



PONTÍFICA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Jaergenton de Souza Corrêa

**AUTOESTILISMO EM DIÁSPORA: modelando tradições têxteis
desde o Hip-Hop**

MESTRADO EM HISTÓRIA

São Paulo

2014



PONTÍFICA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO

Jaergenton de Souza Corrêa

**AUTOESTILISMO EM DIÁSPORA: modelando tradições têxteis
desde o Hip-Hop**

MESTRADO EM HISTÓRIA

Dissertação apresentada à Banca
Examinadora da Pontifícia
Universidade Católica de São Paulo
como exigência parcial para
obtenção de título de MESTRE em
História Social, sob a orientação da
Profa. Dra. Maria Antonieta
Antonacci.

São Paulo

2014

Banca Examinadora

Dedico este trabalho ao meu avô Arlindo pelo empreendimento cultural que iniciou a tradição têxtil de nossa família. Aos meus pais Arlinda e Edgard por compartilharem sua sabedoria e sensibilidade e a minha companheira Luciana, sempre presente, em todas caminhadas.

AGRADECIMENTOS

Quero agradecer aos meus professores, em especial, a minha orientadora Professora Doutora Maria Antonieta Antonacci que, acreditou na proposta, compartilhou seus conhecimentos, e visualizou a direção correta para a conclusão desta etapa.

À minha família, pela confiança e solidariedade. À todos os entrevistados, em especial aos grandes amigos Clóvis Karuman e Addilson S. Almeida. Aos meus amigos Tiago e Ghos, pesquisadores da área de modelagem 3D e realidade virtual, fundamentais à pesquisa.

À todos que compuseram a equipe Jota 5 African Street e o Ateliê Hagadimae Despig.

À Esmeralda de Jesus, minha eterna treinadora, ao mestre Carioquinha, pelo aprendizado nas quadras e na vida, aos amigos que fiz na pista de atletismo e no basquetebol.

À minha amiga artista plástica Roberta, que contribuiu imensamente,

Aos meus saudosos amigos Saritah Barbosa e Pacuera.

À minha companheira e amiga Luciana Santos, sempre presente em todos os momentos.

RESUMO

Essa pesquisa apresenta desdobramentos da produção têxtil familiar, como suporte de preservação cultural e fortalecimento de tradições afro diaspóricas no Brasil. A partir do contato com o HIP-HOP, são estabelecidas mediações artísticas, políticas, culturais e educativas através dos tecidos. Novas tecnologias e influências com diversas diásporas habitadas na cidade de São Paulo, proporcionaram a adaptação da tradição têxtil, no intuito da autonomia pessoal e coletiva. Onde cada corpo é o proponente de sua expansão, pelas experiências pessoais e ancestrais transpostas nas modelagens e nas estamparias. O encontro entre os esportes, a paisagem periférica e o mundo virtual resultaram em proposições performáticas desconexas aos trilhos das passarelas clássicas da moda eurocêntrica, que serão analisadas aqui como resistência da tradição oral plasmadas na vestimenta.

Palavras-chave: Autoestilismo, diáspora, identidade, vestimenta, cultura afro-brasileira, cultura urbana, hip-hop.

ABSTRACT

This research presents the developments of the textile family production, as support for the cultural preservation and the strengthening of african diasporic traditions in Brazil. From the contact with HIP-HOP, artistic, political, cultural and educational mediations are established through the tissues. New technologies and influences with various inhabited diasporas in São Paulo provided the adaptation of the textile tradition in order to gain personal and collective autonomy, where each body is the proponent of its expansion, by personal and ancestral experience transposed in modelling and stamping. The meeting between sports, the peripheral landscape and the virtual world resulted in disconnected performing propositions for the rails of the classic Eurocentric fashion catwalk, which will be analysed here as resistance from the oral tradition shaped in clothing.

Keywords: self-styling, diaspora, identity, clothing, African-Brazilian culture, urban culture, hip-hop.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	8
------------------------	----------

PRIMEIRA PARTE Olhares inquietos, diálogos itinerantes na urbe.....	15
--	-----------

As manifestações surpresivas como uma outra globalização na visão de Milton Santos.....	20
Articulações entre o cotidiano da Comunidade do Moinho em São Paulo e a ficção do Bairro 13 em Paris.....	25
Culturas materiais e memórias que a arqueologia contemporânea não salvaguarda	32
Ruínas urbanas, pertencimento territorial e fronteiras conceituais nos ambientes urbanos	34
A resiliência multimidiática das ruínas urbanas.....	37
Os muros da história	41
Arte educação como dinamites nos muros sociais	42
O dejetos da cidade como matéria prima.....	46
A Pixação	49
A Itinerância como estratégia	57
A importância do protagonismo como resposta crítica.....	60
Variações técnicas da produção têxtil em família	64

SEGUNDA PARTE Fios da Memória, Tecidos Familiares.....	65
---	-----------

A década de 1950. O contexto de José Arlindo de Souza.....	65
Arlindo e o Jogo do Bicho	74
Arlinda de Souza Corrêa no contexto das sacarias de juta	76
Memórias de Infância de Arlinda.....	78
Os primeiros trabalhos de Arlinda.....	81
Música e política	85
As referências culturais de Edgard Corrêa	88
Sensibilidade artística - os cadernos de desenho.....	89
Consciência corporal nos esportes e os requisitos das fanfarras	90
A união cultural e artística de Arlinda e Edgard.....	93

Costuras de resistência cultural.....	97
Vila Mirian - pertencimento territorial e identitário	100
Técnicas de estamparia autodidatas	101
HIP-HOP: Consciências política e histórica, ação social e arte educação	102
African Street: uma extensão da Jota 5.....	104
Os Primeiros trajes e a aceitação social	105
O conceito	107
O laboratório performático e suas contradições	108
Zig-zag subjetivo: a costura entre as quadras a urbe e os eventos	110
A Equipe African Street , um grande encontro	111
A costura do som.....	113
Arte têxtil e educação	114
Oralidade, tecnologia e educação	115
Um Acidente de Percurso	117
 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	 120
O Autoestilismo em Diáspora: Pensamento, produção e <i>performance</i> fora dos trilhos da passarela oficial eurocêntrica	120
 FONTES	 127
REFERÊNCIAS	129
ANEXO	no CD

INTRODUÇÃO

No desafio da elaboração metodológica mais adequada para o desenvolvimento desta pesquisa de mestrado, utilizei uma abordagem teórica que articulou a oralidade e a escrita. Tornou-se fundamental compreender os limites deste texto como único suporte para apresentar ao leitores os resultados alcançados. Associei linguagens distintas, na análise e fruição de traços de oralidades africanas em diáspora no Brasil, tendo como principal fonte a produção têxtil de minha família. Os contextos de reciclagem de sacarias de juta na cidade de Ribeirão Preto nos anos 1950, foram o cenário de Arlindo José de Souza, meu avô materno.

Desde então, empreendeu estratégias pedagógicas que possibilitaram o aprendizado oral de seus quatro filhos. Entre eles, Arlinda de Souza Corrêa, minha mãe. Herdeira de saberes têxteis, interagiu com os vários grupos sociais das cidades de Jaboticabal e Campinas, estilizando roupas na década de 1960. No mesmo período, Edgard Corrêa, meu pai, constrói sua trajetória entre a cidade de Jacareí, onde estudou em colégio agrícola, e a capital do estado, onde passou suas férias. No campo, desenvolveu sua sensibilidade artística, na pintura e nos desenhos, e performática nos esportes e nas fanfarras escolares. A partir de 1970, Arlinda e Edgard casaram-se, mudaram-se para a cidade de São Paulo e tiveram cinco filhos.

Em minha adolescência, as referências têxteis e artísticas adquiridas em família, somaram-se a práticas esportivas em paisagem periférica da zona Oeste da capital. Momento inicial do contato com o hip-hop. Questões sociopolíticas transformaram-se em proposições de vestimentas, compondo coletivos de jovens que se encontravam nos bailes *blacks*.

Desde então, a itinerância na urbe paulistana, transpõe em tecidos os vestígios da presença humana, em áreas isoladas e movimentadas, que abrigam coletivos que interferem na arquitetura da cidade. Esses mesmos espaços recebem as intervenções das pichações, dos grafítis, das marcas de fogueiras, associadas a passagem do tempo, pelos muros e viadutos infiltrados pelas águas. O ruído causado por essas presenças, tornaram-se as principais referências para a gravação e a estampa dos tecidos, através da técnica de despigmentação.

A análise de cada atuação de meus ascendentes, em relação aos contextos que permearam, em questões sociopolíticas particulares, teceram uma rede de subjetividades que deixou vestígios têxteis em família. Deste modo, foi fundamental conceber as potencialidades comunicativas no sentido mais amplo: a multimidiaticidade humana que articulou, imprevisivelmente, construindo memórias desde o nascimento às percepções táteis, auditivas, olfativas, palatáveis e visuais.

A metodologia foi composta pela utilização e adaptação de estratégias realizadas em projetos culturais, de cidadania e de arte-educação com os quais atuamos a partir da década de 1990, quando o potencial pedagógico da vestimenta produzida por educandos já apontavam, conceitualmente o que passou a ser discutido como o “Autoestilismo em diáspora”. Essa pedagogia contribuiu para as oficinas e os laboratórios artísticos desenvolvidos especificamente para essa pesquisa, no reconhecimento da impossibilidade de transposição do acervo sensível registrado nos corpos de cada entrevistado e armazenado nas diversas plataformas memoriais que transcenderam periodicidades históricas, geográficas e culturais.

As pesquisas contínuas apontaram para a expansão de plataformas mediadas pelo pensamento em relação a vestimentas, como ferramenta de pertencimento territorial, identitário, grupal e sociocultural. Na observação de perfis anatômicos invisibilizados pela indústria mundial da moda eurocêntrica, pela análise dos desdobramentos dessa tradição têxtil, viva há mais de seis décadas, emergem-se contrapontos e possibilidades de desenvolvimento da cidadania e da arte-educação, na apropriação de novas tecnologias que são associadas às oralidades individuais, rompendo rigidez estética, corporal e performática.

A proposta inicialmente promoveria o levantamento da produção têxtil afro-paulistana entre os anos de 1995 e 2005, no intuito de evidenciar os aspectos culturais e sociopolíticos, os contextos de produção e utilização, os processos criativos, de divulgação, apresentação e distribuição. As fontes utilizadas seriam: revistas, cartazes, fotografias analógicas, digitais e vídeos, documentos artísticos desenhos, croquis, maquetes têxteis e moldes das roupas produzidas, depoimentos orais de atores diretamente ligados à essa produção como costureiros, estilistas, modelos, cabeleireiros, maquiadores, editores de revistas, diretores de agências, produtores culturais, de bailes e eventos, por onde circulavam esses produtos e seus consumidores.

A definição periódica seria determinada pela articulação com coletivos de produtores do cenário cultural e estético afro-brasileiro, atuantes em São Paulo, na década de 1990. Finalizando em 2005, momento expansionista de grifes que difundiram a desvalorização do gênero feminino, a idealizações anatômicas e outros elementos que se opunham aos ideais, éticos, políticos, filosóficos e estéticos, da produção realizada por nossa família, aqui estudada.

Na retomada de discussões dessa área, surgem produções mais criteriosas. Com a atuação de novos produtores, artistas e pesquisadores no setor têxtil afro-brasileiro, o período da pesquisa foi ampliado até 2014. As provocações causadas pelas leituras sobre os Estudos Decoloniais, conceitos de identidade, criouliização e *performance*, apontaram um novo caminho: ao invés de agrupar a produção coletiva de atores no recorte geográfico paulista no período sugerido inicialmente, fez mais sentido observar um microcosmo têxtil e as adaptações ocorridas numa periodicidade mais ampla. Essa mudança permitiu uma flexibilidade e reversibilidade cronológica, maior foco nas circunstâncias e nas negociações socioculturais que permitiram a permanência desta tradição, que é renovada conforme as especificidades contextuais e tecnológicas ao longo das décadas.

Dividido em duas partes, a primeira, contém referências captadas durante caminhadas urbanas, imagens e manifestações sociopolíticas realizadas por artistas e coletivos, que serão associadas a linguagens multimidiáticas, devido questões conceituais, sociais e estéticas. Na articulação desses elementos, inicia-se a reflexão que é transposta aos tecidos. Nos interessa ainda, o trajeto de corpos afro-diaspóricos pela cidade de São Paulo, como plataforma de nutrição imagética convertida em estamparia.

A segunda parte da pesquisa, contém os ambientes que foram panos de fundo para o protagonismo dos atores entrevistados, as memórias familiares de tios avós, imaginários do pós-abolição, as manifestações culturais e as técnicas têxteis desenvolvidas, perpassadas adaptadas e renovadas em família. Os protagonismos em contexto político das décadas de 1950, 1960 e 1970. Também analisamos as referências culturais, tecnológicas e estáticas que foram compósitas com a união de Arlinda e Edgard. O ponto de vista particular, transformado em proposições coletivas a partir do contato com o hip-hop.

Importante ressaltar, a relação por uma ótica que vem da tradição têxtil, experienciada num corpo afro-diaspórico em busca do pertencimento de coletividade e de liberdade de expressão. Não construindo uma análise metalinguística do movimento, e sim a harmonia através da experiência vivenciada nas ruas, nos bailes e na arte-educação.

Uma série de elementos compuseram um complexo contexto, associado a questões de pertencimento territorial, fluxo migratório, percepção da paisagem urbana, numa pedagogia caótica e impensável, tal qual o ritmo metropolitano. E, por essa avalanche sócio cultural, toda a tradição se renovou e se renova produzindo anticorpos que garantem sua resistência. As energias eternizadas nas vivências e no conhecimento autodidata compartilhado, acumularam a riqueza cultural, elo dessa família. Expresso em tecidos e em outros suportes, que possuem identidade própria e mutante durante o diálogo com a paisagem, com o ambiente social, com novas culturas e com as tecnologias específicas de cada época, sem perder em sua essência valores filosóficos, sociais, éticos, políticos e estéticos que moldaram as *performances* de seus integrantes ao longo das décadas.

Evidenciaram-se as seguintes pautas: a importância do protagonismo do usuário; os ambientes de circulação desses produtos; acessibilidade e multiplicidade anatômica; a ausência de corpos com perfis invisibilizados, alheios aos padrões estéticos euro hegemônicos dos modelos convencionais; a rigidez performática e a docilidade histórica dos corpos dos modelos que atendem aos critérios pré-estabelecidos; a potencialidade didático-pedagógica da produção têxtil associada a oralidades memórias corporais. As articulações frenéticas de áreas consideradas distintas ou desconexas apontaram para um pensamento pautado no ritmo, onde os saberes interligaram-se transversalmente, e as fronteiras científicas subverteram-se durante as proposições plasmadas em linguagens artísticas que se constituíram como espasmos involuntários de corpos em transe.

Neste sentido foi fundamental a contribuição de pensadores que deixaram um legado às atuais pesquisas que visam ampliar os conhecimentos sobre culturas específicas. Nas obras de Amadou Hampaté Bâ e Esiaba Irobi, compartilhamos os conceitos sobre tradição oral, que evidenciam aspectos de adaptabilidade e atualização de costumes ao longo do tempo, o que mantém os saberes em processo de efervescência e de fortalecimento, ao conviverem sem um posicionamento rígido e ausente de novas temporalidades e influências culturais.

Aproximar esses dois pensadores à metodologia foi a base para atualizar e focar os objetivos, pois, com a temporalidade ampliada, essas transformações ganharam maior atenção, principalmente pela relação estabelecida com os conceitos que sucedem ao longo da pesquisa e constroem um tecido temporal, onde as idas e vindas amarram a compreensão, demonstram as equações e as possibilidades em cada período, atravessado por subjetividades oriundas de ondas afro-diaspóricas em contato com outras diásporas. Como rastros desses fluxos em terras brasileiras, as diversas estratégias que forjaram, em cada espaço geográfico, as novas culturas que dividem e compõem todo território, se reorganizam, se rearticulam e recontam oralmente, nas mais diversas linguagens durante os processos migratórios ante e pós a abolição da escravatura em 1888.

Em entrevista realizada em 2006, na cidade de Jaboticabal, Olívia de Souza e Ermínia de Souza (Irmãs de Arlindo José de Souza) relatam suas experiências socioculturais e compartilham as memórias das histórias contadas por seus pais e avós. Nelas, são evidenciados, através de costumes, valores culturais e identitários, relações com a natureza e a espiritualidade. Cotidianamente, apresentam e reforçam os elementos que compõem a cosmovisão à qual foram iniciados e pela qual expõem seus ideais éticos, culturais, estéticos e sociais.

O geógrafo Milton Santos, destrinchou pioneiramente o mecanismo composto pelas engrenagens que alimentam e sustentam o sistema capitalista em sua atual versão: a globalização. Mas foi otimista ao apresentar um pensamento referente aos impactos socioculturais que os processos migratórios provocam nas estruturas econômica, cultural, educacional, social e política, pois estudando os movimentos de corpos que transitam entre os territórios geográficos dentro do país, e na transcendência de fronteiras em todo o mundo, compreendemos que carregam consigo os saberes orais oriundos de suas matrizes culturais, deslocam os centros produtores de conhecimento e subvertem as ordens estruturais da relação hierárquica social e cultural em todo o globo.¹

Na aproximação de expertises fomentadas no núcleo de grupos considerados à margem do centro produtor e detentor do conhecimento mundial, como de acumulação de recursos financeiros, vem possibilitando o ressurgir de produções até então impensadas, que transbordam as paredes periféricas e dialogam francamente em plataformas

¹ Me refiro ao texto “Por Uma Outra Globalização” de Milton Santos e ao documentário: Encontro com Milton Santos: O mundo global visto do lado de cá de Sílvia Tendler.

diversas, resistindo em contextos específicos dentro e fora de cada país, de cada continente, num “pensamento crítico de fronteira”, como Walter Mignolo apresenta. Essas produções podem ser encontradas sempre que a ótica se desvia da convenção científica e mercadológica. Esse caminho veio ao encontro da atual formulação da pesquisa em torno da família estudada, família de Arlindo José de Souza, que teve uma trajetória migratória acompanhada de uma série de relações com elementos do sistema-mundo. A partir de 1950, aos mesmos foram incorporadas simbologias outras, na articulação dos seus costumes tradicionais para a manufatura artesanal, para a manipulação de maquinários, para as novas tecnologias, para a informatização e para a realidade virtual.

Se, para além do sustento familiar, o ofício de costureiro foi elemento compósito de uma nova cultura têxtil, suporte de todas as expectativas, protagonismos e proposições éticas, políticas, sociais, culturais, estéticas, didáticas, pedagógicas e artísticas que estariam por vir, é por ter sido apropriado por algo mais amplo e inabalável que são tradições de oralidade efervescente e mutante nesse processo migratório. Analisaremos como o corpo vence a máquina desde então, na produção têxtil que inicialmente era realizada para aumentar os lucros do processo de benfeitoria de grãos, numa usina localizada na região da cidade de Ribeirão Preto, interior do Estado de São Paulo, na década de 1950.

O meio rural possibilitou a atualização e continuidade de uma cosmovisão ancestral, em relações horizontais com os reinos animal, vegetal e mineral. Num diálogo onde as trocas aconteceram sem o intuito do acúmulo de bens, nem da exploração do trabalho de corpos alheios, Arlindo José de Souza constituiu família e criou seus quatro filhos, transmitindo esses valores.

Para essa pesquisa foram utilizadas como fontes, as fotografias das paisagens urbanas, dos vestígios gráficos nos muros, imagens de estampas e vestimentas realizadas, filmes, vídeos revistas e os depoimentos orais.

No anexo constam imagens referentes e referidas no texto. O processo de descrição das imagens não será pautado em linhas teóricas referentes ao campo das artes-plásticas, semiótica ou da moda, pois pretende-se que sua compreensão seja fruto do repertório cultural de cada leitor. Essa produção é constituída, autoditadicamente, quase em sua totalidade, e sua concepção partiu da expressão de estados sensíveis, sem atender a

exigências estéticas de grupos legitimadores institucionais ou das linguagens em questão.

Toda a produção plástica é aqui concebida como prolongamento e vestígio deixado pelos corpos dos seus autores, o que apresenta sua relação com o contexto de produção e suas destrezas, ao manipularem os materiais utilizados na confecção, ou como suporte, que também são rastros subjetivos de um corpo-momento-espço, por mais que alguns desses objetos estejam conservados até hoje.

A afirmação da produção têxtil afro-brasileira, bem como as estratégias de publicidade, de exposição e de apresentação ao público dos últimos tempos, têm mobilizado discussões específicas, que enriquecem a relação e a conceitualização dos profissionais da área. Esse novo fluxo vem contemplar algumas diretrizes da Lei 11.645/08², dentro e fora de equipamentos educacionais. O acesso a editais elaborados especificamente para a cultura afro-brasileira tem sido vislumbrado por produtores e pesquisadores desse nicho, porém estamos vivenciando os primeiros momentos de uma mediação afro-têxtil, com vias de financiamento altamente disputado, e de facilitação do empreendedorismo afro brasileiro.

Na segunda parte da pesquisa serão evidenciados os aspectos de contemporaneidade, multimidiaticidade das vestimentas e as plataformas digitais interativas, reforçando aspectos de cidadania e educação, associados às novas tecnologias para que possamos contribuir a um novo quadro educacional, compartilhar os conhecimentos e ampliar o número de educadores aptos a emanciparem os pensamentos de crianças, jovens e adultos. Completando assim um círculo onde possam trazer sua ancestralidade e se posicionar socialmente por todas as mídias possíveis. Entre elas, as roupas.

² Desde 2008, essa Lei vigora ampliando as diretrizes da Lei 10.639 de 2003, na inserção do ensino de História dos Povos Indígenas, suas Culturas e diásporas, no Currículo Escolar. Antes, esse alcance era específico ao ensino de História dos Povos Africanos, de suas Culturas e diásporas no Brasil e no mundo.

PRIMEIRA PARTE Olhares inquietos, diálogos itinerantes na urbe

O título dessa pesquisa é a síntese da união entre desdobramentos das tradições têxteis de minha família, experiências em contexto urbano e estratégias pedagógicas de construção identitária pessoal e coletiva.

Diversas influências agregaram-se durante o exercício de mais de duas décadas, para a formulação de ferramentas que estimulem a autonomia de pessoas através das vestimentas. Fruto direto do cotidiano particular, os processos criativos multiplicam-se pelos transeuntes, assim como, trajetórias de corpos e famílias afro-diaspóricas no Brasil e no mundo. Através da ótica específica articulada a paisagens da urbe paulistana, este olhar transpõe a passagem do tempo, que também evidencia na arquitetura, as presenças invisibilizadas em plena avenida São João. No hibridismo entre a cidade e o tecido, transformo-me em simples instrumento que registra a passagem de mais um, entre os incontáveis olhares inquietos e itinerantes.

Disso tudo resultou o que chamaremos aqui de Autoestilismo em diáspora. Esse conceito é composto por plataformas referentes à produção têxtil, ao itinerário do usuário, à mediação sociocultural, à performance de apresentação, à possibilidade pedagógica e à pesquisa tecnológica.

A relação entre essas temáticas visa a autonomia e o protagonismo dos usuários, na intenção de tornarem-se autoestilistas. Elas serão apresentadas sem ordem cronológica, se conectarão em alguns momentos, porém cada uma têm desdobramentos particulares no projeto.

Nesta primeira parte, será apresentada a plataforma referente à produção têxtil, os contextos que arquitetaram essas estilizações e as principais referências visuais neles contidas. Serão compartilhadas as minhas experiências visuais em ambiente urbano na última década. Durante o período desta pesquisa, as caminhadas têm sido fundamentais estratégias de desenvolvimento, do mesmo modo sensível ao qual essas diversas produções culturais foram absorvidas.

A visão subjetiva de como esses elementos são conexos, parte da minha experiência pessoal rítmica durante os percursos realizados à pé, na contemplação das paisagens paulistanas e de suas associações com filmes onde as temáticas abordam questões que

foram identificadas durante o meu cotidiano, em diversos momentos ao longo do período estudado.

As reflexões sobre as manifestações e os anseios socioculturais de diversos grupos que transpuseram-se em variados suportes na urbe, foram se reorganizando em momentos espaçados, sintetizados em anotações, fotografias, desenhos e estampas contidas no anexo.

Por isso é importante salientar desde já que o texto irá oscilar entre a primeira pessoa do singular e do plural, para dar fluidez às reflexões e às lembranças pessoais que são fundamentais para o desenvolvimento.

É a primeira vez que me encontro num recorte cronológico, onde a ausência da produção plástico-perfomática não altera a sensibilidade do meu corpo nem das relações sociais, como naturalmente sempre ocorreu. Desde a adolescência, a relação estabelecida com os diversos mundos por onde percorri sempre foi mediada pela intervenção criativa, que se plasmava em objetos utilitários ou não, além da ação corporal e de sua extensão em camadas que se sobrepunham através das metáforas lançadas aos elementos do cotidiano.

Esse acervo apresenta as principais influências que compõem o contexto de realização da “*vestimenta despig*”³ e são contemporâneas ao seu amadurecimento conceitual. Como linguagem, ela expressa um posicionamento crítico permeando diversos setores sociais, não sendo pautada por princípios legitimadores, por grupos políticos, especificidades artísticas ou interesses institucionais.

Cidade de São Paulo, meados de 2012. Caminhando pela urbe fui produzindo diferentes associações em torno de um habitat constituído de apropriações da base arquitetônica de um viaduto, que havia se transformado no que organizadamente identificaríamos como quitinete, porém sem pudores nem paredes. Essa imagem, em minha mente, automaticamente foi editada às cenas do filme *Dogville*⁴, onde o cenário é demarcado com o traçado de planta baixa riscado por giz sobre o solo, sem paredes.

³ Vestimentas com tecidos texturizados e/ou estampados a partir de técnicas de descoloração.

⁴ Filme *Dogville*, 2003. Local: Dinamarca, 150 minutos, Gênero: Drama. Direção: Lars von Trier, Roteiro: Lars von Trier. Elenco: Harriet Anderson, Jean-Marc Barr, Lauren Bacall, Nicole Kidman.

Essa associação não foi meramente estética, pois, após reassistir ao filme, consultei algumas críticas que evidenciam argumentos entorno da natureza humana e da ausência de perspectivas animadoras como frutos da modernidade, plasmadas em forma de egoísmo e de arrogância, expressas na apropriação, na expropriação e na docilização de corpos que mantêm sólidos os pilares capitalistas e que recebem como contrapartida sua própria exclusão e sentimento de repulsa pelos que gozam dos benefícios burgueses em qualquer tempo e espaço.

Figura 1 - Av. São João - Estação Marechal - Cidade de São Paulo, 2013.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Por mais que essa obra retrate um vilarejo localizado nos Estados Unidos durante a Grande Depressão⁵ da década de 1930, sua potencialidade está na onisciência e na onipresença captadas pelas pessoas que estranhamente deixam de ser meros espectadores, no contato com a ousadia do autor em compartilhar a limiar fronteira entre o cinema e o teatro, com a sensação de abdução por eles experienciada.⁶

⁵ Foi uma grande depressão econômica iniciada em 1929, que se estendeu pela década de trinta, afetando diversos países como: Alemanha, Países Baixos, Austrália, França Itália, Reino Unido, Canadá e Estados Unidos, onde houve a quebra da Bolsa de Valores de Nova Iorque.

⁶ [...] Apesar da estranheza inicial provocada pelos cenários atípicos (ou melhor: por sua ausência, já que os personagens chegam a abrir e fechar portas invisíveis para o público), a ideia cinematograficamente teatral (ou eu deveria dizer 'teatralmente cinematográfica?') de Lars von Trier acaba se revelando um recurso simplesmente genial, ajudando a realçar o sentimento de isolamento de Dogville, cujas fronteiras (mergulhadas em completa escuridão ou em um branco absoluto, dependendo do momento do dia) parecem bloquear quaisquer intervenções externas. Além disso, a cidade assume um caráter verdadeiramente universal, já que passa a ser 'recriada' na mente de cada espectador, que, livre da influência do diretor, pode imaginá-la como bem entender [...] O interessante é que a ausência de cenários também funciona de maneira inversa, ilustrando que, muitas vezes, somos incapazes de perceber algo que ocorre praticamente ao nosso lado – como na cena em que Grace sofre terríveis abusos por parte do personagem de Stellan Skarsgård enquanto os demais habitantes de Dogville realizam suas tarefas cotidianas sem perceber o que está acontecendo. Com isso, é impossível negar que a cenografia deste projeto é extremamente eficaz, já que

Ampliando o olhar, constatei que não se tratava de um habitat e sim de um condomínio aberto, que interagia com a fumaça dos ônibus que trafegavam, assim como os carros, as motos e os pedestres.

Aquele cenário fazia parte da paisagem ocre cinzenta do centro velho da cidade de São Paulo, e assim como os palimpsestos⁷ das paredes compostos por lambe-lambes, bolores e pichações, as presenças humanas pareciam sem vida, achatadas aos mesmos muros que exibiam estampas em degrades da fumaça, vestígio de fogueiras que aqueciam seus alimentos.

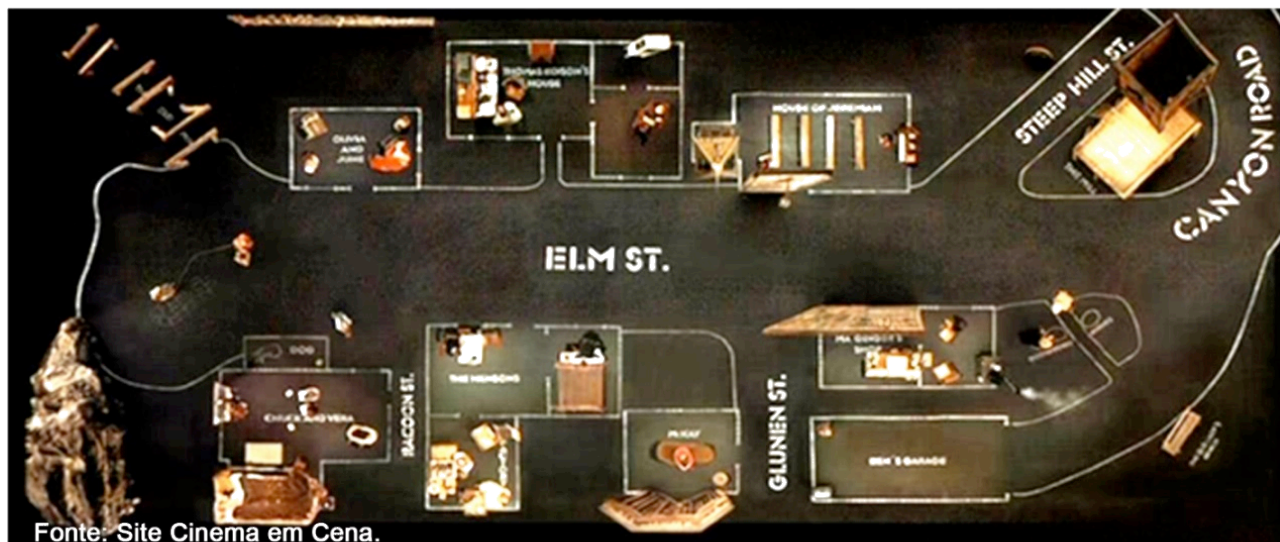
Compunham um coletivo urbe-étnico⁸ que resistia, paralelamente, ao contexto fugaz do ritmo paulistano, ignoravam e eram ignorados pelos transeuntes, motoqueiros e motoristas, insensíveis ao equilíbrio do microcosmo existente no convívio das plantas que nasceram entre as rachaduras pós chuva do asfalto, com as pombas, os gatos e os cachorros que dividiam os mesmos alimentos das pessoas. Não havia diferença entre farelos e pedaços.

é hábil ao transmitir uma série de conceitos a partir de sua simples inexistência (e, a bem da verdade, a bela atuação do elenco leva o público a acreditar naquela cidade. Particularmente, consegui imaginar até mesmo o mofo no teto da casa de Chuck e Vera e a poeira da sala de Jack McKay). (Disponível em <http://www.cinemaemcena.com.br/plus/modulos/filme/ver.php?cdfilme=1445> . acesso em 26/04/2014).

⁷ Durante a Idade Média (especialmente nos séculos VII a X), devido à escassez de pergaminho e ao auge que a cópia de obras havia adquirido, os códices antigos (em especial os dos séculos IV, V e VI) eram apagados e reutilizados em novas cópias de obras. Tais códices recebiam, por isso, o nome de “*códices rescripti*” ou “*palimpsestos*”, palavra que significa “*raspado de novo*”. (PINHEIRO, Ana Virginia. Glossário de codicologia e documentação. **Anais da Biblioteca Nacional**, Rio de Janeiro, v. 115, p. 186, 1998.)

⁸ Grupo de pessoas que compartilham de estratégias e práticas essenciais à sobrevivência em ambiente urbano, onde a identidade se constitui no anonimato, na invisibilidade e na fusão à paisagem, por parte dos transeuntes (grifo meu). Consultar Glossário Etnológico dos termos desenvolvidos metodologicamente para a pesquisa, em anexo.

Figura 2 - Vista superior do cenário do filme Dogville, 2003.



Fonte: Site Cinema em Cena.

Figura 3 - Vista em perspectiva do cenário do filme Dogville, 2003.



Fonte: Site Cinema em Cena.

Figura 4 - Av. São João - Estação Marechal, cidade de São Paulo, 2013.



Fonte: Elaborada pelo autor.

A transposição de cenas semelhantes à essa foi o exercício de síntese após um processo de mais de duas décadas de busca pela linguagem que melhor traduzisse o contexto ao qual fui inserido, para expressar minha cosmovisão. Os suportes foram os tecidos de algodão que receberam a intervenção em sua coloração inicialmente preta. A corrosão e o seu desgaste remetem às diversas memórias contidas nas paisagens e nas ruínas urbanas, às intervenções humana nas paredes, nos solos e na apropriação de arquiteturas, num exercício de resiliência e de existência diários.

Figura 5 - Fragmento de tecido de algodão após processo de despigmentação..



Fonte: Elaborada pelo autor.

As manifestações surpresivas como uma outra globalização na visão de Milton Santos.

Em 2001, o cineasta brasileiro Sílvio Tendler⁹ eternizou em forma de filme, o que seria a última entrevista do geógrafo e intelectual Milton Santos¹⁰, cinco meses antes de seu falecimento. Algumas frases expressas no documentário: “Encontro com Milton Santos: O Mundo global visto do lado de cá”¹¹, foram propulsoras nesse projeto devido à profundidade conceitual e ao poder de síntese, que conectaram, em diversos momentos, fontes, referências artísticas e bibliográficas, resultando nas reflexões que fomentaram a metodologia desenvolvida.

⁹ Nasceu no Rio de Janeiro, em 1950. É produtor, cineclubista e conhecido como “o cineasta dos vencidos” ou “o cineasta dos sonhos interrompidos” devido à temática de seus filmes. Viveu no Chile, estudou cinema no Institut des Hautes Études Cinématographiques (IDHEC), em Paris. Em 1981 fundou a *Caliban Produções Cinematográficas LTDA*. Produtora voltada para biografias históricas de cunho social.

¹⁰ Milton Santos nasceu em 1926, na cidade de Brotas de Macaúba-BA e faleceu em São Paulo em 2001. Formou-se em Direito, porém destacou-se em diversas áreas da Geografia, nos Estudos de Urbanização do Terceiro Mundo. Contribuiu fundamentalmente na renovação da Geografia no Brasil em 1970. Doutorou-se na Universidade de Estrasburgo (fronteira entre a França e a Alemanha), devido suas contribuições no campo da geografia foi agraciado com inúmeros prêmios no Brasil e Internacionalmente. Entre as dezenas de livros que publicou está “Por uma outra globalização”, que dá origem ao documentário de Sílvio Tendler.

¹¹ Lançado em 2007 (Brasil). Direção: Sílvio Tendler. Duração: 89 minutos. Gênero: Documentário. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=UUB5DW_mnM. Acesso em 04/05/2014.

Inspirado na obra “Por uma Outra Globalização”¹², o documentário exhibe o posicionamento sociopolítico de Milton Santos, que apresenta uma detalhada avaliação da continuidade do processo colonizador efetuado pelas multinacionais através da globalização. Em meio ao caos institucionalizado pela expropriação mineral e vegetal em territórios degradados, culturas são aniquiladas e animais são extintos.

Seus esforços são primordiais referências para as atuais iniciativas que buscam alternativas de oposição à desigualdade fomentada pelo mundo moderno. Sua obra questiona as pretensões e os objetivos das estratégias que naturalizam e legitimam as ciências sociais, como o conjunto de saberes que conhecemos globalmente.¹³

Mesmo assim, ele é otimista em afirmar que um contraponto tem se evidenciado através de formulações criativas, apropriações tecnológicas e interações entre culturas distintas. Novos saberes deslocam o eixo produtor e detentor do conhecimento, novos códigos, novas linguagens e formulações artísticas suprem a ausência do oxigênio nos pulmões do mundo.

Isso se identifica na obra do grupo de HIP-HOP Bro MCs¹⁴, composto por quatro jovens nativos provenientes de um povoado localizado próximo à cidade de Dourados, no Mato Grosso do Sul. Entre as reivindicações e as denúncias do desmatamento ilegal que põem

¹² **Título:** Por uma Outra Globalização. **Subtítulo:** Do Pensamento Único à Consciência Universal. **Autor:** Milton Santos. **Editora:** Record. **Edição:** 5. **Ano:** 2004. **Idioma:** Português. 176 páginas.

¹³ Esse trabalho de desconstrução é um esforço extraordinariamente vigoroso e multifacetado que vem sendo realizado nos últimos anos em todas as partes do mundo. Entre suas contribuições fundamentais se destacam: as múltiplas vertentes da crítica feminista, o questionamento da história européia como História Universal (Bernal, 1987; Blaut, 1992; 1993), o desenranhamento da natureza do *orientalismo* (Said, 1979; 1994), a exigência de abrir as ciências sociais. (Wallerstein, 1996), as contribuições dos *estudos subalternos* da Índia (Guha, 1998; Rivera Cusicanqui e Barragán, 1997), a produção de intelectuais africanos como V. Y. Mudimbe (1994), Mahmood Mamdani (1996), Tsenay Serequeberham (1991) e Oyenka Owomoyela, e o amplo espectro da chamada perspectiva pós-colonial que muito vigor encontra em diversos departamentos de estudos culturais de universidades estadunidenses e européias. A procura de perspectivas do saber não eurocêntrico tem uma longa e valiosa tradição na América Latina (José Martí, José Carlos Mariátegui) e conta com valiosas contribuições recentes, dentre as quais as de Enrique Dussel (Apel, Dussel e Fornet B., 1992; Dussel, 1994; (1998), Arturo Escobar (1995), Michel-Rolph Trouillot (1995), Anibal Quijano (1990; 1992; 1998), Walter Dignolo (1995; 1996), Fernando Coronil (1996; 1997) e Carlos Lenkersdorf (1996).

Este texto inscreve-se dentro de tal esforço, argumentando que é possível identificar duas dimensões constitutivas dos saberes modernos que contribuem para explicar sua *eficácia neutralizadora*. Trata-se de duas dimensões de origens históricas distintas, que só adquirem sua atual potência neutralizadora pela via de sua estreita imbricação. A primeira refere-se às sucessivas *separações* ou *partições* do mundo real que se dão historicamente na sociedade ocidental e as formas como se vai construindo o conhecimento sobre as bases desse processo de sucessivas separações. A segunda dimensão é a forma como se articulam os saberes modernos com a organização do poder, especialmente as *relações coloniais/imperiais de poder* constitutivas do mundo moderno. Essas duas dimensões servem de sustento sólido a uma construção discursiva neutralizadora das ciências sociais e dos saberes sociais modernos. (LANDER, 2005, p 8-9).

¹⁴ Essa pioneira banda de rap Bro MC's é composta por: Bruno, Charlie, Kelvin e Clemerson, quatro jovens nativos da etnia Guarani Kaiowá. Um pequeno povoado próximo à cidade de Dourados, em Mato Grosso do Sul, o Grupo evidencia em suas letras compostas em guarani e português, os problemas da aldeia localizada em terras ameaçadas pelo desmatamento ilegal, desde 2008.

em risco a forma de vida ancestral dos índios da etnia Guarani Kaiowá a qual fazem parte, expressas em suas letras estão lutas contra o esquecimento, a perseguição e a repressão às culturas originárias do Brasil e da América do Sul.

Os imensos territórios conquistados não estavam desocupados. Em apenas 1 século, entre 1.500 e 1.600, dos 80.000.000 de nativos existentes na América pré-colombiana, 70.000.000 foram exterminados, 2.000 línguas desapareceram com eles.¹⁵

Eles formam o único grupo de rap indígena brasileiro, onde ressaltam a valorização linguística em rimas compostas pelo uso de frases em guarani e em português e sua produção é realizada sem interesses comerciais, conforme a seguinte entrevista:

[...]Valorizamos nossa língua. Somos o único grupo indígena no Brasil que faz rap e mistura português com guarani", disse em português em entrevista à Efe Bruno, um dos integrantes do grupo.

Os espetáculos até agora acontecem em cidades grandes do Brasil e do Paraguai, onde o guarani é idioma oficial junto ao espanhol. Presente também em partes de Bolívia, Brasil e Argentina, o guarani é falado por mais de 90% dos paraguaios, de acordo com o último censo local.

Adany Muniz, outro integrante, explicou que o Mato Grosso "está dominado pela economia do agronegócio que rejeita e persegue" sua cultura.

"Existe muito conflito pela questão da terra e o preconceito contra o indígena. A sociedade não aceita nossa cultura e nossa identidade, então somos muito melhor recebidos em outros estados onde não há indígenas como São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília", explicou.

Kelvin, outro componente, afirmou que a banda se transformou em "uma oportunidade muito grande para mostrar a capacidade da cultura indígena" e de sua língua.

"É muito importante que nós, indígenas, tenhamos um sonho e possamos ir atrás dele", acrescentou.

Clemerson, que junto com o irmão Bruno fundou a banda, destacou a surpresa que causaram na própria aldeia quando começaram a cantar rap.

Depois veio a gravação do clipe, que já tem mais de 100 mil acessos no YouTube e alguma repercussão na imprensa. A banda faz um rap diferente, misturando bases clássicas com instrumentos de origem guarani kaiowá e toques da musical brasileira.

"A música brasileira é muito rica, e buscamos colocar isso na nossa porque não representamos só uma etnia, mas sim um Brasil de muita diversidade e muitos ritmos", declarou Adany Muniz.

Os integrantes viajaram ao Paraguai aceitando somente o pagamento da passagem para colaborar com sua arte na causa de outra etnia indígena, e esperam continuar cantando para "imortalizar o guarani" e divulgar o conflito de sua terra¹⁶.

Tradução da letra da música: Eju Orendive:

Aqui o meu rap não acabou
aqui o meu rap está apenas começando
Eu faço por amor
escute, faça favor

¹⁵ Frase contida no prólogo do documentário: Encontro com Milton Santos: O Mundo global visto do lado de cá.

¹⁶ (Site Uol. Disponível em: <http://entretenimento.uol.com.br/noticias/efe/2013/12/17/grupo-de-rap-indigena-do-mato-grosso-do-sul-expoe-problemas-da-aldeia.htm> . Acesso em 28/04/2014).

está na mão do senhor
não estou para matar
sempre peço à Deus
que ilumine o seu caminho
e o meu caminho
não sei o que se passa na sua cabeça
o grau da sua maldade
não sei o que você pensa
povo contra povo, não pode se matar
levantando sua cabeça
se você chorar não é uma vergonha
Jesus também chorou
quando ele apanhou
chego e rimo o rap guarani e kaiowa
você não consegue me olhar
e se me olha não consegue me ver
aqui é o rap guarani que está chegando pra revolucionar
o tempo nos espera e estamos chegando
por isso venha com nós

Refrão (2x):

nós te chamamos pra revolucionar
por isso venha com nós, nessa levada
nós te chamamos pra revolucionar
aldeia unida, mostra a cara

Vamos todos nós no rolê
vamos todos nós, índios festejar
vamos mostrar para os brancos
que não há diferença e podemos ser iguais
aquele boy passou por mim
me olhando diferente
agora eu mostro pra você
que sou capaz, e eu estou aqui
mostrando para você
o que a gente representa
agora estamos aqui
porque aqui tem índio sonhadores
agora te pergunto, rapaz
por que nós matamos e morremos?
em cima desse fato a gente canta
índio e índio se matando
os brancos dando risada
por isso estou aqui
pra defender meu povo
represento cada um
e por isso, meu povo,
venha com nós¹⁷

¹⁷ Fonte: Site Rap na Veia. Disponível em: <http://www.rapnaveia.com.br/bro-mcs/eju-orendive/5560> - acesso em 28/04/2014.

Figura 6.1 - Integrantes do Grupo Bro MC's.



Fonte: Site UOL.

Figura 6.2 - Frame do videoclipe da música: Eju Orendive.



Fonte: Página do Youtube.

Figura 6.3 - Frame do videoclipe da música: Eju Orendive.



Fonte: Página do Youtube.

Articulações entre o cotidiano da Comunidade do Moinho em São Paulo e a ficção do Bairro 13 em Paris.

Tendo como referencia as questões levantadas por Milton Santos, em “Por uma outra globalização”, associei a minhas experiências visuais e os arranjos sociais em contextos periféricos na cidade de São Paulo a alguns aspectos do longa metragem francês intitulado originalmente por “Banlieue 13”¹⁸ lançado em 2004. Traduzido como Décimo Terceiro Distrito e popularmente conhecido por Bairro Treze ou somente as siglas B13, o roteirista e produtor Luc Besson¹⁹ articula um repertório de linguagens evidenciado desde a trilha sonora ao posicionamento das câmeras.

Na trama, compõe um coletivo de identidades culturais expressas na comunicação verbal e nas intervenções gráficas, que dialoga com as ruínas urbanas e com as arquiteturas negligenciadas pelos órgãos governamentais. Essas estruturas são reobjetivadas como aparelhos de potencialidade física e motora, obstáculos solidários, gabaritos dos dribles lançados ao longo dos itinerários espontâneos, que são potencializados na extrema utilização das leis da física, e que foram memorizados pelos corpos dos protagonistas em todo o roteiro. O ritmo do filme é estabelecido por essas *performances*, mundialmente conhecidas como parkour²⁰. “*Descolonizar é olhar o mundo com os próprios olhos. Pensá-lo de um ponto de vista próprio*”.²¹

O personagem “Leito” é incorporado por David Belle²², idealizador e mentor dessa filosofia. Esta intervenção performática é a energia essencial da cosmovisão estruturada em diversos princípios morais.

Esses princípios são compostos pela articulação de um posicionamento político, com protagonismos que combatem a superproteção corporal e aos comodismos físico e social. A *performance* em prol do altruísmo e da liberdade pessoal emerge no equilíbrio entre corpo, mente e espírito no contexto urbano. Sua prática se plasma no

¹⁸ Filme Banlieue 13, lançado em 2004(França). Duração: 85 min. Diretor: Pierre Morel. Produtor: Luc Besson. Roteiro: Bibi Naceri e Luc Besson. Elenco: David Belle, Cyril Raffaelli, Dany Verissimo, Dominique Dorol. Tony D'Amario Trilha Sonora: Bastide Donny, Da Octopuss, Damien Roques.

¹⁹ Luc Besson nasceu na França em 1959. É diretor de cinema, escritor e produtor. Reconhecido internacionalmente pelos filmes de ação que produz. Entre os prêmios conquistados está o de melhor diretor para o filme: O Quinto Elemento de 1997.

²⁰ Filosofia idealizada e difundida por David Belle, a partir da composição dos princípios do Método Natural (transmitido oralmente pelo seu pai, o socorrista Raymond Belle) associados à filosofia oriental, à experiência atlética e à arte marcial de Bruce Lee, adaptadas para o contexto urbano na década de 1980.(SOARES,2003).

²¹ Frase contida no prólogo do documentário: Encontro com Milton Santos: O Mundo global visto do lado de cá.

²² Nascido na França em 1973, David Belle é ator, coreógrafo de filmes de ação, idealizador da filosofia parkour.

diálogo físico com a paisagem natural e com as diversas formas arquitetônicas. “O centro do mundo está em todo lugar, o mundo é o que se vê de onde se está.”²³

As associações com as possíveis manifestações terceiro-mundistas alertadas em Encontro com Milton Santos: O Mundo global visto do lado de cá por Milton Santos, nos trazem a importância de um posicionamento relevante em cada contexto social. A adaptação de métodos eficazes que são moldados conforme os parâmetros locais, perpassados oralmente às futuras gerações, que terão seus próprios desafios e soluções.²⁴

Do mesmo modo que associei imagens da urbe paulistana ao filme Dogville, o que faz do filme Bairro 13 uma obra onipresente, são suas locações identificáveis pelos habitantes suburbanos e pelos sensibilizados moradores metropolitanos de qualquer país no mundo. As locações por onde os protagonistas atuam demonstram as inquietações da população marginalizada pelo poder público, e têm suas vidas privadas pelo muro, num território suburbano considerado ameaçador para a cidade de Paris. Notavelmente, as semelhanças estéticas com a paisagem paulistana compõem a camada mais superficial, na estratégica que faz desse filme uma obra sem fronteiras. A tentativa de isolamento da população menos favorecida nos é familiar e a realidade captada aqui transcende a ficção, como mostram as figuras 7.3, 7.6 e 7.8.

²³ Frase contida no prólogo do documentário: Encontro com Milton Santos: O Mundo global visto do lado de cá.

²⁴ Segmentação da formulação dos códigos éticos: há uma ética dos poderosos, que não chega a ser ética, e há uma outra ética dos que não tem nada. Como também há uma outra ética dos que desesperados tomam o caminho do que a gente chama de violência. Eu creio que é essa outra ética, não dos desesperados que praticam a violência gratuita, mas as dos que querem grandes mudanças. É cada vez mais compreendida nas camadas mais baixas da sociedade. Mas ela tem contra ela, toda uma formulação dessa ética dos poderosos e do direito escrito, e da concepção dos juízes e da justiça quanto o que é a convivência social. Não importa, o que importa é que a mudança tem uma base histórica muito forte, e ela tá ganhando os seus, as suas formas de ação que são inovadoras, são formas de ação surpreendentes, formas de ação eficazes e alguns de nós decidimos apoiá-los. Apesar da nossa herança dessa ética que envelhece por incapaz de atender o interesse da maioria. Há essa busca também de diminuir o consumo de vida dos sem-tetos, dos sem-trabalho [...] não temos as antenas para detectarmos os vulcões das mudanças, só vemos a violência.” (Transcrição de trecho da entrevista de Milton Santos no documentário “O Mundo global visto do lado de cá”).

Figura 7.1 - Prólogo do filme Bairro 13, 2004.

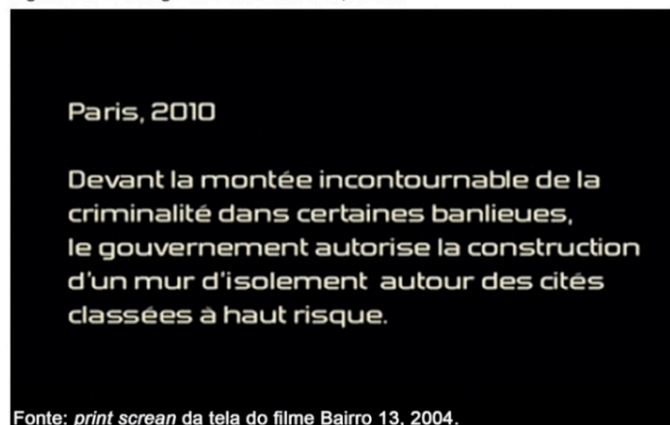


Figura 7.2 - Prólogo do filme Bairro 13, 2004.

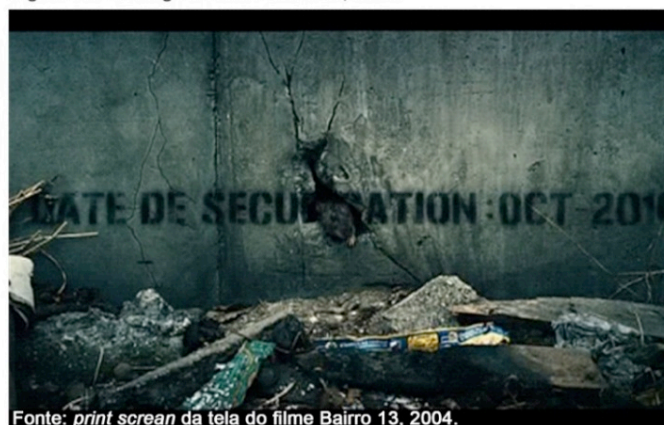


Figura 7.3 - Comunidade do Moinho - Região central da cidade de São Paulo.



Figura 7.4 - Prólogo do filme Bairro 13, 2004.



Figura 7.5 - Prólogo do filme Bairro 13, 2004.



Figura 7.6 - Plataforma de ônibus na Av. Rebolças - cidade de São Paulo.



Figura 7.7 - Prólogo do filme Bairro 13, 2004.

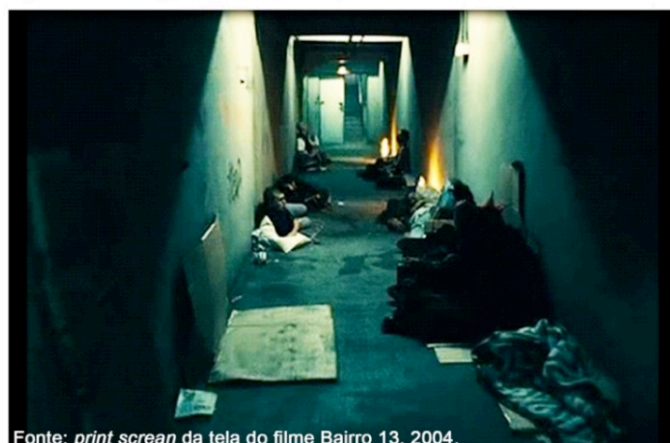


Figura 7.8 - Av. São João - Estação Marechal - cidade de São Paulo, 2008.



Coincidentemente em sete de setembro de 2012, no mesmo dia em que na ficção²⁵, a bomba seria acionada há dois anos antes, houve um incêndio na região central paulistana. O local atingido foi a “Comunidade do Moinho”, localizada próximo à Barra Funda. Foram mais de trinta casos neste mesmo ano, mobilizando a população, a imprensa, profissionais e pesquisadores de diversas áreas, que se pronunciaram evidenciando o desequilíbrio das relações e das desigualdades sociais em São Paulo.²⁶

As intervenções criminosas que deslocam dezenas de famílias de seus lares, resultam em incêndios que atingem proporções cada vez maiores em favelas na cidade de São Paulo. Essas ações estão no foco de pessoas de diversos segmentos sociais, que tentam

Figura 8.2 - Comunidade do Moinho, São Paulo - após incêndio em 2012.



amenizar, cada qual na sua maneira, as sequelas do aprisionamento, da perseguição e do descaso, acumuladas nas tentativas de manipulação da estética urbanística e arquitetônica de regiões que vêm sendo valorizadas na metrópole paulistana.

²⁵ Durante a trama descobrimos um inesperado desfecho ao problema. O projeto é Idealizado pelo governante local, que arquiteta o plano de instalar uma bomba no distrito 13. Sua potência é tamanha a ponto de destruir todo o bairro. A ação foi impedida por Leito, sua irmã Lola e o policial que foi coagido a participar da operação. No início do filme ele foi designado a se infiltrar no bairro e ativar a bomba. Sem saber, estava fadado a morrer junto com toda a população confinada. Na última cena o artefato é devolvido ao proponente, que estranha a não explosão e se amedronta pensando que o policial irá acioná-la em seu escritório. Ele acaba confessando o plano como a única possibilidade de resolver o problema social da cidade, mas o diálogo está sendo filmado.

²⁶ Até agora, segundo a Defesa Civil municipal, foram 31 casos na cidade desde 15, desde julho. O número é 30% superior ao de todo o ano de 2011, quando 24 incêndios foram registrados. Os números dos bombeiros são maiores: segundo a corporação, a capital registrou 32 incêndios até o começo de setembro de 2012, antes 79 ocorrências durante o ano de 2011. Os bombeiros, no entanto, contabilizam também pequenas ocorrências e comunidades com qualquer número de domicílios[...]O Ministério Público de São Paulo investiga se a série de incêndios ocorridos desde janeiro deste ano em favelas da capital paulista tem relação com o interesse do setor privado ou do setor público em construir nas áreas de entorno dessas comunidades. (Disponível no Site Uol Notícias: <http://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2012/09/07/mp-investiga-se-incendios-nas-favelas-de-sao-paulo-tem-relacao-com-interesse-imobiliario.htm> - Acesso em 04/05/2014)

Na sequência de imagens apresentadas pelas figuras 9.1 à 9.8, podemos observar cenas do filme Bairro 13, e na próxima página as imagens da Comunidade do Moinho durante e após o incêndio. O impacto da destruição surpreende quaisquer efeitos cinematográficos.

Após a remoção do entulho e da implosão de uma estrutura arquitetônica, a rotina dos moradores continuou. Somada a mais uma superação está a adaptação aos novos tons de cinza nos muros e nas paredes das casas. No mesmo degrade que por horas acortinou o céu e eternamente resistirão em suas memórias.

Figura 9.1 - Cena do filme Bairro 13, 2004.



Fonte: *print screan* da tela do filme Bairro 13, 2004.

Figura 9.2 - Cena do filme Bairro 13, 2004.



Fonte: *print screan* da tela do filme Bairro 13, 2004.

Figura 9.3 - Cena do filme Bairro 13, 2004.



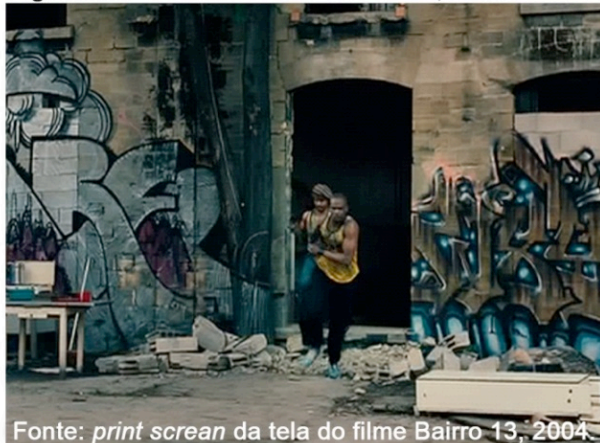
Fonte: *print screan* da tela do filme Bairro 13, 2004.

Figura 9.4 - Cena do filme Bairro 13, 2004.



Fonte: *print screan* da tela do filme Bairro 13, 2004.

Figura 9.5 - Cena do filme Bairro 13, 2004.



Fonte: *print screan* da tela do filme Bairro 13, 2004.

Figura 9.6 - Cena do filme Bairro 13, 2004.



Fonte: *print screan* da tela do filme Bairro 13, 2004.

Figura 9.7 - Cena do filme Bairro 13, 2004.



Fonte: *print screan* da tela do filme Bairro 13, 2004.

Figura 9.8 - Cena do filme Bairro 13, 2004.



Fonte: *print screan* da tela do filme Bairro 13, 2004.

Figura 10.1 - Sequência de imagens da Comunidade do Moinho, São Paulo - após incêndio em 2012.



Figura 10.2 - Sequência de imagens da Comunidade do Moinho, São Paulo - durante incêndio em 2012.



Nesses contextos, após décadas de desenvolvimento urbanístico e tecnológico associado às ondas migratórias intermunicipais, interestaduais e internacionais dos últimos séculos, grupos interagiram, se pluralizaram e compartilharam diversos aspectos culturais traduzidos, anteriormente, por linguagens definidas geográfica e socialmente.²⁷ Na itinerância urbana é possível captar vestígios dessa trama pluricultural à céu aberto.

Das manifestações culturais que engrenam as relações sociais desses “entre lugares” interna e externamente, pouco se percebe para além de seus vestígios gráficos, verbais ou performáticos. Muito antes de serem evidenciados como intervenções artísticas, expressões de vandalismo, arte de rua ou anarquismo, elas fundamentam, autenticam as ruínas urbanas que fazem parte da paisagem metropolitana. Elos se estruturam de maneiras muito sólidas entre os habitantes, as arquiteturas e as regiões envolvidas.

[...] a diáspora torna-se um conceito crítico no contexto político da globalização. Dá conta de como é possível que uma cultura sobreviva, estabeleça relações, não se volte para defesas fundamentalistas, e tampouco se perca, tornando-se apenas simulacro e cúmplice do Ocidente. Neste sentido as diásporas são, sobretudo, um extraordinário laboratório cultural onde as tentativas de sobrevivência e as contra-negociações são trabalhadas e experimentadas.²⁸

Há uma dubiedade na modernização de territórios urbanos, com a evacuação de moradores de seus lares, ruas e bairros. Seja pela expansão da malha metroviária, pela especulação imobiliária ou por outra obra de tamanho impacto. Paralelo ao esvaziamento de pessoas, relações e afetividades são dissolvidas, assim como muitas memórias são apagadas.

Culturas materiais e memórias que a arqueologia contemporânea não salvaguarda

Nesse aspecto, sempre que um grande empreendimento é autorizado pelos órgãos competentes, é de responsabilidade dos seus idealizadores contratarem o trabalho de arqueologia preventiva²⁹. Para além dos aspectos materiais que as escavações possam trazer ao nível do solo, que deixará de existir da mesma forma, futuramente catalogados e armazenados museologicamente, possíveis serão as leituras sobre as diversas culturas

²⁷ “[...]um falso dilema que nasce daquilo a que Immanuel Wallerstein chamou o legado do liberalismo do século XIX (Wallerstein, 1991a: 4). Este legado implica que se faça uma separação da economia, política, cultura e sociedade em áreas autónomas.” (GROSFOGUEL, 2005, apud MENESES; SANTOS 2010, p. 60).

²⁸ (STUART HALL, entrevista feita por Heloisa Buarque de Hollanda. Disponível em : <http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/entrevista-jb-stuart-hall/> . Acesso em 05/05/2014).

²⁹ É uma especialidade do campo arqueológico, visa a escavação, pesquisa e preservação de culturas materiais em contextos urbanos, sendo solicitada sempre que alguma obra de grande impacto ambiental é realizada.

que ali viveram.³⁰ Suas relações sociais estarão fadadas aos imaginários subjetivos associados aos aparatos teórico-metodológicos específicos da arqueologia urbana.

Os atuais desabitados não têm esse mérito, ao passo que seus pertences são muitas vezes compostos pelo reprocesso do refugo material, das sobras do consumo voraz realizado pela sociedade que os oprime e de outros materiais perecíveis, dos quais muitos estão entre os que compõem seus habitats. “O humanismo como motor do desenvolvimento e do progresso, é substituído pelo modelo do consumo voraz. *“O consumo hoje, que é o grande fundamentalismo.”*”³¹

Como oposição ao processo de desenvolvimento urbanístico e de moradia para alguns, uma série de mobilizações autônomas é promovida individualmente e por grupos organizados. Com a redução do valor humano e de suas relações locais, diálogos passam a plasmar-se em plataformas e performances inesperadas, burlando a naturalidade proposta pelo empreendimento “sistema-mundo” ao qual o capitalismo é um dos tentáculos.

Ações efêmeras e virtuais compõem trajetos e expandem os corpos não mais emudecidos durante o cotidiano. Mesmo sendo reconhecidos pela sociedade, os valores artísticos de algumas dessas produções, cada linguagem utilizada pelos agentes da “outra globalização”, como eternizou Milton Santos, é apenas o único tentáculo que está ao alcance da compreensão do senso comum, anestesiada historicamente, enquanto a crioulização³² acontece.

³⁰ “[...] sem contar a efetiva opção e imposição pelas letras e pela linguagem escrita. Em contrapartida, a oralidade e os artefatos foram relegados. Como lembra Darcy Ribeiro (1995:30), “reconstituir esse processo, entendê-lo em toda a sua complexidade... parece impossível, reconheço. Impossível porque só temos o testemunho de um dos protagonistas, o invasor. Ele é quem nos fala de suas façanhas. É ele, também, quem relata o que sucedeu aos índios e aos negros, raramente lhes dando a palavra de registro de suas próprias falas. O que a documentação copiosíssima nos conta é a versão do dominador”. Os períodos posteriores não conseguiram valorizar, na dimensão adequada, os vestígios arqueológicos e as diferentes interpretações sobre o Brasil foram se distanciando cada vez mais das contribuições nativas. Os planos políticos da Colônia, do Império e da República, apesar de um olhar romântico em relação ao indígena e de uma certa estupefação em relação às práticas culturais dos escravos negros, não possibilitaram a contextualização desses vestígios. Os diferentes projetos de ocupação do interior do território, de exploração dos seus recursos naturais e de pacificação entre os diferentes segmentos da sociedade representaram, também, momentos de destruição dos lugares da memória remota. Nesse contexto, apenas algumas expedições de viajantes ou naturalistas identificaram vestígios pré-coloniais que, hoje, encontram-se inseridos em coleções museológicas. (BRUNO, C. O. 2005)³⁰

³¹ Transcrição de trecho da entrevista de Milton Santos no documentário “O Mundo global visto do lado de cá”.

³² Hibridismo cultural imprevisível, que pode ser do tipo transcultural, quando grupos marginalizados reinventam à partir dos materiais impostos pela cultura dominante (Hall, 2008).

Ruínas urbanas, pertencimento territorial e fronteiras conceituais nos ambientes urbanos.

As associações entre ruínas urbanas, sua utilização como habitat e as relações sociais das pessoas de diversas culturas que vivem nesses ambientes alimentam constantemente o desenvolvimento das “vestimentas despigmentadas”. Durante sua utilização, também são incorporadas pelas paisagens que a originaram.

Aproximo novamente o contexto de minha produção com a ficção, na atual composição de um bairro periférico. Demonstrado pelas especificidades e articulações internas, o prólogo do segundo filme da série de Luc Besson, *Bairro 13 Ultimato* de 2009³³, evidencia os arranjos entre as diversas diásporas coexistentes dentro do espaço ainda cercado. As promessas políticas não foram cumpridas num terreno onde tradições distintas mantêm seus costumes, na constante adaptação social e tecnológica, e na ética que determina o bom convívio nos limites territoriais entre si.

Para a formulação dessas vestimentas foram necessários desenvolvimentos paralelos, dos quais a estética resultada na modelagem e na “estamparia despigmentada”, dialoga com o estudo da itinerância urbana de seus usuários. Esses percursos visam a expansão territorial de pessoas que estão segmentadas em regiões distantes do centro da cidade. Muitos desses indivíduos não acessam alguns equipamentos culturais e de consumo, como: teatro, restaurantes, shoppings, museus, cinemas, salas de concerto, espetáculos de música clássica, entre outras manifestações.

Devido aos estereótipos em relação à estética das pessoas que consomem essas manifestações culturais e pela hostilização por parte das equipes de segurança habilitadas para selecionar o público que frequenta alguns desses estabelecimentos, há discussões sobre o desenvolvimento da cidadania através da apropriação de espaços públicos e privados por todos os grupos sociais e étnicos. Muitos, porém, preferem não circular fora das regiões periféricas nas quais residem.

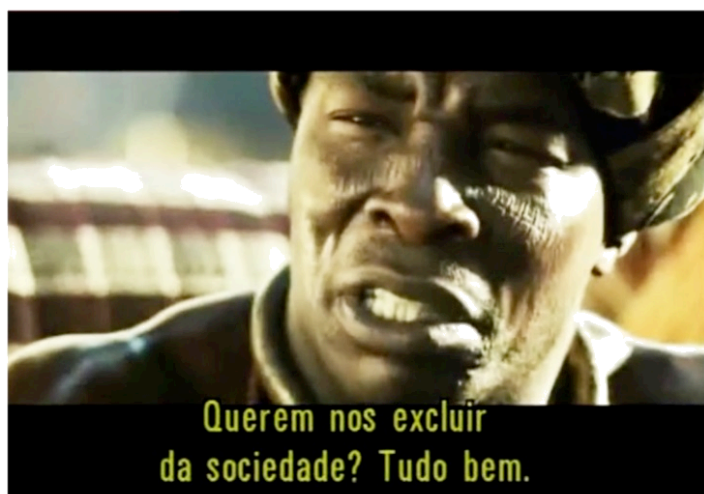
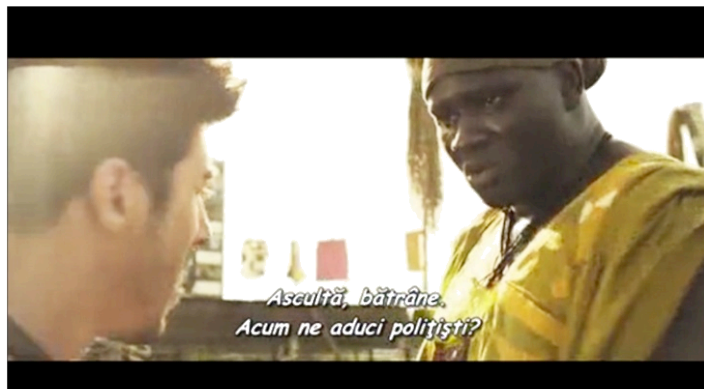
Na paisagem em ruínas da ficção aparece o subterritório composto pela diáspora africana. Não são especificadas as regiões de origem desse grupo. Há uma discussão entre as posições identitárias rígidas por parte de alguns elementos de cada grupo cultural em várias partes do filme, em contraponto às estratégias de um diálogo ético

³³ Filme dirigido por Patrick Alessandrin

alternativo, um “pensamento crítico de fronteiras”, que transcende os limites intergrupais predeterminados.

Existe um diálogo sobre pertencimento territorial, que apresenta duas posições: a de fortalecimento e união da cultura local pelo isolamento geográfico e na resignificação da restrição de itinerância e a de livre acesso sem segregações socioculturais, como mostra a figura 12 na página seguinte.

Figura 11 - Sequência de frames de cena do filme Bairro 13 II, 2009.



A resiliência multimidiática das ruínas urbanas

Articulados ou não pela internet, captados ou não pelos celulares dos transeuntes, a experiência do impacto visual dessas manifestações gera o estranhamento de parte da população, mas esse é apenas o sintoma inicial. Já não existem fronteiras culturais, conceituais ou geográficas tão definidas entre os diversos grupos que habitam as inúmeras periferias das metrópoles espalhadas no globo, assemelhando-se assim em alguns aspectos, principalmente às redes sociais que fomentam sua interatividade no diálogo internacional.

Esses vários níveis de conexão ocorrem simultaneamente às experiências sensoriais diárias com ruínas urbanas, carros abandonados, muros e edificações rangendo. É a resiliência das memórias humanas no diálogo com as memórias virtuais fomentadas por computadores, câmeras filmadoras e fotográficas de última geração, livros e saraus de poesia periférica, “vestimentas despigmentadas”, tintas spray e performances.

Eis algumas das atuais oralidades multimidiáticas que coexistem subvertendo fronteiras, questionando a eficácia e a importância social nos atuais quadros da economia, da religião, da cultura, do governo e da educação institucionalizados.

Trago o exemplo da Comunidade do Moinho, que após o incêndio em 2012, recebeu uma série de mobilizações de pessoas físicas, jurídicas, ONGs, instituições religiosas, culturais, coletivos artísticos entre outros. Início uma reflexão em torno das linguagens que transitam em todos os sentidos, como oposição à fragmentação e à divisão de conhecimento³⁴. Também observo que o conceito rígido de “fronteira” é algo cada vez mais questionável.

O coletivo “Poetas Ambulantes” realiza intervenções por meio de saraus em transportes públicos na cidade de São Paulo, em itinerários que ligam a região da zona sul ao centro da cidade. Com o fato ocorrido na Comunidade do Moinho, manifestaram-se em

³⁴ [...]Porém, é uma crítica incompleta, inacabada, pois ainda não conseguiu encontrar uma forma de ultrapassar o mais persistente (e enganoso) legado da ciência social do século XIX – a divisão da análise social em três áreas, três lógicas, três níveis – o econômico, o político e o sociocultural. Este trio atravessa-se-nos no caminho, sólido como granito, a bloquear o nosso avanço intelectual. (GROSFOGUEL, 2005, apud MENESES; SANTOS 2010, p. 60-61).

solidariedade ao moradores, compartilhando sua arte e sensibilizando crianças, jovens e adultos através da literatura periférica.³⁵



Fonte: Site Folha de São Paulo.

O projeto “Inside Out São Paulo” realizado pelo fotógrafo francês JR³⁶, trabalhou com os moradores do Moinho durante cinco meses. Entre as imagens captadas durante o processo, algumas foram espalhadas pela cidade em forma de lambe-lambe, e como

³⁵ “Notícia quente/ Moinho queima/ Transforma favela em pó/ Outro acidente/ Governo teima/ Diz que foi vela e só.” Com esses versos, de Thiago Peixoto, o grupo Poetas Ambulantes abriu o sarau que aconteceu na favela do Moinho, região central de São Paulo, na última sexta-feira (4) fazendo referência aos três incêndios que ocorreram na comunidade nos últimos dois anos. O evento foi organizado por diversos movimentos e coletivos culturais em parceria com a associação de moradores e faz parte de uma série de atos programados para cobrar da prefeitura serviços básicos, como água, luz e esgoto para as cerca de 400 famílias que vivem no local. “A favela do Moinho é a última no centro, a especulação imobiliária é muito grande, os incêndios criminosos vêm acontecendo, então estamos aqui como reforço, das quatro regiões da cidade, para fortalecer esta atividade”, afirma Fernando Ferrari, 36, do sarau A Voz do Povo. A empregada doméstica Maria do Carmo, 51, mora há 16 anos no Moinho. Após o incêndio em 2012, se mudou para a Vila Nova Cachoeirinha, na zona norte, onde ficou por um ano, mas retornou há um mês para a favela porque com o auxílio aluguel de R\$450 da prefeitura não estava conseguindo imóvel para abrigar seus quatro filhos. “Ninguém se acostumou lá, nosso lugar é o centro”, relata a doméstica, que pediu dinheiro emprestado para o patrão para reerguer seu barraco [...] “É importante transpor o local onde a gente está para abraçar causas”, afirma o poeta Ni Brisant, do Sarau Sobrenome Liberdade, do Grajaú, zona sul da cidade. (fonte: Folha de São Paulo, disponível em: <http://mural.blogfolha.uol.com.br/2013/10/07/sarau-na-favela-do-moinho-alerta-para-problemas-da-comunidade/> . Acesso em 19/05/2014).

³⁶ JR (1983) é um fotógrafo francês, Internacionalmente reconhecido pelas produções em parceria com fotógrafos locais nos países em que expôs, retrata pessoas em preto e branco disponibilizando as imagens em forma de lambe-lambes em grandes dimensões. Sua poética evidencia questões socioculturais, conflitos territoriais, extremismos religiosos entre outros.

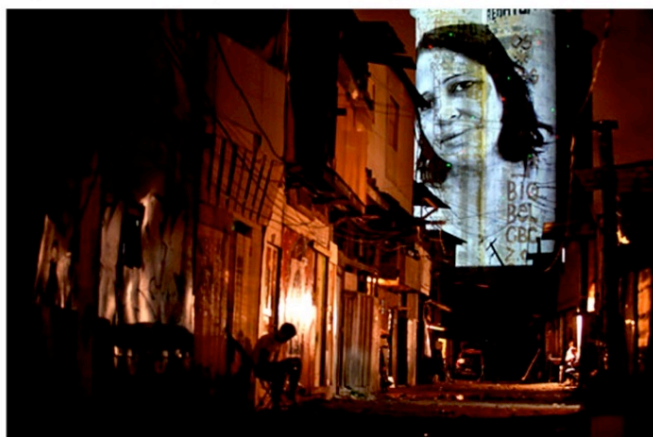
parte das ações houve a intervenção na própria paisagem da comunidade, que pôde ser contemplada interna e externamente à noite. As projeções em alta definição apresentaram todo o humanismo existente nesse contexto como em qualquer outro da sociedade, mas que são constantemente reduzidos às visões excludente da hegemonia. O resultado da intervenção pode ser conferido na página seguinte.

Figura 13.1 - Projeto Inside SP - intervenção com projeção na Comunidade do Moinho 2012.



Fonte: Site Folha de São Paulo.

Figura 13.2 - Sequência de imagens da visão interterna da Comunidade do Moinho no Projeto Inside SP - 2012.



Fonte: Site Folha de São Paulo.

Os muros da história

Cotidianamente, no contexto urbano convivemos e tentamos subverter diversos “muros imaginários.” A ação de confeccionar vestimentas autônomas ao circuito comercial da moda europeia, abrangem questões para além do vestir-se. Elas ajudam na observação das relações em comunidade.

O protagonismo da população e a intervenção no processo pedagógico fora dos espaços educacionais formais através das roupas, estimulam as memórias sensíveis que conectam seus corpos ao meio ambiente durante o cotidiano. Para esse objetivo, os resultados podem realizar-se em muitos suportes, entre os quais o tecido.

Temos muitos referenciais históricos que marcaram as relações culturais, sociais e políticas, agregadas aos conceitos que foram alicerçados por essas estruturas arquitetônicas em diversos países no mundo.

O “muro de Berlin”(1961-1989), foi a divisão física entre a Alemanha Oriental e o Berlin Ocidental durante a Guerra Fria, fronteira simbólica entre a democracia e o comunismo, o capitalismo e o socialismo. Sua destruição foi comemorada mundialmente; a “Grande Muralha da China” construída à partir de 221 a.C, no intuito de proteger o país contra ataques foram construídas ao longo da fronteira norte de seu território ampliando-se durante várias dinastias. Alguns trechos se localizam em montanhas, rios e desertos atingindo a extensão de aproximadamente 20.000 quilômetros; a “Grande Muralha da Índia”, o complexo de Kumbhalgarh foi construído no século XV, sendo usado para fins militares por diversos governos e Estados continuamente até o século XIX. Os muros têm aproximadamente 15 metros de largura e possui centenas de templos antigos e modernas reservas de vida selvagem habitando em seu entorno; e a “Barreira separatista israelense em West Bank”. Em fase de construção pelo Estado de Israel, quando finalizado terá a dimensão de 700 quilômetros, cortando a Cisjordânia e ao longo da linha de armistício de 1949, ou “linha verde” entre Israel e a Cisjordânia palestina.

As ideias que um muro podem edificar possuem densidades que compõem as paisagens de muitas pessoas desde os primeiros anos de vida. Esses imaginários podem vetar sua visão, sua cidadania, seu desenvolvimento pedagógico, suas perspectivas pessoais, profissionais e acadêmicas já na infância. Enquanto alguns sentem-se protegidos,

principalmente quando guardados por alguém que vigia por uma guarita ou por um panóptico,³⁷ para quem está ou já esteve do outro lado, pode sentir-se à margem mesmo quando não mais existem ou em contextos aos quais jamais existiu algum muro.

Arte educação como dinamites nos muros sociais.

A minha relação com a arte educação contribui na percepção de linguagens que somam esforços para a ampliação do repertório cultural e artístico em comunidades pouco estruturadas. Apresentarei a seguir experiências visuais, plásticas, sonoras e digitais, sem uma ordem cronológica. Cada inserção está relacionada à temática discutida durante a narrativa que articula a metodologia com as referências teóricas e as fontes.

Atividades de arte educação promovidas por educadores, terapeutas, pedagogos e artistas diretamente em comunidades, tentam derrubar esses muros. Desde a década de 1990, participo de programas oferecidos pelo governo estadual e municipal, de parcerias com ONGs e instituições privadas. Essas ações ocorreram simultaneamente a propostas que desenvolvi particularmente em alguns bairros periféricos como a Cohab de Taipas, Perú, Caieiras, Baltazar Fidelis e nas cidades de Francisco Morato e Bragança Paulista.

Anteriormente à intervenção promovida na Comunidade do Moinho, em 2010, fui convidado pela artista plástica e pesquisadora Saritah Barbosa³⁸, a participar de seu projeto “Tamo Junto 2010”. Ele teve como objetivo uma mediação cultural, a partir da ressignificação conceitual do muro que existe entre o Conjunto Habitacional e o Complexo Carcerário, localizados na rua Casimiro de Abreu, cidade de Santo André região da Grande São Paulo.

Composta por duas ações, a idealizadora promoveu um seminário à comunidade, que teve uma contextualização histórica e artística sobre a técnica de mosaico³⁹, os impactos

³⁷ Um projeto arquitetônico idealizado no século XVIII, pelo filósofo e jurista inglês Jeremy Bentham. Uma espécie de sistema presidiário circular, com uma torre central, por onde é possível se guardar todas as celas do presídio, gerando uma sensação de permanente monitoramento mesmo quando descontinuo. Esse projeto poderia ser utilizado em ambiente escolar e no trabalho, segundo o criador.

³⁸ Sarah Ruth Barbosa (1960-2010) Artista plástica, educadora e pesquisadora da diáspora africana. Desenvolveu muitos projetos educativos para o Museu Afro Brasil, onde atuou desde sua fundação.

³⁹ A palavra “mosaico” tem origem na palavra alemã *mouseen*, a mesma que deu origem à palavra música, que significa próprio das musas. A técnica da arte musiva consiste na colocação de tesselas, que são pequenos fragmentos de pedras, como mármore e granito moldados com *tagliolo* e *martellina*, pedras semi-preciosas, pastilhas de vidro, seixos e outros materiais, sobre qualquer superfície[...] Esta arte milenar tem origem controversa. O registro mais antigo data de 3500 a.c., na cidade de Ur, região da Mesopotâmia[...] Entre os gregos, existiam pisos feitos com pedaços de mármore branco ou de cor, embutidos numa massa compacta em muito resistente. Os Gregos criavam quadros de pequenos seixos brancos, pretos e de vários tons de vermelho, com cenas de luta, caças, de animais e motivos mitológicos. A partir do séc. V, o mosaico passa a ser mais decorado, e no séc. IV passa a ter um maior refinamento de detalhes e cores. Ao longo do século III a.C. a técnica se transforma, embora ao que tudo indica esse processo não foi organizado, antes várias experiências parecem ter sido feitas simultaneamente e técnicas avançadas podiam

artísticos e políticos do muralismo⁴⁰ em alguns países e a importância da educação não formal através da arte em comunidades para o desenvolvimento da cidadania, consciência política e perseverança na proposição de soluções aos problemas locais.

Parte dessas soluções conceitualizou o projeto “Tamo Junto 2010”, pois a obra seria composta por materiais recolhidos na coleta seletiva e nas estações de reciclagem da região. Para além da realização estética, o estímulo à cidadania de crianças e adolescentes partindo da sensibilização artística e da comunicação com o meio ambiente, mediada pela conscientização ambiental.

A edificação deste muro é muito precária e possui diversos pontos de infiltração. A comunidade há muito tempo estava em alerta. Existem ações permanentes de recontextualização da área com diversas atividades de cidadania: coleta seletiva de lixo, retirada de entulhos em regime de mutirão, composto pelos próprios moradores que também se reúnem para a prática esportiva, festas, oficinas, atividades infantis e sessões mensais de cinema projetado em frente ao muro, além de ser um dos acessos mais utilizados pelos motoristas.⁴¹

Com a permanência em loco durante uma semana, conhecemos a região, os pontos de coleta seletiva e as estações de reciclagem. Essas visitas permitiram a seleção dos materiais que foram utilizados durante o mosaico. Os jovens que participaram das oficinas produziram desenhos para serem transpostos em relevo nos muros. Com a escolha das imagens, eles puderam optar por quais elementos reciclados iriam compor a intervenção.

ser usadas no mesmo trabalho junto com outras mais arcaicas, para se criar diferentes efeitos de textura. A maior inovação é a substituição progressiva dos seixos irregulares por pedras cortadas em quadrado, menores e regulares, chamadas pelos romanos de tesserae - daí o nome que se deu a este tipo de mosaico, opus tessellatum, que possibilitou um maior controle no desenho e um detalhamento em maior grau[...] (Disponível em : <http://aeromagnamg.wordpress.com/2012/03/12/uma-breve-historia-do-mosaico/> . Acesso em 23/05/2014).

⁴⁰ Por volta dos anos 1920 e 1930, surgiu o movimento muralista com nomes como, Clemente Orozco (1883-1949), David Siqueiros (1896-1974) e Diego Rivera (1886-1957), que inspirados pela revolução mexicana usavam os muros de prédios públicos para fazer arte com forte conteúdo social e político.

⁴¹ “E lá se foi nossa primeira semana de 2010: intensa, cheia de descobertas, criações e transformações. Entre os dias 05 e 09 de janeiro, numa iniciativa conjunta do Projeto Jovens Lideranças e do SESC Santo André, aconteceu a oficina de mosaico ‘Tamo Junto!’, com os artistas Saritah Barbosa e Jaergenton. Na oficina, todos puderam entrar em contato com o impulso criativo através das formas e cores nascidas das próprias mãos, fazendo acordar imagens adormecidas na correria do dia a dia. No Conjunto Prestes Maia, diante do murão que ganhava personalidade, dialogamos com os materiais, com o relevo e a inclinação do murão, com os companheiros de criação e com o clima[...]” (fonte: Blog jovens lideranças comunitárias, disponível em <http://www.jovensliderancas.org/1/previous/2.html> , acesso em: 13/05/2014).

Nas palestras estiveram presentes algumas famílias que moram no conjunto habitacional em frente ao muro, os depoimentos das mães apresentaram seu entusiasmo com a proposta. Muitos nunca tiveram uma experiência plástica e evidenciaram também que não costumavam frequentar equipamentos culturais. A possibilidade de ações artísticas irem ao encontro de pessoas que necessitam de estímulos para a continuidade do desenvolvimento da cidadania é uma experiência enriquecedora.

Muitas vezes os conhecimentos adquiridos nos ambientes acadêmicos acabam arquivados nas bibliotecas, que por sua vez não são frequentadas pelas pessoas que mais precisam ter acesso a essas produções. Elas servem de incentivo para futuros estudantes, que escolherão sua área de atuação e poderão compartilhar os novos conhecimentos com suas comunidades.

A presença de pessoas de outras regiões também estimulam novos itinerários e a arte educação transcende as técnicas trabalhadas. O pertencimento territorial visa a melhoria do ambiente com a absorção dos conteúdos apresentados.

Essa experiência foi muito importante para permitir a gradativa expansão dos corpos dos jovens participantes, na construção performática coletiva que deixou seu registro em relevo sobre o muro. Mesmo tendo a chuva como empecilho durante o processo, em uma semana puderam invisibilizar possíveis muros conceituais.

Após a queda de parte do muro, causada pelas fortes chuvas, essa vivência foi registrada em fotografias e em vídeos, que os participantes ainda guardam e compartilham em suas redes sociais.⁴²

⁴² Uma parte do nosso Murão, cenário pra muitas partidas de futebol e área de convivência no Conjunto Prestes Maia, desabou na última quinta-feira, 21 de janeiro. O Murão foi o espaço escolhido no Conjunto Prestes Maia pelo PJLA para intervenções artísticas: o Mosaico dos Moradores e o Cine Murão Ambiental. A parte do muro onde foram realizados os trabalhos de criação ainda resiste de pé. Já há algum tempo o sistema de drenagem de água do muro apresentava problemas notados pelos moradores. Diante das fortes chuvas, a estrutura do muro não resistiu e parte do muro cedeu deixando muita lama na Rua Casimiro de Abreu, no Conjunto Prestes Maia. (fonte: Blog jovens lideranças comunitárias, disponível em <http://www.jovensliderancas.org/1/previous/2.html>, acesso em: 13/05/2014).

No mês de janeiro fizemos o mosaico no murão onde acontece o Cine – Murão, foi uma semana onde jovens e adultos do Conjunto Prestes Maia com a ajuda do Sesc Santo André colocaram a mão na massa para dar um visual melhor para o murão, para que não fosse um ponto onde moradores e visitantes passassem e só criticassem. Infelizmente uma parte do muro caiu pela forte chuva mais não foi culpa da oficina de mosaico. Também por causa da forte chuva algumas peças do mosaico não resistiram e caíram, mais foi legal. (Disponível em: <http://www.lucasjovensliderancas.blogspot.com.br/>, acesso em 13/05/2014).

Figura 14.1 - Muro após deslizamento.



Figura 14.2 - Detalhe da pintura do muro.



Figura 14.3 - Imagens do processo do projeto “Tamo Junto” 2010 - Conjunto Prestes Maia - Santo André - SP 2010.



Figura 14.4 - Saritah Barbosa (1960 - 2010) idealizadora do projeto de mosaico reciclável.



O dejetos da cidade como matéria prima.

O que é considerado lugar de passagem, via de acesso ou um “não lugar” para muitos, é o nutriente, o mote, a casa, o suporte e a extensão corporal, verbal e performática de alguns.

Na lista de símbolos da modernidade e do desenvolvimento ambíguo que são vivenciados no contexto paulistano, as imensas veias por onde se deslocam as populações que interligam as distintas periferias aos centros, podem compor um acervo imagético aos que, pela janela dos transportes públicos se atêm.

Existem diversas proposições que se formulam à partir das ruas, túneis e trilhos. Quando não se acostuma com as pequenas pioras cotidianas, quando se adapta o conhecimento técnico ao exercício crítico sociopolítico e quando se constroem diálogos estéticos compostos na inversão do problema urbano, corre-se o risco de acelerar a efemeridade do projeto.⁴³

Algumas pessoas insistem em enxergar muitas coisas onde não há nada para ser visto. Lembro-me da obra literária de um grande artista, suas invenções poéticas, metáforas e reflexões. *“O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê. É preciso transver o mundo.”* (Manoel de Barros). Isso pode ser um transtorno para a administração pública de uma grande cidade. A devolução dos problemas causados pelo descaso e pelo favorecimento de grupos selecionados financeiramente, pode ser o discurso de muitas manifestações silenciosas.

Transformar os dejetos em matéria prima requer muita observação, conhecimento técnico e ousadia em meio ao caos urbano. Entre as sirenes que demarcaram os intervalos durante a produção da intervenção “Ossário 2006”, no túnel da Avenida

⁴³ A INSURGÊNCIA DE ALEXANDRE ORION | José de Souza Martins* [...] Os olhos de Alexandre Orion, porém, viram nos painéis enegrecidos a ameaça lenta e sutilmente ali depositada, a escrita da morte. Arqueólogo do silêncio, adivinhou sob o negrume da fuligem a claridade ocultada pelas camadas do fumo invasor. Artista plástico, viu grande nas miudezas do silêncio, viu as contorções da vida que sucumbia sob a camada de sujeira. Resolveu, então, colocar sua alma na obra de revelação das ocultações do túnel, numa instalação de graffiti reverso. Madrugadas a fio, descascou cuidadosamente a fuligem, recolheu a película que tirou para usar como tinta em suas obras, foi desenhando em negativo o negativo da vida: uma galeria de caveiras estendeu-se pelo túnel, iluminadas pela luz amarela das noites paulistanas. Nascia “Ossário”, o extenso e revelador painel dos fantasmas da nossa modernidade inacabada, esqueletos da vida inconclusa, retrato da agonia sem fim que nos rodeia, da vida cinzenta que nos rouba todos os dias a alegria da rosa, a música da poesia, o riso infantil dos que têm esperança.[...] (Disponível em: <http://www.alexandreorion.com/> . Acesso em 08/05/2014)

Cidade Jardim, Alexandre Orion provocou incompreensão e incômodo à prefeitura da cidade com seu trabalho.

A administração da época não demorou para reafirmar o seu espaço, nem para doutrinar o uso do local da manifestação. Como se a única forma aceitável de acesso fosse pela passagem voraz em veículos motorizados, a resposta resultou na ação de um carro-pipa que apagou a obra e transferiu a sujeira da parede, para o chão do túnel, como mostram as imagens da figura 15, na próxima página.

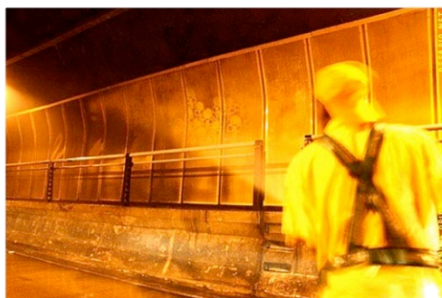
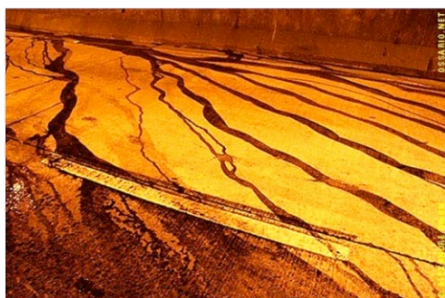
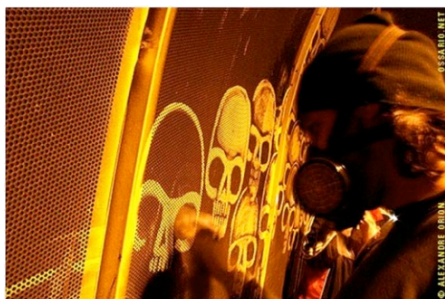
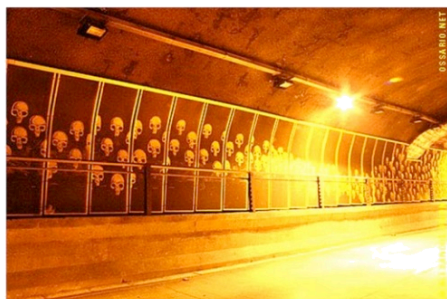
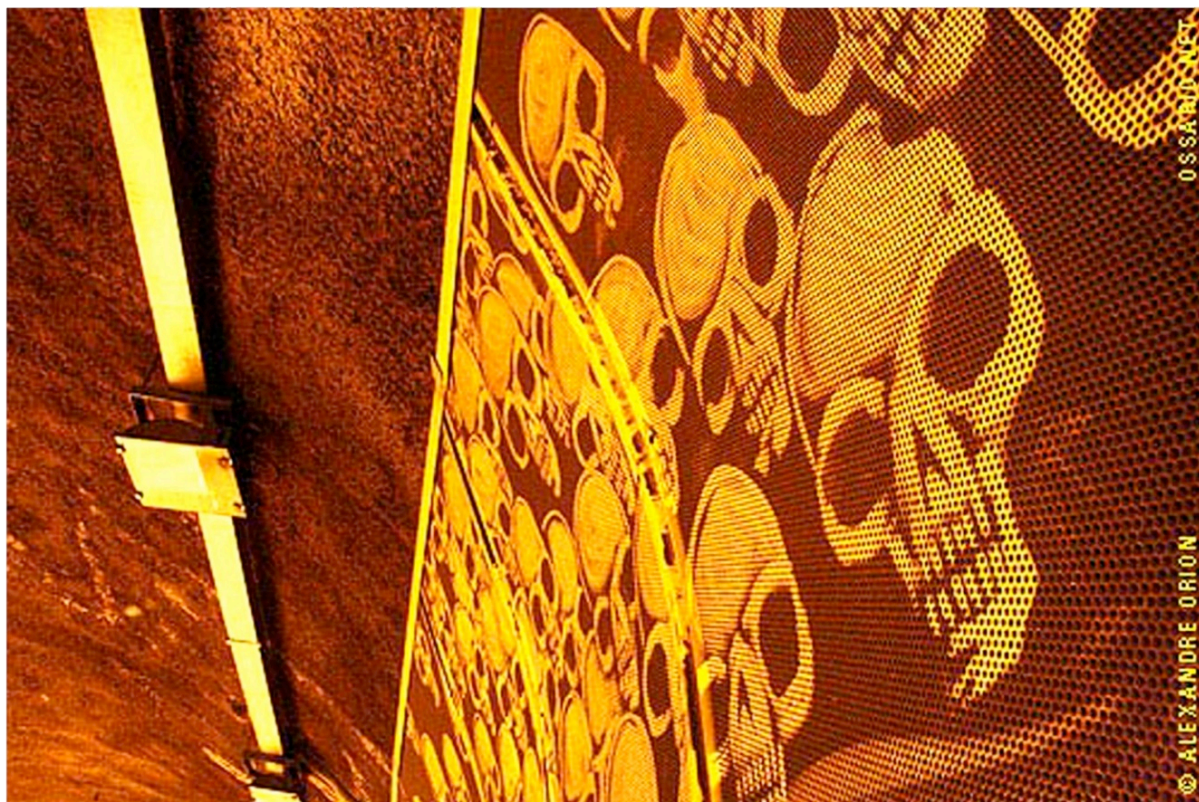
Relaciono as imagens produzidas pela extração cromática de tons escuros da intervenção “Ossário 2006”⁴⁴ ao meu processo de despigmentação de tecidos. A ação não é realizada diretamente nas paredes, porém também se nutre das camadas que escurecem os ambientes dos incontáveis túneis urbanos e baixo de viadutos. Seja local de passagem para alguns, seja o abrigo para outros. O poder de tingimento oriundo dos escapamentos dos carros, motos, caminhões e ônibus acumulam camadas sobre a tinta que também é vencida pela umidade.

Somado a esses dois elementos cromáticos, surgem em instantes as pichações e seu poder acumulativo que rege o status dos agentes dessa prática. Esses ambientes também são divididos pelos graffitis. Num olhar mais atento observamos ondas escurecidas emergirem de pontos baixos nas paredes. Com o passar do tempo, elas tomam outras dimensões e se articulam com as camadas apresentadas anteriormente. Essas últimas, são provocadas pelas fogueiras que aquecem os corpos dos moradores e seus alimentos de modo improvisado.

Visualmente, acompanho a relação de todas essas manifestações. Provocado, eu passo a definir a profundidade de corrosão em cada tecido, que pode ter leves despigmentações em respingos, até ser desfiado, perfurado e rasgado.

⁴⁴ Alexandre Orion está entre os artistas que escolheram a cidade como palco para suas criações, ele tem especial interesse em explorar a conexão entre o ambiente construído e suas interações possíveis. Os projetos súbitos, porém muito potentes, que Orion vem desenvolvendo nos últimos anos atingem êxito preciso porque contam uma história que envolve todos nós. A cidade é repleta de narrativas, é um universo complexo que existe e amadurece de acordo com as ações de seus cidadãos. Algumas dessas histórias, contadas através da arquitetura e design urbano, são econômicas e políticas. Outras, reveladas através de espaços de lazer como parques, praças, quadras de esporte, são histórias sócio- culturais. Não importa que tipo de história a paisagem urbana reconte através do seu ambiente já construído, somente o nosso fluxo pelas ruas faz com que o enredo dessa história se desenvolva. Como pedestres ou em veículos, nosso movimento pela metrópole traz consequências. Com os projetos celebrados neste livro, Orion nos lembra que essas consequências podem ser fatais. Anna Waclawek é professora do Departamento de História da Arte da Universidade de Concordia em Montreal, Canadá. (Disponível em: <http://www.alexandreorion.com/> . Acesso em 08/05/2014).

Figura 15 - Imagens do processo da Intervenção "Ossário 2006" - Túnel Cidade Jardim - São Paulo.



Fonte: Site Alexandre Orion.

Seguindo Anna Waclawek,

Projetos de arte de rua estão numa posição única, pois desempenham um papel proeminente na consciência da cidade, seja pela virtude de seu contexto ou pelo seu imaginário. Acessível, política, sagaz, provocativa, reflexiva ou divertida, a arte produzida na rua é fundamentalmente um diálogo com a paisagem cultural da cidade. Ela constrói e também responde à estrutura econômica, social, política e visual nas qual está inserida. Em outras palavras, essa forma de arte simultaneamente assimila e recria seu entorno.⁴⁵

A Pixação⁴⁶

“Tem tanta coisa boa no mundo que não é arte, não sei porque que todo mundo acha que qualquer tipo de experiência expressiva precisa ser arte.”⁴⁷

Na composição de imagens a partir da extração de elementos, a ação de Alexandre Orion é tecnicamente inversa e tão eficaz às intervenções sociopolíticas conhecidas como pixação e/ou pixo.

Expressão participante da cena pública brasileira desde meados da década de 1960, contexto de protesto contra o regime ditador ao qual o país estava passando, seu intuito era a comunicação direta e a compreensão imediata das mensagens à população. Para sua eficácia as letras eram legíveis e não havia preocupações estéticas como parte de uma metalinguagem. Desde então a sofisticação da prática, o poder de ruído e seus desdobramentos em diversas estéticas tomam proporções inimagináveis. *“São Paulo a maior cidade do hemisfério sul deu origem a uma forma única de expressão.”⁴⁸*

⁴⁵ [...] Todos os aspectos nas intervenções de Orion transmitem uma mensagem: o material usado, o local de difusão e as próprias imagens. Tornar visível a poluição que nós criamos em seu contexto de origem, utilizando apenas a própria fuligem para gerar imagens, é uma reflexão poderosa e um apelo à ação. As ações artísticas de Orion criam momentos de ruptura no nosso fluxo pela cidade. Trabalhando em espaços cotidianos onde não há publicidade nem outros tipos de sinalização, e que de outra maneira seriam considerados banais, ele consegue chamar a atenção para a poluição penetrante que nos rodeia, mas que raramente paramos para observar. Os únicos verdadeiros sinais de vida em lugares como o túnel Max Feffer, por exemplo, são os restos – o rastro de fuligem deixada pelos milhares de veículos que por ali passam diariamente. A ativação de espaços como esse através de imagens propõe de forma sutil a reconsideração do próprio ambiente, e o mais importante, a necessidade de mudança. O trabalho de Orion não está apenas nas imagens, está igualmente nos materiais usados para produzi-las e na escolha dos locais onde serão difundidas. Os crânios em Ossário e nas Poligrafias, por exemplo, foram criados diretamente, seja pela remoção ou pela captura da fuligem emitida pelos carros. Essa fuligem foi então reciclada e utilizada na criação de imensos murais em locais também escolhidos para revelar o significado do trabalho. A sincronia obtida através da interação desses elementos impregna o trabalho de Orion com narrativas significativas criadas através de imagens impactantes que reverberam entre o público. Por meio desses projetos, Orion traz à tona um dos mais importantes ideais inerentes à arte urbana – sem mediação, a sugestão para desafiar o status quo. (INTERPLAY : UM CONTO DE RECIPROCIDADE SOCIAL)
Anna Waclawek é professora do Departamento de História da Arte da Universidade de Concórdia em Montreal, Canadá.
(Disponível em: <http://www.alexandreorion.com/> . Acesso em 08/05/2014).

⁴⁶ A grafia Pixação com x é um posicionamento político dos pixadores para fugir da terminologia estereotipada e cunhar novos significados. Usarei portanto essa grafia ao longo do texto a partir de agora.

⁴⁷ Transcrição do comentário do Crítico de arte Tiago Mesquita, no documentário “Pixo” de 2009.

⁴⁸ Prólogo do documentário “Pixo”. Ano: 2009, São Paulo. Duração: 61 minutos. Direção: João Wainer e Roberto T. Oliveira, Roteiro e fotografia: João Wainer. Produção: Roberto T. Oliveira. Montagem: Carlos Milanez, Trilha: Ice Blue , DJ CIA, Tejo Damasceno. Direção de arte: Alexandre Orion.

As manifestações poéticas em contexto urbano a partir da década de 1960 foram estudadas pela pesquisadora e roteirista Cristina Fonseca no livro “A Poesia do Acaso, na transversal da cidade” de 1982, onde traz algumas referências da França⁴⁹ e dos Estados Unidos⁵⁰, passando pelo desenvolvimento do grafismo, do grafismo poético e do graffiti.

A sofisticação gráfica das pichações foram expressas no livro de Cristina Fonseca. Seus resultados estéticos despertaram a atenção da imprensa especializada na época, como a revista francesa “L’art vivant”, de 1973, onde foi publicado um artigo que evidenciou a produção nos vagões dos metros e nas ruas⁵¹, como mais interessantes que as exibidas pelos museus.

No contexto brasileiro as pichações poéticas que surgem em meados da década de 1960, apresentam relações com a poesia concreta e foram identificadas como uma forma de literatura marginal, estendendo-se paralelamente às manifestações de contracultura Hippie, Tropicália, Black Power, Punk e HIP HOP entre outras. Estão presentes até hoje e interagem com as manifestações de protesto que, paralelamente aos graffitis mudam a textura de muros, portas, prédios, janelas, estruturas arquitetônicas.

[...] o SPRAY passa a ser consequência daquilo que surgiu na poesia marginal, e de certas manifestações do tipo contra-cultural e, na verdade, está ligado até ao movimento tropicalista [...]. ainda é muito verbal, porque vem de poetas. [...] e esta é a ligação entre POESIA CONCRETA e SPRAY: uma CONSCIÊNCIA DO INSTRUMENTO a ser usado. O SPRAY tem mais consciência física da escritura, não uma simples ideia conceitual, por isso a pichação vira FIGURA ICÔNICA. O pichador sabe que tem de estruturar as palavras de maneira que leve em conta alguns parâmetros e limitações, para que a escritura funcione. Ele

⁴⁹ PARIS: Maio de 68 [...] As pichações ao redor e nos muros da Sorbonne (universidade francesa), em maio de 1968, também podem ser consideradas uma ‘guerrilha’ urbana contra o cerco de proibições que havia em Paris desde o séc. XVIII. onde havia muitos “proibido colar cartazes” passou a haver “proibido proibir”, “somem seus rancores e envergonhem-se”, “quanto mais faço amor, mais tenho vontade de fazer a revolução, quanto mais faço a revolução, mais tenho vontade de fazer amor”[...] Esses gritos, martelados nas paredes, caídos na pedra, escritos no papel, negavam a política, contestavam a filosofia, a estética, a poesia; criavam. Fórum vertical, democracia da rasura: os acréscimos, as respostas, instituíam um diálogo.” (Fonseca, 82, p. 20).

⁵⁰ METRÔS DE NY: 1972

[...] Após maio de 68 na França, surge em NY, em 1972, uma manifestação semelhante de “guerrilha” através da linguagem, só que agora fora das universidades: nos guetos, nos ônibus, galerias e monumentos, mas principalmente, nos metrô. Em, em vez da linguagem conceitual dos franceses, “apossava-se dos metrô uma ‘furiosa’ imaginação gráfica, cujas sprayações coloridas chegavam [ocupar] toda a extensão de um vagão.”. Ao contrário das PALAVRAS-CONCEITOS, as palavras, escritas por jovens negros e latinos, transformavam-se num outro tipo de signo, cuja semântica original não teria tanta importância: apenas nomes seguidos do número da rua (EDDIE 135), e algumas vezes seguidos de um índice de filiação (SNAKE I, SNAKE II, SNAKE XVI...).

⁵¹ [...] Foi quando jovens, individualmente ou em grupos, saíram às ruas e usaram a autoexpressão como uma válvula de escape para a violência e a criminalidade que grassavam nos guetos habitados por uma população afrodescendente e latina. Como expressão emergente, o fenômeno do grafite em Nova York partiu de grupos sociais residentes em locais de baixa renda (notadamente nos bairros do Harlem, Brooklin e Bronx), onde a violência e a criminalidade se apresentavam de forma aguda, reflexo dos problemas sociais e econômicos pelos quais passava a cidade. (CANTANHEDE, 2012).

tem que prestar atenção na textura e rugosidade da parede, no tamanho das letras, na cor do spray. Para ele não interessa qualquer tipo de escritura [...]⁵²

Alguns pesquisadores apresentam as motivações históricas desse novo grafismo como sendo oriundas de diversas fontes, a arte rupestre, os entalhes de corações realizado nas árvores, as inscrições pornográficas de banheiros públicos entre outras. A autora constrói uma narrativa composta pela relação com as manifestações dos estudantes franceses em 1968 e as intervenções nos metrô de Nova Iorque em 1972, contexto de origem do movimento HIP HOP.

Na liberdade em que os pichadores desenvolvem seus gráficos, para além dos vestígios que perpetuam suas arriscadas *performances*, executam um ato poético em público. O que não ocorre na produção intimista de poesias em escrituras particulares. As pichações existem desde seu ato como manifestações públicas, enquanto obras literárias precisam de publicação para a população ter seu acesso⁵³.

De modos distintos ambas as linguagens são incompreendidas pela sociedade, sofreram e sofrem representações enquanto objetos de algumas pesquisas acadêmicas. Pela deturpação conceitual ocorrida em algumas programações televisivas, paralela aos dogmas defendidos por circuitos artísticos, por algumas instituições de ensino, pelas estéticas vigentes de cada época, e pela curadoria de alguns equipamentos culturais, é cada vez maior a tensão e o dissenso de opiniões entre seus praticantes, em relação ao campo de atuação.

[...] Depois da Belas Artes e toda repercussão na mídia aqui de SP, veio a intervenção na galeria Choque Cultural, tudo começou por causa de um debate em um programa de TV chamado MTV debate, que o Lobão apresentava no canal MTV. O tema do debate era sobre a pixação, e por incrível que pareça não tinha nenhum representante legítimo nosso lá, formando a mesa de debate havia um representante da Belas Artes, um policial, um advogado, e o Curador da Choque Cultural (Baixo Ribeiro)[...]⁵⁴

Por parte da população, é difícil saber definir os limites entre a pixação e o graffiti, mas na maioria das descrições apresentadas pelo senso comum o graffiti é visto como uma

⁵² Trechos da entrevista com Décio Pignatari, realizada em setembro de 1981, publicada no livro: "A Poesia do Acaso (na transversal da cidade)".

⁵³ [...] é como se São Paulo fosse um caderno de caligrafia gigante e os pichadores vão preenchendo esses espaços. [...] no começo da década de 1980 sendo um desdobramento da pichação do movimento punk, que também é uma pichação de cunho político, veio a pichação de São Paulo que é um pouco mais focado no ego do pichador[...] Reconhecimento social, lazer e adrenalina e protesto (Transcrição extraída do documentário "Pixo" de 2009.)

⁵⁴ Trecho da entrevista com CRIPTA DJAN, em (CANTANHEDE, 2011 p.51-59).

“evolução” da pixação, “mais bonito” ou “mais decorativo” invisibilizando os processos criativos⁵⁵, de pesquisa e conceito aos quais a pixação é oriunda.

“(...) o pichador quando vai criar a logomarca dele, ele busca uma originalidade nesse letreiro pra tá chamando a atenção nas ruas, então não é só rabisco, existe um processo criativo, um processo artístico muito bem elaborado, pra ele tá criando a marca dele.”⁵⁶

Entre algumas discussões nesse âmbito está a posição institucional dos órgãos públicos que autorizam e financiam a prática do que em sua concepção é arte e esteticamente aceitável, acabando por apoiar o graffiti em oposição à pixação. Essa questão gera opiniões críticas internas, que discutem a legitimidade e a autonomia entre as duas linguagens, pela possível docilização e institucionalização do graffiti em contraposição à prática da pichação como ação de protesto, da qual ambas são oriundas. “(...) *mas antes da intervenção na Bienal ainda atropelamos vários painéis de graffiti autorizados e financiados, fizemos essas intervenções como uma cobrança da postura marginal do*

Figura 16 - Túnel da Av. Paulista após protesto de pixadores sobre os graffitis - São Paulo.



Fonte: Site Google.

graffiti que se perdeu nas ruas (...)”⁵⁷.

⁵⁵ [...] Quando a pichação de São Paulo surgiu na década de 1980, os jovens eram muito influenciados pela cultura heavy metal, punk rock, hardcore e rock. [...] eles se inspiraram pra criar os logos deles os letreiros, nos logos das bandas de rock [...] e por sua vez, esses logos foram inspirados nas runas anglo-saxônicas de milhares de anos atrás, que na verdade essas runas são os primeiros alfabetos da Europa, dos povos germânicos, escandinavos, os anglo-saxões, e os pichadores se apropriaram dessa escrita e criaram em cima, uma antropofagia, não é uma simples cópia das runas. É uma criação encima disso, uma evolução encima disso. É impressionante como é que a escrita dos povos bárbaros de milhares de anos atrás migrou para São Paulo, pros povos bárbaros de São Paulo: “Pichadores.” (Trecho da entrevista com CRIPTA DJAN, em (CANTANHEDE, 2011 p.51-59).

⁵⁶ Idem à nota 51.

⁵⁷ Trecho da entrevista com CRIPTA DJAN, em (CANTANHEDE, 2011 p.51-59).

Porém há um parâmetro estético muito subjetivo para que sejam aceitas estas intervenções, determinando o que permanece ou não sobre os muros. Para além da tensão entre grafiteiros e pichadores, cada vez mais frequente é a comercialização da estética do graffiti, o assédio do mercado da moda, da arquitetura, da decoração, de programas televisivos entre outros, que acabam por absorver essas manifestações.

Resulta-se na introjeção de outros valores e na sua redistribuição, muitas vezes em forma de produtos com preços superfaturados. Consumidos pelos adeptos às modas vigentes e pela sociedade que de certa forma era contemplada por essa manifestação gratuitamente nos muros em torno de seus lares e noutros pontos da cidade, sem hierarquia social, sem mediação institucional, massificação midiática ou aval acadêmico.

Cada vez mais comum os tapumes grafitados, de grandes construções que substituem antigas moradias conforme alguns bairros se modernizam. Uma forma das corporações demonstrarem a aceitação de uma manifestação oriunda das ruas, em ruas onde foram os responsáveis pela evacuação de grupos que lá constituíram suas vidas, sua cidadania e suas diversas memórias, tendo um futuro ser lugar ao certo.

Reflexões como essas e outras são importantes no exercício de proposição de linguagens. Na ação subversiva dos pixos, há uma base não corrompível, pois esteticamente seus vestígios causam ruídos agressivos à sociedade, sua prática não visa lucros e sim investimento em latas de tinta. A repressão policial é encarada como parte do processo da pichação. *“(...) rodar?, rá, rodar faz parte né (...) depende, tem policia que prefere bater, tem policia que prefere pintar, ou tem uns que faz tudo junto: bate pinta e ainda leva pra delegacia pra assinar um processo.”*⁵⁸

As agressões físicas, acidentes ocorrentes nas escaladas em muros, prédios e outras estruturas ocorrem sem equipamentos de segurança e sem cobertura de planos de saúde. Para além das questões que chegam à compreensão do senso comum, a maior parte de seus praticantes são convictos de que a morte é provavelmente a única forma de encerrar essa visão de intervir e de se eternizarem no mundo em que vivem.

Como muitas outras formas de pulverizar pessoas com ideais semelhantes, estando ou não classificados socialmente nos mesmos grupos, eis a questão. Conhecemos desde a

⁵⁸ Transcrição extraída do documentário “Pixo” de 2009.

colonização do Brasil, as distintas manipulações arquitetadas pela arbitrariedade disciplinar que administrou as ações da população, e que ao menos ainda tenta fazê-la.

Entre as expressões políticas do graffiti e da pixação, o resultado estético como identidade pessoal de alguns realizadores se constituem paralelamente aos conflitos citados, havendo pontos de intersecção, hibridismos entre si e com outras manifestações culturais com resultados ainda longe de serem detectados.

Há indivíduos praticantes de ambas as manifestações simultaneamente, há advogados pixadores, pessoas que o realizam como terapia antidepressiva e pixadores evangélicos entre muitos perfis. Não é necessário citar a diversidade de vertentes estéticas, porém as estratégias de interação que alguns elementos da sociedade tenta estabelecer com os pixadores demonstram a tentativa de acordos forçados, onde pixação e graffiti se confundem e o pixador é chamado de grafiteiro, como forma de ascendê-lo na escala de linguagens aceitáveis, em placas que tentam selar esses acordos de convivência.

Nelas se evidenciam formas de “responsabilidade social por conveniência”, através de barganhas como: a não pixação em troca da distribuição de cestas básicas à comunidades e doações à entidades carentes, disponibilizando-se os documentos que comprovam as ações. Será que realmente se espera a visita dos supostos pixadores em seus estabelecimentos para fiscalizarem se as metas oferecidas foram realmente atendidas?

Todas as manifestações que foram apresentadas contribuíram para as plataformas que compõem a ideia de Autoestilismo em diáspora. No anexo constam anotações, fotografias de tecidos, desenhos referente a elas.

Jamais seria possível a maturação da produção têxtil que germinou na “vestimenta despig”, se as observações fossem traduções estéticas das imagens vistas diariamente, sem o conhecimento dos motivos que originaram tais manifestações. Por mais que cada uma delas tenha sua complexidade constituída particularmente além de seus valores estéticos, as esferas sociais não possuem hierarquias que doutrinem as ordens dos acontecimentos, do campo de atuação ou de alcance.

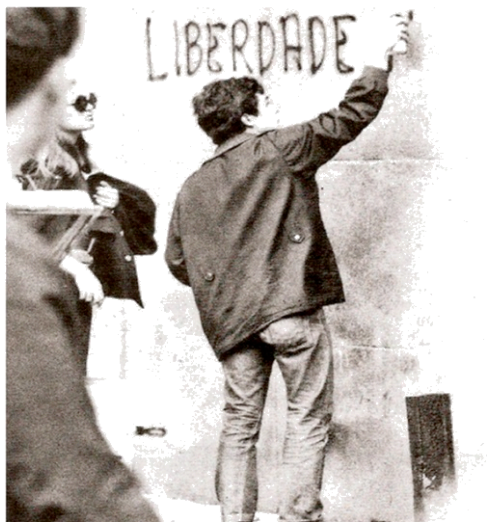
Sem estratégias voláteis que levariam à sua massificação midiaticizada por órgãos que possuem mecanismos e interesses pautados previamente, para a manutenção e suposta neutralidade de opinião, empreenderam na constante realização das ações, na escolha

Figura 17.1 - Placa em frente ao Museu de Belas Artes no Rio de Janeiro - 1968.



Fonte: Site O Globo.

Figura 17.2 - Estudante em protesto.



Preparado para o embate, estudante picha a igreja da Calendária, no Rio, com o bolso cheio de bolas de gude que seriam espalhadas no asfalto para derrubar a cavalaria

Fonte: Site Resistência em Arquivo - Memória e história da Ditadura.

Figura 17.3 - Pichação como forma de protesto.



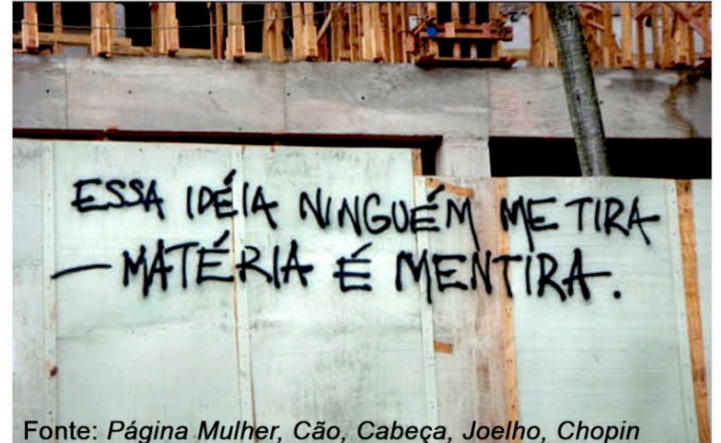
Fonte: Site Resistência em Arquivo - Memória e história da Ditadura.

Figura 18.1 - Pichação poética com frases de Paulo Leminsk.



Fonte: Página Mulher, Cão, Cabeça, Joelho, Chopin

Figura 18.2 - Pichação poética com frases de Paulo Leminsk.



Fonte: Página Mulher, Cão, Cabeça, Joelho, Chopin

Figura 18.3 - Resultado final do grupo Ação Poética Três Fronteiras no muro em 2013.



Fonte: Site UNILA.

Figura 18.4 - Muro em São Carlos - SP.



Fonte: Página corrente Literária.

Figura 18.5 - Muro em Criciúma - SC.



Fonte: Página Projeto depreção Poética.

criativa dos suportes e na apropriação de mecanismos já em atividade para ampliar seu campo de visibilidade.

A Itinerância como estratégia

A importância da itinerância permeia essa pesquisa. Mesmo durante minhas caminhadas, que muitas vezes eram planejadas após ter percorrido longos trajetos, que foram observados do interior dos vagões, nas paisagens molduradas pelas janelas dos trens metropolitanos da cidade de São Paulo.

“Curiosamente os trens do metrô foram adotados nesse primeiro momento como principal suporte para o grafite e, devido ao seu caráter móvel, consagrou-se como um meio que permitia a superexposição, circulação e divulgação das imagens de um extremo a outro da cidade.” (CANTANHEDE, 2011, p. 12-13).

Consequentemente redesenharam os moldes antes geografizantes, desestruturando a estaticidade que corroborava e ainda corrobora com a doutrinação de pessoas em contextos territoriais muito bem definidos.

“A busca por uma visibilidade marcou o grafite logotípico que invadiu os trens do metrô nova-iorquino na década de 1970, momento em que a primeira geração de pichadores e grafiteiros transitou pelas vias expressas, rompendo os limites da geografia urbana e das fronteiras sociais.” (CANTANHEDE, 2011, p. 12-13).

Sempre que se ousa olhar, caminhar, conhecer ou estar, mesmo que em forma de vestígios para além das fronteiras, à cada geração se constroem saberes, na superação de parâmetros específicos que também são recontextualizados. Cabe à cada nova

Figura 19 - Imagem da capa do livro do Coletivo Poetas Ambulantes, 2013.



Fonte: *Página Poetas Ambulantes*.

linguagem o direito à ousadia de conhecer, estar e subverter esses métodos. Pelo menos até que sejam identificados, classificados, exterminados ou incorporados, o que passa a ser sinônimos dependendo do grau de envolvimento.

Da itinerância dos vagões de Nova Iorque na década de 1970 às intervenções nos ônibus, trens e metrô de São Paulo em 2014, a resiliência acessa outro sentido. A intervenção oral dos saraus promovidos pelo coletivo “Poetas Ambulantes.”⁵⁹ A viagem infiltra os ouvidos cansados das onomatopeias do trânsito, que se aglomeram às queixas das más condições do transportes “públicos”.

Atuando em itinerários que ligam a zona sul ao centro da cidade compartilha suas produções entre as de poetas conhecidos internacionalmente. Sua eficácia é comprovada pelos passageiros que interagem com a proposta poética, e também pela intervenção da equipe de vigilância da linha 4, Amarela do metro, ao abordá-los solicitando que parassem de recitar poesias com a justificativa de que incomodava os passageiros.

É como se uma “pixação poética verbal” pairasse no ar dentro dos vagões, em frases nítidas que pudessem ser compreendidas por todos os passageiros presentes, uma nova contravenção a ser catalogada, perseguida e combatida. Uma situação inusitada num ambiente que também compartilha das poesias de autores consagrados como Fernando Pessoa, Camões, Augusto dos Anjos entre outros.

⁵⁹ Coletivo composto pelos poetas: Carolina Peixoto, Jefferson Santana, Luíz Ribeiro, Mariane Staphanato, Mel Duarte e Thiago Peixoto. Se apresentam em transportes coletivos como trem, ônibus e metrô em itinerários que ligam a zona sul ao centro da cidade de São Paulo, além de interagirem com outros saraus periféricos. Participaram dos eventos FLIP 2013 (Festa Literária Internacional de Paraty) e Flipoços 2014 (Feira Literária de Poços de Caldas).

Figura 20 - Sequencia de imagens de saraus promovidos nos transportes coletivos pelos Poetas Ambulantes, 2013 e 2014.



Fonte: Página Poetas Ambulantes.

No campo literário o coletivo Poetas Ambulantes está entre os saraus periféricos que acontecem em todas as regiões de São Paulo, como o Sarau Arte Maloqueira, Sarau do Binho, Sarau da Cooperifa, Sarau da Brasa, Sarau Elo da Corrente, Sarau da Vila Fundão, Sarau das Ostras, ZAP (Zona Autônoma da Palavra) e muitos outros.

A importância do protagonismo como resposta crítica.

Na busca do pertencimento socioterritorial muitas vezes se é contemplado por expressões oriundas de contextos geograficamente distantes e completamente distintos política e culturalmente ao da pessoa que indaga. Porém isso ameniza o sentimento excludente por parte da sociedade, que a historiografia e a pedagogia aplicadas em algumas instituições de ensino reforçam.

Na assimilação étnico-estética com produções que são absorvidas por mecanismos de som e imagem, ocorre um processo terapêutico alternativo, que supre momentaneamente alguns anseios. Ao acessar e consumir produtos que traduzem esses ideais, pessoas podem desde muito cedo não perceberem referenciais aos quais estão inseridos, e que cotidianamente ajudam a compor a paisagem compartilhada por milhares de pessoas que habitam as mesmas cidades, pela simples contribuição de sua existência.

Pois a sua imagem, muito mais que participante da multidão, é disponibilizada a todos os que possam acessá-la visualmente. Cada um dos que o acessam constrói estereótipos e ideais categorizantes nas diferentes esferas que compõem as relações sociais.

Essas relações são defendidas diariamente nas múltiplas formas de expressão, nos arranjos arquitetados nas leis, na utilização e na consolidação epistemológicas sempre que possível, com a vantagem de saber identificar o “outro” à distância.

A lupa histórica amplia cada corpo exposto como um imenso microscópio e identifica suas possíveis fraquezas. As defesas desses corpos podem partir de elementos do seu entorno, servindo-os de nutrientes, quando observados estrategicamente e ressignificados.

Essa auto defesa é fortalecida com referenciais de qualquer campo da atuação científica; *performance* esportiva, artística ou religiosa; produção de materiais técnicos, utilitários, ou entretenimento; linguagens plásticas e verbais; reprocessamento de refugos e detecção de vestígio espalhados na urbe.

Estamos supondo a indagação de um indivíduo. Vamos multiplicar essa unidade pelo número de pessoas que teriam questionamentos semelhantes. Mesmo que os compartilhassem, mas que buscassem a contemplação social somente nas culturas de outros contextos, pautadas na semelhança étnico-estética.

Com o passar de algumas gerações possivelmente aconteceria um fenômeno onde esse coletivo consolidaria a tradição do que denomino de “abrir mão de sensibilidades específicas em seu contexto em detrimento da massificação dos conteúdos externos absorvidos”.

Nesse decorrer, se absorvidos também os valores conceituais, visões de mundo e articulações sociais, haveria uma possibilidade de não realizarem ações pautadas nas necessidades específicas de sua localidade, enfraquecendo também a fecundação de manifestações críticas de resposta que pudessem surgir de suas experiências pessoais.

Na possibilidade do quadro inverso, essas ações seriam perpassadas oralmente aos seus descendentes, que teriam acesso à construções críticos-culturais contínuas, paralelamente aos referenciais ainda vigentes nos equipamentos educacionais, televisivos e institucionais.

As experiências específicas positivas acontecem sem o aval de coletividades políticas ou da homogeneidade estética. Cada ser é único e possui como sensibilidade uma equação de fatores que podem mudar ou não com o tempo, se assemelhar ou não com pessoas que, por sua vez, podem não ser necessariamente semelhantes étnico-esteticamente e nem concordarem com as atuais formulações socioculturais em vigor.

Trazendo à essa discussão algo mais palpável, eis o mote da pesquisa que poderia estar direcionada à qualquer campo de atuação ou expressão da sociedade, da cultura ou da arte. Porém, a especificidade do projeto está articulada numa vertente que poderia não ter continuidade desde a década 1980, contexto onde os referenciais étnico-sociais

voltados à diáspora africana no Brasil não eram animadores à um adolescente de 13 anos.

Desde então consumo vorazmente toda a paisagem à qual disponho, enquanto transeunte na cidade de São Paulo. Trata-se do diálogo sobre a vestimenta, que, por sua vez, está tão somente vinculada a todas as esferas sociais, determinando as relações, hierarquizando conforme as cores e os fios que compõem os tecidos, que por sua vez traduzem nas modelagens os ideais ergonômicos, estéticos, de beleza à toda a sociedade.

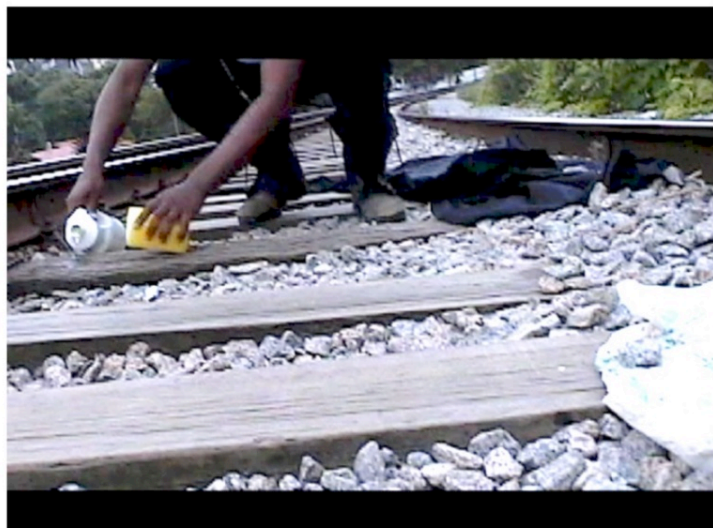
Essa discussão é tão profunda que o período de pesquisa não seria suficiente para formular alguma questão, sem poder analisar os arranjos culturais ocorridos em minha família desde a década de 1950. Contemporâneas às diversas manifestações de protesto, assimilações, hibridismos culturais e conquistas de coletivos políticos.

Nesse período ocorreram também, avalanche de tendências semestrais que pautaram e ainda pautam os costumes e o vestuário da população que é composta de modo significativo, pelos desdobramentos e pelas ramificações das culturas que foram contempladas em momentos históricos distintos. Entre eles, manifestações como a abolição da escravidão em 1888, o fim da segregação étnica nos EUA e na África do Sul no século XX, as conquistas olímpicas, o movimento black power na década de 1960, o HIP-HOP e assim o que estiver por vir.

Há muito a ser discutido do que não foi historiografado. E desde muito se percebeu que não seria uma discussão do campo da moda. A produção têxtil partindo da relação familiar e do fortalecimento de tradições que se renovam a cada contexto, pela subjetividade de cada ator que vê nos tecidos uma forma de interferir no mundo.

Alheios aos circuitos mercadológicos, iniciaram um empreendimento oral relacionado com as diversas ações entalhadas na urbe. Manifestações que foram apropriadas para a constituição de uma tradição renovada durante as gerações. Além da composição gráfica e das modelagens das vestimentas, algumas formulações surgiram da simbiose entre tecido e paisagem.

Figura 21.1 - Sequencia de imagens do processo de despigmentação de tecido - técnica de frotagem direta da paisagem ferroviária, 2006



Fonte: Elaborada pelo autor.

Figura 21.2 - “Samambota, 2007” - Instalação composta pela bota utilizada durante pesquisa em ruínas urbanas entre 2005 e 2007.



Fonte: Elaborada pelo autor.

Variações técnicas da produção têxtil em família

Para a realização das técnicas de estamparia têxtil que se sucederam desde meados da década de 1980 de maneira experimental, foram utilizadas tintas spray e moldes vazado em papel cartão sobre camisetas de algodão; tintas de tecido, rolinhos de espuma e pinceis sobre tecidos de algodão, sintéticos e jeans; tintas aquareladas e pinceis sobre tecidos mais leves como seda e viscose, tingimento com corantes e amarração prévia dos tecidos para tintura.

Essas produções aconteciam paralelamente ao processo de compra de tecidos que eram eleitos conforme suas estampas, na escolha de grafismos que traduziam os referenciais identitários em constituição. Algumas das estampas eram replicadas nos tecidos artesanalmente, iniciando um repertório gráfico híbrido com as imagens captadas nos muros. Com o passar dos anos, a produção artesanal foi se ampliando em relação às estampas dos tecidos industrializados, e posteriormente a cartela de cores foi reduzida a tons monocromáticos, até que iniciou-se a intervenção na estrutura do tecido com o processo de corrosão e desgaste, lixamento, desfiio e despigmentação.

Simultaneamente à essa especificidade técnica, a pesquisa de composição têxtil foi preferencialmente direcionando aos de algodão, como: sarja, brim, jeans e linho. Alguns adquiridos em tons escuros e outros tingidos na cor preta no intuito da extração cromática.

Não foi a primeira vez que o algodão era um protagonista importante na produção têxtil em família, e para compartilharmos os desdobramentos que podem nos ajudar a compreender os diversos dribles lançados ao processo histórico rígido e consecutivo, como ainda encontramos em forma de discursos, documentários e de materiais didáticos, faremos um retorno que deslocará a linearidade da escrita, transitando entre as diversas memórias dos corpos de alguns personagens, iniciando por Arlindo José de Souza⁶⁰ (1911), na cidade de Ribeirão Preto em meados da década de 1950.

⁶⁰ Arlindo José de Souza (1911) foi casado com Maria José Braga de Souza (1919 – 1987). Tiveram quatro filhos: Cleusa Maria de Souza aparecido (1941), Adhemar José de Souza (1942), Arlinda de Souza Corrêa (1945), Edna de Souza (1951).

A década de 1950. O contexto de José Arlindo de Souza

A região de Ribeirão Preto foi uma importante produtora do café nacional até a sua desvalorização em 1929. Arelada à expansão cafeteira surge a industrialização do tecido de juta no Brasil. Há indícios de processos artesanais de sacarias a partir de fibras nativas cuja produção não se consolidou durante o aumento inicial das exportações do café quando a demanda de embalagem foi suprida com desenvolvimento do setor têxtil em processo fabril das sacarias utilizando matéria prima totalmente importada. O Estado de São Paulo foi o grande pólo dessa atividade, que cresceu agregada ao fluxo de exportações dos grãos.

Após esse período, as sacarias de juta continuaram no cenário agrícola, onde eram condicionados outros produtos comercializados como o milho, o feijão e o amendoim por exemplo.

Recordo-me, entre sete e oito anos de idade, período em que morei na casa de meu avô na cidade de Jaboticabal, que as sacarias chamavam-me a atenção pelo seu aspecto rústico. O tecido de juta tinha coloração variada em tons de terra, sua trama espaçada lembrava-me as grandes peneiras utilizadas para limpar os cereais em grãos, que eram lançados ao alto, no quintal de terra, enquanto as aves disputavam os farelos que caíam.

Arlindo José de Souza trabalhava numa usina situada na região de Ribeirão Preto⁶¹, cidade localizada à 314 quilômetros da capital paulista. Frequentemente acompanhava diversas lavouras para orientar os processos de cultivo das plantações. Requisitado por toda a região de Ribeirão Preto, sua habilidade era muito respeitada pelos fazendeiros, que contavam com seus conhecimentos antes de realizarem as colheitas de algodão, café e outras culturas “[...] ele testava ali né, ele conhecia quando o algodão tava bom. Eu

⁶¹ Fundada em 1856, localiza-se a noroeste da capital paulista, numa distância aproximada de 310 quilômetros. [...] É o município que mais cresceu no estado e o terceiro no país. [...] No período da sua fundação a região recebia [...] muitos mineiros que saíam de suas terras já esgotadas para a mineração e procuravam pastagens para a criação de gado. No começo do século XX, a cidade passou a atrair imigrantes, que foram trabalhar na agricultura ou nas indústrias abertas na década de 1910. O café, que foi por algum tempo uma das principais fontes de renda, se desvaloriza a partir de 1929, perdendo espaço para outras culturas e principalmente para o setor industrial. Na segunda metade do século XX foram incrementados investimentos nas áreas de [saúde](#), [biotecnologia](#), [bioenergia](#) e [tecnologia da informação](#), sendo declarada em 2010 como “[polo tecnológico](#)”. Essas atividades atualmente fazem com que Ribeirão Preto tenha o [trigésimo primeiro maior PIB brasileiro](#). (disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Ribeir%C3%A3o_Preto . acesso em 24/025/2014).

lembro até que ele mastigava assim, punha assim na boca para ver se tava no ponto, aí os fazendeiros iam lá né, se tava no ponto, colhiam o algodão [...].”⁶²

Os saberes em relação ao trato com a terra fazem parte da riqueza contida no acervo cultural dos escravizados e foi perpassado aos seus descendentes, que também trabalharam nas lavouras brasileiras. Arlindo, neto de escravizados, herdou tais conhecimentos propulsores da expansão agrícola desde a colonização e explorados, ao máximo, pelos donos das terras cultivadas. Após a abolição no Brasil, em 1888, essas expertises estiveram entre as habilidades manuais que sofreram rupturas e/ou adaptações às estruturas dos mecanismos e dos ambientes fabris.

Gradativamente, a sensibilidade de muitos corpos foi-se perdendo durante décadas de atividades mecanizadas. Antes do período escravista, povos africanos interagiam harmonicamente com a natureza em seus contextos de origem. Durante a escravidão, comunicando-se entre si, construíram novos sentidos para saberes - fazer em oralidades reprimidas.

O cultivo do algodão brasileiro se utilizou de expertises manuais e da percepção humana que foram desenvolvidas por culturas originárias, de mundos africanos numa relação direta com todas as fases de crescimento das plantas. Gerou-se o conhecimento das sementes e de suas propriedades, da variedade dos frutos e de suas fibras. Todas essas estâncias sempre estiveram ao alcance dos trabalhadores subalternizados, que sabiam definir as características - cromáticas, maciez, resistência, porosidade, entre outras - dos futuros fios oriundos de cada espécie cultivada. Na região paulista, como em outros estados, o processo de plantio e de benfeitoria do algodão possibilita o seu aproveitamento total⁶³, ampliando a lucratividade das safras.

Diariamente, muitas eram as atribuições que Arlindo executava em suas sabedoria e competência. Na paisagem natural por exemplo, desde o plantio de produtos variados,

⁶² Transcrição de trecho da entrevista realizada com Arlinda de Souza Corrêa.

⁶³ Além da fibra, são gerados vários subprodutos do algodão, a exemplo de óleos comestíveis e margarinas (extraídos das sementes e produzidos pela indústria alimentícia); estearina e glicerina (utilizadas pela indústria farmacêutica); e sabões (a partir da borra resultante da refinação do óleo comestível). O piolho do algodão - separado pelas máquinas de descaroçar - é utilizado pela indústria de móveis estofados; e o linter é usado nas indústrias de celulose, algodão hidrófilo, filtros, filmes, explosivos, entre outros produtos. O lixo advindo da varrição das usinas tem valor comercial, também, no tocante à fertilização do solo. Os ramos e folhas do algodão, muito ricos em proteínas e de elevado valor biológico, ainda alimentam o gado. Ademais, da extração industrial do óleo, resulta uma torta que é usada na alimentação animal (uma das rações mais ricas em proteínas); o farelo é utilizado como adubo nitrogenado; a casca é usada como combustível e, finalmente, como último subproduto da combustão, deixa uma cinza com elevado teor de potássio. (Disponível em: http://basilio.fundaj.gov.br/pesquisaescolar/index.php?option=com_content&view=article&id=361&Itemid=180 . Acesso em: 24/06/2014).

ao acompanhamento das lavouras e a orientação das colheitas. Além disso, dividia seu tempo no ambiente mecanizado dentro dos galpões, onde manipulava os maquinários de benfeitoria de algodão e do processo de reciclagem de sacarias.

[...] às vezes meu pai saía pra poder ver a... qualidade dos algodãos nos sítios, mas não lembro assim... o local que ele ia, não lembro. Isso era o... quem mandava tudo era lá o patrão né? Aí ele voltava, vinha o caminhão, ele recebia , pesava [...] separava lá os algodãos bons os algodãos ruins, entendeu? É que eu me lembro era isso aí só. Mas não lembro assim pra onde...o local certo da onde ele ia não.⁶⁴

Mesmo com o excesso de atividades ao longo dos anos que trabalhou, manteve a lucidez, a multimidiaticidade e o dinamismo de seu corpo. Não se abateu pelo cansaço físico do campo e nem pela insalubridade no manuseio dos maquinários. Atividades que exigiam movimentações repetitivas dos membros superiores e inferiores, o convívio permanente com ruídos sonoros de motores e engrenagens, numa inadequação ergonômica entre risco de cortes, perfurações e demais acidentes.

Durante as pesquisas observei particularidades muito importantes para a compreensão da tradição têxtil familiar, que influenciaram as gerações até chegar no meu processo criativo atual.

Entre os instrumentos manipulados por Arlindo, estavam as máquinas de costura utilizadas na reciclagem das sacarias de juta. Essas embalagens não eram meras coadjuvantes ao auge do café, possuíam cultura própria e interferiram nas relações sociais desde então. O condicionamento do produto internacionalmente comercializado movimentava proporcionalmente o mercado das sacarias.

Essa "segunda pele" revestia os grãos selecionados e promovia hierarquia estética entre as sacas destinadas à exportação e as que supriam demandas internas. A apresentação visual do produto evidenciava a preferência no atendimento da clientela externa em relação à nacional. Considero esse dado muito expressivo - a diferenciação social e cultural mediada pelo material têxtil - as sacarias possuíam a mesma relevância das roupas às pessoas. Revestiam e agregavam valor ao café.

A produção cafeeira que supria a demanda interna no Brasil era envolvida por uma camada têxtil temporária. Essas embalagens eram inicialmente alugadas nas ferrovias,

⁶⁴ Idem à nota 6.

desde o final do século XIX, passou a ser fornecida pelo comissário que transportava a mercadoria. Sem preocupações quanto a padronagem das sacarias retornáveis, em sua confecção não havia modelagem específica e seu tamanho era variável.

Com o uso excessivo, as embalagens têxteis sofriam desgastes, sendo destinadas ao processo de reciclagem, o que podia ocorrer até sete vezes. O café exportado adquiria estética mais refinada, sua sacaria recebia uma nova roupagem e não era descartável.

Na década de 1950, a atividade de reciclagem de sacarias era uma das muitas atribuições realizadas por Arlindo. Essa, em específico, foi a que mais marcou a infância de Arlinda de Souza Corrêa, minha mãe. Para otimizar o trabalho e reduzir custos, o proprietário da usina construiu uma casa dentro da oficina/chácara, onde Arlindo morou inicialmente com sua esposa e seus quatro filhos:

[...]Então era assim, vamos supor, era um quarteirão. Aquela fábrica era grande...e tomava conta da do quarteirão, tinha o terreno, tudo, e o proprietário, dono da...dessa oficina lá, como é não é o oficina é, que eu falei...tinha máquina lá, que que fazia o algodão fazia os fardos de algodão, essas coisas, então o dono, o proprietário ele fez uma casinha e colocou a gente lá...é que eu me lembro né, que eu me lembro. Então a gente morava lá e só o meu pai que tomava conta desse local, todo...entendeu? Era uma oficina grande e meu pai tomava conta e ali ele tomava conta e ... trabalhava lá dentro também na oficina, aquele maquinário lá, pra fabricar os algodão né? pra fazer aqueles fardos tudo, e foi passando...que eu me lembro é tudo isso ali, e tudo é... e chegava caminhão de fardo de algodão e meu pai pesava...vinha os sacos que tinha que colocar os algodão, meu pai costurava, tinha uma uma, era tudo uma repartição assim uns cômodos assim era, separavam ali, meu pai costurava ali entendeu? Tinha máquina de costura e ele fazia ali. Costurava fardo, costurava... como chama...encerados, entendeu? e então a gente e eu fiquei, a gente foi crescendo tudo ali, que eu me lembre ne?, que eu me lembro.⁶⁵

Ao contrário do convencionalmente realizado na imigração de grupos oriundos de países europeus e asiáticos, que substituíram a mão de obra escrava após a abolição em 1888 no Brasil, sua família era a única habitante da usina. A partir desse fato e do desterro de milhares de famílias brasileiras, Arlindo potencializou o armazenamento cultural em família, transmitindo muitos saberes aos quatro filhos desde a infância. Despertou a criatividade artística individual no “negócio de cortar pano” durante o processo pedagógico a cada membro da família.

A relação com a natureza em forma vegetal, mineral e animal se fez presente desde o início da criação dos filhos de Arlindo, que sem o contato com outras crianças na

⁶⁵ Transcrição de trecho da entrevista realizada com Arlinda de Souza Corrêa.

vizinhança brincavam entre si e acompanhavam, de muito perto, as suas atividades rotineiras.

[...]A gente sempre do lado dele ali enquanto ele tava ali né? A gente ajudava ali até assim, coisa leve só cortava ali, a gente achava um barato né, negócio de cortar pano ali, saco, ele remendar, agente ajudava assim, a gente dava a mão assim pra ele assim, depois virava o saco dum lado pro outro...essas coisas, entendeu? coisa assim, não coisa pesada, a gente não fazia nada disso, só o que a gente gostava de acompanhar ele... que eu me lembre só isso.⁶⁶

Era um contexto muito diferente de comunidades compostas inicialmente por colônias de imigrantes, como foi o caso da Vila Operária Maria Zélia⁶⁷, localizada na zona leste da cidade de São Paulo.

Mesmo com todas as adversidades contextuais, Arlindo manteve sua autonomia cultural através da subversão sociopolítica das atividades que exercia na década de 1950. Desse modo, fortaleceu a oralidade em que estava inserido, possibilitando a formação pedagógica de seus filhos, ancorada nas práticas manuais e nos conhecimentos herdados ancestralmente.

Permitiu que seus filhos crescessem lúdica e criativamente ao seu lado, proporcionando um repertório plástico, associado a técnicas de confecção que foram absorvidas diária e naturalmente por quatro crianças. O repertório imaginário da diáspora no Brasil, evidenciado durante a colonização, desde então tem sido repassado a cada geração.

Em entrevista realizada na cidade de Jaboticabal, em 2006, Olívia José de Souza e Ermínia José de Souza, irmãs de Arlindo, relataram sobre as habilidades de sua “avó Iaiá”, ex-escravizada, no exercício de bordadeira na rigidez pela qual queria transmitir-lhes essa arte.

⁶⁶ Transcrição de trecho da entrevista realizada com Arlinda de Souza Corrêa.

⁶⁷ No início do [século XX](#) as terras onde hoje é a vila, eram de propriedade do Coronel Fortunato Goulart e em 1912 o empresário [Jorge Street](#) adquiriu estas terras para a construção de uma fábrica. Entre 1912 e 1916 foi construída a *Companhia Nacional de Tecidos de Juta* e ao seu redor, uma vila destinada aos operários. Sob os cuidados do arquiteto [Paul Pedraurrieux](#), a vila tomou forma e com o tempo foi ampliada. Em 1924 a fábrica e a Vila Maria Zélia mudam de nome e de donos[...]isto porque o industrial Jorge Street vendeu para a família Scarpa todo o empreendimento, tornando-se agora, Vila Scarpa. Em 1929 o Grupo Guinle toma posse do local como pagamento de dívidas dos Scarpa e os novos proprietários restituem o nome original. Em 1931 a fábrica é desativada e a vila, que é particular, passa para as mãos do governo federal, através do IAPI (atual INSS). O prédio principal, que era a fábrica, torna-se presídio no Estado Novo e ali são aprisionados personalidades como Paulo Emílio Sales Gomes e Caio Prado Júnior e com isso o local é apelidado de Universidade Maria Zélia. Em 1939, o então presídio é comprado pela Goodyear, enquanto que os moradores da vila passam a pagar aluguel de suas casas para o governo federal e a partir da década de 1960 compram seus imóveis através do plano de habitação do antigo BNH. Anos depois a vila, que era uma propriedade particular, passa a ser um logradouro público. A grande atração da vila é a sua arquitetura, com seus prédios que preservam as linhas baseada nas cidades européias do início do século XX e isto se confirma com as inúmeras gravações de filmes e novelas, de época, ali rodados [...].Em 1992 a vila, suas ruas, casas e prédios foram tombados (pelo município e o estado de São Paulo) pelo raro traçado urbano. (Disponível em: http://pt.wikipedia.org/wiki/Vila_Oper%C3%A1ria_Maria_Z%C3%A9lia. acesso em 24/05/2014).

[...] Queria tratar a gente quem o tempo da escravidão, mais no tempo da escravidão era diferente né? Tec-tec, fazia renda, né? Ela sentava num lado e eu de outro pra fazer naquelas almofadas ali. Tinha saco de estopa cheio de palha de milho né? estendia um pano em cima...(gesticulou aos joelhos)e tinha o, o panopara poder fazer renda. Eu não faço bem mas... Melhor pra tú mesmo. Melhor pra tú mesmo. Mas num tô servindo nada! (gargalhada). Eu não aprendi né, a fazer renda, eu só aprendi um pouquinho mas não fiz não.⁶⁸

[...] Ela, queria cuidar dos netos igual no tempo da escravidão cuidava. Fazia uma arte, batia, batia, batia, batia, punha de castigo....a minha avó, isso que ela fazia[...]⁶⁹

[...] Pra fazer renda...a Olívia não conheceu não. Pra fazer renda a gente tinha que sentar no chão, ficava no corredor (gesto com os braços abertos sobre as pernas) cheio de palha né? palha de milho, pra fazer renda sabe? renda baiana, a gente cruzava a perna ali né? e começava fazer renda “ o berrim”, tec-tec-tec-tec, tu num conheceu não. Nem a Livia não. Intão né, eu num queria, num queria, num num fazer, num gostava de fazer renda né? e ela queria que fizesse, ela senta dum lado e eu do outro, no chão né? pra fazer renda: tec-tec quelis “berrim”, côco, sabe coquim? Aqueles ‘berrim” cabinho né? tec-tec-tec aí estalava o ouvido tec-tec-tec-tec estalava né? e eu num gostava de renda de jeito nenhum (gargalhada) ela queria que eu aprendesse a fazer: melhor pra tú mesmo, melhor pra tú mesmo, fazer nada! (gargalhada) porque fazia renda, vendia né? eu nunca gostei de renda não, ah eu fazia era crochê, mais renda de jeito nenhum (pausa) batia na gente, ai eu fechava a mão , TÁÁÁ (reproduziu o gesto e bateu forte na própria mão) ela batia em cima da mão mesmo (gargalhada).⁷⁰

Demonstrando a força da experiência na memória oral, e evidenciando a importância de uma pedagogia libertária para a permanência de tradições, a rigidez imposta pela avó travou-lhes o aprendizado, desestimulando práticas do bordado.

As tradições africanas que foram adaptadas durante a colonização e após a abolição no Brasil, permeiam ensinamentos através de provérbios, contação de histórias e relatos que mantêm renovados os referenciais da cosmovisão ancestral, mesmo em novas terras e em novos tempos. E Arlindo inseriu ao imaginário familiar novas simbologias inscritas em elementos têxteis compartilhados e reinseridos por cada geração em família.

Pude ouvir de minhas tias-avós Ermínia e Olívia, um pouco dessas “outras histórias” que traduzem a relação dos corpos africanos – no equilíbrio entre a natureza, o humano e o sobre-humano , armazenadas em suas memórias:

[...] Minha mãe falava que tinha, na... quando chegava aqui por exemplo, quando eles iam buscar lá na Africa, lá na terra deles, eles enganavam os escravos. Parece que eles eram meio... gente assim atrasado né? falavam: não, vamos lá

⁶⁸ Transcrição de trecho da entrevista com Ermínia José de Souza, Irmã de Arlindo, em Jaboticabal, 2006.

⁶⁹ Transcrição de trecho da entrevista com Olívia José de Souza, Irmã de Arlindo, em Jaboticabal, 2006.

⁷⁰ Transcrição de trecho da entrevista com Ermínia José de Souza, Irmã de Arlindo, em Jaboticabal, 2006.

que nós te damos isso, te damos aquilo, você vai ficar rico, vai ter uma vida boa(pausa) né? então eles traziam os escravos, eles vinham. Quando chegavam aqui era (balançou a cabeça em gesto negativo contorcendo o lábio inferior) só sofrimento né? só judiação (silêncio) e (molhou os lábios) e, minha mãe falava que tinha um tinha aquele lugar que eles faziam, eles conhecem aquele negocio de poder de feitiçaria né? Então tinha esses que eram mais espertos, quando chegavam aqui disse que eles viravam tudo marimbondo e vortava pra terra deles (gargalhada) minha mãe que falava, (pausa) e e eles também a as vezes eles queria fugir (engoliu) e eles mandavam aqueles, aqueles carrasco ir atrás para pegar eles, aqueles que tinha e sabia poder de feitiçaria lá, disse que eles virava um toco. (riu em pausa) virava um toco, então a pessoa que ia pegar eles, passava perto e nem (riu em pausa)...pensava que era um toco mesmo. Ai quando eles iam embora então eles desviravam.

Porque lá tem uma terra, lá em... África lá, que eles trabalham com esse negocio de espírito, sabe? De poder de feitiçaria, esse negócio aí. Então eles vira... ma é num sei se ainda faz isso: vira marimbondo virava tóco, virava o que que, o que eles queriam né? depois (pausa e virou os olhos) desvirava. Assim minha mãe contava. Que muitas turma vinha pra qui, quando eles tavam vendo que eles eram judiado, então eles virava tudo marimbondo e vortava pra traz, pra terra deles de novo.⁷¹

Era o contexto ao qual Arlindo se encontrava na década de 1950: a cidade que se destacava nacionalmente pelo seu desenvolvimento agrícola e pela superação da queda do café de 1929. Ribeirão Preto foi apelidada consecutivamente de “Belle Époque Caipira”, “Paris Brasileira” e “Califórnia brasileira”. Havia o interesse de registrar historicamente esse motivo de orgulho nacional, e associá-lo às comemorações do IV centenário da cidade de São Paulo.

Ainda foi o momento contemporâneo à organização da 1ª Bienal Internacional de Artes, em 1952, quando a cidade se mobilizava para criar dois equipamentos museológicos, seguindo o perfil dos que foram constituídos no período Colonial e na Primeira República: o Museu Histórico e o Museu do Café.⁷²

Essa observação é importante para contextualizarmos o contraponto entre o que ficou registrado na visão historiográfica dominante, relacionado aos fatores culturais hegemônicos da época, e a tradição têxtil empreendida em família, enquanto expressão cultural de uma das faces da subalternidade diaspóricas no Brasil, em protagonismo sociopolítico no Estado de São Paulo, que se desdobra entre os anos 1950 e 2014.

Na ostentação do poder econômico acumulado pela expansão pecuária e agrícola da década de 1950, potencializadas pela mão de obra barata que sucedeu à expropriação das energias e dos conhecimentos tecnológicos de corpos de diásporas oriundos de

⁷¹ Transcrição de trecho da entrevista com Olívia José de Souza, Irmã de Arlindo, em Jaboticabal, 2006.

⁷² (REVISTA MUSEU, disponível em: http://www.revistamuseu.com.br/artigos/art_.asp?id=23639 . Acesso em 24/05/2014).

diversos grupos étnico-culturais de Áfricas, a constituição do acervo do Museu do Café, da cidade de Ribeirão Preto, exibia o arranjo da história oficial arcada pela produção do café na região.⁷³

Junto com Grosfoguel,

[...] proponho que uma perspectiva epistêmica que parta de lugares étnico-raciais subalternos pode contribuir em muito para uma teoria crítica descolonial radical, capaz de transcender a forma como os paradigmas da economia política tradicional conceptualizam o capitalismo enquanto sistema global ou sistema-mundo. (GROSFOGUEL, 2002, in SANTOS; MENESES, 2010, p. 458).

Para além da associação fenotípica que evidenciava o estereotipo do trabalhador braçal, que vinha do binarismo social consolidado pelo desenvolvimento econômico, urbanístico, e tecnológico da região, entre as sessões exibidas no Museu do Café, Arlindo seria naturalmente identificado como um exemplo de homem tribal ou descendente direto de corpos expostos entre os maquinários de benfeitoria e as relíquias que compunham o patrimônio da oligarquia local.

Embora as “administrações coloniais” tenham sido quase todas erradicadas e grande parte da periferia se tenha organizado politicamente em Estados independentes, os povos não-europeus continuam a viver sob a rude exploração e dominação europeia /euro-americana. As antigas hierarquias coloniais, agrupadas na relação europeias versus não-europeias, continuam arraigadas e enredadas na “divisão internacional do trabalho” e na acumulação do capital à escala mundial [...] Cinco séculos de expansão e dominação colonial europeia criaram uma divisão internacional do trabalho entre europeus e não-europeus, que se encontra reproduzida no que se chama a actual fase “pós-colonial” do sistema-mundo capitalista (Wallerstein, 1979, 1995). Actualmente, as zonas centrais da economia-mundo capitalista coincidem com sociedades predominantemente brancas/europeias/euro-americanas, tais como a Europa Ocidental, o Canadá, a Austrália e os Estados Unidos, enquanto as zonas periféricas coincidem com povos não-europeus outrora colonizados. (Quijano, 2000; Grosfoguel, 2002, in: SANTOS; MENESES, 2010, p 467-468).

Importa ter presente o cultivo de algodão, em terras brasileiras, antecede a época do descobrimento, sendo utilizado pelos povos indígenas há muito tempo. No período entre o final do século XVIII e início do século XX a expansão da indústria têxtil inglesa tem

⁷³ O conjunto indicial da ciência, no espaço museal, irá compor o saber a partir das classificações do mundo real: seções para classes do conhecimento. Assim, das classes subdividiam-se em seções dos minerais, dos animais, dos homens tribais, as relíquias, dos mobiliários e das fotografias das famílias oligárquicas. Exibiam-se os objetos pessoais dos governantes, feitores, filósofos, reis do café, governantes, mercadores, escritores e personagens mitificadas pela cultura popular e pela elite. Esse conjunto formou e sustentou o reconhecimento das forças colaboradoras de Santos, já há muito tempo presentes nas instituições: Museu Nacional e Jardim Botânico do Rio de Janeiro, Instituto Geográfico e Geológico de São Paulo. (Fonte: “Traços de um colecionador público em Ribeirão Preto, disponível em: <http://lacca.imagcom.org/?p=98> acesso em 25/04/2014).

consumia o algodão cultivado em diversos países do mundo, desde o aumento da demanda gerada pela revolução industrial, quando o algodão ganhou representatividade econômica no Brasil, período em que a indústria têxtil nacional assumiu dimensão significativa no contexto econômico nacional. Um dos mais importantes exportadores da matéria prima à indústria têxtil Inglesa foram os Estados Unidos, que destinava praticamente toda a sua produção para suprir essa demanda, o que proporciona um ritmo acelerado entre o plantio e a exportação do algodão, como abordou o filme *Doze anos de escravidão*, ou o livro autobiográfico de Salomon Northup.⁷⁴

Constituía -se, assim, uma grande diferença em relação ao cultivo nacional, composto inicialmente por etapas manufatureis consecutivas, desde o plantio do algodão até ser transformado em tecido. Com o passar do tempo, parte do trabalho têxtil foi mecanizada e posteriormente surgiram processos computadorizados. Esse contraste em relação ao modelo norte americano, evidencia as condições que Arlindo protagonizou à partir de 1950, dispondo de todo o seu conhecimento, durante os anos em que trabalhou no manuseio do algodão.

Transcendendo a experiência de subalternidade histórica, iniciou uma estratégia sociopolítica que ultrapassou atividades de subsistência. Enquanto Arlindo promoveu a educação de seus filhos através de uma pedagogia ancorada nos costumes tradicionais de sua cultura no sentido do fazer comunitário.

Após alguns anos trabalhando e morando dentro da chácara localizada na cidade de Ribeirão Preto, mudou-se com sua família para a cidade de Jaboticabal, localizada na mesma região, a 356 quilômetros ao noroeste da capital do estado. No novo endereço, comprou um amplo terreno, onde demarcou definitivamente sua autonomia. Edificou, inicialmente, uma pequena casa em meio ao pomar onde cultivava goiaba, manga, abacate, jabuticaba, limão, laranja, mexerica, pitanga, cana-de-açúcar e parreiras de uva, além de uma horta de especiarias e roseiras. Também criava cachorros, gatos, pássaros e um galinheiro.

Ainda construiu um pequeno galpão no fundo do terreno, onde instalou parte do maquinário da usina e dirigiu o setor de reciclagem das sacarias de juta em sua própria residência. Nesse novo contexto, o contato com a natureza foi mantido, as relações

⁷⁴ Filme lançado em 2014, dirigido por Steve McQueen e baseado no livro *Doze anos de Escravidão* de Solomon Northup.

sociais ampliaram-se, principalmente para seus filhos, no convívio com a nova vizinhança e com a aproximação de parentes contemporâneos - os primos - importantes parceiros durante a adolescência.

A estrutura da nova casa contribuiu para as reuniões familiares e posteriormente, com a expansão da área construída, possibilitou acomodar os parentes que vinham de cidades mais distantes.

Semanalmente, Arlindo recebia a visita de veículos trazendo sacarias à serem recicladas em quantidade variada, conforme a dimensão das safras colhidas na região. Frequentemente vinham caminhões oriundos das grandes lavouras, carroças e charretes dos sítios e das chácaras menores consolidando a confecção e a reciclagem das sacarias, referendando sua maneira autônoma de viver em família.

Arlindo e o Jogo do Bicho

Lembro-me que ele percorria a cidade inteira, duas ou três vezes ao dia, para colher as apostas dos moradores e distribuir os prêmios dos felizardos acertadores no tradicional “jogo do bicho”.

A força dessa loteria popular evidenciava a relação social existente naquele contexto. Alguns palpites surgiam, por exemplo, da associação com os animais que cruzavam o caminho do apostador. Muitas apostas articulam a matemática e o cotidiano a partir de datas comemorativas, numeração de placas de carros, motos e residências, número de séries de cédulas, quantidade de cabeças de gado, de ovos postos pelas galinhas e muitas outras expressões significativas em seu viver.

Havia valores agregados nos jogos colhidos por Arlindo, que também fornecia uma “consultoria intuitiva, psicanalítica e filosófica” aos apostadores. Ele decifrava os sonhos que eram-lhe confiados no momento da realização dos jogos, orientando as apostas. Suas sugestões eram muito requisitadas pela vizinhança, amigos e familiares, desenvolvendo grande habilidade matemática pela dinâmica do jogo e logística financeira realizada diariamente à pé. Articulou sua intuição e sensibilidade ao cotidiano dos habitantes de uma cidade durante décadas.

Um corpo que mesmo após a aposentadoria continuou itinerante na cidade de Jaboticabal, no fortalecimento das relações sociais com seus moradores nos bairros mais

distantes. Visitava-os diariamente, nos mesmos horários, hora para uma terapia popular lucrativa, hora para manter mais uma tradição de jogos, enigmas e adivinhações oriunda de seus saberes ancestrais.

Ampliou a rede de conhecimentos acumulados numa trajetória de convívio com a natureza, articulada à oralidade e valores contidos na contação de histórias de seus avós, que foram-me recontados pelas suas irmãs, associados a as simbologias dos vinte e cinco animais que compõem as dezenas do jogo do bicho⁷⁵.

Em minha memória se eterniza a imagem serena de um homem alto com a pele retinta. Um chapéu de feltro inclinado, entre a cortina de fumaça que se espalhava com o cheiro do fumo em brasa. Em sua mão o cachimbo. No bolso da camisa a caneta. Trajando calça social e sandálias de couro, com as pernas cruzadas e os pés balançando, era capaz de passar horas sentado na varanda admirando o pomar, mesmo que foi meu cenário lúdico, entre sete e oito anos de idade.

Das minhas brincadeiras: levantar a lona pesada que servia de porta da oficina de meu avô às escondidas, guardo lembrança. Como não alcançava o interruptor de luz que descia do telhado, espiava na penumbra, com o pouco feixe de luz que atravessava os tijolos vazados. E acessava um mundo repleto de sacarias e retalhos de juta, máquinas de ferro e curiosidades. Também corria em torno da casa, explorando o terreno permitido, em apenas mais uma volta da espiral histórica de nossa família.

⁷⁵ Segundo Maria Antonieta Antonacci em Memórias ancoradas em corpos negros, o jogo do bicho está ligado a cosmologia africana.

Arlinda de Souza Corrêa no contexto das sacarias de juta

Os depoimentos de minhas tias-avós, Ermínia e Olívia, demonstraram como atividades tradicionais podem sofrer rupturas, na influência sociocultural e na inadequação pedagógica durante a sua transmissão. Os dribles sociais de Arlindo, na década de 1950, proporcionaram um desvio ao processo histórico determinante que ocorria desde as primeiras décadas do século XX. Em sua época, fomentou a autonomia política e cultural de seus descendentes. Desde o primeiro momento, preservou o desenvolvimento orgânico dos filhos, que cresceram fruindo e se identificando naturalmente à sua experiência profissional multimidiática. Fortaleceu a oralidade na articulação da agricultura com a produção têxtil residencial, como as diversas relações costuradas em toda a cidade de Jaboticabal, pela loteria popular.

Esse período sucedeu a expansão das indústrias de tecido de juta no Brasil. A particularidade desse contexto resultou no atrofiamento da cidadania de muitas famílias, que se mantiveram socialmente subservientes por gerações. As sequelas geradas pelo setor da sacaria de juta no Brasil atingiram mais as mulheres e os menores de idade. A impossibilidade do protagonismo pessoal tornou-se constante durante a exploração do trabalho infantil, que se agravou nas primeiras décadas do século XX.

No circuito que transformava as fibras em sacos havia muitas etapas mediadas por mecanismos diversificados, em ambientes onde a presença humana apenas complementava o trabalho das máquinas. A ausência de preocupações quanto à salubridade dos ambientes de trabalho refletia a desvalorização de operários mal remunerados, confinados em ambientes com odores desagradáveis, úmidos e pouco ventilados.

Diariamente conviviam entre máquinas amontoadas, que promoviam a poeira e o barulho ensurdecedor constantes. As sessões não eram definidas e as engrenagens ficavam expostas em setores de difícil circulação. Esses fatores se associavam à má iluminação, ocorrendo frequentes acidentes.

Depois da Primeira Grande Guerra, introduziram-se, gradativamente, inovações tecnológicas no intuito do aumento da produtividade e da qualidade do produto, independente da segurança dos trabalhadores.

Em meados das décadas de 1910 e 1920, a presença feminina nos ambientes têxteis atingia uma média de setenta e cinco por cento do total de trabalhadores. A preferência na contratação de menores de idade era evidente. O ambiente de produção se consolidou como microcosmo da sociedade. A hierarquização existente entre os indivíduos reproduziu o machismo e a subordinação sofrida pelas mulheres em relação aos maridos, pais e irmãos.

As atividades que exigiam rapidez, paciência, destrezas manuais e braçais, eram automaticamente associadas às mulheres. Os trabalhos de características ritmadas, de movimentações repetitivas, foram identificados como inatas, naturais ao sexo feminino.

A administração dos corpos dos subalternos, nesse setor, não se limitou ao ambiente mecanizado. Valendo-se de postura filosófica expressa cultural e socialmente, os proprietários das indústrias utilizaram-se com perversidade, das performances que compunham o repertório cotidiano da maioria das mulheres que viviam nesses contextos. As atividades realizadas no lar, durante os atributos como donas de casa, foram adaptadas ao ambiente fabril e desprestigiadas em favor da lucratividade dos empresários. No caso das menores de idade, justificava-se como sendo um preparo às futuras mães, e às adultas, que gerava esgotamentos físico e psicológico com sobrecargas de atividades nos ambientes de trabalho e doméstico. O desnível salarial em relação às mulheres assim se determinava: suas atividades não exigiam esforços musculares, dispensavam conhecimentos técnicos especializados e os patrões as consideravam “movimentações corriqueiras”, que ampliavam as próprias habilidades domésticas.

Um quadro de miséria social levou à ampliação da exploração infantil pelas indústrias têxteis. No intuito do aumento da renda familiar muitos pais conduziram seus filhos a experiências fabris desde a infância. A formação lúdica de crianças foi vetada pelo crescimento em ambientes antipedagógicos, principalmente sob o consentimento de seus responsáveis. Minaram-se os desenvolvimentos criativos, prejudicando também suas escolaridades e perspectivas de futuro. Muitas delas tornaram-se donas de casa, dentro de um “círculo histórico vicioso.” Este constitui um contraponto à infância de minha mãe, Arlinda de Souza Corrêa, e de seus irmãos.

O cenário hostil adaptou-se mecanicamente aos corpos precoces. A lucratividade industrial ampliou-se com a naturalização das atividades desenvolvidas pelas pequenas

mãos, que perderam gradativamente sua ingenuidade e seus sonhos. Realidades estigmatizadas se construíram, dificultando a ascensão sociocultural e financeira de muitos núcleos familiares, subalternizados dentro do processo de modernização do Brasil.

Memórias de Infância de Arlinda

Com a estruturação da própria oficina em sua residência, Arlindo distanciou-se dos galpões da chácara em Ribeirão Preto. Estabelecendo-se em outra cidade, Jaboticabal, eliminou possíveis trajetórias de subalternidade aos seus filhos, bem como os riscos oferecidos pelas más condições de trabalho e pela exploração infantil em ambientes têxtil fabris.

No exercício de retorno às primeiras décadas do século XX, podemos compreender a dimensão do empreendimento de Arlindo. Passamos à geração de seus filhos – Ademar, Edna e Maria Cleusa, com quem Arlinda dividiu maior tempo ao lado do pai, durante suas atividades têxteis e agrícolas, que desde cedo tiveram um cenário culturalmente rico.

As expertises, desenvolvidas por Arlinda no setor têxtil, foram construídas na sobreposição de diversas referências familiares. Simultâneas ao alicerce pedagógico de seu pai, ancoraram-se a memória de rendas e bordados produzidos pelas bisavó e avó. Diariamente auxiliava sua mãe, a já falecida Maria José de Souza, na confecção dos produtos direcionados às esposas dos fazendeiros da região, sua principal clientela.

A composição do acervo técnico se funde à experiência sensível, rompendo a estática relação histórica e cronologia durante o relato de Arlinda. As múltiplas memórias se cruzam e se agregam como um tecido vazado, por onde enxergamos diversas paisagens interligadas nos insights compartilhados, verbalmente, durante as entrevistas. Personagens hibridizam-se ao longo das lembranças. Ouvindo os seus relatos, senti o ritmo da narrativa que costurava os fatos sem uma ordem rígida. A importância de reviver através da memória, continua a estimular seu ofício, sua criatividade e sua didática.

Os bordados e as rendas feitas pela sua avó foram-me apresentadas por Ermínia e Olívia em 2006. Senti a força da transmissão dessa tradição familiar, relatada por duas gerações. Essas histórias enriquecem o meu imaginário, principalmente na relação

multimidiáticas que compõe minha trajetória autodidata. Desde pequena, Arlinda iniciou sua relação social com pessoas de outras origens culturais e sociais. Essas negociações foram mediadas por suportes têxteis, que ao longo dos anos, constituíram-se como repertórios específicos, setorizados socialmente nos espaços que são divididos por gênero, religiosidade e relações políticas. Com sua mãe, Arlinda aprendeu a costura e o bordado manuais, durante a confecção de produtos de cama, mesa e banho, solicitados pela clientela feminina oriunda das fazendas. A sensibilidade feminina promoveu a diversidade de itens que interagiam nos diversos cômodos dos clientes.

Para os quartos, acolchoados eram produzidos artesanalmente. Estendiam os tecidos sobre a cama, posteriormente cortando e costurando nas extremidades. O recheio se formava pela aglomeração do algodão natural desfiado – o mesmo que se colhia nas lavouras – distribuído, uniformemente, dentro do tecido já costurado. O acabamento também era manual, bem como os pontos que prendiam o algodão entre as superfícies superiores e inferiores das grandes mantas.

Para a cozinha, cortavam tecidos de algodão em retângulos, os futuros panos de prato. Faziam a bainha e bordavam as laterais com linhas finas e coloridas. Toalhas e capas para eletrodomésticos também eram produzidas, todas com acabamentos em crochê. Aos banheiros, toalhas de rosto, banho e tapetes. Entre lençóis e fronhas, grifavam as iniciais referentes aos sobrenomes das famílias que encomendavam enxovais frequentemente.

Era legal mexer com algodão. Era legal porque a gente separava né, e a esposa do patrão mandava fazer acolchoado com alguns algodãos né, a minha mãe fazia acolchoado, costurava acolchoado. Você sabe como que é né? Tinha os panos grandes assim, colocava os algodãos, ali fazia travesseiro, tudo de algodão. Fechava dos lados os panos, os sacos, ...sacos brancos, vinham os sacos brancos assim e fechava dos lados tudo na mão, feito à mão. Na época ela fazia à mão né, essa parte da minha mãe lá. Aí enchia de algodão, aquele algodão limpinho, agente desfiava eles né, e jogava lá dentro...fazia mus bons acolchoados viu, pra frio. Ai ela dava, media na cama, dava aquele pontão assim, pra firmar o algodão né, e a gente ajudava a fazer aqueles acolchoados, dá aquele pontão assim, nos acolchoados pra ficar, aí ficava tipo aqueles edredões, sabe? Só que naquele tempo falava acolchoado, entendeu?

[...] Sabe aqueles, que acolchoados fazem agora né...além de manta, agora é manta, agora é manta, antigamente fazia de algodão.

Ela costurava sim, fazia essas coisas a mão, né? não, não. Bordado ela não chegava a fazer, a não ser bordados simples, mas quem fazia bordados, renda, era a minha avó... Sabe aquela renda? Se sabe aquelas rendas com aqueles trequinhos que faz téc.-téc.-téc.-téc., a minha mãe fazia muita, a minha avó fazia muita renda...lembro de-da-dela, aí, eu era muito curiosa, eu adorava, mas não aprendi, uma pena que não aprendi.

Quem fazia muito era a minha tia Olívia. A tia Olívia é quem sabe, tanto é que depois que a minha avó morreu ficou pra ela né a essa peça aí, de fazer essas rendas, sabe essas rendas baianas? Que não tem uma bola? Cheia de-de uns alfinetes espetados assim? Sabe como que é um te, tipo um tear, agora é tear né? Antigamente era desse jeito, a renda, aquelas rendas bonitas, caprichadas, então, a minha avó fazia aquelas rendas assim, para pra ...pra blusas, aquelas rendas pra bordar, aquelas coisas de-de-de igrejas sabe?

Antigamente usava na nas igrejas pra aquelas toalhas de renda, tudo feito por nossa! Minha mãe. A minha avó fazia muito, aqueles caminhos de mesa, eu não não sei se tem um nome, só sei que era é renda, renda feita desses pauzinhos, uns pauzinhos que tem vira bate pra cá bate pra lá, legal, é legal.

Outro dia passou na televisão eu faaaá que saudade! Pena que eu não aprendi a fazer essas rendas aí, dava muito valor! naquelas rendas, ai! Que coisa bonitas. Minha avó que fazia, eu não cheguei a aprender não...uma pena. Agora a tia Olívia sim, tia Olívia lembra muito disso, é então, porque a tia Olívia ajudava a minha avó a fazer essas rendas.⁷⁶

Essas referências se somaram à experiência na oficina de seu pai, durante os intervalos escolares. Acompanhada de sua irmã Cleusa, ajudavam na seleção das sacarias e direcionavam as peças avariadas para a reciclagem, cortavam os remendos futuramente aplicados, viravam as peças ao avesso para serem costuradas, sempre ao lado de Arlindo, numa experiência lúdica e divertida. Ambas gostavam de acompanhá-lo. Foram crescendo em meio à esse contexto, iam à escola e quando retornavam era a mesma rotina.

[...] Só lembro...como era muito pequena e via, a gente acompanhava, separava até os sacos furados dos sacos que não eram furados, ajudava ele separar ali, os que eram muito furados levava lá pra pra, pra casinha lá, que tinha a máquina ele costurava e ali agente ajudava, cortava os remendos pra ele entendeu? e era assim.

A gente sempre do lado dele ali enquanto ele tava ali né? A gente ajudava ali até assim, coisa leve só cortava ali, a gente achava um barato né, negócio de cortar pano ali, saco, ele remendar, agente ajudava assim a gente dava a mão assim pra ele assim, depois virava o saco dum lado pro outro...essas coisas, entendeu? coisa assim, não coisa pesada, a gente não fazia nada disso só o que a gente gostava de acompanhar ele...que eu me lembre só isso [...] só fomos crescendo assim né? só no meio disso tudo. Fomos crescendo...estudava mas voltava pra casa a rotina era a mesma.⁷⁷

Arlinda ainda lembra que, com o passar do tempo, ambas continuavam ajudando e após crescerem seu pai se ofereceu a ensiná-las tecnicamente. Iniciaram assistindo o exercício mecanizado, desde como posicionar os carretéis, o percurso da linha nos eixos, orifícios e molas até transpassar a agulha. Como posicionar e fixar os tecidos na máquina, a regulagem dos pontos, os arremates para maior resistência da costura.

⁷⁶ Transcrição de Trecho da entrevista realizada com Arlinda de Souza Corrêa.

⁷⁷ Transcrição de Trecho da entrevista realizada com Arlinda de Souza Corrêa.

[...] a gente fazia, ela separava a sacaria boa a sacaria ruim né?, pra poder remendar, entendeu? eu que eu me lembre né? a gente ficava sempre do lado dele ali ajudando, estendia no chão lá a sacaiada lá pra separar e que eu me lembre era só isso, no fim ... só fazia isso aí só. Ai conforme a gente foi crescendo ele falou: vocês querem aprender? Então punha a gente do lado né? assim pra poder meche, costurar na máquina e... ai como a gente começou gostar, aí a ...Cleusa também começou a ir ajudar ele costurar na máquina, ai no fim tinha mais uma máquina lá então cada uma fazia uma coisa entendeu?

Conheceram também a movimentação e coordenação motora dos membros inferiores na condução dos pedais que determinam a velocidade das costuras. Após um período, posicionando-as ao seu lado para observarem como manipulava os mecanismos, conduziu-as a exercícios básicos em outra máquina.

Desde as primeiras experiências têxteis em máquina de costura, é possível sentirmos a dimensão comunicativa em novo suporte. O rastro deixado pela linha no tecido é simultâneo ao seu distanciamento em relação aos nossos olhos. Uma perspectiva se forma durante a ação plurigestual de mãos, braços, olhos e pernas. A atividade da costura é a mais popular dentro da cadeia têxtil produtiva. Tão imprescindível quanto as demais etapas, que mesmo sendo pouco conhecidas, necessitam do conhecimento de profissionais altamente especializados.

A percepção das fases que compõem um percurso iniciado nas lavouras, faz com que a atuação transcenda a cadeira localizada em frente aos mecanismos que tridimensionalizam o tecido. O respeito ao corpo, que será coberto por essa obra têxtil, inicia-se antes do processo de produção e está muito além de forrá-lo no dia-a-dia. Esta interferência se potencializa em todas as relações internas de cada cultura, nas articulações entre as diversas culturas em cada sociedade e no que surgir de inesperado desses incontáveis encontros.

Os primeiros trabalhos de Arlinda

Arlinda iniciou cedo sua trajetória profissional. Aos dez anos de idade já auxiliava sua mãe durante a faxina realizada nas casas das patroas. Trabalhava esporadicamente, entre algumas residências, conforme as melhores ofertas de remuneração. Após um tempo, Araci, uma das donas de casa, a contratou oficialmente como babá.

O meu primeiro trabalho da vida foi de empregada doméstica, com dez anos, dez, onze anos já trabalhava, pajeava lá na dona Araci. Com dez anos já, minha mãe trabalhava pra ela e eu ia ajudar. Depois fui...quando não era com ela era no, no na casa de uma família muito conhecida lá em Jaboticabal, não tô lembrada mais o nome não. Também trabalhava onde mais, onde me oferecia mais dinheiro eu ia. Então ficava de (risos) igual peteca pra lá e pra cá. Aí a dona Araci passava e me via lá, na outra casa lá... eu te oferece tanto, pra você voltar

pra minha (risos) então arrumava uma desculpa, saía de lá e ia pra dona Arací outra vez, então era assim. Entendeu? (risos) e no fim todo mundo me pedia pra trabalhar. E tratavam bem sim né, porque tinha que tratar bem né? Senão saía.

Com maior afinidade, vínculo afetivo e dedicação na criação de Ana Lúcia, filha caçula da família, Arlinda recebeu o convite da patroa Arací, para que fosse sua madrinha de crisma. Esse convite contrariou o desejo de alguns parentes da menina. Ao ouvir esse relato, lembrei-me do filme “The Help”⁷⁸, que narra relações conflituosas entre babás e empregadas domésticas com seus patrões, nos Estados Unidos em meados da década de 1960. O contraponto apresentado está nas relações afetivas que se estabelecem em meio ao contexto de segregação racial.

Bem, tanto é que eu praticamente criei a Ana Lúcia, né. Que hoje ela é minha afilhada, ela gostava tanto de mim e a mãe dela também, que era a patroa, que falou: eu deixo de dar a Ana Lucia, gosta muito bem de você, gosta muito de você, que vão chiar, vão achar ruim, mas eu não vou dar pra parente, pra crismar ela. Quem vai crismar a Ana Lúcia é você. Então eu sou madrinha da Ana Lucia, entendeu? De crisma. Eu sou madrinha de crisma da filha da patroa. A Ana Lucia chegou a ir nos eventos, ela me considera muito né? Faz tempo que a gente não está tendo contato mas, eu sempre fui muito bem tratado por ela.

A relação entre Arlinda e Arací, atual comadre e ex-patrôa, sempre foi muito amistosa. Teve seu empreendimento têxtil muito incentivado pela amiga, que a estimulou na realização de um aperfeiçoamento técnico. O curso rendeu-lhe, além do aprimoramento, um olhar apurado e perfeccionista influenciados pela postura sistemática e disciplinada da professora de origem japonesa, com quem aprendeu durante três anos. Suas primeiras encomendas foram solicitadas pela comadre e suas filhas, que divulgaram entre amigos e familiares, resultando na ampliação da clientela de Arlinda.

Eu comecei como ajudante de costura, depois eu fui me interessando, aí eu falei vou fazer um curso né. A dona Arací mesmo me aconselhou: ah faz né, faz o curso, aí eu comecei a fazer o curso, aí fui fazendo, mas só que eu entrei no curso... não foi particular não, foi... deixa eu ver, foi particular? Foi particular sim. Eu pagava pouco, mas pagava sim, entendeu? Com uma professora japonesa. Ai, acho que foi uns três anos mais ou menos. É, foi uns três anos que eu fiz, entendeu.

Aí que eu comecei fazer roupa, as primeiras peças assim, que eu comecei a fazer foi pra dona, pras filhas da dona Arací, que eu me lembre. Então eu comecei fazer roupas, assim pra gente, tudo aí eu comecei a pegar freguesia e fui fazendo, fui fazendo.

⁷⁸ Filme: *Histórias Cruzadas (The Help)* – 146 min. EUA – 2011. Direção: Tate Taylor. Roteiro: Tate Taylor – Baseado no romance de Kathryn Stockett. Elenco: Emma Stone, Viola Davis, Bryce Dallas Howard, Octavia Spencer, Jessica Chastain, Ahna O'Reilly, Allison Janney, Sissy Spacek.

A experiência e o contato com famílias de outras culturas e camadas da sociedade possibilitaram a ampliação do repertório de Arlinda, que pode observar novos costumes e formulações do vestuário usado por cada pessoa. O contato com a filosofia oriental durante o tempo de curso somou-se ao aprendizado autodidata, principalmente na metodologia e no desenvolvimento de modelagens das vestimentas confeccionadas.

Na reciclagem das sacarias especificamente, a estética final apresentava remendos muito resistentes, pois o que estava em questão era a durabilidade das embalagens acima de tudo.

A observação e o respeito ergonômico fortaleceram o conhecimento de vários tecidos e seus caimentos específicos, diferentemente moldados em cada pessoa. Aliada ao corpo, a roupa determina diretamente a performance que, nos diversos ambientes e contextos, constroem discursos completamente distintos.

As etapas da indústria têxtil compõem um vasto leque, que cresce simultaneamente ao desenvolvimento tecnológico. Trajetórias históricas podem ser narradas através das vestimentas de cada época. Neste projeto não há o objetivo da narrativa linear através das roupas, e sim, compor um zig-zag entre as memórias dos entrevistados.

Com a criatividade estimulada durante a infância, entre cerzidos, desfiados, sobreposições e costuras, a vida de Arlinda foi se tecendo. Iniciou a adolescência ampliando seus conhecimentos técnicos, associando-os a novas plataformas. A ação performática mediada pelo maquinário residencial transformou-se em metodologia criativa, acompanhando a alteração plástica e geométrica da matéria bruta em objetos utilitários. Isso ocorreu na relação direta com o ambiente de cultivo de onde vinha a matéria prima mais importante, o algodão.

A articulação de mãos e pés, simultaneamente à atenção dos olhos - no ligeiro movimento das agulhas das máquinas - foi coordenado ao rastro deixado pela linha. Ação que transformou, fisicamente, materiais que receberam acabamentos precisos. Essa articulação corporal passou a ocupar novos espaços. Acompanhada por irmãos e primos, Arlinda fortaleceu os alicerces culturais de sua geração, na promoção de reuniões, bailes e outras formas de encontro vitalizantes aos elos familiares.

Quem sabe contar muito essa história aí (risos) é o meu primo. Ah sim, nos anos sessenta, setenta... sessenta. É nossa, eu lançava, tudo os modelos aí, só saía e eu era a primeira a lançar. Vestia, na época era magrinha (risos), tudo caía bem. Então, as calças boca-de-sino, opa! Mas aí, eu fui acho que a primeira a boca-de-sino pra mulher, entendeu? Era pro homem né, lançou a calça boca-de-sino pra homem e eu falei: e eu que vou fazer uma calça boca-de-sino pra mim também. Dai comecei a lançar calça boca-de-sino com cós alto, opa! Era comigo mesmo (risos) Ai meu deus é mesmo! como é que você lembrou dessa (risos)

A sim, aí começaram a pedir também roupas, calça boca-de-sino(risos) Aí foi, foi em Campinas, começou lá em Campinas, aí fui fazendo, gente pedindo, e fui fazendo. E fazia o maior sucesso, nossa! Ia nos bailes então só dava a gente de calça boca-de-sino. (risos) Não tava nem lembrando disso!

Nesses eventos, transformou a energia corporal não mecanizada pelos ambientes fabris, em *performances* ritmadas aos sons afro diaspóricos da época. Os ritmos de samba, *rock and roll*, MPB, samba-rock, soul e funk eram tocados ao vivo e pelos toca-discos. A partir deles, Arlinda estilizava e confeccionava vestimentas exclusivamente adaptadas para as coreografias performatizadas nos bailes. “Eu copiava, principalmente a roupa da Rita Pavone, que eu dançava muito as musicas dela, então, o que ela lançava eu fazia (risos)...que eu me lembre muito é Rita Pavone e Celly Campello”⁷⁹. Eis a vitrine onde o acabamento e o caimento das roupas eram estrategicamente exibidos. Atendeu os anseios juvenis, adaptando o estilo vigente ao contexto local, conquistando assim novos clientes.

Eu era muito nova, eu tinha dezessete anos assim sabe, era muito nova. Essas roupas dos anos sessenta era comigo mesmo. Vestidos rodados, de bolinha, dançava rock lá adoidado. Então, ganhava todos concursos que tinha, ganhava. Fazia desfile de moda... assim, desfile de moda assim, no salão né? Na, na, nos bailes que a gente ia, então a gente, sempre o modelo tudo diferente né, então fazia entre, entre a gerente mesmo o desfilinho ali, entendeu?

Ah, todo mundo gostava, perguntava quem fez? ...não, eu mesmo, criação é minha. Quem sabe contar muito isso é meu primo, o Tiquinho. Nossa! Ele, nossa! Ele ficava animado, ele gostava porque ele que levava a gente nos bailes né? Em Campinas então todo mundo adorava, ô mais poxa, sua prima em... essas roupas dela aí, tudo diferente. Eu fazia mesmo, eu gostava de inventar mesmo. Aquelas roupas, blusas de voil, de babadinho. Tiquinho, lembra o Tiquinho? Aquele que encontrou com a gente na, na feira preta que fomos fazer lá em Campinas? Lembra dele né?

Interferiu no comportamento estético de muitas pessoas. Antes de iniciar a confecção solicitada, fornecia aos clientes consultoria estilística. Produziu roupas de modo personalizado, tendo em vista os corpos e os ambientes em que suas produções seriam utilizadas. Sempre teve uma postura muito franca em relação aos modelos solicitados

⁷⁹ Transcrição de trecho da entrevista realizada com Arlinda de Souza Corrêa.

pelos clientes. Para a criação é necessário considerar a anatomia e o perfil estético de cada pessoa, o que nem sempre é compreendido no momento da encomenda.

Música e política

A adolescência de Arlinda ocorreu no diálogo com referências artísticas divulgadas nas estações de rádio e em programas de televisão, que na época se consolidou como um meio de comunicação em massa. O contexto cultural efervescente da década de 1960 evidenciou manifestações de muitos grupos políticos que reivindicaram maior tolerância, em novos diálogos filosóficos, sociais, religiosos e inter-étnicos no mundo. No Brasil, a ruptura da liberdade de expressão artística e cultural após o golpe militar de 1964, foi enfrentado com criatividade e ousadia que burlavam a censura nas letras das músicas, nos versos poéticos expressos nos muros, no cinema novo e nas artes plásticas.

Direta e indiretamente, o contexto rural também foi impactado com essas movimentações, seja na audiência a programações em novas mídias, seja na nutrição cultural em letras cifradas, nas identificações de novos códigos de expressão, na inquietação que transformava os ícones artísticos em refugiados solitários espalhados no mundo. A explosão conceitual de pessoas atuantes em plataformas sonoras fez dos Grandes Festivais de Musica Popular Brasileira, a formação política da geração de Arlinda.

O contexto de ditadura foi enfrentado física, cultural e artisticamente no Brasil. As influências e a identificação com os movimentos de emancipação feminina, do pensamento Hippie, da igualdade racial, não tiveram fronteiras definidas, principalmente com a experiência de exílio vivenciada por artistas de referência nacionais. Essa produção era absorvida nas mesmas festas que se ouvia o rock, o soul, o funk americanos, os diversos ritmos de samba e a MPB. As obras de Wilson Simonal, Jorge Ben, Gilberto Gil, Tim Maia e Jair Rodrigues são algumas das mais lembradas por Arlinda.

Muito do que era consumido, musicalmente, no Brasil, provinha dos Estados Unidos, associado à essa produção estava o vestuário difundido em filmes, shows, revistas e na televisão. Houve um período em que até os moradores da região rural tiveram acesso a alguns desses produtos. Quando a moda era instaurada nacionalmente, no mesmo tempo já estavam em atividade outras manifestações nos países de origem. A relação entre a

capital do estado e as cidades interioranas também possuía esse descompasso cronológico.

Nesse sentido, propor algo novo em contexto rural sem aval oriundo da capital, poderia não ter representatividade local. A adaptação da estética e do vestuário musical estrangeiro, ao contexto e às especificidades anatômicas dos clientes foi um diferencial. As cidades de Jaboticabal e Campinas estavam, para São Paulo, assim como o Brasil estava para os Estados Unidos. Propor algo novo numa cidade interiorana significou uma postura vanguardista na produção têxtil e nos costumes e práticas culturais de jovens participantes da diáspora afro brasileira na década de 1960 em diante.

Esses jovens estabeleceram diálogos com diversos países do mundo, através da sensibilidade artística. A plataforma têxtil foi um microcosmo contemporâneo às manifestações culturais de protesto. Arlinda empreendeu, nas festas, novos olhares, novos sentidos e novas comunicações a partir de seu corpo, que performatizou modelado de dentro para fora. Influenciou outros corpos, sem segregações nem hierarquizações étnicas. Coletivos pluriculturais identificados pela relação visceral com a música. Ao seu modo, transpôs às roupas que confeccionou, a personalidade de cada um deles.

A autonomia no desenvolvimento profissional de Arlinda se fez na recusa de trabalhos estabelecidos em relações de submissão e exploração intelectual, física e cultural. Mesmo assim, acumulou experiência com pessoas de diversos níveis sociais. A autoconfiança foi adquirida com o tempo, porém sempre buscou o aperfeiçoamento técnico e a ampliação do repertório têxtil. Durante a adolescência, ela se mudou para a cidade de Campinas, localizada à aproximadamente noventa e nove quilômetros ao noroeste da capital paulista. Trabalhou na boutique de uma empresária chamada “Madame Selica”, que atendia a alta sociedade da cidade. Foi contratada como ajudante, porém, ela executava todas as etapas de produção das peças, a patroa só tirava as medidas. Produzia casacos de pele, roupas de noiva, formatura, festas e outros trajes sofisticados.

Aí eu fui morar em Campinas...fui trabalhar numa oficina, oficina não, numa loja chique, uma boutique lá. Eu lembrava, eu sabia o nome da mulher agora eu esqueci o...madame Selica. Madame Selica. Aí fui como ajudante... “ajudante” é, mas eu que fazia as peças, porque ela só tirava as medidas. Fui fazendo pra, pra essas pessoas, tudo chique, casacos de pele, entendeu? coisas bem chique mesmo, em Campinas. Aí fui embora novamente pra Jaboticabal, aí continuei costurando e foi indo. Aí, deixa eu ver, até roupa de noiva eu fazia, ah é, e fui

fazendo, fui fazendo, aí costurei em firma também, aí fazia costura particular, comecei outra vez fazer costura particular, até hoje.

Arlinda migrou para outras oficinas até que tornou à produzir de maneira particular. A atividade de ajudante ou de estagiária ainda é invisibilizada no setor têxtil, do mesmo modo que ocorrem em outras áreas profissionais. Por mais que as produções de auxiliares tenham a mesma qualificação técnica ou superior às das quem foram subordinados, permanecem no anonimato. Durante a adolescência, Arlinda construiu sua trajetória no constante diálogo estabelecido pelas negociações sociais, pela nutrição cultural e pela atualização técnica na área têxtil. Participou das manifestações artísticas em que os jovens da sua geração estiveram envolvidos. Contribuindo para que a plataforma têxtil se consolidasse como tradição familiar, pela criatividade e adaptabilidade cultural com as quais protagonizou.

As referências culturais de Edgard Corrêa

O impulso juvenil de qualquer época pode ser o início de novas tradições, mesmo que não se paute em manifestações já produzidas em família. Observar os acontecimentos em seu entorno, estando sensível a possíveis articulações culturais e políticas, pode não gerar frutos imediatos. Mas no exercício do protagonismo e da inquietação pessoal em relação ao quadro determinante de cada época, certamente, proposições se conectarão, originando núcleos culturais inesperados. O percurso de transmissão oral da tradição têxtil, desde meados do processo abolicionista no Brasil, se mantém atual e conecta ascendentes e descendentes de Arlindo, que completa cento e três anos de idade em julho de 2014.

Interessam elementos que evidenciam a simbiose das experiências culturais de Edgard Corrêa, meu pai, com as de Arlinda. Juntos, à partir da década de 1970, compõem o ambiente onde nasci e cresci decodificando as primeiras referências artísticas, culturais e sociais. Edgar nasceu em 1946, na cidade de São Paulo, onde cursou até a antiga quarta série, num colégio público no bairro de Pirituba. No início da adolescência, aos treze anos, migrou para a cidade de Jacareí⁸⁰, localizada há oitenta e dois quilômetros da capital. Estudou na Escola Profissionais Cônego José Bento, durante o ano letivo de 1959, retornando à São Paulo no intuito de encontrar trabalho.

Optou por buscar emprego durante alguns meses, como não conseguiu iniciar sua trajetória profissional, decidiu voltar ao colégio agrícola, dedicando-se até a sua formatura em 1965, transferindo-se no ano seguinte para o Colégio Agrícola de Jaboticabal, onde estudou os três anos colegiais.

Esse contexto pedagógico apresentou consideráveis benefícios a Edgard. O ambiente rural estimulou expertises, que possivelmente, seriam minimizadas pelo ritmo e desenvolvimento da metrópole, pela estrutura de ensino vigente nas escolas convencionais, pela dissociação das disciplinas científicas e hierarquização do conhecimento letrado sobre os saberes agropecuários. Em Jacareí, Edgard estudou em regime de internato. Junto a outros alunos, conviveram imersos na relação com a natureza. Aprenderam teoricamente e na prática como lidar com a terra, desde seu preparo, a produção do adubo natural, o plantio de mudas e sementes, o

⁸⁰ Jacareí é um [município](#) da [Região Metropolitana do Vale do Paraíba e Litoral Norte](#), no [estado](#) de [São Paulo](#), no [Brasil](#). Localiza-se a leste da [capital](#) do [estado](#), distando desta cerca de 82 [quilômetros](#). (Disponível em: <http://pt.wikipedia.org/wiki/Jacare%C3%AD>. Acesso em 14/07/2014).

desenvolvimento das lavouras ao longo das estações e a colheita, as diversas etapas do cultivo agrícola eram absorvidas entre as matérias exigidas pelo currículo escolar vigente.

Esse quadro permitiu sua ampla percepção de mundo, numa metodologia construída harmonicamente entre o humano, a terra e os animais. A relação orgânica propiciou a utilização total das lavouras, desde os frutos, grãos e raízes que se colhiam. Das disciplinas ministradas, havia técnicas industriais de beneficiamento dos produtos colhidos pelos alunos. As folhagens, caules e demais insumos eram processados e utilizados como ração natural e humos. A terra se fortalecia pela mediação humana, na manipulação de dejetos de animais suínos, bovinos e eqüinos, transformados em adubos. Os produtos alimentícios eram consumidos pelos alunos e comercializados esporadicamente na região.

As disciplinas... Tinha um nome lá que eu não me lembro agora, tinha o que se conhece: português, matemática, geografia, história, desenho... desenho. Frances, inglês, era isso aí. Agora, relacionado à escola era, tinha aula de agricultura, acho que o principal era agricultura, que abrangia tudo. Que abrangia toda a criação, é suinocultura, avicultura, é bovino, né, nessa parte aí. Deixo ver se... Era Agricultura só da terra, eu não me lembro qual o nome da... acho que era zootecnia, acho que era zootecnia.⁸¹

Edgard conheceu mecanismos da indústria agropecuária e alimentícia, sem que ficasse limitado ao sistema mercadológico. Durante as férias, retornava à capital, ampliando assim a compreensão de ambos extremos. No colégio agrícola, dispunha diariamente de produtos com valores nutricionais que se perdiam até serem consumidos em outros contextos. Conhecer minimamente o ambiente pedagógico em Jacareí, nos permite vislumbrar hibridismo entre as manifestações identificáveis como artísticas, as relações pessoais internas, o contato franco com a natureza e os intercâmbios geográficos. O recorte artístico não se desconecta do "todo", bem como as expressões multimidiáticas e simultâneas de um mesmo corpo. Um corpo afro diaspórico. Esse, se recria ao criar possibilidades de comunicação, principalmente durante o arranjo cultural e a adaptação em novos ambientes.

Sensibilidade artística - os cadernos de desenho

Difícil descrever a subjetividade que resultou nas diversas imagens artísticas desenvolvidas no colégio agrícola em Jacareí. Um ambiente composto pela rica

⁸¹ Transcrição de trecho da entrevista realizada com Edgard Corrêa.

paisagem rural, contemplada durante os anos em que Edgard cursou o ginásio. Seus desenhos nos remete ao seu repertório artístico, presentificado nos traços das figuras, no percurso da pena que conduziu e eternizou o nanquim sobre as folhas envelhecidas. O valor agregado cronologicamente transformou-se em intervenção cromática. Uma sobreposição de nuances ocre-amareladas sobre o frágil suporte. Resistindo ao tempo, mantém as manifestações precisas realizadas por mãos adolescentes, no início da década de 1960.

Longe da família, Edgard criou referências conceituais que foram transpostas a várias plataformas, na constante superação técnica. Durante as aulas de artes, não se limitava em desenvolver as atividades propostas, cada exercício solicitado se transformava em complexas composições, que receberam voluntariamente cores e texturas. Muitas delas, me remetem a ampliações de folhagens, veios de madeira, traçados orgânicos de caules, galhos, troncos e pastagens em movimento ao vento.

[...] eu só sei que eu tinha um caderno, melhor que todos esses aí, e sumiu...eu não sei se... a única coisa aqui era que... a gente inventava. Tinha, então tinha um outro aluno lá, um japonês então...no começo... aí, então aí... era só pra fazer o traço, só...esse que tá mais em evidência... aí, eu e ele, logo no começo do ano a gente disputava...até o fim do ano quem, quem tirava mais dez, no na correção do... então olha só. Então quando chegava lá...no finzinho do ano, quando...era pau a pau. Ele dez, eu dez...ele dez, eu dez...só, no finzinho do ano, ele tirou nove e meio, eu tirei dez! (risos) valia o, valia o que...doce lá no grêmio. Tinha uma cantina lá...e esse japonês ele não, ele não foi pra Jaboticabal. Foi, foi, ficou um ano só, que eu me lembro. Mas, no fim é só. Mas tinha um que é...esses aqui, perto daquele lá não...e sumiu.

Entre minhas remotas lembranças estão as páginas desses cadernos de desenho, muitas vezes observados coletivamente por todos nós, os filhos e filhas de Edgar. Juntos, nos admirávamos, enquanto tentávamos copiar as imagens menos complexas. Na época, as páginas já amareladas me confundiam quanto ao limite entre a pintura técnica e o vestígio temporal. Isso ocorreu entre meus três e cinco anos de idade. Um pouco antes de ingressar na pré-escola, no começo da década de 1980.

Consciência corporal nos esportes e os requisitos das fanfarras

A energia corporal de Edgard não se restringiu à expressão artística sobre o papel, durante todo o período que esteve no internato, desenvolveu muitas habilidades esportivas. Edgard treinava assiduamente, constituiu-se como membro da equipe da Escola Profissionais Cônego José Bento em Jacareí e competiu em diversas modalidades do atletismo. Longe do ambiente de ensino convencional, rompeu os

limites das salas de aula. As atividades físicas eram levadas a sério pelos ministrantes, porém, a negligência familiar o impediu de seguir carreira profissional na área esportiva durante a adolescência. “[...] ele quis me levar pro (clube) São Paulo mas precisava de uma assinatura de pai e mãe e não, eu não consegui. Ia levar, eu e um grandão lá, de quase dois metros pra, acho que pra praticar basquete, ou sei lá.”⁸²

Adaptado ao contexto multidisciplinar e criativo no internato de Jacareí, Edgard ampliou a sua grade de atividades, desenvolvendo performances coletivas nas fanfarras escolares. Nessa produção, a atuação de cada componente é determinante para o resultado final, onde se avalia a criatividade, a desenvoltura técnica e o repertório musical, a coreografia, a evolução do grupo, o figurino e a inovação dentro da linguagem integralmente. Assim como na equipe de atletismo do colégio agrícola, Edgard se apresentou com a fanfarra em algumas cidades, atuou tocando instrumento de percussão, o repique, conhecido atualmente por repelique. A experiência esportiva contribuiu para os treinos da nova modalidade e exigiu igualmente, muita disciplina. A fanfarra da escola agrícola era muito conhecida no entorno, considerada a favorita nos festivais regionais da época. Na época, ficaram em segundo lugar no festival promovido pela Record, realizado no Vale do Anhangabaú, centro da cidade de São Paulo.

[...] a gente era a melhor fanfarra que tinha ali [...] depois que ele saiu, é que um... outro mestre de fanfarra lá, foi lá, mudou tudo...desde uniforme, aí então a gente passou a disputar fora ...né. Que nós viemos... São Paulo aí encabeçado pela Record. Pra disputar o campeonato estadual de fanfarra...é, que nós participamos [...] aí no Anhangabaú, que a gente foi vice-campeão do estado...Não podia tirar o "Cristo Rei" né, de Marília. Que era de nome, vem de nome de longa data. Hoje eu não sei. "Cristo Rei" lá, e aqui nas perdizes tem o outro, é... "Colégio São Domingos" aí na Cardoso de Almeida, que é deles também.

Para retirar o mérito da percussão da fanfarra do colégio agrícola, que mantinha uma rotina intensiva de treinos, a ostentação estética nas vestimentas foi a estratégia utilizada por um colégio de elite da cidade.⁸³ Dispondo-se de recursos financeiros, a equipe rival arquitetou um campeonato surpresa, ao qual o coletivo de Edgard foi avisado de última hora. A perseverança dos componentes e a disciplina durante os treinos somaram-se à

⁸² Idem à nota 3

⁸³ [...]Aí eles, eles começaram a entrar...com aquela, aí o primeiro foi entrando, eles foram entrando em fila, bem devagarzinho assim... Batida bem de leve...quem entrou primeiro foram duas balizas. A gente não tinha baliza, a escola era masculina. Baliza, que chamava era a moça né, tipo bailarina...aí então aquele, aquela luz parece que ajudava eles ainda...esqueleto holofote branco, do campo. Que eles entravam mas...completo! Uniforme completo de baixo em cima...é, acho que era calça branca, jaqueta...eles não falavam jaqueta, era túnica. Aquela túnica azul, azul celeste...manga comprida, luva, é...polaina. Polaina e o barrete, que chamava. Barrete é esse...igual à uma cartola, bem alta assim.

experiência do mestre de fanfarra recém chegado ao colégio⁸⁴. No relato de Edgard, percebemos a importância da composição das fanfarras numa visão global. A técnica musical, somada ao figurino individual, que durante as coreografias evidenciam a estética geral da equipe. Coordenada ao ritmo dos instrumentos, que são tocados em movimento. As experiências sócio-performáticas de Edgard se agregaram à tradição têxtil da família de Arlinda. Dessa união constituiu-se um núcleo que desde meados de 1970, bombeia fluidos criativos em desdobramentos políticos, pedagógicos, filosóficos e morais.

As referências artísticas de Edgard consumidas durante a adolescência, assim como os jovens com quem convivia, eram oriundas de distintas origens. Compartilhou seu repertório construído pela aproximação da Música Italiana com o Samba Paulistano; a estética dos “filmes de bang-bang” com o figurino de Elvis Presley; as músicas orquestradas que legitimavam os bailes e o movimento Black Power a partir de seu contexto.⁸⁵

Edgard passou sua adolescência na itinerância entre a capital e o interior do estado, conforme os períodos letivos do colégio agrícola de Jacareí e as férias em São Paulo. Essa paralela mediação cultural teve seus momentos de tensão. Suas escolhas educacionais foram a maior autodefesa, contra os impactos aos quais os jovens da

⁸⁴ [...] os alunos não tinham recurso...então era sempre a mesma coisa, era...assim como a cidade também desfilava assim é, aquele uniformezinho básico lá, igual ao nosso lá era: calça preta e camisa branca...manga comprida. Não saia disso. E na cidade, como tinha uma certa rivalidade, então eles começaram a inventar aquela...calça preta, camisa” branca, mais uma gravatinha e aí...só houve uma transformação quando o professor deixou de reger ali a fanfarra e entrou um...um lá de Guararema, que mudou tudo [...] Chamaram ele e explicaram: acontece assim, assim, assim. E ele falou: é, bom. Ele tava sempre enfronhado nesse meio aí: ó, vai ter um, um concurso lá em São Paulo, né...vai ter um concurso lá em São Paulo...nós vamos sair daqui e vamos ganhar deles lá. Ele falou. Aí foi aquele atropelo, não sei de onde, aí acho que o professor é, também correu atrás de dinheiro...ó, eu sei que apareceu dinheiro! Comprou, ele bolou o uniforme, bolou o uniforme...pois a mulherada da lavanderia da escola, quem sabia costurar costurou...pra costurar, pra fazer os uniformes, e era pouco tempo, era um mês só [...] Que não dava pra tirar a fama do "Cristo Rei". E eles (os rivais contrários) eles também não tinham experiência, deixaram cair corneta lá é, tira ponto né, no meio do...deixaram cair corneta e mais alguma coisa aí. Porque pra tocar igual a gente ensaiava, era porcos mesmos. Mas eles não, é vamos que vamos, mas, eles que, pensaram que iriam impressionar por causa da, da roupa, porque a mesma roupa que eles...impressionou a gente, esses...pensou que ia acontecer aí, aí. Mas aí valeu o...como é que fala? Como se fosse uma escola de samba. O que valeu foi a harmonia. Então...e daí...daí, ficamos pouco tempo lá, e desfez tudo.

⁸⁵ [...]na época a turma fala muito em Roberto Carlos mas eu num...vinha aí o que...é Germano Matias, que hoje não se fale e ele tá aí...é tudo de samba né...Germano Matias, é...Demônios da Garoa...é, depois apareceu, quem mais que apareceu? Noite ilustrada... [...] principalmente em...”nas brincadeiras de baile”, só se...a festa que não tinha Ray Conniff...não era festa. Aí vinha Ray Conniff, Bert Kaempfert, Billy Butterfield é...tudo isso aí. [...] E na época, a...o que mais aparecia era música italiana [...] Rita Pavone...a gente só ouvia só, é Rita Pavone e Sergio Endrigo, italiano também. [...] o Roberto copiou muita coisa ali, é o Elvis Presley...desde a roupa né, então Elvis Presley é que tava em alta na época [...] o Black Power veio...é novo, em relação. Porque não, não faz muito tempo que o...é o, como é que chama o...ele é ator agora...é Tony. Que parece que veio e, eu não sei se foi ele que trouxe dos Estados Unidos...que ele tinha um cabelo desse tamanho, né. Então foi aí que veio...mas pra, eu num...o meu cabelo era cheio, era tipo, antigamente é, os crioulos usavam muito era topete...bem né, igual...quase o cabelo do Pelé [...] Só a roupa assim...apareceu aí um...boca-de-sino, mas essa boca-de-sino não sei se veio lá...do Elvis Presley ou se veio aqui do, do...dos “filmes de bang-bang”. Que usava aquelas calças né, com a boca grande assim. Não, não sei como é que entrou. E outra ah...além de, de boca,...a boca-de-sino era uma prega assim que um pano por dentro, principalmente xadrez assim...que abria assim. Agora não sei como é que entrou aqui...se foi influência de Elvis ou se foi aqueles filmes...porque antigamente tinha muito “filme de bang-bang”...hoje é que não tem. Então a...os personagens do filme, principalmente os mexicanos é que usavam as boca-de-sino [...].

década de 1960 amadureceram politicamente. A sua ascendência afro-indígena-diaspórica não se limitou ao estigma estético que era alvo na época. Causando estranhamento e incomodando por outros motivos, à instituição que mantinha as ruas livres da vadiagem.

[...] uma vez eu entrei na vadiagem [...] eu tava com o que? Uma blusa verde...e negrão não podia andar bem vestido...uma blusa verde, calça de veludo, sapato preto e branco...blusa verde de gola olímpica, que...eu tava com a carteira que...tinha dispensado como se fosse ontem e hoje esses olharam a carteira e...não não...vamos lá falar com o delegado. Então antigamente tinha a vadiagem [...] você não trabalhava porque você não queria [...].

Esse artigo, caiu por terra com o passar das décadas. Ironicamente, foi vencido pela indústria do desemprego, que trouxe novamente às ruas pessoas que causam ruídos sociais. Principalmente, porque suas invisibilizadas presenças, também são manifestações de resistência moral, filosófica, cultural e política. Compõem a paisagem contemporânea das grandes cidades e nessa pesquisa, fortalece as fontes trabalhadas pelos seus vestígios visuais, olfativos, táteis sonoros e têxteis.

A união cultural e artística de Arlinda e Edgard

No final da década de 1960, Arlinda e Edgard se casaram e migraram para a cidade de São Paulo. O repertório técnico e metodológico desenvolvidos por Arlinda desde a infância, compôs à experiência performática e artística de Edgard, que cresceu no ambiente disciplinado do colégio agrícola em Jacareí. A década de 1970 iniciou com novos desafios ao núcleo familiar recém chegado à capital do estado.

Inicialmente, Arlinda começou a trabalhar como costureira na confecção chamada “Ramezonni”. Sua sogra sugeriu-lhe fazer um curso de aperfeiçoamento em alta-costura⁸⁶, para aprimorar seus conhecimentos, numa escola localizada no bairro da

⁸⁶ [...]Aí, a mãe do seu pai falou, ah, é bom você entrar numa escola de aperfeiçoamento de alta-costura né, você costura bem mas vamos melhorar mais ainda né? Ai ela falou, me aconselhou a entrar numa alta costura lá na Lapa. Aí eu entrei numa alta-costura, mas ... eu não gostei, eu, muito pelo contrário, eu costurava tão bem...que eu costurava pra patroa da, da mãe do Edgar, e eu costurava pra ela, lá na Lapa também, e ela gostava muito da minha costura. Aí eu fui fazer uma roupa pra ela da, do jeito que eu estava aprendendo nessa escola, né, que era outra modelagem, de alta-costura, outra modelagem, meio diferente da minha. Aí eu já tinha feito umas roupas chiques pra mulher, né, do meu molde né, aí eu fiz e a mulher não gostou da costura. Aí ela me chamou e falou... um conselho eu vou te dar: volta você a fazer o seu molde, volta fazer pra mim, costurar pra mim, mas na sua costura de antes, de antigamente, porque se você continuar nessa costura de agora, eu não quero mais. Aí eu me aborreci, peguei e saí da escola. Mas eu já era casada já. Sai da escola, falei: ah, se for pra mim piorar, em vez de em alta pra mim piorar, né então, piorar não, era diferente, mas eu sei que a mulher não gostou, e a mulher era chique. Entendeu? aí eu fiquei chateada e falei ah, vou parar de ir, to gastando dinheiro à toa. Pagando uma nota e ...para as pessoas não gostar, então não adianta, né? Aí, continuei na minha.

[...] Foi primeiro a modelagem, daí a gente vai aprendendo cada vez mais, aperfeiçoando por si próprio né, entendeu, aí eu comecei a costurar... assim, pra mais pessoas e foi indo, aí depois, deixo ver, eu não trabalhei mais fora não só dentro de casa. Ah, costurei pra fábrica ainda, aí eu costurei pra fábrica “Bella Mamma”, eu fazia a peça piloto pra “Bella Mamma”, era uma, uma fábrica de costura de pessoa gestante, se eu não me engano era no Itaim Bibi, a fábrica, aí eu fazia as primeiras peças. Aí, deixa eu ver, nós fomos pro Bonfiglioli, lá todo mundo gostava das minhas costuras[...].

Lapa, zona oeste da cidade de São Paulo. Ela não se identificou com a metodologia utilizada nas aulas. Nesse período havia constituído uma clientela muito satisfeita pelos trajes desenvolvidos. Ao aplicar a forma de modelagem aprendida recentemente na escola, Arlinda teve como resultado a insatisfação de uma cliente, devido à diferença percebida na modelagem, após comparar as roupas recentes às produções anteriores. Ela era a patroa de sua sogra na época e lhe aconselhou a utilizar novamente seus próprios moldes, na produção de seu vestuário.

Arlinda decidiu abandonar o curso devido à interferência negativa nos métodos que desenvolveu autodidaticamente, além dos gastos desnecessários. Após pouco tempo, passou a produzir peças-piloto para a confecção de moda gestante “Bella Mamma”, localizada no bairro do Itaim Bibi. Mudou-se para o bairro Jardim Bonfiglioli, região do Butantã, onde montou uma pequena oficina em sua residência. O início da aplicação metodológica de Arlinda, no contexto que sempre ditou o comportamento estético às cidades interioranas, entre elas Jaboticabal e Campinas, onde morou anteriormente, foi fundamental para o seu desenvolvimento profissional.

Teve a experiência de romper fronteiras geográficas e culturais, com a sua própria essência de vida. Atendeu pessoas com alto nível de exigência e assim pôde avaliar o quanto havia aprendido em família no ambiente rural. A sensibilidade em observar cada corpo tem sido estratégia didática sem limites territoriais. As técnicas e modelagens padronizadas eram utilizadas para atender a demanda coletiva que consumia a moda das vitrines em São Paulo e dessa para todo o país. O diferencial das modelagens de Arlinda foram identificados pelas clientes, em especial pelas mais exigentes. No decorrer da década de 1970 estruturaram sua residência numa região de classe média da cidade, onde seus filhos nasceram e passaram o primeiro período da infância. Um ambiente que pode ser descrito de diferentes modos, pelos vestígios culturais e pelas manifestações sociais nele frequentes. A partir daqui, compartilho pelo meu ponto de vista a narrativa que se segue.

As revistas sobre modelagem e costura de minha mãe podiam ser acessadas conforme ficavam velhas. Algumas continham os moldes para a execução das roupas fotografadas nas páginas e na capa desses periódicos. Lembro-me que mais parecia um quadro abstrato composto pela profusão de linhas, que de tanto se sobreporem, formavam uma grande e colorida teia, impossível de ser decifrada. Separando algumas das linhas, eu

traçava semelhanças com as dos antigos cadernos de desenho. Esses mapas enigmáticos eram transformados por minha mãe, em moldes na imensa mesa de madeira, posteriormente determinavam-se os formatos dos tecidos, que, por sua vez, viravam roupas. Cresci acompanhando a alteração física e a tridimensionalização de objetos planos.

A sala de costura era estruturada por aproximadamente quatro máquinas de costura, entre mecânicas e elétricas, dois manequins, as estantes das linhas, os estojos de aviamentos, a mesa de corte, a prateleira de tecidos, os revisteiros e o espelho. A importância de muitos dos elementos que compunham esse ambiente foi compreendida por mim, após um longo período. O ponto de conexão entre meus pais era representado pela máquina de tricô, manipulada por ambos. O seu ritmo compassado era mais intenso nas épocas de frio, e durante a infância tinha um efeito terapêutico, mesmo quando abafado pela porta do ateliê. Hoje é possível descrever os mesmos contextos, por memórias sensoriais distintas. A presença sonora dos motores e das engrenagens das máquinas de costura e de tricô⁸⁷ é capaz de me deslocar por décadas, lembrando-me de fatos em frações de segundos. Essa trilha se aglutina às músicas orquestradas de Ray Conniff, ao samba-rock de Bebeto, ao piano de Benito de Paula, ao balanço das metáforas de Jorge Ben, à voz grave de Tim Maia e ao timbre de Clara Nunes.

As centenas de agulhas da máquina de tricô se moviam como um batalhão, enfileirado, sincronizado com performances sequenciais. O carro que fazia o vai-vem entre as agulhas, raramente era conduzido a quatro mãos. A representação simbiótica de Edgard e Arlinda não estava na utilização da máquina de tricô, e sim no que se gerava dela. A definição do ponto e a disposição das tramas dos tecidos produzidos, era gerado por códigos táteis-gráficos, gravados em cartelas plásticas. Bem como o enrolador de lã, havia o perfurador de cartelas, ao qual eu tinha acesso. Com o passar do tempo, constituiu-se um repertório gráfico muito grande. No meu ponto de vista, a composição de imagens, remetia às simbologias contidas nos antigos cadernos de desenho.

Era possível produzir nos tecidos os desenhos em relevo, bem como a textura em duas ou mais cores contrastantes. Compreender a relação entre os diversos microcosmos da máquina de tricô foi fácil. Com menos de cinco anos identifiquei muita ludicidade nessa

⁸⁷ Havia várias especificidades na máquina de tricô, foi a que permitiu a minha intervenção no processo têxtil, inicialmente por produzir novos novelos de lã através da transfusão dos grandes cones, que se reduziam ao ritmo da manivela que acionava o enrolador manual. Esse, eu podia manusear desde cedo. Revestido em plástico e arame nas cores amarelo, azul e cromado, mais me parecia um brinquedo.

produção e, com o passar do tempo, identifiquei cada cartela codificada, como um momento fotográfico de uma grande coreografia vista de cima, que a máquina imprimia durante a tecelagem. Posteriormente, associei essa dinâmica a contextos de performance coletiva, como aberturas de olimpíadas, principalmente a ginástica rítmica desportiva. Depois de ter conhecido o carnaval televisionado, tracei semelhanças entre as coreografias da comissão de frente e as agulhas.

Costuras de resistência cultural

Neste momento se trona fundamental eu adentrar minhas próprias memórias, afim de aprofundar a busca e tornar legível o processo de Autoestilismo nascente no seio de minha família. Aqui, portanto a pessoa do discurso se intensificará na primeira pessoa do singular.

As referências culturais do ambiente têxtil familiar, desde a infância foram simultâneas aos estudos e ao esporte. Pratiquei basquetebol inicialmente e na adolescência, algumas modalidades do atletismo. No final dos anos 1980, percebi as primeiras intervenções no bairro, provocadas por tinta spray. Essa intervenção era realizada por coletivos de jovens. Internamente, esses grupos eram subdivididos entre pixadores e dançarinos, havendo componentes que atuavam em ambas plataformas. Em sociedade, disputavam espaços nos muros e nas festas de música eletrônica, em todas as regiões da cidade de São Paulo. Os bailes da escola eram muito esperados. As festas também ocorriam nos outros colégios públicos. Ao final das tardes, compartilhávamos novos passos e criávamos coreografias. Eventualmente, observava pela janela do ônibus os vestígios hostilizados pela sociedade sem sair do anonimato. Reproduziam-se os símbolos gráficos que identificavam o seu grupo, o seu grau de hierarquia e apelidos, nos muros e nas camisetas utilizadas nas festas.

A consciência de fazer parte de um coletivo sócio-político-contraventor ocorreu-me, simultaneamente à sensação de pertencimento cultural, aos treze anos. Quando não estava nas quadras, me reservava às coreografias e aos bailes. Essas intervenções gráficas, muitas vezes eram realizadas sobre muros velhos, e arquiteturas abandonadas. Na época, eu não entendi o motivo dessa escolha. Com a participação nas coreografias das festas, surgiu a oportunidade de imprimir o nome da nossa turma em camisetas de malha de algodão. Na época, um processo que decorreu de um exercício de educação artística. Desenhei as letras em papel cartão, recortei-as com estilete e fiz uma mascara. Observando o trabalho de pintura com aerógrafo, da oficina de funilaria do Sr. Jair, nosso vizinho a frente, usei as tintas spray fluorescentes nas camisetas do grupo de dança. Após alguns testes, transpus o grafismo que os outros colegas faziam nos muros. Na criação dos uniformes, tintas fluorescente eram utilizadas para maior destaque sob a luz néon das casas noturnas e dos bailes das escolas.

Éramos unidos pela "housemusic" a música eletrônica na época, Gostávamos de ouvir

Tecnotrônic, SNAP, Mc Hammer entre outros. As “brincadeiras” como também chamávamos os bailes nas escolas, eram esperadas durante toda a semana. Muitos de meus amigos assistiam videocliques frequentemente e nos apresentava alguns passos, que treinávamos de segunda à sexta. O grupo em questão chamava-se “Os Smookers”. Eu não me importava com o nome e sim em fazer parte da turma. No bairro, os jovens se dividiam coletivamente entre as "patricinhas" e os "boys" que usavam roupas de grife e andavam de mobilete, os skatistas, os pixadores, os rock abille, os nerds e os genéricos. Esses foram os que conheci, porém haviam mais coletivos. Nas brincadeiras dos bailes, ouvíamos todos os estilos de música, cada grupo dançava conforme o seu gosto musical.

Os Smookers eram subdivididos em dançarinos e pixadores. A popularidade e hierarquia de cada componente variava de acordo com a popularidade nos bailes ou feitos gráficos nos muros. Nossas camisetas brilhavam à luz negra, e mudávamos sempre as coreografias, quando alguém se aproximava e tentava acompanhar nossos passos. Havia um interesse, por parte das patricinhas, nos pixadores, bem como nos que andavam de mobilete. Por mais que conhecêssemos a postura dos pais destas meninas, as relações que aconteciam do portão em diante, eram segredos juvenis. Depois de um tempo, passei a compor outro coletivo “ Os Bat’s”. frequentávamos uma matine aos domingos, na rua Cardeal Arcoverde, em Pinheiros. A tecnologia da casa “Excalibur” me chamava muita atenção. Além da iluminação de última geração, uma miniatura de disco voador descia do teto ao piso, quando iniciava a sequência das músicas eletrônicas de maior sucesso. Tinham muitos dançarinos, entre eles, um jovem afro-diaspórico que parecia invertebrado. Bastante respeitado nos bailes e nos muros, identificava-se por “Morte.” Anos depois, o reconheci num grupo de HIP-HOP.

Jota Cinco, a marca da oralidade

Desde sempre, o vestuário da minha família foi composto simultaneamente por roupas confeccionadas em casa e compradas em lojas. Com muita frequência, minha mãe adquiria novos modelos para copiar e adaptar suas modelagens. Recebíamos aproximadamente três revistas mensalmente, lembro-me que ela assinava os periódicos: "Manequim", "Desfile", "Claudia" e eventualmente, a internacional "Burda". Esporadicamente, também comprava revistas sobre técnicas de tricô. Isso sempre fez parte de seu processo criativo. Seus filhos foram crescendo, a proporção de origem das

roupas oscilava, devido aos apelos midiáticos, ícones musicais e televisivos. Nesse campo, minhas irmãs tinham uma imensa vantagem. As opções do vestuário feminino sempre foram mais amplas que o masculino.

Conforme a adolescência chegou, meu guarda-roupa tentava se ajustar entre os agasalhos esportivos confeccionados em casa; a calça jeans que compunha o uniforme escolar; o kichute (um misto de chuteira e tênis, era um dos grandes ícones dos anos 1980); as camisetas usadas nos bailes, uma versão em tinta preta, para uso cotidiano, e um pouco do visual genérico da época. As mídias, como sempre, massificavam algumas grifes. Principalmente as de jeans e de tênis consumidos pelos jovens. A "pirataria", como chamávamos os plágios desses produtos, eram pouco utilizados pelas pessoas que eu conhecia. Muito do costume da época, vinha dos programas de televisão. Aos treze anos, com o corpo em desenvolvimento, era desconfortável usar calça jeans, principalmente pela curvatura das minhas pernas. Se a modelagem não fosse padronizada, e com opções mais amplas, ajudaria bastante.

A minha preferência eram as bermudas bordadas, que a minha mãe fazia para o esporte. Esses detalhes não eram simples bordados. Entre os anseios de Arlinda, estava a idealização de sua marca, que sempre chamou de "Jota Cinco". Essa proposta, esteticamente já existia desde quando éramos pequenos. Nossas roupas, sempre bordadas pelos dois algarismos entrelaçados, como forma de ideograma. Inicialmente, não entendia muito a relação do nome dos filhos à sua atividade profissional, mas gostava muito dos resultados estéticos. Nossos nomes, por ordem cronológica são: Jeandre, Jurceine, Jaergenton, Jordana e Julviane.

Quase não havia afro-diaspóricos nos meus ciclos de amizade. Aos treze anos de idade, assisti ao filme "Um Príncipe em Nova York" com o ator Eddie Murph. Mesmo consciente das cenas estereotipadas dessa produção, senti-me provocado com a minha falta de autonomia estética. Dias depois, olhei para o projeto sem perspectiva identitária no espelho, estava trajando calça jeans e camiseta de surfista. Nesse momento, senti que precisava mudar. Passei pelo ateliê de minha mãe, lugar sagrado onde ela transformava esteticamente as pessoas, com um simples pedaço de pano. Esporadicamente, eu intercalava as roupas "Jota Cinco" com as impostas pela urbe. Somente após o filme, pude identificar que a sala de costura sempre esteve por perto. Tentei apresentar minha indignação à costureira familiar, mas aos treze anos de idade

não possuía um discurso objetivo.

Mesmo assim, recebi a sua atenção. Perguntou-me sobre que tipo de roupa gostaria de vestir. No momento, seria melhor não ter me perguntado, pois fiquei sem respostas. Estava conversando tecnicamente com Arlinda, uma profissional que, desde pequeno, eu havia acompanhado. Sempre presenciei a transformação de dezenas de pessoas estranhas, mas, seu próximo cliente indeciso seria eu, o seu próprio filho. Para ter certeza do que estava preste a fazer, conversei com os meus poucos colegas afro-diaspóricos, que se vestiam conforme as estéticas européias vigentes, para saber se este fenômeno era exclusividade da minha mente. Minha decepção foi tamanha que quase desisti. Fiz alguns esboços, que após risos foram concretizados. Entre o acervo guardado na sala de costura, havia uma bata estampada, encomendada há muito tempo por uma cliente que não a levou. Resolvi experimentá-la. Assim reconheci tardiamente o meu primeiro Templo: A Sala de Costura de Arlinda.

As festas familiares aconteciam com menos frequência, e na época, me identificava mais com as dos meus colegas de dança. O antigo ritual sempre realizado pela minha mãe passou a me fazer sentido. Fiz questão de manter as iniciais J e 5, evidenciá-las e difundi-las. Inicialmente, alguns modelos não se distanciaram totalmente dos convencionais, mas as modelagens eram personalizadas e a composição dos detalhes já criavam personalidade. Meu pai comprou algumas calças *beg*, semelhante às que eu vi no videoclipe de "MC Hammer". Dentro de casa a questão das roupas estava tomando forma.

Vila Mirian - pertencimento territorial e identitário

No início da década de 1990, nossa família se mudou para a Vila Miriam, onde meu pai passou as férias durante sua adolescência. Esse bairro se localiza entre as regiões norte, Pirituba e oeste, Freguesia do Ó. Foi o meu primeiro contato intenso com a periferia da cidade de São Paulo. Houve transformações em todos os âmbitos. O novo ambiente, composto por muitas vilas, potencializou-se como laboratório conceitual e criativo. Em pouco tempo, percebi que a proporção de jovens afro-diaspóricos compunha visivelmente a maioria da população da região. Fiz muitas amizades, me identifiquei cultural e esportivamente ao novo contexto. Conheci muitas quadras no entorno, bem como jogadores de basquete.

Técnicas de estamparia autodidatas

Na ausência de conhecimento sobre estampas africanas e sem referência sobre alguma cultura específica desse continente, dos tecidos estampados comprados para as clientes, eu selecionava as imagens que mais me agradava. Repliquei os grafismos em outros tecidos lisos, utilizando pincéis e tintas para tecido. Após fazer pequenas amostras, passei a ampliar a área interferida. Com a identificação estética iniciada na observação dos muros da cidade, os grafismos desenvolvidos pelos pixadores passaram a compor interferências na técnica utilizada anteriormente. Aos poucos, retomei as referências de infância, nos antigos cadernos de desenho de meu pai, em especial as páginas amareladas, somadas às manchas de bolor nos muros da antiga casa, que foram reconhecidas nos muros das arquiteturas abandonadas no bairro. A partir desse momento, me identifiquei com as preferências de alguns colegas, ao optarem pelos muros e arquiteturas abandonados como espaço de expressão.

Esses novos elementos permitiram maior liberdade na composição gráfica, antes restrita à tentativa de réplica. Aos poucos, passei a ter mais afinidade com as máquinas de costura, subvertendo o vestígio da linha. Iniciei o uso do ponto zig-zag, de forma decorativa. Desenvolvendo simples bordados inicialmente. Com o tempo, criei grafismos de maiores complexidades, com duas linhas simultâneas e alterando as regulagens de tamanho e desenho dos pontos. Muitas vezes os resultados pareciam arabescos, labirintos e motivos geométricos. Posteriormente, associei os bordados aos tecidos já estampados por mim. Ampliei o repertório com recortes de tecidos contrastantes que foram aplicados sobre fundos neutros. Muitas vezes, com a utilização do avesso dos tecidos, já adquiríamos efeitos muito interessantes. Atualmente técnicas semelhantes a essas, são conhecidas como Pathcwork.

Paralelamente à estamparia dos tecidos, a pintura em papel, com tinta guache, giz de cera, carvão vegetal, giz pastel seco e oleoso. Nesses suportes, desenvolvi cenas de cunho social e político. Conheci outros ícones gráficos quando me aproximei das paisagens periféricas, além dos muros pixados, tênis presos em fios de alta tensão, vielas abandonadas, paredes rachadas, asfaltos intervistos por raízes e flores, sobreposição de camadas de poluição, sujeira, marcas de fogueira e demais vestígios de pessoas que desenvolvem suas próprias estratégias tecnológicas de comunicação e sobrevivência.

Época em que iniciei o contato com o HIP-HOP, quando fui muito influenciado pelos grafiteiros que frequentavam várias "Posses", como eram conhecidas as associações compostas por militantes desse movimento, no intuito da preservação, do fortalecimento cultural e desenvolvimento da cidadania. Articulavam ações que após alguns anos, deram origem a programas e projetos sociais, realizados por ONGs, setores de responsabilidade social de corporações, associações de bairro e secretarias de cultura municipal e estadual. Criei alguns painéis, assim que descobri as linguagens de rua. Alguns deles tornaram-se costas de coletes, jaquetas e camisetas. Por um bom tempo, produzi quase diariamente, paralelo aos treinos. Conheci a tinta puff, que após aplicada e seca, com o calor do ferro-de-passar no avesso do tecido, se expande criando relevos emborrachados.

Meu pai sempre foi o responsável pela aplicação de acessórios, botões de pressão, botões forrados e ilhoses. A finalização das roupas ganhava o requinte desses acabamentos. Fui matriculado no Colégio Pereira Barreto, situado na esquina das ruas Pio XI e Clélia, no bairro da Lapa. Sempre assessorado pela mochila que abrigava frutas, agasalho, materiais escolares e o traje úmido. Como não cabia, a bola possuía um aparato à parte. No colégio, havia poucos alunos retintos. Os novos amigos do bairro, tinham muita liberdade de expressão. Foi um momento de muito aprendizado, pois eles superavam todas as pressões sociais nas quadras, nas rimas nos muros e nos bailes *blacks*. Eis o meu primeiro contato com o HIP-HOP. Fiquei surpreso pela proliferação de linguagens oriundas no mesmo núcleo. Durante a semana jogavam nas quadras, aos sábados e domingos, também. O atrativo dos finais de semana estava no aparelho de som colocado nas arquibancadas e na presença do público feminino, que também era afro-diaspóricos. Todos eles frequentavam diversos bailes *blacks*, em especial aos domingos, uma casa muito conceituada por gerações anteriores à nossa, o "Clube da Cidade".

HIP-HOP: Consciências política e histórica, ação social e arte educação

Uma das novas amigas de colégio na época é Cilzi, que morava no bairro de Perús, extremo oeste da cidade de São Paulo. Aos poucos, ela descobriu que eu também gostava de HIP-HOP e convidou-me à participar de um encontro sobre o tema. As reuniões aconteciam numa escola em seu bairro, aos domingos. Essa mobilização chamava-se "Posse Quilombo H". Eram ações coletivas que reuniam os cinco

elementos do HIP-HOP e estabeleciam diálogos com a sociedade. As intervenções dos militantes se expandiam em projetos de cidadania, capoeira e esportes. Fiquei muito entusiasmado com as reuniões e no momento, com a possibilidade de cantar rap. Embora eu fosse bem nas redações do colégio, escrever rap não é fácil, e tinha certeza que jamais seria tão bom rapper quando jogador de basquete. Após algumas semanas, comecei a contribuir com as reuniões, desenvolvendo oficinas de basquetebol. Foi a minha primeira experiência na área da arte-educação.

Tracei associações entre diversos ambientes sociais, aos quais me identificava. Senti que meu corpo se expandia nos novos espaços urbanos. As viagens realizadas nos trens foram naturalmente incorporadas ao meu cotidiano, as paisagens em movimento invadiram o meu imaginário através das janelas e portas. Meu repertório se expandia a cada dia, com as intervenções urbanas sob os muros em perspectiva. Aprendi a transpor questões às folhas, nos mesmos cadernos que esboçava alguns modelos de roupas, que eram adaptadas após visualizar videocliques das músicas dos bailes. Meu repertório musical também foi ampliado, conheci o jazz, o reggae, a capoeira e muitos outros ritmos percussivos. Com isso, outros sensores se evidenciaram em meu corpo. As onomatopéias urbanas eram absorvidas, bem como o som da natureza, sempre que possível.

A adaptação das vestimentas aos corpos em trânsito ocorreu simultânea à liberdade de outras manifestações que se potencializaram após o contato com o HIP-HOP e o atletismo. Entre as tentativas de rimas frustradas, resolvi escrever minhas reflexões sem o compromisso da semelhança sonora nos finais das frases. Retornando de uma reunião da "Posse Quilombo H", no exercício informal da escrita, conceituei esse processo criativo. Foram quatro frases escritas dentro do vagão. No trem, algumas pessoas passeando, outras trabalhando informalmente. Atualmente, o resultado está em páginas amareladas pelo tempo. Minhas produções extra textuais e multimídiais passaram a ganhar forma desde então. Quase uma década depois, essa liberdade de expressão transformou-se em trilha sonora, no encerramento de um projeto de arte educação em vestimentas, que realizei em parceria com a Secretaria do Estado da Cultura, no Memorial da América Latina.

A construção identitária passou pela expansão do meu corpo e pela sua articulação com os diversos meios aos quais tive contato. Na pista de atletismo, desenvolvi um olhar de

âmbito sócio-cultural. Observei diariamente, o comportamento estético dos inúmeros corpos afro-diaspóricos. Analisei durante dois anos a postura, a movimentação, a coordenação atlética mantida após os treinos e a memória física das roupas, bolsas e mochilas. Alguns apresentaram restrições no vestuário, referentes às suas profissões. Com isso, pude construir um repertório composto da diversidade de proposituras têxteis, das roupas utilizadas pelo contingente de atletas, em especial dos que tinham ascendência africana e dos para-atletas.

No contexto dos bailes *blacks*, reencontrei alguns deles, em sua maioria, vestindo-se com os agasalhos esportivos das pistas. Frequentemente, assistia as competições dos atletas deficientes físicos nas pistas e times de basquete de cadeirantes. A superação da ausência de membros ou da redução de mobilidade dos para-atletas nas pistas eram grandes incentivos para a minha trajetória pessoal, bem como os vendedores informais, com os mesmos perfis anatômicos, que semanalmente eu encontrava nos trens trabalhando. Circulavam nos vagões em movimento, com o auxílio de muletas, guias ou sobre skates. A relação entre diversas experiências sociais transformou-se em estética nas quadras, nos bailes e na urbe.

African Street: uma extensão da Jota 5

Dos tecidos comprados para suprir a demanda da clientela de minha mãe, havia alguns estampados. Passei a replicar alguns grafismos em tecidos lisos, associados a referências da paisagem urbana. Os muros e paredes pixados e grafitados se multiplicavam, assim como as imagens de ícones musicais afro-americanos assistidos nos videocliques dos bailes. Eu produzia no intuito de me expressar através das roupas que usava, sem maiores pretensões. Chegando o frio, compus um visual esportivo, com recortes estilizados e acessórios para a cabeça. As modelagens esportivas também eram muito usadas pelos adeptos do HIP-HOP, que identificava seu estilo como *street*. As amizades noturnas feitas nesses novos ambientes tornaram-se minha primeira clientela.

No "Clube da Cidade", aos domingos, as negociações eram mediadas pelo vendedor de balas que ficava na porta do banheiro masculino. Passei a deixar boinas em seu tabuleiro, para que vendesse por comissão. As encomendas se ampliaram até não pagar mais pelos ingressos. Os seguranças, os DJ e os barmens solicitavam agasalhos e boinas em veludo. Devido à aproximação com o ambiente, a música e a performance do HIP-HOP, pensei que necessitava de uma identificação na produção. A "Jota Cinco" de

minha mãe foi associada ao estilo que na época nomeei por "African Street". Esse termo traduzia três questões pessoais: a minha identificação com a cultura de rua, apresentada pela pixação e graffiti que me inspiravam, o estilo dos rappers que era conhecido como moda *big* ou *street* e o basquetebol de rua, que se iniciava no Brasil, criado pelos norte americanos e difundido como *streetball*. A busca pela minha ascendência também foi mediada pelo HIP-HOP, se eu elaborasse a tradução do termo "afro-de-rua" grosseiramente para o inglês, resultaria em "Street African". (HALL, 2013)

(...) uma perspectiva descolonial verdadeiramente universal não pode basear-se num universal abstracto (um particular que ascende a desenho – ou desígnio – universal global), antes teria de ser o resultado de um diálogo crítico entre diversos projectos críticos políticos/éticos/epistémicos, apontados a um mundo pluriversal e não a um mundo universal; (...) a descolonização do conhecimento exigiria levar a sério a perspectiva/cosmologias/visões de pensadores críticos do Sul Global, que pensam com e a partir de corpos e lugares étnico-raciais/sexuais subalternizados. (...) “A primeira parte consiste numa discussão epistémica sobre as implicações da crítica epistemológica que intelectuais feministas e de grupos étnico-raciais subalternizados dirigiram contra a epistemologia ocidental.” (GROSFOGUEL, 2005, apud MENESES; SANTOS 2010, p. 44).

Mas sempre tive a consciência de não importar moldes, e sim adaptar as afinidades externas aos meus contextos e conceitos. O que pretendia transmitir era uma possibilidade de caminho, um trajeto a ser perseguido sem definições rígidas ou geográficas dentro do continente ao qual eu descendi. O nome agradou minha família. Deste modo " Jota 5 African Street" traduzia-se conceitualmente como " trajetória de protagonismo às referências ancestrais através da criação e utilização de roupas esportivas nas ruas e nos bailes ". Durante a adolescência, jogávamos nas quadras, nos quintais ensaiávamos e nas noites de domingo, utilizávamos as roupas exclusivamente criadas para as performances.

Os Primeiros trajes e a aceitação social

Eu atendia a clientela de minha mãe, que solicitava estampas exclusivas em tecidos finos como seda, cambraia, linho e viscose. Esse incentivo proporcionou maior autonomia em relação às estampas, pois as clientes utilizavam suas roupas com a certeza de que não haveria outra pessoa com o mesmo padrão. Agregado ao processo de estamparia artesanal, os bordados em máquina, contribuíram para singularizar os corpos vestidos. Reduzimos assim, a quantidade de retalhos de tecidos descartados. As primeiras roupas possuíam um caráter esportivo, com um toque dos figurinos de videoclip, adaptados ao contexto local. Confeccionarmos na época, muitas vestimentas

com tecidos de tela, principalmente para camisetas e batas, devido à facilidade de secagem, leveza e modelagem anatômica.

Esse uso foi frequente nos bailes *blacks*. Mesmo convivendo em novas paisagens e nos ambientes dos bailes *blacks* da cidade de São Paulo, o uso do vestuário desenvolvido recebia ironias, apontamentos e outras formas de reprovação. Ocorria, com maior frequência, nos transportes públicos e em estabelecimentos comerciais localizados em regiões mais nobres. Os meus primeiros clientes utilizavam essas roupas nas festas. O meu intuito estava na intervenção durante o cotidiano, e para isso transformei o corpo no próprio laboratório experimental. Nesse período, os jovens de ascendência afro eram estigmatizados e categorizados.

Muitas de suas escolhas estéticas não tinham aceitação no mercado profissional convencional e as influências do Hip-Hop americano começavam a receber maior adesão desse público. Frequentemente abdicavam-se de suas tranças, barba e cabelos *blacks*, para participarem de entrevistas de emprego sem a garantia de inserção profissional. Essa hostilização ocorria aos perfis já identificados pela mídia televisiva. Quando viam algumas das vestimentas usadas por mim, frequentemente demonstravam espanto e, em alguns casos, ouvia perguntas como: você é o quê? O que você faz? Você joga basquete, é do reggae, ou macumbeiro? Entre outras, essas indagações vinham de pessoas com perfis e faixa etária variados, inclusive afro-descendentes. As noites de domingo eram muito esperadas, em alguns meses o empreendimento hostilizado na urbe recebeu atenção nos ambientes específicos, pelo público focado nos eventos do gênero. A frequência nestes ambientes era estratégica, pois além do som envolvente, havia telões que exibiam videocliques das músicas de maiores sucessos da época, os quais eu observava com olhar crítico, para mapear quais influências os frequentadores absorviam, para que eu pudesse desenvolver uma adaptação estética, com as necessidades do contexto brasileiro, "afro-paulistano". Essas reuniões possibilitaram a elevação da autoestima pela subversão do isolamento periférico de jovens afro-diaspóricos, em diversos contextos no Brasil. Como podemos observar no relato de Dom Filó, sobre os bailes do Renascença Club:

Os negros tinham dificuldade de deslocamento. Zona Norte era Zona Norte, Zona Sul era Zona Sul, a Baixada era Baixada. Segregação socioespacial! O que unia eram as festas da Penha, os piqueniques na Praia de Guaratiba e Paqueta. Oportunidade para conhecer os sambistas, as tias, as comidas[...] Aquela música foi fantástica. Aquilo ali mexeu. Pegávamos uma Kodak e fotografávamos. A garotada que ia ao baile anterior se via nas semanas seguintes. Eu cortava,

fotografava e fazia o slide. Ali a gente tinha a foto do Januário ao lado do James Brown, do Isaac Hayes. Assim a gente associava a questão da auto-estima. E havia também as mensagens: “Eu estudo, e você?”, “Família negra”, “Seu brilho está em como você se vê”. O cara está dançando aqui e está se vendo lá. Era autoestima pura. E tinha a hora da parada do baile, música lenta, e nessa hora você passava a mensagem, que era o nosso forte. Eu deixei de ser DJ para ser o MC. Todo mundo se vendo e olhando para o público.⁸⁸

O conceito

Com a fusão da tradição têxtil familiar sob as siglas "J 5" ao pertencimento territorial na identificação com os sons, ritmos e grafismos expressos nas danças e vestimentas, fui sensibilizado a novos apontamentos. O acesso aos corpos que passaram a adquirir as criações, sinalizou a necessidade de fazê-las como instrumento de cidadania, durante a sua utilização. O objetivo maior era a emancipação pessoal e coletiva através dos tecidos. Algumas questões foram naturalmente agregando-se à concepção das texturas. Não bastava apenas desenvolver uma coleção e apresentar ao público. Seria necessário sensibilizá-lo artisticamente e desenvolver metodologia adequada para o seu protagonismo social. As modelagens resultaram nas plataforma de expressão, da africanidade em diáspora e da sua relação com outras matrizes culturais em São Paulo.

As diretrizes contrapunham a inserção, uma nova grife ao público. Não era uma questão de mercado, pelo menos o da moda. Essa mediação propunha a emancipação do produto mais negociado na sociedade, o corpo de cada um dos consumidores desses setor, pela categorização histórica, gerando um mercado com intenções ambíguas. Esse percurso se administrava muitas vezes por pessoas que desconheciam as diretrizes sociopolíticas em questão, reduzindo-se a produção e ao comércio estético.

Aos 16 anos, vestia os amigos que freqüentavam as festas comigo e realizava algumas vendas. Com o passar do tempo, fui convidado a participar de eventos do segmento afro em São Paulo, ampliando o meu público alvo. Pessoas envolvidas com a religiosidade afro brasileira solicitavam trajes exclusivos, para cerimônias diversas; grupos de samba encomendaram figurinos para shows e capas de CDs; em parceria com amigos muçulmanos desenvolvíamos batas e túnicas com detalhes em arabescos nos barrados e nas golas; rappers desejavam agasalhos personalizados, performances de DJs foram fotografadas nos bailes, manipuladas digitalmente, transformando-se em estampas de

⁸⁸ Entrevista de Dom Filó sobre os bailes de soul Black Rio. (Disponível em: <http://advivo.com.br/comentario/re-vai-comecar-o-baile-black-29>. Acesso em 24/07/2014)

seus macacões. O meu olhar se sensibilizava com cada especificidade, ampliando o repertório técnico. Paralelamente, a moda afro-brasileira tornava-se quase sinônima de roupas de HIP-HOP estrangeiro e sem adaptações. Contra o fluxo que se iniciava, os tecidos e as estampas idealizadas transformaram-se em discursos sociais “pluriestéticos” dos novos usuários. Essa comunicação não verbal ocorria em seu cotidiano, nos mais variados contextos urbanos.

No momento, identifiquei como certa a decisão tomada há três anos. Não imaginava a adesão recebida. Percebi que o "African Street " era uma vertente, e as novas influências culturais, musicais e religiosas afro-diaspóricas demonstravam o quanto havia a ser feito. Pessoas em setores distintos, em busca de seus próprios "diálogos têxteis inter-sociais". Havia alguns modelos agenciados, entre meus amigos. Fui convidado a participar de um desfile de cabelos afros em São Paulo. Compondo a estética do evento, performatizaríamos com trajes nigerianos, importados pelo proprietário do salão Revolution, o mesmo nome da agência de modelos. Aos 17 anos, tive o meu primeiro contato com a produção têxtil oriunda de alguma cultura africana.

Visualizei uma perspectiva quanto a variedade, sem perder de vista as novas possibilidades estéticas, ramificadas dessas matrizes. Desde então, sendo parte de sua diáspora, ficou cada vez mais visível que, mobilizar-se para a redução da desigualdade sociocultural, não significava um processo de africanização, como a rigidez de imaginários construídos por puritanismos à distância. Em minha própria experiência de vida, constatee que a influência do meio também era determinante na construção identitária pessoal, familiar e social.

O laboratório performático e suas contradições

Conheci um circuito que mobilizava o mercado da estética afro-brasileira em São Paulo, na década de 1990, e passei a acompanhar seus eventos. Coletivos de produtores organizavam festas e reuniões do setor em parceria com cabeleireiros, maquiadores, importadores de roupas, cabelos e tecidos, fotógrafos, modelos, equipes de som, estilistas, diretores de agências e editores de revistas.

Nos desfiles, observei formas de participações dos modelos afro brasileiros e a relação dos seus corpos com as roupas apresentadas. *“No universo do hip-hop, umas das questões centrais diz respeito à necessidade de produzir novas formas de experimentar*

e apropriar-se de conhecimentos e saberes socialmente construídos e, nesse sentido, os usos da linguagem ganham importância fundamental.” (SOUZA, 2011. p. 80). A intervenção das vestimentas no ambiente, o caimento das peças, as estamparias, o efeito de luz e a disposição do público nos locais também era analisada.

Notei que, a maioria das performances dos modelos estabelecia, durante o caminhar nas passarelas, um comportamento idêntico ao de desfiles hegemônicos estabelecido pela indústria da moda eurocêntrica. Quase não havia protagonismo por parte deles, tornando-se grandes cabides retintos.

O biótipo priorizava mulheres altas e magras, que atendiam aos padrões europeus do mercado da moda. Muitas vezes, seus cabelos recebiam intervenções, tornando-os mais lisos. Grande proporção dos anúncios de revistas que divulgava esses eventos eram comprados por empresas que produziam os mesmos produtos utilizados nos cabelos de algumas modelos. Senti que havia uma contradição movimentando esse circuito. Os resultados de concursos de beleza afro-brasileira priorizavam as características menos evidentes da ascendência africana. As modelagens das roupas, replicavam a padronagem excludente.

Poder participar vestindo-me e performatizando nesses eventos, com trajes nigerianos, sul-africanos e angolanos, foi um contraponto importante na época. A agenda de eventos da capital, como de algumas cidades do interior, foram atendidas pela equipe *Revolution*, a qual fui convidado a compor. As vestimentas amplas e soltas possibilitavam interação com o ambiente de maneira mais fluida. Dividia o tempo ocioso entre as produções "afro-paulistanas" da minha família e participações em eventos de intercâmbio Brasil-África. Esta experiência durou aproximadamente 2 anos e meio. Muitos dos modelos já conheciam minhas produções têxteis, bem como os fotógrafos Cláudio Lira, que sempre fotografou as apresentações da equipe *Revolution* e João Carlos, diretor da agência Acotirene Models, a qual eram vinculados alguns dos modelos, e o editor da revista Swigando. A primeira apresentação da “Jota 5 African Street” em eventos, foi organizada por João Carlos, na casa Sambarylove, localizada na região do Bexiga em São Paulo. A partir de então, foram aproximadamente duzentas apresentações em locais alternativos, festas, bailes, reuniões residenciais, bares, escolas, bibliotecas públicas, clubes e datas comemorativas, sindicatos, associações de bairro, institutos e universidades, em forma de exposições artísticas, performances, vídeos e

fotografias, debates, encerramento de projetos educacionais, seminários, palestras e feiras. Esse nome foi utilizado até meados de 1999. O número de produtores de eventos se ampliou rapidamente. Após assistir algumas apresentações que reproduziam os parâmetros eurocêntricos reafirmando a hierarquia no uso das passarelas, senti um grande incômodo.

Zig-zag subjetivo: a costura entre as quadras a urbe e os eventos

Após uma década de treinos, nunca registrei graficamente as performances e os dribles que havia desenvolvido. As traduções subjetivas dos organismos urbanos, durante as minhas caminhadas pós-treino, passavam pelo crivo do sono, em meditação, antes dos treinos elas eram exercitadas. No contato com os eventos de estética afro-brasileira, iniciei esboços que faziam o caminho inverso. Os anos de treino do basquetebol, permitiram-me acumular inúmeras jogadas ensaiadas, que todos no time conheciam e aplicavam contra os adversários. Essa era a única parte mecanizada do esporte. Porém, algumas delas permitiam-nos adaptar e improvisar movimentações. Nos intervalos das movimentações programadas, aplicávamos dribles individuais e estruturação de novas jogadas. Fora do time, quando jogava em outras quadras, colocava em prática a autonomia da criação. Parte dessa autonomia, permitiu-me sobrepor a metodologia, a arquitetura de mais um ambiente.

Na realidade, não seria a inserção de uma nova estrutura. E sim, a auto-adaptação individual e coletiva dos modelos, para qualquer espaço arquitetônico. Isso foi desenvolvido para que a visualização das roupas apresentadas, pelos modelos, fosse dinamizada e mais interativa. Acionada por comando inicialmente memorizados, ao adentrar no novo ambiente, os modelos já se posicionariam conforme a melhor distribuição de espaço. Sem movimentação rígida ensaiada. Agregaríamos assim, o protagonismo performático diferenciado em cada novo espaço.

Na época, a memória corporal esportiva viabilizou essa rota de fuga, a um costume que persiste até hoje. Toda e qualquer casa tinha que se adequar à passarela retilínea, que era instalada como uma intervenção cirúrgica em sua arquitetura. O público, ficava prejudicado conforme a disposição das cadeiras e a ausência de dinâmica dos desfiles convencionais. Com esse sistema, não havia necessidade de hierarquizar as pessoas, reduzindo o contato físico pelo desnível de altura entre a passarela, e o piso. Foram fundamentais as participações de Fátima, Marlene e Johnnie, três amigos que

performatizavam, simultaneamente, durante as apresentações. Cada corpo se apresentaria interagindo ao ambiente. O trajeto convencional deixaria de ser a única opção, para tornar-se um resultado geométrico entre todas as dinâmicas possíveis, ainda invisibilizadas por passarelas que evidenciam a contradições da moda afro brasileira.

A Equipe African Street , um grande encontro

Aos finais de semana e feriados, recebíamos dezenas de jovens em nosso ateliê, na Vila Míriam. Eles faziam curso e apresentavam as nossas roupas. Em época de eventos, os ensaios se intensificavam. Conseguimos compor uma equipe de aproximadamente trinta pessoas, com idades entre três e cinquenta anos. Famílias que contribuíam em etapas diferenciadas do processo. Eram camareiras, fotógrafos, modelos, performers, DJ, grupo de rap, samba, capoeira e maquiadores. Não havia remuneração aos integrantes, aos quais sediamos roupas. Um grupo de base participava de todos os eventos. As proposições percussivas ficavam sob comando de Clovis, eventualmente, fazíamos um diálogo entre seus tambores e os DJs. Pondo em prática a interação entre as modelagens, o espaço arquitetônico e o público, as presenças fundamentais de meus amigos Fayola, Helen, Glaucia e Valeska, e meus primos Renato e Edna.

Após os eventos, Passávamos a madrugada avaliando as performances, criávamos novos ritmos e propostas. Muitas participações importantes não foram nomeadas, mas sem essas pessoas, nada teria emergido das folhas de modelagem dos figurinos, conforme depoimento de Clovis Karuman, amigo e percussionista da equipe:

O bom da percussão é isso, ela conecta. Porque ela conecta você com o planeta real, não com o fictício, criado na mente. Que é um planeta padrão, porque a mente, ela tá sendo controlada porque as pessoas não tão querendo deixar acontecer. Não tão querendo que o sentimento flua mais. Uma coisa acaba tornado uma barra para a outra. Mas a percussão serve muito pra isso, uma conexão com a própria pessoa. Ela acaba se sentindo um pouco mais. [...] o que eu falei do bater do coração, é muito por causa disso. A memória celular que ainda tá no corpo, ela percebe que o instinto primitivo dela, lá de trás ainda existe. A memória celular está presente. Se a pessoa, por mais que ela discrimine a parte afro, em si, se ela parar e sentir um batimento africano, ela vai gostar. E ela pode, a mente cobrar, falando que isso é ruim, que não é bom, a mente pode jogar tudo em cima. Por isso que eu volto a falar...presta atenção no coração. Se tá ouvindo uma batida...seu coração acelerou, o seu sentimento está ali, deixe acontecer. Só que a maioria prefere não usar a mente. Que aí não, porque não pode...porque isso é errado. Certo ou errado depende muito da onde você vive, do que você acredita. E eu aprendi na minha caminhada que não existe o certo e o errado. Existe justo.

O movimento percussivo era pautado na movimentação dos corpos e na interação com o ambiente. Ele fazia uma leitura em tempo real, repercutida no ritmo das batidas.

Dialogávamos durante madrugadas, desenvolvendo comunicações entre sons e tecidos, as batidas das mãos e o movimento das roupas, conforme as luzes geravam efeitos nas estampas. Em nosso ateliê, tínhamos luz negra e luz estroboscópica, ensaiávamos com efeitos semelhantes aos dos bailes. Durante as apresentações, os resultados inusitados geravam estranhamentos ao público, devido aos padrões dos eventos na época.

Eu percebia que assim...o primeiro ponto, eu me sentia bem. Era a minha base pra saber se eu deveria continuar fazendo aquilo ou não. Então, eu me sentia bem, então eu devia continuar. Uma coisa que me chamava muito a atenção, e que assim...é, o pessoal que estava assistindo as apresentações, muitas vezes não esperavam aquilo. então, o costume estava muito no...na regra. Vamos dizer assim, aquela regrinha de o pessoal vai dançar ou vai fazer algumas coisas, que sejam mais rápidas, mas a percussão não tem. Então assustavam. E até quem já fazia percussão, tocavam...muitas vezes achava estranho. Porque tinha hora que tava muito rápido, tinha hora de tava muito devagar o pessoal não entendia muito bem o que tava acontecendo. Só que ao mesmo tempo, todo mundo ficava prestando a atenção.O interessante é que quebrava um certo padrão e todo mundo gostava. E no final, todo mundo vinha e perguntava, porque gostava e elogiava...porque era diferente. né então, isso era muito bom, porque fazia as pessoas perceberem o momento.

As oficinas tinham valor simbólico, porem, a participação não se pautava nele. Alguns participantes eram meus educandos, nos projetos subsidiados pela prefeitura e também treinavam no ateliê. Nas poucas apresentações remuneradas, cobríamos os gastos com tecido, alimentação, fotografia e transporte da equipe. Revendo vídeos da época, uma análise técnica aponta o autodidatismo de todos. A união de jovens que buscavam algo a mais em suas vidas, driblando as questões socioculturais. Nesse encontro, não idealizávamos a perfeição e sim, a nossa própria forma de expressão. Proposições moldadas pelo acaso, pela emoção e respostas sensoriais. Uma cidadania pulsante, ritmada pela percussão e expansão dos corpos durante as *performances* que interagiam com o público. Nossa liberdade aumentava no momento em que mais pessoas eram extraídas de seu cotidiano, mesmo momentaneamente, durante o diálogo têxtil nos ambientes dos eventos.

Então não era só mais uma apresentação...era uma apresentação diferente. E a grande maioria preferia entrar num método, de, seja lá de que escola for, e seguir aquele caminho. A gente não. a gente resolvia meu...vamos, sei lá...vai dar vontade de gritar no meio lá...então grita. Então grita...a gente toca...entra outro grito, e um pessoal dança e outros pulam. Então na verdade, não era só uma apresentação. Acabava sendo um ritual de despertar de cada um. Cada um acabava vendo quem era e fazia aquilo que queria, na hora. Sabe, era...era bom pra todos nós né, foi muito bom, no caso...e pra quem assistiu eu garanto que ficou uma imagem registrada de, de algo diferente mas que fazia muito bem. Esse era o ponto principal pra gente. A gente se sentir bem no que tava fazendo e perceber que as pessoas tavam gostando. Não era só a gente se sentir bem também, tinha o outro lado, de fazer a pessoa gosta e se sentir bem também. Era, nosso foco maior na parte de evento era esse.⁸⁹

As revistas Swig Arte e Cia, Agito Geral, Negro 100%, *Black People*, divulgavam a nossa produção na época. Formamos a equipe e o figurino de recepção da Etnic 97, a

⁸⁹ Transcrição de trecho da entrevista realizada com Clovis Karuman, percussionista da equipe "Jota 5 African Street"

primeira feira internacional de estética afro do Brasil, no Anhembi. Posteriormente, estabelecemos parceria com a revista Dandara. Acompanhamos o surgimento da Feira Preta, o maior evento de cultura afro-diaspórica das Américas, participamos em suas edições através de performances, debates, exposições e oficinas artísticas. A revista Raça Brasil entrou no mercado, onde nossa produção também foi divulgada. Atualmente, a revista “O Menelick 2º Ato” é um periódico sobre cultura afro-urbana muito prestigiado. Suas discussões a respeito das expressões afro-diaspóricas acontecem em eventos que aproximam comunidades, pesquisadores acadêmicos e produtores culturais.

Tive muita sorte de ter conhecido pessoas que também acreditaram nesse empreendimento sem fins lucrativos, que renderam em cidadania, identidade cultural e autoestima. Nos finais dos eventos, os mestres de cerimônia chamavam a equipe, e finalizavam apresentando cada um dos cinco jotas que deram origem ao nome, enquanto distribuíamos boinas, lenços e acessórios ao público. Muitos já conheciam esse ritual e ficavam bem próximos à área onde acontecia a *performance*.

A costura do som

Consumíamos principalmente música norte americana. No mesmo tempo, novas expressões sonoras também ganhavam maiores proporções no Brasil. Os ritmos percussivos afro-brasileiros e as construções estéticas improvisadas do jazz, que também ouvíamos, nos influenciaram para o ajuste dos referenciais sonoros utilizados nas apresentações da “Jota 5 African Street”. Por mais que houvesse afinidade com o ambiente dos bailes onde ouvíamos HIP-HOP estrangeiro, e que nos identificássemos com as danças, estávamos reproduzindo um som, muitas vezes sem conhecer o contexto de origem. O mesmo ocorria com suas letras. Com muita frequência evidenciavam teor machista, cultura de consumo e outras contradições a nossas intenções transpostas para as vestimentas. Os nossos usuários tornaram-se protagonistas, deixando de receber a doutrina semestral do mercado da moda europeia. Como o visual estético era o único objetivo de grande parte dos produtores desse setor, reproduziam-se o mesmo risco dentro da vertente afro-brasileira.

A apresentação das nossas roupas não estava vinculada aos trilhos das passarelas oficiais. Na adequação da trilha sonora durante as performances, as questões, surgidas dentro do trem quebrado há alguns anos, foram apresentadas ao Clovis, amigo

percussionista, conhecedor da umbanda, do xamanismo e do HIP-HOP. Os próprios elementos onomatopeicos do cotidiano, tornaram-se, mais tarde, a resposta para a ausência das trilhas autônomas durante as apresentações. Esse impacto possibilitou a elaboração de nova expressão rítmica e sonora para a identificação do ateliê e da equipe, passou a chamar-se “Ateliê Hagadimae”, nome proveniente de onomatopeias urbanas, como atualmente é conhecido.

Arte têxtil e educação

A importância da relação com diferentes áreas do conhecimento se evidenciava cada vez mais. A potência criativa da época foi propulsora para arte-educadores, que transformaram os refugos sociais em projetos culturais. Nossas propostas haviam articulado algumas intervenções no âmbito das vestimentas, da participação do usuário e das performances de apresentação. Com os novos ciclos de amizade, nos aproximamos de organizações políticas em comunidades da periferia da Zona Oeste da capital. O retorno das experiências dos usuários, contribuíram para o início de parcerias com subprefeituras, associações de bairro, escolas e produtores culturais. Estabeleci contato com importadores de tecidos, cabelos e cosméticos, utilizados em países africanos. Eles apresentavam tecidos coloridos e monocromáticos, com texturas, grafismos e bordados muito sofisticados. Exportei algumas vestimentas para a Nigéria, através de Jacob, um cliente que morava em São Paulo. Ele utilizava e presenteava os familiares em sua terra natal.

Nossa primícia era compartilhar, com os educandos, o desprendimento aos padrões vigentes pela moda européia. Projetos de arte-educação foram realizados, compartilhando através de oficinas artísticas, técnicas de estamparia, reciclagem e modelagem de roupas, com coordenação física e motora para a apresentação das obras dos educandos.

Essa coordenação física foi o resultado dos esboços das quadras ao contexto dos eventos. Desenvolvíamos oficinas em parceria com professores de educação física, ao ritmo percussivo tocado ao vivo, por Clovis. Ludicamente, eles interferiam nas combinações pessoais e subvertiam algumas utilizações pré estabelecidas.

Atuamos, diretamente, em núcleos que foram potencializados, despertando a autoestima e o pertencimento identitário, fortalecendo a cidadania localmente. Os bairros e cidades

que receberam os projetos foram: COHAB de Taipas, Perus, Caieiras, Franco da Rocha, Baltazar Fidelis, Francisco Morato e Bragança Paulista, Sorocaba, Limeira, Jundiaí, Campinas, Uberaba em Minas Gerais e no Distrito Federal. Conforme depoimento de Addilson S. Almeida, atual Secretário de Cultura do Município de Franco da Rocha:

(...) sempre trabalhei com cultura, cultura afro-brasileira. Na década de 80, quando nós negros, não podíamos trajar as nossas roupas típicas, roupas africanas, é que nós começamos a trabalhar um movimento de conscientização. Fazendo alguns projetos governamentais, no qual conheci o Jorge⁹⁰ um jovem estilista, e conseguimos trazer ele pra fazer um projeto. Um projeto governamental nas escolas. no qual ele ensinava a fazer as roupas africanas. Mas aí tá a importância, que a roupa africana deles não eram os abadá, eram as roupas africanas do dia a dia, que eu poderia sair e as pessoas iam saber que é um estilo mesmo. Um estilo afro-brasileiro. Né, essa já era a cabeça que o, que esse pequeno, pequena pessoa estava começando a se instruir, a pesquisar, mas tinha um futuro brilhante. Que era fazer uma roupa afro-brasileira do dia-a-dia.

E foi aonde que nós levamos ele pra dentro da escola, fizemos alguns projetos, até na minha cidade, que eu sou caieirense. Esse projeto surgiu na década de 90, no qual a percussão foi muito boa, repercutiu assim uma coisa muito boa no momento, aí, de lá pra cá nós viemos trabalhando. E aí, começou mesmo a haver várias pessoas a ter, e fazer esse estilo de roupas. Mas até então, eu só conhecia um jovem chamado Jorge.

Veja bem...é, quando a gente faz um trabalho de conscientização, a gente não pode conscientizar só as pessoas velhas. Mas pra nós podermos ter uma renovação, a gente faz, como posso dizer... essa, esse trabalho com os jovens. Eu acho que hoje, no momento, é nós estamos mais conscientes. Não só as pessoas da velha escola, como da nova escola. Eu vejo hoje as pessoas voltarem a usar *black power*, voltar a usar calça vermelha, calça amarela, calça verde, e era da nossa época. Dos anos 70, que nós tínhamos o prazer de na sextas feiras, parar em frente no *Mappin*, em frente à *Peter*, e ter esse encontro né, da nossa comunidade. Se aceitar como negro mesmo.⁹¹

Oralidade, tecnologia e educação

Todas as técnicas têxteis experimentadas por minha família desde a década de 1950, ganham novas plataformas de atuação. Encontros e inconformismos sociais, proporcionaram-me articular essa tradição oral a áreas distintas. Sempre no intuito da ampliação técnica e do diálogo multimidiático convertidos em protagonismo ao usuário-produtor. Cursos nas áreas da computação gráfica, fotografia, produção de vestuário, arte-educação e arqueologia somaram-se às técnicas artísticas durante a graduação em artes-visuais.

Atualmente, trabalho com pesquisadores da área de realidade virtual e modelagem 3D, em projeto onde permitirá que cada usuário, possa importar no seu computador, suas

⁹⁰ Durante a adolescência, algumas pessoas me conheceram como Jorge.

⁹¹ Transcrição de trecho da entrevista realizada com o Secretário da Cultura de Franco da Rocha, Addilson S. Almeida – Família 4P.

características físicas, étnicas, anatômicas e ergonômicas. Bem como a sua própria *performance*.

Futuramente, dentro de sua casa, poderá idealizar as vestimentas a partir de seu corpo e mobilidade. A articulação de programas específicos para modelagem de roupas virtuais, com plataformas de captação de movimento, poderá criar virtualmente suas vestimentas, compartilhando à qualquer pessoa no mundo em tempo real.

São metodologias pedagógicas que podem conceber a criação de vestimentas, sem impactar na pluriversalidade dessas produções. Esses programas seriam articulados como ferramentas didáticas dentro do conceito de Autoestilismo em diáspora. Atendendo assim, em todos os níveis educacionais e de cidadania à lei 11.645/08⁹². Devido à extrema urgência que esse quadro situacional nos aponta e à carência de materiais didáticos que estimulem a criatividade e que permitam o protagonismo dos educandos, aproxima-os de suas tradições, articulando com suas vivências seja no ensino fundamental, médio ou superior.

A edição de vídeo interativo permitirá a idealização performática de seu avatar, modelo virtual, personalizado, vestido pelo traje criado, na paisagem que desejar. Atualmente, já é possível assistir o caimento das roupas criadas antes de confeccioná-las. Nesse sentido, todo o repertório gráfico, texturas, tramas, crochê, tricô, botões, acessórios, modelagens e estampas, fotografias, desenhos, pinturas, gravuras, escritas produzidas artesanalmente, poderá ser digitalizado. Estando no computador, tornam-se possibilidades de estampas virtuais. No atual momento, onde as relações sociais se expandem local e globalmente, proporcionará a troca de experiências têxteis e sensoriais no ambiente virtual.

As tecnologias utilizadas na produção de animações e filmes 3D, passam a serem acessadas pela área têxtil, porém, em 2014, ainda não está sendo utilizada pelas universidades de artes visuais ou de moda. Na ausência de versões gratuitas para alguns desses programas, almejo parcerias com secretarias de educação e cultura, das esferas municipal, estadual e federal. Bem como, atuar em instituições culturais e de ensino público e privado. Continuaremos na busca de mecanismos sinalizadores do

⁹² A lei 11.645/08 institui o ensino obrigatório da história e das culturas Africana, afro-descendentes e indígenas e de suas diásporas em todas as instituições de ensino pública e privada do território brasileiro.

desenvolvimento da cidadania, que garantam a liberdade de expressão estética, anatômica e ancestral, articulando novas tecnologias e as oralidades.

Um Acidente de Percurso

Conforme meus cálculos feitos aos quatorze anos de idade, precisava de dois anos de treinamento intensivo para atingir um alto nível como jogador de basquetebol. O que eu não esperava, era o projeto de vida que se constituiria compósito ao esporte. Aos dezoito, achava engraçado quando lembrava dos motivos que me iniciaram na prática, há quase uma década. A maturidade construída pela disciplina da *performance* de anos, me fez ver um mundo moldado pelas próprias mãos.

Estava finalmente nomeando as minhas próprias criações. Dava vida a objetos inexistentes, identificava beleza onde não se ostentavam. A subjetividade, que tentou traduzir-se em texto desde meu retorno para São Paulo, na infância, tropeça na rigidez estática das linhas, que seguem pelas páginas lidas. Outras linguagens se completam por essas ausências, suprimindo demandas silenciadas pelas questões não ditas por todos nós durante o cotidiano.

Nas entrevistas realizadas, dificilmente é representado o valor das pausas entre as falas. Pausas dizem mais que longos discursos. São sensações ressentidas no exercício da lembrança. Entre as dificuldades desse tema está o fato de trabalhar com questões particulares de décadas, formuladas em momentos chave de minha trajetória pessoal, esportiva, artística, e profissional.

Guardarei em meu corpo, o ápice do seu equilíbrio com a mente e o espírito. Essa fase durou aproximadamente um ano, entre meus dezessete e dezoito anos. Não colecionei medalhas nas pistas. Na realidade, sempre fui um atleta regular, sem evidências de ascensão no atletismo. Iniciei o empreendimento nas pistas, para superar meus bloqueios na prática do basquetebol. Com isso, ganhei cidadania, respeito, desenvolvi minha cosmovisão, me conheci internamente. Melhor que ter encontrado meu lugar no mundo, foi construí-lo com as próprias mãos. Como o suporte de mediação entre a lembrança do momento em que essas histórias aconteceram e você leitor, é este texto, compartilho as últimas vibrações desse período edificado no meu corpo como real suporte.

A ação destoava do contexto. Parecia ouvir previamente o som da bola tocar o solo. No

momento de ataque, pude deslocar o adversário com o meu olhar. Não precisava mais fazer esforços para executar as movimentações, saber o que os parceiros do time queriam, fundir em tempo real os elementos que fluíam em meu olhar nas ruas, dentro das quadras. Tudo parecia tornar-se em câmera lenta, a bola não era mais a extensão do meu corpo, éramos um só. Enquanto os jogadores entravam na quadra para jogar, eu recebia em meu templo, pessoas alheias à minha filosofia. Minha vida, meu mundo, meus códigos e toda a arquitetura da quadra era uma só energia. E para isso, não precisei ser escalado a competições de atletismo, porém, em minha razoável atuação nas pistas, fiz o melhor que pude. E o basquetebol, o melhor de mim.

Num domingo de páscoa, na quadra em que costumava jogar informalmente, no bairro da Vila Brasilândia, estava prestes à enterrar a bola na cesta de basquetebol, recebi uma cotovelada na região do baço. Desestabilizando-me, cai com o peito do pé esquerdo no chão. Torci seqüencialmente o tornozelo e o joelho, que entrou em choque com o concreto, enquanto caíram sobre o meu corpo. A mesma sensação de câmera lenta, permitiu-me ter a certeza, através das imagens em flashes, ser o fim da minha trajetória esportiva.

Os grãos de futuro, esvaziaram-se em minhas mãos. Os meses seguintes foram a prova de que durante a década dedicada aos exercícios físicos, a herança afro-diaspórica havia se potencializado. A minha cicatrização estava à espera da queda. O tempo ocioso foi preenchido com as habilidades nos tecidos. Seu efeito terapêutico convertia a inconformidade em novas imagens. A transição dos anos de 1993 e 1994, foi o período de maior datação nos desenhos ainda guardados. Aprendi, na prática, que a serenidade esteve estimulada entre os treinos. O equilíbrio mental precisou apagar muitas cenas registradas nos esportes, para compor novos repertórios têxteis. Era momento de reconhecer a derrota, virar a página e empreender toda a energia na urbe. Pelas imagens, lugares e presenças refutadas, após anos encontrei o principal motivo para continuar a interferir nos tecidos de algodão. Nela, nutro-me a cada itinerário. Através da técnica de despigmentação, movimentos de braços e mãos dão vazão aos dribles não mais realizados. Essa intervenção rompe a hierarquia entre o que é novo ou velho. A corrosão de seu acabamento me aproxima aos remendos das sacarias de meu avô Arlindo, vivenciadas por Arlinda desde pequena. O tempo passa, grava a sua marca no suporte e desgasta a matéria.

Desde 1960, meus pais protagonizaram e construíram o mundo onde eu nasci. Mas somente após iniciar minhas trilhas urbanas, me reconectei a todos eles. Nas ruínas urbanas, me aproximei da produção artística dos antigos cadernos de Edgard. Ao optar pelo atletismo, fui disciplinado em todos os ambientes. Na experiência e superação performática de meu pai, compartilho a transposição subjetiva entre as pistas e a cidade. Com o tempo transformou-se em suporte traduzido nos tecidos. E o “despig”, o meu esporte radical.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O Autoestilismo em Diáspora: Pensamento, produção e *performance* fora dos trilhos da passarela oficial eurocêntrica

O fomento historiográfico se compõe pelas ações de formadores de opinião que atuam em veículos de comunicação impressos, televisivos, virtuais e em eventos, na disseminação de um pertencimento histórico, sentimental para a historiografia colonizatória. Como amenizar esse quadro, onde protagonizam editores, designers e modelos que compõem as afro-diásporas-brasileiras e que, profissionalmente, submetem suas produções intelectuais, têxteis e performáticas para a epistemologia da moda europeia?⁹³

(...) Para todos nós que tomámos o partido da crítica descolonial, o diálogo com o Grupo Latino-americano de Estudos Subalternos tornou evidente a necessidade de transcender epistemologicamente – ou seja, de descolonizar – a epistemologia e o cânone ocidentais.(...)⁹⁴(GROSFOGUEL, op. cit, in: Santos; Meneses, 2010, p. 456).

Como não abrir críticas ao uso dos termos “moda afro” ou “moda afro-brasileira”, no desconhecimento do universo que cunhou tal termo, ou seja, tudo o que nele está embutido? Tal crítica advém principalmente porque, “moda” era um dos indícios dos ideais capitalistas e de modernidade, que, por essência, afirmavam-se, internamente, pela distinção social através das roupas, durante um ideal constituído na exploração de povos e pela expropriação de suas culturas, seus recursos minerais e vegetais, dos quais grande parte proveniente do continente africano.

De certo modo, o que conhecemos atualmente como "moda" só existe porque assim como o modernismo, só foi possível através da exploração e da aniquilação de muitas culturas em todos os continentes, entre eles o grande território que futuramente alimentaria uma fração considerável das diásporas que contribuíram para a formação populacional, religiosa e cultural do Brasil.

⁹³ O período inicial da absorção do termo "moda" pelo vestuário na Europa ocorreu em meados do século XIV, momento final da Idade Média. A mudança filosófica da época contribuiu para o desenvolvimento industrial, ao qual a indústria fabril teve destaque. O consumo exorbitante da produção têxtil como elemento de status e principal diferenciação social alimentava os caprichos dos burgueses, que gozavam dos lucros oriundos das grandes expedições. Pollini(2007). Elas tinham como base a exploração de terras distantes, a colonização de outras culturas que foram reconhecidas como inferiores, a expropriação ecológica e tecnológica de povos originários nas Américas, na África e na Ásia.

⁹⁴ Citação do texto de autoria de Ramon Grosfoguel: “ Para descolonizar os estudos de economia política e os estudos pós-coloniais: Transmodernidade, pensamento de fronteira e colonialidade global” em: Epistemologias do Sul.

[...] Dizer colonialidade não é o mesmo que dizer colonialismo. Não se trata de uma forma decorrente nem antecedente da modernidade. Colonialidade e modernidade constituem duas faces de uma mesma moeda. Da mesma maneira que a revolução industrial europeia foi possível graças as formas coercivas de trabalho na periferia, as novas identidades, direitos, leis e instituições da modernidade, de que são exemplo os Estados-nação, a cidadania e a democracia, formaram-se durante um processo de interação colonial, e também de dominação/exploração, com povos não-ocidentais. (GROSFOGUEL op. cit, in: SANTOS; MENESES, 2010, p 466).

Os registros que expressam as informações sobre grupos culturais que foram estudados e classificados como “tribais “, "povos sem escrita" e outras denominações, são acessados por profissionais da área de moda e de outros setores. Ao buscarem sintetizá-las a padronagens e estamparias em suas coleções semestrais na atualidade, evidenciam o distanciamento e a insensibilidade que sempre impediram os adeptos do racionalismo da cultura letrada, de perceberem e de participarem das comunicações multimidiáticas dos corpos detentores de saberes orais.

[...] Esta estratégia epistêmica tem sido crucial para os desenhos – ou desígnios – globais do Ocidente. Ao esconder o lugar do sujeito da enunciação, a dominação e a expansão coloniais europeias/euro-americanas conseguiram construir por todo o globo uma hierarquia de conhecimento superior e inferior e, consequentemente, de povos superiores e inferiores. Passamos da caracterização de “povos sem escrita” do século XVI, para a dos “povos sem história” dos séculos XVIII e XIX, “povos sem desenvolvimento” do século XX e, mais recentemente, “povos sem democracia” do século XXI. Passamos dos “direitos dos povos” do século XVI (o debate Sepúlveda versus de las Casas na escola de Salamanca em meados do século XVI), para os “direitos do homem” do século XVIII (filósofos iluministas), para os recentes “direitos humanos” do século XX. (GROSFOGUEL op. cit, in: SANTOS; MENESES, 2010, p. 460-461).

Inicialmente o termo “moda” nada tinha a ver com a especificidade do vestuário europeu. Ele era usado em contextos muito amplos, que não se relacionavam diretamente com a forma de se vestir. Tem como origem a palavra *Modus*, em latim, que era uma referência de medida agrária e posteriormente recebeu como novo significado “maneira de se conduzir”. No século XV, a palavra *Mode* significava “modo” no idioma francês. O sentido de “ ao modo”, à maneira”, foi associado as preferencias, as escolhas, as opiniões, aos gostos do momento, as escolhas estéticas e a forma das pessoas se vestirem. POLLINI (2007).

Podemos ser negligentes em algumas estâncias quando utilizamos genericamente o termo "moda afro". Pois é uma forma de nos referirmos a todas as produções têxteis desenvolvidas e utilizadas durante todo o período de existência de muitas culturas. Elas

coexistem paralelamente, podendo ter sido impactadas de diferentes modos pela globalização. De qualquer forma foram geograficamente condicionadas pelo processo de modernismo. Cada cultura possui seus referenciais, suas cosmovisões, suas línguas, suas diversas peles e veias sociais entre as quais, as que nós identificamos como roupas. Seria um equívoco sintetizarmos o diálogo dessas peles em seus contextos específicos pela ótica reduzida referenciada ocidentalmente como “moda”. Como pensar que, decodificamos arbitrariamente alguns elementos de culturas que desconhecemos?

Pela força de imaginários construídos em nossos contextos, nos equivocamos, por um sentimento de legitimação étnico-estética. O risco de tal procedimento consiste em reforçar epistemologicamente os princípios estruturantes do mundo ocidental, mesmo estando na condição de participantes dos grupos subalternizados.⁹⁵ De modo sustentável ou por processos industriais, são desenvolvidos produtos, quer sejam manufaturados ou mediados por aparatos artesanais, por maquinários mecanizados, eletrônicos ou computadorizados. Esses processos de produção têxtil advém de criações pluriversais oriundas das inúmeras culturas do continente africano e de suas possíveis retroinfluências; de aprimoramentos e adaptações que fazem de tecnologias externas, articulações com tecnologias locais.

Os resultados dessa produção, ainda podem receber, ou não, intervenções pictóricas, que, por sua vez, também podem ser compostos por processos e técnicas variáveis.

Independentemente de como o senso comum refere-se a todas essas produções têxteis, que são utilizadas como vestimenta, adereços, acessórios, produções de moradias adequadas aos seus habitats, com utilizações impensáveis em outras formas de vida alheias a seu contexto, tais suportes têxteis transitam, interagem e intercedem, energeticamente, entre esses corpos. Contribuem para a composição das diversas memórias que neles coexistem. Cada grupo em seu meio, lança símbolos dos repertórios que evidenciam suas cosmovisões há milênios. Essa complexidade é sintetizada na singularidade da palavra "afro".

⁹⁵ [...] a descolonização do conhecimento exigiria levar a sério a perspectiva/cosmologias/visões de pensadores críticos do Sul Global, que pensam com e a partir de corpos e lugares étnico-raciais/sexuais subalternizados. Enquanto projectos epistemológicos, o pós-modernismo e o pós-estruturalismo encontram-se aprisionados no interior do cânone ocidental, reproduzindo, dentro dos seus domínios de pensamento e prática, uma determinada forma de colonialidade do poder/conhecimento.[...] (GROSFUGUEL, op. cit, in: SANTOS; MENESES, 2010, p. 457-458).

Diferente da interatividade mediada pelos tecidos em contextos orais de culturas africanas, ideais hierarquizante evidenciavam-se no final do século XVI, pelos rufos, utilizado no pescoço, que compuseram o vestuário europeu. O cotidiano da época apresentava uma nova postura corporal dos adeptos desse acessório. A relação entre o corpo, a vestimenta e o nível social enfatizava o distanciamento entre os mais ricos em relação aos mais pobres, pois conforme a dimensão dos rufos ampliava-se gradativamente a impossibilidade de executarem qualquer atividade física. O que exigia a necessidade de um número de assistentes cada vez maior, aos de mais posses, demonstrando que não precisavam exercer nenhum trabalho e que podiam se gabar desses serviçais para realizarem as ações mais triviais do cotidiano, por exemplo.

Se observados: o pensar, o desenvolver e o usar as roupas, especificamente para ressaltar os discursos hierárquicos que geraram e ainda geram desdobramentos em todo o globo, atualmente estudados por diversas áreas do conhecimento, reforça-se a linearidade histórica que conduz à visão de mundo das culturas letradas, e que influencia outros setores da sociedade que mantém suas negociações políticas e sociais localmente, conforme as tramas tecidas desde os primeiros momentos do modernismo.

Quando associamos o termo “afro” ao termo “moda” sem ressalvas, o que seria proposição resulta em contrassenso. Se, em meados do século XIV, no mundo europeu foi o período inicial da absorção do termo “moda” pelo vestuário, não podemos esquecer a origem etimológica desse termo. Essa mudança de pensamento antecedeu o desenvolvimento industrial, ao qual a indústria fabril se destacou. O consumo da produção têxtil fabril estava entre os caprichos dos burgueses da época, que consumiam e movimentavam a “moda” de forma cada vez mais rápida. Assim exibiam e gozavam dos lucros oriundos das grandes expedições. Como um dos tentáculos do sistema-mundo, a moda europeia existe porque povos africanos e indígenas, entre muitos outros originários de mundos extra-europeus, foram despidos de suas culturas, tradições e vestimentas. Desse modo não poderiam interferir, negativamente, no grande empreendimento de conquista global.

É viável usarmos os termos “moda afro” e “moda afro-brasileira” sem refletirmos sobre esses fatores históricos, bem como as rupturas na produção e utilização das roupas

tradicionais por esses grupos, assim como todos os costumes que foram vetados em diáspora?

Além da resiliência mental e psicológica na adaptação as novas terras sob um regime escravocrata, até que as proposições têxteis oriundas dos corpos, e não para os corpos escravizados e ex-escravizados, recriassem suas estéticas, seus protagonismos social e cultural no Brasil, não vieram a tona. Perpassando gerações e com adaptações em cada contexto, resultam de tradições atualizadas localmente. A retroinfluência cultural que se iniciava, fomentou um novo quadro que substituiu a possibilidade de puritanismos; seus resultados foram expressos em variadas linguagens. Constituíram-se especificidades localizadas, geográfica e politicamente, conforme os arranjos sociais possíveis, o percentual de protagonismo e as assimilações culturais. Essas realidades foram e são campos de adaptações e de estratégias pedagógicas, para os que, mesmo à margem, puderam empreender eficaz e lentamente, como gotas de água que infiltram o concreto.

Gerando o limbo que possui vida, deram origem e alimentaram outros seres. Se constituíram de modo resistente, nas piores condições, até então inimagináveis. As inúmeras probabilidades de negociações, nos diversos contextos onde se localizavam os corpos em diáspora no Brasil e no mundo desde a colonização, podem ter originado várias expressões identificadas como artísticas ou contraventoras, inicialmente, possibilitando, redes de cenários têxteis.

Dessas manifestações, muitas se extinguíram, algumas foram incorporadas pelas culturas dominantes, outras foram se transformando ao longo do tempo, enquanto paralelamente, há as que permaneceram sem tantas interferências, constituindo-se como tradições e sendo retransmitida oralmente (Sodré, 1983). Apesar de prováveis rupturas de algumas produções, a memória corporal retém informações que podem ser compartilhadas mesmo após intervalos de muitos anos. Do mesmo modo que na música, nas artes plástica e noutras linguagens, diversas referências estéticas tiveram contato, compondo a paisagem de pessoas cultural e hierarquicamente distintas, mas que podiam ser vistas.

Um imenso acervo formou-se pelas tecelagens, cestarias e outras técnicas indígenas, somado as vestimentas memorizadas e não mais usadas pelos escravizados de origem africana e as roupas da moda europeia também em diáspora no Brasil. Associadas às técnicas têxteis artesanais e as que se industrializaram, já vinham compondo um repertório riquíssimo que poderia ser transformado em processo criativo por todos os partícipes desse contexto. Por mais que não tivessem desenvolvido, em sua época, poderia tê-lo perpassado aos seus descendentes. (Sodré, 1983).

O sentido dessa pesquisa não se limitou a questionar a descontinuidade dessas produções, nem o desuso de roupas que, possivelmente, seriam consideradas afro-diaspórica brasileiras, apresentadas pelos mais variados termos. E sim, um vigor na proposição do Autoestilismo em diáspora a partir da dinâmica de cada corpo em sua visão de mundo, atendendo as especificidades anatômicas e de mobilidade, mesmo que conceitualmente. Protagonismos no contexto atual, usufruindo das possibilidades tecnológicas, pedagógicas, paisagísticas, virtuais e de futuras conexões ainda inexistentes.

Associadas ao estímulo e ao exercício da oralidade quase extinta no contexto urbano, cada qual no diálogo com suas diásporas, sem binarismos, sem hierarquizar politicamente cada elemento ao qual sua ascendência é compósita, e principalmente sem a moda europeia como “parametria”. Impossível despir-se das heranças genéticas e das experiências histórico culturais de seus antepassados, que estão contidos em seu DNA. A omissão de fatos não resolve o problema da colonialidade da mente. (Hall, 2013).

A subjetividade da experiência reconhece em cada pessoa um fazedor de histórias, com conexão a muitas outras de maneira construtiva, cíclica e reversível. Cada reflexão em relação a sociedade a qual se insere pode construir a sua verdade, questionando e respeitando as demais reflexões, com a possibilidade de propor um mundo novo, se do mesmo modo, estiver aberto para conhecer o que está por vir. Desse modo, ficam mais compreensíveis as estratégias de manutenção das bases epistemológicas que alicerçaram o universo da moda, que inteligentemente não promove contrassensos, não se faz contraditório ao visibilizar outras culturas como protagonistas no âmbito do processo criativo dentro de seu circuito, compartilhando livremente suas especificidades e referenciais indóceis ao modernismo.

Mas a quer, sintetizada em estampas e maquiagem reduzidas a paisagens naturais, a peles de animais selvagens, a padronagens geométricas e estereotipada por iconografias que remetem ao subdesenvolvimento, a miséria e ao exotismo por coleções eventuais. Entre as perversidades que se escondem na neutralidade está o percentual de peles retintas, na administração cromática e quantitativa dentro da hierarquização nada camuflada. Ela identifica os limites aceitáveis para o resultado estético composto da soma das características plasmadas nesses corpos. Desde a silhueta, passando pela altura, anatomia e expressões faciais que trazem as memórias sensoriais, principalmente na saliência labial e olfativa.⁹⁶

Dos olhos pouco sabem. A priori, que não se desenvolveram especificamente para a cultura letrada. Articulados multimidiaticamente aos outros sensores, nos ambientes naturais, foram adaptados a distintas urbanizações. Apropriam-se da paisagem, e ainda se nutrem das energias que detectam onde jamais se espera. (Sodré, 2002).

FONTES

Entrevistas

Nome, ano da entrevista

Ermínia de Souza, 2006

Oliva dos Santos, 2006

Arlinda de Souza Corrêa, 2013

Edgard Corrêa, 2014

Clovis Karuman, 2013

Addilson S. Almeida – Família 4P, 2014

Vídeos

Encontro com Milton Santos: O mundo global visto do lado de cá, 2007.

Gênero: Documentário. Local: Brasil. Direção: Silvio Tendler. Duração: 89 minutos.

Banlieue 13/ B13, 2004.

Gênero: Ação. Local: França. Direção: Pierre Morel. Roteiro: Bibi Naceri, Luc Besson. Elenco: Cyril Raffaelli, Dany Verissimo, David Belle, François Chattot, Larbi Naceri, Nicolas Woirion, Tony D'Amario. Produção: Luc Besson. Fotografia: Manuel Teran. Trilha Sonora: Bastide Donny, Da Octopuss, Damien Roques. Duração: 85 min.

Banlieue 13- Ultimate, 2009.

Gênero: Ação. Local: França. Direção: Patrick Alessandrin. Roteiro: Luc Besson, Luc Besson. Elenco: Cyril Raffaelli, David Belle, Philippe Torreton, Daniel Duval, Elodie Yung, MC Jean Gab'l, James Deano, Laouni Mouhid, Fabrice Feltzinger, Pierre-Marie Mosconi. Produção: Luc Besson. Efeitos Especiais: Muhamed M'Barek. Trilha Sonora: Da Octopuss, Trak Invaders. Duração: 101 min.

Dogville, 2003.

Gênero: Drama. Co-produção: Dinamarca, Suécia, Noruega, Finlândia, Reino Unido, França, Alemanha e Países Baixos. Direção: Lars von Trier. Roteiro: Lars von Trier. Elenco: Harriet Anderson, Jean-Marc Barr, Lauren Bacall, Nicole Kidman. Duração: 150 minutos.

Músicas

Eju Orendive – BRÔ MC's.

Fotografias

Anexo.

Imagens

Desenhos ,croquis, esboços, revistas anexos.

Roupas *

Tecidos *

*Algumas imagens das roupas e tecidos utilizados como fonte, podem ser visualizadas no anexo.

REFERÊNCIAS

Referências Bibliográficas:

- ABREU, Martha. *O Império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830/1900*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.
- ARGAN, Giulio Carlo. *Arte moderna*. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- ANTONACCI, Maria Antonieta. *Memórias ancoradas em corpos negros*. São Paulo: Educ, 2013.
- BARROS, Denise Dias. *Itinerário da Loucura em Territórios Dogon*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2004.
- BARTHES, Roland- *A Câmara Clara*, Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998;
- ARAÚJO, M. & BRUNO, M.C.O. – *A Memória do Pensamento Museológico Contemporâneo – documentos e depoimentos*: São Paulo, Comitê Brasileiro do ICOM, 1995.
- BALOGUN, Ola. “Forma e expressão nas artes africanas”, In: SOW, A. et ali *Introdução à cultura africana*, Luanda: Instituto Nacional do Livro e do Disco, 1977.
- BARSON, Tanya. *Afro Modern: viagens através del Atlántico Negro*, Galícia: Xunta de Galícia, 2010.
- BHABHA, Homi. *O Local da Cultura*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 1998.
- BRUNO, M.C.O. & FONSECA, A. & NEVES, K.R.F. – Mudança Social e Desenvolvimento no Pensamento da Museóloga Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos. IN: *Museus como Agentes de Mudança Social e Desenvolvimento*: São Cristóvão, Museu de Arqueologia de Xingo, 2008.
- _____. As Expedições no Cenário Museal. IN: *Expedição São Paulo 450 anos – uma viagem por dentro da metrópole*: São Paulo, SEC/SP e IFF, 2004.
- CÂNDIDO, M.D. As ondas do Pensamento Museológico: balanço sobre a produção brasileira. *Museus como Agentes de Mudança Social e Desenvolvimento*: São Cristóvão, Museu de Arqueologia de Xingó, 2008.
- CAVARERO, Adriana. *Vozes plurais: filosofia da expressão vocal*, Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011.
- CÉSAIRE, Aimé. *Discurso sobre el colonialismo*, Madrid: Akal Ediciones, 2006.
- CUNHA, Maria Clementina (org.). *Carnavais e outras f(r)estas: ensaios de história social da cultura*, Campinas: Ed. Da UNICAMP, 2002.
- DUSSEL, Enrique. Vídeo Seminário: *Filosofia Política em América Latina Hoy*, Quito: Universidade Andina Simón Bolívar, 2009;

EUGEN HERRIGEL- *A arte cavalheiresca do arqueiro zen* - São Paulo: Pensamento, 1975.

FANON, Franz. *Pele negra, máscaras brancas*. Rio de Janeiro: Editora Fator, 1983.

FERNANDEZ, L.A. - Memória, Interpretation y Relato. Pasado y evolución del museo. IN: *Museologia y Museografía*, Madrid: Ediciones del Serbal, 2006.

FOUCAUT, Michel – *Vigiar e Punir*, Petrópolis: Vozes, 2007.

FLUSSER, Vilém – *A Filosofia da Caixa Preta*, Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2002;

FRAGINAIS, Manuel Moreno (org.) *África em América Latina*, México: Siglo vientiuno editores/UNESCO, 1977.

FREIRE, PAULO – *Pedagogia da autonomia: Saberes necessários à prática educativa*/Paulo Freire. –São Paulo: Paz e Terra, 1996 (Coleção Leitura).

GIL, José. *Metamorfoses do corpo*, Lisboa: Relógio D'Água, 1997.

GILROY, Paul. “O Atlântico Negro como contracultura da modernidade”, In: *O Atlântico Negro: modernidade e dupla consciência*. Trad: Cid Knipel Moreira, São Paulo: Editora 34, 1993.

GLISSANT, Édouard. *Introdução à poética da diversidade*, Juiz Fora: EDUFJF, 1995.

HALL, Stuart. *Da Diáspora: Identidades e mediações Culturais*. Humanitas, BH, 2006.

HAMPATÊ BÂ, Amadou. “ A Tradição viva”, in KI-ZERBO, Joseph (org.). *História Geral da África*, São Paulo: Ática/UNESCO, 1982.

_____. *Amkoullel, o menino fula* . São Paulo: Pala Athena: Casa das Africas, 2003.

História geral da África, I: Metodologia e pré-história da África / editado por Joseph Ki-Zerbo. – 2.ed. rev. – Brasília : UNESCO, 2010.

HUYSEN, A. - *Escapando da Amnésia – o museu como cultura de massa*: Rio de Janeiro, Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, n. 23, 1994.

Imagem Maquina: *A era das tecnologias do virtual*. Organizado por André Parente; trad. Rogério Luz. Rio de Janeiro: Editora 34, 1993.

IROB, Esiaba. “O que eles trouxeram consigo: carnaval e persistência da performance estética africana na diáspora”, In: Projeto História, 44, São Paulo: EDUC, 2012.

LANDER, Edgardo (org.). *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais, perspectivas latino-americanas*, Buenos Aires/São Paulo: CLACSO, 2005.

LARA, Silvia e PACHECO, Gustavo. *Memória do Jongo: as gravações históricas de Stanley Stein*. Vassouras, 1949, Rio de Janeiro: Folha Seca, 2007.

- LINEBAUGH, Peter e REDIKER, Marcus. *A hidra de muitas cabeças: marinheiros, escravos, plebeus e a história oculta do Atlântico revolucionário*, São Paulo, Companhia das Letras, 2008;
- MARTINS, Leda. *Afrografias da memória: o Reinado do Rosário no Jatobá*, São Paulo/Belo Horizonte: Perspectiva/Mazza Edições, 1997;
- MATOS, Maria Izilda Santos de. *Trama e Poder: a trajetória e polêmica em torno das indústrias de sacaria para o café (São Paulo, 1888-1934)*. 2.ed. Rio de Janeiro: 7letra, 1996
- MBEMBE, Achille. *As formas africanas de Auto-Inscrição*. Estudos Afro-Asiáticos, ano 23, n. 1, 2001.
- MENESES, U.B. *O Discurso Museológico: um desafio para os Museus*. IN: Ciência em Museus: Belém, CNPq, n.4, 1992;
- _____. *Premissas para a Formulação de Políticas Públicas em Arqueologia*. IN: Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional. Rio de Janeiro. IPHAN. n. 33, 2007;
- MEZZADRA, Sandra. *Estudios Postcoloniales: ensayos fundamentales*, MADRID: Traficantes de Sueños, 2008;
- MIGNOLO, Walter. *Histórias locais/ Projetos globais: colonialidade, saberes subalternos e pensamentos liminares*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003;
- SANTOS, Milton. *Por uma outra globalização: do pensamento único a consciência universal*. 19ª Ed; Rio de Janeiro: Record, 2010;
- _____. *Desobediencia epstemica: retorica de la modernidade, lógica de la colonialidad y gramática de la descolonialidad*, Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2010;
- _____. *La teoria politica em la encrucijada descolonial*. Buenos Aires: Ediciones del Signo, 2003;
- MORAIS FILHO, Melo. *Festas e tradições populares no Brasil*, Brasília: Senado Federal, 2002;
- MUKUNA, Kazadi Wa. *Um estudo interdisciplinar do Bumba-meu-boi: uma dramatização musical satírica no Brasil*, no prelo;
- NEPONUCENO, Nirlene. “Celebrações negras em ciclo natalino: teia da diáspora em áreas culturais do Brasil e Caribe”, Tese de Doutorado em História, PUC/SP, 2011;
- ORTIZ, Fernando. *Los Bailes y el teatro de los Negros em el folklore de Cuba*, Habana: Ediciones Cardenas y Cia., 1951;
- _____. *Los negros brujos*, Miami: Ediciones Universal, 1973;

- PEIXOTO, Nelson Brissac. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 1996;
- P. D. OUSPENSKY – *Psicologia da evolução possível ao homem* - São Paulo: Pensamento, 1992;
- POLLINI, Denise. *Breve História da Moda*. São Paulo: Editora Claridade, 2007.
- Projeto História 28, Festas, Ritos, Celebrações*, São Paulo: EDUC, 2004.
- Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós Graduated em História e do departamento de História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo N° 0* (1981) - . –São Paulo: EDUC, 1981.
- RAMOS: Arthur. *O folk-lore negro do Brasil*, Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1935.
- REIS, João José. *A morte é uma festa: ritos fúnebres e revolta popular no Brasil do século XIX*, São Paulo: Companhia das Letras, 1991.
- RESTANY, R Hundertwasser. *O pintor-rei das cinco peles*. Alemanha: Taschen, 1999.
- ROJO, Antonio Benitez. *La isla que se repite*, Ed. Casiopea: Barcelona, 1998.
- SOUZA, Ana Lúcia Silva. *Letramentos de reexistencia: poesia, grafite, musica, dança: HIP-HOP*. São Paulo: Parábola Editorial, 2011.
- SANCHES, Manuela Ribeiro (orga.). *Descolonizar a Europa*, Lisboa: Edições Cotovia, 2005.
- SANTOS, Boaventura de Sousa e MENESES, Maria Paula. (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. Coimbra: Edições Almedina, 2009.
- SODRÉ, Muniz – *Samba, o dono do corpo*. Rio de Janeiro: Mauad, 1998.
- _____. *Mestre Bimba: Corpo de mandinga*. Rio de Janeiro: Manati, 2002;
- _____. *A verdade seduzida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.
- STALYBRAS, Peter - *O casaco de Marx: roupas, memória, dor*; tradução de Tomaz Tadeu. – 3. ed. – Belo Horizonte : Autêntica Editora, 2008.
- VASSA, Gustavus. *Los viajes de Equiano*, La Habana: Editorial Arte y Literatura, 2002.
- VARINE-BOHAN, H. – Museus e Desenvolvimento Local: um balanço crítico. IN: *Museus como Agentes de Mudança Social e Desenvolvimento*: São Cristóvão, Museu de Arqueologia de Xingó, 2008.
- WALSH, Catherine. *Interculturalidad, Estado, Sociedad: luchas (de)coloniales de nuestra época*, Quito: Ediciones Abya-Yala, 2009.

Sites de Referências:

<http://www.cinemaemcena.com.br/plus/modulos/filme/ver.php?cdfilme=1445> . Acesso em 26/04/2014;

https://www.youtube.com/watch?v=-UUB5DW_mnM . Acesso em 04/05/2014;

<http://entretenimento.uol.com.br/noticias/efe/2013/12/17/grupo-de-rap-indigena-do-mato-grosso-do-sul-expoe-problemas-da-aldeia.htm> . Acesso em 28/04/2014;

<http://www.rapnaveia.com.br/bro-mcs/eju-orendive/5560> - acesso em 28/04/2014;

<http://victorian-cinema.net/demeny>. Acesso em 05/05/2014;

<http://www.ebah.com.br/content/ABAAAAnrIAK/educa-ccedil-atilde-f-iacute-sica-sociedade>. Acesso em 05/05/2014;

<http://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2012/09/07/mp-investiga-se-incendios-nas-favelas-de-sao-paulo-tem-relacao-com-interesse-imobiliario.htm> - Acesso em 04/05/2014;

<http://www.heloisabuarquedehollanda.com.br/entrevista-jb-stuart-hall/> . Acesso em 05/05/2014;

<http://noticias.uol.com.br/cotidiano/ultimas-noticias/2012/09/07/mp-investiga-se-incendios-nas-favelas-de-sao-paulo-tem-relacao-com-interesse-imobiliario.htm>
Acesso em 04/05/2014;

<http://mural.blogfolha.uol.com.br/2013/10/07/sarau-na-favela-do-moinho-alerta-para-problemas-da-comunidade/> . Acesso em 19/05/2014;

<http://aeromagnamg.wordpress.com/2012/03/12/uma-breve-historia-do-mosaico/> . Acesso em 23/05/2014;

<http://www.jovensliderancas.org/1/previous/2.html> . Acesso em 13/05/2014;

<http://www.jovensliderancas.org/1/previous/2.html> . Acesso em 13/05/2014;

http://www.abcdmaior.com.br/noticia_exibir.php?noticia=18505 . Acesso em 13/05/2014;

<http://www.alexandreorion.com/> . Acesso em 08/05/2014;

<http://www.alexandreorion.com/> . Acesso em 08/05/2014;

<http://poesiadarua.wordpress.com/brasil-1982-a-poesia-na-transversal-da-historia/> . Acesso em 22/05/2014;

http://www.antoniomiranda.com.br/ensaios/pichacao_poetica_e_%20sprayacao.html . Acesso em 19/05/2014).

http://pt.wikipedia.org/wiki/Ribeir%C3%A3o_Preto . Acesso em 24/05/2014;

http://pt.wikipedia.org/wiki/Vila_Oper%C3%A1ria_Maria_Z%C3%A9lia . Acesso em 24/05/2014;

http://www.revistamuseu.com.br/artigos/art_.asp?id=23639 . Acesso em 24/05/2014;

<http://lacca.imagcom.org/?p=98> . Acesso em 25/04/2014;

http://pt.wikipedia.org/wiki/Revolu%C3%A7%C3%A3o_Francesa . Acesso em 25/05/2014;

http://pt.wikipedia.org/wiki/Gilles_Lipovetsky . Acesso em 24/05/2014;

<http://pt.wikipedia.org/wiki/Vanitas> . Acesso em 24/05/2014;

<http://modahistorica.blogspot.com.br/2013/05/o-rufo.html> . Acesso em 25/05/2014;

<http://www.epochtimes.com.br/descubra-origem-chapeus-usados-princesas-medievais/#.U4PFwfldV8F> . Acesso em 25/05/2014;

<http://picnicvitorianocwb.com/moda-na-era-medieval/> . Acesso em 25/05/2014;

<http://fmr-id.com/2011/01/16/penisshoe/> . Acesso em 25/05/2014;

http://www.batashoemuseum.ca/exhibitions/on_a_pedestal/index.shtml . Acesso em 25/05/2014;

<http://maylessis.wordpress.com/2012/10/13/moda-do-seculo-xviii-parte-2/> . Acesso em 20/04/2014;

Entrevista de Dom Filó sobre os bailes de soul Black Rio. (Disponível em: <http://advivo.com.br/comentario/re-vai-comecar-o-baile-black-29>. Acesso em 24/07/2014)