seja possível resolvê-la, a mulher é “devolvida” à casa dos seus pais, a qual continua a ser considerada seu próprio lar. Neste caso a família da mulher deve restituir o *lobolo* que havia recebido, por ocasião do casamento da sua filha, embora em muitos casos os valores não sejam restituídos. (UEM, 1992:178). Vê-se que o discurso da “propriedade” permeou muitas abordagens teóricas acerca do *lobolo*, sendo a idéia de posse, propriedade da mulher, algo presente tanto no senso comum como também na literatura

falecida., as quais são distribuídas para seus filhos e parentes para simbolizar sua independência econômica. É irônico que essa prática de rasgar tecidos em tiras para preservar publicamente as realizações de uma mulher quebre os fios em vez de reciclá-los pra novos uso” (Dogbe, 2003:139).

⁷⁷ É interessante notar as formas de discurso referentes à substituição do marido/mulher que por ventura venham a falecer: “No caso de casamentos do sul, fala-se em “herdar a viúva”, em contrapartida, na região norte, onde predomina o sistema matrilinear (e onde os casamentos são denominados *Exuwo* e *Eharissi*, combinando civil e religioso) utiliza-se a expressão “substituto”. Assim, no caso do sul, com a morte do marido a viúva é herdada por um familiar do marido. O inverso, entretanto não ocorre, quando morre a mulher o marido escolhe alguém para “preencher o vazio”, provocado pela morte da mulher. (UEM, 1994:42)

especializada. Antonio Augusto Cabral, em 1925, citado em UEM (1992), na obra “Raças, usos e costumes dos indígenas da província de Moçambique”, versando sobre o direito de propriedade no sul, refere que a propriedade pertence sempre ao chefe da família, o homem. Depois de realizada a cerimônia do *lobolo*, a mulher passa a ser propriedade do marido ou da família deste. Em caso de morte do chefe da família, as mulheres são herdadas pelo irmão mais velho do marido, a não ser que seja de idade avançada. (UEM, 1992:89)

Há interpretações que consideram as relações estabelecidas pelo *lobolo* como de dupla subordinação para a mulher: em relação ao marido e à família dele. A mulher é obrigada a ir para a casa do marido, não é livre de decidir por si própria, nem tão pouco de se fazer representar. Qualquer discórdia mais séria é matéria da responsabilidade das famílias e não apenas do casal. (UEM, 1992:204).

Vemos que há certa vulnerabilidade da mulher pelo lugar que ocupa nesse universo de relações. Caso queira reivindicar a separação é responsável, juntamente com sua família por devolver os valores do *lobolo*, obrigatoriedade que implica, inclusive, na custódia dos filhos. Entretanto, a nova pertença da mulher à família do marido pode ser, percebida de outra maneira, na medida em que após o *lobolo* são criados laços entre as distintas partes, laços que reforçam a posição da mulher na rede das relações de parentesco pois, com a oferta do *lobolo*, pertencerá a ambas as famílias e, como espírito, terá influência nas duas (Bagnol, 2008:15).

Junod (1974) também apresenta perspectivas diferenciadas sobre o lugar da mulher nas relações criadas através do *lobolo*. Para o autor, a mulher é quem garante a manutenção da ordem social, embora esteja subordinada ao marido e a família, sendo avaliada pela sua capacidade de produção e reprodução. O *lobolo* passa a constituir-se em importante salvaguarda para a mulher.

Muito embora a bibliografia aponte para as diferenças de privilégios de gêneros, as mulheres loboladas adquirem um *status* dentro do ambiente familiar que as coloca em situação de respeito e dignidade, o que faz com que as assunções que caracterizam o *lobolo* como troca mercantil, onde prevalece a legitimação do poder opressivo marital e se revelam as assimetrias das relações gerais de poder entre gêneros, sejam questionadas em prol de uma concepção verificada na vida cotidiana que revela a prevalência da dignidade e elevação de estatuto da mulher (Granjo, 2002:71). Além disso, as mulheres participam ativamente das negociações dos valores e objetos angariados para o *lobolo*, estando distante da posição de mero objeto de troca. Ela geralmente conhece as possibilidades financeiras do esposo e sabe que os valores solicitados influenciarão na sua vida futura. É também

freqüente a realização de *lobolos* com esforços financeiros únicos e exclusivos da esposa e do marido.

Acerca da representação masculina, um homem que realiza um *lobolo* é considerado uma espécie de exemplo a ser seguido, homem de respeito dentro de sua geração e que deve se distanciar de determinadas atividades de socialibilidade que envolvam, por exemplo, reuniões noturnas, álcool, picardias ou qualquer hábito que interfira em suas responsabilidades em relação à família. A cerimônia do *lobolo* implica uma série de testes às habilidades do noivo fazendo parecer um rito de passagem.

O homem que lobola torna-se, antes de mais nada, um exemplo a seguir. A imitação da sua atitude é tão freqüente que a cerimônia é popularmente apresentada como um fenômeno epidêmico, dizendo-se mesmo que a cada lobolo se seguirão outros três, em cada um dos restantes pontos cardeais do bairro. A par desta representação, que retoma as referências culturais ligadas à comologia e à importância do equilíbrio social, diz-se também, de forma mais prosaica, que quando um homem lobola os seus amigos se sentem obrigados a imitá-lo, “para não serem menos do que ele” (Granjo, 2004:69).

De acordo com Bagnol (2008), atualmente o *lobolo* constitui-se de três fases principais: Primeiro, a apresentação da intenção do noivo em criar laço com a mulher, realizada em encontro com parentes e amigos. Nesta ocasião, os familiares da noiva dão aos representantes do noivo um documento onde são especificados os pedidos para o *lobolo*⁷⁸. Após algum tempo, a depender da capacidade do noivo em adquirir os presentes, o *lobolo* é realizado e a noiva passa a fazer parte do grupo familiar do marido. Após o casal lobolar rumam para viver com os familiares do noivo ou em residência própria. A noiva é levada pelos seus familiares para a nova casa juntamente com os presentes que são, em geral, peças de vestuário e utensílios domésticos. A autora complementa que nas áreas urbanas é comum a combinação do *lobolo* com o casamento civil e/ou religioso (Bagnol, 2008:5).

A referência das *capulanas* como elemento componente dos rituais do *lobolo* aparecem em diversas análises. Vejamos a descrição de Bagnol (2008), sobre um lobolo de uma moça de 24 anos:

⁷⁸ A autora utiliza a grafia *lovololo* em sua pesquisa.

A delegação do noivo colocou uma capulana no chão, onde dispôs os bens do *lovolo*. Uma tia de Cecília queria ficar com a capulana e disse: “você são bons, você sabem nos servir bem. Nós vamos ficar com tudo, incluindo a capulana (...) O *lovolo* de Cecília incluía 100 000,00 Mt, 5 litros de vinho tinto, uma caixa de cerveja e outra de refrigerantes. Compreendia igualmente um chapéu, um par de calcas e uma bengala para o pai da noiva. Para a mãe havia um *mukume*¹¹, uma *nkeka*¹², uma *vemba*¹³, uma *capulana*¹⁴ e uma garrafa de vinho branco, que ela amarrou nas costas, simbolizando a substituição da filha. A avó paterna de Cecília recebeu uma *capulana*, uma blusa, um lenço de cabeça e uma caixinha de rapé. Uma tia recebeu uma *capulana* e um lenço de cabeça. Apesar de as prendas de Cecília não constarem da lista, foi-lhe oferecido um vestido, roupa interior, sapatos, uma bolsa e jóias (Bagnol, 2008: 7).

É interessante notar que os tecidos aparecem como componente das trocas materiais relacionadas às reivindicações de antepassados, interligando-se à explicações de infortúnios e correspondendo a forma de apaziguar ou resolver tais desajustes.

Três dias após o *lovolo*, ainda em casa do pai, Cecília deu à luz um rapaz. A criança recebeu o nome do bisavô paterno, Muthiyasi, homônimo do pai. A criança era irrequieta e chorava todas as noites. Foi procurado um adivinho para identificar as causas da aflição. Temia-se que o nome não tivesse sido aceite pelos antepassados e que tivesse de ser mudado. O problema da criança foi relacionado com uma velha tia da mãe de Cecília que estava descontente porque durante o *lovolo* da sobrinha, há muitos anos, não lhe tinha sido oferecida a *capulana* que ela merecia como tia da noiva. A tia provocava problemas à criança para chamar a atenção sobre a sua exigência (Bagnol, 2008:9).

As *capulanas* aparecem ainda como simbologia de proteção do corpo da mulher e de sua parentela feminina.

A noiva só volta a surgir quando as celebrações acalmam e as várias pessoas se sentam. Vem tapada com uma capulana, escoltada à frente e atrás por duas raparigas que a conduzem até ao seu lugar. Queremos ver a noiva e oferecemos os 50000 meticais de costume. As suas acompanhantes exclamam, contudo, que a oferta é miserável. As mulheres da nossa delegação testam destapá-la, as amigas não deixam, mima-se uma disputa e a assistência ri (Granjo, 2004:55).

Diante de uma realidade moçambicana tão complexa, com seus nove grupos populacionais principais, diversas influências religiosas e um contexto regional marcado por transformações sócio-econômicas e políticas durante as últimas três décadas, é de se imaginar quão mutáveis são também as instituições sociais. As estruturas mudam diante de fatores como a vida urbanizada e o *lobolo* acompanha tais transformações. Algumas alterações no *lobolo* citadas na literatura apontam para

mudanças decorrentes das políticas introduzidas pela FRELIMO contra as práticas tradicionais⁷⁹. Depois da independência, as ideologias e políticas empreendidas pelo partido consideram que as práticas tradicionais, do tipo dos ritos de iniciação, poligamia e *lobolo*, eram retrógradas e negativas.

Nos anos mais recentes, a própria guerra civil provocou rupturas nos hábitos e costumes tradicionais, agravando as dificuldades econômicas das famílias. A convivência com outros tipos de casamento, e o aumento da opção pela união religiosa, assim como o abandono das práticas consideradas “tradicionais”, por parte da população jovem, fazem com que o universo de permanência do *lobolo* seja constituído por ajustes e adaptações frente aos novos tempos.

A análise de Granjo (2004) do *lobolo* de seu amigo Jorge revela, entre outros aspectos, essas realidades cambiantes as quais instituições sociais estão suscetíveis. O autor aponta para as dinâmicas de continuidade e mudança que se descortinam nos terrenos de estudo e que inevitavelmente se impõem ao olhar para quem observa a Moçambique atual. Assim, *lobolar* ou ser *lobolada* não é apenas uma matéria de descendência, economia ou relação com os espíritos, por muito reinterpretável e passível de manipulações práticas que cada um destes aspectos revele (Granjo, 2004).

Vemos que há uma série de elementos motivadores à prática do *lobolo*. Granjo aponta que são elementos que passam pela idéia de “conservação da tradição”, mas que vão muito além disso, e que o caminho para a justificação a partir da idéia de modernidade é uma tentação simplista e pouco representativa. A maleabilidade das tradições frente aos processos sócio-econômicos certamente insere rituais como o *lobolo* em dinâmicas onde a adaptação se faz necessária. Não há tradições congeladas. O *lobolo* permanece em sintonia com as mudanças históricas, políticas e religiosas as quais Moçambique presencia e as *capulanas* compartilham dessas realidades dinâmicas.

⁷⁹ A FRELIMO, Frente de libertação de Moçambique, proclama a independência em 1975 baseada em uma política ideológica socialista que rejeitava práticas e instituições dos costumes “tradicionais”, considerando-os retrógrados e contra-revolucionários aqueles que partilhavam tais ações. Além da consideração negativa por parte do poder revolucionário, o *lobolo* foi catalogado pelos colonizadores como um exótico e incivilizado arcaísmo. (Granjo, 2004:72)

3.3 – Miradas sobre as capulanas na literatura: a novela de Luis Polanah

Tendo em vista as inúmeras citações desses tecidos industriais nos textos literários dos principais autores Moçambicanos⁸⁰ e frente à impossibilidade de trazer para o corpo desta dissertação experiências diretas de contato com o universo cultural das *capulanas*, elegemos a literatura como outra fonte preciosa da realidade de inserção desses panos no seio social. A presença na literatura não nos parece casual, dado que a expressão literária constitui em forma cultural de importância capital na formação de sentimentos e experiências. São estruturas de atitudes e referências (Said, 1995).

A novela criada por Luis Polanah⁸¹, traz como narradora nada menos que uma *capulana* - adquirida como uma “bela peça pra ser vestida por uma bela mulher” e que se transformou em pedaço de trapo, condenada ao esquecimento até desaparecer num processo doloroso, solitário e irreversível.

A obra, para além do valor artístico, aborda o regime de trabalho imposto pelo capitalismo colonial e o impacto sobre a vida da população rural moçambicana. Focando na realidade do cultivo do algodão⁸², toda a multifacetada tirania que afetou profundamente a vida das populações interioranas e o efeito desumanizador do trabalho forçado na produção de algodão⁸³, são desnudados, mostrando o enrijecimento da pobreza das populações e em especial, a forma como o sistema agia de maneira específica na experiência de vida das mulheres.

⁸⁰ Pesquisando a poesia moçambicana do período nacionalista e focando nas obras de Noemia de Sousa e José Craveirinha, autores profundamente comprometidos com as realidades políticas do país, encontrei uma quantidade razoável de poemas que faziam referência às *capulanas*. Ao final do texto há uma seleção de alguns deles.

⁸¹ Luis Antônio Domingues Polanah nasce em Chinde, Moçambique, em 1921. Primeiramente dedicado à pintura e literatura, foi jornalista no Brado Africano quando publicou a novela, “História de uma Capulana de Algodão”, juntamente com uma estória curta chamada “A história de Madala”. Em 1958 ganhou um incentivo do Consulado de Lourenço Marques para estudar pintura em Lisboa. Lá, associou-se à Casa dos Estudantes do Império, através da qual publicou sua antologia, “Poetas moçambicanos”. Posteriormente cursou antropologia e realizou pesquisa de campo em Angola na década de 60. Lecionou por poucos anos na Universidade Eduardo Mondlane.

⁸² Não há no romance alusão direta a um lugar geográfico determinado em que se passa a estória. Para vias de esclarecimento lembremos que as zonas produtoras de algodão durante o regime de trabalho forçado localizavam-se, sobretudo nas terras da região norte, onde se desenvolveu uma economia de plantações e *machambas* de colonos. Na região sul, anteriormente a independência, materializa-se uma economia baseada na venda de mão de obra e de prestação de serviços para os países do “hinterland”, especialmente para a África do sul (UEM, 1994:7)

⁸³ A expansão da produção de algodão nas colônias aumentou significativamente durante o plano econômico do regime salazarista. Devido a fertilidade do solo, clima favorável, acesso aos portos e mínima contribuição a economia colonial, as autoridades portuguesas designam Moçambique como o centro além mar de produção de algodão e Angola em posição subordinada (Isaacman, 1981:17).

A obra traz à luz as contradições criadas pela ida da população masculina para as minas da África do Sul, a exploração sexual das esposas que permaneciam no país cuidando dos filhos e trabalhando no cultivo de algodão, bem como a hipocrisia das autoridades e da igreja católica, além de todo um mecanismo de controle social vivido, sobretudo pela população feminina, alvo da exploração do *chibalo* (trabalho compulsório), e vítima de toda sorte de abusos por parte dos portugueses responsáveis pelo controle da produção e venda do algodão, bem como homens subordinados a esses⁸⁴. Um cenário onde a mulher africana é freqüentemente retratada como “mero instrumento de prazer”, diz-se na novela, para os colonizadores brancos.

Originalmente publicado em séries no jornal O Brado Africano, A SAGA DE UMA CAPULANA DE ALGODÃO⁸⁵ é uma obra pouco estudada por pesquisadores de literatura⁸⁶, sobretudo porque as cópias do jornal são raras mesmo em Moçambique.

A novela assume grande importância quando situada dentro do período histórico em que foi escrita – na década de 50, quando o regime liderado por Antonio Salazar intensificou o controle sobre as obras publicadas censurando, ameaçando e decretando prisões. O Brado Africano, que durante os 20 anos anteriores havia sido um importante instrumento de protesto, tornou-se um jornal custeado pelo estado e controlado por um quadro editorial atado ao regime colonial. Apesar disso, a *Saga* foi publicada na íntegra e Polanah, anos mais tarde, ironizava a ignorância e limitada erudição dos censores coloniais que nunca perceberam a crítica inserida na figura da *Capulana* e na obra como um todo.

Luis Polanah's writing must also be viewed as part of an ongoing tradition of Mozambican protest literature which dates back to the end of the last century. A tradition, though replete with ambiguities and contradictions, which is nevertheless remarkable given the colonial state's efforts to stifle expression, especially during the Salazar regime, and its policy of restricting access to education to a mere handful of assimilated Africans and mulattoes. Taken together with the spirit of insurgency articulated in the popular culture of workers and peasants – their poetry, songs, sculpture and dance – this tradition of literary protest represents an important, though largely overlooked chapter of Mozambican social and cultural history (Isaacman, 1981:2).

⁸⁴ Os *sipais* foram figuras marcantes desse cenário de repressão e abuso. Considerados policiais africanos representantes do poder do estado, esses homens eram chefes e administradores locais instruídos para usar toda sorte de coersão para garantir a produção.

⁸⁵ A única versão encontrada para este trabalho foi produzida pela Universidade de Wisconsin, em inglês e editada por Ellen Isaacman.

O Brado Africano permaneceu silenciado durante parte do regime salazarista, mas depois de alguns anos de políticas repressivas, uma nova geração de escritores surgia. Influenciados pelo poder insurgente de correntes intelectuais e políticas anti-nazistas, anti racistas, de negritude, de pan-africanismo, de marxismo, escritores como José Craveirinha, Noêmia de Sousa, Marcelino dos Santos, Ruy Nogar, Gwante Valente, entre outros, começaram a expressar seus anseios e frustrações através da literatura⁸⁷. Foram obras que denunciaram os abusos do colonialismo, reivindicando a dignidade de suas culturas e apontando as contradições da situação colonial vivida pelo povo moçambicano.

Foi durante a ditadura salazarista que Portugal impôs forte pressão sob as colônias - imbuídas de fornecerem benefícios econômicos a metrópole através da produção de produtos não manufaturados. Os princípios da exploração portuguesa foram oficializados através do ato colonial de 1930. No que se refere ao algodão, o estado português controlava totalmente os aspectos de produção e venda do produto, avaliando e estabelecendo, inclusive, os valores para compra, colocando os produtores moçambicanos em absoluta dependência, dado que não tinham opções. Uma junta de exportação de algodão foi criada para supervisionar a produção pelas colônias. Concessões adicionais também eram distribuídas para companhias locais com capital suficiente para construir e manter os processos de manufatura do algodão, além de pagar salários aos europeus agentes de campo e aos fiscais. Segundo Isaacman (1981), em poucos anos acordos foram firmados com 12 firmas que receberam território substancial e garantia do monopólio para compra do algodão.⁸⁸

In 1938 the Portuguese government imposed a system of forced cotton cultivation throughout Mozambique. Within a decade peasant production increase tenfold. By 1961 it had almost doubled again. Mozambican cotton, imported at artificially depressed prices, fueled the Portuguese textile industry and saved Lisbon millions of dollars annually in hard currency (Isaacman, 1985: 1).

⁸⁷ Para maiores informações sobre a literatura moçambicana ver, entre outros: Chaves (1999, 2004, 2005), Cabaço (2004), Noa (2002).

⁸⁸ Entre as companhias concessionárias com maior número de zonas de algodão, podemos citar: Cia dos algodões de Moçambique, que atuava nos distritos de Moçambique, Cabo Delgado e Zambézia; Sociedade Agrícola algodoeira, em Cabo Delgado e Niassa; Algodoeira do sul de SAVE Ltda, em Gaza e Inhambane; Cia Nacional Algodoeira em Manica e Sofala. (Isaacman, 1981: 18). Informações mais aprofundadas sobre a cultura política e econômica do algodão em Moçambique podem ser encontradas em Isaacman, (1996).

Toda a trama de monopólios e benefícios direcionados aos portugueses é revelada nas páginas da novela, que empreende uma mirada não apenas dos personagens envolvidos nessa engrenagem, como também no contexto mais amplo sobre a lógica maniqueísta e perversa da atuação do poder metropolitano, bem como nos descaminhos de um povo em situação colonial.

Today I am nothing more than a rag which the kids have tied to the top of this long stick to use as the flag for the village where they, their parents, and their grandparents as far as seven generations back, were born. But I was once an elegant cloth for which the women competed in the shops. I was sold for a good price and worn by one of the most beautiful women of this village, whose kisses the shopkeepers coveted. Naïve and intoxicated by their promises and sweet words, she left herself be carried off by one who, after satisfying himself with her (...) when she fled her home, I remained forgotten beneath the straw mat where she slept (Polanah, 1981: 28).

A narrativa é entoada pela voz da *Capulana*, que acompanha todas as experiências de exploração vividas pela população moçambicana. O olhar segue direcionado para a realidade feminina e os reveses provocados pela situação colonial dentro das zonas produtoras de algodão. Sua trajetória – de bela peça para embelezar à pedaço de trapo abandonado num mastro – parece se confundir com a trajetória de muitas mulheres, que dentro de suas limitadas expectativas em relação ao trabalho, viúvas ou esposas aguardando eternamente o retorno de seus maridos das minas da África do Sul e Rodésia, tem à frente a dura realidade de cuidar da prole, cumprir o *chibalo* e ainda trabalhar em suas *machambas*, única forma de obter subsistência.

“Cotton is a thankless crop”, sighed the younger woman. “It demands everything from us but what do we get in exchange? If at least we could eat it... but not even that. We have to sell it at the price the govern wants, we can’t dispute the price like with corn, with the chestnuts, or with mafurra⁸⁹ seeds. If it’s a bad year and we lose all the cotton, does someone pay us for the work we did? If, in the bargfain, we have the misfortune of not getting anything from our own field, what will we eat during the year? How will we clothe our children? Where we can go for help? And in face of all that they say we don’t want to work. Where does all cotton come from, how do they buy all those big trucks and spread so many workers around the area? Who pays? (Polanah, 1981:31).

O cenário envolvente enfatiza as figuras femininas. Uma mulher, protagonista da obra, mãe de três crianças e cujo marido está trabalhando nas minas; Uma viúva, mãe de Suzana, linda moça

⁸⁹ Vegetal comum na África Austral. Extrai-se dele o óleo para cozinhar.

cobiçada pelo homem branco supervisor; Um mulher jovem recém casada cujo marido também está nas minas. Esta ultima tem a vida invadida pelo capataz, ajudante do homem branco responsável pela produção de algodão da região, encarregado de intimidar os trabalhadores.

A mulher protagonista, para a qual a *capulana* narradora foi confiada, tinha um grande campo para semear algodão (destinado ao pagamento do *chibalo*) e outra parte para o cultivo de feijão nativo, batata doce e amendoim. A descrição de sua rotina diária revela o peso de obrigações inevitavelmente direcionado às mulheres ao mesmo tempo que mostra a perversidade do sistema de produção algodoeira onde os lavradores tinham pouquíssimo tempo para se dedicar às suas hortas, o que resultava freqüentemente em prato e estômago vazios. Além de acorrentados pela engrenagem do sistema algodoeiro, a dependência não cessava por aí, havia ainda a única via de acesso para compra de mantimentos e produtos de necessidade primária que era de propriedade de outro *molungo* o homem branco, detinha o monopólio da venda de provisões, fazia empréstimos para os homens que rumavam para as minas e recebia as correspondências enviadas por estes com dinheiro ganho para suas famílias. Era um monopólio que deixava as mulheres e suas famílias em absoluta situação de dependência.

The Africans knew that the store owner extracted from them as much as he could, but they also did what they could to defend themselves. They saw themselves as partners in this life and an open familiarity had been established among them. How many times hadn't the owner advanced some hundreds of escudos to a customer who was emigrating to the mines and leaving his family behind! Naturally, the customer would repay all of it, sending his wife pounds from Transvaal. And the owner, as their intermediary, would be careful to discount his share from whatever the man sent his wife. Business was business. It was also agreed that the family would only sell their harvest in his store – where they were in debt. (Polanah, 1981: 51)

Diante desse quadro de exploração, a *capulana* aparece não apenas como narradora onisciente, mas como elemento que faz a crítica através do desnudamento das situações. Ao mesmo tempo, ela insere-se na trama, realisticamente, atada ao corpo das mulheres em situações cotidianas e de reflexão para as personagens.

The woman went to lie down under the mango tree. She extended the mat and, feeling cold, wrapped herself up in a capulana. She began to think about her life: when would her husband come back? She's been alone with all the responsibilities – the children and the farming—for over a year, without a strong hand at her side to help her. She felt like running away, doing something foolish (Polanah, 1981:45).

Embora haja um evidente protagonismo feminino na novela, as mulheres aparecem, em grande medida, atadas a uma realidade inexorável e sem poder de ação; Os comentários quase chorosos e dramáticos mostram isso. O autor lhes dá um tanto de pró-atividade, mas não chega a apontar a bravura das mulheres como algo que fazia alguma diferença. As mulheres são quase sempre vítimas e “coisas” para servir o sistema⁹⁰, e ao maior articulador, o homem branco.

Há dois personagens bem representativos dessa figura: o homem branco chefe, supervisor das plantações e o proprietário da loja de provisões que abastece o distrito. O primeiro, cumpre seu papel representativo do poder colonial, na esfera econômica, supervisionando de maneira repressora as plantações de algodão, comportando-se, entretanto, de forma diferenciada em relação ao seu envolvimento com uma mulher nativa. Ele se envolve com Suzana, a filha da coadjuvante viúva, e tenta estabelecer com ela um tipo de relação pouco comum entre um *molungo* e uma africana, uma relação legitimada, tentando, inclusive, o casamento oficial. O outro homem branco, de aproximadamente trinta anos, vive sozinho e é considerado “o terror entre as mulheres da área que o temem bastante” (Polanah, 1981: 51). Ele possui sabidos cinco filhos mulatos com três mulheres diferentes, para as quais dá poucos *escudos* mensais, sem, entretanto, assumir oficialmente a paternidade deles, uma vez que um registro oficial forçaria-o a prover as crianças em educação e suprimentos. Apesar de sua conduta, a novela aponta-o como o homem favorito das mulheres locais.

As one would expect, none of the children was registered under his name. When the priest went one day to persuade him to do so, he'd simply responded stubbornly that they weren't his children, that their mothers were a bunch of vagrants and that he wasn't about to cope with he was lying. All three of the women had been virgins when he'd taken them (Polanah, 1981: 52).

O destino inevitável segue como tônica da narrativa, não apenas para as mulheres, mas também para os homens que trabalham nas minas em contratos de um, dois anos ou que nunca mais voltam; Ou ainda para aqueles que quando retornam são recrutados para os trabalhos forçados na construção pública. Mas é na figura da mulher que está o “não lugar”, o vazio causado pela situação colonial que transforma a população em coisas para produzir em prol de um progresso de mão única. Em conversa com o funcionário da loja de mantimentos, a mulher protagonista desabafa:

⁹⁰ Uma das soluções encontradas pelas personagens, e que diz respeito à realidade, é a prostituição nas ruas de Durban.

“I don’t believe it, Salomone. My despair comes from my not having time to feel like a woman, or a mother, or anything. I feel like a machine. Look, I feel like de handle of a hoe. All I do from dawn till dusk is dig. Is that what you call progress?”
(Polanah, 1981: 59)

De maneira geral, a idéia de uma novela narrada por uma *capulana* é algo absolutamente substantivo para o intento desta dissertação, qual seja, revelar uma importância singular desses tecidos para vida social das populações africanas, e em nosso caso, a moçambicana. A novela mostra-nos também a importância da figura feminina nos processos de desenvolvimento econômico das nações africanas. E este ponto nos parece crucial: apesar de uma evidente submissão desenrolada por Polanah durante todo o romance, o que reflete uma forma de pensar predominante da época, as mulheres constituíram forças indispensáveis dentro dos processos econômicos e, indiretamente políticos, das sociedades africanas. Apesar de impedidas de atuar oficialmente no mercado de trabalho, sua atuação nas lavouras⁹¹ e no cuidado das famílias foi essencial para manutenção de diversos sistemas de exploração empreendidos pelo poder colonial. Para além dessa atuação mais indireta no sistema, parece que as mulheres entraram pela porta dos fundos em um lugar econômico fundamental na vida social africana – os mercados. E é nesse lugar que encontramos mais uma vez as *capulanas*, nas mãos de mulheres comerciantes e compradoras.

A novela finda com destinos trágicos para duas das três personagens principais. Apenas Suzana, a filha da viúva, permanece feliz morando com o *molungo*, embora a oficialização da relação não tenha se dado efetivamente no romance. A mulher recém casada e que teve a vida invadida pelo *sipai* que passou a habitar sua casa, foi surpreendida pelo marido que, ao saber da situação, voltou inesperadamente a Moçambique e, na calada da noite, surpreendeu o capataz que dormia com sua esposa a golpes de machado partindo sua cabeça ao meio. A mulher protagonista, após o ciclo exaustivo da produção do algodão, plantando, colhendo, transportando e vendendo o produto para o *molungo*, vê-se diante de 1500 *escudos*, por sua produção de algodão, avaliada como de segunda categoria.⁹²

⁹¹ O trabalho na agricultura em sociedades moçambicanas são exclusivos das mulheres. Aos homens é reservada a função de caçar, pescar, compor exércitos e construir as habitações. (Polanah, 1981, 68)

⁹² As formas de classificação da produção estavam nas mãos dos proprietários das zonas produtoras, assim, aos nativos restava apenas aceitar o valor pago. Sem contar que a forma de cálculo não era revelada, o dava margem para outras formas de exploração. Em um momento da novela, surge um homem negro que parece ter vindo da cidade e passa a reivindicar transparência na pesagem da produção. Ele atua como uma espécie de fiscal em benefício dos nativos que, inclusive passam a esperar sua presença. Entretanto, o homem inesperadamente some, ao que a novela sugere, como fruto de alguma ação dos homens brancos incomodados com a presença desse negro informado.

“This Money they paid me is not for the cotton I grew with my sweat and harvested every little bit of it without anyone’s help. This money I have here is for the cotton they took from me with all the sweat and all the agony I poured into it, without anyone’s help”, the woman cried out in the midst of the forest, surrounded merely by trees which trilled to the innocent gurgling of tiny birds (Polanah, 1981:80).

Ela rumou para a loja de mantimentos com a criança menor atada às costas e resolve se entregar a algo a que nunca foi afeita – a bebida. Desesperançada e raivosa bebe até perder a consciência e acaba por se envolver em uma confusão com outros inúmeros bêbados do lugar. Vinho e cerveja constituem os últimos goles da sua vida, que cessa quando é estrangulada por um fazendeiro.

The following day they found a man sleeping at the foot of the cashew tree with his face bloodied and a few away a dead woman. Removing the woman they found a lifeless bundle underneath her, bound to her side. It was the baby boy who’s suffocated under the weight of his mother. (Polanah, 1981:85)

A novela só termina quando a própria narradora, a *capulana*, morre queimada após tempos hasteada a uma árvore velha e seca. A obra fica como seu testamento.

I remained fastened to the tree trunk like an executed criminal. Dawn arrived to moisten my lips with the winter mist and I awakened. Then I waited for them to come finish me off, but they didn’t appear that day, nor the next, nor the next. Thus a whole week passed while I was slowly dying. I was wracked with repulsion and misery. To think what I was and how I am ending. The bodies I dressed and the lovers I attracted with my elegance. How deceitful life is! Everything passes in life, but we live as though everything lasted forever... (Polanah, 1981: 87)



Figura 5: Meninas carregando crianças com capulanas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Diante de todas as informações que este percurso nos possibilitou, há algumas questões que parecem de importância capital frente ao tema dos tecidos. Não são problematizações restritas ao universo aqui abordado, mas assuntos que se impuseram no decorrer da elaboração desta dissertação e cuja presença não deve ser casual.

Os tecidos industrializados aparecem em lugar destacado na expressão da modernidade africana, eu diria, modernidades africanas. É, entretanto, um pensamento diverso do paradigma eurocêntrico, que concebe o moderno em contrapartida ao tradicional. A modernidade africana é simultânea e constituinte da tradição. As concepções binárias, ainda presentes em muitos estudos debruçados sobre o continente, não atravessam as urdiduras dessas culturas vernaculares.

A trajetória das *capulanas e kangas* mostra-nos que as modernidades são criações, fruto de negociações em contextos globais. O significado de uma peça adquire feição distinta quando migra em tempo e espaço. Enquanto um tecido é considerado estrangeiro por sua origem, torna-se local na medida em que seus significados políticos e sociais são construídos localmente.

A oposição tradição *versus* modernidade pode ser pensada como uma construção organizada pela ideologia colonial, que trazia uma série de outras oposições complementares: Europa/África, nós/outros, desenvolvido/estático, pré-histórico/histórico, civilizado/primitivo, entre outras. São termos problemáticos quando os vemos associados ao discurso colonial, concretizado em missionários, colonos, antropólogos e outras figuras representantes de uma Europa de valores iluministas, e que surgem da episteme colonialista do século XIX e começo do XX, que inventa um conceito de tradição pré-histórica e estática e que nega sua fluidez e multiplicidade. “A tradição é um elemento indispensável da modernidade e que desafia o pressuposto evolucionista subentendido no paradigma da história ocidental” (Mudimbe, 1988:158, 189).

Foram estas oposições criadas que impulsionaram pensadores africanos, ativistas e estudiosos a rejeitarem as descrições de suas culturas como “outras”, “estáticas”, “primitivas”, e passaram a reivindicar olhares de suas culturas empreendidos dentro dos contextos próprios e não como algo externo a um modelo europeu de racionalidade (Rabine, 2002:70).

Alguns estudiosos procuram reconsiderar o próprio significado da palavra tradição recorrendo a sua origem latina - *traditio, tradere*. Mudimbe (1988:189) considera que não há oposição binária na medida em que a palavra tradição se origina em *traditio* que significa

continuidade dinâmica, e que talvez seja alteração de *tradita*, que significa herança. O autor vai na contramão da oposição estática em prol da noção de que tais entidades são parte de histórias em processo.

A lembrança de que muitos tecidos artesanais têm seus *designs* copiados na forma industrial é um indicativo do caráter dinâmico das tradições, o que, por sua vez, não denota diminuição da importância das formas artesanais que, como versa a bibliografia, continuam vívidas negociando com as realidades sócio culturais. É de se considerar também que as trajetórias não confinadas a uma nação ou estado, por isso transnacionais, são também maneiras exemplares para verificarmos empréstimos e negociações de criações culturais. Nas *capulanas*, por exemplo, vemos concretizados signos árabes, indianos e europeus que adquirem significados dentro de sistemas históricos e culturais moçambicanos. Gilroy (2001) em seus apontamentos sobre o Atlântico Negro ressalta como as comunicações culturais criadas na modernidade foram desenvolvidas em processos que entrelaçaram trocas, diálogos e atritos dentro de estruturas transnacionais, que longe de constituir realidades estáveis, são contextos em que os atores incorporam, modificam e transcendem as estruturas.

A dicotomia tradição/modernidade parece obscurecer o fato de que a costa oriental africana, como já exposto, foi palco de trocas comerciais muito antes da expansão comercial européia. Na produção e circulação de símbolos através dos panos, a tradição torna-se um conjunto de leis propulsoras de um modelo alternativo de percursos históricos e de mudanças. Dos tempos da chegada de comerciantes árabes, depois indianos, além das trocas entre as populações locais, bem como do advento colonial e neocolonial, populações de Moçambique, Quênia e Tanzânia continuam a edificar identidades e construir sistemas culturais que incorporam e transformam outras culturas, inclusive as do próprio continente.

Em paralelo às discussões acerca da tradição e seus binômios, há o tema da autenticidade, muito presente nos trabalhos sobre produção e consumo têxtil, e que traz as críticas às noções de pureza frente à evidente circulação transnacional e à multiplicidade de sentidos que os tecidos adquirem. Entrando nesses circuitos cai por terra a promessa simbólica de que o objeto pode conectar o consumidor a um mundo tradicional idealizado. Tais rotas transnacionais também dissolvem a imagem de uma África enclausurada dentro de si mesma e de sua pureza imutável (Appiah 1992; Pincton 1999; Steiner 1994). Aqui, a idéia de autenticidade torna-se uma abstração vazia.

É comum na literatura especializada acompanharmos descrições decepcionadas acerca da substituição de técnicas de tecelagem pelo uso dos tecidos industriais ou ainda a utilização de produtos sintéticos para tingimento em substituição ao índigo, por exemplo. Essas passagens do “natural” para o “sintético”, além dos motivos históricos, geográficos e mesmo técnicos⁹³ inerentes, apontam para a comunicação entre o local e o global, realidade que podemos conectar a um domínio maior de produção e consumo da cultura material africana e que aponta para existências cosmopolitas, conotando sofisticação e urbanidade. Esse caráter cosmopolita, como avesso da estaticidade, foi apontado por Fair (2004), na análise que empreende sobre o vestir, a performance e a construção cultural de uma identidade zanzibari. A autora encara o cosmopolitismo como prática discursiva e performativa que não implica necessariamente em um referencial do mundo ocidental ou mesmo árabe, mas a uma apreciação sofisticada da mistura internacional e apropriação de estilos e símbolos de lugares geográficos múltiplos e dispersos. Tal cosmopolitismo “was asserted by women and expressed through dress and ritual at the turn of the century and was the first step taken to define a national identity as Zanzibari” (Fair, 2002:14).

Se por um lado a idéia de autenticidade é problemática, nos mesmos termos da dicotomia tradição/modernidade verifica-se que sua funcionalidade é efetiva quando relacionada a objetos que deixam o continente africano, dispersam-se de eventuais origens cotidianas e rituais, e passam a circular em mercados internacionais. O caso do mercado constituído pelas populações negras dos Estados Unidos é um exemplo singular no qual o consumo de tecidos está atrelado ao ressurgimento de identidades culturais. O uso dos tecidos re-liga essas populações a um contexto origem e torna-se uma forma de fortalecer identidades estilhaçadas por um passado marcado pelas consequências da escravidão.

O uso dos tecidos pela comunidade negra dos Estados Unidos, como maneira de criar uma identidade afrocentralizada surge, de maneira contundente, durante o momento político de reivindicação de direitos civis e particularmente nas formas mais militantes que lutavam contra as injustiças do racismo e formas culturais eurocentradas. “The Black nationalist movement of the late 1960’s and early 1970’s saw African Americans defying this Eurocentrism in their clothing and hairstyles. Durant this period Maulana Karenga founded a Black nationalist organization, Us, whose

⁹³ Em escalas médias de produção o uso de corantes naturais, por exemplo, estão sendo gradativamente substituídos pelos corantes sintéticos que fixam de maneira mais eficiente e não precisam dos elementos fixadores usados nos tingimentos com corantes naturais, fixadores fortemente tóxicos.

members wore African clothing” (Boateng, 2004:214). Após esse período, o uso restrito às camadas militantes se espalha para a comunidade negra em geral, tornando comuns as lojas de tecidos africanos nas principais localidades ocupadas pelas populações negras.

A boubou, or a piece of mudcloth or kente cloth becomes a signo of the “authentic” only as it moves outside of its original context as an object of use in the daily life of a community and passes into industrialized society, either into a museum or into the world of commodities. (Rabine, 2002:112)

Entendemos que a idéia de produtos africanos “autênticos” nesses contextos externos está permeada por uma romantização do produto, que apesar de influenciada pela já repetida noção abstrata do continente africano, como se o objeto fosse uma prova concreta contendo a autenticidade e sua “essência” indestrutível, faz algum sentido, pois está ligada a consumos exteriores ao continente, evidenciando vidas diversas que os objetos adquirem ao serem significados em contextos também diversos. Essa noção de autenticidade ressoa de maneira muito menos intensa nos mercados consumidores africanos, onde a autenticidade/ originalidade está mais atrelada à qualidade e forma de fabricação do produto, havendo uma hierarquia de qualidade/preço de acordo com, por exemplo, o uso ou ausência de cera no processo de fabricação. Para além dos mercados de tecidos industriais, é fato que para os usuários de objetos produzidos de maneira comunitária não há preocupação com relação a autenticidade. (Appiah, 1997)

Através da circulação dos tecidos vemos surgir relações ambíguas que nos fazem perceber que os entendimentos de determinadas noções tais quais autenticidade, tradição e modernidade são escorregadios. A África está longe de ser o berço do culturalmente imóvel e da tradição autêntica. Ao mesmo tempo, as relações, criações e re-criações apresentadas nesta análise mostram que o espaço do oceano Índico, como palco de circulação multifacetada é rico de trilhas e tramas que nos possibilitam conhecer algumas facetas da criatividade da costa oriental africana.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALLMAN, Jean. Fashioning Africa: Power and the politics of dress. In: ALLMAN, Jean. Fashioning Africa. Power and politics of dress. Indiana: Indiana University Press, 2004.

ANQUETIL, Jacques. Afrique, Les mains du monde. Paris: Editions Solar. 2004.

ANTUNES, Luís Frederico Dias Antunes. “Os mercadores Baneanes Guzarates no comércio e a navegação da costa oriental africana (século XVIII)” in Moçambique: navegações, comércio e técnicas. Actas do Seminário (Maputo, 25 a 28 de novembro de 1996). Comissão para a Celebração dos Descobrimentos Portugueses, Lisboa, 1998.

APPADURAY, Arjun (org). The Social life of things. NY: Cambridge University Press, 1986.

APPIAH, Kwame Anthony. Na casa do meu pai: a África na filosofia da cultura. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

ARNOLDI, Mary Jo; Geary, Christraud M. & Hardin, Kris L. (Ed.) African Material Culture. Bloomington, Indiana University Press, 1996.

ARONSON, Lisa. Tricks of the Trade: A study of Ikakibite (Cloth of the Tortoise) among the Eastern Ijo. In: Ways of the Rivers – Arts and Environment of the Niger Delta. California: UCLA Fowler Museum of Cultural History. 2002.

BARNES, Ruth (Ed.) Textiles in Indian Ocean Societies. London and NY: Routledge Curzon, 2005.

BAGNOL, Brigitt. Lovolo e espíritos no sul de Moçambique. In: Análise Social, vol. XLIII (2º), 251-272, 2008.

BICKFORD, athleen. What's in a name: the domestication of factory produced wax textiles in Cote d'Ivoire (1994). In: CONTACT, CROSSOVER, CONTINUITY – Proceedings of the fourth biennial symposium of the textile society of America. Textile society of America Inc., 2005.

BISILLIAT, Maureen. África. Moda, cultura e tradição. São Paulo: Empresa das Artes e Editora SENAC. 1993.

BOATENG, Boatema. African textiles and the politics of diasporic identity making. In: ALLMAN, Jean. Fashioning Africa. Power and politics of dress. Indiana: Indiana University Press, 2004.

BOAS, Franz. Primitive Art. NY: Dove Publications, 1927.

BOHANNAN, Paul and DALTON, George (Ed.). Markets in Africa. Northwestern University Press, Netherlands, 1962.

BONI, Tanella. Reflexiones – La vida cotidiana de las mujeres de África. In: Mamáfrica. Zoela Ediciones, Granada, 2002

CAPULANAS e LENÇOS. Maputo: Missanga idéias e projetos. 2004.

CASTRO, Eduardo Viveiros. O Nativo Relativo. In: Mana vol.8 No.1 Rio de Janeiro, 2002.

CABAÇO, José Luis de Oliveira. Moçambique: identidades, colonialismo e libertação. Tese de doutorado. USP. 2005

_____. A questão da diferença na literature moçambicana. In: Revista Via Atlântica No.7, 2004.

CHAVES, Rita. Jose Craveirinha, Da Mafalala, de Moçambique, do mundo. In: Revista Via Atlântica No.3, 1999.

_____. O passado presente na literatura africana. In: Revista Via Atlântica No.7, 2004.

_____. ANGOLA E MOÇAMBIQUE – Experiência colonial e territórios literários. São Paulo: Ateliê Editorial, 2005.

CLARKE, Duncan. The art of African Textiles. California: Thunder Bay Press, 2002.

CONTACT, CROSSOVER, CONTINUITY – Proceedings of the fourth biennial symposium of the textile society of America. 1994. Textile society of America Inc. 2005.

CORBEY, Raymond. Tribal Art Traffic: A Chronicle of Taste, Trade and Desire in Colonial and Post-colonial Times. Amsterdam: Royal Tropical Institute, 2000.

CORDWELL, Justine M and SCHUWARZ, Ronald A. (Ed). The Fabrics of culture. The anthropology of clothing and adornment. London and New York: Mouton Publishers, 1979.

COSTA E SILVA, Alberto da. O vício da África e outros vícios. Lisboa: Editora Sá da Costa. 1989.

CRAVEIRINHA, José. Obra poética I. Lisboa: Editora Caminho, 1999.

D'AZEVEDO, L. Warren. Whatever happened to primitive art? In: Anthropology and Humanism. Vol 16, Issue 3, 2007.

DOGBE, Esi. Fios desembaraçados: Vestuário, consumo e corpos femininos na cultura de Gana Esi Dogbe. In: FASHION THEORY – Revista da moda, corpo e cultura. Edição Brasileira. Vol 2, No. 3/4. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2003.

DOMOWITZ, Susan. Wearing proverbs, Anyi names for Factory Cloth. In: PINCTON, John. The art of African Textiles – Technology, tradition and lurex. London: Lund Humphries Publishers, 1995.

DOUGLAS, Mary e ISHERWOOD, Baron. O mundo dos bens: para uma antropologia do consumo. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2004.

DUARTE, Alice. O Museu como lugar de representação do outro. Disponível em: www.ceaa.ufp.pt/museus2.htm

EICHER, Joanne B. and EREKOSIMA, Tonye. Fitting Farewells: The fine Art of Kalabari Funerals. In: Ways of the Rivers – Arts and Environment of the Niger Delta. California: UCLA Fowler Museum of Cultural History. 2002.

_____. Pelete Bite: Kalabari cut-thread cloth. Goldstein Gallery: University of Minnesota, 1982.

EICHER, Joanne Bulbolz. African dress – a selected and annotated bibliography of subsaharam countries. Michigan: African Studies Center. Department of Textiles, Clothing and Related Arts , 1969.

_____. Nigerian handcrafted textiles. Ile-Ife: University of Ife Press Ethnologie, 1976.

Ethnologisches Seminar des Universitat and Museum fur Volkerkunde. Man does not go naked. Textilien and Handwerk. Switzerland: 1989.

FAIR, Laura. Remaking fashion in the Paris of the Indian Ocean: dress, performance and the cultural construction of a cosmopolitan Zanzibari identity. In: ALLMAN, Jean. Fashioning Africa. Power and politics of dress. Indiana: Indiana University Press, 2004.

FASHION THEORY – Revista da moda, corpo e cultura. Edição Brasileira. Vol 2. No. 3/4. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2003.

FORNA, Aminatta. Filme: African Art – an African perspective. Inglaterra, 47'. 1995.

DIAS, José A. B. Fernandes. Arte e antropologia no século XX: modos de relação. In: Revista Etnográfica. Vol V (1). CEAS: Lisboa, 2001.

GELL, Alfred. Art and agency – an anthropological teory. Oxford: Clarendon Press, 1998.

_____. Wrapping in Images: Tatooing in Polynesia. Oxford: Clarendon Press, 1992.

GEERTZ, Clifford. O saber local. Rio de Janeiro: Vozes, 1983.

GILLOW, John. African Textiles: colors and creativity across a continent. London: Thames & Hudson, 2003.

GILROY, Paul – O Atlântico Negro – Modernidade e Dupla Consciência. Rio de Janeiro: Editora 34, 2001.

GINSBURG, Carlo. Além do exotismo: Picasso e Walburg. In: Relações de Força. História, retórica, prova. São Paulo: Cia das Letras. 2002.

- GOMBRICH, E. H. A história da arte. Rio de Janeiro: Guanabara, 1988.
- GRANJO, Paulo. O Lobolo do meu amigo Jaime. In: Travessias. Revista de Ciências Sociais e Humanas em Língua Portuguesa. Lisboa, 2004.
- GROSFILLEY, Anne. Textiles d'Afrique entre tradition et modernité. Notre-Dame de Bondeville: Édition Point de vues, 2000.
- HALL, Stuart. 2005. A identidade cultural na pós modernidade. Rio de Janeiro: DP&A Editor, 2001.
- HAMPATÉ BÂ, Amadou. Amkoullel, o menino fula. São Paulo: Casa das Áfricas/ Palas Athena. 2003.
- HANBY, Jeannette e Bygott, David. Kangas: 101 uses. Tanzania: Tanzania Printers Ltda., 1985.
- ARNOLDI, Mary Jo, GEARY, Christraud M & HARDIN, Kris L. (Ed.) African Material Culture. Bloomington, Indiana University Press, 1996.
- HAVENHILL, Philip L. The passive object and the tribal paradigm. Colonial Museography in French West Africa. In: ARNOLDI, Mary Jo, GEARY, Christraud M & HARDIN, Kris L. (Ed.) AFRICAN MATERIAL CULTURE. Bloomington, Indiana University Press, 1996.
- HERREMAN, Frank (Ed.). African Forms. Addendum. Museum for African Art. NY: Museum for African Art, 2003.
- HESPANHA, António Manuel. Introdução. In: Revista Oceanos. No. 34 – Abril/Junho. Culturas do Índico. CNCDP: Lisboa, 1998.
- HILGER, Julia. The kanga: An example of east african textile *design*. In: Pinton, John. The art of african textiles – technology, tradition and lurex. London: Lund Humphries Publishers, 1995.
- HILLER, Susan (org.). The Myth of Primitivism: Perspectives on Art, Londres, Routledge, 1991.
- HOBBSAWN, Eric & RANGER, Terence. A invenção das tradições. São Paulo: Paz e terra: 2006.
- INGOLD, Tim. Esthetics is a cross-cultural cathegory. Key Deabates in anthropology. London: Routledge. 1996.
- ISAACMAN, Allen. Cotton is the mother of poverty: peasants, work, and rural struggle in colonial Mozambique, 1938-1961. Portsmouth: Heinemann, 1996.
- ISAACMAN, Allen. Chiefs, Rural Differentiation and Peasant Protest: The Mozambican Forced Cotton Regime 1938-1961. In: *African Economic History*, No. 14 (1985), pp. 15-56.

ISAACMAN, Allen F. e ROBERTS, Richard (Eds.). Cotton, Colonialism and Social History in Sub-Saharan Africa. Portsmouth, Heinemann; London, James Currey, 1995.

JARDIM, Marta Denise da Rosa. Cozinhar, adorar e fazer negócio: um estudo da família indiana (hindu) em Moçambique. Tese de doutorado. Campinas: Unicamp, 2006.

JUNOD, A. H. Usos e Costumes dos Bantu, Maputo, Arquivo Histórico de Moçambique, Vol. 1. 1996.

KERCHACHE, Jacques. PAUDRAD, Jean-Louis Paudrat, STEPHAN, Lucien. L'art et les grandes civilisations: L'art africain. Paris. Editions Citadelles-Mazenod, 1988.

KWAMI, Atta. Textile *design* in Gana: Extracts from report. In: PINCTON, John. The art of African textiles. Technology, tradition and lurex. London: Lund Humphries Publishers, 1995.

LANGDON, E. Jean. Siona Clothing and Adornment, or You are What you Wear. In: The Fabric of Culture: Anthropology of Clothing and Adornment. Justine Cordwell e Ronald Schwarz, org. The Hague, Mouton Publishers, 1979.

LEIRIS, Michel. A África fantasma. São Paulo: Cosac Naife, 2008.

LEITE, Fabio. Africa Negra (introdução). BISILLIAT, Maureen. África. Moda, cultura e tradição. São Paulo: Empresa das Artes e Editora SENAC, 1993.

LEYTEN, Harrie. (Ed.) Illicit traffic in cultural property – Museums against pillage. Amsterdam: Royal Tropical Institute, 1995.

LESHKOWICH, Ann Marie e JONES, Carla. O que acontece quando o asiático chique fica chique na Ásia. In: Fashion Theory, Revista da Moda, Corpo e Cultura. Edição Brasileira, Berg 2003 e Editora Anhembi Morumbi. Volume 2, Numeros 3/4, setembro/dezembro. 2003. São Paulo

MACK, John (Ed.). \Africa – arts and Cultures. London: The British Museum Press, 2000.

MAIANGA, Jose. Aspectos da antropologia colonial Africana. In: Africa: 1975.

MANCEAUX, Michele. As mulheres de Moçambique. Lisboa: Arcádia, 1976.

MANDANI, Mahmood. Citizen and Subject: Contemporary Africa and the Legacy of Late Colonialism. New Jersey: Princeton University Press, 1996.

MARCUS, George E. and Myers, Fred (Ed.) The traffic in Culture: Refiguring Art and anthropology. California: university of California Press,

MAUSS, Marcel. “As técnicas do corpo”. In: Sociologia e antropologia. São Paulo: Cosac & Naif, 2003.

MIRZA, Sarah e STROBEL, Margaret. (Ed) Three swahili Women – Life histories from Mombassa, Kenya. Indiana: Indiana University Press, 1989.

MORA, Luis e PREYRA, Veronica. Mujeres y Solidarida – estratégias de supervivência em El Africa subsahariana. Madrid: Los libros de La catarata, 1999.

MONDLANE, Eduardo. Lutar por Moçambique. Lisboa: Livraria Sá da Costa Editora: 1977.

MOURA, Margarida Maria. Nascimento da antropologia cultural – a obra de Franz Boas. São Paulo: Hucitec. 2004

MUDIMBE, V.Y. The Idea of Africa. Bloomington: Indiana University Press, 1994.

_____. The invention of Africa. Gnosis, philosophy and the order of knowledge. Bloomington: Indiana University Press, 1988.

MUNANGA, Kabengele. A antropologia e a colonização da África. In: Estudos Afro Asiáticos. No.1. Rio de Janeiro: Centro de Estudos Afro Asiáticos, 1978.

_____. Antropologia Africana: mito ou realidade. In: Estudos Afro Asiáticos. No.11. Rio de Janeiro: Centro de Estudos Afro Asiático, 1985.

MUSTAFA, Hidita Nura. Sartorial Ecumenes: African styles in a social and economic context. In: Prince claus Fund. The art of African Fashion. Eritrea/USA: Africa World Press. 1998.

NASCIMENTO, Abdias. O Quilombismo. Petrópolis: Vozes, 1980.

NEWITT, Malyn. História de Moçambique. Lisboa: Europa-América, 1997.

NIELSEN, Ruth. The history and development of Wax-Printed Textiles Intended for West Africa and Zaire. In: CORDWELL, Justine M and SCHUWARZ, Ronald A. (Ed.) The Fabrics of culture – The anthropology of clothing and adornment. London and New York: Mouton Publishers, 1979.

NOA, Francisco. José craveirinha, para além da utopia. In: Revista Via Atlântica No.5, 2002.

_____. Literatura colonial em Moçambique: o paradigma submerso. In: Revista Via Atlântica No.3, 1999.

OLSEN, Bjornar. Material Culture after Text: Re-Membering Things. Norwegian Archaeological Review, vol.36, No 2, 2003.

PARKIN, David. Swahili Ikanga and women's statements. In: BARNES, Ruth. (ed) Textiles in Indian Ocean Societies. London and NY: Routledge Curzon, 2005.

PARREIRA. A máquina de dúvidas. Luanda: Edições Kulonga. Universidade Agostinho Neto, 2003.

PETTER, Margarida Maria Tadonni. A construção do significado de Fani, pano e vestuário, em diulá. Tese de doutorado. USP, 1992

PINCTON, John. The art of African textiles. Technology, tradition and lurex. London: Lund Humphries Publishers, 1995.

POKORNOWSKI, Illa M, EICHER, Joanne Bubolz. HARRIS, Moira F. THIEME, Otto Charles. African Dress II – A selected and Annotated Bibliography. Michigan: African Study Center, 1985.

POLANAH, Luis. The Saga of a Cotton Capulana. Wisconsin: Ocasiional Paper, African studies Center, 1981.

PRICE, Sally. Arte primitiva em centros civilizados. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2000.

Prince claus Fund. The art of African Fashion. Eritrea/USA: Africa World Press, 1998.

PUWAR, Nirmal. Uma mostra de espetáculos e memórias. In: FASHION THEORY – Revista da moda, corpo e cultura. Edição Brasileira. Vol 2. No. 3/4. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2003.

RABINE, Leslie. The global circulation of African Fashion. Oxford, New York: Berg, 2002.

RAY, Himanshu Prabha. Far-flug fabrics- Indian textiles in ancient maritime trade. In: BARNES, Ruth. Textiles in Indian Ocean Society. London and NY: Routledge Curzon, 2005.

REYNOLD, Barrie. Material Culture: a System of Communication. Cape Town, South African Museum, 1984.

RENNE, Elisha P. Cloth that does not die. The meaning of cloth in Bùnú social life. London: University of Washington Press, 1995.

ROACH, Mary Ellen and EICHER, Joanne B. The visible self: Perspectives on dress. Englewood Cliffs, NJ: Prentice Hall, 1973.

_____. (Ed.) Dress, adornment and the social order. NY, London and Sidney: John Wiley & Sons, 1965.

ROSS, Doran H. Wrapped In Pride – Ghanaian Kente and African American Identity. UCLA, Fowler Museum of Cultural history, 1998. Royal Tropical Institute – Amsterdam. The Netherlands Musée National du Mali, Bamako:1995.

RUBIN, William (Org.). Primitivism in 20th century art: affinity of the tribal and the modern. New York: The Museum of Modern Art, 1984.

RUETE, Emily. Memórias de uma princesa árabe de Zanzíbar. Zanzíbar: the gallery Publications: 2004.

- SAID, Eduard. *Orientalismo. O oriente como invenção do ocidente*. São Paulo, Cia das letras, 1976.
- SALUM, Marta Heloisa Leuba e CERAVOLO, Suely Moraes. Considerações sobre o perfil da Coleção africana e Afro-Brasileira no MAE – USP. In: *REVISTA DO MUSEU DE ARQUEOLOGIA E ETNOLOGIA*. São Paulo, 1993.
- SCHAEDLER, Karl-Ferdinand. *Weaving in Africa – South of the Saara*. Germany: Panterra Verlag, 1987.
- SCOTT-HERON, Gil. *Abutre*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2002.
- SCHIFFER, M.B. *The material life of human beings. Artifacts, behavior and communication*. Routledge, London/NY, 1999.
- SERRA, Carlos. *Historia de Moçambique. Volume I*. Maputo: Livraria Universitária, 2000.
- SERRA, Carlos. *Memórias da Costa d’Africa Oriental*. Maputo: Livraria Universitária, 2001.
- SIEBER, Roy. *African Textiles and Decorative Arts*. New York: The Museum of Modern Art, 1972.
_____. Entrevista a Frank Herreman. In: *African Forms – Addendum*. Museum for African Art. New York, 2001.
- SMEND, Rudolf G. *The Rudolf G. Smend collection. BATIK 75 selected masterpieces*. Germany: Tuttle Publishing, 2006.
- SOUZA, Gilda de Melo. *O espírito das roupas – a moda no século dezenove*. São Paulo: Cia das Letras, 1987.
- SPENCER, Anne M. *In Praise of Heroes. Contemporary African Commemorative Cloth*. New Jersey: Harvard Printing Company, 1982.
- SPRING, Chris & HUDSON, Julie. *Silk in Africa*. London: The British Museum Press, 2002.
- STEINER, Christopher B. Another image of Africa: Toward an ethnohistory of European cloth marketed in West Africa, 1873-1960. In: *Ethnohistory*, volume 32, number 2. (91-110)
_____. Technologies of resistance: Structural alteration of trade cloth in four societies. In: *Zeitschrift für Ethnologie* 119. 1994: 75-94
_____. Textile Transformations and Cultural Continuities in West Africa. In: *Contact, Crossover, continuity – Proceedings of the Symposium of The Textile Society of America*. California: Textile Society of America, Inc. 1995.
- SUNDSTROM, Lars. *The exchange economy of pre-colonial tropical Africa*. London: Billing & Sons Limited, 1974.

SCHWARZ, Ronald A. Uncovering the secret vice: toward an anthropology of clothing and adornment. In: CORDWELL, Justine M and SCHUWARZ, Ronald A. (Ed.) The Fabrics of culture – The anthropology of clothing and adornment. London and New York: Mouton Publishers, 1979.

STOCKING, Jr. George W. (Ed.) Objects and Others: Essays on Museums and Material Culture. Madison: University of Wisconsin Press, 1986.

TARLO, Emma. Islamic Cosmopolitanism: The Sartorial Biographies of Three Muslim Women in London. In: FASHION THEORY – Revista da moda, corpo e cultura. Edição Brasileira. Vol 2. No. 3/4. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2003

THOMAS-EMEAGWALI, Gloria (editor). African Systems of Science technology e art. The Nigerian Experience. Chicago: Karnak House, 1993.

THOMAZ, Omar Ribeiro. Raça, Nação e *status*: Histórias de Guerra e relações raciais em Moçambique. In: Revista USP, Racismo I. Imprensa oficial do Estado de São Paulo, 2006.

_____. Entre inimigos e traidores: suspeitas e acusações de feitiçaria no processo de construção de formação nacional no sul de Moçambique. In: Travessias: Revista de Ciências Sociais e Humanas em Língua Portuguesa. Instituto de Ciências Sociais, Universidade de Lisboa, 2004.

THOMAZ, Oma Ribeiro e NASCIMENTO, Sebastião. Uma terra de muitos exílios. Novos Estudos CEBRAP, São Paulo, No.61, 2001.

TYLOR, E.B. Religion, art and custom. London: John Murray Publishers, 1971.

TOURE, Diala. Taxonomy of African arts in France 1900 – 1999: The great switch from primitive to primary arts. Mots Pluriels, 1999. Disponível em : www.arts.uwa.edu.au

TRAORÉ, Aminata Dramane. African Fashion: A Message. In: Prince claus Fund. The art of African Fashion. Eritrea/USA: Africa World Press, 1998.

UEM – Universidade Eduardo Mondlane. Departamento de estudos da mulher e gênero. Centro de Estudos Africanos, Universidade Eduardo Mondlane. Projecto sobre situação da Mulher na África Austral. O direito a alimentos e a mulher em Moçambique: Estudos de casos na região sul. Universidade Eduardo Mondlane. Maputo, 1992.

UEM – Universidade Eduardo Mondlane. Departamento de estudos da mulher e gênero. Centro de Estudos Africanos, Universidade Eduardo Mondlane. A mulher e a lei na África Austral. Projecto de Investigação direito à sucessão e Herança. Moçambique. Universidade Eduardo Mondlane. Maputo, 1994.

VOGEL, Susan. Art atefact. African art in anthropological collection. 1988.

WESSELING, H.L. Dividir para dominar. A partilha da África (1880-1914). Rio de Janeiro: Editora UFRJ e Editora Renan, 1998.

WILLET, Frank. African Art. New Edition. Thames & Hudson world of art: New York, 2002

Sítios: www.jornalnoticias.co.mz - 10/12/2007

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Capulana. Coleção da autora. Sem referência de fabricação.

Figura 2: Capulana. Acervo Casa das Áfricas. Sem referência de fabricação.

Figura 3 Menina Suahile. Cartão postal com fotografia de autoria de Edmond Frontier. Disponível em www.delcamp.net.

Figura 4: Kanga. Referência de fabricação – RIVATEX, Eldoret, Quênia. In: Pincton, 1995.

Figura 5: Grupo de mulheres na cidade da Beira, Moçambique. Cartão postal com fotografia de Edmond Frontier. Disponível em www.delcamp.net.

Figura 6: Meninas carregando crianças com capulanas. Moçambique. Autoria: Olívia Jannequine.

ANEXOS

As capulanas presentes na poesia de Noemia de Sousa e José Craveirinha

POEMA PARA RUI DE NORONHA

(Noemia de Sousa)

- No aniversário da sua morte

Nas matas selvagens da nossa terra natal,
os trilhos abertos a golpe de catana
tomaram uma direcção emocionantemente nova,
única e imutável.

Caminho com picos, ah sim, com espinhos,
mas caminho para nossos pés lançados,
levando-nos para lá, Poeta...

Ante os novos horizontes abertos em dádiva,
nossas almas passivas aprendem a querer
com força, com raiva,
e se erguem, guerreiras, para a dura luta
e as bocas são uma linha forte e cerrada
no seu não decisivo como sentinela alerta.

Rui de Noronha,
nesta nova África de certezas e forças restauradas,
nos meio dos "paixões" e das bebedeiras do Natal,
vens-me tu, torturado e solitário,
ainda projectado para os fundos abismos do teu eu,
mergulhado em verdes precipícios de tédio
e insatisfação...

Vens-me sangrando de teus amores, Poeta,
tens amores inumanos
com desesperos suicidas e orgulhos brâmanes
te tomando toda a vida de homem.

Mas se tu me vens, Poeta,
desarmado e trágico,
eu te recebo fraternalmente
na **capulana** quente da minha compreensão
e te embalo com a música da mais doce canção
ouvida da minha cocuana negra...

E tu dormes, Poeta,
dorme teu sono tão desejado,
repousa em fim dessas fictícias tragédias só tuas,
e não atentes na canção...
Deixa que a sua carícia te sare as feridas,

mas não atentes nelas, não!
Que te pode despertar o xipócué do remorso
pois traz em si os feitiços mais poderosos
dos ngomas de Maputo
donde veio minha avó negra.
E talvez te pergunte, docemente:
ah, que fizeste de mim, Poeta,
cego e surdo e insensível,
que fizeste de África, Poeta?
- Que passaste e não a viste?
- Que se ergueu e não a sentiste?
- Que gritou e não a ouviste?
E os remorsos te seriam tão dolorosos
como matabanhas te invadindo o corpo todo, Poeta!

Ai dorme, dorme, Rui de Noronha,
meu irmão,
continua dormindo aprisionado
na palhota maticada do teu eu.
Não atentes na canção - é tarde...

Mas o archote, murcho e fraco,
que as tuas mãos diáfanas mal logravam suste,
deixa que nós o levemos!
Embebê-lo-emos na resina das novas ânsias,
espevitá-lo-emos nas nossas fogueiras acesas,
manter-lhe-emos a vida chama
com lume das nossas esperanças sempre renovadas!

E depois, ah depois,
erguidos ao alto da Vida como um estandarte
por nossas brônzeas, fortes mãos
que a sua chama sanguínea de fulgor inextinguível
nos seja guia e inspiração
esporeando a revolta nascida nas veias entumecidas.

Como um cometa
atravessando a noite de nossos peitos esmagados.

(In: Noemia de Sousa, Sangue Negro, Associação de Escritores Moçambicanos, Maputo, 2001)

MOÇA DAS DOCAS

(Noemia de Sousa)

A Duarte Galvão

Somos fugitivas de todos os bairros de zinco e caniço,
Fugitivas das Munhuanas e dos Xipamanines,
viemos do outro lado da cidade
com nossos olhos espantados,
nossas almas trancadas,
nossos corpos submissos escancarados.
De mãos ávidas e vazias,
de ancas bamboleantes lâmpadas vermelhas se acendendo,
de corações amarrados de repulsa,
descemos atraídas pelas luzes da cidade,
acenando convites aliciantes
como sinais luminosos na noite,

Vemos...

Fugitivas dos telhados de zinco pingando cacimba,
do sem sabor do caril de amendoim quotidiano,
do doer de espádua todo o dia vergadas
sobre sedas que outros exibirão,
dos vestidos desbotados de chita,
da certeza terrível do dia de amanhã
retrato fiel do que passou,
sem uma pincelada verde forte
falando de esperança,

Vemos...

E para além de tudo,
por sobre Índico de desespero e revoltas,
fatalismos e repulsas,
trouxemos esperança.
Esperança de que a xituculumucumba já não virá
em noites infindáveis de pesadelo,
sugar com seus lábios de velha
nossos estômagos esfarrapados de fome,
E vemos....
Oh sim, vemos!
Sob o chicote da esperança,
nossos corpos **capulanas** quentes
embrulharam com carinho marítimos nómadas de outros portos,
saciaram generosamente fomes e sedes violentas...
Nossos corpos pão e água para toda a gente.

Vemos...

Ai mas nossa esperança
venda sobre nossos olhos ignorantes,
partiu desfeita no olhar enfeitiçado de mar
dos homens loiros e tatuados de portos distantes,
partiu no desprezo e no asco salivado
das mulheres de aro de oiro no dedo,
partiu na crueldade fria e tilintante das moedas de cobre
substituindo as de prata,
partiu na indiferença sombria da caderneta...

E agora, sem desespero nem esperança,
seremos em breve fugitivas das ruas marinheiras da cidade...

E regressaremos,
Sombrias, corpos floridos de feridas incuráveis,
rangendo dentes apodrecidos de tabaco e álcool,
voltaremos aos telhados de zinco pingando cacimba,
ao sem sabor do caril de amendoim
e ao doer do corpo todo, mais cruel, mais insuportável...

Mas não é a piedade que pedimos, vida!
Não queremos piedade
daqueles que nos roubaram e nos mataram
valendo-se de nossas almas ignorantes e de nossos corpos macios!
Piedade não trará de volta nossas ilusões
de felicidade e segurança,
não nos dará os filhos e o luar que ambicionávamos.
Piedade não é para nós.

Agora, vida, só queremos que nos dês esperança
para aguardar o dia luminoso que se avizinha
quando mãos molhadas de ternura vierem
erguer nossos corpos doridos submersos no pântano,
quando nossas cabeças se puderem levantar novamente
com dignidade
e formos novamente mulheres!

(In: <http://asombradospalmares.blogspot.com/2004/04/nomia-de-sousa-moa-das-docas-duarte.html>)

BAYETE
(Noêmia de Sousa)
para Rui Knopfli

Ergueste uma capela e ensinaste-me a temer a Deus e a ti.
Vendeste-me o algodão da minha machamba
pelo dobro do preço por que mo compraste,
estabeleceste-me tuas leis
e minha linha de conduta foi por ti traçada.
Construíste calabouços
para lá me encerrares quando não te pagar os impostos,
deixaste morrer de fome meus filhos e meus irmãos,
e fizeste-me trabalhar dia após dia, nas tuas concessões.
Nunca me construíste uma escola, um hospital,
nunca me deste milho ou mandioca para os anos de fome.
E prostituíste minhas irmãs,
e as deportaste para S. Tomé...

- Depois de tudo isto,
não achas demasiado exigir-me que baixe a lança e o escudo
e, de rojo, grite à **capulana** vermelha e verde
que me colocaste à frente dos olhos: BAYETE?

(Disponível em http://asombradospalmares.blogspot.com/2004_04_01_archive.html)

SEMENTEIRA
(José Craveirinha)

Cresce a semente
lentamente
debaixo da terra escura.

Cresce a semente
enquanto a vida se curva no chicombo
e o grande sol de África
vem amadurecer tudo
com o seu calor enorme de revelação.

Cresce a semente
que a povoação plantou curvada
e a estrada passa ao lado
macadamizada quente e comprida
e a semente germina
lentamente no matope

imperceptível
como um caju em maturação.

E a vida curva as suas milhentas mãos
geme e chora na sina
de plantar nosso suor branco
enquanto a estrada passa ao lado
aberta e poeirenta até Gaza e mais além
camionizada e comprida.

Depois
de tanga e **capulana** a vida espera
espiando no céu os agoiros que vão
rebentar sobre as campinas de África
a povoação toda junta no eucalipto grande
nos corações a mamba da ansiedade.

Oh! Dia de colheita vai começar
na terra ardente do algodão!"

(In: Craveirinha, José. Obra poética I. Lisboa: Ed. Caminho, 1999)

SABOROSAS TANJARINAS D'INHAMBANE

(José Craveirinha)

I

Serão palmas induvidosas todas as palmas
que palmeiam os discursos dos chefes?
Não são aleivosos certos panegíricos excessivos de vivas?
Auscultemos atentos os gritos vociferados nos comícios.
E nas repletas "bichas"? São ou não bizarros
os sigilosos sussurros?

Em suas epopeias de humildade deixam intactos os sonhadores.
Sabotagem é despromover um verdadeiro poeta em funcionário.
Não bastam nos gabinetes os incompetentes?
Ainda mais alcatifas e ares condicionados?

Aos dirigentes máximos poupemos os ardilosos organigramas.
Como são hábeis os relatórios das empresas estatizadas
prosperamente deficitárias ou por causa das secas
ou porque veio no jornal que choveu de mais
ou por causa do sol ou porque falta no tractor um parafuso

ou talvez porque um polícia de trânsito não multou Vasco da Gama
ao infringir os códigos na rota das especiarias de Calicute.

E nos nossos tímpanos os circunjacentes murmúrios?
Não é boa ideologia detectar na génese os indesmentíveis boatos?
Uma população que não fala não é um risco?
Aonde se oculta o diapasão da sua voz?

E quanto ao mutismo dos fazedores de versos?
Não sai poesia será que saem dos verões crepusculares dos bairros de caniço augúrios cor-de-rosa?
Quem é o mais super na meteorologia das infaustas notícias?
Quem escuta o sinal dos ventos antes da ventania e avisa?

II

Na berma das avenidas asfaltizadas olhemos perplexados
os sarcásticos prédios por nós escaqueirados. Não dói?
Nas escolas é maningue melhor partirmos as carteiras
e de rastos estudar no chão?
E nas fábricas que mãos são estas nossas proletárias mãos
que a trabalhar só desfabricam?
E o que é que se passa com engordecido responsável director
sempre a mandar-se em missão de serviço nos melhores hotéis das europas?
Ou então no espólio das noites de vigilância e de saco cheio
vale mais a carência nacional que ter um pide
vale ou não vale nosso esperto milícia Fakir?

III

Que os camionistas heróis dos camiões emboscados a tiro nas viagens
tragam as saborosas tanjarinas d'Inhambane ao custo das ciladas
mas que descarreguem primeiro nos hospitais
nas creches e nas escolas que o futuro do País
também fica mais doce na doçura das tanjarinas d'Inhambane
e o poder sobrevive na força de um povo com tabelas d'amor e não de preços.

Mas os auspiciosos maduros cajus purpurinos
já não nos dão os gostosos tincarôsse porquê?
Especular a pátria não é guiar a viatura nova contra os muros e os postes?
E ilegalidade só é ilegalidade nos outros? Hiena só é quizumba no mato?
Então juro que tanjarinas d'Inhambane é tanjarina d'Inhambane!

Eu adoro morder voluptuosamente os sumarentos gomos
das magníficas tanjarinas d'Inhambane. Adoro mesmo!
E desde leste a oeste quem não gosta das saborosas tanjarinas d'Inhambane?
Se não gostam, então, os que abjuram os sagrados frutos da terra-mãe

que façam lá um pai e uma mãe; Que façam tios e sobrinhos;
Que façam lá irmãos e irmãs; Que façam lá amigos e amigas;
Que façam lá colegas e camaradas;
E com a incompreensão façam lá nascer a ternura
o amor e a paz se são capazes!

IV

Pois é! As orientações de alguns directores desorientam os juízos
(deles também) mas quem é que disse que não tenho pena
dos seus conjuntos safaris embrulhando-os fresquinhos
e sem problemas de suores originários deste instabilizado clima tropical?

Quem é que disse que não lamento vê-los penosamente saindo dos "Ladas"
com as suas poses e as incalejadas mãos deles sem aguentarem sequer
abrir-se a porta e assentados esperarem que o motorista irrevogavelmemtne
dê a a volta ao mundo do fatalismo e cumpra hereditariamente essa tarefa?
Mas quem é que disse que não tenho pena?
Mas quem foi que disse que não sinto esse drama?

V

Depressa você Madalena vai bichar lenha, deixa bicha de carapau.
Tu vovó sai da bicha de **capulana** vai bichar pão.
E Toninho com Quiristina vai os dois bichar água.
Sexta-feira antepassada mamana Júlia dormiu lá mesmo.
Bichou toda a noite no Jone Uarre mas chegou vez ... NADA!
Aontem tomar chá não tomou ... foi no serviço.
Aoje não toma? Vai tomar amanhã.
Não toma amanhã toma outro dia.
Ou quando encontra toma de noite.
E quando não encontra de noite então dorme.
Mas quando sonhar amendoim já tomou chá, já comeu.

VI

Sim. A gente faz favor quer cascar com unha do dedo grande
as tanjarinas d'Inhambane.
Olha lá! Você estás cansado da tua terra? Salta arame ... vaaaaaiiii...
Você não gostas bandeira? Leva documento ... FAMBA!!!
Antigamente 'panhava mais fome mas não ficava aqui?
Antigamente era palmatoada. Não estava? Não ia na estiva?
Antigamente sapato não corrente de ferro? Agora quer "Adidas", não é?
Antigamente sentava no xibalo. Agora senta no Scala não senta? Mas quem deu?
Antigamente escrevia nome? Aonde? Capaz? Agora manda carta no jornal
só p'ra dizer que pão não presta. Comia qual pão antigamente?

Antigamente encontrava passaporte? Agora se não 'panha passaporte logo fica muito triste, fica muito zangado. Faz barulho.
Antigamente não era só caderneta?
Sim! Agora come carapau. Não é peixe? Batata-doce e mandioca agora não é comida? Porquê?
Nossa barriga alembra bife com batata frita e azeitona.
Alembra bacalhau mais grelos, mais aquele azeite d'oliveira com vinho tinto de garrafão lacrado.
Mas nós tinha isso quando queria ou quando restava? Era nossa casa? Qual casa?
Lá naquela casa a gente puxava otoclismo p'ra nosso cu pró cu dos outros?
Vá! Fala lá! A gente não ficava de cócoras numa sentina? A gente tinha balde mais o quê?

VII

É verdade; chuva na machamba não chove. Mas a gente espera. Chuva vai vir.
É verdade a gente come couve com couve, carapau com carapau, farinha com farinha.
Mas senta na mesa. Família toda senta.
Senta em casa no prédio. Amigo também senta. Senta ou não senta?
Ir embora não voltar mais? Não pode. Deixar aqui? Ir aonde? Capaz!
Mudar moçambicano ficar o quê? Mudar a cara ficar qual cara?
Fugir há outro que vai fugir. Moçambicano próprio não foge.
Homem quando é homem é só um coração. Não é dois.

VIII

Agora mesmo que não tem senha de gasolina não faz mal
Não há crise. Candonga tem.
Mas quem disse aquelas saborosas tanjarinas d'Inhambane não vem mais?
É preciso? A gente vai fazer estratégia de mestre Lenine
e vamos avançar duas dialécticas cambalhotas atrás
moçambicanissimamente objectivas
concretissimamente bem moçambicanas.

IX

Agora alerta camarada Control. Vem aí camião com tanjarinas d'Inhambane.
Tira dedo do gatilho e faz uma aceno d'alegria ao estóico motorista.
Ganha metical mas desde Inhambane, desde Chai-Chai, desde Manhiça
ele está guiar mas ele só sabe que chegou quando está a chegar.
Camarada Control: Aldeia é aldeia não é vila.
Camarada Control: Vila é vila não é cidade.
Camarada Control: Cidade é cidade não é distrito.
Camarada Control: Distrito é distrito não é província.

Camarada Control: Província é província não é nação.
Camarada Control: Control é control não é Governo.
Camarada Control: Território nacional é lá no primeiro
grão d'areia em Cabo Delgado até no último milímetro da Ponto D'Ouro.
Camarada Control: Abre teu mais fraterno sorriso no meio da estrada
e deixa passar de dentro para dentro de Moçambique
nossas preciosas tanjarinas d'Inhambane.
Agora escasca uma tanjarina e prova um gomo.
É doce ou não é doce camarada Control?

Pronto!
Muito obrigado Camarada Control!
E viva as saborosas tanjarinas d'Inhambane...
VIVA!!!

(In: José Craveirinha, versão em *Nunca Mais é Sábado. Antologia de Poesia Moçambicana*, Nelson Saúte (org.), Lisboa, D. Quixote, 2004, p. 103)
(Disponível em: http://maschamba.weblog.com.pt/arquivo/2005/06/saborosas_tanja.html)

ESPERANÇA **(José Craveirinha)**

No canhoeiro
um galagala hesita
a cabeça azul,

Nos roxos sôtãos do crepúsculo
a aranha vai fiando
sua **capulana** de teia.

E nós?
Ah, nós esperamos
na euforia das costas suadas
que o sol do vexame acumulado
deflagre.

(In: José Craveirinha - obra Poética I. Lisboa, Ed. Caminho, 1999)

MANIFESTO

(José Craveirinha)

Oh!

Meus belos e curtos cabelos crespos
e meus olhos negros como insurrectas
grandes luas de pasmo na noite mais bela
das mais belas noites inesquecíveis das terras do Zambeze.

Como pássaros desconfiados
incorruptos voando com estrelas nas asas meus olhos
enormes de pesadelos e fantasmas estranhos motorizados
e minhas maravilhosas mãos escuras raízes do cosmos
nostálgicas de novos ritos de iniciação
duras da velha rota das canoas das tribos
e belas como carvões de micaia
na noite das quizumbas

E minha boca de lábios túmidos
cheios da bela virilidade ímpia de negro
mordendo a nudez lúbrica de um pão
ao som da orgia dos insectos urbanos
apodrecendo na manhã nova
cantando a cega-rega inútil das cigarras obesas.
Oh! e meus dentes brancos de marfim espoliado
puros brilhando na minha negra reincarnada face ativa!
e no ventre maternal dos campos da nossa indisfrutada colheita
de milho

o cáldo encantamento selvagem da minha pele tropical.

Ah! E meu

corpo flexível como o relâmpago fatal da flecha de caça
e meus ombros lisos de negro da Guiné
e meus músculos tensos e brunidos ao sol das colheitas e da carga
na **capulana** austral de um céu intangível
os búzios de gente soprando os velhos sons cabalísticos de África.

Ah!

o fogo

a lua

o suor amadurecendo os milhos
a irmã água dos nossos rios moçambicanos
e a púrpura do nascente no gume azul dos seios das montanhas
Ah, Mãe África no meu rosto escuro de diamante
de belas e largas narinas másculas
frementes haurindo o odor florestal
e as tatuadas bailarinas macondes
nuas

na bárbara maravilha eurítmica
das sensuais ancas puras

e no bater uníssonos dos mil pés descalços.
Oh! e meu peito da tonalidade mais bela do breu
e no embondeiro da nossa inaudita esperança gravado
o totem mais invencível tótem do Mundo
e minha voz estentória de homem do Tanganhica
do Congo, Angola, Moçambique e Senegal.
Ah! Outra vez eu chefe zulo
eu azagaia banto
eu lançador de malefícios contra as insaciáveis
pragas de gafanhotos invasores
Eu tambor
Eu suruma
Eu negro suaíli
Eu Tchaca
Eu Mahazul e Dingana
Eu Zichacha na confiança dos ossinhos mágicos do Tintholo
Eu insubordinada árvore da Munhuana
Eu tocador de presságios nas teclas das timbila chopes
Eu caçador de leopardos traiçoeiros
Eu xiguilo no batuque
E nas fronteiras de águas do Rovuna ao Incomáti
Eu-cidadão dos espíritos das luas
carregadas de anátemas de Moçambique.

(In: Craveirinha, José. Xibugo. Maputo: AEMO, 1995)