



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
INSTITUTO DE HUMANIDADES, ARTES E CIÊNCIAS  
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
CULTURA E SOCIEDADE**

**CAROLINE BARRETO DE LIMA**

***MODATIVISMO:*  
PRÁTICAS FEMINISTAS E ANTIRRACISTAS EM PROCESSOS CRIATIVOS  
DECOLONIAIS**

**SALVADOR  
2022**

**CAROLINE BARRETO DE LIMA**

***MODATIVISMO:***

**PRÁTICAS FEMINISTAS E ANTIRRACISTAS EM PROCESSOS CRIATIVOS  
DECOLONIAIS**

Tese apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade do Instituto de Humanidades, Artes e Ciências como parte dos requisitos para obtenção do grau de Doutora.

Orientador (a): Profa. Dra. Renata Pitombo  
Cidreira

**SALVADOR  
2022**

## **BANCA EXAMINADORA**

---

Prof<sup>ª</sup> Doutora Renata Pitombo Cidreira (UFRB).  
Orientadora. Presidente da banca

---

Prof<sup>ª</sup> Doutora Rosangela Janja Costa Araújo (UFBA)  
Co-orientadora

---

Prof<sup>ª</sup> Doutora Edilene Dias Matos (UFBA)

---

Prof<sup>ª</sup> Doutora Jaqueline Gomes de Jesus (IFRJ)

---

Prof<sup>ª</sup> Doutora Rosane Preciosa Sequeira (UFJF)



ATA DA REUNIÃO DA DEFESA ORAL DA TESE Nº \_\_\_\_\_ DE **CAROLINE BARRETO DE LIMA**  
INTITULADA: "MODATIVISMO: PRÁTICAS FEMINISTAS E ANTIRRACISTAS EM PROCESSOS CRIATIVOS DECOLONIAIS".

Ac 13 (treze) dias do mês de maio do ano dois mil e vinte e dois, no IHAC - Instituto de Humanidades Artes e Ciências da Universidade Federal da Bahia - foi instalada a Banca Examinadora da Defesa da tese intitulada: "MODATIVISMO: PRÁTICAS FEMINISTAS E ANTIRRACISTAS EM PROCESSOS CRIATIVOS DECOLONIAIS". Após a abertura da sessão, foi composta a Banca Examinadora formada pelos professores Drs.: Prof.(a) Dr.(a) **Renata Pitombo Cidreira** – Orientador(a), como co-orientadora a Prof.(a) Dr.(a) **Rosângela Janja Costa Araújo** pelos examinadores externos: Prof.(a) Dr.(a) **Rosane Preciosa Sequeira**, o(a) Prof.(a) Dr.(a) **Jaqueline Gomes de Jesus** e internos do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade: Prof.(a) Dr.(a) **Edilene Dias Matos**. Conforme o Regimento Interno do Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Cultura e Sociedade foi dado o prazo de trinta minutos para que o/a doutorando(a) fizesse a exposição do seu trabalho e trinta minutos para que os membros da Banca realizassem a arguição. Primeiro falou o(a) Prof.(a) Dr.(a) **Rosângela Janja Costa Araújo**, seguida da Prof.(a) Dr.(a) **Rosane Preciosa Sequeira**, em seguida o(a) Prof.(a) Dr.(a) **Jaqueline Gomes de Jesus** avaliadores externos. Após os examinadores externos, fez sua arguição o(a) Prof.(a) Dr.(a) **Edilene Dias Matos** avaliadores internos. Depois que os membros da Banca falaram, foi dado um prazo de trinta minutos para que o(a) doutorando(a) fizesse sua réplica. Concluída a exposição, arguição e réplica, a Banca Examinadora se reuniu e considerou a tese de **CAROLINA BARRETO DE LIMA** como Aprovada com distinção. Nada mais havendo a tratar, eu, Prof.(a) Dr.(a) **Renata Pitombo Cidreira**, orientador(a), lavrei a presente ata que será por mim assinada, pelos demais membros da Banca e pelo(a) doutorando(a). Salvador, 13 de maio de 2022.

Prof.(a) Dr.(a) **Renata Pitombo Cidreira** \_\_\_\_\_  
 Prof.(a) Dr.(a) **Rosângela Janja Costa Araújo** \_\_\_\_\_  
 Prof.(a) Dr.(a) **Rosane Preciosa Sequeira** \_\_\_\_\_  
 Prof.(a) Dr.(a) **Jaqueline Gomes de Jesus** gov.br \_\_\_\_\_  
 Prof.(a) Dr.(a) **Edilene Dias Matos** \_\_\_\_\_  
 Doutorando(a) **CAROLINE BARRETO DE LIMA** \_\_\_\_\_





PARECER DA BANCA EXAMINADORA

DOUTORANDO (a): CAROLINE BARRETO DE LIMA

TÍTULO DA TESE: "MODATIVISMO: PRÁTICAS FEMINISTAS E ANTIRRACISTAS EM PROCESSOS CRIATIVOS DECOLONIAIS".

AREA DE CONCENTRAÇÃO: Cultura e Sociedade LINHA DE PESQUISA: Cultura e Identidade

DATA DA DEFESA: 13/05/2022 HORA: 15h LOCAL: webconferência

BANCA EXAMINADORA:

1. ORIENTADOR(A): Prof.(a) Dr.(a) Renata Pitombo Cidreira *Renata Pitombo Cidreira*
2. CO-ORIENTADORA: Prof.(a) Dr.(a) Rosângela Janja Costa Araújo *Rosângela Janja Costa Araújo*
3. EXAMINADOR(A) EXTERNO(A): Prof.(a) Dr.(a) Rosane Preciosa Sequeira *Rosane Preciosa Sequeira*
4. EXAMINADOR(A) EXTERNO(A): Prof.(a) Dr.(a) Jaqueline Gomes de Jesus *Jaqueline Gomes de Jesus*
5. EXAMINADOR(A) INTERNO(A): Prof.(a) Dr.(a) Edilene Dias Matos *Edilene Dias Matos*

ASSINATURAS:

Documento assinado digitalmente  
JAQUELINE GOMES DE JESUS  
Data: 18/05/2022 12:49:46-03:00  
Verifique em <https://verificador.mt.br>

RESULTADO:

A BANCA EXAMINADORA, APÓS O EXAME DA TESE E ARGUIÇÃO DO(A) CANDIDATO(A), DECIDIU PELA:

- Aprovação da Tese com distinção, por sua excepcional qualidade e extrema originalidade
- Aprovação da Tese.
- Reprovação da Tese.
- Reformulação da Tese, indicando o prazo de sessenta dias para apresentar a nova versão.

CONSIDERAÇÕES:

Após a exploração do doutorando a banca dos integrantes examinadores considerou a grande originalidade da pesquisa, abordada, inovadora, e conceito de modativismo além de salientar a importância da temática e a relevância do seu teórico-metodológico e metodológico, assim como a fundamentação teórica, a linha é aprovada com distinção e indicação de publicações.

13/05/2022

PREENCHER SOMENTE EM CASO DE REFORMULAÇÃO DA TESE:

- O (a) Doutorando (a) apresentou a reformulação e a Tese foi APROVADA pela Banca.
- O (a) Doutorando (a) apresentou a reformulação e a Tese foi REPROVADA pela Banca.

AUTENTICAÇÃO DO (A) PRESIDENTE DA BANCA EXAMINADORA

13/05/2022 *Renata Pitombo Cidreira*

AUTENTICAÇÃO DO(A) ALUNO(A)

*Caroline Barreto de Lima*

Lima, Caroline Barreto de.

Modativismo: práticas feministas e antirracistas em processos criativos decoloniais / Caroline Barreto de Lima. - 2022.

293 f.: il.

Orientadora: Profa. Dra. Renata Pitombo Cidreira.

Tese (doutorado) - Universidade Federal da Bahia, Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos, Salvador, 2022.

1. Moda. 2. Moda - Aspectos sociais. 3. Moda - Aspectos políticos. 4. Moda - Estilo - Influências africanas. 5. Negros - Vestuário. 6. Ativistas políticas negras. 7. Descolonização. I. Cidreira, Renata Pitombo. II. Universidade Federal da Bahia. Instituto de Humanidades, Artes e Ciências Professor Milton Santos. III. Título.

CDD - 746.92

CDU - 391

*Para mulheres, então, poesia não é um luxo. Ela é uma necessidade vital de nossa existência. Ela forma a qualidade da luz dentro da qual predizemos nossas esperanças e sonhos em direção a sobrevivência e mudança, primeiro feita em linguagem, depois em ideia, então em ação mais tocável. Poesia é a maneira com que ajudamos a dar nome ao inominado, para que possa ser pensado. O horizonte mais distante de nossas esperanças e medos é calçado por nossos poemas, talhado das experiências pétreas de nossas vidas diárias.*

(Audre Lorde, 1977).

## AGRADECIMENTOS

Modupé, Babá mi Èṣù e a todos os encantados das encruzilhadas, que alumiarão meus caminhos e reforçaram a minha proteção nesse percurso de tantas batalhas. Especialmente ao meu querido amigo Gira Mundo e às moças Maria Bagaceira e Dona Maria Mulambo das Almas. Modupé, Babá mi Ògún, pela força de luta sempre renovada e estendida a todas as pessoas que me acompanharam nessa caminhada. Modupé, Iyá Ori por inspirar tudo que sinto, penso, desenho e escrevo. No seu colo de mãe, flutuando reluzente nas águas azuladas, aprendi a escutar o meu coração antes da mente. Modupé, Babá Òrìsànlá, meu pai e meu filho, por iluminar os meus mais antigos e recentes caminhos, de maneira a confirmar todo o propósito dessa existência e conseqüentemente deste trabalho. Modupé aos Erês, por me lembrarem que ao nos investirmos para ver o mundo sob o olhar de uma criança, nos despimos das pesadas cargas que não nos servem, nem mesmo para a luta. Agradeço e saúdo a doçura e a sagacidade de Crispina e Logunedezinho, pelo relevante e divertido apoio e aos Caboclos, Oxóssi Caçador (Tio Ó) e Viramundo (Seu Vira), pelo acolhimento e proteção, assim como aos Pretos e Pretas Velhas por tanto amor. Modupé mi Babálorisá Matheus Ramos e à comunidade do Ilê Asè Òfurufú Orun, por me acolher e me fortaceler.

Modupé à minha família original, de terras imprecisas, mas sob inferência tão significativa desde África ao Recôncavo Baiano. À minha avó Honorinda Gomes e ao avô José Muniz Barreto, por acreditarem e participarem ativamente do meu trabalho - desde a doação de roupas para os primeiros desfiles de redesenho à atuação cênica como modelos, sou muito grata por todo apoio afetivo, imaterial e material. Assim como à minha mãe Maria do Carmo e ao meu pai Luiz Alberto, que criaram uma mulher corajosa para além das limitações de gênero. À minha duplamente irmã Ariane Lima, meu irmão Israel Lima e à minha sobrinha Malu Barreto por confirmar na sua existência os meus propósitos de arte, vida e luta. Às minhas primas/tias/irmãs/amigas Virgínia Gomes, Célia Gomes, Maria Luiza Gomes e Arlinda Gomes, por tanto amor e parceria efetivas na vida e nesse percurso de pesquisa. Ao meu irmão de coração Leo Soares, com quem tenho tido o privilégio de dividir todas as sensibilidades artísticas e as diversas de problematizações teórico-políticas, desde a graduação em Letras na UEFS, aos artigos que publicamos juntas e especialmente nos complexos percursos da vida. À minha irmã Laila Rosa, artista parceira das obras aqui apresentadas, precursora dos ativismos feministas junto comigo desde o ano de 2011, quando ingressamos como docentes na UFBA e nos encontramos no NEIM. A partir dali entendemos na prática que, como artistas e



acadêmicas, seria necessário resistência a partir da fusão das nossas diversas atuações, e assim fizemos nesses anos entre a Feminária Musical e Modativismo.

Ao Bonde do Pós-Cultura, querides colegas do nosso grupo de apoio da turma de 2015.1: Luís Fernando Lisboa, Yasmin Nogueira, Daniel dos Santos, Murillo Nonato, Midiã Noelle e Alexandre Nunes. Às turmas de estudantes do Bacharelado em Estudos de Gênero e Diversidade (UFBA), com quem compartilhei minhas criações teóricas nesses anos e que muito contribuíram no debate que apresento aqui. Também às colegas do Departamento de Estudos de Gênero e Diversidade (UFBA) e do Grupo de Pesquisa em Gênero, Arte e Cultura (GAC – NEIM), especialmente às queridas amigas Janja Araújo, Maíra Kubick, Maíse Zucco e Darlane Andrade, por todo carinho e apoio nessa dura, longa e festiva caminhada. À Renata Pitombo, minha orientadora e à sua mãe Socorro Pitombo, por me apresentarem a primeira referência de pesquisa em Teoria da Moda, feita por uma mulher baiana numa universidade pública.

Este trabalho só foi possível por conta da crença mútua, do investimento afetivo e material de outras mulheres negras como eu, que me ensinaram diferentes valores e formas-moeda de investimento num projeto de transformação social, para além do nosso tempo de vida: Tâmara Monford (amiga de infância e minha primeira sócia), Adriele Regine (ex-estudante, minha primeira assistente e hoje produtora executiva do projeto Modativismo), Claudia Soares (primeira parceira do projeto Modativismo e coordenadora de equipe e atelier nos laboratórios criativos), Adama Paris (estilista senegalesa que fez o primeiro convite internacional e me ensinou a ver a moda feita por mulheres negras em outras dimensão relacional), Juci Reis (curadora do trabalho desde 2015, responsável pela circulação internacional em galerias de arte), Nanci Meire (ex-estudante, produtora de moda da equipe, que me mostrou por meio da sua própria transformação individual, o quanto a consciência crítica é transformadora, desde a nossa aparência às nossas escolhas).

Por fim, ao ponto mais potente dessa caminhada, à atual equipe Modativismo em nome de David Santos, Adriele Regine, Nanci Meire e Anderson Paz. Foram dezenas de pessoas que compartilharam dos processos de ensino-aprendizagem empreendidos nos laboratórios criativos e que construíram junto comigo, um entendimento sobre o que é moda para mulheres negras, ratificando a compreensão sobre as relações entre moda e ativismo. Modupé à todas as pessoas que me/se deram às mãos, nessa Gira de mais de dez anos de trabalho coletivo:

Ju Fonseca, Sika Caicó, Sista Kátia, Carla Calixto, Joice Fischer, Roque Jurandy Boa Morte, Marta Santos, Maria Viana, Suellen Massena, Maria Massena, Suzane Massena, Suzana Massena, Alfredo Massena, Antônio Carlos (Binho), Priscilla Bastos, Maria De Totó, Pan Batista, Marly Falcão, Carla Oliveira, Anita Costa, Carla Akotirene, Luma Nascimento, Silvana

Grappi, Ana Vitória, Helen Salomão, Edgar Azevedo, Natan Fox, Israel Fagundes, Rogério Teodoro, Merie Souza, Sara Regina Nascimento, Bianca Pimentel, Everli Barbara, Fátima Audislene Gomes, Elisania Paulino, Elizabete Leitão, Lôro Velansk, Joelice Soares, Kris Viana, Edileuza, Ângela Sodré, Rogério Teodoro, Thaís Medeiros, Andreza Pires, Michele dos Anjos Casais, Roberta da Silva Santos, Taline dos Santos Souza, Viviane dos Santos da Hora, Joice Lima da Silva, Vanessa Fernandes, Cátia Santos da Conceição, Laís Conceição Barbosa, Paula Maiara Conceição, Emile Brito, Cláudio Manoel Duarte, Gleydson Publio, Juliane Gomes, Mirella Ferreira, Adriano Magalhães, Daniela Penna, Adeline Seixas, Brenda Silva, Iuri Passos, Laila Andresa, Laila Rosa, Luan Sodré, Viviane de Lima, Fátima Audislene, Luciliane Cavalcante, Anderson Vidal, Luís Santana, Cláudio Argolo, William Samir, Fernando Expedito, Iasmin Silva, Daniel dos Santos, Ajah Makena, Celidalva Almeida, Ludimila Sandrine, Rangel Souza, Antonio Jorge, Rafael Fonseca, Cleitson da Cunha, Ítalo Soares, Rafael Cruz, Tarcís Rocha, Wattson Santana, Ingrid Vinagre, Letícia Conceição, Tamyres da Conceição, Brenda Santana, Jamile de Almeida, Maila Marielle, Bruna Borges, Luísa Catharine, Rejane Santos, Caroline Souza, Luana Santos, Maiane Laís, Carla A. da Silva, Sara Santana, Alice Pinto, Andreza Manuela, Bruna Velame, Camila Nut Nansu, Deise Nascimento, Eliana Maria, Jamile Barboza, Jarimara Costa, Leila Azevêdo, Lidiane Lima, Mahylle Santana, Paula Milena, Selma Maria, Verônica do Desterro, Victoria Pitta e Milena de Jesus. Agradeço também a todas as pessoas que de alguma forma cruzaram essas linhas, até a finalização dessa escrita e que mesmo com os entraves provocados, me ensinaram que posso sempre mais. Asè!

*Para todas as mulheres negras, africanas de ambos os lados do Atlântico, que me antecederam e marcaram na minha ancestralidade o percurso dessa trajetória, que aqui materializo por meio de luta, transformada em poesia.*

## RESUMO

Compondo uma análise acerca das relações entre Moda e Ativismo, com base nas teorias do campo dos Estudos Feministas e de Gênero, Relações Raciais e Racismo e estudos sobre Processos Criativos e Metodologias de Design de Moda, apresento nessa pesquisa, um debate e registros do processo de construção do Modativismo. Elaboro essas reflexões a partir de experimentos teórico-práticos, empreendidos na criação das coleções de moda, desfiles e exposições nacionais e internacionais, de minha autoria, que compuseram as residências artísticas inseridas no curso desta pesquisa, dentre os anos de 2015 a 2019. Na elaboração do escopo teórico que baliza a proposta do Modativismo, passo a reconhecer que teoria e prática são indissociáveis e assim, proponho pensar nos processos de criação, desenvolvimento e produção de coleções de moda e demais produtos artísticos nesse campo, sob a perspectiva das práticas feministas e antirracistas, compondo uma proposta Decolonial (CURIEL, 2010) tanto de nossas experiências, bem como das formas de produção de conhecimento científico e práticas artísticas. Sem bases precedentes de referência para produzir uma empreitada acadêmica que pudesse convergir às análises dos meus processos criativos - como campo teórico-político-metodológico de produção de conhecimento - adoto referências do Método Cartográfico (DELEUZE & GUATTARI, 1995), dos Estudos Culturais (HALL, 2009), Estudos de Gênero e Feminismos (SCOTT, 1995), com recorte no Feminismo Negro Interseccional (GONZALEZ, 1984; CRENSHAW, 2000) Estudos sobre Decolonialidade (CURIEL, 2010), dos Estudos sobre Raça e Racismo (KILOMBA, 2019), dos Estudos sobre Linguagem e Análise do Discurso Crítica (FAIRGLOUGH, 2001), Teoria da Moda (CIDREIRA, 2005) e Metodologia de Design (MUNARI, 1998), como campos abordados não como referência de um debate objetivo, mas atinentes às bases teóricas que configuram um esteio ao modo de construção de pensamento para a produção de um 'Saber Localizado' (HARAWAY, 1995). Traduzidos em práticas horizontalizadas de compartilhamento de saber/fazer/poder, por compreender como indissociáveis os âmbitos pessoal, profissional e político, registro por meio dessa escrita a elaboração de uma autoetnografia (FORTIN, 2000). Na segunda parte do texto, adentro factivelmente ao campo da pesquisa em artes, como uma Cartografia Poética (ROLNIK, 2006), que se faz a partir da experiência compreendida como um saber-fazer. Para além disso, com base na compreensão do quanto a linguagem que escolhemos é a mais expressiva da nossa posição de poder imaginada, do que da nossa posicionalidade, me direcionei também ao desafio da escrita criativa, performática, a partir da referência das Escrivências (EVARISTO, 2017). Este é o mapa de uma ação insurgente, por meio do qual registro e problematizo a minha trajetória pessoal e artística, nos laboratórios criativos e residências artísticas que integraram esta pesquisa, junto a colaboração com outras artistas negras, empreendendo debates sobre como a nossa trajetória de vida e o nosso lugar de existência incidem nas nossas criações, de maneira a atrelar as produções artísticas às nossas demandas políticas.

**Palavras-chave:** Moda, aparência, raça/etnia, gênero/sexualidade, ativismo político.

## ABSTRACT

Composing an analysis of the relations between Fashion and Activism, based on the theories of the Feminist and Gender Studies, Race Relations and Racism and studies on Creative Processes and Fashion Design Methodologies, I present in this research, a debate and records of the process of construction of Modativismo concept. I elaborate these reflections from theoretical and practical experiments, undertaken in the creation of fashion collections, national and international fashion shows and exhibitions, of my own, which comprised the artistic residencies inserted in the course of this research, between the years 2015 to 2019. In the elaboration of the theoretical scope that guides the proposal of Modativismo, I recognize that theory and practice are inseparable and thus, I propose a thinking about the processes of creation, development and production of fashion collections and other artistic products, from the perspective of feminist and anti-racist practices, composing a Decolonial proposal (CURIEL, 2010) both from our experiences, as well as from the ways of production of scientific knowledge and artistic practices. With no precedents of reference to produce an academic endeavor that could converge to the analyses of my creative processes - as a theoretical-political-methodological field of knowledge production - I adopted references of the Cartographic Method (DELEUZE & GUATTARI, 1995), Cultural Studies (HALL, 2009), Gender Studies and Feminisms (SCOTT, 1995), under the perspective from Intersectional Black Feminism (GONZALEZ, 1984; CRENSHAW, 2000) Studies on Decoloniality (CURIEL, 2010), Studies on Race and Racism (KILOMBA, 2019), Studies on Language and Critical Discourse Analysis (FAIRGLOUGH, 2001), Fashion Theory (CIDREIRA, 2005) and Design Methodology (MUNARI, 1998), as fields addressed not as a reference of an objective debate, but related to the theoretical bases that configure a mainstay to the way of construction of thought for the production of a 'Located Knowledge' (HARAWAY, 1995). Translated into horizontal practices of sharing knowledge, for understanding as inseparable the personal, professional and political views, recording through this writing the elaboration of an autoethnography (FORTIN, 2000). In the second part of the text, I present the stage of the Arts Research, as a Poetic Cartography (ROLNIK, 2006), which is made from the experience understood as a kind of knowledge creation. Furthermore, based on the understanding of how much the language we choose is the most expressive of our position of imagined power, then of our positionality, I also directed myself to the challenge of creative, performative writing, based on the reference of the Living-Writings (EVARISTO, 2017). This is the map of an insurgent action, through which I present reflections about my personal and artistic trajectory, in the creative laboratories and artistic residencies that integrated this research, together with the collaboration with other black artists, undertaking the debates about how our life trajectory and our positionality affects our creations, in order to tie artistic productions to our political issues.

**Keywords:** authorial fashion design, appearance, race/ethnicity, gender/sexuality, political activism.

## RESUMEN

Construir un análisis de la relación entre moda y activismo, basado en las teorías de campo de estudios sobre la mujer y el género, las relaciones raciales y el racismo y estudios sobre Procesos creativos y metodologías de diseño de moda, presento en esta encuesta, un debate y registros del proceso de construcción del Modativismo. Realizaré estas reflexiones a partir de experimentos teórico-prácticos, emprendidos en la creación de colecciones, desfiles y exposiciones nacionales e internacionales, por mi cuenta, que conformaron las residencias actividades artísticas incluidas en el curso de esta encuesta entre 2015 y 2019. En preparación ámbito teórico que sustenta la propuesta de Modativismo, reconoceré esa teoría y práctica son inseparables y por lo tanto propongo pensar en los procesos de creación, desarrollo y producción de colecciones de moda y otros productos artísticos en este campo, desde la perspectiva de prácticas feministas y antirracistas, componiendo una propuesta Decolonial (CURIEL, 2010) tanto de nuestras experiencias, así como de las maneras de producir prácticas artísticas. Bases de referencia sin precedentes para la producción de una empresa académico que podría converger en análisis de mis procesos creativos — como campo teórico-político-metodológico de la producción de conocimiento - adoptó las referencias del método Cartografía (DELEUZE & GUATTARI, 1995), Estudios culturales (HALL, 2009), Estudios Género y feminismos (SCOTT, 1995), con corte en el feminismo negro interseccional (GONZALEZ, 1984; CRENSHAW, 2000) Estudios de Decolonialidad (CURIEL, 2010), Estudios sobre la raza y el racismo (KILOMBA, 2019), Estudios y análisis lingüísticos Critical Speech (FAIRGLOUGH, 2001), Fashion Theory (CIDREIRA, 2005) y Metodología del diseño (MUNARI, 1998), como los campos a los que no se hace referencia un debate objetivo, pero relativo a las bases teóricas que constituyen un apoyo a la forma en que Construcción de ideas para la producción de ‘Conocimiento Localizado’ (HARAWAY, 1995). Traducido a prácticas horizontales de intercambio de conocimientos y poder por entender las esferas personales, profesionales y políticas como inseparables, mediante el registro a este respecto, la elaboración de una autoetnografía (FORTIN, 2000). en la segunda parte del texto, fácilmente en el campo de la investigación en las artes, como una cartografía poética (ROLNIK, 2006), que se basa en la experiencia entendida como know-how. A además, en base a la comprensión de cuánto idioma elegimos es el más expresando nuestra imaginativa posición de poder, en lugar de nuestra posición, también me dirijo al desafío de la escritura creativa, la performance, basada en Escritos (EVARISTO, 2017). Este es el mapa de una acción insurgente, mediante la cual grabar y problematizar mi trayectoria personal y artística en laboratorios creativos y residencias artísticas que integraron esta investigación, junto con la colaboración con otros artistas negro, participando en debates sobre la trayectoria de nuestra vida y el lugar de la existencia se centra en nuestras creaciones, para vincular las producciones artísticas a nuestra exigencias políticas.

**Palabras clave:** Moda, apariencia, raza/etnia, género/sexualidad, activismo político.



## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Coleção Asè, 2016 .....	32
Figura 2 – Carol Barreto com tecidos de Territórios Africanos .....	33
Figura 3 – Carol Barreto entrevistando mulheres em NY na Galeria Harlem Needle Arts .....	39
Figura 4 – Carol Barreto em Feira de Santana .....	56
Figura 5 - Desfile UEFS em 2001 .....	57
Figura 6 - Calça pintada com as referências musicais da época.....	58
Figura 7 – Convite Desfile Coleção “Déjà Vu” De 2012 .....	59
Figura 8 - Zezito e Nore fazendo a doação da colcha de cama que se tornou peça central da Coleção Asè.....	65
Figura 9 – Bembé do Mercado .....	67
Figura 10 – Oferenda de Yemanjá com o grupo de Umbanda “Gira Mundo”.....	69
Figura 11 – Mãe Manuela .....	70
Figura 12 - Dona Nicinha Do Samba.....	72
Figura 13 – Performance “Gender Trouble” em 2012 .....	86
Figura 14 – Ganhadeira carregando peixes (1785-1842).....	94
Figura 15 – A escala unilinear das Raças Humanas e seus parentes inferiores em 1868 .....	97
Figura 16 – Marcha Do Empoderamento Crespo em Salvador-BA. ....	121
Figura 17 – África sem Negros no São Paulo Fashion Week .....	141
Figura 18 – Desfile Ronaldo Fraga São Paulo Fashion Week – 2013.....	142
Figura 19 - Coleção intitulada ‘Baía de Todos os Santos’ de Adriana Degreas 1 .....	157
Figura 20 – Coleção intitulada ‘Baía de Todos os Santos’ de Adriana Degreas 2.....	158
Figura 21 – Escravizada Anastácia .....	160
Figura 22 – Desfile UEFS em 2001 .....	171
Figura 23 – Tâmara 1 .....	176
Figura 24 – Tâmara 2 .....	177
Figura 25 – Coleção Kalakuta 1 .....	184
Figura 26: “Water Carry Me Go”, Toronto – CA.....	186
Figura 27 - Abertura no Royal Ontario Museum – CA .....	187
Figura 28 – Loja física no bairro do Rio Vermelho – SSA.....	195
Figura 29 – Desfile Dragão Fashion Week – Coleção Fluxus, 2014.....	197
Figura 30 – Dragão Fashion Brasil, 2014 .....	199
Figura 31 – J.D. ‘Okhai Ojeikere.....	200
Figura 32 – Laboratório UNIME .....	201
Figura 33 – Laboratório Coleção Dakar Fashion Week - Senegal .....	207
Figura 34 – Croquis digitais Coleção Kalakuta – 2013 .....	212
Figura 35 – Croquis Coleção Linhas Vivas.....	213
Figura 36 - Notícia “Rumo ao Senegal”, Jornal Correio – 2013.....	216
Figura 37 – Plateia Senegal Dakar Fashion Week, 2013 .....	217
Figura 38 - Dakar Fashion Week (Senegal) 2013 .....	218
Figura 39 – Carol Barreto (BR), Adama Paris (SE) e Goya Lopes (BR) .....	221
Figura 40 – Adama Paris.....	222
Figura 41 - Goya Lopes.....	224
Figura 42 - Makota Kizandembu .....	226
Figura 43 – Michelle Bishop .....	227
Figura 44 - Entrevista com Michelle Bishop e as integrantes do Harlem Needle Arts, .....	228
Figura 45 – Equipe da Coleção Asè, TCA, 2016 .....	229

Figura 46 – Entrevista com Makota Kizandembu, Joana e Vick (designers da Aya) .....	230
Figura 47- Painel Semântico Conceitual da Coleção VOZES .....	233
Figura 48 - Laboratório UNIME (2013) .....	234
Figura 49 – Patchwork para a Coleção Vozes (2015).....	235
Figura 50 – Coleção VOZES. Quilombo São Francisco do Paraguaçu, Cachoeira – BA.....	236
Figura 51 – Colcha de fuxico do Museu da História Afro-Americana – Chicago .....	238
Figura 52 – Exposição na galeria de The Silver Room.....	238
Figura 53 – Making of do filme Moda.Devir, Quilombo Santiago do Iguape – BA.....	239
Figura 54 – Lançamento do Moda.Devir no Quilombo São Francisco do Paraguaçu - BA..	240
Figura 55 – Black Fashion Week Paris (2015).....	242
Figura 56 – Desfile da Coleção VOZES na Black Fashion Week Paris .....	246
Figura 57 – Entrevista no estúdio da TV France 24 – Paris - FR.....	251
Figura 58 – Anita Costa .....	257
Figura 59 – Arara de roupas da Coleção Asè – TCA .....	259
Figura 60 – Retrato Coleção Asè .....	260
Figura 61 - Exposição Coleção Asè, Salvador – BA.....	262
Figura 62 – Laila Rosa, Iuri Passos, Adeline, Brenda, Daniela e Carol Barreto (Performance Coleção Asè) .....	263
Figura 63 – Carla Akotirene .....	265
Figura 64 – Retrato de Família 1 .....	278
Figura 65 – Retrato de Família 2 .....	279

## SUMÁRIO

<b>1</b>	<b>INTRODUÇÃO</b>	<b>19</b>
1.1	Quais as relações entre Moda e Racismo	27
1.2	Saberes Localizados	36
1.3	Cartografias e Escrivências constituídas nas margens	43
1.4	Luz na passarela	51
<b>CAPÍTULO 02:</b>	<b>DA CULTURA À MODA COMO EXPRESSÃO DOS MARCADORES SOCIAIS DAS DIFERENÇAS</b>	<b>54</b>
2.1	Auto-enunciação: De onde falo, porque falo, para quem falo?	54
2.2	Onde fica a minha África?	64
2.3	Como me constitui afro-brasileira	66
2.4	Do conceito de Cultura aos Feminismos	73
2.5	Dos marcadores sociais da diferença: Aparentar o Gênero	85
2.6	Sobre Gênero e Cultura	90
2.7	Dos marcadores sociais da diferença: Aparentar a Raça	95
<b>CAPÍTULO 03:</b>	<b>ARTIVISMO E MODATIVISMO: COMO A MODA PODE SER UMA FORMA DE ATIVISMO POLÍTICO?</b>	<b>111</b>
3.1	Como Gênero e Raça se Encontram em Moda	111
3.2	Sobre o Conceito de Moda	118
3.3	Moda como Campo de Expressão de Discurso	133
3.4	O que é Moda para Mulheres Negras?	139
3.5	A modativista como uma <i>outsider within</i>	150
<b>CAPÍTULO 4:</b>	<b>AUTO-ETNOGRAFIAS E DIÁLOGOS AFRO-DIASPÓRICOS DO MODATIVISMO</b>	<b>170</b>
4.1	Meu lugar de re-existência	175
4.2	Você reivindica a sua ancestralidade?	182
4.3	Criativa ou criadora? Estilista ou artista?	188
4.4	Como posso re-existir se não consigo me re-vestir?	194
4.5	A materialidade do racismo na moda	198
4.6	Modativismo: elaboração de um conceito que nasce da experimentação prática	204
4.7	Trânsitos Afro-diaspóricos entre Moda e Ativismos	210
4.8	Ativismos de mulheres negras: diálogo com outras modativistas internacionais	219
<b>CAPÍTULO 05:</b>	<b>ENTRE VOZES E ASÈ: PROCESSOS CRIATIVOS DECOLONIAIS</b>	<b>232</b>
5.1	O que significa ser fruto de um país colonizado?	233
5.2	Falar sobre mim por meio das Vozes da minha comunidade!	236
5.3	Visualidades e Sonoridades Posicionadas	241

5.4	De onde são os seus parentes da África?	250
5.5	Coleção Asè: A viagem de retorno dessa mulher negra, Outra...	253
5.6	Contexto de criação da Coleção Asè	255
5.7	Irmãs: africanas de ambos os lados do Atlântico	258
5.8	O atelier: incubadora de um projeto criativo coletivo	259
5.9	Sons da ancestralidade: a abertura da Gira	261
5.10	Memórias Aquilombadas	265
5.11	Construindo um entendimento sobre o que é Moda Afrobrasileira	267
6	CONSIDERAÇÕES FINAIS	271
	REFERÊNCIAS	278
	APÊNDICES	288

## 1 INTRODUÇÃO

Cresci na cidade de Santo Amaro da Purificação, no Recôncavo Baiano, estado da Bahia, Nordeste do Brasil, onde se encontra uma grande concentração de pessoas negras do país. Uma terra onde aprendi a luta feminista e antirracista na prática, desde a intelectualidade produzida nos livros, como também nos modos de produção de conhecimento presentes nas rodas de samba, na capoeira, nos terreiros de candomblé, nas feiras livres, nos almoços de família, dentre outros tantos rituais sociais, muitos destes, vivos desde a época da invasão colonial.

Como mulher negra do Recôncavo, tenho materializado por meio do meu trabalho artístico, os saberes/fazeres que essa terra me ensinou, expressando os modos revolucionários de re-existência de uma ancestralidade preta, que me mostrou na prática, os parâmetros de resistência que hoje intitulo como Modativismo. Materializando a necessidade de uma produção contra-hegemônica no campo do Design de Moda, criei esse termo pela impossibilidade de dissociar, na minha trajetória, a criação em moda, dos ativismos necessários à reivindicação de condições dignas de existência para mulheres negras, junto a outras pautas com as quais sempre estive envolvida.

Compreendo o ativismo como uma postura crítica, materializada em ações individuais e coletivas, que visam a mudança do curso de vida de uma comunidade ou grupo, passo a entender que também por meio do trabalho de criação de objetos vestíveis e imagens de moda, poderia contribuir para problematizar o campo do design de moda e da aparência, como esfera de debate político e conseqüentemente como palco de produção discursiva. Desse modo, reivindico por definir e registrar a minha própria narrativa por meio desta escrita, mas essencialmente a partir da elaboração de modos de produção de conhecimento que pesem, na mesma medida, tanto a produção da intelectualidade mental, quanto os produtos da intelectualidade manual e, com isso, venho buscando materializar posturas ativistas por meio do meu trabalho como artista e modativista.

Desde muito nova, interessada por moda, já vivia o incômodo de desejar acessar um campo de criação que me excluía, inferiorizava, e por vezes até me objetificava, uma vez que, desde muito cedo tive a consciência de quem sou: mulher negra e nordestina, integrante de um grupo de pessoas humanas que, historicamente, foi significado como subalterno e abjeto. A partir dessa consciência crítica, iniciei um processo autodidata para me formar como *designer* de moda e comecei a experimentar metodologias diferentes daquelas que aprendi nessa área de estudo. Por conta de uma demanda imposta pelo

caráter inovador do meu perfil de trabalho como artista, fui impelida/imbuída a criar os conceitos e os métodos de ensino-aprendizagem intitulados como Modativismo.

Como um aporte teórico-metodológico, o Modativismo parte sobretudo, de uma postura política, que abarca modos decoloniais de encadeamento entre formas de pensamento e ação, resultantes de processos criativos e produtivos respeitáveis à diversidade cultural brasileira e, por consequência, horizontais. Uma proposta que ampara processos de produção intelectual que resultam em criações, processos de fruição e construção de produtos, valorados não apenas pela sua materialidade, mas pelo legado imaterial que os sustenta e, conseqüentemente, pelo potencial de transformação social que aciona.

Para tanto, todos os processos criativos e construtivos delinearam trilhas autorais e auto-reflexivas afins, a ponto de se conectarem com o todo e assim, dialogarem com a análise do contexto político-cultural onde estavam inseridos, traçando, a partir de uma análise situacional, caminhos de retorno às nossas origens, para que desde o reconhecimento de uma história de negritude que foi violenta e estrategicamente apagada, pudéssemos referendar o legado das mulheres negras que nos antecederam, especialmente das nossas familiares de nascimento ou de renascimento.

As criações do atelier-escola Modativismo, nascem da assunção do incômodo e do desafio do que é ser mulher negra no Brasil. Num percurso de ode à nossa origem, criei os diversos trabalhos apresentados em passarelas e galerias de arte nacionais e internacionais, produzidos coletivamente pelas diversas pessoas que integram a equipe do projeto Modativismo desde o ano de 2013. Com os seguidos laboratórios criativos de moda e os projetos de criação de figurino, construímos interlocuções diretas em atelier com mais de 50 mulheres de diversas origens, em cada laboratório criativo. Dentre os exitosos resultados, recorto como estudo de caso dessa pesquisa, os processos de construção da Coleção Asè, criada em 2016 a convite do Angola International Fashion Show em Luanda - Angola e Adama Paris Fashion Agency – Senegal e a Coleção Vozes, construída para a Black Fashion Week Paris - França no ano de 2015.

Modativismo nasce, a partir do reconhecimento e da problematização do meu lugar de existência, como ponto de partida para a criação e por meio da constatação de que para nós mulheres negras, a moda é também um campo de produção da desigualdade e esfera de materialização dos marcadores sociais das diferenças<sup>1</sup> e das matrizes produtoras das

---

<sup>1</sup> Refiro-me aos marcadores sociais das diferenças, refere-se no sentido das marcas de identidade que, colocadas sobre a nossa imagem, anunciam a nossa Posicionalidade. Características sociais como Raça,



desigualdades<sup>2</sup>, nos posicionando numa escala subalternizada dentre as hierarquias raciais/sociais. Desde os aspectos intangíveis à sua materialidade vestimentar, a moda é apenas um dos elementos que compõem as narrativas da aparência, pois somam-se ao vestuário e a moda, outras características como a cosmética, os adornos, bem como as características da nossa corporalidade, que juntamente com o nosso gestual e comportamento, que contribuem para expressão da nossa posicionalidade<sup>3</sup>.

São muitos os questionamentos que me chegaram no curso desta pesquisa, oriundos dos vários campos de conhecimento com os quais dialogo e que me estimularam a produzir partir da reflexão sobre a relação entre moda, imagem e autoestima nos processos de auto-reconhecimento: Como posso trabalhar com moda no contexto das hierarquias raciais no Brasil? Pensando numa perspectiva interseccional, sendo eu uma mulher, negra e nordestina - dentre tantos outros marcadores sociais da diferença - como posso minimamente contribuir ao enfrentamento as matrizes produtoras da desigualdade, atuando num campo de criação visto como fútil, desnecessário e supérfluo?

Nesses anos de pesquisa venho analisando e experimentado como a Moda, mesmo com todas as limitações que esse modelo impõe, pode contribuir para criar novas condições para a formação de uma diferente gramática para conceituar, refletir e informar a existência da comunidade negra brasileira como uma existência política. Se as imagens que nos rodeiam exibem o racismo como aspecto definidor dos padrões aceitáveis de humanidade, bondade e beleza, é por meio delas que penso a importância das estratégias de desconstrução e reconstrução da imagem de pessoas negras no Brasil, especialmente

---

Gênero, Orientação afetivo-sexual, Classe social, Geração, dentre outros, são marcadores que nos localizam numa determinada camada de estratificação social, mas também são indissociáveis. Num processo de co-existência, esses marcadores interpenetram-se, produzindo efeitos específicos em termos de trajetória e expectativa de vida, dentre outras questões referente ao campo de produção das desigualdades. Como o próprio termo diz, podemos acionar a imagem das marcas ou etiquetas para compreensão do termo marcadores, assim como, a partir da palavra posição, compreenderemos a ideia de Posicionalidade.

<sup>2</sup> O termo matrizes produtoras das desigualdades, refere-se ao sentido das formas que originam os marcadores sociais das diferenças. No campo dos aspectos estruturais e estruturantes das relações humanas, são fenômenos sociais que produzem vetores de força, que operam na organização das relações humanas, definindo uma divisão de recursos e oportunidades, constringendo e determinando, a partir da nossa posicionalidade, trajetórias e expectativas de vida específicas, dentre outras questões referente ao campo de produção das desigualdades. Aspectos como Racismo, Misoginia, Sexismo, Etarismo, Capacitismo, LGBTQIAP+fobias (a sigla se refere ao grupo de pessoas que se auto-identificam como dissonantes dos padrões de gênero e sexualidades atrelados a cis-heteronormatividade hegemônica: Lésbicas, Gays, Bissexuais, Pessoas Trans, Queer, Intersexo, Assexuais, Pansexuais e etc), dentre outras formas estruturantes da nossa sociabilidade, operam a partir de uma lógica própria e interseccionam-se compondo uma inseparabilidade das formas de opressão, que também não devem ser hierarquizadas.

<sup>3</sup> A palavra Posicionalidade, nos Estudos de Gênero e Feminismo tem o sentido atualmente atribuído a expressões como 'Lugar de Fala'. Trata-se da definição da nossa perspectiva de existência no sentido da compreensão de quais marcadores sociais das diferenças compõem o nosso lugar de existência na Sociedade e na Cultura.

das mulheres. Por isso opto criticamente por adotar o termo Moda para nomear as minhas práticas artísticas, pois o termo Modativismo descreve muito melhor os enfrentamentos que empreendo como mulher negra atuando como designer e pesquisadora nesse campo, do que abarcaria termos como artivismo (BARRETO & ROSA, 2018), performance ou artes visuais.

O caráter funcional dos objetos vestíveis que crio, não exclui a artisticidade dos mesmos, assim como as problematizações que elaboro ao criar coleções, performances e exposições, tem o espectro da aparência como âmbito central de análise e como *locus* de expressão das relações de poder que caracterizam a sociedade brasileira. Portanto, ao compreender que delineiam-se sobre nossas corporalidades tais vetores de força, sendo a moda o campo de expressão mais próximo da mesma, é por meio dela que componho os modos de materialização necessários e possíveis ao meu entendimento do que é ativismo. A possibilidade de criar um termo se efetiva a partir de uma leitura crítica das formas de produção de conhecimento, arte e política que nos são ofertadas, percebendo como são passíveis de reforçar a branquitude como modelo e prática que se instala desde a colonização. A feminista estadunidense bell hooks (2005) faz essa provocação no texto ‘Alisando nossos cabelos’:

(...) São nossos corpos os que frequentemente são desmerecidos, menosprezados, humilhados e mutilados em uma ideologia que aliena. Celebrando os nossos corpos, participamos de uma luta libertadora que libera a mente e o coração”. Assim essa autora, muitas intelectuais negras brasileiras têm pautado o corpo, a aparência, as artes e a estética como um campo de disputa que não pode ser subestimado (HOOKS, 2005, p. 07).

Glória Jean Watkins (Hopkinsville, EUA, 1952- 2021), mais conhecida pelo nome de bell hooks (que se auto-nomeou e escrito em minúsculas por opção política), é uma intelectual estadunidense, feminista e ativista social, cuja produção tem incidido sobre a interconexão entre raça, capitalismo e gênero, que ela descreve como um trinômio capaz de produzir e perpetuar os sistemas de opressão e dominação de classe. Nesse texto, bell hooks relata sua experiência como mulher negra frente às pressões de adequação ao padrão de branquitude:

Dentro do patriarcado capitalista – o contexto social e político em que surge o costume entre os negros de alisarmos os nossos cabelos –, essa postura representa uma imitação da aparência do grupo branco dominante e, com frequência, indica um racismo interiorizado, um ódio a si mesmo que pode ser somado a uma baixa auto-estima. Durante os anos 1960, os negros que trabalhavam ativamente para criticar, desafiar e alterar o racismo branco, sinalavam a obsessão dos negros com o cabelo liso como um reflexo da

mentalidade colonizada. Foi nesse momento em que os penteados afros, principalmente o black, entraram na moda como um símbolo de resistência cultural à opressão racista e fora considerado uma celebração da condição de negro(a) (HOOKS, 2005, p. 03).

Diante disso, nos carece questionar porque os corpos, seus adornos e vestes são centrais nas estratégias de controle e coação social bem como, servem a indústria como mote de exploração econômico-financeira, extremamente rentáveis, e nossos cabelos são graves exemplos disso. A naturalização das diferenças entre os seres humanos - fruto do racismo científico e de outras produções que podemos chamar por analogia de “misoginia científica” - é uma questionável estratégia para marcar sujeitos “normais” e superiores aos “outros”, como uma identidade oculta e universal. Assim, pensar o papel da moda como produção de sentido e significado, bem como seu papel suplementar em relação ao corpo está para além da inútil tentativa de separação entre natureza x cultura.

Como expressão de discursos, das maneiras de pensar, desejar e agir de uma comunidade ou grupo, a cultura midiática e a comunicação, também por meio das constituições da moda e da aparência, constroem realidades e subjetividades. Como esfera de manipulação de elementos de representação da ideologia dominante, seus textos, linguagens e discursos nos orientam a reproduzi-los de maneira acrítica e, ao conseqüente reforço da superioridade de características dos grupos privilegiados socialmente e impositores de padrões machistas, sexistas, misóginos, racistas, lesbo-homo-trans-fóbico e cis-heteronormativos.

Diante disso, estando ciente de que para se unirem práticas feministas à produção científica devemos perpassar pelo acionamento da reflexão acerca das interseccionalidades entre os marcadores, como defende Avtar Brah (1996) citar Crenshaw (2000), como elementos produtores de culturas e formas de produção de conhecimento específicas que podem e devem trilhar por caminhos emancipatórios.

Partindo da minha trajetória individual e profissional, aos enfrentamentos no âmbito prático da moda, vejo se materializarem as estratégias de invisibilização que a estrutura racista da sociedade brasileira continua a produzir. Como criadora de moda autoral, me inspiro a continuar trabalhando num universo limitado e excludente, pela possibilidade de expressar, por meio da moda, interpretações sobre negritude e brasilidade sob a perspectiva do meu pertencimento, materializando e construindo, através da visualidade das roupas, dos espetáculos cênicos que as contextualizam, principalmente por meio de processos criativos e produtivos respeitáveis a mim e a minha

comunidade; o desafio de expressar as referências culturais que me auxiliam a reconhecer e celebrar a minha ancestralidade, como uma pessoa oriunda do Recôncavo Baiano e reconhecer outras vozes culturais subalternizadas como passíveis de tornarem-se referência.

Ao me tornar consciente da minha hibridez subjetiva e profissional, passo a compreender como indissociáveis os campos de atuação que me constituem como designer de moda e pesquisadora acadêmica, percebendo por meio de reflexões como estas, como é cada vez mais desafiadora e necessária essa interlocução, ao constatar como são poucas as mulheres negras no Brasil que, além de atuarem no campo prático da moda - ocupando os espaços de protagonismo como artistas - na mesma medida o fazem academicamente, e assim sigo trabalhando com a intenção de contribuir para a desconstrução de uma regra silenciosa, que comumente nos coloca na posição de 'objeto de estudo', por suposição da impossibilidade da nossa autonomia.

Para Lélia Gonzalez, uma das problemáticas existentes no Brasil em relação à mulher negra, “é o fato de que, como em muitos outros lugares, essa figura está relacionada com a servidão, a subordinação.” (GONZALEZ, 1980, p. 32). Assim, os objetivos dessa pesquisa visam contribuir para o debate sobre o conceito de Moda sob a perspectiva do Feminismo Negro e Interseccional, situando tais análises para além da sua materialização no âmbito do vestuário, mas principalmente analisando a moda como linguagem e campo de expressão discursiva (FAIRCLOUGH, 2001; RAMALHO & RESENDE, 2006), e sob essa perspectiva, como espectro de produção de sentido e significado na expressão de caracteres de gênero, sexualidades, identidade afetivo-sexual ou raça/etnia, tanto por meio das características das nossas corporalidade, como no campo criativo do *design* de moda, para mim a Moda é um importante campo de produção de discurso que evocam a minha posicionalidade de maneira extensiva à minha comunidade de origem e de identificação e desse modo pode ser uma esfera relevante na contribuição ao enfrentamento das matrizes produtoras das desigualdades.

O Feminismo Negro nasce como um recorte do movimento social organizado, compondo, além das articulações práticas de intervenção social, uma elaboração acadêmica frente ao legado da histórica luta de mulheres negras em organizações centenárias como a Irmandade da Boa Morte em Cachoeira-BA, as mulheres líderes quilombolas da região do Recôncavo Baiano, dentre outros grupos organizados para conquista de emancipação. Nas Universidades, os estudos emergem na década de 1990, em meio a críticas às lacunas criadas no âmbito da luta Feminista proposta pelas mulheres

brancas e de classe média, elaborando questionamentos sobre a categoria unitária mulher e criticando no contexto do Movimento Negro a unidade de pensamento sobre racismo. Segundo Patricia Hill Collins, o ponto de vista das mulheres negras é definido a partir da opressão por nós vivida, ou seja, a partir do lugar que ocupamos na estrutura social. “A experiência de ser mulher negra difere do que é ser mulher e de quem não é negro.” (COLLINS, 1989, p. 17).

As feministas negras provocaram esse pensamento sobre as interseccionalidades, desde que a noção da especificidade de cada experiência como base para produção de conhecimento, arte e cultura foi um tema de interesse de muitas ativistas como Luiza Bairros (1953 - 2016) e artistas como Audre Lorde (1934 - 1992), uma escritora caribenha-estadunidense, poeta e ativista, que nos seus ensaios debatia questões como racismo, feminismo, sexualidade. Lorde focou a discussão sobre a diferença não somente entre grupos de mulheres, mas também em distinções conflitivas no campo do individual: “Eu sou definida como Outro em cada grupo que eu faço parte” (LORDE, 1985, p. 12), assim defendia que o sexismo e o hetero-cissexismo eram nascidos da mesma fonte do racismo e que ao mesmo tempo não existem hierarquias de opressão. Audre Lorde e outras intelectuais negras produzem conhecimento defendendo que a planificação das diferenças resulta no silenciamento de experiências específicas e por isso é útil, o que mais tarde seria cunhado como conceito de interseccionalidade:

A interseccionalidade é uma conceituação do problema que busca capturar as consequências estruturais e dinâmicas da interação entre dois ou mais eixos da subordinação. Ela trata especificamente da forma pela qual o racismo, o patriarcalismo, a opressão de classe e outros sistemas discriminatórios criam desigualdades básicas que estruturam as posições relativas de mulheres, raças, etnias, classes e outras (CRENSHAW, 2002, p. 177).

Pensar as questões raciais, sociais e étnicas, tornou-se um eixo de importância fundamental para os feminismos. Ser mulher não significa a mesma coisa para uma latina, para uma africana e para uma estadunidense de classe média (DAVIS, 1981, p. 32). Não há, portanto, uma teoria feminista que acolha tudo o que pode ser dito sobre a mulher ou as mulheres, e nenhum enunciado do discurso feminista tem a pretensão validade universal. Seguindo as palavras de Anne McKlintock (1995, p. 15), “as experiências vivenciadas por meio dessas categorias não são dissociadas uma das outras, e muito menos podem ser combinadas como se fossem um “lego”. Por esse motivo, devemos pensá-las como categorias articuladas, que existem de forma relacional e contextual”.

Como mulher negra e artista, tenho inevitavelmente pensado sobre o papel dos feminismos e das interseccionalidades nas nossas existências, modos de resistência e consequentemente nos resultados das nossas criações, para refletir sobre como a moda, o corpo e, consequentemente a aparência atuam como uma fronteira dos padrões impostos socialmente. Tanto o aparato teórico, quanto os avanços políticos resultantes dos feminismos, como um campo diverso de luta e articulação política para reivindicação de direitos humanos, são úteis para mim, como mulher negra, para compreensão de que podemos interferir e modificar a cultura dominante, como justifica a escritora nigeriana Chimamanda Adichie (2015):

Algumas pessoas me perguntam: ‘Por que usar a palavra feminista? Por que não dizer que você acredita nos direitos humanos, ou algo parecido? Porque seria desonesto. O feminismo faz, obviamente, parte dos direitos humanos de uma forma geral – mas escolher uma expressão vaga como ‘direitos humanos’ é negar a especificidade e a particularidade do problema de gênero. Seria uma maneira de fingir que as mulheres não foram excluídas ao longo dos séculos. Seria negar que a questão de gênero tem como alvo as mulheres. Que o problema não é ser humano, mas especificamente um ser humano do sexo feminino. Por séculos, os seres humanos eram divididos em dois grupos, um dos quais excluía e oprimia o outro. É no mínimo justo que a solução para esse problema esteja no reconhecimento desse fato. (...) A cultura não faz as pessoas. As pessoas fazem a cultura. Se uma humanidade inteira de mulheres não faz parte de nossa cultura, então temos que mudar nossa cultura” (ADICHIE, 2015, p. 27).

Desconstruindo a ideia de Sociedade e Cultura como entidades autônomas e interpretando a potência da criação e da inventividade a partir do campo das batalhas discursivas e das relações de poder características desse universo, é que venho a compreender a potência dessa linguagem como forma de contribuir para se reinventar e ressignificar os estigmas atribuídos às mulheres negras no Brasil articulando o debate feminista interseccional com o campo da moda sob a perspectiva do ativismo. Diante disso, venho refletindo como podemos pensar a moda como um campo de atuação política, desenhando entre teorias e práticas que aqui serão problematizadas, as relações possíveis entre moda e ativismo político, pensando junto às minorias em representatividade, sobre a importância do *design* de moda como elemento discursivo e de expressão dos marcadores sociais da diferença. Desse modo, os resultados dessa pesquisa focam desde os processos criativos e produtivos empreendidos por mim e equipe do projeto Modativismo, quanto nas metodologias de planejamento de coleção no *design* de moda, desenvolvidos sob demanda como resultado de uma investigação sobre como se materializam as demandas políticas por meio da artisticidade da moda.



## 1.1 Quais as relações entre Moda e Racismo?

Para responder a este questionamento, elaborei diversos percursos para não abdicar do meu sonho e construir reconhecimento do meu talento como designer de moda. Cresci sem espelhos de como poderia ser uma mulher negra e artista, mas depois percebi que os parâmetros que dispunha para identificar essas referências, era o que precisava se modificar. Assim, foi antes de tudo, um processo de auto-conhecimento e auto-reconhecimento, que me direcionou a rever as minhas buscas, pois ainda estavam amparadas em modelos de sucesso referentes aos padrões hegemônicos em representatividade, cujas linhas de percurso jamais serviriam para mim. Para isso, tive que construir a coragem da ruptura, para criar o mapa de um caminho a ser desenhado e percorrido sem estrutura prévia, mas planejado a partir de metas que poderiam me ajudar a materializar o meu propósito: contribuir para que as gerações vindouras pudessem acessar histórias de sucesso de pessoas pretas a partir de imagens, narrativas e processos criativos que valorizassem a nossa ancestralidade, por meio de resultados teórico/práticos que pudessem servir como mola propulsora para criação de outros mundos possíveis, pois feitos por e com pessoas pretas, criticamente posicionadas, a partir de referências de comunidades de pessoas pretas.

Como artista visual e designer de moda autodidata, percebi que direcionar o meu trabalho para pessoas como eu e para a minha comunidade, só seria possível a partir da produção de conhecimento situado, como registrou Donna Haraway em *Saberes Localizados* (1995). Assim, pude assumir que a única forma de produzir conhecimento respeitável e de fato relevante para pessoas como eu, seria analisando, criando e escrevendo de um lugar em particular: a minha perspectiva de existência. Desse modo, comecei a me provocar a refletir sobre a importância dos processos de auto-enunciação, quando delineamos em qualquer campo de pesquisa as seguintes questões: Quem sou eu, de onde falo, como e para quem falo?

Interpretando essas questões, apresento-as nesta tese, traduzidas em práticas horizontalizadas de compartilhamento de saber/fazer/poder, assim como na utilização de uma Linguagem Posicionada<sup>4</sup>. Por compreender na condução dessa pesquisa, que são

---

<sup>4</sup> Proponho aqui a aplicação do termo 'Linguagem Posicionada' em lugar do vigente 'Linguagem Neutra'. O uso de uma Linguagem Posicionada visa a substituição de pluralizações com artigo de sentido masculino (o, os), assim como estimula o uso de termos cuja ideia de coletividade e diversidade é mais ampla em termos de gênero. Analisando que já estão disponíveis, dentre os códigos da Língua Portuguesa Brasileira, palavras que suportam a alteração do uso da palavra Homem com (H maiúsculo) por termos como

indissociáveis os âmbitos pessoal, profissional e político, registro por meio dessa escrita a elaboração de uma autoetnografia (FORTIN, 2000), que tanto é acadêmica - à medida que empreendo os debates teóricos que conduziram a formação no Doutorado do PosCultura - quanto uma autoetnografia artística/independente/insurgente, quando registro meus processos criativos integrados aos debates teóricos que os baliza. Assim, na segunda parte da tese, adentro factivelmente ao campo da pesquisa em artes, como uma Cartografia Poética, por se tratar da composição de uma outra etapa desse mapa de percurso, onde reflito sobre as ações práticas que balizam este empreendimento de pesquisa, por meio do qual a produção da ciência e da arte são indissociáveis, produzindo um campo específico de criação de *poíesis*<sup>5</sup> enquanto essência do agir<sup>6</sup> e como “todo agir que tem como medida o ético” (CASTRO, 2011, p. 186), que se faz a partir da experiência compreendida como um saber-fazer, isto é, um saber que emerge do fazer constituindo a percepção do processo em curso.

A partir desses aspectos contextuais, passo a entender que sou corpo político potente, mas resultante dos mesmos processos de adestramento social que todas as pessoas vivenciam e, portanto, passível de reprodução dos comportamentos que ensejam as matrizes produtoras das desigualdades. Aspectos estruturais da sociedade brasileira,

---

Humanidade ou Pessoa e no mesmo sentido podemos ampliar as saudações que se referem a Todos no masculino e que podem obter um sentido mais amplo quando usamos ‘Todas as Pessoas’, por exemplo. Combatendo a ideia de universalização que valida as hierarquias sociais amparada na ideia de superioridade natural do padrão masculino, branco, cisgênero, heterossexual, cristão, urbano, letrado, magro etc, como ativistas, operamos no campo da linguagem uma alteração resultante do produto das relações sociais e também como esfera produtora de realidades, como debate (SILVA, TADEU, 2011). A emergência desse termo foi resultado de um debate ocorrido com a minha turma do Bacharelado em Estudos de Gênero e Diversidade da UFBA, no componente curricular Gênero e Linguagem II, que ministro na minha área de concurso do Departamento de Estudos de Gênero e Feminismo da Universidade Federal da Bahia. Analisando os sentidos evocados pelo termo ‘Neutra’, passamos a compreender que a palavra referenda a pretensa ideia de neutralidade, que ampara a construção das esferas hegemônicas em representatividade. Com base na imagem de ‘sujeito universal, neutro ou do belo universal’, reproduzimos camadas da colonialidade do poder, referendando a possibilidade de produção de sentido e de significados homogeneizantes, grande parte da estratégia de manutenção do *status quo* das relações de poder na atualidade. Diante disso, em sala de aula, na turma do semestre 2021.1, a estudante Be Silva Brustolim, sugeriu alterarmos esse termo e assim, dentro do debate que propus sobre a necessidade de um novo vocabulário para desenho de um novo mundo, adoto aqui a sua sugestão, referendando a validade de uma criação científica coletiva.

<sup>5</sup> "A palavra grega “poíesis”, que gerou a palavra portuguesa poesia, em sentido amplo, não diz originariamente uma atividade cultural entre outras. Na e pela “poíesis” o próprio real se destina no homem para que este o realize numa plenitude que o próprio real por si não realiza. Na e pela “poíesis”, o próprio real se constitui como linguagem, mundo, verdade, sentido, tempo e história em qualquer cultura". CASTRO, Manuel Antônio de. Apresentação. In: Manuel Antônio de Castro, (org.). **Arte: corpo, mundo e terra**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 12.

<sup>6</sup> "Será que sabemos o que é poíesis? Poíesis é todo agir que tem como medida o ético. CASTRO, Manuel Antônio de. O mito de Midas da morte ou do ser feliz. In: CASTRO, Manuel Antônio de. **Arte: o humano e o destino**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2011, p. 186.

como o racismo, o sexismo, a misoginia, as LGBTQIA+fobias, o capacitismo, o etarismo, dentre outros, são alguns dos fenômenos que compõem essas matrizes, ou seja, os moldes disponíveis para configurar as relações de exploração que produzem as desigualdades e precariedades que estruturam as nossas vidas, nos posicionando numa escala social que aciona simultaneamente privilégios e desvantagens, tanto historicamente como objetivamente produzidas, de modo a desenhar trajetórias de vida limitadas com base num binarismo assimétrico, que baliza relações de poder sempre antagônicas como: macho ou fêmea, branco ou preto, cisgênero ou Trans\*, heterossexual ou homossexual, dentre outras formas simplistas de dividir as perspectivas de existência das pessoas, posicionando-as à vivências com maior ou menor possibilidade de obter dignas condições de vida.

Sob a perspectiva da interseccionalidade (CRENSHAW, 2002, p. 177), nenhum binarismo seria plausível, e a compartimentalização dos grupos sociais é algo muito mais complexo do que se desenha no senso comum, por este motivo a resposta à questão que abre esta Tese, é tão complexa e ao mesmo tempo tão simples de responder, pois o mesmo racismo que nos une, também nos separa, a partir da determinação da importância do fenótipo enquanto aspecto indissociável das relações de poder. Como um fenômeno muito mais complexo do que o cruzamento linear entre os marcadores de raça e gênero, por exemplo, a interseccionalidade consiste centralmente no resultado da reivindicação por autoridade intelectual das mulheres negras, como lembra Carla Akotirene (2018), acionando o conceito elaborado pela intelectual feminista negra Kimberlé Crenshaw (2002) no campo das justiça mediadas:

Segundo Kimberlé Crenshaw, a interseccionalidade permite-nos enxergar a colisão das estruturas, a interação simultânea das avenidas identitárias, além do fracasso do feminismo em contemplar mulheres negras, já que reproduz o racismo. Igualmente o movimento negro falha pelo caráter machista, oferece ferramentas metodológicas reservadas às experiências apenas do homem negro (AKOTIRENE, 2018, p. 14).

A partir da ideia de encruzilhada teórica, a autora registra uma relevante crítica às lacunas existentes em alguns campos do movimento social organizado, referendando a necessidade de analisarmos a complexidade da nossa posicionalidade frente às especificidades da atuação em determinados campos de luta, criação e produção de científica. Ao citar a criadora do termo interseccionalidade, Carla Akotirene (2018) destaca que este viés de análise tem como objetivo, dar instrumentalidade teórico-

metodológica à inseparabilidade estrutural do racismo, do capitalismo e do cis-heteropatriarcado dentre outras questões, que não interagem de maneira direta e nem linear, mas coexistem, num movimento complexo e circular de retroalimentação. Diante disso, venho propor nesta escrita, reflexões sobre a moda como campo de disputa de poder e imponente esfera de materialização de tais cruzamentos multidirecionais, reivindicando através desse debate e da minha produção como artista, a autoria da criação do Modativismo, enquanto um termo, conceito que emerge de metodologias específicas, que espelham a compreensão da minha posicionalidade, numa perspectiva interseccional:

O conceito interseccionalidade está em disputa acadêmica, há um saqueamento da riqueza conceitual e apropriação do território discursivo feminista negro quando trocamos a semântica feminismo negro para feminismo interseccional, retirando o paradigma afrocêntrico. A proposta de conceber a inseparabilidade do cisheteropatriarcado, racismo e capitalismo está localizada no arcabouço teórico feminista negro, e quem o nega comete epistemicídio e racismo epistêmico (AKOTIRENE, 2018, p. 46).

De maneira a visibilizar muitas ações de reprodução e contribuição ao epistemicídio<sup>7</sup> que muitas de nós, mulheres negras intelectuais possamos cometer, a autora destaca a importância de pensarmos sobre linguagem e reiterar a necessidade de pesarmos a consequência política no ato de escolha das palavras. No ano de 2008, finalizei a pesquisa do mestrado e no texto da dissertação concluí, ao analisar diversos debates publicados sobre esse conceito, que a Moda é a construção da imagem individual, conectada ao grupo e ao contexto de inserção social das pessoas, como elemento componente da aparência - camada expressiva da nossa posicionalidade - e indissociável da performance do corpo:

Um repertório de signos cambiantes e materiais que se tem à disposição para a construção do visual. Este formato, jamais estável, responde ao universo cultural das pessoas e, especialmente, expressa sua construção como indivíduo. Para efeito de análise, a Moda é vista como um modo de gerenciamento do parecer, no sentido do acervo de peças de roupa, acessórios, cosméticos e de outras práticas que possibilitam a alteração da aparência, como o gestual e o comportamento (LIMA, 2008, p. 14).

Considerando os aspectos imateriais e intangíveis que envolvem os modos de construção da aparência, a moda funciona como um projeto desenvolvido a partir do

---

<sup>7</sup> Termo que se refere ao “assassinato” das ideias de determinado campo epistemológico. Nesse contexto, utilizo a palavra epistemicídio (SANTOS, 1997), no sentido de um conjunto de escolhas teórico-prático-políticas, que conduzem o campo de produção de conhecimento, visibilizando o capital intelectual produzido por determinado grupo humano/cultural em detrimento de outras culturas e humanidades.

acionamento de recursos imagéticos reconhecíveis e passíveis de leitura pelas sociedades de entorno. Para mulheres negras, por muito tempo, a moda foi um modo de constituição de si, mas elaborada sob os ditames da colonialidade do poder, uma vez que no contexto brasileiro, foi elaborada a partir de estratégias para materializar a passabilidade branca, como forma de amoldamento estratégico aos padrões impostos pela violência racista. Hoje, juntamente com as políticas públicas de ação afirmativa e a ampliação dos debates sobre raça e racismo na sociedade brasileira, venho produzindo intelectualidade no campo da moda, como espaço de produção discursiva pois, como resultante de alterações das práticas sociais vigentes, torna-se passível de expressão de afirmação identitária consciente.

Para compreender o que é moda para mulheres negras, se faz necessário analisar as relações de poder que enquadram os padrões de construção da aparência. A maneira como aparento é resultante não apenas das características que coleciono ao longo da vida, comumente entendida como um dado da natureza. Considerando o fato de que a nossa leitura da natureza, parte também de uma interpretação das culturas passamos a entender a produção social da nossa corporalidade física como algo referente à nossa trajetória de vida individual e à nossa posicionalidade. Diante disso, percebo que são diversos elementos materiais e imateriais que integram os componentes da aparência, desde o nosso gestual e comportamento que, integrados aos modos de recobrir o corpo por meio dos adornos, objetos vestimentares, técnicas corporais e cosméticas, contribuem ao acionamento dos modos de construção de sentido e significado que produzem formas de associação aos grupos que integramos ou que almejamos integrar.

Figura 1 – Coleção Asè, 2016<sup>8</sup>

Fonte: Helen Salomão, 2016.

Nós, mulheres negras, compomos um amplo grupo de pessoas reconhecíveis como de gênero feminino, cisgênero ou transgênero, compondo características como tipo de cabelo, tom de pele, formato de nariz ou silhueta, que contribuem como informação suficiente para nos posicionar num ponto específico e inferiorizado da escala social e que, replicada desde a sociedade para as relações internas de grupo, fazem reverberar a lógica do racismo como um modo de balizar trajetórias mais ou menos confortáveis ou exitosas a partir da lógica da pigmentocracia. Baseada na crença, fruto do racismo científico, de que apenas uma pessoa branca pode ser considerada como verdadeiramente Humana, podemos observar na nossa sociabilidade que, comumente, quanto mais próxima do fenótipo da mulher branca padrão, mais apoio social uma mulher terá, mais afetividade construirá nas suas relações interpessoais, com mais respeitabilidade será tratada, em detrimento das narrativas registradas por mulheres pretas de pele retinta. Percebo na minha rede de convívio social e familiar, o quanto o tom de pele mais retinto evoca posições sociais atreladas a desumanização, ao trabalho incansável e passível de incessante exploração servil e violenta, já embutidas na condição de vulnerabilidade social impostas pelo poder colonial escravista e hoje, tão diluídas no senso comum, que

---

<sup>8</sup> Coleção Asè é uma criação da artista Carol Barreto, construída num coletivo de 25 pessoas negras, a convite do Angola International Fashion Show, 2016, Luanda – AG. Fotografia de Helen Salomão com Anita Costa, Carla Akotirene e Luma Nascimento. Teatro Castro Alves, Salvador – BA.



reverberam nos processos de constituição de relacionamentos e também de construção de auto imagem como espelhamento dos estereótipos integrados ao senso comum, como problematiza Lélia Gonzalez (1984):

Enquanto o mito da democracia racial funciona nos níveis público e oficial, o branqueamento define os afro-brasileiros no nível privado e em duas outras esferas. Numa dimensão consciente, ele reproduz aquilo que os brancos dizem entre si a respeito dos negros e constitui um amplo repertório de expressões populares pontuadas por imagens negativas dos negros: “Branco correndo é atleta, negro correndo é ladrão”; “O preto, quando não suja na entrada, suja na saída”; “Branca para casar, mulata para fornicar, negra para trabalhar” etc. (GONZALES, 2020, p. 6).

Eu, como mulher negra de pele clara e cabelo crespo, de silhueta curvilínea e magra, tive a minha aparência compulsoriamente significada dentre os aspectos que muitas pessoas autoras debatem como resultantes do racismo recreativo (MOREIRA, 2018), cuja imagem está também atrelada a esfera da funcionalidade, por meio da hipersexualização, da objetificação sexual ou atribuída ao serviço, por meio do entretenimento. No entanto, especialmente quando alisava o cabelo, desfrutei dos privilégios de ser “clarinha” como diz minha avó e assim sendo considerada “bonita”, mesmo que ainda não suficientemente humana, para desfrutar do que almejamos como liberdade. Parafraseando a cantora Nina Simone (1933 - 2003) em entrevista: Liberdade é não ter medo!

Figura 2 – Carol Barreto com tecidos de Territórios Africanos



Fonte: Angeluci Figueiredo, Jornal CORREIO, 2016.

Nessa rápida conversa, já começamos a problematizar o quanto imagem não se trata de um registro estático ou morfológico de determinado objeto ou ser, mas se refere a um todo complexo, resultante de uma intersecção de características visuais, comportamentais, olfativas, texturais, auditivas, valoradas a partir das relações hierárquicas de poder que balizaram a constituição de um projeto de nação, formado a partir de atos contínuos de violência, renovados por meio de variadas combinações entre forma e conteúdo, que se modificam com o tempo, alterando seus modos de apresentação, mas cujas intencionalidades continuam as mesmas: determinar as oportunidades de construção dos caminhos de êxito social, a partir da nossa posicionalidade, atrelando a nossa imagem aos mais diversos discursos deterministas, que reduzem a nossa condição de humanidade, negando a possibilidade de que, como pessoas humanas, possamos determinar as nossas próprias condições de existência.

Como base na nossa aparência, são delineadas as nossas expectativas de vida no sentido mais amplo, uma vez que se produziu o imperativo da vulnerabilidade socioeconômica à maioria das mulheres pretas, por meio da produção da pobreza como característica de grupo. No campo da produção efetiva das imagens, mesmo sob a compreensão da indissociabilidade / inseparabilidade entre discurso e prática social (FAIRCLHOUGH, 2001), observo como a moda, o cinema, a publicidade, a televisão ou a literatura, dentre outras formas de produção da linguagem, como esfera produtora de realidades sociais (SILVA, 2000), se ocuparam com excelência em materializar os produtos das práticas sociais referendadas como coerentes, para valorar as pessoas humanas a partir daquilo que aparentam, interditando o acesso àquilo que somos, sob a compreensão de que aparência e essência corresponderiam também ao binarismo que intenta simplificar e superficializar a nossa sociabilidade, assim como as relações interpessoais e intrapessoais.

A partir do momento em que aprendemos a ler as informações que estão para além do texto escrito, descrito, ou da visualidade, passamos a compreender que, apenas modificando a origem dos sujeitos de enunciação, poderemos alterar as formas visíveis resultantes da produção de imagens, nas artes, no design ou na comunicação, e consequentemente, modificar os modos de produção de sentido e significado produzidos pela ciência, seja por meio da criação artística ou da pesquisa acadêmica. Ou seja, apenas alterando a ocupação das posições de hierarquia, cargos de decisão e assumindo que o lugar de criação artística também é um lugar de poder, poderemos questionar quem ainda hoje tem a autoridade/poder de nomear (BUTLER, 1999) e assim conseguiremos

vislumbrar uma modificação efetiva nos modos de definição do Belo, do Bom, do Higiénico e conseqüentemente de quem seria passível de proteção e assim, devem ter garantidas as suas condições de subsistência, alterando a expectativa de vida das populações historicamente vulnerabilizadas.

Se a moda nasce como produto da sociabilidade humana, compondo o construto da aparência, por meio dela também podemos reivindicar a dissociação das imagens de mulheres negras das condições de subalternidade e vulnerabilidade produzidas pelo racismo. No entanto, a produção de diferentes imagens, precisa ocorrer como resultante da alteração das práticas no campo, por meio de processos dinâmicos e contínuos de exercício de relações horizontalizadas e de empoderamento econômico financeiro de mulheres negras e especialmente por meio de políticas públicas, que efetivamente contribuam para a garantia de melhores condições de vida para a nossa população.

Infelizmente, numa cultura de produção de violência simbólica e material, quem mata e quem morre ainda pode ser definido com certa facilidade, pois comumente atende a uma especificidade de gênero, cor, raça, orientação afetivo-sexual ou classe social. Ao significar a branquitude como superior aos demais tipos humanos, assumimos que este é o espelho ideal de humanidade, mas que está balizada nos moldes de um ser violento. A pouca diversidade de modelos de representação, ainda soa como escassez de modos variados de existência, possibilitada por meio do interdito de outras/diversas produções discursivas, através da invisibilidade estratégica dos trabalhos que promovem a nossa imagem e cultura. São particulares os parâmetros de beleza e sucesso que dispomos, muitos oriundos das nossas culturas originárias, ancestrais e milenares, que aliados à lógica da tradição como campo imanente de permanência, não nos apresenta apenas de modos de vestir, mas de bem viver, existir e resistir, como um ato de vestimentar-se como trata a Mestra Janja Araújo:

Vestimentar-se como ato de trajar-se para a luta, revestindo-se de significações complexas que acionam, desde a proteção espiritual, como outro modo de equipar-se para a batalha, como ato diferente do vestir-se. Pois, cotidianamente, preparando-nos para os enfrentamentos diários, antes de sair de casa, nos revestimos também de coragem, ousadia, como que vestidas como as armas de Jorge. Por isso a importância de vestimentar, vestimentar-se, vestimentação produzindo uma vestimenta-ação (JANJA, 2021<sup>9</sup>).

---

<sup>9</sup> Fala registrada em palestra ministrada no XX Simpósio Baiano de Pesquisadoras (es) sobre Mulheres e Relações de Gênero a ser realizado nos dias 28 e 29 de outubro de 2021, em Salvador, Bahia, em formato remoto, sob a coordenação de uma comissão com representantes das quatro linhas de pesquisa e da

## 1.2 Saberes Localizados

Por cerca de dez anos, dentre os anos de 2010 a 2015.1, atuei como docente em cursos de Graduação, Técnico e Especialização em Design de Moda na cidade de Salvador-BA. Ministrei componentes curriculares como Teoria da Moda, História da Moda, Metodologia do Design de Moda, Planejamento de Coleção, Processos Criativos, *Styling*, Fotografia de Moda, Consultoria de Moda, dentre outros. Todas as experiências me somavam um trabalho extra classe, na preparação de material didático específico para ministrar as aulas, pois, dentre os livros e demais materiais didáticos disponíveis, as informações presentes reforçavam o ideal da branquitude como modelo único de cultura, sociedade e conseqüentemente de Humanidade, como debatemos anteriormente. Muito cedo pude concluir que ministrar aulas seguindo aquele padrão determinado como conteúdo de ensino-aprendizagem em Design de Moda, pouco atenderia aos meus objetivos. A partir de debates e exercícios práticos que visavam contribuir para o reconhecimento da nossa origem, traçamos juntas um caminho de valorização da nossa ancestralidade, como base para a criação de imagens e processos respeitáveis a nós mesmas em primeiro lugar, para potencializar os processos criativos e produtivos nesse campo, centrando as reflexões e métodos na realidade das pessoas criadoras e não com base na utilização métodos de ensino elaborados a partir de roteiros prontos ou fórmulas a serem reproduzidas acriticamente.

Foi assim que, muito antes de adentrar ao Departamento de Estudos de Gênero e Feminismo na UFBA, comecei a aprofundar minhas pesquisas no campo dos estudos feministas, relações raciais e suas interseccionalidades, como instrumental balizador não apenas das escolhas imagéticas, mas essencialmente como campo epistemológico, para inserir pedagogias feministas e antirracistas que trouxessem uma contribuição para a vida daquelas mulheres, cujas existências não se encerram na sala de aula. Assim, pude perceber como esse posicionamento começou a gerar resultados práticos cada vez mais contundentes, ao saber que algumas delas tinham ocupado boas vagas de emprego na área, ou aberto suas empresas, construindo empreendimentos que contribuía para a sua autonomia como pessoas humanas, para além da estrutura cis-hetero-patriarcal imposta.

---

coordenação geral do Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher – NEIM da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia. Eixo Temático 4 –Gênero, Arte e Cultura.

Foi a perspectiva feminista que me deu bases para analisar o campo da moda, para além da ideia de que a beleza e os cuidados com a aparência são uma condição inata ao feminino padrão, sob a perspectiva do patriarcado capitalista. Muitas vezes, também os produtos criados no âmbito do design, materializam a lógica de um pensamento determinista, justificando a produção do desejo, do comportamento ou potencial intelectual das mulheres, como um dado da natureza e, portanto, limitado em relação ao potencial masculino. Se contarmos a quantidade de pessoas pretas atuantes, com destaque e reconhecimento na moda já são poucas, no entanto, mesmo nesse pequeno grupo, a maioria é composta por homens jovens, homossexuais, letrados e urbanos.

Analisando com as turmas, o quanto os discursos dos grupos hegemônicos em representatividade são postulados nesta área do saber, vimos o pouco que nos contemplava. Assim, foi necessário provocar uma outra forma de se enxergarem como mulheres e como via de auto-entendimento como pessoas humanas, para que esse deslocamento pudesse reverberar no campo criativo de seus desejos e na produção das emoções, que, materializadas através dos percursos de pesquisa, dos croquis, da escolha de insumos, também por meio da inovação em técnicas de beneficiamento e criação têxtil, pudessem alterar principalmente os resultados de criação de imagem de moda e por fim, pudesse abrir caminho para a criação empreendedora de negócios na área de moda. Por isso, passo a compreender este como um campo de saber/fazer/poder, importante enquanto ciência e de relevante contribuição para desnaturalização dos discursos de certo x errado nas regras do vestir, como consequência direta das práticas sociais e suas estratégias de valoração assimétricas das pessoas humanas.

Diante disso, uma das intenções dessa pesquisa é a contribuição para a interlocução entre os Estudos Feministas e de Gênero com o campo da Teoria da Moda e Metodologia do Design de Moda. Para pensar tal enlace, adoto a perspectiva da produção acadêmica de mulheres intelectuais e feministas negras, a fim de contribuir à construção do conhecimento situado, como propõe Donna Haraway, em *Saberes Localizados* (1995), quando nos provoca a pensar que todo saber é localizado e corporificado. Segundo ela, “não perseguimos a parcialidade em si mesma, mas pelas possibilidades de conexões e aberturas inesperadas que o conhecimento situado oferece. O único modo de encontrar uma visão mais ampla é estando em algum lugar em particular”. (HARAWAY, 1995, p. 33). Para materializar essas indagações, o percurso definido para elaboração da pesquisa investiga, as possíveis interlocuções entre os Processos Criativos e Práticas Artísticas (FAYGA OSTROWER, 1993; PRECIOSA, 2005) e as Metodologias de Design

(BAXTER, 2011; MUNARI 1998), e analisar como esses caminhos podem dialogar com os ativismos políticos, refletindo acerca dessas expressões nas minhas criações, sob a perspectiva da autoetnografia (FORTIN, 2000).

Nesse contexto, analisei os processos e técnicas de elaboração de projeto de *design* envolvidas nas criações das coleções apresentadas por mim, em passarelas nacionais e internacionais, entre os anos de 2015 e 2018, a fim de estabelecer um percurso conceitual e metodológico a partir dessas experiências. Paralelamente, elaborei um mapeamento de ações de Modativismo que pude identificar nas residências artísticas, desfiles e exposições em países como Senegal, França, Canadá, Estados Unidos e Brasil, alguns dos lugares onde pude construir um diálogo profícuo com ativistas da moda, elaborando uma descrição analítica dessa prática, que se mostra aqui de maneira imbricada ao longo das reflexões apresentadas na tese. No apêndice apresento um registro da transcrição de algumas entrevistas e por meio de QRCode o acesso a elementos audiovisuais e outros materiais que produzi durante o processo de pesquisa.

No contexto dessa pesquisa, me voltei à produção de memória sobre a minha trajetória como artista e designer de moda, pois, por meio das experiências de trânsitos internacionais fui sofisticando o entendimento sobre a especificidade do meu trabalho. Também nesses contextos, fui aprofundando o debate aqui proposto, ao analisar os perfis dos eventos para os quais fui convidada dentre os anos de 2015 a 2018 entre países de África, Europa e das Américas. Assim, passo a observar relevantes pontos de conexão entre as maneiras como as curadoras, organizadoras de eventos, produtoras de moda e designers, atuam e o quanto daquelas posturas eram próximas das características da minha atuação. Comumente direcionando suas metodologias de trabalho e resultados obtidos, como uma forma de contribuição à luta antirracista, pude compreender em diversas ações, criações e nas suas posturas políticas e empresariais comunicadas nas entrevistas, traços de uma especificidade de ativismo que se conectava aos meus intentos, mas que por conta da realidade onde eu me inseria no Brasil, era exatamente o que produzia um isolamento.

Assumindo cada vez mais o viés ativista do meu trabalho, fui me distanciando das interdições locais e ampliando o meu diálogo com mulheres e grupos de localidades onde jamais imaginei chegar, ser vista ou escutada. Assim, observei a ação dessas mulheres negras que atuam no campo da moda afro-diaspórica, passando a uma fase de diálogo individualizado – com entrevistas não estruturadas e não formalizadas – que aconteciam nas conversas dentre os eventos que participamos juntas, de modo a compreender as práticas ativistas concernentes ao seu trabalho e esses diálogos, análises e observações

foram registradas nos diários de campo que balizaram o percurso das escolhas aqui apresentadas.

De maneira a registrar o mapa de um percurso que ao final, compreendi que era muito mais de validação do que eu entendo e pratico como Modativismo, do que necessariamente da avaliação das ações das companheiras internacionais venho citar ao longo do texto, brevemente, o perfil e o trabalho de quatro artistas que considero representativas da articulação entre moda e ativismo, escolhidas dentre cerca de dez mulheres com a quais dialoguei nesses anos. E assim, por compreender a congruência direta entre forma-pensamento e forma-ação, recorto o trabalho da estilista senegalesa Adama Paris, das brasileiras Goya Lopes – BA e Makota Kizandembu – MG e da ativista estadunidense Michele Bishop, como representativo de algumas das mulheres negras, que têm dedicado seu trabalho no campo da pesquisa sobre moda, da arte de criação de têxteis e objetos vestíveis, como uma contribuição às lutas feministas e antirracistas.

Figura 3 – Carol Barreto entrevistando mulheres em NY na Galeria Harlem Needle Arts<sup>10</sup>



Fonte: Acervo de Carol Barreto, 2017.

Por meio da minha experiência como artista, trago do campo do Ativismo feminista (BARRETO & ROSA, 2018) – que elabora sob a perspectiva feminista os ativismos e os fazeres artísticos articulados – o que venho chamar de Modativismo, alguns registros das falas e do trabalho de outras mulheres negras integrantes da minha equipe,

<sup>10</sup> Gravação das entrevistas sobre Moda e Ativismo, realizadas no contexto desta pesquisa, em fase de residência artística, na cidade de Nova York no ano de 2018. Sede da Associação Harlem Needle Arts, dentro da Galeria de Arts Horizons, no bairro do Harlem – NYC. Trabalho realizado junto com a ‘cantautora’ Laila Rosa, a videomaker Luana Amaral e a coordenadora pedagógica Maria do Carmo.

às quais me misturo, e assim, ao invés de me impor no texto e na pesquisa, fui constituindo a escrita sob a perspectiva da horizontalidade e do conhecimento situado (HARAWAY, 1995, p. 33), num diálogo por meio da observação participante e da realização de entrevistas feitas com as participantes dos laboratórios criativos que construí como metodologia de criação de coleções de moda e que utilizo como estudo de caso. Desse modo, para debater essas questões defino a autoetnografia (FORTIN, 2000, p. 84) como um fio condutor para seleção de fontes com as quais dialoguei, a fim de colaborar com a análise da moda sob a perspectiva do ativismo elaborado no meu fazer como artista.

Para modelar esta pesquisa, de orientação etnográfica, dialogo também com as propostas da Antropologia Feminista, um campo epistemológico, teórico e metodológico que pressupõe a indagação perene das relações de poder estabelecidas durante a pesquisa, de modo a acionar a autocrítica e a necessidade muitas vezes de rompimento com postulados metodológicos que considero pouco horizontais. Dialogando com referências gerais do campo da antropologia, a pesquisadora Alinne Bonetti expõe que:

Além disso, a ênfase no poder nessa proposta teórico-analítica assume múltiplas facetas que devem ser levadas em conta, seja na postura do/a antropólogo/a em campo, na sua relação com a comunidade acadêmica da qual faz parte, nas relações que constituem o universo pesquisado; seja como objeto, ele mesmo, de investigação etnográfica. A noção de poder é incorporada como parte constituinte de todos os níveis da produção de conhecimento e se faz crucial dar visibilidade para as suas implicações (BONETTI, 2007, p. 12).

Assim, segundo a autora, a proposta da Antropologia Feminista é questionar as convenções e práticas de gênero no universo de pesquisa, bem como as relações sociais expressas nas desigualdades de privilégios e desvantagens que permeiam as relações em campo, numa combinação entre o contexto e os marcadores sociais, num processo que pressupõe diálogo na mesma medida da autorreflexão, como sugere: “olhar/escuta antropológicos, forjados a partir da experiência de descentramento radical que o exercício da alteridade proporciona e da sensibilidade etnográfica relativa às estruturas de poder.” (BONETTI, 2007, p. 56).

Assim, em experiências anteriores como pesquisadora – no mestrado elaborei um diálogo com as pessoas Trans\* de Salvador - BA - sempre estive aberta e motivada ao que a autora chama de *descentramento radical proporcionado pelo exercício da alteridade*, por isso propus a aproximação com um grupo de mulheres negras e ativistas no campo da moda, percorrendo o caminho do autorreconhecimento dentre as minhas pares, mas assumindo a minha trajetória como ativista na moda como fio condutor da



pesquisa, por meio da autoetnografia. Para Sylvie Fortin, “A autoetnografia (próxima da autobiografia, dos relatórios sobre si, das histórias de vida, dos relatos anedóticos) se caracteriza por uma escrita do “eu” que permite o ir e vir entre a experiência pessoal e as dimensões culturais a fim de colocar em ressonância a parte interior e mais sensível de si.” (FORTIN, 2000, p. 84). Esse conceito advém da antropologia e vem sendo adotado pela sociologia, bem como na pesquisa em artes, dentre outras áreas, especialmente quando se tratam de Estudos Feministas e Pós-coloniais “como um mecanismo eficaz para dar voz às condições de vida de grupos considerados subalternos e para valorizar as experiências vividas dos membros desses grupos.” (ARRUDA, 2012, p. 10).

Diante disso, o diálogo com as mulheres negras internacionais e também com as participantes do Processo Criativo Compartilhado, ocorreu de maneira concomitante à autoetnografia, quando coloco em análise diante da minha experiência como mulher negra ativista, assim como os meus processos criativos em *design* de moda, uma vez que trago expressões de grupos minoritários em representatividade como debate e tema de pesquisa.

No que se referem às técnicas de pesquisa, nesta pesquisa bibliográfica, qualitativa e de orientação etnográfica, sob a perspectiva da Antropologia Feminista e, por sua vez, partindo do conhecimento da Etnografia, o delineamento dessa pesquisa busca interpretar as informações construídas em campo, à luz dos aspectos referentes à cultura oriunda dos próprios grupos. Geertz (1989) assume a cultura como as teias de significados tecidas pelas pessoas e defende que sua análise deve ser realizada não como uma ciência experimental em busca de leis, mas como uma ciência interpretativa à procura de significado. Diante disso, a partir das técnicas e etapas da pesquisa acima expostas, defino esta como uma pesquisa Qualitativa, Minayo (1994) de orientação Etnográfica, Geertz (1989).

Dessa maneira, aqui trabalho com os motivos, crenças e aspirações que nos fazem particulares, pois todo o conhecimento construído se deu como fruto da relação entre a realidade presente em campo, seus agentes e a interpretação que daí emergiram, em conjunto com os conceitos supracitados, numa abordagem Dialética, que busca encontrar na parte a compreensão e a relação com o todo e “advoga também a necessidade de se trabalhar com a complexidade, com a especificidade e com as diferenças que os problemas e/ou “objetos sociais” apresentam.” (MINAYO, 1994, p. 25).

Assim, como nos ensina Joan Scott, sabemos que não são os indivíduos que têm experiência, mas os sujeitos é que são constituídos através da experiência (SCOTT, 1999,

p. 27). Este é o desafio que me propus ao interpretar as relações e significações empreendidas a partir da relação com essas mulheres, comigo mesma, com nossos corpos, aparências e subjetividades. Diante disso, esta escrita traz um breve registro dos percursos de reflexão que me direcionaram a fazer moda por meio de práticas artísticas inovadoras e experimentais, visando materializar por meio da arte de criação de objetos vestíveis, uma provocação sobre a ausência de imagens positivas feitas por e para mulheres negras, por meio de uma escrita criativa também experimental.

A partir da compreensão de que, se não posso modificar o passado, desejo criar pistas de um futuro onde eu mesma possa me desenhar potente e possa considerar que estarei viva, venho manifestar ideias que advêm de anos de práticas artísticas, pessoais e acadêmicas, por meio das quais produzi reflexões teóricas, a partir de experiências e práticas baseadas e também balizadoras das reflexões teóricas aqui presentes, para as quais não achei base prévia para seguir os ditames de um texto acadêmico. Por isso, cada linha aqui traçada tem como referencial as experiências cotidianas da minha existência como mulher negra nordestina, amparadas nos escritos, cantares, orikis, rezas, contos, sonoridades, cânticos, poesias, ativismos, danças e muitos outros modos de organização e produção de si, empreendidos por mulheres negras que integraram este percurso do meu trabalho artístico, nesses últimos 20 anos desde o meu primeiro desfile de moda no ano de 2001.

Portanto, uma escrita que visa um compartilhamento de saberes, a partir da perspectiva da não hierarquização entre a intelectualidade mental e a intelectualidade manual<sup>11</sup>, desconstruindo a imposta separação entre corpo e mente, pensando esse *eu-corpo* como partícipe das reflexões teóricas aqui apresentadas, assim como *eu-mente*, *eu-coração* e *eu-espírito* pulsantes em cada experiência vivida. Ao alterar o meu olhar, focalizando naquilo de que já dispunha no meu cotidiano, pude analisar e complexificar não apenas a minha existência individual, mas, essencialmente, ratificar a importância de

---

<sup>11</sup> Neste trabalho, elaboro propositadamente um discernimento entre estes distintos campos da intelectualidade mental e da intelectualidade manual, por compreender que uma visão de mundo eurocentrada, produziu uma escala de valores hierarquicamente diferentes quando se considera o trabalho mental como distintamente superior aos trabalhos manuais. Compreendendo que a separação entre corpo e mente, assim como entre natureza e cultura, caracterizam a prática social e consequentemente uma produção discursiva referente a colonialidade do poder, escolho nomear como intelectualidade manual, o saber/fazer característico de comunidades de mulheres negras e vulnerabilizadas pela produção da desigualdade. Desse modo, trabalhos como a costura, o bordado, a renda, a culinária, as tranças capilares, dentre outras formas de produção intelectual caracterizado por saberes manuais, podem ser aqui compreendidas sob a perspectiva dessa categoria.

uma produção de conhecimento criada *por mim, pelas minhas e com as minhas* companheiras de luta.

### **1.3 Cartografias e Escrevivências constituídas nas margens**

Este estudo se inicia com a ousadia de uma garota de 20 anos na UEFS, que resolveu buscar uma professora orientadora para começar uma pesquisa voluntária sobre moda, criou um curso de extensão no núcleo de pesquisa em Desenho e Artes e ali começou a ensinar a uma turma externa à comunidade universitária, sobre moda e sustentabilidade, a partir de técnicas do hoje se chamam de *upcycling* e - durante um ano inteiro - a preparar uma coleção feita com roupas antigas, que foram doadas pelo público da universidade. O primeiro laboratório criativo coletivo em moda, deu surgimento ao primeiro desfile que aconteceu no ano de 2001, dentro do *campus* da universidade, tendo como modelos e produtoras, as colegas e companheiros do movimento estudantil, cujas aparências eram vistas como fora do padrão de "beleza" vigente e, portanto, estereotipadas com o que chamamos de imagens de controle. De lá pra cá, continuo construindo práticas artísticas muito semelhantes, cada vez numa dimensão maior e mais complexa, no entanto os mapas dos caminhos desbravados foram construídos sem qualquer tipo de aporte financeiro externo, mas com o apoio das mentes, mãos e corações de outras mulheres negras, que como eu, decidiram reaprender a sonhar.

Nesse contexto, essa Tese de Doutorado se configura como o desenho de um mapa de percurso, que visa registrar uma produção de conhecimento científico constituído por meio de práticas artísticas e debates teóricos balizados essencialmente no pensamento intelectual de mulheres negras. Uma pesquisa artística e uma análise teórico-prática sem precedentes, que articula as experimentações de mais de sete anos do projeto Modativismo, com as provocações políticas que os Estudos de Gênero e Feminismos, com um recorte no Feminismo Negro Interseccional, nos traz para pensar Decolonialidade e modos de produção de conhecimento amparados na articulação entre os saberes e fazeres de comunidades tradicionais negras, por meio da compreensão da indissociabilidade entre as intelectualidades mental e manual.

Me provoquei a repensar e redesenhar criticamente a noção de produção intelectual, a partir do entendimento sobre a impossibilidade de separação entre a ciência e a vida, considerando que a teoria não está para além ou distante da realidade, portanto jamais pode ser dissociada da prática, configurando-se na produção da própria realidade. Por

isso, foi necessário assumir a necessidade de reinventar e amalgamar aportes metodológicos diversos, na tentativa de configurar a abrangência e a complexidade dos acontecimentos que resultaram nesse texto/pesquisa/ação. Mesmo os conceitos aqui acionados não são estanques, nem foram determinantes para a construção do processo, pois podem deixar de produzir sentido ou simplesmente se alterar a partir dos movimentos de sociedade e cultura, portanto não existem para se impor às nossas experiências, mas para traduzi-las, uma vez que “os conceitos são exatamente como sons, cores ou imagens, são intensidades, que lhes convêm ou não, que passam ou não passam” (DELEUZE & PARNET, 1998, p. 12).

Essa colcha de retalhos que aqui se forma, possibilita-se a partir do entendimento de que esta tese não intenta determinar qualquer verdade, pois se trata de um acontecimento, resultante muito mais da experiência pessoal vivida, do que de comparativos teóricos. Por isto, me coloco numa postura de humildade epistemológica, pois tive que reaprender os modos de interpretação da ciência/conhecimento/realidade, a partir da ótica da intelectualidade das mulheres negras que me antecederam, as quais só acessei tardiamente, por conta dos conhecidos movimentos históricos de silenciamento e que verdadeiramente me provocaram a ousar na construção destes mapas, que intentam uma religação da pesquisa com a vida, modificando-nos mutuamente. Para Deleuze & Guatarri (1995), os mapas registram a materialidade de um percurso produzido pelos movimentos da vida no mundo real, portanto é composto por múltiplas direções e possibilidades que demandam uma escolha sobre qual caminho seguir. Nesta pesquisa, pensados depois do caminho construído por meio das experimentações, devem ser também compreendidos como um produto visual, estético, pois a forma do percurso deve ser tão complexa e poética como a criação proposta, como definem Deleuze e Guatarri:

(...) o mapa é aberto, é conectável em todas as suas dimensões, desmontável, reversível, suscetível de receber modificações constantemente. Ele pode ser rasgado, revertido, adaptar-se a montagens de qualquer natureza, ser preparado por um indivíduo, um grupo, uma formação social (DELEUZE, 1995, p. 22).

Assim, reitero que o mapa do percurso presente, é resultado de uma construção coletiva, que incorpora parâmetros culturais e políticos dos grupos que o constituem. Por esse motivo, para tradução e registro do resultado construído, adoto a proposta da Cartografia, que foi defendida como método por Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995) como apresenta Virgínia Kastrup (2009):

A cartografia é a ciência que trata da concepção, produção, difusão, utilização e estudo dos mapas. Inventando um mundo e seus lugares, interpretando à sua maneira o espaço, há casos em que ela é aplicada como método de acompanhamento para traçar percursos poéticos, sendo aquilo que força a pensar e ver o todo do processo do artista pesquisador, dando-se como possibilidade de caminho a ser traçado no trabalho, como uma atenção voltada ao processo em curso. Entendendo que o método cartográfico convoca a um exercício cognitivo peculiar do pesquisador, uma vez que, estando voltado para o traçado de um campo problemático, requer uma cognição muito mais capaz de inventar o mundo do que reconhecê-lo (KASTRUP, 2009, p. 32).

Sob o entendimento de método, a Cartografia se constitui a partir de caminhos próprios, mas também de desvios que demarcam fragmentos num constante movimento de produção inacabado, aciono no curso da pesquisa, sentimentos e emoções para além da dita racionalidade científica, concernentes a capacidade de invenção de mundo necessária e defendida pelas pessoas autoras supracitadas. No campo da pesquisa em artes, como uma cartografia poética, este texto se faz a partir da experiência compreendida como um saber-fazer, isto é, um saber que emerge do fazer, constituindo a percepção do processo em curso: “A cartografia surge como um princípio do rizoma que atesta, no pensamento, sua força performática, sua pragmática um princípio inteiramente voltado para uma experiência ancorada no real” (DELEUZE, 1995, p. 21). Por esse motivo, é um método que não tem regras a seguir, mas emerge concentrando-se na experiência, a fim de localizar, identificar, descrever e interpretar as pistas e significados do processo em curso.

Como indissociável da pesquisa, eu-pessoa-pesquisadora, trago narrativas de mim e sobre mim, tanto por meio da elaboração prática, como dos esboços teóricos que aqui se inter-acionam. Assumindo que no campo da produção intelectual temos o poder de imaginar os objetivos da pesquisa, criando-os e inventando as mais plausíveis interpretações, a compreensão de que uma pesquisa elabora uma realidade, pode ser tão efêmera quanto estar sempre em devir. A Cartografia como estratégia metodológica, surge da necessidade da eleição de métodos que não se atenham unicamente aos resultados finais de uma pesquisa. Considero impensável desconsiderar os processos percorridos na pesquisa, bem como as emoções vividas no período e que inevitavelmente, interferem no campo de escolhas acionadas, multiplicando e condicionando os resultados constituídos, as possibilidades de escolha, pois: "Um mapa é uma questão de performance." (DELEUZE; GUATTARI, 1995, p. 22).

Para as pessoas autoras Passos; Kastrup; Escóssia (2009, p. 202), como amparada num expandido conjunto metodológico, sob a perspectiva cartográfica, a pesquisa jamais

se limitará a representar ou editar algo já feito, mas essencialmente acionará, como prática de liberdade, a invenção daquilo que se constituiu como campo de pesquisa, passando inclusive a provocar a pessoa-pesquisadora, a produzir também a si própria nesse processo. A cartografia acontece não somente como uma estratégia metodológica, mas também uma postura da pessoa - pesquisadora diante de sua própria vida:

Sendo assim, talvez não possamos dar conta da perspectiva cartográfica com um método, mas como um conjunto metodológico que não é decidido a priori e que surge, vai sendo inventado, no decorrer do caminho, na própria caminhada, de acordo com as necessidades instauradas pelo relevo imposto pelo percurso. Passamos a pensar não mais em um método (metá-hódos) – como um conjunto de metas para atravessar seguramente o caminho – mas um hódos-méta – entendido como instauração de instrumentais possíveis no próprio caminhar (PASSOS; KASTRUP; ESCÓSSIA, 2009, p. 202).

Sem bases de referência para produzir uma empreitada acadêmica que pudesse convergir às análises dos meus processos criativos - como campo teórico-político-metodológico de produção de conhecimento no campo dos ativismos feministas e antirracistas, componho referências aqui registradas através do Método Cartográfico (DELEUZE & GUATTARI, 1995), abordados aqui não como um escopo de um debate objetivo, mas atinentes às bases teóricas que – inevitavelmente aparecem em algumas citações – mas essencialmente configuram um esteio do modo de construção de pensamento para a produção de um Saber Localizado, traduzidos em práticas horizontalizadas e não-exploratórias, assim como na utilização de uma Linguagem Posicionada.

Desse modo, a flexão de gênero feminino é predominante, sob o entendimento de que alguns termos como *humanidade* ou *pessoas*, podem e devem substituir a pluralização que se refere ao gênero masculino independentemente do quantitativo, acionando a urgente desconstrução da ligação da palavra Homem como significante geral de humanidade. Para além disso, a compreensão do quanto a linguagem que escolhemos é mais expressiva da nossa posição de poder imaginada, do que da nossa posicionalidade, me direciona também ao desafio da escrita criativa, performática, a partir da referência das Escrivivências como defende Conceição Evaristo (2017):

Quando eu usei o termo é... escrevivência [...] se é um conceito, ele tem como imagem todo um processo histórico que as africanas e suas descendentes escravizadas no Brasil passaram. Na verdade, ele nasce do seguinte: quando eu estou escrevendo e quando outras mulheres negras estão escrevendo, é... me vem muito na memória a função que as mulheres africanas dentro das casas grandes escravizadas, a função que essas mulheres tinham de contar

história para adormecer os da casa grande, né... a prole era adormecida com as mães pretas contando histórias. Então eram histórias para adormecer. E quando eu digo que os nossos textos, é..., ele tenta borrar essa imagem, nós não escrevemos pra adormecer os da casa grande, pelo contrário, para acordá-los dos seus sonhos injustos. E essa escrevivência, ela vai partir, ela toma como mote de criação justamente a vivência. Ou a vivência do ponto de vista pessoal mesmo, ou a vivência do ponto de vista coletivo (EVARISTO, 2017, s.p.).

Compreender que escrevemos sobre aquilo que vivemos e para as pessoas com as quais convivemos, é mola propulsora para que, num exercício de escrita livre, que se articula com a escrita acadêmica, essa Tese seja composta também por trechos de um manifesto, que reivindica por meio da linguagem posicionada e da narrativa dos feitos do meu povo, o respeito à minha origem. Por muito tempo, pessoas negras de origem similar à minha estiveram impedidas de adentrar aos processos de escolarização formal e mesmo hoje, ainda não tivemos a produção do nosso saber tradicional e ancestral reconhecido como ciência.

Vem da minha experiência humana real a linha condutora deste trabalho, pois como produto colonial que também sou, as intelectualidades mentais e manuais foram adestradas à reprodução de uma linguagem conhecida como "erudita", que figura como uma marca de classe social, interseccionalizada com raça e origem geográfica, dentre outros marcadores, que contribuem para elaborar o discernimento entre pessoas "cultas" e outras "incultas". Por isso, invoco as palavras de Lélia Gonzalez (1984) quando declara que falamos um *pretuguês*:

E quando a gente fala em função materna, a gente tá dizendo que a mãe preta, ao exercê-la, passou todos os valores que lhe diziam respeito prá criança brasileira, como diz Caio Prado Júnior. Essa criança, esse *infans*, é a dita cultura brasileira, cuja língua é o pretuguês. A função materna diz respeito à internalização de valores, ao ensino da língua materna e a uma série de outras coisas mais que vão fazer parte do imaginário da gente (Gonzalez, 1979c). Ela passa prá gente esse mundo de coisas que a gente vai chamar de linguagem. E graças a ela, ao que ela passa, a gente entra na ordem da cultura, exatamente porque é ela quem nomeia o pai (GONZALEZ, 1984, p. 235).

Nos seus textos, a intelectual negra brasileira, escreve a partir de uma linguagem acessível e cotidiana, que se soma ao impacto de suas críticas sobre as hierarquias raciais no Brasil e nos ajuda a lembrar que, a partir da produção de estereótipos, internalizamos que não sabemos um monte de coisas, muitas das quais nunca nem tentamos realizar. Estudei durante 05 anos no curso de graduação em Letras com Inglês da UEFS, sem nunca ter ouvido, lido ou estudado uma literatura escrita por pessoas negras. Não me recordo de, sequer um homem preto escritor que me fora apresentado pelos professores de

literatura - sim, todos eram homens brancos, cisgêneros e heterossexuais, que se comportavam como grandes gênios, tentando ensinar àquela gente preta como ler a arte feita por brancos - imagina o quão distante estive das escritas de Carolina de Jesus, por exemplo?

Certa feita, numa disciplina de literatura inglesa foi citado o livro "*Invisible man*" de Ralph Ellison (1952) e depois de muitas análises teóricas tivemos notícia de que esse homem invisível era um homem negro. No entanto, o debate sobre a invisibilidade dessa personagem ou o contexto político de produção da obra, muito menos o quanto de similaridades compunha com nossas experiências localmente, jamais foi problematizado. Apesar disso, foi esse mesmo professor, um homem branco inglês, que me encorajou a começar a pensar em escrever, quando ao receber um texto meu - resultado de uma atividade sobre a literatura no início do século XX - me devolveu numa conversa em particular em frente a sala de aula, rabiscado a lápis com comentários elogiosos e outras sugestões de leitura. No texto, eu havia criado uma personagem, que, convivendo com Gertrude Stein e sua companheira, narrava sob seu olhar privilegiado a construção de uma "literatura marginal". Naquela potente narrativa, considerada de vanguarda por ter um estilo muito peculiar, Gertrude e Alice - companheiras durante 25 anos - conviviam com jovens artistas de diversas partes do mundo, que assim como elas, viveram por um período de tempo em Paris. Nomes como Pablo Picasso, Matisse, Ezra Pound, Ernest Hemingway e James Joyce, cuja obra de literatura e artes visuais, estudei tanto durante a graduação, que aprendi a admirá-los e me sentir próxima de alguma maneira. Aquela mulher que desenhara na narrativa, era uma estilista, que havia migrado de seu país natal para Paris por conta das guerras e convivia dentre as pessoas artistas citadas, personagem construída pela minha imaginação a partir da leitura desse livro intitulado '*A autobiografia de Alice B. Toklas*', escrito por Gertrude sobre sua companheira e suas amigadas de então. Foi o único livro que estudamos que era assinado e feito por e sob a perspectiva de existência de uma mulher lésbica e trazia outras chaves para se pensar literatura, artes visuais, ativismo e relações de gênero. Mas essa estilista certamente não era uma mulher negra, mesmo criada por mim.

O exercício da imaginação, para mim é a maior potência humana, e por algum tempo estive impedida de sonhar, uma vez que para pessoas como eu, as ambições precisavam ser resumidas às formas garantidas de se ganhar dinheiro. Ao invés de seguir o sonho de estudar Artes Plásticas ou *Design*, eu deveria ingressar numa graduação que me oportunizasse poder trabalhar e obter o mínimo de dinheiro para me sustentar, por isso



ingressei no curso de Letras, mas optei pela Língua Inglesa, por conta de um prévio e autodidata estudo da língua, estimulado pelos discos de *rock'n'roll* que meu pai me apresentou na infância, onde aprendi algumas noções de inglês traduzindo, com um pequeno dicionário que usava na escola, as músicas do disco *The Wall* da banda Pink Floyd.

Ao ingressar na graduação, senti uma abissal diferença entre o nível de fluência das poucas colegas brancas, que tinham feito intercâmbio nos EUA e do restante da turma inteira, composta por gente preta ou gente branca pobre, oriunda das cidades circunvizinhas à Feira de Santana. Os professores de língua inglesa diziam que a gente se esforçava pouco e que a aula deveria ser toda em inglês, mas que era impossível porque não estudávamos o bastante, as professoras eram um pouco mais acolhedoras e criavam formas lúdicas de ensino-aprendizagem nos encorajando a criar outras possibilidades de avanço.

Ter crescido no Recôncavo Baiano me deu a possibilidade de construção de uma auto-estima sólida e por isso esses entraves estruturais não impediram o meu flunar pela universidade ou a criação das práticas artísticas e acadêmicas que começaram muito cedo, na tentativa de desenhar mundos possíveis que mais tarde se configurariam como o projeto Modativismo. Estar na universidade pública me abriu um campo de possibilidades infinitas, por vir de uma cidade muito pequena e, por isto, aproveitei para estudar tudo o que sempre sonhei ter acesso: artes visuais, pintura em tela, instalação, teatro, leitura dramática, esportes, biologia e etc. E foi assim que fui tracejando o croqui subjetivo da artista que aqui vos fala, que se forma cheia de contradições entre uma educação formal coercitiva e as práticas de liberdade silenciosas da minha comunidade.

Sou aquela que resolveu não se calar e que, incomodada com todas as portas que se fecharam nestes anos vividos, resolvi talhar as minhas próprias portas e soltá-las ao vento, para que se abrissem e fechassem espontaneamente e futuramente voltassem a se abrir num universo amplo de possibilidades, mas não para conduzir os estreitos caminhos que o racismo inventou e sim para ressignificá-los. Por mais que desacredite dessa narrativa de ressignificação plena - pois o contexto político de retrocesso desfez muitos avanços das ações afirmativas e políticas públicas já conquistadas - as experiencio na pele e por esse motivo vão transparecer nessas linhas todos os equívocos possíveis de uma produção intelectual não linear. Resultante de 05 anos de práticas e análises sobre como ensinar mulheres como eu, a voltar a sonhar, me desfiz da exigência de buscar a congruência dos meus atos com os ditos postulados teóricos. Por isso, este texto cheio de hibridismos, que

se compõe desde os estudos objetivos das disciplinas do Doutorado, a uma etapa central de invenção de mundo, onde declaro o que compreendo e executo como Modativismo, são o campo de abertura para a etapa final do texto que traz uma autoetnografia escreviente e posicionada, sobre a produção intelectual envolvida na criação de duas coleções - Coleção Vozes para Black Fashion Week Paris 2015 e Coleção Asè para Angola International Show Luanda 2016 e os percursos de Circulação Internacional nas Galerias de Arte nacionais e internacionais - feitas para e no contexto da Pesquisa de Doutorado entre os anos de 2015 e 2019.

No ano de 2020 fomos acometidas pelo surto da pandemia do Covid-19 e por muitos percursos de desesperança que se somaram ao temor do adoecimento físico. Foi necessário me mudar de cidade para somar à equipe familiar de cuidado dos idosos, quase perdi meu pai para o vírus e depois para o alcoolismo e, nesse contexto turbulento me desinteressei completamente pela escrita deste texto, que estava quase pronto, mas disperso. Apesar disso, jamais me desinteressei pela pesquisa, pois para me sentir viva e potente novamente, foi necessário redesenhar os objetivos desta Tese, que intentavam inicialmente a reunião de uma série de entrevistas com as modativistas que mapeei nesses trânsitos afro-diaspóricos, no entanto, foi difícil concluir as entrevistas virtualmente e também extremamente onerosa a transcrição e tradução dos áudios gravados nas residências artísticas internacionais.

Com a Lei Emergencial de Cultura no ano de 2021, obtivemos recurso para realizar um curso de moda afro-brasileira *on-line*, conseguimos pagar uma bolsa exclusiva para 18 mulheres negras soteropolitanas, artistas da moda, para participarem do curso e criar juntas as peças de uma Coleção Colaborativa. Como resultado, publicamos um pequeno livro que registra o processo de experimentação metodológica do projeto Modativismo e também foi possível custear uma série fotográfica que compõe o 'Retrato de Família', obra criada como texto de conclusão desta tese<sup>12</sup>.

Como trata bell hooks (1990) em seu texto 'Escolher a margem como espaço de abertura radical', não almejamos o centro pois sabemos que não nos cabe, ocupamos a margem como um campo de outras possibilidades e desde as bordas nós permanecemos na luta porque podemos e assim tivemos escolha, enquanto muitas de nós não podem:

Eu estou localizada na margem. Faço uma distinção definida entre a marginalidade que é imposta pelas estruturas opressoras e a marginalidade que

---

<sup>12</sup> Disponíveis via link QRcode no apêndice.

se escolhe como local de resistência – como localização de abertura e possibilidade radicais. Esse local de resistência é continuamente formado naquela cultura segregada de oposição que é nossa resposta crítica à dominação. Chegamos a este espaço através do sofrimento e da dor, através da luta. Conhecemos a luta para ser aquilo que agrada, encanta e satisfaz o desejo. Somos transformadas, individualmente, coletivamente, à medida em que produzimos um espaço criativo radical que afirma e sustenta nossa subjetividade, que nos dá um novo lugar a partir do qual podemos articular nosso senso de mundo (HOOKS, 1990, p. 16).

Como uma Cartografia, este é o mapa de uma ação insurgente, que evoca a memória de uma Escrivivência para que, a partir daqui, eu possa literalmente voltar a respirar e reafirmar o meu propósito como pessoa humana, que independe da Universidade ou da Titulação de Doutora, mas que depende muito de uma nova produção de sentido sobre a nossa luta, como reafirmação de propósito. Este trabalho acadêmico figura como essencial resposta a um contexto de educação formal que reproduz as mesmas relações de poder da pirâmide social brasileira, uma vez que aquilo que as minhas experiências me revelam - tanto como docente, quanto estudante da UFBA - marcam e reafirmam a inadequação da minha existência neste espaço acadêmico. Existindo duplamente na mesma universidade, ao mesmo tempo como estudante e professora concursada, pude mensurar nesses anos, a dimensão dessa luta e ter a verdadeira noção daquilo que nos provocam a pensar como identidades de fronteira de Gloria Anzaldúa (2000; 2009) e de outras pensadoras que, como Audre Lorde, compreendem que para mulheres negras Poesia não é Luxo (1977). Finalizo esta introdução, lembrando a grande referência de luta e poesia que nos deixou esse ano: “Conhecemos a luta para ser aquilo que agrada, encanta e satisfaz o desejo” (HOOKS, 1990, p. 16).

#### **1.4 Luz na passarela**

No primeiro capítulo, por meio de uma escrita criativa em tom confessional – caminhos abertos pelas mulheres de axé – reflito sobre a minha trajetória de vida e a materialidade das reflexões que provoco, ao assumir que, para mulheres negras, a moda carrega historicamente o significado de campo de exclusão e construção de imagens de subalternidade e produção de estereótipos. Analisando a moda como campo de expressão dos marcadores sociais da diferença, sob a perspectiva do Feminismo Negro, Interseccional e Decolonial.

No segundo capítulo analiso as relações entre moda, corporalidades, aparência e racismo, ciente de que ainda se faz necessário um debate sobre as relações entre moda,

aparência, relações de gênero e racismo - campo ainda incipiente no Brasil - tanto na esfera acadêmica quanto no cotidiano das pessoas, onde a discussão é ainda mais invisibilizada pelo “mito da democracia racial” que ainda ocupa o imaginário popular, muitas vezes interferindo em processos de autorreconhecimento.

No terceiro capítulo, venho apresentar bases teóricas para balizar a proposta do Modativismo, reconhecendo que historicamente a diferença entre a necessidade de criação e expressão artística entre pessoas negras, indígenas e brancas, têm suas especificidades. Analisando a relação entre moda e arte, contextualizo o uso do termo Modativismo, tratando das especificidades dos ativismos no campo da moda para compreender qual é a característica desse ativismo para as mulheres negras.

No quarto capítulo, inicio a fase de construção da autoetnografia, relatando cronologicamente e analisando as práticas concernentes aos processos criativos para criação das coleções de moda, desde o início dos trabalhos criativos até a fase em que conscientemente passo a elaborar o que conceituo como Modativismo. Problematizo a experiência nas residências artísticas internacionais e a colaboração com outras artistas negras nos laboratórios criativos, como um registro dos debates sobre como a trajetória de vida e o nosso lugar de existência incidem de maneira a atrelar as produções artísticas às nossas demandas políticas. Por meio da escrita criativa e com base na metodologia da autoetnografia, reflito sobre o modo como a minha história e experiência como artista e designer de moda, se conectam ao campo do ativismo político e quais experiências podem ser analisadas como tal.

No quinto capítulo, dividido entre as análises das duas coleções criadas especificamente no contexto dessa pesquisa - A Coleção Vozes (2015) e a Coleção Asè (2016) - apresento alguns registros dos processos criativos e apresentações das coleções, analisando os resultados dos projetos de circulação internacional em galerias de arte, onde experimentamos quebra de limites entre os formatos de exibição de trabalhos de moda e arte, dialogando com o entendimento de que autoria da arte africana tradicional e ancestral se faz de maneira coletiva, assim como advém da necessidade de criar de onde emana reivindicação por um melhor caráter de humanidade. Com isso, venho discutir como historicamente, os movimentos sociais e artísticos sempre foram vistos como campos distintos para construção de mudança social e debate a incongruência dessa justificativa.

Ao final da tese, abro um debate sobre o conceito de Moda Afrobrasileira a fim de problematizar como a moda e a aparência ocupam um lugar de centralidade nos processos de autorreconhecimento e factível empoderamento de mulheres negras na

contemporaneidade, compreendendo que, por meio dela, podemos elaborar uma provocação no que se refere às necessárias interlocuções entre forma e conteúdo, arte e política. Essencialmente, tenho observado que, como grupo de pessoas pretas profissionais de moda, temos tido sempre a necessidade de debater sobre o que caracteriza a moda, feita por e para pessoas pretas, problematizando também as nomenclaturas. Diante disso, analiso como considerar o conceito de Raça como uma narrativa de origem e como produto social do racismo nas nossas criações, desnaturalizando os postulados sobre pretitude, colorismo, pigmentogracia, compreendendo negritude como produto imaterial e produzido pela cultura.

## CAPÍTULO 02: DA CULTURA À MODA COMO EXPRESSÃO DOS MARCADORES SOCIAIS DAS DIFERENÇAS

### 2.1 Auto-enunciação: De onde falo, porque falo, para quem falo?

Fazer chapinha era um ritual da cultura das mulheres negras, um ritual de intimidade. Era um momento exclusivo no qual as mulheres (mesmo as que não se conheciam bem) podiam se encontrar em casa ou no salão para conversar umas com as outras, ou simplesmente para escutar a conversa. Era um mundo tão importante quanto a barbearia dos homens, cheia de mistério e segredo (HOOKS, 2014, p. 1).

Para nós, mulheres negras, o sinônimo de beleza sempre esteve pautado nos imperativos da branquitude, uma vez que, segundo os parâmetros reproduzidos pelas sociedades ocidentais colonizadas, ser mulher é sinônimo de ter pele branca, cabelos longos e lisos, ser magra, ter cintura fina mas com seios volumosos, usar salto alto, unhas grandes e pintadas – estes dois últimos elementos, também oriundos de culturas europeias, simbolizam sedentarismo como uma forma de *status* pela possibilidade de não realizar trabalho braçal – estes, dentre outras características fenotípicas ou de adorno corporal, pouco lembram qualquer traço das culturas de origem africana.

Esse trecho do texto “Alisando nossos Cabelos” (2014), da feminista negra estadunidense bell hooks, relata uma cena que muitas de nós já vivemos: os ditos rituais de embelezamento. Quando criança, tive meus cabelos alisados muito cedo, lembro muito dos salões de “beleza” que frequentava com minha mãe em Santo Amaro - BA, e, sentada na fila de espera, olhava ao redor sem entender o propósito de estar ali. No primeiro dia em que entrei na escola com os “novos” cabelos, fui tomada por uma imensa vergonha e, como uma criança ativa que cursava a quarta série do ensino fundamental, me sentia “velha” e podada. Por muito tempo olhei minhas fotos com esse visual e ainda podia ouvir minhas inquietações internas. Consegui me livrar disso quando surgiu, na década de 1990, o modismo de usar os cabelos encaracolados, mas com muito creme para dar efeito molhado/controlado aos cabelos, e, na época do ginásio, voltei a usar o cabelo com os cachos, mas relaxados quimicamente e sem volume por conta do uso desses cremes “mágicos”. Os cabelos murchos contrastavam com os grandes óculos de grau de lentes fumê e o sorriso metálico com aparelho nos dentes, que contribuíam para reiterar uma ideia previamente internalizada de que eu era feia.

Na adolescência, mesmo vivendo numa cidade de imensa maioria de pessoas pretas, não tínhamos na nossa sociabilidade um debate objetivo sobre as hierarquias raciais e, conseqüentemente, havia pouquíssima noção dos resultados do racismo internalizado, para que pudéssemos questionar os motivos daquela necessidade de percorrer tais caminhos para o embranquecimento aparente, num corrida árdua cujo pódio nunca se alcançava, pois os ideais ilusórios faziam a gente se exaurir e se perder no percurso, nos auto-responsabilizando por qualquer insucesso em amplos espectros da vida, desde as relações afetivas, ao mau tratamento nas experiências de consumo.

Quando ingressei no ensino superior, me mudei para Feira de Santana – BA e voltei a escovar os cabelos, naquele contexto com base nas referências do *rock'n roll* e música eletrônica que curtia. Os cabelos alisados, curtos e coloridos, acompanhavam meus óculos estilosos e as roupas estilo *clubber* que eu mesma criava - em pleno sertão da Bahia! As tentativas de adequação tinham, dessa vez como base um padrão *underground*, mas ainda branco e se sobrepunham à criatividade que pulsava em minha mente; com o tempo pude perceber que liberdade e criatividade eram indissociáveis e assim, fui elaborando no meu consciente as referências culturais de negritude que me acompanharam a vida inteira na minha cidade. Hoje, relatando essa narrativa, observo como a branquitude nos ridiculariza, seja de modo compulsório na reprodução desses rituais de “beleza” inalcançáveis, muitas vezes conduzidos pela família na tentativa de nos proteger da desigualdade, e mesmo quando construímos o mínimo de autonomia, isso ainda se reproduz por meio das referências culturais e artísticas que seguimos, sejam num universo popularizado ou alternativo da comunicação. O silenciamento das populações negras e o interdito da nossa cultura e arte nas mídias, sempre fizeram o papel de nos afastar da nossa própria história, impedindo que por meio dela pudéssemos valorizar as nossas belezas.

Figura 4 – Carol Barreto em Feira de Santana



Fonte: Acervo Carol Barreto, 2001<sup>13</sup>.

Foi no ano de 2003, depois de alguns anos como integrante do movimento estudantil da UEFS, participando dos debates sobre racismo e outras frentes de nossas lutas, que comecei a materializar as mudanças internas que resultaram na alteração da minha aparência. Lembro-me bem, que depois de muitos dias de uma fase de ocupação da reitoria, durante o auge das nossas reivindicações pela democratização do acesso à universidade, decidi que nunca mais iria alisar os cabelos, pois comecei a compreender aquelas técnicas e rituais de adequação, como movimentos incongruentes a um estilo de vida autônomo e com base em ideias díspares dos grupos hegemônicos em representatividade.

Desde a necessidade de dormir nos acampamentos da ocupação, aos atos públicos na rua, o cabelo alisado e escovado, era frágil a qualquer intempérie, gerava uma preocupação excessiva e, junto a isso comecei a analisar como aquele visual produzia uma modelação de gênero bastante limitada e distante dos meus novos espelhos de identificação. Mesmo antes disso, o cabelo alisado já se mostrava como uma barreira ao próprio fluxo da vida real – de quem se deslocava no transporte público intermunicipal com frequência, carregando o peso das mochilas cheias de alimentos e roupa lavada.

---

<sup>13</sup> Fotografia realizada no bairro do Feira VI, na cidade de Feira de Santana, onde Carol viveu com colegas durante a graduação em Letras na UEFS. Na imagem ela desfila um dos looks criados nas oficinas de Redesenho de Roupas, que ministrava como curso de extensão no Núcleo de Desenho e Artes da Universidade Estadual da Bahia – UEFS.



Desde a prática de esportes, que sempre me ajudaram a produzir sentido para a minha corporalidade, como as aulas de capoeira angola, academia ou em diversos momentos da minha vida social - como as intermináveis *raves* e festas de música eletrônica que frequentava e que demandavam conforto e praticidade, desde as roupas aos demais elementos da aparência – cada vez mais, estava sendo desafiada a entender quem eu era e como eu deveria aparentar, de modo a expressar discursivamente os meus processos de identificação não mais com a cultura alheia, mas num encontro com a minha base.

Figura 5 - Desfile UEFS em 2001



Fonte: Acervo Carol Barreto, 2001.<sup>14</sup>

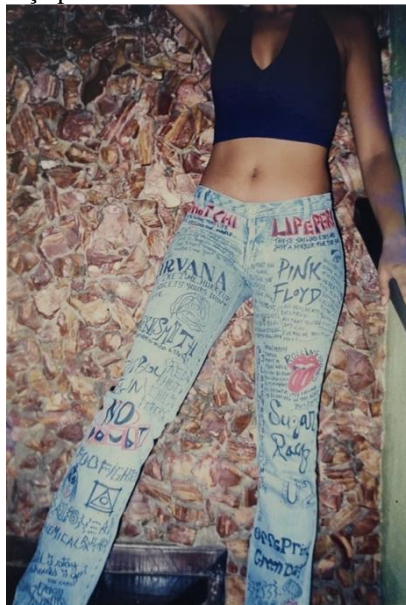
Nas fotos dos meus primeiros desfiles, no ano de 2001, ainda apareço com o cabelo alisado e muito tímida, depois percebo essa timidez como resultado de uma instabilidade emocional, pois estava passando pelo processo de transição capilar, que hoje compreendo, antes de tudo, como uma transição para olhar para mim mesma, a partir de outras lentes e descobertas identitárias. O cabelo se modificou naquele contexto, porque subjetivamente a vida me demandou outras ações e reflexões que não cabiam mais nos processos de adequação que se impunham naquela época de menina, ao passo em que

---

<sup>14</sup> Fotografia do primeiro desfile de moda realizado por Carol Barreto no campus da universidade no ano de 2001, quanto completava um ano como graduanda. As modelos desfilaram os looks criados por estudantes de escolas públicas do entorno, matriculadas nas oficinas de Redesenho de Roupas, que Carol ministrava como curso de extensão no Núcleo de Desenho e Artes da Universidade Estadual da Bahia – UEFS, sob orientação da profa Gláucia Trinchão.

minha existência no mundo também se modificou e isto reverberou interiormente, gerando um resultado visível, pois a partir dali começava a minha busca como artista.

Figura 6 - Calça pintada com as referências musicais da época



Fonte: Acervo Carol Barreto, 2001.<sup>15</sup>

Cortei o cabelo bem curto em 2003 e à medida que ele começava a crescer para o alto e ganhar volume, eu podia rir da reação das pessoas nas ruas de Feira de Santana, onde morei, até concluir a graduação. Ria, apesar de sentir a violência de ser olhada e apontada com estranhamento, pois com o avanço nas leituras e debates políticos, comuns nos grupos do movimento estudantil organizado, já entendia o poder do racismo e tinha consciência de que podia imprimir essas lutas também por meio da minha imagem e no meu trabalho criativo, que já tinha existência nas passarelas independentes que eu criava, nas exposições em galerias da cidade de Feira de Santana e reverberavam até mesmo na televisão da cidade e da universidade. Fiz os primeiros trabalhos artísticos, na época, aos 21 anos de idade, pela necessidade de problematizar para o mundo a complexidade das relações humanas que me cercavam, questionando os produtos do racismo e a cis-heteronormatividade compulsória, que vinham se descortinando aos meus olhos.

---

<sup>15</sup> Peça de uso pessoal, registro das primeiras experimentações para criação de suas próprias roupas e que depois foram referências das primeiras coleções de passarela.

Figura 7 – Convite Desfile Coleção “Déjà Vu” De 2012



Fonte: Acervo pessoal da autora, 2002.<sup>16</sup>

Por muitas décadas foram impostas as possíveis interpretações dos modismos criados por e para mulheres brancas, adaptados dentre as mulheres negras, como por exemplo, as diversas técnicas de alisamento de cabelo. Na história recente, o parâmetro para construção da aparência de mulheres negras se alterou, depois de muitas estratégias de organização para provocar uma radicalização cognitiva que ainda está em curso. Eu mesma, era muito pequena quando passava horas do dia conversando com as senhoras que iam na casa de minha avó materna alisar os cabelos com ferro quente, e ainda me lembro da sala, numa parte da casa em que vivem meus avós até hoje, lembro especialmente do cheiro dos cabelos queimados, mas também, das feições das mulheres que saíam dali sorridentes, com seus cabelos lisos e brilhantes. Os instrumentos de trabalho dessa época, minha avó guarda até hoje aos 93 anos, eram pesados pentes de ferro, que aquecidos no fogo, serviam para alisar e, vez ou outra, criar cachos nos cabelos crespos de mulheres de variadas idades.

O interessante, é também lembrar, que nunca desejei passar por aquele processo de embelezamento/adequação, mas que mesmo assim tive meu cabelo alisado quando

<sup>16</sup> A imagem do convite do primeiro desfile de Carol, retrata uma das telas que expôs numa mostra artística realizada nas galerias dos espaços culturais da Uefs no ano de 2001. Croqui montado com recortes de revistas de nu erótico, que evocava o debate sobre a produção do gênero, machismo, sexismo, branquitude etc. Criação resultante da pesquisa de iniciação científica, realizada no Núcleo de Desenho e Artes da Universidade Estadual da Bahia – Uefs, sob orientação da profa Gláucia Trinchão.

tinha uns 10 anos de idade e só me recordo que me achava muito feia e envelhecida com aquele “penteado”, o que me fazia chegar na escola cabisbaixa e com vergonha. O salão de beleza que eu frequentava com minha mãe, era para mim um lugar estranho e eu não entendia as razões do percurso de embelezamento produzidos ali, e em meio aquelas mulheres, eu observava atentamente todos os movimentos, tentando entender porque eu estava ali.

Ainda não tinha conhecimento do que seriam as “Pedagogias da Sexualidade” (LOURO, 1999) e nem do fato de que, na mínima intersecção entre gênero, raça e classe social, dentre outros marcadores, a heterormatividade (OCHY, 2009) à qual me adequava ao passar pelo processo de manipulação dos cabelos, me adequava a branquitude necessária para a realização do feminino mais próximo ao padrão, materializando os desejos de maior aceitação social, implantados nesses anos de opressão. Em “Alisando nossos cabelos”, texto já mencionado nessa pesquisa, bell hooks (2014) relata o seu desejo, quando criança, de participar desse ritual, pelo qual passava todas as meninas quando se tornavam mulheres ou para serem vistas como tal. Relata a autora, que, pelo fato de ter o cabelo “melhorzinho”, não “precisava” alisar.

A minha família materna é predominantemente composta por pessoas pretas retintas e minha família paterna por pessoas socialmente brancas, nesse contexto, cresci escutando a história de que, no meu nascimento, um número inesperado de pessoas foi visitar a casa da minha avó, onde morávamos quando nasci, curiosas para ver de qual cor nasceu a criança, como se eu fosse uma experiência genética ímpar e anunciada. Mesmo compondo uma maioria numérica, o acoplamento compulsório entre gênero, raça e classe etc, nos divide a partir da pigmentocracia, conferindo diferentes privilégios às pessoas pretas retintas, geralmente componentes de grupos sociais com maior vulnerabilidade socioeconômica, mesmo com um percentual muito pequeno de pessoas brancas vivendo na região, descendentes dos antigos colonizadores, a maior parte da população é composta por pessoas pretas, e algumas pessoas negras de pele clara que foram se misturando aos poucos brancos que ali vivem ou de fora da cidade, por muito tempo, lhes pareceu facultativa a identificação de sua negritude.

Para mim a tradução da beleza sempre esteve conectada à aparência de minha mãe, avó, tias/primas, às amigas da rua, aquelas de pele mais retinta e às duas amigas de infância que era mais pretas que eu: Tâmara e Dayane. Da minha “cor de burro quando fuge”, como elas me chamavam “pejorativamente” nas brincadeiras, eu fui entender como “privilégio” quando adentrava às casas das famílias brancas e escutava expressões de

racismo que eram ditas com espontaneidade, como se eu – que não era tão ‘preta assim’- não tivesse a condição de me incomodar. Falas que marcaram, mas que não me faziam interromper a convivência, pois eram amigas por quem tinha muito afeto e naquela época o debate ainda não tinha se popularizado, muito embora as práticas de resistência foram centro da complexidade das formas de vida e de bem viver.

Em Santo Amaro os termos ‘clarinha’ ou ‘escurinha’ são muito utilizados até os dias atuais, definem os variados tons de pele e fenótipos reconhecíveis dentre as comunidades da região do Recôncavo Baiano, onde a imensa maioria das pessoas são negras e pretas. Meu fenótipo de pessoa negra de pele clara, me traz inserções sociais particulares e ao mesmo tempo, a possibilidade de visualizar comportamentos e falas racistas, sendo reproduzidos por pessoas muito próximas a mim, e assim, fui obrigada ao exercício do protesto e a depender da situação, a aplicar as falas educativas por meio de alguma ilustração sobre o meu cotidiano e a descrição de situações de racismo que se repetem, e essa conversa, infelizmente, não acontece apenas com pessoas brancas.

O fato de eu ser vista como uma menina “clarinha” me deu uma passabilidade (VERGUEIRO, 2012) dentre os brancos, e soava como se eu não fosse “tão inimiga assim” para me incomodar ou me afetar com as falas e práticas racistas direcionadas as outras pessoas negras. Quando adolescente, começo a perceber cada vez mais a centralidade do fenótipo na minha sociabilidade a depender do contexto, e quando adulta, começo a perceber que, além disso, as características voluntárias de expressão de cultura afro-brasileira, especialmente no tocante à prática religiosa de matriz africana somavam outras camadas de expressão ou de invisibilidade à minha condição de existência, em adição, cada vez mais passo a compreender o modo como a roupa e adereços, podiam resultar na potencialização da imagem de negritude e pertencimento.

Assim começo a me questionar: se a roupa tem gênero e classe social, ela também tem raça! Analisando o lugar de subalternidade que a branquitude e a internalização do racismo pretendiam me colocar ao longo da vida, fui construindo e sofisticando estratégias de imposição da minha presença.

Quando passei a morar em Salvador no ano de 2005, há alguns anos já não mais alisava os cabelos, mas outras experiências de rejeição somavam-se ao cabelo natural, especialmente quando passo a usar turbante, e a partir do momento em que me torno praticante de religião de matriz africana, cujos objetos e rituais inevitavelmente se tornam públicos, outras variações do racismo somam-se ao que já tinha experienciado. Como professora, cada vez mais vou compreendendo a importância do meu jeito de falar com

gúrias e ditos populares, ao ministrar palestras ou dando aulas na universidade, marcando a política da presença da minha comunidade de origem no ambiente acadêmico, tradicionalmente excludente.

Assim vou percebendo outro percurso de luta, ainda mais duro a ser encarado e que vai se refletindo no meu trabalho como artista. Por muito tempo vivi uma negritude fértil e confortável no recôncavo baiano e talvez por isso me permitia criar coleções sobre extraterrestres ao som da música eletrônica mais diferente possível. Com 19 anos, quando migro para Feira de Santana para cursar a graduação, passo a viver outras descobertas quanto a minha baianidade – pois na região do recôncavo as referências culturais e tradições são diferentes da minha origem, e a cultura afro-brasileira não tem tanta expressividade. Na capital do estado, encontro uma Salvador recheada de uma negritude bem contextualizada, dinâmica, cheia de possibilidades, mas também de altos e baixos, pautada num campo tão complexo de referências, que a cada dia, as experiências que vivenciava, adicionavam uma nova linha ao manual de sobrevivência para pessoas negras na primeira capital do Brasil.

No que se refere ao modo como a minha imagem e aparência eram percebidas pelas pessoas, observava aspectos que iam desde a objetificação sexual compulsória, a suposta imagem de pobreza nos lugares elitizados, assim como a ideia de pouca intelectualidade interpretada por pessoas que acreditavam que a minha imagem não combinava com a de uma pensadora. Cheguei na cidade por conta da vontade de aprimorar meus estudos na área de moda, e nesse universo pude viver vários vieses do racismo, mas de uma maneira muito específica, extremamente centrada na aparência das pessoas, compondo uma dinâmica de interpretações resultantes de combinações entre tipo de cabelo, formato de nariz, tom de pele, silhueta, e demais traços físicos “naturais”, que editados pela materialidade do vestuário e de técnicas cosméticas diversas, poderiam me abrir ou fechar portas. Assim, nesse restrito mapa de experiências geopolíticas, pude rapidamente expandir as reflexões sobre as minhas condições de existência como mulher negra, para que pudesse decidir se poderia ou não, me adequar.

Com o advento das redes sociais por volta do ano de 2010, vi muitas mulheres se organizando e redesenhando seus rituais de intimidade, através desse espaço público/privado que é a internet. Nesta tendência crescente, muitos grupos também trouxeram para as rodas de debate tais questionamentos e assim, passei a receber convites para falar ou gravar entrevistas, mas com o choque geracional de quem nunca tinha ouvido sobre termos como *big chop* ou cachos B1 ou C3. Como sobrevivente de uma

época com pouquíssimas referências de mulheres negras, como espelho do que eu queria aparentar ou de como gostaria de ser, fui me constituindo de modo autônomo e tentando sensibilizar outras mulheres ao meu redor, oferecendo inclusive o modelo de corte de cabelo que aprendi a fazer, junto com minha mãe, também como estratégia para não precisar nunca mais frequentar aqueles salões de “beleza”.

Um dos resultados positivos da interpretação da minha postura pela minha família, foi quando passei a acompanhar, muito orgulhosa, a transição capilar de minha mãe e de outras familiares e amigas e, conseqüentemente, o renascimento não somente de sua beleza original, mas especialmente, um resgate de autonomia como pessoa humana, pois percebia dentre as pessoas mais íntimas, o quanto o cabelo alisado trazia uma carga semântica de gênero e raça tão fortemente atrelados à hegemonia, que quase revestiam uma personagem, direcionando também a produção de desejo e construção de subjetividade forjadas pela branquitude. Para algumas mulheres, a transição é muito mais forte e difícil de processar do que imaginamos, mas eu - como mulher negra de pele clara, oriunda de uma família materna composta em sua maioria, por pessoas pretas retintas – compreendo que o cabelo natural pode nos localizar num lugar de pessoa negra que muitas vezes nunca experienciamos. No contexto da pigmentocracia brasileira, que considera a aparência como principal agente enunciativo do nosso lugar histórico/social e conseqüentemente da nossa potência como pessoa humana, muitas vezes nem percebemos a funcionalidade dessa máscara como um simulacro de integração e o quanto ela é colocada de maneira compulsória.

Com o coração pulsando no resgate mediado pelas memórias aqui descritas, também me lembro das variadas receitas de “massagem capilar” e das muitas horas que passava em casa, lendo aquelas famosas revistas de moda, onde só apareciam mulheres brancas e copiando receitas de tratamentos na tentativa de “melhorar” o cabelo. Tristes e fortes memórias que vêm à tona, desde as promessas do liso perfeito, nos rótulos dos cremes vendidos em enormes potes plásticos, à expressão de felicidade no rosto das modelos das propagandas que ilustravam o “antes e depois”. Tais elementos me fizeram refletir sobre como essa busca por uma beleza “padrão” que não era e nunca será minha, hoje são apenas registros de percursos de reconstrução de auto amor. Como mulher negra, me sinto vilipendiada pela branquitude, adestrada pela cultura midiática a compreender autocuidado como conjunto de técnicas de embranquecimento e algumas vezes em quase mutilação, pois algumas técnicas cosméticas, como o alisamento químico, já me provocaram queimaduras e outros resultados terríveis, de modo antagônico às

propagandas que apresentavam as modelos com aquela cara de felicidade ao balançar os cabelos alisados.

Na atualidade, se contamos com o desenvolvimento de uma cosmética direcionada para mulheres negras, foi por conta de um posicionamento nosso como grupo, por não mais aceitarmos a exclusão. A pedagogia do embelezamento funciona como um manual sobre o modo correto de ser uma mulher, não apenas bonita, mas também limpa, confiável, competente, inteligente e acima de tudo humana. A indústria cultural desenhou com minúcias a imagem de quem parece ser verdadeiramente uma pessoa humana e, para além desse recorte, sabemos que o fato de não termos instrumentais para a produção da nossa imagem, reverbera inevitavelmente dentre os modos de produção da desigualdade. Hoje o projeto Modativismo parte da consciência dessa experiência pessoal e coletiva aqui relatada, para a elaboração de uma postura crítica que ensejam práticas formativas, que visam contribuir para a produção uma radicalização cognitiva, que desacople a imagem das pessoas pretas da compulsória subalternidade, para que as novas gerações – que já se orgulham muito do seu *black power* desde muito pequenas – não mais reproduzam tais experiências.

## **2.2 Onde fica a minha África?**

Aquela que não sabe a sua origem precisa criar, e assim o fiz desde que nasci em 1980. A minha África começou na Avenida Ferreira Bandeira, número 41, na casa de meus avós, Zezito e Nore, bem ali perto da pracinha do Círculo Operário Católico - se você chegar de Salvador, passa pela ponte do rio Subaé, contorna a praça da Igreja do Rosário e vira à direita, num bequinho estreito, e na outra rua logo vai ver uma casinha branca com grades na frente, perto da casa onde morou durante muitos anos, Dona Dó, a irmã do mestre Besouro Mangangá, antes de partir para a sua viagem de retorno.



Figura 8 - Zezito e Nore fazendo a doação da colcha de cama que se tornou peça central da Coleção Asè



Fonte: Acervo Carol Barreto, 2016.<sup>17</sup>

Na infância, a minha África percorreu muitas ruas, casas, paralelepípedos e becos da cidade de Santo Amaro – BA. Foi composta por paredes brancas, com imagens de pretos velhos e as poucas fotografias de família que a enchente do Rio Subaé não levou. Seu mapa foi formado pelos carurus de santo – mesmo sem poder falar muito no assunto do Axé porque todo mundo era “católico” – também pelas tradicionais festividades de rua, que dançamos a vida toda com o mesmo orgulho e alegria com que fazemos até hoje. Mais tarde, minha África foi refeita em Recôncavo, nas praias-território das marisqueiras, rendeiras, bordadeiras e sambadeiras da Baía de Todos os Santos, nas Comunidades Quilombolas com o exemplo vivo da resistência de suas mulheres pretas. A minha África também foi refeita no Sertão da Bahia, depois se transformou nas madrugadas da capital dentre os shows de *Drag Queens* e nos pontos de trabalho das Travestis profissionais do

<sup>17</sup> Carol Barreto ao lado do avô José Muniz Barreto (Zezito) e da avó Honorinda Gomes Barreto (Nore), na ocasião da doação da colcha de cama que integrou o enxoval de casamento do casal, na década de 1950. A peça, que se tornou o elemento central da Coleção Asè, é uma colcha de cama feita em tecido de algodão, adornada com Bordado Richelieu. Nessa mesma casa, onde o casal vive há mais de 70 anos, Carol rememora a presença dos itens de decoração, duradouros como entes da família e celebra a doação, no espaço do quintal, onde a família se reúne nos almoços de domingo.

sexo no centro da cidade de Salvador – BA, as quais tive como companheiras de pesquisa durante importante tempo/espaço de vida.

Quando definitivamente me entendi como mulher negra e artista, a minha África decolou de volta de Salvador para Dakar e Luanda, onde tive uma estranha sensação/experiência de reencontro com a minha baianidade. Após essas viagens de retorno, a minha África se conectou com a diáspora em Paris, Chicago, Nova York, Williamsburg, Bogotá, Cidade do México, e somente depois disso com Rio de Janeiro e São Paulo.

Cada vez que eu busquei caminhos para a África eu a encontrei perto de mim, dentro de mim e nas minhas experiências e trânsitos por meio dos quais produzi essas memórias, pois sempre me questioneei: como narrar uma África que não conhecemos, uma vez que a produção de memória de gente preta no Brasil é escassa e estando, desde a minha própria história, cada vez mais ciente de como as práticas etnocidas e genocidas foram de fato estrategicamente executadas?

A partir desse percurso de reflexões e experiências, venho refletindo sobre os significados da moda para mulheres negras, uma vez que sempre me pergunto como posso me reconhecer como mulher negra, africana, do outro lado do Atlântico, sem saber precisamente a minha origem? Aquela que não sabe sua origem precisa criar, e assim o fiz desde que nasci em 1980.

### **2.3 Como me constitui afro-brasileira**

Para mim, a maior referência de moda feita por e para mulheres negras vem das casas de Candomblé, muito embora tenha crescido numa família católica, até a época em que morava em Santo Amaro-BA, pouco tinha tido experiências em casas de Axé. Foi na cidade de Feira de Santana, onde morei por quase cinco anos enquanto fazia graduação, que tive a oportunidade, de ir pela primeira vez numa casa de candomblé. Era uma festa de Xangô, com uma enorme e flamejante fogueira na área externa e ali tive o privilégio de sentir uma energia extremamente forte, ouvir os toques que meu coração já conhecia, me reconectar aos aromas e sabores muito caros à minha cultura no Recôncavo Baiano e presenciar a manifestação dos orixás da nação Ketu. Aquela noite mudou tudo e para sempre, na minha vida, pois tive um choque estético-cultural tão forte, que definitivamente passei a me perguntar por que tinha vivido por tantos anos sem ter a noção plena da riqueza da minha ancestralidade. Eram tantas formas de beleza ali reunidas,

especialmente nas vestes, na arquitetura do espaço, nos toques dos atabaques, na dança e tudo que se podia ver e ouvir, era algo tão maior e mais forte do que a minha mente conseguia processar, que nem tinha muito o que pensar, estava inteiramente presente para sentir, pois meu coração tinha plena certeza de que eu nunca tinha saído dali.

Na minha cidade, todas as festividades por demanda de resistência das populações escravizadas, se encobriam de sincretismo. As tradições da igreja católica conviviam com as festividades e rituais do povo de Axé e lembro de uma imagem que marcou muito a minha infância, que foi uma vista do andar de cima da igreja principal da cidade. Olhando dali do alto, eu podia ver as mulheres vestidas com roupas brancas, com suas saias bordadas e extremamente volumosas, ocupando nos bancos da igreja o espaço onde caberiam três pessoas cada uma. São muitas igrejas católicas antigas numa cidade que hoje ocupa cerca de 492 quilômetros quadrados com pouco mais de 60 mil habitantes, cuja imensa maioria sempre se declarou católica, no entanto, dentre as cidades do recôncavo baiano, é onde se quantificam o maior número de terreiros de candomblé.

A cidade de Santo Amaro surgiu numa terra sitiada pelo colonialismo, onde predominaram os engenhos de cana de açúcar e, foi uma das localidades iniciais do processo de colonização do Brasil e neste contexto, nobres e fortes atos de resistência se tornaram públicos, como a festa do Bembé do Mercado, uma celebração que acontece desde o ano de 1889, em comemoração a hipotética assinatura do documento que declarava o fim da escravidão. No âmbito secreto ou privado, os assentamentos de orixás que foram ali colocados para dar firmeza aos rituais feitos em praça pública, são algumas das pistas da força e da sofisticação dos modos de transcendência da condição de violência imposta.

Figura 9 – Bembé do Mercado



Fonte: Zeza Maria - Iphan, 2018.

Como pesquisadora e designer de moda autodidata que fui, da adolescência até a minha fase de profissionalização, sempre compreendi que os terreiros de Candomblé são um espaço/experiência/escola de reconexão com a nossa ancestralidade, um campo rizomático de redesenho desse mapa de África que tanto buscamos e, especialmente, de materialização dessa viagem de retorno desde um caminho de interiorização para o culto da espiritualidade, por meio da reconstrução de uma consciência sobre o nosso Ori e de quem o rege. Como um modo sofisticado de expressão do culto à espiritualidade e às forças da natureza, nesta cultura estão centrados na materialidade do corpo, uma profusão de cores, a complexidade das vestes, a beleza dos aparamentos, à sofisticação dos movimentos do corpo, ao som dos atabaques e dos cantos dos Orikis, como um campo riquíssimo que existia na minha sociabilidade, mas que eu não tinha experienciado de perto e por isso precisava me aproximar com cautela e respeito.

Sempre acreditei que ali (contexto) e aqui (no meu eu interior) teria todas as chaves para compreender a minha origem africana, assim comecei a minha prática de espiritualidade de matriz africana há cerca 10 anos atrás por iniciativa pessoal, a partir de um encontro inesperado com o Caboclo de uma mulher branca que era uma orientanda e que depois se tornou uma grande amiga. Não foi o meu primeiro contato com uma entidade ou Caboclo, mas os caminhos da vida me haviam distanciado da memória de frequentar o terreiro de Umbanda de um tio do meu pai em São Francisco do Conde -BA, na infância. Esse encantamento, assim como as respostas que buscava, cada vez mais se avolumaram na minha vida e, no entanto, jamais imaginei que este também seria um percurso para compreensão de alguns dos resultados do colonialismo como uma complexa chave de entendimento da afrobrasilidade.

Figura 10 – Oferenda de Yemanjá com o grupo de Umbanda “Gira Mundo”.



Fonte: Acervo Pessoal, 2019<sup>18</sup>

Resumindo e acelerando alguns anos nessa narrativa, me transporto para o ano de 2014 quando integrei a comissão organizadora do I Congresso Internacional sobre o Pensamento de Mulheres Negras – UFBA/UNEB, e nos dividindo para recepcionar as nossas convidadas, fiquei com a honrosa missão de buscar a professora nigeriana Molara Ogundipe, que seria a conferencista principal do evento. Durante o percurso entre o aeroporto e o hotel, a professora me pediu que, em momento oportuno a levasse ao terreiro do Gantois, sob a justificativa de que como nigeriana, toda vez que vinha a Salvador ela sempre reservava algum tempo para ir a um terreiro de Candomblé, pois na nossa terra existiam importantes registros históricos de algo muito especial, nas palavras dela, pois juntamente com as danças e os toques mantidos “puros” ao longo do tempo, *“aquelas roupas portuguesas junto aos vestígios de africanidade que ali restavam, eram encantadoras!”*.

Muito surpresa, perguntei porque ela tinha citado roupas portuguesas e ela respondeu: *“você acha que aquele volume de saia e todos aqueles brilhos, tecidos rendados e bordados se usavam em África naquela época? Para a gente, orixá usa uma amarração de tecido, apenas.”* Como uma cultura viva, ela explicou que o culto a Orixá se modificou ao longo do tempo e que muita coisa já se havia perdido na Nigéria, diferentemente daqui. Como uma confluência de cultos, oriundos de diversas nações, cujo

---

<sup>18</sup> Na imagem, parte do grupo oferta o Presente das Àguas, na Festa de Iemanjá, no mar do bairro do Rio Vermelho, Salvador – BA, onde Carol residiu durante dez anos. Nesse mesmo período, reuniam mensalmente família e parentes, para Sessão de Caboclo e Preto Velho, onde muitas das reflexões aqui compartilhadas foram constituídas.

surgimento se deu como uma forma de resistência e reconexão com a origem, foi o cuidado para se manterem tais tradições e ensinamentos, o maior elemento responsável por elaborar tamanho registro histórico. A partir dali passei a me indagar cada vez mais sobre o significado de afrobrasilidade, pois aquilo que para mim simbolizava a pureza da africanidade, me foi revelado por uma pessoa partícipe da cultura original como resultado colonial!

Figura 11 – Mãe Manuela



Fonte: Zeza Maria - Iphan, 2018.

Assim, comecei a refletir sobre como aquelas lentes mediadoras da interpretação da realidade, foram sobrepostas ao meu olhar sem que eu pudesse notar. Como pesquisadora de moda e indumentária, sempre soube ler a silhueta das vestes a partir dos recortes históricos ali anunciados, analisando a origem das técnicas aplicadas ou os motivos dos beneficiamentos de tecido terem sido, por exemplo, investidos em roupas de pessoas específicas e grupos sociais com determinadas hierarquias sociais. Quando fui professora de História da Moda, sempre me incomodei com o fato de apenas estarem registradas nos livros, as vestes das mulheres brancas oriundas da aristocracia europeia. A partir dessa convivência comecei a analisar a indumentária das mulheres de Axé como uma tradução cultural apropriada pela negritude, de modo a manterem vivas as tradições de culto às forças da natureza, conferindo um modo de expressão da estética hierárquica vigente naquele tempo/espço colonial e ao mesmo tempo valorizando símbolos, forças e significados oriundos da cultura originária.



Foi na observação de criações de resistência histórica como essas, que comecei a evocar reflexões sobre como as práticas de enfrentamento das populações negras, num contexto cruel de violência e opressão, também se desenharam a partir dos modos de subversão dentro do padrão imposto. Visualmente, numa leitura menos apurada, a *mimesis* da arquitetura vestimentar das elites brancas se fazia presente como propósito de sobrevivência, para que por meio da linguagem de construto de aparência vigente naquela época, se pudesse também exercitar uma estética de hierarquia social ainda inacessível.

Nesse percurso de reflexões, a partir da minha própria experiência, continuo analisando sobre o que seria a moda para mulheres negras, e declaro que pude começar a esboçar respostas para esta questão quando consegui me afastar dos conceitos de moda que estudei nos campos teóricos, os quais pesquisei, a partir do discernimento de que os conceitos também nascem racializados, generificados ou gendrados sob a perspectiva da cis-hetero-normatividade branca. Desse modo, pude compreender que, no aspecto filosófico alguns dos conceitos me satisfaziam, mas nos aspectos funcionais como auxílio para a compreensão da minha própria existência, poucos escritos disponíveis na literatura vigente, poderiam responder as minhas questões como mulher negra. Dentre as reflexões sobre as diferenças entre moda e arte pude perceber que sob a perspectiva branca, em diversos textos, na graduação em Letras, a arte é caracterizada pela sua gratuidade ou inutilidade e que qualquer característica de funcionalidade extrairia deste objeto seu caráter artístico e assim passo a compreender que não deveria olhar para o que crio como se não fosse arte, mas modificar os meus parâmetros de comparação e os referenciais teórico-metodológicos que conduziam meus saberes e fazeres (MAY, 1975).

Figura 12 - Dona Nicinha Do Samba



Fonte: Acervo Carol Barreto, 2018.<sup>19</sup>

Foi assim que passei a olhar cada vez mais para a sociabilidade que me circunda, analisando o modo recorrente como muitas comunidades nunca precisaram dissociar um objeto utilitário de um objeto artístico ou nem mesmo quiseram reivindicar individualmente a autoria de determinada criação. Neste mesmo contexto, observo a incongruência de se considerar um objeto como obra, uma vez que para as comunidades tradicionais africanas ou indígenas, afro-brasileiras ou afro-indígenas, toda criação nasce de uma construção coletiva, cuja autoria é compartilhada, pois é resultante de todo o saber social historicamente construído e assim, materializado em formas, texturas e cores. Estudei História da Arte e da Literatura durante muitos anos e aqueles textos e aulas com referências das culturas hegemônicas, me ensinaram que, por ser uma mulher negra, oriunda de família trabalhadora, jamais poderia ser artista. Assim, quando comecei a ensinar História da Moda e da Arte, empreendi o desafio de ter a coragem de ensinar a outras mulheres como eu, que elas poderiam ser artistas e foi a partir dessa insubordinação, que passei de maneira autônoma, a problematizar o que é moda para mulheres negras.

---

<sup>19</sup> Registro feito via celular, na ocasião da tradicional Lavagem da Purificação, no contexto desta pesquisa. Na cidade de Santo Amaro – Ba, as festas e celebrações registram modos de sociabilidade no âmbito público, que nos dão acesso ao espaço privado das Casas de Candomblé.



## 2.4 Do conceito de Cultura aos Feminismos

Congruente ao campo de produção de conhecimento no contexto de estudos no Poscultura, apresento nessa sessão uma abordagem conceitual e histórica das Teorias das Culturas, com foco no Estruturalismo; no Pós- Estruturalismo até a emergência dos Estudos Culturais; Estudos Subalternos; Ascensão dos Feminismos; e da Teoria Queer. Balizando teoricamente a análise aqui proposta, intento conectar as perspectivas de produção de conhecimento feministas e antirracistas à Teoria da Moda, de modo a analisar a construção da aparência individual e os processos criativos em moda, como forma de materialização, por meio das artes, de contribuições ao enfrentamento às matrizes produtoras de desigualdades: como o racismo, o etnocídio, a misoginia e a lesbo-homo-transfobia, dentre outros aspectos.

Diante disso, venho refletir a respeito da importância do estruturalismo e do pós-estruturalismo para os estudos contemporâneos, a partir da compreensão de sua influência direta na mudança social. A prática teórica almeja compreender e questionar como os problemas enfrentados por minorias políticas e sociais podem, tanto ser dirimidos quanto dispostos num esquema temporal e histórico a partir do qual poderíamos nos orientar para uma postura ética, no sentido de que a alteridade é também constitutiva daquilo que chamamos de “eu”. Ora, esse senso comum costuma pôr na conta dessa teoria social um arrazoado de mal-entendidos, por meio da “morte do sujeito” ou acusando-o de relativismo, até mesmo reclamando da opacidade do discurso teórico, como utopias e becos sem saída que, por assim dizer, nada contribuem seja para o avanço da sociedade, seja para a história do pensamento moderno.

A intenção dessa sessão é debater resumidamente, num primeiro momento, consonâncias e desacordos entre alguns dos pensadores do estruturalismo e do pós-estruturalismo, com o duplo objetivo de demonstrar a filiação filosófica entre eles e o produtivo debate que se apreende de suas práticas teóricas. Isso servirá para situar, na segunda parte do texto, o foco de pesquisa e mostrar que existe, como antecedente, uma história fecunda e importante que influencia este trabalho. Vale ressaltar que o percurso percorrido até aqui não foi uma desventura teórica, desenraizada dos problemas atuais e desinteressada em compreender e modificar as restrições e coerções sociais ainda vigentes, muito pelo contrário, serviu como base para justificar o foco da pesquisa e sustentar a metodologia.

Quando se fala sobre o estruturalismo francês do século passado, pelo menos dois grandes nomes são lembrados: Claude Lévi-Strauss, na antropologia, e Roland Barthes, na semiologia e estudos literários. No entanto, há ainda um terceiro nome, comum entre os dois autores, que significou um passo importante para se compreender como o “estruturalismo” é um tipo de teoria crítica cujos postulados foram baseados na linguística e, neste momento, estamos falando do teórico suíço Ferdinand de Saussure, muito conhecido nos meios filológicos e linguísticos, o qual entrou na filosofia francesa, como indica Foucault, por meio da fenomenologia, notadamente, diante do problema suscitado para a fenomenologia do papel da linguagem na constituição do sujeito.

Então, o problema da linguagem veio à tona, e pareceu que a fenomenologia não era capaz de dar conta, tão bem quanto uma análise estrutural, dos efeitos de sentido que podiam ser produzidos por uma estrutura do tipo linguística, estrutura em que o sujeito no sentido da fenomenologia não intervenha como aquele que confere o sentido (FOUCAULT, 2014, p. 311).

A linguística saussureana, grosso modo, é uma teoria de pares: langue/parole, significante/significado, sincronia/diacronia etc. Segundo Saussure (2012), o signo é arbitrário por não possuir nenhuma conexão necessária com seu referente, e, além disso, provisório, porque visa preencher a ausência daquilo que ele nomeia. Um dos significados dessa teoria linguística é que a linguagem não apresenta nenhum interior inteligível posterior à realidade, mas exatamente o contrário, sua força reside em construir aquilo mesmo que chamamos de real, na medida em que só podemos ser na e através da linguagem. Esta conclusão foi muito importante não somente para os estudos de semiótica, mas para o conjunto – pouco homogêneo, deve-se dizer – daquilo que se tornou conhecido pelo nome de estruturalismo.

Assim, Barthes (2004) fala de um sistema da língua como Lévi-Strauss (1996) fala de antropologia estrutural. Ambas noções tratam de situar o sujeito – o escritor ou o objeto de estudo do antropólogo – em estruturas responsáveis por sua inteligibilidade. Em outras palavras, o teórico não inventa a linguagem, mas trabalha contra ela, no sentido de que ela nos força a dizer, nas palavras de Barthes, de maneira “fascista”. Os falantes de uma língua não criam linguagem, mas a reproduzem, ao passo que os escritores literários são aqueles que tentam, com algum sucesso, dobrar à força da linguagem (nesse sentido, o formalismo russo já sinalizava para essa conclusão):

[...] a língua não se esgota na mensagem que engendra; ela pode sobreviver a essa mensagem e nela fazer ouvir, numa ressonância muitas vezes terrível,

outra coisa para além do que é dito, superimprimindo à voz consciente, razoável do sujeito, a voz dominadora, teimosa, implacável da estrutura, isto é, da espécie enquanto falante [...]. Mas a língua, como desempenho de toda linguagem, não é nem reacionária, nem progressista; ela é simplesmente: fascista; pois o fascismo não é impedir de dizer, é obrigar a dizer (BARTHES, 2004, p. 12-13).

No caso da antropologia, Lévi-Strauss descreve que as relações sociais condicionam as estruturas sociais, ou seja, as formas de convivência são estruturadas antes que os sujeitos possam ser considerados como tais; de fato, só se tornam sujeitos quando correspondem aos papéis que desempenham nas relações sociais. Assim como a linguística de Saussure, a antropologia estrutural também criou os seus binômios: cru/cozido, frio/quente etc. Atente-se para as quatro condições, fornecidas por Lévi-Strauss para se compreender o que o autor chama de estruturas sociais: (1) “uma estrutura oferece um caráter de sistema”; (2) “todo modelo pertence a um grupo de transformações” que correspondem a “um modelo da mesma família”, conseqüentemente constituindo “um grupo de modelos”; (3) é possível “prever de que modo reagirá o modelo, em caso de modificação de um de seus elementos”; (4) “o modelo deve ser construído de tal modo que seu funcionamento possa explicar todos os fatos observados”. (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 13).

Diante do exposto, já é possível perceber a chegada de uma ramificação comum: a ideia de que não existe sujeito anterior à estrutura, seja linguística ou social. Mais que isso, a estrutura permanece no tempo, sendo reiterada para produzir seus sujeitos. A mitologia comparada do antropólogo francês é um exemplo bastante claro do empreendimento estruturalista como um todo. Ao comparar um corpus enorme de mitos de povos indígenas das Américas, Lévi-Strauss (1966) procurou revelar como os mesmos motivos se repetiam em mitos separados no tempo e no espaço. Isto significa, em outros termos, que as estruturas são transcendentais em relação aos sujeitos que, fora dela, não existiriam<sup>20</sup>. A repetição dos temas no variado conjunto de mitos comprovou essa tese, como se o pensamento selvagem, que não é um pensamento inferior ao ocidental, revelasse aquilo que as sociedades “avançadas” esqueceram: os sujeitos humanos são constituídos por sistemas pré-discursivos de inteligibilidade.

---

<sup>20</sup> O antropólogo afirma que estudos direcionados ao “estilo”, “às categorias universais da cultura e à linguística estrutural” relacionam-se “de muito perto” com seu trabalho (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 11). A ênfase aqui é, justamente, naquilo que o autor chama de “categorias universais da cultura”.

Embora não seja considerado, nem considere a si mesmo estruturalista, o método desenvolvido por Foucault, até a década de 70, sob o nome nietzschiano de “genealógico”, chegou a algumas conclusões semelhantes com certos princípios do estruturalismo, notadamente, a morte do sujeito. Percebe-se, no famoso final de “As palavras e as coisas”, que Foucault identifica a superação da ideia de sujeito conforme o Iluminismo ou Humanismo em geral. Sua afirmação é que o sujeito autocentrado, nuclear, no centro de um sistema de saberes, que possui papel determinante e soberano, e isto foi uma ficção, por assim dizer, com a qual o Ocidente se valeu para estender seus domínios e organizar suas práticas.

Seguindo Nietzsche, Foucault questiona a ideia de verdade, sob a qual a filosofia humanista se sustenta. Suas conclusões a respeito do sujeito é que sua produção é condicionada às formas de exercício de poder; assim como a medicina moderna cria anormais e loucos, as prisões produzem corpos disciplinados, e assim por diante. A questão fulcral é a Razão humanista como responsável pela produção daquilo mesmo que ela procura reter – não só os loucos e doentes são ameaças à racionalidade, mas necessários para estabelecer seu domínio. Como Nietzsche, Foucault empreende, por meio da genealogia, a descoberta de uma transvaloração, para demonstrar as estratégias de poder por trás da soberania do sujeito da Razão.

Em Genealogia da Moral, Nietzsche havia demonstrado, por exemplo, como a ideia moderna de justiça é uma transformação da mais antiga ideia de vingança, contra a qual, modernamente, ela se contrapõe (NIETZSCHE, 2001, p. 35-37). Assim, quando Foucault identifica o nascimento da clínica, ele indica que o discurso da medicina não serve apenas para curar, como a mais antiga alquimia, que operava por meio de contrastes e contradições; o discurso médico cria a doença ou a loucura como justificativa de suas ações. É nesse sentido que os sujeitos não existem anteriormente aos processos de subjetivação, pois somente após terem sido circunscritos, identificados e nomeados pelos dispositivos de poder é que eles se tornam inteligíveis. Para citar Nietzsche, “não existe ‘ser’ por trás do fazer, do atuar, do devir; ‘o agente’ é uma ficção acrescentada à ação” (NIETZSCHE, 2001, p. 36).

Existe, porém, uma diferença entre a morte do sujeito foucaultiano e a ausência do sujeito estruturalista. Neste, sua existência é condicionada às estruturas responsáveis por sua inteligibilidade, que não se confundem com os dispositivos. Podemos dizer que eles estão para as relações sociais como estas estão para a estrutura social. Nas palavras de Lévi-Strauss, “as relações sociais são a matéria-prima empregada para a construção

dos modelos que tornam manifesta a própria estrutura social. Em nenhum caso essa poderia pois, ser reduzida ao conjunto das relações sociais observáveis numa sociedade dada.” (LÉVI-STRAUSS, 1996, p. 13).

Da década de 70 em diante, Foucault se dedica a estudar os processos de subjetivação (*assujettissement*). Essas pesquisas desembocam nos volumes da História da Sexualidade e na reunião de palestras e cursos ministrados por ele que serão recolhidos em volumes como *Hermenêutica do sujeito*. Em “Marx, Freud, Nietzsche”, já se anuncia algumas das conclusões do autor, no entanto é necessário enfatizar que Foucault não escusou de criticar a produção marxista nem a psicanálise, seja por considerar esta última um dos dispositivos da Razão para disciplinar os corpos, ou por não crer no conceito de ideologia como um substrato básico para a produção de subjetividades, conforme a defesa marxista.

Para os propósitos desse trabalho, é importante citar as três razões apresentadas por Foucault contra o conceito de ideologia, sobretudo porque uma delas tem a ver com a própria noção de sujeito humanista:

A primeira [razão] é que, queira-se ou não, ela está sempre em oposição virtual a alguma coisa que seria a verdade. Ora, creio que o problema não é de se fazer a partilha entre o que num discurso releva da cientificidade e da verdade e o que relevaria de outra coisa; mas de ver historicamente como se produzem efeitos de verdade no interior de discursos que não são em si nem verdadeiros nem falsos. Segundo inconveniente: refere-se necessariamente a alguma coisa como o sujeito. Enfim, a ideologia está em posição secundária com relação a alguma coisa que deve funcionar para ela como infraestrutura ou determinação econômica, material etc. (FOUCAULT, 2012, p. 44).

Por outro lado, o filósofo francês reconhece, por assim dizer, seus precursores e comenta a mudança de paradigma na compreensão e interpretação do mundo a partir do século XVII, e ainda afirma que, para o século XX, “Marx, Nietzsche e Freud situaram-nos ante uma possibilidade de interpretação e fundamentaram de novo a possibilidade de uma hermenêutica.” (FOUCAULT, 1997, p. 17). Para Marx, as condicionantes históricas e econômicas demonstram a própria historicidade contingente dos sujeitos; para Freud, o poder mobilizador do inconsciente para as ilusões de certeza do sujeito; e para Nietzsche, o método genealógico de onde se compreende que a verdade do sujeito não é um fato, mas uma versão.

Dessas constatações, Foucault reitera suas pesquisas a respeito do sujeito moderno como uma instância criada pelos dispositivos de poder, que não são apenas repressivos, mas, sobretudo, produtivos. A partir disso, ao se dedicar aos processos de subjetivação,

Foucault compreende como os sujeitos encontraram e desenvolveram suas próprias formas de cuidar de si mesmos. Voltando-se para a Antiguidade, ele encontra as maneiras como o sujeito também ajuda a produzir a si mesmo na medida em que se insere em conjuntos de práticas e saberes desenvolvidos por ele para creditar sua inteligibilidade e legitimidade.

[...] o princípio do cuidado de si adquiriu um alcance bastante geral: o preceito segundo o qual convém ocupar-se consigo mesmo é em todo caso um imperativo que circula entre numerosas doutrinas diferentes; ele também tomou a forma de uma atitude, de uma maneira de se comportar, impregnou formas de viver; desenvolveu-se em procedimentos, em práticas e em receitas que eram refletidas, desenvolvidas, aperfeiçoadas e ensinadas; ele constituiu assim uma prática social, dando lugar a relações interindividuais; ele proporcionou, enfim, um certo modo de conhecimento e a elaboração de um saber (FOUCAULT, 1985, p. 50).

É lícito, portanto, perceber como a “morte do sujeito”, presente no conceito básico de estruturalismo, toma outros contornos quando o que se questiona é a soberania do sujeito iluminista, homem, europeu e branco, a partir de qual se constrói um modelo de referência. Logo, a crítica ao humanismo se dá também através desse sujeito, que oblitera e reprime as alteridades, mesmo que precise delas, em última análise, para fazer valer o seu domínio:

As observações sobre o sujeito não têm nada a ver com eliminá-lo ou afirmar que podemos ultrapassá-lo de uma vez por todas. Elas não consistem numa oposição ao sujeito, mas na percepção de que a pretensão dele a ser um fundamento da verdade (no conhecimento) ou da ação (pelo livre-arbítrio) é ilusória (WILLIAMS, 2012, p. 104).

Essa nova disposição que, sobretudo, acrescenta à noção de estrutura um elemento muito significativo, discutida por filósofos e pensadores franceses da geração posterior a Lévi-Strauss ou Barthes, comumente chama-se de pós-estruturalismo. Trata-se de um rótulo útil, sobretudo por incluir nomes como Jacques Derrida, Jacques Lacan e Gilles Deleuze, além do próprio Michel Foucault. Derrida, por exemplo, nunca recusou a psicanálise, à qual compreende como um método de desconstrução todo peculiar, e criticou diretamente tanto Lévi-Strauss quanto Foucault. Em “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas”, onde analisa a obra de Lévi-Strauss, Derrida argumenta que “toda história do conceito de estrutura [...] tem de ser pensada como uma série de substituições de centro para centro, um encadeamento de determinações do centro” (DERRIDA, 2011, p. 409). Na crítica à História da Loucura na Idade Clássica,

de Foucault, publicada como “Cogito e História da Loucura”, um texto que lhe valeu a amizade com seu antigo professor, Derrida questiona as afirmações de Foucault quanto ao nascimento da loucura na Idade da Razão. Ao contrário do filósofo francês, Derrida sustenta que o cogito cartesiano não instaura nenhuma ruptura, não marca nenhuma censura entre racional e irracional. Derrida ainda explica que essas representações fazem parte de um mesmo logos, e acusa a obra de Foucault de repetir a “metafísica da presença” ou “logocentrismo”: a primazia da razão ocidental, através da palavra escrita. (DERRIDA, 2011, p. 439). Esses exemplos servem para pensar que não se dá como certa a continuidade entre pensadores daquilo que chamamos de pós-estruturalismo. Assim, de acordo com Williams (2012, p. 90) o “Estruturalismo radical e pós-estruturalismo se preocupam com mudanças entre diferentes relações. Eles trabalham com as condições relacionais para o aparecimento de coisas a que podemos nos referir na linguagem e para as coisas que podemos sentir”.

A fecundidade desses estudos deu início a uma série de teorias e metodologias críticas dispostas a levar adiante alguns dos postulados reunidos sob o nome de pós-estruturais: a Teoria Queer, os Estudos Subalternos, os Estudos Pós-Coloniais e/ou Decoloniais, o Espinosismo baseado em Deleuze e a Teoria dos Afetos são apenas algumas das vertentes. Os Estudos Culturais começaram a ser desenvolvidos na Inglaterra, na década de 50 (ESCOTEGUY, 2010, p. 27), mas acabaram sendo muito influenciados pela teoria francófona pós-estruturalista nos dois lados do Atlântico. Os Estudos Pós-Coloniais, assim como os Estudos Culturais, recorreram a Gramsci para estabelecer suas prioridades de pesquisas. Segundo Stuart Hall, uma das contribuições do pensador italiano tem a ver justamente com o aproveitamento culturalista do conceito de ideologia:

[...] a teoria da ideologia nos ajuda a analisar como um conjunto particular de ideias passa a dominar o pensamento social de um bloco histórico, no sentido de Gramsci; e, assim, nos ajuda a unir esse bloco a partir de dentro, manter seu domínio e liderança sobre a sociedade como um todo. Está relacionada principalmente com os conceitos e linguagens do pensamento prático que estabilizam uma forma particular de poder e dominação; ou que reconciliam e acomodam as massas em seu lugar subordinado na formação social. Está relacionada ainda aos processos pelos quais as novas formas de consciência e as novas concepções de mundo emergem, capazes de conduzir as massas em uma ação histórica contra o sistema dominante. Todas essas questões estão em *jogo* em uma gama de luta sociais (HALL, 2009, p. 250, grifo do autor).

Nascidos a partir de um grupo de intelectuais indianos, responsáveis por estudar o significado de subalternidade, também conforme a definição de Gramsci, os Estudos

Subalternos também não são sempre concordantes com intelectuais pós-estruturalistas. No polêmico e influente ‘Pode o subalterno falar?’, Gayatri Spivak se opõe tanto a Foucault quanto a Deleuze, enquanto elege Derrida como muito mais importante para se compreender o subalterno. Da leitura realizada pela autora de uma conversa entre Foucault e Deleuze, publicada no Brasil, como “Os intelectuais e o poder” (2010), Spivak afirma:

Na conversa entre Foucault e Deleuze, parece que a questão é que não há nenhuma representação, nenhum significante (deve-se, assim, presumir que o significante já foi liquidado? Não há, então, nenhuma estrutura de signo acionando a experiência e, por isso, deve-se deixar a semiótica de lado?); a teoria é um revezamento da prática (deixando, assim, os problemas da prática teórica de lado), e os oprimidos podem saber e falar por si mesmos. Isso reintroduz o sujeito constitutivo em pelo menos dois níveis: o Sujeito de desejo e poder como um pressuposto metodológico irreduzível; e o sujeito do oprimido, próximo de, senão idêntico, a si mesmo. Além disso, os intelectuais, os quais não são nenhum desses S/sujeitos, tornam-se transparentes nessa “corrida de revezamento”, pois eles simplesmente fazem uma declaração e analisam (sem analisar) o funcionamento do (Sujeito inominado irreduzivelmente proposto pelo) poder e desejo (SPIVAK, 2010, p. 44).

Observo que nas ideias acima debatidas, o objetivo é demonstrar o diálogo produtivo realizado entre pensadores, não de enfatizar as diferenças constitutivas de suas práticas teóricas, o que significa que seus trabalhos não sofrem influências e apontam para debates que, em última análise, possuem mais interesses em comum do que contradições substantivas. Diante dessa base estruturalista e pós-estruturalista, bem como a discussão das ideias dos teóricos, resta-me ainda apresentar como a Teoria Feminista foi extremamente significativa, influenciando e sendo influenciada por essas formas de pensar. Hall (2009) descreve como as feministas obrigaram os estudos culturais a repensar seu âmbito de pesquisa:

A intervenção do feminismo foi específica e decisiva para os estudos culturais (bem como para muitos outros projetos teóricos). Introduziu uma ruptura. Reorganizou o campo de maneiras muito concretas. Primeiro, a proposição da questão do pessoal como político – e suas consequências para a mudança do objeto de estudo nos estudos culturais – foi completamente revolucionário em termos teóricos e práticos. Segundo, a expansão radical da noção de poder, que até então tinha sido fortemente desenvolvida dentro do arcabouço da noção do público, do domínio do público, com o resultado de que o termo poder – tal central para a problemática anterior da hegemonia – não pôde ser utilizado da mesma maneira. Terceiro, a centralidade das questões de gênero e sexualidade para a compreensão do próprio poder. Quarto, a abertura de muitas questões que julgávamos ter abolido em torno da área perigosa do subjetivo e do sujeito, colocando essas questões no centro dos estudos culturais como prática teórica. Quinto, a reabertura da “fronteira fechada” entre a teoria social e a teoria do inconsciente – a psicanálise (HALL, 2009, p. 196).



As razões apontadas por Hall (2009) não dizem respeito apenas ao seu próprio trabalho como intelectual negro da diáspora. A importância da teoria feminista se expandiu e continua a se estender nas mais diversas áreas. O que hoje chama-se de Teoria Queer, por exemplo, nasceu das leituras de Foucault, realizadas por Teresa de Lauretis, de quem Judith Butler foi aluna. Butler, seguindo Eve K. Sedgwick, incorporou a teoria da performatividade discutida por Derrida. A Teoria dos Afetos (ou Affect Theory) parte da leitura deleuziana de Espinosa, mas deve também aos contributos sobre as questões de gênero e corporeidade do feminismo.

A ênfase no privado como público engajou o feminismo na percepção do geográfico como espaço onde as relações de gênero e poder se dão, como se encontra nos trabalhos da geógrafa e feminista Doreen Massey (2008), que nos provoca a pensar a ideia do espaço como campo de possibilidade de existência de pluralidades articulando-se com a ideia política que salienta a diferença e a heterogeneidade, questionando as narrativas, características das Culturas e das Sociedades do Ocidente, recheadas de branquitude, androcentrismo e hetero-cisnormatividade, a fim de reconhecer a coexistência de outras pessoas e grupos sociais, com trajetórias históricas próprias, que ora se cruzam, se conectam e se desconectam, formando o espaço a partir dessas relações. Nesse escopo de reivindicação do reconhecimento da diferença e da heterogeneidade, o Movimento Feminista assume diversos arranjos ao construir diferentes agrupamentos que especificam suas demandas, como expõe Joana Pedro (2006) sobre o surgimento do feminismo lésbico:

Este movimento iniciou-se em 1970 até início da década de 80, onde o grupo lésbico não se viu representado em sua totalidade na segunda onda do feminismo e movimentos gays, criando uma nova onda de discussões sobre a questão, colocando em foco a heteronormatividade como agente normalizador de uma cultura apartacionista, desigual e excludente, sendo, portanto estritamente necessária a desnaturalização da heterossexualidade como único meio normal e natural ao ser humano (PEDRO, 2006, p. 35).

O movimento lésbico feminista luta exatamente contra ações e ideologias opressoras quanto ao gênero e orientação afetivo-sexual das pessoas. E assim, na continuidade do questionamento sobre a categoria unitária de mulher e como parte da Terceira Onda do Feminismo, o Pensamento Feminista Negro surge na década de 1990 e marca uma importante mudança na construção e na proposição de debates políticos excludentes para o recorte étnico-racial da produção feminista e acadêmica. Segundo

Patrícia Hill Collins (1989) o ponto de vista das mulheres negras é definido a partir da opressão vivida por elas, ou seja, a partir do lugar que ocupam na estrutura social. “A experiência de ser mulher negra difere do que é ser mulher e de quem não é negro.” (COLLINS, 1989, p. 13).

Essa fase de interlocução entre os movimentos sociais e a produção intelectual acadêmica é um marco na produção de conhecimento situado e na compreensão sobre a indissociabilidade dos marcadores sociais das diferenças na compreensão da realidade, no diálogo com fontes teóricas sempre tidas como universais e, especialmente, contribuiu para se pensar sobre a intersecção entre as formas de opressão, como a misoginia e o hetero-cissexismo, nascidos da mesma fonte do racismo que se interpenetram, mas sob a análise de que “Não há hierarquias de opressão”, conforme escreve Audre Lorde (1982, p. 12). Assim, dando seguimento à produção das mulheres negras cisgênero, se aproxima desse campo a produção intelectual das pessoas Trans\* fazendo emergir o Transfeminismo, cujo foco atual na elaboração de um debate sobre a cisgerenidade como construção social tem nos feito repensar a validade de muitas das nossas fontes de pesquisa. Segundo Jaqueline de Jesus e Hailley Alves (2012):

O transfeminismo ou feminismo transgênero se relaciona tanto com o movimento e pensamentos feministas em geral, quanto com os movimentos de travestis e transexuais, de prostitutas e movimentos LGBT, agregando demandas como o fim do sexismo e da violência contra as mulheres, a legalização do aborto, a autonomia para definir seu nome e gênero nos documentos oficiais e também é resultado da exclusão que pessoas trans\* passaram ao transitar por alguns espaços feministas no Brasil (JESUS & ALVES, 2012, p. 05).

Dessa forma, dentre as intenções deste trabalho, a interlocução entre as propostas do Feminismo Negro, do Transfeminismo e o campo da Teoria da Moda visibiliza o pensamento de mulheres integrantes de grupos minoritários em representatividade, de maneira que tal enlace inclua a perspectiva da produção textual de feministas negras, lésbicas e Trans\*[2], com o objetivo de construir o conhecimento situado, como propõe Donna Haraway, em *Saberes Localizados* (1995), nos provocando a pensar que todo saber é localizado e corporificado. Muito embora não seja uma questão de assumir parcialidade apenas, o caminho do conhecimento situado, nos auxilia a analisar sob o ponto de vista do nosso lugar de fala, para que desse recorte da nossa particularidade, possamos ter uma visão mais ampla. Assim, a teórica ressignifica o conceito de objetividade na ciência e ao elaborar essa proposta, nos ajuda a assumir que toda pesquisa e produção de

conhecimento são constituídas a partir de relações de poder e opera com base nas mesmas, logo a impossibilidade da existência de um único ponto de vista genuíno: “A objetividade feminista trata da localização restringida e do conhecimento localizado, não da transcendência e da divisão entre sujeito e objeto. Desse modo, podemos nos tornar responsáveis pelo que aprendemos a ver” (HARAWAY, 1995, p. 21). Para Donna Haraway (1995), a produção de conhecimento feminista deve se constituir como um projeto de ciência engajado, mas não autocentrado, para dar conta da complexidade das relações humanas que compõem cada universo de pesquisa assim possibilitando uma visão ampla, mas interseccional, que toque tanto a coletividade como a individualidade:

As feministas não precisam de uma doutrina de objetividade que prometa transcendência, uma estória que perca o rastro de suas mediações justamente quando alguém deva ser responsabilizado por algo, e poder instrumental ilimitado. (...) Precisamos do poder das teorias críticas modernas sobre como significados e corpos são construídos, não para negar significados e corpos, mas para viver em significados e corpos que tenham a possibilidade de um futuro (HARAWAY, 1995, p. 15).

Escrevendo de um lugar em particular se pretende eliminar a noção de universal, de natural ou geral que tanto justificou pesquisas e discursos que produziram e ratificaram as assimetrias entre os grupos humanos, como o racismo científico e o que podemos chamar, por analogia, de misoginia científica – fazendo referência às pesquisas que elaboraram uma noção de binarismo assimétrico de gênero, ao afirmar, por exemplo, que o cérebro das mulheres era frágil e não poderia suportar a instrução, a histeria etc. Localizando e corporificando saberes, reconhecemos a importância da nossa experiência cotidiana e do conhecimento tácito, a fim de confrontar os ditos saberes universais, desconstruindo as representações excludentes e nos provocando a pensar qual o campo de verdades que de fato nos afeta.

Também nesse contexto, Gloria Anzaldúa (1981), que produz sua escrita sobre a consciência mestiça na história dos feminismos, busca provocar a produção desse conhecimento de fronteira não no sentido da ideia de mestiçagem implantada na produção antropológica brasileira como base para a ideia de democracia racial, mas sim, como forma de resistência, por meio de outros caminhos teóricos ou de construção de conhecimento, como analisam Claudia de Lima Costa e Eliana Ávila:

Nesse processo, a nova mestiça é quem busca “reinterpretar a história” universalizante, contrapondo-a através de uma “nova consciência” que recusa tanto o identitarismo essencialista quanto o hibridismo hegemônico. (...)

Recusando as fronteiras arbitrárias entre tradição e modernidade, e perplexa em meio à encruzilhada de “los intersticios, os espaços entre os mundos diferentes que ela habita”, a nova mestiça é o sujeito intersticial do feminismo contemporâneo: apesar de dolorosa, a “consciência mestiça” proposta por Anzaldúa “nasce do movimento criativo contínuo que rompe incessantemente com o aspecto unitário de cada novo paradigma” (COSTA & AVILA, 2005, p. 24).

Na produção de conhecimento de fronteira se reconhece que o nosso lugar de fala é a potência para o questionamento dos postulados teóricos e ideológicos, também há a intenção de explicitar o papel das marcas impostas nos grupos “desviantes” na elaboração estratégica dos padrões de classe social, gênero, raça/etnia, geração, sexualidade/identidade sexual, dentre outras categorias, desconstruindo o binarismo assimétrico que marca as relações de gênero no Ocidente e expõe essas “realidades” produzidas cultural e socialmente, bem como pretende destacar o caráter discursivo dessas representações, que mudam de modelo com o passar dos anos, mas nem sempre de intencionalidade. E assim, quando Gloria Anzaldúa assume numa escrita pulsante o termo “chicana”, que sempre lhe foi direcionado como pejorativo, a mulher subalternizada assume a fala e a auto enunciação que interrompe o fluxo das relações de poder, reconhecendo-as e convergindo-as em favor não apenas de si, mas de muitas outras mulheres:

[Comecei a pensar: “Sim, sou chicana, mas isso não define quem eu sou. Sim, sou mulher, mas isso também não me define. Sim, sou lésbica, mas isso não define tudo que sou. Sim, venho da classe proletária, mas não sou mais da classe proletária. Sim, venho de uma mestiçagem, mas quais são as partes dessa mestiçagem que se tornam privilegiadas? Só a parte espanhola, não a indígena ou negra. (...) Comecei a pensar em termos de consciência mestiça. O que acontece com gente como eu que está ali no entre-lugar de todas essas categorias diferentes? O que é que isso faz com nossos conceitos de nacionalismo, de raça, de etnia, e mesmo de gênero? Eu estava tentando articular e criar uma teoria de existência nas fronteiras. [...] Eu precisava, por conta própria, achar algum outro termo que pudesse descrever um nacionalismo mais poroso, aberto a outras categorias de identidade.] (ANZALDÚA, 2005, p. 706).

Aspectos como gênero, sexualidade, raça/etnia, classe social, acessibilidade e geração, não somente podem operar como elementos de identificação, mas também se articulam às matrizes produtoras das desigualdades. Tal perspectiva construída por Gloria Anzaldúa (1981), segundo Claudia de Lima Costa e Eliana Ávila, contribui para um discernimento acerca da complexidade das pautas das mulheres e da necessidade de uma abordagem interseccional:

Argumentando que a opressão das mulheres não poderia ser entendida unicamente pelo viés da diferença de gênero, feministas negras, judias, lésbicas, operárias, do “Terceiro Mundo” e chicanas, entre outras (ou uma mistura de todas essas categorias) demandaram atenção para as diferenças múltiplas entre as mulheres, abrindo, portanto, o espaço para o que mais tarde veio a ser denominado abordagem interseccional (COSTA & AVILA, 2005, p. 26).

O que essa história, acima descrita de maneira tão incompleta, (nunca foi pretensão escrever de outro modo), pode nos ensinar, é a validade das interpretações dos fenômenos e produtos culturais, num breve histórico para compreendermos a ascensão do Feminismo Negro e da Abordagem Interseccional que aqui nos será muito importante.

A Teoria da Moda ainda é, em vários sentidos, uma atividade por fazer. Por “teoria”, devemos ter em mente que esta não se distingue nunca da prática, sobretudo num campo, como a moda, tão amplamente relacionado à economia de mercado e de bens simbólicos, à discursividade, à ideologia, à hegemonia, às questões de gênero e ao corpo, à raça e etnia, aos espaços de atuação do poder, às formas de inscrição da subjetividade e as formas de expressão artística. Pensar a moda é uma atividade cuja importância não se resume ao estudo dos produtos da cultura como bens de consumo, mas que tensiona a própria noção de pessoa na modernidade e problematiza a centralidade da aparência nas relações de poder.

## **2.5 Dos marcadores sociais da diferença: Aparentar o Gênero**

Pensar na intersecção entre identidades, gênero e sexualidades num momento em que presenciamos tantos retrocessos no que tange às conquistas de direitos de mulheres e outros grupos subalternizados no Brasil, é ainda mais complexo por ouvir ecoar nos textos dessas novas leis a voz dos costumeiros grupos hegemônicos em representatividade. Do interior dessa matriz discursiva que privilegia o sujeito ideal - sempre o homem, cisgênero, branco, heterossexual, cristão, magro e urbano - como base comparativa que não precisaria ser localizada, mas que está presente nas justificativas de cerceamento de direitos, para que se valendo da sua “superioridade construída” por meio de violências, seja apenas sua, a voz a validar o controle sobre todos os corpos e vivências. Assim, para construir uma reflexão acerca da conexão entre os marcadores sociais das diferenças e consequentemente das matrizes produtoras das desigualdades, as teorias e saberes acionados devem advir de modo consoante, do pensamento e da escrita de pessoas integrantes de grupos minoritários em representatividade.

Figura 13 – Performance “Gender Trouble” em 2012



Fonte: Acervo Carol Barreto, 2012.<sup>21</sup>

Recortando o marcador gênero, podemos perceber como a produção de conhecimento ainda se faz por meio de uma perspectiva androcentrada, branco-referenciada e cisnormativa<sup>22</sup>. No entanto, mesmo no interior de práticas e discursos não hegemônicos o conhecimento situado e a parcialidade devem ser declarados:

Ao iniciar uma reflexão sobre gênero, o primeiro desafio que se apresenta é o de reconhecer que ser homem ou ser mulher não é simplesmente um feito natural, biológico. Isso porque há vários fatores de ordem econômica, social, política, étnica e cultural que contribuem de forma diversa para a maneira como pensamos, nos comportamos e atuamos enquanto homens ou mulheres. Nem sempre, porém, levamos em consideração esses fatores quando procuramos compreender as diferenças entre homens e mulheres. De um modo geral, é comum que se dê importância apenas aos aspectos biológicos, tomando como ‘naturais’ diferenças que são construídas socialmente a partir de outros fatores (SARDENBERG & MACEDO, 2011, p. 06).

A justificativa para o binarismo assimétrico de gênero a partir dos discursos sobre natureza ou biologia, distancia-se da própria interpretação sobre os corpos que a nossa

<sup>21</sup> Performance assinada por Marcelo Souza Brito e Coletivo Cruéis Tentadores, realizada no Bairro da Barra, ponto turístico da cidade de Salvador – BA para gravação de audiovisual, a ser apresentado no Teatro Gamboa Nova, nas comemorações da visibilidade LGBTQIAP+, mês de setembro ‘GayBoa Nova’. Com peças e conceito da coleção Híbrida, criada por Carol Barreto e apresentada num concurso de moda no mesmo ano, mas reprovada, apresentamos uma resposta artística ao mesmo Shopping Center organizador da seleção, num ato público, a nossa perspectiva contra-hegemônica sobre moda e as relações de Gênero e Sexualidades.

<sup>22</sup> Viviane Vergueiro debate a cisgeneridade como construção social e a cisnormatividade como atrelada à heteronormatividade e à naturalização da cisgeneridade. VERGUEIRO, Viviane. Pela descolonização das identidades trans\*. Anais do VI Congresso Internacional de Estudos sobre a Diversidade Sexual e de Gênero da ABEH. Salvador: Volume 1, Número 1, 2012. Disponível em: <http://bit.ly/1a9bt4h>. Acessado em: 03.10.2014

cultura produtora incessante de linguagem, constrói. Quando tentamos discernir, por exemplo, identidade sexual, diferenciando-a de orientação sexual e de sexo biológico, pouco lembramos que raça/etnia, classe social, acessibilidade, cisgeneridade ou transgeneridade, construirão sobre tais aspectos, interpretações particulares e muitas vezes díspares, pois elaboram experiências distintas que pulverizam a comodidade das classificações arbitrárias. Em seu livro *Sejamos todos Feministas* (2012), a escritora nigeriana Chimamanda Adichie, parte da sua análise como mulher negra africana e de suas experiências fora do continente, para refletir sobre as relações de gênero:

O modo como criamos nossos filhos homens é nocivo: nossa definição de masculinidade é muito estreita. Abafamos a humanidade que existe nos meninos, enclausurando-os numa jaula pequena e resistente. Ensinaamos que eles não podem ter medo, não podem ser fracos ou se mostrar vulneráveis, precisam esconder quem realmente são – porque eles têm que ser, como se diz na Nigéria, homens duros. (...) O problema da questão de gênero é que ela prescreve como devemos ser em vez de reconhecer como somos. Seríamos bem mais felizes, mais livres para sermos quem realmente somos, se não tivéssemos o peso das expectativas do gênero (ADICHIE, 2015, p. 12).

Como estratégia de prescrição de conduta e de desejos, as relações de poder, expressas pelas relações de gênero em cada país, são formas discursivas de expressão de sua história e dos privilégios e desvantagens ainda negociadas sutilmente ou violentamente entre cada grupo social. A diferença como atributo e não como aspecto depreciativo não é uma característica comum das relações humanas ocidentais, como debate a autora:

Homens e mulheres são diferentes. Temos hormônios em quantidades diferentes, órgãos sexuais diferentes e atributos biológicos diferentes – as mulheres podem ter filhos, os homens não. Os homens têm mais testosterona e em geral são fisicamente mais fortes do que as mulheres. Existem mais mulheres que homens no mundo – 52% da população mundial é feminina, mas os cargos de poder e de prestígio são ocupados pelos homens. (...) Então, de uma forma literal, os homens governam o mundo. Isso fazia sentido há mil anos. Os seres humanos viviam num mundo onde a força física era o atributo mais importante para a sobrevivência; quanto mais forte a pessoa, mais chances ela tinha de liderar. E os homens, de uma maneira geral, são fisicamente mais fortes. Hoje, vivemos em um mundo completamente diferente. A pessoa mais qualificada para liderar não é a pessoa fisicamente mais forte. É a mais inteligente, mais culta, a mais criativa, a mais inovadora. E não existem hormônios para esses atributos. Tanto um homem como uma mulher podem ser inteligentes, inovadores, criativos. Nós evoluímos. Mas nossas ideias de gênero ainda deixam a desejar (ADICHIE, 2015, p. 15).

Desse modo, pensar que a assimetria de gênero, assim como o racismo, são problemas estruturantes da sociedade em que vivemos e nos auxilia também a

compreender o seu conceito como categoria analítica que altera toda forma de produção de conhecimento, como elucida Joan Scott:

Gênero é a organização social da diferença sexual percebida. O que não significa que gênero reflita ou implemente diferenças físicas fixas e naturais entre homens e mulheres, mas sim que gênero é o saber que estabelece significados para as diferenças corporais. Esses significados variam de acordo com as culturas, os grupos sociais e no tempo, já que nada no corpo [...] determina univocamente como a divisão social será estabelecida (SCOTT, 1994, p. 13).

Questionando os paradigmas provenientes do pensamento Iluminista – tais como a crença na razão, na existência de um sujeito estável e coerente, na neutralidade da ciência, na objetividade da linguagem, nas leis gerais que regem os fenômenos, inclusive os históricos, dentre outros pressupostos – é a partir do pensamento pós-estruturalista ou pós-moderno que se estabelece o debate sobre o conceito de Gênero, de forma que: realce a subjetividade dos sujeitos e da linguagem; aponte a impossibilidade da neutralidade científica; destaque a importância dos estudos qualitativos e dos fenômenos particulares; negue as leis gerais de explicação dos fenômenos; e, conseqüentemente, aponte para a instabilidade dos conceitos e categorias, de maneira que proponha a busca constante pela historicização e desconstrução dos termos que procuram denominar a diferença sexual.

Para Scott (1994), a inclusão de Gênero como categoria analítica, tal como as de Raça e Classe, traria a inclusão dos grupos oprimidos na História, uma vez que a análise do significado e da origem da sua opressão contribuem à compreensão acadêmica de que as desigualdades, face ao poder, estão relacionadas também a esta categoria e deveria levar a passagem das análises descritivas para visão analítica. Reconhecendo a complexidade dos processos históricos, cujos elementos encontram-se inter-relacionados, a ponto de não poderem ser estudados isoladamente, a autora propõe discutir como se sucederam os fenômenos, descobrindo os seus porquês para verificar as ligações entre sujeito e a organização social na busca dos significados, ao considerar que o poder não está unificado, não é coerente, nem se encontra centralizado no seio das organizações sociais, compreendendo, por sua vez, que “o gênero é um elemento constitutivo das relações sociais, baseadas nas diferenças que distinguem os sexos; (...) é uma forma primária de relações significantes de poder (SCOTT, 1994, p. 15).

Assim, ainda que não seja o único campo de articulação do poder, o gênero é a primeira instância dentro/ou por meio da qual o poder se articula. Portanto, para essa autora, gênero é a organização social da diferença sexual, não refletindo ou



implementando diferenças físicas e naturais entre homens e mulheres, mas como ponto de partida para elaboração do conhecimento que estabelece significações para as diferenças corpóreas.

Diante disso, nesta pesquisa me interessam algumas das dimensões específicas do conceito de gênero, como elemento constitutivo das relações sociais, baseadas em diferenças percebidas (ou seja, representações simbólicas) entre os sexos. Isso significa dizer, que são constituídas por símbolos culturalmente disponíveis para as pessoas e que evocam representações múltiplas e frequentemente contraditórias, formadas por conceitos normativos que expressam interpretações dos significados de símbolos e que limitam suas possibilidades metafóricas – se expressam nas doutrinas religiosas, educativas, científicas, políticas, jurídicas e geralmente tomam a forma de oposição binária fixa – como masculino x feminino, por exemplo – impondo uma contraposição.

As identidades de gênero são construídas a partir da formação imaginária de conceitos/preconceitos que atuam simbolicamente. A linguagem e os símbolos funcionam como elementos que dimensionam as formas normativas de exercício da subjetividade – um exemplo é o modo como a Língua limita e conforma com ela a maioria das construções no masculino, colocando a mulher fora do que é nominável e adotando a palavra Homem como sinônimo de humanidade. Por meio da noção de identidade subjetiva, reconhecemos os discursos de determinismo biológico (LARAIA, 1997) e a ideia de que a distinção sexual não é natural, universal ou invariante, a despeito das diferenças anatômicas entre machos e fêmeas na espécie humana, mas que se constroem discursivamente de forma interrelacional, pressupondo relações hierárquicas de dominação que implicam na configuração das instituições, das relações de dominação, na elaboração de símbolos, representações, normas, papéis sociais, delineando identidades subjetivas, coletivas e práticas que legitimando relações de poder.

Joan Wallach Scott (1941), professora da Escola de Ciências Sociais do Instituto de Altos Estudos de Princeton, Nova Jersey - EUA, é uma das importantes teóricas sobre o uso da categoria gênero, em História. Ela elaborou o debate inspirada pelas reflexões de Foucault e Derrida, por isso traz a ideia de Gênero como um saber construído sobre as diferenças sexuais e, conseqüentemente, constituído a partir da cultura e experimentado no âmbito das relações sociais na sua diversidade. Desse modo, jamais poderíamos definir legitimidade dentre saberes, uma vez que se constituem numa perspectiva contextual, não-linear, correspondendo à história e a cada significado, compreendido ou interpretado e assim se processam em meio às estratégias de dominação e subordinação, resultantes

das relações de poder. Diante disso, para além de um campo de análise, o uso da categoria Gênero, neste trabalho, não se trata de uma palavra evocada como sinônimo de mulher, mas no contexto aqui apresentado, proponho uma mudança de perspectiva teórica acessando um campo epistemológico específico.

Para além do sentido da palavra gênero na gramática, passamos a utilizá-la para referir à organização social das relações entre os sexos, como algo que atravessa a existência das pessoas e das corporalidades existentes, mas refletindo sobre o universo cultural que nos circunda e no modo como produzimos sentido e significado a partir dessas lentes de gênero, que a priori são binárias, sexistas, misóginas, heteronormativas, cisnormativas, racistas e etc. Num esforço contra a própria língua que dispomos para nos comunicar e onde elegemos um vocabulário que espelha essas mesmas relações de poder, efetivo neste texto, de modo congruente aos objetivos de pesquisa, um cuidado no tratamento da linguagem escolhida, rejeitando palavras que podem trazer a noção de determinismo biológico, realçando o caráter relacional das definições de feminino-masculino. Uma vez que as relações de gênero estão dispersas e presentes em todos os aspectos da experiência humana, constituindo-as parcialmente, porém, não as determinando, direciona os modos de interpretação sobre a realidade e, conseqüentemente, modela as nossas corporalidades, aparências e comportamento.

## **2.6 Sobre Gênero e Cultura**

No curso da história podem ser pontuadas diversas formas de “evolução social” e assim se faz necessário questionar quais entraves são mantenedores do congelamento das relações de gênero e sexualidades no Brasil. Que aspectos da nossa cultura e linguagem são “responsáveis” por recentes retrocessos como a lei do estupro e não avanço do debate sobre o aborto, por exemplo? Quantos posicionamentos contrários ou a favor da efetividade dos Direitos Humanos são localizados, corporificados, racializados, gendrados no nosso comportamento e na produção do desejo? O mais adequado seria questionar ‘por quem’ e ‘para quem’ é construído esse discurso. Assim, Guacira Louro (2007), nos seus escritos sobre gênero, sexualidades e educação, nos provoca a pensar que:

Distintas e divergentes representações podem, pois, circular e produzir efeitos sociais. Algumas delas, contudo, ganham uma visibilidade e uma força tão grandes que deixam de ser percebidas como representações e são tomadas

como sendo a realidade. Os grupos sociais que ocupam as posições centrais, “normais” (de gênero, de sexualidade, de raça, de classe, de religião etc) têm possibilidade não apenas de representar a si mesmos, mas também de representar os outros (LOURO, 2007, p. 23).

Discursos que privilegiam ou intentam explicar as relações humanas como um dado da natureza, da biologia para a determinação da “normalidade”, são as marcas do privilégio desses grupos sociais, cuja “superioridade construída” ecoa nas narrativas de sucesso encenadas nas telenovelas, nas revistas de “celebridades”, na reconhecida ciência médica patologizante das subjetividades dissonantes e nos demais campos de produção das identidades para grupos inferiorizados, através da determinação de exclusividade de uma essência de bondade e beleza para os grupos elitizados. Guacira Louro (2007) fala sobre Gênero, Sexualidade e Educação e trata da maneira como nossos corpos são desenhados pela cultura e pelas relações sociais, elaborando uma marca das hierarquias pelas quais operam a nossa sociabilidade:

São significados pela cultura e são, continuamente, por ela alterados. Talvez devêssemos nos perguntar, antes de tudo, como determinada característica passou a ser reconhecida (passou a ser significada) como uma “marca” definidora da identidade; perguntar, também, quais os significados que, nesse momento e nessa cultura, estão sendo atribuídos a tal marca ou a tal aparência (LOURO, 2007, p. 27).

Na cultura brasileira, os significados de mais ou menos excelência corporal estão diretamente ligados às condições de mais ou menos excelência social. O que significa ser rico ou pobre está também atrelado a ser fenotipicamente branco, negro ou indígena, escolarizado ou não instruído formalmente, e cada signo da aparência sintoniza esses discursos de modo concomitante a muitos outros, ofertando interpretações geralmente binárias, assimétricas e assim superficiais, por conta do modo como partem de exitosos estereótipos lançados sobre os grupos minoritários em representatividade.

Partindo de uma argumentação sobre as relações entre moda, produção de subjetividade (ROLNIK, 2006), identidade e estilo, compreendo os marcadores sociais das diferenças como discursos que também são materializados e expressados por meio da aparência das pessoas. Assim, como pontua Guacira Louro (1997), aspectos como gênero, sexualidade, raça, etnia, classe social, acessibilidade e geração, não somente operam como elementos de identificação, mas articulam-se às matrizes produtoras das desigualdades, sob a perspectiva da compreensão do Discurso (FOUCAULT, 2005) como um conjunto de regras anônimas, sempre determinadas no tempo e espaço, constituído

por meio de signos, demarcando os âmbitos ideológicos, teóricos e epistemológicos. Ciente da sua materialidade, Michel Foucault (2005) analisa o Discurso como instrumento de controle social e consolidação de poder, como nos apresenta em “As Palavras e as Coisas” (2005).

As produções da teórica queer Judith Butler (2004) auxiliam na compreensão dos modos possíveis para desconstrução dos conceitos hegemônicos nesse contexto, quando afirma que o gênero “é a estilização repetida do corpo, um conjunto de atos repetidos no interior de uma estrutura reguladora altamente rígida, a qual se cristaliza no tempo para produzir a aparência de uma substância, de uma classe natural de ser.” (BUTLER, 2010, p. 59). Tal provocação incorpora uma reflexão acerca da predominância nos discursos androcêntricos, de um apelo a favor da natureza, como preponderante à compreensão da construção cultural dos corpos e da sua mobilidade plástica, ao reconhecer a produção sócio-histórica da heterossexualidade compulsória como uma força motriz da estereotipização das expressões individuais, apontando como um elemento constritor da história de vida de milhares de pessoas. Da mesma forma, Roger Lancaster (1992), sugere que o corpo generificado, ao mesmo tempo representa e reflete o corpo coletivo, podendo ser compreendido como um *locus* da história, do significado cultural e da experiência corporal: “Uma realidade socialmente construída que expressa, simultaneamente, processos sociais estruturais. Mapear a economia política do corpo significa traçar os valores sociais, culturais, econômicos produzidos a partir do corpo físico” (LANCASTER, 1992, p. 95). As pessoas autoras supracitadas validam o entendimento da centralidade das corporalidades na produção na cultura, não como alvo estanque, mas considerando a sua mobilidade plástica como força motriz também discursiva, considerando as defesas, no campo da linguística, sobre discurso como prática social. Portanto, a moda como um campo de expressão da nossa subjetividade, desenhada na nossa exterioridade, resulta das práticas sociais vigentes e delas torna-se indissociável. Assim, reitero a importância da compreensão da aparência como um plano de manifestação discursiva, pois materializa e visibiliza elementos componentes da prática social.

Mesmo com todas as imposições colocadas, as possibilidades de subversão, muitas vezes dentro do padrão vigente são constantes e, essa lógica de imposição x subversão acentua que “os corpos não se conformam, nunca, completamente, às normas pelas quais sua materialização é imposta” (BUTLER, 1999, p. 154), daí o motivo pelo qual essas normas precisam ser constantemente citadas, reconhecidas em sua autoridade,

para que possam produzir seus efeitos e assim, dentre as maneiras de reiterar as regras, estão as mais ou menos violentas práticas de controle como xingamentos, comentários pejorativos, até o assassinato físico ou morte social imposta às pessoas que vivem em situação de rua. O ponto crítico está na medida em que cada pessoa tem o potencial de identificar o que é violência ou controle em suas diversas modalidades, desde o âmbito das vivências pessoais às coletivas, e assim compreender o quanto a falta de autonomia individual é importante para manutenção da estrutura social de dominação, desde as escolhas corpóreas até a forma de existência política ou das micropolíticas como origem e estilo, por exemplo, com argumenta Paul B. Preciado:

A crítica pós-colonial e queer responde, em certo sentido, à impossibilidade de o sujeito subalterno articular sua própria posição dentro da análise da história do marxismo clássico. O lócus da construção da subjetividade política parece ter-se deslocado das categorias tradicionais de classe, trabalho e da divisão sexual do trabalho, para outras constelações transversais como podem ser o corpo, a sexualidade, a raça, mas também a nacionalidade, a língua, o estilo ou, inclusive, a linguagem (PRECIADO, 2007, p. 383).

No contexto dos estudos Pós-Coloniais e Decoloniais, pensar as questões raciais, sociais e étnicas tornou-se um eixo de importância fundamental para os feminismos, uma vez que: “Ser mulher não significa a mesma coisa para uma latino-americana, para uma africana ou para uma estadunidense de classe média” (DAVIS, 1981, p. 24). Portanto, apesar dessa análise introdutória, é importante ressaltar que não há uma teoria feminista que acolha tudo o que pode ser dito sobre os diversos modos de expressão do feminino ou sobre as mulheres, e assim, nenhum enunciado dos discursos feministas podem ter a pretensão de validade universal. Escolho como percurso teórico esse campo, pois como mulher negra sul-americana, as especificidades da experiência colonial americana, foram traduzidas e problematizadas pelas “mulheres de cor” nas américas, constituindo um campo epistemológico que me instrumentalizou de maneira ímpar, à reflexão sobre as minhas práticas artísticas, a partir da compreensão do meu lugar de existência na sociedade que integro.

Assim, faço este percurso teórico trazendo a discussão sobre Cultura, Feminismos e relações de Gênero e adentro em seguida, ao debate sobre a construção do conceito de Raça, a fim de elaborar um entendimento sobre Racismo como campo de produção de conhecimento. A partir desse diálogo com as bases teóricas que balizaram a construção do Modativismo, passaremos na segunda metade da Tese, a tratar da especificidade desta pesquisa: pensar a partir das minhas práticas artísticas, sobre o que é moda para mulheres

negras e como, por meio dessa estrutura hierarquizadora, podemos desconstruir os estereótipos colocados sobre nossos corpos e modificar as narrativas de subalternização.

Por meio da moda, dos processos criativos e produtivos que a compõem, não somente como espaço de produção de imagens, mas como reserva de mercado, através da factível inserção das mulheres negras no mercado de trabalho, podemos compreender a importância de considerar essa área de produção de conhecimento como importante aliada ao campo de reivindicação por melhores oportunidades e como forma de empoderamento econômico-financeiro, pois, historicamente como afirma Sueli Carneiro (2003), jamais estivemos na posição que construímos agora:

Quando falamos do mito da fragilidade feminina, que justificou historicamente a proteção paternalista dos homens sobre as mulheres, de que mulheres estamos falando? Nós, mulheres negras, fazemos parte de um contingente de mulheres, provavelmente majoritário, que nunca reconheceram em si mesmas esse mito, porque nunca fomos tratadas como frágeis. Fazemos parte de um contingente de mulheres que trabalharam durante séculos como escravas nas lavouras ou nas ruas, como vendedoras, quituteiras, prostitutas... Mulheres que não entenderam nada quando as feministas brancas disseram que as mulheres deveriam ganhar as ruas e trabalhar! Fazemos parte de um contingente de mulheres com identidade de objeto (CARNEIRO, 2003, p. 15).

Assim, é importante ressaltar que os debates atuais sobre “Empreendedorismo Negro” precisam cada vez mais validar a assinatura das mulheres negras nesse campo desde o período escravocrata.

Figura 14 – Ganhadeira carregando peixes (1785-1842)



Fonte: Maria Abraham / Arquivo Digital da Biblioteca Nacional

Refletiremos a partir daqui sobre em qual campo de valoração está a corporalidade das mulheres negras, no âmbito de elaboração da aparência humana como um corpo-moda que materializa os discursos de poder. Pensar em corpo como algo além da prescrição da natureza pode ser muito potente, no sentido de articular esse campo teórico multidisciplinar, uma vez que há uma diversidade de corpos e estéticas entre as pessoas negras, indígenas, cisgênero, trans\*, heterossexuais ou homossexuais, cuja diversidade muitas vezes não é visibilizada em pesquisas que simplificam as vivências de sujeitos integrantes de grupos minoritários em representatividade.

Assim, notando a aparência como um espelhamento das construções culturais, sociais e midiáticas, pensando cada corpo trajado como feição do seu grupo de pertença, cujas representações mais ou menos recorrentes lhes conferirão imagens de autoridade ou de subalternidade (COLLINS, 1989) e como elemento constitutivo das formas de produção e reprodução de conhecimento, considero a moda e o corpo como elementos indissociáveis na sociabilidade ocidental urbana contemporânea e, dessa maneira, em busca do estudo dessa linguagem, é imprescindível compreender a relevância de se abrir um debate para a multiplicidade de referências artísticas e políticas nesse campo, como uma contribuição ao entendimento e a ampliação do debate sobre os aspectos estruturantes do racismo na sociedade brasileira como debate Silvio Almeida no livro *Racismo Estrutural* (ALMEIDA, 2020).

## **2.7 Dos marcadores sociais da diferença: Aparentar a Raça**

Para auxiliar na compreensão acerca das complexidades e especificidades da condição de existência das mulheres negras, esta seção visa constituir um entendimento acerca do histórico de construções teóricas no campo das análises sobre racismo, relações étnicas e relações raciais no Brasil, a fim de elaborar uma investigação preliminar acerca dos desenvolvimentos teóricos elaborados inicialmente na Escola de Chicago – EUA e depois no Brasil, trazendo passagens da discussão proposta por algumas pessoas autoras que, pesquisando sobre imigração, construíram um campo para se pensar preconceito de raça, preconceito de cor ou preconceito de marca, como serão denominados mais adiante.

A tentativa é de trazer, resumidamente, um entendimento em ordem cronológica sobre os motivos, as intenções, bem como sobre os produtos das pesquisas acerca das relações raciais e racismo no Brasil, realizadas sob uma perspectiva de comparação com

a realidade estadunidense da primeira metade do século XX, para que possamos entender o que é Raça, Racismo e, mais adiante, como isso influencia a representação de mulheres negras nesse universo e as minhas produções em design de moda.

Para entender inicialmente a origem do termo, consulte a bibliografia de estudos clássicos sobre relações raciais onde encontro alguns escritos do Dicionário de Relações Étnicas e Raciais, de Ellis Cashmore, (2000), onde, no verbete ‘Raça - como classificação’, o autor apresenta o termo como: “grupo ou categoria de pessoas conectadas por uma origem comum e informa que a palavra entrou para língua inglesa no começo do século XVI e, desde então, até o começo do século XIX, foi usada principalmente para se referir às características comuns apresentadas em virtude de uma mesma ascendência” (CASHMORE, 2000, p 447). Descrevendo o histórico da utilização do termo, há um pensamento acerca desse contexto na Grã-Bretanha e em outros países onde leis proibiram a discriminação por motivos de ordem racial, apontando a importância do uso da expressão raça nessas leis.

No tópico “Raça” – como significante – o autor utiliza o vocábulo entre aspas, informando que elas são uma convenção nesse campo de pensamento sobre o termo, e que a análise do discurso trata raça como *significante* – “uma expressão de som ou imagem cujos significados são viabilizados somente por meio da aplicação de regras ou códigos” (CASHMORE, 2000, p. 451). Estando no campo do discurso, a expressão raça sofreria uma indeterminação possibilitando a polissemia, dificultando, assim, explicações fora dos seus contextos.

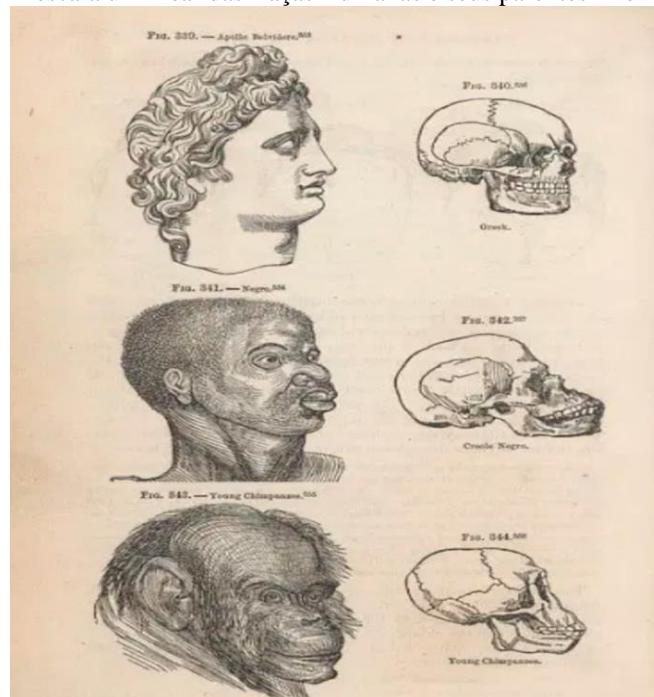
No Brasil, sabemos que por muito tempo o senso comum validou a ideia de democracia racial, tentou-se abolir o termo sob justificativa de que a raça é humana e de que todas as pessoas são iguais, ao passo que por outro lado, a população negra, diretamente afetada, problematizava a maneira como as produções do racismo científico de fato elaboraram uma racialização dos grupos humanos não-brancos e, conseqüentemente, uma inferiorização dos nossos corpos e aparências.

Sob a perspectiva da expressão raça como discurso e como significante, analisamos o modo como esse marcador social corresponde a um dado contexto e está condicionado por processos históricos e culturais que produzem determinados comparativos, localizando os seres humanos a partir do fenótipo, numa escala que coloca pessoas brancas no topo da pirâmide e pessoas negras na sua base. Quanto mais próximo do padrão branco dominante se aparenta, mais humano se parece ser, assim, conseqüentemente, trago um exemplo: mesmo que hipoteticamente a situação política dos



povos indígenas seja de subalternidade, o fenótipo que lhes é característico por mais que se aproxime da imagem do branco brasileiro – não do branco caucasiano – suas marcas de inferioridade compulsória ainda são menores do que das pessoas negras de um modo geral no Brasil.

Figura 15 – A escala unilinear das Raças Humanas e seus parentes inferiores em 1868



Fonte: Nott & Gliddon, 1868.

Assim, compreendendo como Raça é um marcador social contextual, Cashmore (2000) parte para uma explicação sobre termo Racialização informando que:

O termo surgiu nas análises da década de 1970 para se referir ao processo político e ideológico por meio do qual determinadas populações são identificadas por referência direta ou indireta às suas características fenotípicas reais ou imaginárias, de modo sugerir que essa população só pode ser compreendida como uma suposta unidade biológica (CASHMORE, 2000, p. 456).

Dessas características reais ou imaginárias, o fenótipo, ou seja, a aparência, é aspecto determinante para a constituição dos processos de interpretação e condicionamento do olhar, os quais são responsáveis por localizar cada tipo humano em determinada posição de poder ou de subalternidade. Sob a justificativa de que raça não é um fato biológico e sim, uma construção social, Cashmore (2000), informa que o sentido não é universal e que emerge de um ponto específico da história da Europa Ocidental que, com o tempo, passa ser usado para se referir e categorizar determinadas populações.

Assim, expõe a ideia de que a racialização “foi usada com sentido mais amplo para se referir a qualquer processo ou situação na qual a ideia de 'raça' fosse introduzida para definir e qualificar uma população específica, suas características e suas ações.” (CASHMORE, 2000, p. 457). O autor apresenta como exemplo disso o racismo científico e destaca que os conceitos e racialização podem ser entendidos maneira distinta.

Sobre o termo Racismo, Cashmore (2000), informa que a palavra foi usada em vários sentidos e que até o final da década de 1960 muitos dicionários definiam “como doutrina, dogma, ideologia ou conjunto de crenças” (CASHMORE, 2000, p. 458). O mais importante é compreender que essa palavra construía a cultura e, conseqüentemente, sustentava alegações de superioridade racial como um conjunto de elementos que geram discriminação nesse sentido, constituindo as analogias entre racismo e sexismo, quando trata da exclusão das mulheres, sob a justificativa determinista de que suas características são de fraqueza, emotividade excessiva e irracionalidade.

Para além das atitudes individuais e ações personalizadas, lidamos também com seu amplo espectro que é o racismo institucional, o qual Cashmore conceitua como conjunto de “crenças ou ideias de indivíduos, em seu sentido institucional, (...) assim como as operações anônimas de discriminação em organizações, profissões, ou até mesmo em sociedades inteiras” (CASHMORE, 2000, p. 470). Diferentemente de outras sociedades como a estadunidense ou sul-africana, onde a estrutura racista foi materializada pela exclusão em bloco, convivemos no Brasil com uma exclusão pulverizada e não linear, talvez ainda mais efetiva, pois não visibiliza o problema suficientemente e, dessa maneira “anônima”, as pessoas, grupos e instituições de atitude racista passariam a negar as acusações e se abster da responsabilidade.

Mesmo camuflado, o racismo institucional tem causas específicas que muitas vezes não são percebidas ou são pouco problematizadas, ainda que seus resultados sejam bastante visíveis – como a pouca existência de mulheres negras atuantes e visibilizadas em papéis de protagonismo nas narrativas televisivas, no cinema, no campo da criação em moda, cinema, artes visuais, ou mesmo como médicas, juízas e nos demais campos de expressão de poder. Sob essa perspectiva, a utilização do termo torna-se muito útil para pensar como as instituições se constituem de maneira racista, mas sem admitir ou reconhecer pois, adotam a paisagem humana como mera característica e não como diagnóstico da permanente assimetria histórica e social entre pessoas brancas e negras.

A partir de uma reflexão sobre as significações embutidas nos termos acima descritos, elaboro alguns questionamentos: as relações raciais são uma categoria distinta

das relações sociais? Passando-se a compreender que as relações raciais são as relações entre grupos que empregam a ideia de raça na estruturação das suas ações e dentre as pessoas e em relação umas com as outras, partirei dessa concepção, forjada nos EUA – que, por vezes, aparece em algumas pesquisas com o uso das aspas, o que representa e destaca a ideia de que raça não existe, atribuindo apenas como conceito biológico. No entanto, aqui neste trabalho, utilizo o entendimento de Raça oriundo da Sociologia das Relações Raciais, analisando os efeitos do racismo e da discriminação sobre as formas de existência das pessoas em sociedade, compreendendo a luta política contra o racismo e a discriminação também como modo de produção de conhecimento. Na tentativa de analisar, no campo do racismo, por que as pessoas acreditam que as outras são tão diferentes biologicamente e não culturalmente, é importante analisar como essas crenças afetam as nossas relações com as outras pessoas, construindo uma distância social que estrutura as assimetrias sociais e, conseqüentemente, localiza compulsoriamente cada pessoa a partir de sua aparência numa condição de existência específica.

Pensar no racismo como aspecto estruturante das relações humanas tem seu diagnóstico presente na própria trajetória de estudos sobre o assunto. Uma boa parte dos autores que estudaram sobre o tema, intentava demonstrar que não existe racismo, para negar sua cientificidade. O discurso de que essas políticas estariam criando a ideia de raça como algo negativo lhes é útil por questões de pertencimento ideológico, o que chamamos de lugar de fala. Como veremos ao longo do texto, no Brasil, não foram os negros que começaram a pesquisar sobre raça, diferentemente dos estudos de gênero onde as pesquisas se iniciam a partir de produções de mulheres, mesmo quando divergem entre si, e mesmo alguns poucos autores negros atuantes no campo, na fase inicial, reproduzem discurso de que este estudo não é relevante.

No livro *A escola de Chicago (1995)*, de A. Coulon, o autor debate os assuntos relativos à imigração nos EUA, versando sobre a questão da integração e da assimilação desses imigrantes, tais estudos foram o ponto de partida para o debate sobre relações raciais no mesmo contexto e para a posterior vinda de muitos pesquisadores ao Brasil, especificamente à Salvador, na construção de um estudo comparativo sobre relações entre pessoas brancas e negras nas Américas. Nesse contexto se inaugura um pensamento sobre as relações étnicas, a partir dos estudos de Robert Park, (1921), doutor, oriundo de família

rica, foi *ghost writer*<sup>23</sup> que de B. Washington, uma importante liderança negra e assim dizia que na academia era a pessoa branca que mais conhecia os negros.

Robert Park inicia seus estudos quando a população negra começa a se mover do sul para o norte dos EUA. Com isso, ele passa a questionar se seriam os estudos sobre imigração o campo teórico de base para análise do fenômeno, uma vez que essa população negra era de cidadãos estadunidenses. No escopo da "teoria da ecologia humana" Park usou como metáfora a caracterização de Chicago como um *'melting pot'*<sup>24</sup> onde conviviam diferentes comunidades pertencentes a uma diversidade de nacionalidades, mas que na época não se misturavam. Inicia, assim, os Estudos Sociológicos sobre Negros e, em 1914, Park publicou seu primeiro artigo sobre o problema da assimilação e afirma que a origem dos preconceitos raciais se coloca muito mais na desigualdade econômica, uma vez que muitos desses imigrantes são obrigados a aceitar empregos com salários baixos para não ficarem desempregados. Depois, analisando o sistema de escravidão e de castas, entende os problemas raciais como fruto de um interesse pessoal muito mais do que da ignorância que poderia ser desconstruída com a educação, compreendendo a escravidão como uma forma brutal de exploração econômica da pessoa humana.

Posteriormente, várias pessoas negras formaram-se como sociólogas em Chicago e realizaram investigações sobre as interações étnicas e as tensões raciais nos EUA. Uma delas, ex-aluno de Park e Burgess, Charles Johnson, dirigiu uma das pesquisas por conta de sua competência acadêmica, mas especialmente pelo fato de que para um branco adentrar a esses bairros para pesquisar seria muito mais difícil, no entanto, nessa época, também começaram a chegar os primeiros estudantes de doutorado negros<sup>25</sup>.

Os estudos clássicos sobre as relações raciais no Brasil, se iniciam com a análise do trabalho de Donald Pierson, que escreveu 'Branco e Pretos na Bahia', em 1945, e, tendo realizado sua pesquisa na Bahia, elabora teoricamente alguns laços entre Salvador e Chicago. Seus estudos foram importantes contribuições para diagnosticar o que se pensava sobre relações raciais em Salvador na época e observo como é assustador que possivelmente muitas dessas ideias e atitudes ainda se mantenham em voga e integrem o

---

<sup>23</sup> Escritor fantasma, é o profissional autor de textos que vende sua obra para uma outra pessoa física ou jurídica sem ganhar créditos ou direitos.

<sup>24</sup> Expressão usada para um local com mistura de raças, culturas e estilos de vida.

<sup>25</sup> Observamos com essa narrativa sobre os avanços dos estudos sobre raça no início do século XIX, a brutal diferença entre Brasil e Estados Unidos no que se refere ao ingresso de pessoas negras no ensino superior, estatística que ainda vem se modificando no presente momento, mas esse crescimento vem sendo ameaçado pela atual situação política do país, pelo corte de verbas para pesquisa e para o funcionamento e autonomia das universidades públicas e gratuitas.

senso comum até os dias atuais. O texto que compõe a introdução a 1ª edição norte-americana, escrita por Robert Park, informa que naquele momento torna-se evidente que os problemas de raça não são fenômenos isolados e nem temporários e que não se limitam aos países não europeus, também observa que naquele momento estão interessados no fato de que o Brasil é visto pelos pesquisadores dos EUA como um espaço onde miscigenação e aculturação estão se processando, propondo um estudo comparativo sobre os problemas de raça e de cultura.

Na sua hipótese, ele considera que a situação racial nos EUA seria mais problemática do que no Brasil, uma vez que segundo suas observações, qualquer preto ou mestiço que se revele capaz poderia ter suas capacidades e habilidades reconhecidas e ascender socialmente – palavras do autor. Também escreve que muito embora as estatísticas demográficas que se referem a raça no Brasil nunca sejam exatas, é possível observar que alguns elementos indicam que o número de “africanos de sangue puro” está continuamente decrescendo, de maneira que com mais alguns cruzamentos raciais o sangue africano tenderia a desaparecer, concluindo Park que esta chamada arianização do africano, do ponto de vista da ideologia nacional brasileira - com suas ainda atuais estratégias de branqueamento da população - e mais adiante chega a prever o fim da "raça negra" em determinado ano, foi visto na época como algo positivo, como uma boa solução e não na verdade como o cerne do problema do racismo.

Park (1945), comenta que aparentemente a atitude do povo brasileiro no que se refere ao problema racial em relação às pessoas negras, parece ser muito mais acadêmica do que real e para sustentar essa hipótese, passa a descrever suas observações acerca do fato de a urbanização da cidade de Salvador propiciar contatos que, segundo eles, são bizarros, como a possibilidade de se ouvir das moradias e dos bairros dos ricos os batuques dos tambores africanos. Uma passagem importante para citar, é uma conclusão adiantada que o autor apresenta no início da introdução, a primeira edição norte-americana, descreve:

Esta observação parece ser aqui pertinente, porque, depois de ler o manuscrito as provas deste livro, cheguei à conclusão de que a diferença entre Brasil e Estados Unidos, em relação à raça, é devida a ter o povo brasileiro de algum modo recuperado, no que diz respeito diferenças raciais, aquela inocência paradisíaca que o povo dos Estados Unidos de algum modo perdeu. Menciono este fato, mas não tentarei explicá-lo, pois a situação é complexa e as explicações são apenas parciais e não de todo convincentes (PARK apud PIERSON, 1945, p. 08).

Partindo de tal conclusão, para o autor, conseqüentemente o termo raça não deveria ser usado no Brasil, era como se tivéssemos um problema de cor e não de raça. Park também justifica que as relações raciais só existem onde há consciência de raça e como no Brasil não há, então o problema não existiria<sup>26</sup>. Na sua defesa, o autor, como os demais até aqui, fala do lugar neutro, do “universal” e, como de costume, não menciona quais pessoas e instituições fecharam as oportunidades para os negros. Seu texto omite o ator, o observador, mantendo o branco sempre protegido, construído num lugar de oculto, da universalidade, nada diferente do seu modo de teorização quando se fala de assimilação da população negra como algo desejável inevitável. Estudando o caso do Brasil, tenta comprovar isso, mais uma vez, sem explicitar quem é esse “alguém” que assimila o “outro”.

Destaco aqui que a escrita da introdução, na segunda edição do livro *Branços e Pretos na Bahia* (1965), é mais extensa e é assinada pelo próprio Donald Pierson, em 1965, onde tenta responder a alguns questionamentos e destaca a questão das vestes e da aparência como elemento central de racialização. Faz-se importante destacar que no comparativo ele descreve que diferentemente do Brasil, onde o contexto é determinante, as relações entre brancos e pretos nos Estados Unidos eram bem mais rígidas e por isso era difícil entender a variabilidade de identificação da pessoa negra por aspectos contextuais e situacionais, como por exemplo, por conta da classe, das companhias, da maneira como se veste, diferentemente dos EUA onde a cor não é uma situação, é um fato. Aqui no Brasil, ele observava nas formas de manipulação da aparência, quais e como operam as negações para se expressar como branco ou negro, dizia dos numerosos nomes usados para se referir à raça que, segundo ele, não eram uma caracterização de um problema racial, mas apenas uma variabilidade linguística, que hoje reconhecemos como termos atenuantes de negritude, o que aprofunda ainda mais o problema.

Como Donald Pierson reflete, a situação na Bahia é bem diferente, pois antes de tudo aparece toda uma série de designações raciais, fazendo-o compreender que não se trata simplesmente de uma questão de ser preto ou branco, é o que afirma quando diz que

---

<sup>26</sup> Explicito aqui essas falas e pesquisas referentes ao início do campo de estudos, para que possamos escutar de dentro do sendo comum o modo como a negação do racismo permanece viva e transmutada em expressões populares como: o próprio negro se discrimina, não sou racista pois tenho um amigo negro, a minha empregada é negra mas almoça comigo na mesa de casa, ou em palavras transmutadas de vocabulário culto como denegrir ou termos pejorativos como negrinha – muito utilizada para se referir a mulheres de má índole ou de comportamento análogo à prostituição, tenho a letra é a sonoridade do i nesse contexto, conformando o uso da palavra como nigrinha.

em 1935, mesmo sem uma pesquisa longa, que poderiam se encontrar na Bahia vinte termos que eram usados para descrever diferentes cores e, por conseguinte, apelidar todos os indivíduos de origem africana dificultando a escolha de um termo exato, seja para se referir a pretos e brancos puros ou aos chamados mulatos, como o autor denomina. Ao mesmo tempo, essa série de termos seria altamente significativa para se fazer uma análise precisa da situação racial no Brasil e igualmente para indicar algumas das diferenças contrastantes com as situações raciais da África do Sul e dos EUA.

Para referendar o seu argumento de que as raças não existem no Brasil e que uma pessoa negra não vive esse tipo de problema no país, Pierson cita vários outros autores como Ruth Landes (1947), Gilberto Freire (1959), Harris (1964) e Frazier (1944). Assim, passa a defender que o termo raça poderia ser substituído por cor, mas que mesmo assim cairíamos numa ambiguidade tão significativa quanto falar sobre raça, portanto careceria de um termo mais adequado, uma vez que no Brasil a palavra Cor significaria mais do que simplesmente pigmentação, outras características como o tipo de cabelo, traços físicos e outros elementos, além da beleza ou feiura de uma pessoa ou por vezes além do aspecto físico poderia simbolizar a sua cor – hoje entendida como negritude. Nesse contexto, Pierson cita o texto de Oracy Nogueira (1959), que usou o termo marca, para falar de característica física e origem para falar de ascendência racial. Ou seja, visibilizam mais uma vez a centralidade da aparência como marca de poder ou de subalternidade.

Ao final do texto da introdução, Pierson afirma que da maneira que sempre usam o termo, passam a se ter dúvida se na Bahia haverá qualquer coisa que possa ser chamada de preconceito de raça, no entanto, ao longo de todo o texto, ele se demora ao justificar que sim, a discriminação existe e, por vezes, atinge pessoas de Cor. Ou seja, se trataria muito mais de preconceito de *status*, uma vez que muitos escritores costumavam realçar a presença de grande massa de pessoas de cor das camadas mais inferiores da ordem econômica social brasileira. Atento aqui para o fato de que, na atualidade, na mídia brasileira, muitos veículos de comunicação usam essa justificativa para a ausência de imagem de pessoas negras na sua comunicação, no entanto com o advento das redes sociais e a expressão de autonomia que as pessoas negras, especialmente as jovens, começam a esboçar, tem produzido alguns avanços em termos de visibilidade estética e política.

Em 1952, Thales de Azevedo adota o mesmo o marco teórico de Pierson (1945) e percorreu o mesmo caminho tentando definir os tipos étnicos baianos. No livro intitulado “*As elites de cor numa cidade brasileira: o estudo de ascensão social, classes*

*sociais e grupos de prestígio*” (1952), Azevedo elaborou um estudo que compôs o projeto do ciclo da UNESCO - que coincide com a formação do campo das ciências sociais no Brasil - escrevendo uma monografia que, segundo ele, destinava-se a dar compreensão sobre a dinâmica de ascensão social das pessoas de Cor em Salvador, cidade escolhida por ser considerada como o melhor exemplo de harmonia racial no Brasil e no mundo. Pierson (1965) aponta que uma das características mais interessantes seria a existência das relações raciais incomuns, onde variados tipos físicos estariam reunidos nesse grande *melting pot* apontando que as expressões mais usadas nessa diversidade seriam: branco, preto, mulato, pardo, moreno e caboclo, com significados e sentidos socialmente condicionados e que não estaria atrelado especificamente a aparência física, mas também ao status social. Assim, a partir de cada termo acima descrito, ele passa a caracterizar como identificar uma pessoa branca, uma pessoa preta, parda ou mestiça na sociedade soteropolitana. O autor dá diversos exemplos para comprovar a falta de precisão nessa classificação, na qual pessoas mais ou menos escuras de uma mesma família podem ser registradas e caracterizadas de maneiras diferentes, assim como a própria população internamente para se referir a estrangeiros elaboravam diversas nomenclaturas.

No capítulo intitulado “Crescimento da população e mestiçagem”, ele aborda que “uma evidência muito significativa das boas relações raciais na Bahia é a intensidade e a liberdade com que a mestiçagem se processa” (PIERSON, 1945, p. 49). A fim de justificar e caracterizar esta inferência, informa que a mestiçagem no Brasil não é proibida por lei nenhuma, não é socialmente desaprovada até o momento que afetem as estruturas de classes. O autor explica ainda que não há desaprovação social para a mestiçagem ao citar a preferência dos homens brancos pelas chamadas mulatas e morenas como as suas concubinas, justificando também como positivo o fato de que o grupo mais escuro, de fenótipo preto, vem sendo absorvido gradativamente no caldeamento étnico, como diz quando os brancos vêm aumentando em ritmo mais rápido, crescendo o número de mestiços e diminuindo o número de pretos. Ou seja, enxerga de modo positivo a objetificação das mulheres negras e o branqueamento da população.

No capítulo “Opiniões sobre gente de cor”, (PIERSON, 1945, p. 55) diz que muitas opiniões são divergentes a depender da base de pensamento de cada indivíduo ou profissional e que ainda há muita opinião negativa sobre os pretos, menos sobre os mulatos, chegando a serem elogiados em relação à sua inteligência e seu coração, supondo que o fato de mulato não colecionar complexos ou recalques como os pretos os fariam se comportar de uma maneira mais positiva, mas, atrelada ao modelo de ascensão



condicionada (as vestes, a aparência, as companhias, a posição social) e que ao mesmo tempo os vocábulos mulato ou mestiço poderiam dar conta de uma descrição que atinja o caráter de uma pessoa de cor. Assim, destaco que já nesse recorte histórico e a partir do olhar estrangeiro, observamos como de modo exitoso se construiu uma relação entre aparência e caráter, balizando a pigmentocracia que foi desenhada desde os primeiros momentos de interação, produções sempre mediadas pelo olhar do branco sobre a pessoa negra, que determina seu percurso de ascensão ou seja, de aceitação pelo grupo branco, muito embora seja um avaliador sempre oculto chamado de “a sociedade”.

Thales de Azevedo (1952) descreve o baiano como protótipo de homem cordial, como pessoas que reclamavam mais do governo do que dos brancos, dando a entender que no interior das relações raciais existia maior antagonismo entre os negros e mulatos, mas sem problemas com os brancos, conforme descrito por Gobineau (1874). Um discurso tendencioso que se inicia em Gilberto Freyre (1959) é reproduzido por Pierson (1965) e por Thales que afirmavam que as relações raciais em Salvador eram harmônicas por conta do tratamento brando e humano dos senhores de escravos para com os negros, somando-se a isso a atuação do clero católico nessa defesa. Freyre (1959) também insistiu muito neste aspecto em publicação anterior.

Nesse tipo de estudo comparativo, os pesquisadores desconsideraram a constituição demográfica dos dois *locus* de pesquisa: quando nos EUA a separação vigorou apenas até 1960, no sul do país produziram informações a partir de casos esparsos e pontuais, a fim de construir a falsa ideia de igualdade, mesmo trazendo essa conclusão inovadora até então, que relaciona status com cor e admite que existe uma barreira de status. O autor demonstra ainda que havia uma intencionalidade, mas não a adoção de procedimentos científicos, haja vista que os trabalhos se diziam ensaísticos, inspirados no estilo literário usado por Freyre (1959). Na Bahia, afirmam que não houve financiamento para continuidade dessas pesquisas. Além da falta de apoio ser um fator central, o panorama da época era a negação do racismo junto com a mudança de foco das atenções para Rio de Janeiro e São Paulo.

Salvador é a cidade que compõe a maior população negra fora do continente africano, ou seja, recebeu o maior número de pessoas africanas capturadas pela escravização e mesmo assim esse contingente populacional ainda vive à margem do acesso a aspectos básicos de subsistência e, as mulheres negras são a maioria numérica que sobrevive abaixo da linha da pobreza. Tal paisagem que interessava a tais intelectuais nesse recorte histórico que aqui apresento, ainda é campo de pesquisa até os dias atuais,

pois é o lócus que materializa a gravidade do racismo no Brasil. Como esta pesquisa está localizada no mesmo contexto que despertou interesse de estrangeiros, venho problematizando esses dados agora sob a perspectiva do olhar de uma mulher negra residente dessa cidade, a fim de que possamos questionar o que é essa convivência satisfatória entre pessoas negras e brancas que encantaram tais pesquisadores brancos. A partir daqui, destaco outras pesquisas que na mesma época foram realizadas em outras cidades e trazem a centralidade da aparência como elemento de racialização.

Recortando outro campo de análise, no trabalho em parceria de Roger Bastide e Florestan Fernandes, em 1955, intitulado *Branco e Negro em São Paulo*, no capítulo II – ‘Cor e Estrutura Social em Mudança’, escolhendo mais uma vez o Brasil como laboratório de civilização ideal, como se a "harmonia racial" vivida aqui pudesse servir como inspiração. As pesquisas chamam a atenção para um aspecto relevante: o fato de que o país, além das leis, estava dividido por meio de etiquetas e códigos de vida, definidos diferentemente entre negros e brancos, uma vez que a lei dava garantias e vantagens apenas a quem era cidadão - ou seja - branco. Dentre estes códigos estavam também a linguagem corporal e oral: as pessoas negras não poderiam usar o mesmo sapato, os mesmos adornos ou tipos de tecidos que os brancos e, segundo Fernandes, (1955), muitos detalhes e normas eram estabelecidos por escrito. Bastide, (1955), também afirma que o preconceito de cor muitas vezes se aproxima do preconceito de classe, assim como os demais teóricos, e que isso fica explícito no mundo do trabalho. Sabemos que o fim da escravidão não resultou na eliminação desses códigos éticos, desses valores, costumes e posturas de comportamento, e tais parâmetros descritos e registrados pelo autor infelizmente ainda operam nos dias atuais.

Em 1957, Guerreiros Ramos, pesquisador da área da administração no campo da teoria das organizações, publica *“O Problema do Negro na Sociologia Brasileira”*, e elabora uma crítica acerca das metodologias até então aplicadas na sociologia brasileira, analisando a impossibilidade de assimilação das teorias estrangeiras sem a compreensão das realidades vividas pela população negra local, afirmando que até então não havia uma sociologia brasileira de fato. Sua teorização revela o que ele chama de patologia social do branco brasileiro, criticando também atitude dos estudiosos que transformariam a vida dos negros em tema, identificando nesses mesmos estudos o que haveria de problemático na condição do negro aqui no Brasil. Informando que esse campo científico aqui em nosso país ainda carecia de funcionalidade de autenticidade, por repetir teorias e conceitos e por estar colado a um projeto nacional de desenvolvimento visível nos objetos que focaliza.

Para balizar esta sua observação, o autor constrói uma separação em blocos, comentando sobre cada fase dos estudos sobre raça e construindo uma breve história dos estudos sobre o negro no Brasil ou das tentativas de tratamento prático da questão, que deixaria de lado os escritos de natureza folclórica ou de caráter puramente histórico e não analítico das numerosas obras dos estrangeiros que visitaram o território brasileiro na fase colonial imperial da nossa formação, como por exemplo Debret.

Guerreiros Ramos (1957) agrupou autores de atitude crítico-assimilativa que, segundo ele, apesar de diferentes orientações teóricas, estavam mais interessados na formulação de uma teoria do tipo étnico brasileiro do que explicitar as suas características peculiares contribuindo para a desconstrução da tendência de exotização, como Sylvio Romero, Euclides da Cunha, Alberto Torres e Oliveira Viana. Esses autores, de uma segunda corrente, que ele chama de monográfica, fundada por Nina Rodrigues, tendo continuidade nas obras de Arthur Ramos e Gilberto Freyre, onde o negro se torna assunto de especialistas brancos e cheios de autoridade sobre aquilo que jamais vivenciaram, e assim, conseqüentemente, retratando a pessoa negra na sociologia brasileira como um problema, porque seria portador de traços culturais vinculados a culturas africanas – logo, inferiores à cultura europeia - e que seu comportamento se apresentaria como forma de sobrevivência. Diante disso, trago um questionamento útil quando pergunto quem nos rotula como problema ou quem nos avalia como normal ou anormal mesmo nos dias atuais?

Guerreiros Ramos (1957) cita produções intelectuais assinadas por abolicionistas, como Joaquim Nabuco e apresenta Álvaro Bomilcar como pioneiro de uma nova concepção as relações raciais no Brasil. A partir das produções do Teatro Experimental do Negro – TEN, que surge como uma nova corrente de ideias sobre sua condição no Brasil, representando o amadurecimento e o surgimento de ideias oriundas dos próprios interessados no debate – as pessoas negras – destacando que o TEN foi o primeiro a denunciar a alienação da antropologia e da sociologia nacional, focalizando as “pessoas de cor” somente do ponto de vista histórico, como se tratasse de um elemento estático. Sendo assim, destaco aqui o papel do artevismo como elemento transformador de luta política e forma de produção de conhecimento, como debaterei em capítulo posterior.

Com um ponto de vista divergente e também elaborando críticas ao pensamento de Guerreiro Ramos e ao TEN, Luis Costa Pinto escreve o 'Negro no Rio de Janeiro: relações de raças numa sociedade em mudança', em 1953. Oriundo do Recôncavo Baiano, Costa Pinto também criticou as metodologias utilizadas anteriormente mas justifica o

problema de raça apenas como um problema de classe, explicita o fato de como a urbanização e a industrialização expõe uma tensão de classe, transmutada em cor. Evidencia a criptomelanina brasileira: o medo que o Brasileiro tem de falar da importância que raça tem nas relações sociais brasileiras, como se a consciência étnica ou racial fosse falsa e funcional, atrelada ao incômodo das barreiras de ascensão impostas pela classe média branca e que vai adestrar a massa negra para se comportar como a classe superior. Ou seja, as ações de educação, arte e emancipação seriam formas de adestramento, mas a ascensão de fato apenas ocorreria como classe ou proletariado. Para o autor, como problema de classe, a raça seria uma construção artificial do branco incomodado com a ascensão social dos negros, uma vez que no Brasil raça e classe coincidem. Mesmo que de modo contraditório, destaco que o autor elabora um esboço da perspectiva interseccional, trazendo as categorias de raça e classe social como indissociáveis.

Com uma escrita mais coerente, em 'Preconceito de marca: as relações raciais em Itapetininga', Oracy Nogueira (1955) analisa, na cidade de São Paulo, os dados revelados pelo censo de 1940, elaborando em tabelas onde apresenta um discernimento sobre a distribuição da população por sexo e idade, e constrói uma interessante análise acerca da distribuição quanto a cor e segundo as fases da vida dessa população, apontando discrepâncias quanto a longevidade. Ainda no grupo de pesquisadores que se preocuparam em comparar a situação racial brasileira com de outros países, em especial com os Estados Unidos, Oracy cria duas nomenclaturas interessantes: a de preconceito racial de origem - fazendo alusão à exclusão por meio do ódio e da segregação como nos EUA - e o preconceito racial de marca - que seria característico do Brasil onde se pretere e separa de maneira mais sutil. O primeiro pautado mais na ascendência e o segundo pautado em quaisquer aspectos da aparência.

Oracy Nogueira (1955) traz reflexões importantes sobre a maneira como o branqueamento progressivo impede que uma família toda negra entre ascensão social impossibilitando efeito modificador desta para sua comunidade, uma vez que, mudando de classe social, essa pessoa negra se une a uma pessoa branca, seja para expressão de um status alcançado ou com reais intenções de branqueamento de sua prole. Enquanto isso, as famílias brancas não precisam se misturar com os negros ou brancos de outra nacionalidade para ascender em bloco. Também diverge das ideias anteriores quando Pierson e outros pesquisadores afirmaram que os poucos negros e mestiços que ascendiam comprovava que não havia racismo no Brasil, Oracy aponta tais exceções como

afirmações da regra, afirma também que a preterição mesmo sem exclusão total e a segregação, como acontece nos EUA, são um diagnóstico que informa que o preconceito discriminação racial estão vigentes.

Na etapa de conclusão, o autor enumera suas observações de modo objetivo e sucinto, expondo um deslizamento entre preconceito de cor e racial que ele chama de preconceito de marca, variando o preconceito com as intensidades dessa marca. Ainda na comparação entre Brasil e EUA, ele apresenta no texto uma contribuição para entendimento do racismo no Brasil, observando que como não há exclusão em bloco, isso aciona reações individuais. Na exclusão em grupo, como acontece nos EUA, se facilitaria a articulação e organização. Até mesmo dentro de uma família alguns são preteridos e outros não, dependendo do contexto e da aparência de cada familiar, determinadas hierarquias intra-familiares se constituem, como nos espaços de relações de poder, as práticas de divisão das pessoas excluídas já era comum. Nogueira (1955) trata também sobre os indicadores de classe social e como esse elemento de status se interpõe com a interpretação sobre a cor da pessoa e demais aspectos racializadores de sua aparência.

Assim, conclui que o preconceito de marca é muito mais complexo e sofisticado, que com a miscigenação torna-se mais difícil identificar esse tipo de discriminação, podendo o grupo branco até mesmo ignorar a cor escura de quem ascendeu socialmente. Sugere que aqui no Brasil tendemos a ser desmobilizados pela forma como racismo opera, afirma que o preconceito racial e de classe diferem, mas coincidem, pois aqui, dentre os pobres, a maioria é negra. Isso nos provoca pensar que se na exclusão em bloco se gera ódio, na preterição existe uma internalização do valor depreciativo individual e subjetivo, junto com a falta de reação em conjunto, essa revolta passa a ser individual e cada pessoa buscaria eliminar a marca e não atingir o opressor. Nogueira (1955) esboça nessa pesquisa debates que mais adiante aprofundarei, e que tangem desde a internalização do racismo e o redesenho da aparência em direção ao padrão de beleza das mulheres brancas, assim como aspectos referentes à afetividade e qualidade de vida das mulheres negras.

Observo na postura de diversos autores ao longo dessa revisão bibliográfica a rejeição do tema relações raciais como uma forma legítima de estudos, o que contribui para que no senso comum ainda seja referendado o ideal ilusório de democracia racial, pois uma vez que o problema não é nomeado e nem debatido ainda se faz possível fingir a sua inexistência. Uma vez que a maioria desses pesquisadores são homens cis e brancos, inicialmente estrangeiros, posteriormente seus orientandos brasileiros majoritariamente brancos, é possível compreender no lugar de fala desses autores a justificativa para a

parcialidade tanto na elaboração do seu olhar, como na construção dos resultados de suas pesquisas. Uma importante forma de compreensão sobre esse aspecto é o fato de que boa parte dos autores construiu seus estudos para mostrar que raça não existe, para negar a cientificidade do debate.

Diferentemente da área dos estudos feministas e de gênero, onde as mulheres iniciaram as pesquisas sobre as relações entre sexos, é importante reiterar que no Brasil não foram os negros que começaram a pesquisar sobre racismo, os poucos que pesquisaram reproduziram discursos de que não era relevante, cenário este que vem paulatinamente se modificando com a inserção de pessoas negras como produtoras de intelectualidade, como aqui acontece nessa escrita.

Diante do histórico de estudos nesse campo, continuamos a nos perguntar porque a Cor foi selecionada como marca social? Porque que com passar do tempo os termos escravo e negro passaram a ser sinônimos? Será que haveria algo de espontâneo nas relações de dominação entre as raças? Essas questões emergem ao se observar que os autores até então citados não negam o termo raça, mas também não aprofundam. Ainda hoje é bastante difícil se falar sobre racismo, assim como sobre masculinidade e branquitude, por exemplo. Muitos textos e muitas práticas ou grupos ainda se identificam com as hipóteses da primeira geração de pesquisas que tentava caracterizar o tipo étnico brasileiro, onde o negro aparece como exótico, estranho, trabalhando com a proposição da mestiçagem como modo de embranquecimento, sendo esta uma solução para o problema do racismo.

Com essa breve análise somos provocadas a pensar como e o que se dizem quando negros são os objetos das análises nos trabalhos atuais e também nos perguntar se os brancos são estudados na atualidade na mesma medida e com as mesmas metodologias e, se não são, como podemos estudar questões raciais sem analisar todas elas, bem como, que implicações isso tem na vida social? Compreendo a partir daqui que o termo raça pode e deve ser aplicado como uma forma específica de relacionamento social, nessa trajetória fica perceptível a tentativa à negação da relevância dos estudos sobre racismo, dentre a maioria dos pesquisadores brancos que aqui foram citados, mas percebemos que não existe a possibilidade de banir uma palavra do vocabulário sem a modificação das relações que as espelham na realidade.

## **CAPÍTULO 03: ARTIVISMO E MODATIVISMO: COMO A MODA PODE SER UMA FORMA DE ATIVISMO POLÍTICO?**

### **3.1 Como Gênero e Raça se Encontram em Moda**

Por que a moda fala tão abundantemente do vestuário? Por que é que ela interpõe entre o objeto e o seu usuário um tal luxo de palavras – sem contar as imagens - uma tal rede de sentidos? A razão disso, como sabemos é de ordem econômica. (...) Para obnubilar a consciência contável do comprador, é necessário estender diante do objeto um véu de imagens, de razões, de sentidos, elaborar em seu redor uma substância mediata, de ordem aperetiva, em suma, criar um simulacro do objeto real, substituindo o tempo pesado do desgaste por um tempo soberano, com a liberdade de se destruir a si mesmo por um ato de *potlach* anual (BARTHES, 1979, p. 26).

Essa questão, colocada por Barthes, em *Sistema da Moda* (1979), sempre acompanhou minhas indagações observando que a palavra Moda se tornou popularmente quase um sinônimo de roupa ou vestuário e, junto com a dificuldade de construir uma compreensão mais ampla do fenômeno, dentre as turmas para as quais ministrei a disciplina Teoria da Moda, entre os anos de 2008 e 2015, nos cursos de graduação, técnico e pós-graduação em Design de Moda, pude analisar como é incomum a compreensão de seu aspecto intangível. A moda afeta ou determina não apenas nossas vestes, pois mesmo o corpo nu, as nossas habitações, o desenho urbano e demais formas visíveis ao nosso redor, têm a direcionadas as formas da construção de sentido e significado nos mais variados universos da nossa convivência e ao mesmo tempo em que age como correspondente do imperativo capitalista, atua também como uma forma de materialização dos códigos culturais e sociais sobre a aparência.

Na citação acima, Barthes se refere aos bens de consumo material para falar sobre moda e assim, trago essa citação para questionar porque a moda trata tanto da camada vestimentar, como esfera exclusiva de ação. Portanto, provoco neste trabalho, a reflexão sobre a necessidade de compreender o vestuário, dentre as outras diversas formas de expressão da moda, como a superfície mais acessível e conseqüentemente mais suscetível às mudanças resultantes das modificações da cultura e da sociabilidade. Para Lipovetsky, (1989), a moda configura-se como: (...) “um dispositivo social caracterizado por uma temporalidade particularmente breve, por reviravoltas mais ou menos fantasiosas, podendo por isso, afetar esferas muito diversas da vida coletiva” (LIPOVETSKY, 1989, p. 37). Logo, seria o imperativo da mudança sua característica mais central ou a produção

de hierarquias dentre os grupos humanos? Hierarquias que inevitavelmente estão pautadas nas características dos grupos de identidade e nas relações de poder que os sustentam:

A moda é um sistema original de regulação e de pressão sociais: suas mudanças apresentam um caráter constrangedor, são acompanhadas do “dever” de adoção e de assimilação, impõe-se mais ou menos obrigatoriamente a um meio social determinado - tal é o “despotismo” da moda tão freqüentemente denunciado ao longo dos séculos (LIPOVETSKY, 1989, p. 39).

São os processos de interpretação, orientados pelos diversos discursos que essa forma de expressão propõe, que direcionam, num duplo das relações de poder, o maior ou menor investimento neste ou naquele objeto ou serviço. Será que já paramos para pensar na maneira como aquilo que intentamos ser ou parecer está traduzido ou não na nossa imagem? Compreendendo imagem como amplo construto formado pela visualidade, comportamento, gestual, modo de fala, lugar social, pertencimento étnico-racial, sexualidade, capacidade física, origem, dentre diversos marcadores sociais da diferença, nenhuma imagem pessoal ou de objeto material expressa por si só como deve ser tratado ou consumido, assim como as noções de identidade e diferença são contextuais.

No campo multidisciplinar dos Estudos Feministas, de Gênero e da Teoria da Moda, as categorias de análise que sustentam a reflexão sobre moda aqui proposta são o conceito de Cultura; que segundo Clifford Geertz, (1989), trata-se de um fenômeno que se compõe a partir das teias de significados tecidas pelas pessoas e através das quais se enxerga o seu mundo, compondo um sistema simbólico que formaria a estrutura imaginativa de uma sociedade:

Como sistemas entrelaçados de signos interpretáveis (o que eu chamaria símbolos, ignorando as utilizações provinciais), a cultura não é um poder, algo ao qual podem ser atribuídos casualmente os acontecimentos sociais, os comportamentos, as instituições ou os processos; ela é um contexto, algo dentro do qual podem ser descritos de forma inteligível – isto é, descritos com densidade (GEERTZ, 1989, p. 10).

Eliminando a ideia de identidade oculta e de poder intangível sobre os acontecimentos sociais, Geertz traz a ideia de Cultura como contexto e assim os acontecimentos podem ser interpretados e descritos. Como resultado concomitante dos aspectos subjetivos e objetivos, a cultura, para o autor, se dá na conjunção das estruturas



de significação socialmente estabelecidas. Em adendo, Muniz Sodré (1988) visibiliza o sentido da cultura desde o contexto à ação e fala sobre:

O universo de significados e sentido construído pelo homem, através da sua relação com o mundo natural, com o meio social, com as outras pessoas e consigo mesmo, cujas relações de sentido encontram-se implícitas ou explícitas, concretizadas em seus modos de pensar, agir e sentir (SODRÉ, 1988, p. 24).

Com um ponto de vista muito mais complexo ao conceituar Cultura, Muniz Sodré problematiza sob a perspectiva da agência e da amplitude do aspecto relacional da produção da Cultura, considerando desde as camadas subjetivas às interacionais. Dessa maneira, as discussões sob o ponto de vista da cultura trazem as bases para o nosso empreendimento ao balizar o entendimento da moda como um fenômeno que atinge os mais variados níveis das relações humanas, desde o vestuário às suas noções de beleza corporal, preferências musicais, concepções políticas, dentre outros aspectos. Compreendemos que a noção de indumentária e moda não se refere apenas aos itens vestimentares utilizados em cada época, uma vez que, enquanto registro material do *modus vivendi* de uma sociedade, as ideias implementadas pela moda, geram comportamentos inéditos na mesma medida em que novos modos de pensar e de viver lançam ideais incomuns para alteração do parecer.

A expressão das maneiras de pensar, desejar e agir de uma comunidade ou grupo, a cultura midiática e a comunicação, também por meio das constituições da moda e da aparência, constroem realidades e subjetividades que se pretendem homogeneizadas. Assim, pensamos a cultura como contexto e as relações sociais como forma de produção de sentido e de significado, que uma vez materializada no corpo elabora-se o fenômeno da Moda, e assim se faz imprescindível a diferenciação entre moda como aspecto intangível e o vestuário como “elemento material mais visível da dimensão simbólica constituinte da moda, é um vetor de sentidos múltiplos e diversificados daquele que a veste” (CIDREIRA, 2014, p. 76).

Dentre as articulações entre o conceito de moda e cultura, os escritos de Malcolm Barnard, (2003), auxiliam a reflexão sobre a importância da moda e da indumentária como “algumas das maneiras pelas quais a ordem social é experimentada, explorada, comunicada e reproduzida. Através da moda e da indumentária nos constituímos como seres sociais e culturais” (BARNARD, 2003, p. 37). Como um ato performativo e não apenas como elemento físico e material, o conceito de moda sempre estará aludindo à

noção de aparência como meio de exteriorização da nossa subjetividade, em negociação com os padrões socioculturais vigentes. Assim, busco desconstruir a ideia de superficialidade que comumente atrela-se ao termo, acionando a escrita da pesquisadora Renata Pitombo Cidreira, (2005), quando na sua elaboração sobre Teoria da Moda nos provoca a pensar que “as aparências revelam mais frequentemente do que enganam. Elas não têm o que esconder, porque estão inteiras no visível”. (CIDREIRA, 2005, p. 17). A autora supracitada tem trabalhado para elaborar uma perspectiva compreensiva da moda na contemporaneidade, a fim de decodificar como a moda opera nos processos de conhecimento e encenação de nós mesmas, a partir de uma perspectiva socio-antropológica da comunicação:

É possível pensar a subjetividade enquanto atividade plástica, formal e plasmadora, que em última instância se mostra enquanto estilo. Os traços identitários seriam configurados numa forma que se exhibe no próprio corpo, no campo da dinâmica vestimentar. Assim, comparecem de modo intenso, a força da aparência e da composição do look na contemporaneidade, marcada pela visualidade (CIDREIRA, 2014, p. 92-93).

Plasmando as subjetividades por meio da aparência e do estilo pessoal, a moda, nesse discernimento, atua como *modus* de inscrição cultural e meio de expressão social que possibilita a constituição de diferentes formas de gerenciamento do parecer, composto pelo repertório de imagens a serem interpretadas e materializadas pelas pessoas a partir do acervo de peças de roupa, acessórios, cosméticos, dentre outros aspectos referentes à alteração ou composição desta aparência, como o gestual e o comportamento, como trato em publicação anterior (BARRETO, 2008).

Para além da roupa, é imprescindível compreender que de modo independente da materialidade das vestes, diversos elementos compõem o desenho da aparência sobre o corpo: cabelos com seus cortes e cores, sobrancelhas, comprimento de unhas, barbas e bigodes, tônus muscular, gestual, postura corporal e outras minúcias que expressam muitos dos marcadores acima descritos, reforçando padrões ou confundindo-os. Como um modo de projetar a aparência, em consonância ou contraposição à sua cultura, o seu caráter discursivo se constitui por meio da moda:

(...) moda é conjunto atualizável dos modos de visibilidade que seres humanos assumem em se vestir com o intuito de gerenciar a aparência, mantendo-a ou alterando-a por meio de seus próprios corpos, dos adornos adicionados a eles e da atitude que integram ambos pela gestualidade, de forma a produzir sentido e assim interagir com o outro (GARCIA & MIRANDA, 2005, p. 16).

Como forma de gerenciamento da aparência, a moda ampara o desenho das identidades das pessoas sobre e com os seus corpos. Como elemento de interação, é importante destacar que o que se busca neste trabalho é uma abordagem compreensiva sobre o fenômeno moda, pois segundo Renata Pitombo Cidreira:

O posicionamento intelectual compreensivo, em linhas gerais, opõe-se ao paradigma positivista, refutando, portanto, a existência de um mundo real, de uma realidade exterior ao sujeito. Nesse sentido, a abordagem compreensiva afirma a interdependência do objeto e do sujeito, assinalando, desse modo, que os objetos são dependentes das características sociais e pessoais das pessoas que os observam e constituem. Postula que os fatos humanos e sociais são fatos portadores de significações veiculadas pelos atores (homens, grupos, instituições...), partes constituintes de uma situação inter-humana (CIDREIRA, 2014, p. 14).

Essa abordagem, oriunda do campo da sociologia compreensiva, problematiza a possibilidade da intercompreensão humana, nos provocando a pensar que da mesma maneira que as ações sociais constituem significações através dos fatos, os atores sociais que executam as ações constroem significações a partir das mesmas e assim todas as pessoas vivem e experimentam as ações umas das outras, interpenetrando suas vivências. Uma vez que compreender a vida cotidiana se dá a partir das interpretações dos conteúdos e acontecimentos objetivos numa busca de compreensão do outro e no estabelecimento de relações, a abordagem compreensiva se dá a partir de uma pesquisa de sentido, atendo-se às intenções, crenças, valores e motivações em todos os aspectos que justificam subjetivamente as ações de sujeitos sociais.

Nesse contexto, pensar a moda sobre perspectiva compreensiva nos auxilia a analisar a aparência como aspecto caracterizador de grupos, formal ou informalmente, considerando-a como elemento de diagnóstico de seus comportamentos, ideais e dos outros hábitos, costumes e gostos que compartilham. A aparência serviria como um amálgama que aglutina pessoas afins ou que ao mesmo tempo expressam posicionamentos divergentes. Renata Pitombo Cidreira, (2014), recorta o estilo como uma forma de expressão das particularidades do ser, como uma via que materializa as estratégias de existência por meio do parecer. Nesta perspectiva teórica é possível compreender as relações do mundo social com a moda uma vez que, nessa abordagem, priorizam-se os dados qualitativos, demonstrando o quão indissociáveis são a pessoa observadora e o fato por ela analisado nos processos de observação, ao passo em que analisa as contradições do mundo social e busca compreender a singularidade dos fatos:

A especificidade da abordagem compreensiva está em atribuir uma atenção especial aos dados qualitativos, integrando o observador e o observado nos procedimentos de observação. Também está atenta a pesquisar as significações das ações perto dos atores concernidos - o quadro da vida cotidiana, por exemplo, a analisar as contradições e a compreender o singular (CIDREIRA, 2014, p. 17).

De orientação interpretativa, leva-se em conta o fato de que a pessoa pesquisadora também participa do fato observado e conseqüentemente passa a constituir os eventos no processo de sua análise, assim questiona o paradigma positivista, que busca explicar os fenômenos ao invés de interpretá-los e compreendê-los. Portanto, aqui neste trabalho, totalmente imbricada com meu universo de pesquisa, me amparo na perspectiva compreensiva da moda para pensar quais as possíveis interpretações acerca deste fenômeno que podem ser úteis para analisar as experimentações propostas nesta pesquisa. Uma vez que por meio dessa perspectiva, eliminamos a ideia de dualidade que as articulações teóricas recorrentes sobre moda afirmam, pois, ao compreender a indissociabilidade entre a nossa subjetividade e os objetos que nos circunscrevem ao meio social, entre exterior e interior, assim como a conexão entre forma e conteúdo, podemos ampliar e aprofundar a nossa compreensão sobre o fenômeno da moda.

Cidreira (2014), articula sua argumentação com os escritos do sociólogo alemão Georg Simmel, dentre outras pessoas autoras, chamando atenção, sobretudo, para o dualismo da moda, o que ampara dentre os grupos humanos tanto os processos de imitação, assim como a necessidade de particularização, dois lados que são antagônicos, mas concomitantemente complementares, e que interpelam, inclusive, muitos outros âmbitos da vida, alguns bem essenciais como traz o autor:

A moda é imitação de um modelo dado e satisfaz assim a necessidade de aprovação na sociedade; conduz o indivíduo pela via que todos seguem e cria um módulo geral que reduz a conduta de cada um a um mero exemplo de uma regra. Mas ao mesmo tempo satisfaz a necessidade de distinguir-se, a tendência à diferenciação (SIMMEL, 1905, p. 112).

A partir do ponto de vista de Simmel (1905), podemos pensar essas regras como condições e prescrições para existência das pessoas em cada grupo de pertença. É bem potente pensar que mesmo na desconstrução de um padrão, nos atrelamos a outro, pois a moda também se inscreve nessa dinâmica de estruturas que nos antecedem e que, de algum modo, direcionam nossas escolhas uma vez que necessitamos ser reconhecidos e acolhidos num grupo. Mas, como observa Simmel, ela também abre espaços para expressões mais pessoais, escolhas que fogem das possibilidades tidas como

hegemônicas. De todo modo, nos perguntamos: Seria possível uma total ruptura? Nas intenções de cada pessoa talvez sim, mas as lentes dispostas para interpretação da sociedade sobre nossos corpos são comumente pautadas num binarismo assimétrico que hierarquiza os pertencimentos sociais de maneira dicotômica: ou se é preto ou branco, fêmea ou macho, homossexual ou heterossexual. Por mais que as possibilidades factíveis de existência sejam diversas, não nos parecem, à primeira mão disponíveis, pois se podemos hoje discutir modos de promoção da diversidade, isso se dá por conta das reivindicações políticas dos grupos de identidade, que no movimento social organizado, têm chamado atenção para a necessidade de desconstrução desse binarismo que só reforça as relações de poder e dominação.

Passamos a pensar moda afrobrasileira sob esse prisma, analisando como a pesquisa de criadores e criadoras de moda tem sido campo específico de desafios, pois produzimos moda num país que apagou cada vestígio da nossa história, ao mesmo tempo em que percebemos, cada vez mais, a importância de produzir novas imagens de moda, com base numa relevante pesquisa histórica e cultural. Observamos como é difícil ter bases sólidas para tal empreendimento, uma vez que este é o instrumental de visibilização da mudança que foi estrategicamente apagado e assim, até redesenharmos o sentido que a branquitude atribuiu ao determinar padrões significantes de elegância e ao bem vestir que são autoreflexivos, temos muito a construir nesse complexo campo de produção de conhecimento que é a moda.

Pensar a moda sob a perspectiva compreensiva, nos auxilia a entender a aparência como um instrumento de ratificação da conexão entre a produção da subjetividade e os padrões sociais e culturais, que ressignificados produzem outras possibilidades de existência. Quando pensamos nas identidades de gênero, raça e sexualidades, podemos analisar a importância do instrumental que a esfera da aparência e da moda nos fornecem para o delineamento e a elaboração das marcas de identidade. A linguagem vestimentar e suas ações sobre o corpo, são responsáveis por elaborar e materializar processos profundos como a transição de gênero, assim como a expressão de caracteres raciais, que outrora foram sobrepujados pelo imperativo da branquitude.

Quando analisamos a importância do uso dos cabelos naturais, e o modo como o processo de ascensão das mulheres negras vem produzindo uma reestruturação do mercado de bens e serviços atrelados à aparência, percebemos como essa interconexão entre a produção da subjetividade e os objetos que nos circundam, podem produzir verdadeiras revoluções. Para nós, mulheres negras, as variações contemporâneas nos

modos de aparentar, simbolizam novas possibilidades de existir e especialmente mais uma forma de resistir, marcando a política da presença. São as transformações sociais e políticas na vida das mulheres negras, as verdadeiras responsáveis pelas transformações na paisagem humana visível, o que vem tensionando as relações de poder nos espaços por onde historicamente nunca transitamos e ampliando as posições profissionais que hoje podemos ocupar. É a partir do alicerçar da nossa subjetividade, potencializada pela garantia de acesso a educação, cultura, saúde, moradia e lazer etc, que podemos passar a escolher o que e como aparentar, e conseqüentemente o que e como consumir, passando a investir num ciclo de consumo que integre um fluxo de retorno da população negra para a população negra. Esses acessos continuam ameaçados, mas ao passo que as novas gerações aprenderam o aparentar livre da sua negritude e sexualidade, como única forma de vida possível para sua existência, adentramos ao âmbito da interconectividade das relações humanas, como um campo de produção de intersubjetividades como aspecto formativo também dos nossos corpos (KILOMBA, 2019).

### 3.2 Sobre o Conceito de Moda

No ano de 2008 finalizei a pesquisa do mestrado e no texto da dissertação concluí, ao analisar diversos debates publicados sobre esse conceito, que a Moda é a construção da imagem pessoal, conectada ao grupo e ao contexto de inserção social da pessoa, como elemento componente da aparência e indissociável da performance do corpo:

Um repertório de signos cambiantes e materiais que se tem à disposição para a construção do visual. Este formato, jamais estável, responde ao universo cultural do sujeito, e especialmente, expressa sua construção como indivíduo. Para efeito de análise, a Moda é vista como um modo de gerenciamento do parecer, no sentido do acervo de peças de roupa, acessórios, cosméticos e de outras práticas que possibilitam a alteração da aparência, como o gestual e o comportamento (LIMA, 2006, p. 14).

Essa fase de pesquisa onde analisava o redesenho da aparência dentre mulheres Trans, que se autodenominavam travestis e em sua maioria atuavam como profissionais do sexo no centro da cidade de Salvador, pude compreender a importância de encarar a produção da aparência individual como resultado de um projeto, tão bem elaborado como no *design* de moda, tanto em termos de proporções, cor, forma, textura, assim como nas etapas racionalmente analisadas e elaboradas com detalhamento, de modo a expressar um

feminino específico e extremamente potente, desnaturalizando o que aprendemos como inato ao comportamento e aparência de homens ou mulheres cisgêneros, mas também transformando em ato orgânico aquilo que chamamos de artifício e evocando o entendimento do corpo, da aparência e da moda como um desenho aparente da nossa subjetividade:

(...) moda é conjunto atualizável dos modos de visibilidade que seres humanos assumem em se vestir com o intuito de gerenciar a aparência, mantendo-a ou alterando-a por meio de seus próprios corpos, dos adornos adicionados a eles e da atitude que integram ambos pela gestualidade, de forma a produzir sentido e assim interagir com o outro (GARCIA & MIRANDA, 2005, p. 18).

A atitude é um dos elementos componentes da Moda, que de forma central e relevante, complexifica a persona encarnada na escolha da veste, como a relação da atriz que compõem uma personagem e assim dialoga com o figurino proposto. Portanto, como forma de autogerenciamento, a conexão entre pessoa e sociedade se dá de maneira orgânica e que dentre as travestis que integravam o meu grupo de diálogo, pude observar que os ideais de beleza incutidos nas ações e escolhas estéticas das mulheres cisgênero eram amplificados, possibilitando visibilizar o quanto o ideal de branquitude era modo de materialização do feminino inteligível para maioria das pessoas na nossa cultura, diagnosticando os movimentos de ratificação de existência dessas mulheres Trans, por meio da reprodução de um feminino padrão, mas especialmente potente nas formas de subversão dentro desse mesmo padrão. Assim pude compreender como a moda possibilitava, dentre as mulheres da ATRAS com as quais convivi dentre os anos de 2006 a 2008, atos de existência centrais nas suas vidas, o que intitulei como “redesenho de si”.

Da importância de debater a capacidade plástica do corpo e as possibilidades de registro dos percursos de mudança social de modo dialógico e interativo, é importante desnaturalizar o que sabemos como corpo e compreender que natureza e cultura conformam juntas esse invólucro da nossa existência: “O Corpo é a matéria física humana, aqui compreendida como um espaço de transformações históricas, experiências tecnológicas, representações estéticas, expressão de novos modos de vida e espaço de mediação”, segundo Bueno & Castro (2005, p. 43). Diante da plasticidade do nosso corpo, observamos que na sociabilidade urbana, corpo e roupa são indissociáveis, portanto, para além dos limites da matéria física humana observo que a nossa corporalidade social está intrinsecamente ligada, não apenas a materialidade biológica, corpórea, mas também ao vestuário e outros adornos e técnicas cosméticas, que contribuem a essa produção de

sentido e significado que molda e também ressoa no nosso comportamento e nos modos de apreensão de nós, pelas outras pessoas:

Uma forma absolutamente singular de sintonizar idéias, sensações, que vão modelando o contemporâneo, encarnando-as. Neste sentido, ela, em certa medida, pode nos oferecer um diagnóstico do mundo em que vivemos. Nas suas mais variadas manifestações, ela nos propõe modos subjetivos que serão vestidos por nós. Isso exige que estejamos bastante atentos ao sentido das peles que iremos sobrepor às nossas (PRECIOSA, 2005, p. 30).

Rosane Preciosa trabalha com uma análise dos modos de produção da subjetividade sob a perspectiva na psicanálise, nas linhas de esquizoanálise, no campo das Cartografias e nos provoca a pensar nessas ramificações identitárias e discursivas que tanto nos servem para delinear uma existência plausível. Nas suas escritas ela analisa que, para além dos sentidos elaborados nesse aspecto comportamental orgânico, a moda comercial e seus modos de criação, tendências e de modismos, é campo importante de estudo para destacar o quão mais imaterial do que material é a moda na perspectiva, interagimos. Para Preciosa (2005, p. 30): “isso exige que estejamos bastante atentos ao sentido das peles que iremos sobrepor às nossas e também às subjetividades que estaremos produzindo se nos preocuparmos apenas em reproduzir modelos estéticos em conformidade com padrões estabelecidos pela mídia”

Na publicação intitulada ‘Rock, nos passos da Moda’, o pesquisador Tupã Gomes Corrêa, decompõe numa linha histórica, as relações entre moda e música, analisando como dois fenômenos culturais se interpenetram e o modo como o *rock in roll* e moda - muito mais no sentido da atitude expressa tanto pela sonoridade como pela aparência - era fruto de uma transformação social muito mais ampla e política do que anos depois, intencionalmente a indústria transformou. Analisando num recorte, os movimentos *punk* e *hippie* e as formas de esvaziamento de discurso provocadas a partir da reprodução comercial e da popularização de elementos vestimentares expressivos desses dois grupos culturais, percebemos nessa dinâmica de apropriação cultural o reconhecimento da moda como forma de agrupamento e de expressão de pensamento dissonante da hegemonia: “No momento exato em que o vestuário é parte de uma elaboração maior, cuja significação na produção em série dimensiona não apenas um consumo de roupa senão principalmente o que a roupa representa, deparamo-nos com o fenômeno da moda” (CORRÊA, 1989, p. 21).

Depois dos períodos auge de existência dos grupos citados pelo autor, ele debate como a aparência destoante desenhada no interior desses grupos, foi implodida a partir



da distribuição massiva de seus elementos estéticos, desconectando a sua forma e dos conteúdos ativistas de reivindicação e conseqüentemente, desalinhando o percurso de uma conformação estética que nasceu espontaneamente a partir de posicionamento crítico. Assim, as pessoas passam a poder comprar, por meio da aquisição de vestuário em lojas de departamentos, algo como um discurso político pronto e instantâneo por meio da frase impressa numa camisa ou de uma calça jeans estonada, sem necessariamente terem cumprido o percurso da reflexão, da mobilização para que pudessem organicamente fazer da aparência e da moda um sintoma do seu pensamento, desejo e comportamento, estando assim desconectadas da cultura, mas integradas na sociabilidade padrão.

Partindo da análise proposta por Tupã Gomes, podemos perceber um percurso semelhante no que tange a expressividade da moda afro-brasileira. Como fruto da ação, da mobilização e da mudança de comportamento das mulheres negras, a atual visibilidade da moda afro-brasileira vem diagnosticando a mobilidade financeira, por vezes social, das mulheres negras, como resultante da sofisticação dos nossos modos de auto-organização. Quando além dos movimentos sociais organizados por mulheres negras, podemos contar desde o ano de 2015 com algumas marchas que são significativas como – Marcha de Mulheres Negras em Brasília, Marcha das Margaridas Indígenas e Mulheres do Campo Aliadas, Marcha do Empoderamento Crespo em Salvador colocar o ano de cada uma – Esta última é extremamente relevante para nos ajudar a compreender a importância desse renovado modo de visibilidade e enfrentamento por meio do ativismo, que hoje as novas gerações já assumem, pois, sem medo de contato com o próprio corpo e aparência, estão mais distantes do espelho da branquitude e conseguem se ver hoje dentre as esferas de produção de imagem que outrora nos excluía completamente.

Figura 16 – Marcha Do Empoderamento Crespo em Salvador-BA.



Fonte: Reprodução/TV Bahia

Antes de aprofundar o debate sobre a importância de enxergar a moda como campo de luta política, é importante compreender o seu conceito, pois assim como a maioria das categorias, debatidas nessa pesquisa, está impingida de interpretações mediadas pelo senso comum – importante diagnóstico de cultura – assim tornando tal conceito opaco ao entendimento da profundidade e da sua importância enquanto fenômeno. O uso popularizado do termo moda, comumente recorta apenas o seu caráter comercial, instantâneo, passageiro: o que chamamos de modismo.

Caracterizado pela utilização e reprodução de determinado modo de parecer/aparecer em curto e fugaz tempo/espço, gerando o impositivo da reprodução e adequação como modo de impingir realidade por meio da comprovação da adequação comportamental e consequentemente política, de cada pessoa integrada numa sociedade, o termo tornou-se mais amplo e impositivo do que o sentido da moda como expressão. O modismo – enquanto produto capitalista e caracterizado pela adoção coletiva e efêmera de determinado modo de parecer e vestir - intenciona homogeneizar as imagens humanas, gerando um duplo de vetores de força, pois uniformiza o externo ao passo em que repercute no interno, que já foi previamente homogeneizado por meio das práticas sociais, dando a possibilidade da aquisição acrítica de produtos que espelham ideias para si e não oriundas de si.

A problemática da moda comercial e do imperativo dos modismos são tão mais complexas do que podemos apreender nesse rápido debate, uma vez que, imbricadas na nossa sociabilidade, são passaporte de autorização da nossa existência social na medida

do que se é autorizado performar. Volto a exemplificar o comportamento das mulheres autoidentificadas como travestis do meu grupo de pesquisa, cuja imagem no país em que vivemos é vista como dissonante e conseqüentemente abjeta a ponto de colocar suas vidas em risco. Tal observação é facilmente compreendida quando analisamos os números estatísticos de expectativa de vida, que é de apenas 35 anos, segundo os dados da Associação Nacional de Travestis e Transexuais (dados de 2017) e com nível de escolaridade, empregabilidade etc. Se os dados sobre pessoas Trans de um modo geral são alarmantes, pensando interseccionalmente, sabemos que mulheres trans são mais excluídas do mercado de trabalho do que homens trans, assim como pessoas trans negras. Travesti é uma identidade perpassada por raça e classe social, portanto marginalizada e característica do Brasil. Trago esse cálculo interseccional como base prévia para análise do quão importante é, pensar essa nova e contemporânea atualização dos modos de visibilidade de mulheres negras e como isso se conecta ao que nos provoca o pensamento de Angela Davis: *“quando uma mulher negra se move, toda a sociedade se move”*.

Se pensarmos no fenômeno da feminização da pobreza e como raça e classe são vetores de subalternização, agravados pelo machismo e como o histórico problema de relação de gênero também se agrava nessa conexão interseccional, sabemos que para além das políticas públicas necessárias e importantíssimas, o redesenho das imagens de autoridade e de subalternidade disponíveis na paisagem humana que integramos é extremamente importante, tanto na construção de auto estima que repercute em todos os setores da vida, assim como aliadas ao enfrentamento da violência doméstica e familiar. Compreendendo o machismo e o sexismo como aspectos estruturais, assim como o racismo, a redefinição do espelhamento de si mesmo diante dos efeitos psicossociais das matrizes produtoras das desigualdades, se faz importante aliada na transcendência das histórias de vida que, compulsoriamente, fazem diversas mulheres negras reproduzirem as trajetórias de suas antepassadas pós escravização.

Reivindicar por memória e história, também inclui compreender a moda e aparência como documento visível de alteração da história de vida e do futuro pessoal e coletivo, assim como sabemos, cada dia mais, a importância da produção artística de pessoas negras, sob a lógica do Afrofuturismo, como um conceito que visa elaborar imagens positivas de e sobre o futuro da população negra na diáspora. Com este intento, eu parto nesta pesquisa não apenas da reflexão teórica, das observações sociais ou análises culturais, mas da análise sobre a maneira de exercício prático e compartilhado coletivamente, de modo a definir modos de intervenção plausíveis diante de um fenômeno

que cada dia mais se sofisticada e se renova: o racismo. Assim para dar conta dessa sofisticação, se faz necessário entender na teoria e na prática, o campo de intervenção eleito nesta pesquisa, pensando o que é Moda, no sentido filosófico para voltarmos mais à frente a analisar a sua forma mais tangível, que é o vestuário:

O vestuário, elemento material mais visível da dimensão simbólica constituinte da moda, é um vetor de sentidos múltiplos e diversificados daquele que a veste. Por isso mesmo este fato aparentemente fútil e efêmero pode suscitar inúmeras reflexões sobre o ser humano, como aspectos da sua personalidade, sentimentos, hábitos, etc.; bem como enquanto ser social, despertando não só a curiosidade de antropólogos e sociólogos, mas também de psicanalistas, historiadores, filósofos e comunicólogos (CIDREIRA, 2014, p. 76).

Discernindo os entendimentos sobre Modismo, Vestuário e Moda, escutamos os ecos dos sentidos atribuídos popularmente a esses termos. No senso comum a palavra moda adquire um sentido muito particular que remete a atualização e contemporaneidade, elaborando algo como um passaporte para o sucesso, uma garantia de imagem de inovação, dentre outros sentidos, muitas vezes pouco lineares, mas que definem o percurso histórico desse fenômeno, ainda pouco debatido, com a devida profundidade. Exceto na sua etimologia, que segundo algumas escritas, advém da matemática e sinaliza a repetição, o termo *fashion*, oriundo do inglês, tem no Brasil também uma utilização com sentido de adjetivo, quando adaptado para o português, o que nos mostra o quão independente se tornou esse universo:

Oriunda do latim *modus* que significa maneira, a moda é denominada como maneira, modo individual de fazer, ou uso passageiro que regula a forma dos objetos materiais, e particularmente, os móveis, as vestimentas e a coqueteria. Mais genericamente, maneira de ser, modo de viver e de se vestir. Curiosamente, e por uma espécie de ida e vinda linguística, a língua inglesa no mesmo momento recupera a palavra francesa *façon* (modo) e a transforma em *fashion* e assim passa a nomear a moda (CIDREIRA, 2005, p. 30).

Assim como traz Renata Pitombo Cidreira (2005), são diversas as pessoas autoras que conceitualizam o fenômeno da Moda, mas em sua maioria pesquisadores e intelectuais europeus. Uma das nossas referências de relevância, por conta do aprofundamento e pensamento interdisciplinar, é Gilles Lipovestky (1989), que no livro *O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas*, traz uma importante análise dialogando com a cronologia histórica das sociedades europeias e suas mudanças comportamentais que foi traduzida na aparência ou imposta pelas vestes. Essa publicação, dentre outras, nos ajuda a pensar o quão abrangente e imbricadas na

sociabilidade estão as esferas da aparência, da corporalidade, da roupa e da moda. Inicialmente ele trata a moda como “(...) um dispositivo social caracterizado por uma temporalidade particularmente breve, por reviravoltas mais ou menos fantasiosas, podendo por isso, afetar esferas muito diversas da vida coletiva” (LIPOVETSKY, 1989, p. 21), o autor justifica que, diferentemente das características da indumentária que produz visualidades com maior permanência temporal, muitas vezes ultrapassando séculos e que evoca uma tradição, a moda cuja característica é o impositivo da mudança, é assinalada pela frequente inovação:

A moda é um sistema original de regulação e de pressão social: suas mudanças apresentam um caráter constrangedor, são acompanhadas do “dever” de adoção e de assimilação, impõe-se mais ou menos obrigatoriamente a um meio social determinado - tal é o “despotismo” da moda tão frequentemente denunciado ao longo dos séculos (LIPOVETSKY, 1989, p. 39-40).

Assim, questiono se seria o imperativo da mudança ou a construção de hierarquias dentre os grupos humanos, sua característica mais central? Compreendendo que tais hierarquias estão pautadas nas técnicas corporais que validam a aparência de certos grupos humanos como ideal, reforçadas e demarcadas pelas relações de poder que as sustentam, balizando o status entre e no interior dos grupos de identidade, observo que a inovação ou atualização dessas tecnologias da aparência reforçam a dominação e a hierarquização dentre as corporalidades e performatividades de gênero, sexualidade, raça e demais marcadores sociais da diferença e, mesmo com a evolução dos tempos, seu caráter regulador, como defende o autor, se modifica em termos de forma, mas não no que se refere aos modos de expressão dos discursos.

O despotismo da moda está associado às relações de poder já desenhadas numa sociedade e materializadas em específicos modos de parecer, de ser, agir e pensar, produzir e desejar, com problematiza Muniz Sodré (1988) no debate sobre o conceito de Cultura como:

O universo de significados e sentido construído pelo homem, através da sua relação com o mundo natural, com o meio social, com as outras pessoas e consigo mesmo, cujas relações de sentido encontram-se implícitas ou explícitas, concretizadas em seus modos de pensar, agir e sentir (SODRÉ, 1988, p. 23).

Ou seja, a moda, no âmbito da cultura material compõe a uma encarnação da produção de sentido e de significado, concretiza a cultura, registra diagnósticos de mentalidade de

um tempo, de uma população, mas, compreendendo que essa materialização e esse diagnóstico são elaborados a partir de movimentos de produção de sentido e significado, constituídos *pelas* pessoas e não *para* as pessoas, eliminamos a ideia da Cultura como sistema autônomo ou identidade oculta de uma sociedade e assim conseguiremos entender as possibilidades de interferência e desconstrução.

Observo que são diversos os vetores de valoração e hierarquização que geram a materialidade do discurso como prática social impingindo modelos e ideais de humanidade, com padrões de existência a serem validadas e outras a serem eliminadas como um “Aparelho de gerar juízo estético e social, a moda favoreceu o olhar crítico dos mundanos, dos outros, foi um agente de automação do gosto, qualquer que seja, aliás, a amplitude das correntes miméticas que a sustentaram” (LIPOVETSKY, 1989, p. 39). Termos como: juízo estético ou automação do gosto, nos ajudam a entender como a eleição de um padrão toma o valor de verdade e produz socialmente, tanto integrações passivas e cômodas, como associações voluntárias e intencionais, assim como pode gerar rupturas espontâneas seja por conta do pertencimento identitário auto-identificado ou subversões críticas potentes, que elaboram ou marcam outras existências possíveis e viáveis fora da hegemonia.

Mas, o que importa salientar com esse exemplo é, a quão antiga e eficaz são as maneiras de atrelar a imagem da branquitude à deidade, como anjos e santas sempre foram representados com cabelos loiros e olhos claros, como isso produziu um efeito num período histórico muito próximo a essa invenção e o modo como foram reforçados de muitas outras maneiras e formatos, adquire sentido de verdade com o passar do tempo. O racismo com suas eficazes estratégias de segregação e exploração direta ou indireta, encontra terreno fértil dentre os povos dominados, pois as estratégias de fortalecimento em termo de representação, no grupo dos povos dominadores é bastante antiga e com eficácia testada inclusive dentre membros da hegemonia, pois essas pessoas aprenderam a imitarem-se entre si. Para uma pessoa branca a sua medida é a outra pessoa branca de status superior ao seu e todas as maneiras de performar ascensão, convergem para caminhos que foram repetidos discursivamente ao longo da história, muito embora tenha se modificado formalmente, seus discursos permanecem vigentes.

Como mulheres negras apreendemos também os seus padrões como ideal de beleza e assim, desconstituindo-nos inclusive da nossa natureza em busca de adequação, e por meio dessa ação habitamos à margem, até nos posicionarmos plenamente dissonantes. Constituímos por meio de práticas do ativismo antirracista outros modos de

gerenciamento da aparência que não são mais formas de reprodução, aceitação de padrões impostos, compreendendo que gerenciar a nossa aparência é efetivar um pensamento projetual, crítico e ativo. Visualizar o movimento que mulheres negras têm produzido na sociedade nos últimos anos, muito copiado pela indústria da moda branca, o que nos mostra que sabemos por onde e como revolucionar, pois partimos das ruas e da vida real.

Desse modo, é importante discernir a materialidade da roupa da imaterialidade da moda como campo de produção de sentido e de significado que se encontra para além do vestuário, das corporalidades ou das técnicas cosméticas: “A moda e o vestuário, mesmo intrinsecamente ligados, não podem ser confundidos. O vestuário proporciona o exercício da moda, e essa atua no campo imaginário, dos significantes; é parte integrante da cultura. (SANT’ANNA, 2007, p. 74).

Assim como o vestuário, o desenho urbano, a arquitetura, o mobiliário, o movimento das pessoas na cidade, dentre outros, são maneiras de encarnar a moda no sentido da mudança, a questão é que nas vestes, pela sua maior mobilidade plástica e material, pela menor custo de intervenção, pela sua extrema adaptabilidade ao corpo físico, gera um duplo da nossa individuação e emana de modo mais contundente, visível e rápido, tais vicissitudes sócio-culturais, traduzindo a lógica e a dinâmica de um tempo-espaço específico. Essa tradução poucas vezes é livre, geralmente mediada por um conjunto de regras que auxiliam na organização dos signos de expressão de determinados discursos, passíveis de validação de aceitabilidade social, seu domínio é traduzido como elegância em determinados contextos e tal competência não se refere apenas a aquisição de bens materiais, mas ao todo complexo constituído pelas atitudes de escolha de materiais e técnicas atreladas às performances que são validadas em dado meio social, como analisa Mara Rubia Sant’anna:

A moda, por sua vez, está situada num campo indefinido de materialidade, pois se ela se apresenta por meio de toda essa expressividade do vestuário, se dá sentido às semioses que são estabelecidas com as cores, formas, textura e ritmo das roupas não pode ser confundida com os processos que desencadeia. Mesmo quando estes processos são tão fundamentais à sociabilidade, sejam como mecanismos de distinção e hierarquização social ou como instrumentos indispensáveis à constituição das relações de poder (SANT’ANNA, 2007, p. 86).

Indispensáveis para sustentar as relações de poder, a moda em seu sentido mais amplo, define aspectos comportamentais extremamente significativos para definição das hierarquias determinadas pelos acontecimentos históricos, mudanças econômicas, dentre

outros fatores, que, atrelados à corporalidade balizarão as diferenças de gênero, raça, etnia, classe social etc. A aparência, portanto, é produto de uma dinâmica constituída pela conexão corpo e vestuário, em meio ao amplo espectro de interpretações previamente colocadas para o enquadramento das diversas possibilidades de parecer. Para a autora, a performance ou performatividade do corpo como produção de sentido, são componentes centrais na concepção da moda e da aparência, pois cada objeto material atrelado ao mesmo, se constitui em significado a partir da contextualização, produzindo espelhos para imitação ou distinção, dado o grupo social que integra ou pretende integrar:

A partir da aparência, o sujeito participa das diversas modalidades da ordem social, compartilhando significantes, e elabora uma estratégia particular, que se adequa aos desejos de maior ou menor interesse aos elementos que se aproximam da excelência corporal consagrada, ao seu grupo social. As dimensões que o sujeito privilegia o levam a elaborar estratégias específicas e mesmo táticas que favorecem a perpetuação ou superação do nível de excelência corporal atingido (SANT'ANNA, 2007, p. 77-78).

Uma vez que os registros que definem as imposições históricas – que são desde as religiosas, cis-hetero-normativas, de classe social, etc – sobre os nossos corpos numa dada sociedade – são homogeneizadas para facilitar o controle e a manipulação das existências e conseqüentemente das aparências, provocam-se a sensação de desconforto transformam-se a diversidade humana num problema para a lógica capitalista produtiva e funcionalista, que propicia estreitas possibilidades de ruptura:

A singularidade do fenômeno Moda encontra-se, entretanto, para além desse poder de culto ao individualismo estético. Sua grande riqueza está justamente no caráter paradoxal por ela instituído. O próprio da moda é impor uma regra de conjunto e, simultaneamente, deixar lugar para a manifestação de um gosto pessoal, aliar o conformismo de conjunto (que é o que permite viver em um meio social, em última instância) à liberdade nas pequenas escolhas e pequenas variantes pessoais, o mimetismo global ao individualismo dos detalhes (CIDREIRA, 2005, p. 44).

As pequenas variantes são minimizadoras da sensação de uniformização, mas são tão limitadas e limitantes a ponto de colocar em risco de vida qualquer pessoa que ultrapasse a barreira da diferença tolerada e que pode ser agravada a depender das camadas de subalternidade que compõem cada ser. A particularização possibilitada pela moda como modo de expressão ou proposta pela moda comercial, são limitadas até o ponto que não bagunça as leituras mais superficiais que garantam a classificação das pessoas a partir de sua imagem como marca de origem:



Se por um lado a articulação vestimentar dá conta de uma dimensão formal, ou seja, age através das determinações sociais, sexuais, etc., por outro lado, ela reafirma sua dimensão formante, nos oferecendo, assim, uma representação sensível e metafórica do trajeto antropológico percorrido pela pessoa, estilizando-a num personagem social, inscrito numa ambivalência particular (CIDREIRA, 2005, p. 44).

Poderíamos assim pensar que as imagens compõem também um marcador social da diferença? Como uma medida valorativa do nível de integração grupal alcançado pelas pessoas, a aparência está vinculada a uma estrutura mais ampla que “possibilita uma estratégia global” de inserção social, como a mesma afirma, portanto inevitavelmente se constitui como uma “escolha particular em direção a uma dimensão identitária, seja sexual, etária, de grupo social ou mesmo de irreverência aos parâmetros consagrados de normalidade corporal e vestimentar” (SANT’ANNA, 2007, p. 77).

Assim, as marcas de geração, identidade de gênero, orientação sexual, classe social, habilidade física, religiosidade, origem, regionalidade, dentre outros marcadores, são dependentes da imagem e a imagem é dependente do contexto. Eliminando a ideia do Belo universal ou global, compreendo a aparência como elemento constitutivo e formador das relações de poder em dado contexto social, definindo alterações potentes na cultura e funcionando assim contextualmente. É a mudança visível a partir das conquistas políticas dos grupos minoritários em representatividade, seja a partir da auto-organização que resulta em diferentes proposições estéticas bem como em políticas públicas ou em outros movimentos de percurso, ainda se firmando como movimentos sociais, culturais e artísticos, que definem a alteração na paisagem humana, na paisagem urbana, arquitetônica, mas especialmente no comportamento praticado e aceito pelas pessoas.

A maior visibilidade da existência de pessoas trans, por exemplo, modificou a sinalização dos banheiros em locais públicos, e essa mudança potencializa que mais pessoas trans transitem em espaços cujas relações de poder pré-estabelecidas anteriormente as excluía. O maior debate sobre a cis-hetero-normatividade e LGBTQIAP+-fobias, modifica as possibilidades de expressão de orientação afetivo-sexual e afetividade em público, assim como amplia as maneiras de expressão aparente, flexibilizando algumas faces do binarismo assimétrico que sempre caracterizou os universos de homens e mulheres cis na nossa cultura. As mulheres gordas, a partir das redes sociais, passam a exibir uma beleza que antes era significada pela mídia como inadequação e assim, a partir da potência de suas imagens em circulação, se elabora a

nova ideia de que não é preciso se modificar em termos de silhueta e peso, para aparentar saúde, riqueza, intelectualidade ou beleza.

Como resultado potente da auto-organização de mulheres negras e o entendimento compartilhado sobre a importância de usar o cabelo natural, resgatando saberes e técnicas ancestrais, elaboramos um coletivo que aparece socialmente de modo diferente dos padrões da branquitude. Começamos também a fornecer produtos e serviços pautados nessa forma insurgente de aparentar outras belezas, até que os produtos de grandes empresas começaram a surgir com rótulos e publicidades orientadas ao nosso perfil de consumo, mas cujo resultado não necessariamente é alcançado, pois a pesquisa de eficácia muitas vezes não nos envolve.

O mesmo acontece com as marcas de roupas para pessoas gordas, conhecidas como *plus size*, estas também, muitas vezes não passaram por uma real alteração na tabela antropométrica, a partir de um estudo aprofundado de modelagem, e muitas lojas são compostas por produtos que são simplesmente confeccionados com mais largura, tendo como base a silhueta magra, mas sem passar por um estudo de design para considerar a enorme variedade de silhuetas existentes dentre mulheres negras e gordas por exemplo, para adequação de aplicação de materiais e técnicas. De todo modo, é importante demarcar que a construção de visibilidade também impulsiona a mudança, e dessa ação inicial, algumas transformações estruturais começam a acontecer, pois as posições sociais e profissionais também passam a se modificar com a criação de variados parâmetros de beleza. Diante disso, retornamos ao debate sobre representatividade, e a importância de que variadas pessoas de aparências diversas, numa expressão verdadeira de diversidade, alcancem postos de trabalho – especialmente os cargos de gestão e decisão – que anteriormente eram ocupados exclusivamente pela hegemonia.

Assim, de dentro para fora, mas ainda por muito tempo empreendendo uma luta contra as estruturas que historicamente nos excluam e, conseqüentemente, não estão preparadas para a nossa presença, começamos a contribuir para alterar as narrativas pessoais e produzir memória daquilo que de fato construímos, seja na universidade, nas empresas de publicidade e moda, na área médica, em qualquer área profissional, onde reiteramos a importância da política da presença como ação efetiva, em termos de construção de exemplo de potência para as pessoas semelhantes que nunca se viram nos espaços midiáticos nesses longos anos de história do Brasil.

Como medida dos anseios de uma coletividade, são diversas as intencionalidades expressadas pelas pessoas a partir das escolhas estéticas assim como traduzidas pela

indústria e direcionadas para as pessoas, doando-lhes as significações já esboçadas por seus movimentos comportamentais: “A moda não é apenas um dos mais importantes fenômenos sociais – e econômicos - do nosso tempo; é também um dos padrões mais seguros para medir as motivações psicológicas, psicanalíticas, socioeconômicas da humanidade” (DORFLES, 1979, p. 14). Neste sentido do diagnóstico ou do sintoma da cultura, entendemos que o consumo de significações está para além do vestuário ou da cosmética e, que mesmo imateriais, esses significados não podem ser confundidos com uma tradução, ou com processos de codificação e decodificação, pois não são lineares ou homogêneos.

Essas negociações silenciosamente expressas nos textos vestimentares, para além da obediência compulsória, podem também provocar uma instabilidade, pois se o padrão hegemônico é definido a partir do potencial de exploração capitalista presente em dada coletividade, para vender seus produtos, criar-se-ão cada vez mais variados modos de diferenciação para espelhar mobilidade social e que inevitavelmente estão imbricados com determinado ideal de existência:

Sua instabilidade significa que o parecer não está mais sujeito à legislação intangível dos ancestrais, mas que procede da decisão e do puro desejo humano. Antes de ser signo de desrazão vaidosa, a moda testemunha o poder dos homens para mudar e inventar sua maneira de aparecer; é uma das faces do artificialismo moderno, do empreendimento dos homens para se tornarem senhores de sua condição de existência (LIPOVETSKY, 1989, p. 64).

Como maneira de produzir experimentações e invenções de narrativas sobre si e para as pessoas, a Moda como aspecto comportamental, diferentemente da Indumentária e sua relação com a tradição ancestral e muitas vezes secular de diversas culturas, nasce das diversas formas de expressão de gênero, classe social, sexualidade, etc. passadas de geração para geração dentro de um grupo social num curto espaço de tempo, mas caracterizada pelas possibilidades de mudança de modelos para a expressão individual. É importante compreender o fenômeno para além da lógica mercadológica, pois, nesse campo, a ideia de uniformização pode implodir a potência da autonomia:

O individualismo moderno não exclui a vivência e a incorporação de experiências comunitárias. Permite e sustenta possibilidades de trânsito e circulação entre dimensões e esferas simbólicas. E ao mesmo tempo em que se pode supor um foco numa identidade coletiva por um excesso de massificação, tal direcionamento não elimina a escolha particular de um indivíduo (LIPOVETSKY, 1989, p. 84).

A partir desse discernimento, passamos a pensar sobre a importância do âmbito de expressão artística, política, identitária da moda para as nossas lutas feministas e antirracistas. Nós mulheres negras fomos historicamente excluídas da produtividade capitalista, mas estrategicamente integradas como foco de exploração de mão de obra e assim alijadas do acesso ao entendimento de que cada fazer prático nosso, também se configura como produção intelectual e assim foram direcionados os nossos processos de interpretação da realidade para desejar e conseqüentemente consumir a “beleza e humanidade branca”. Como senhoras da nossa condição de existência, reinventamos tais padrões a partir de mudanças históricas, econômicas, sociais, políticas, ambientais, dentre outras, que, uma vez produzidas de modo independente a partir de nosso posicionamento político como movimento social organizado, redesenharam os caminhos de acesso ao nosso legado ancestral, a favor de uma atualização do entendimento da essência espiritual/imaterial e da potência do nosso corpo no mundo, repensando o modo como a negritude se processa de maneira indissociável à nossa ancestralidade, como uma escolha reivindicada.

Sabemos que a diferença entre os ditames que regulam a exposição do corpo feminino, numa disparidade das regulações do masculino, são construções culturais que não estão pautadas necessariamente num sentido lógico e igualitário. A maneira como foram significados os corpos que traduzem os diferentes gêneros, definem uma exposição compulsória da corporalidade feminina padrão por meio da mídia e que são reproduzidas socialmente, mas que na vida cotidiana esse modelo de elaboração da aparência, é comumente culpabilizado de maneira individualizada, por meio de ações de abuso e crimes de estupro. Desse modo, percebemos que, estando a serviço das estratégias capitalistas de dominação, os nossos corpos são extremamente expostos e o modo de “ser mulher” no Brasil perpassa pela exposição do corpo e pela hipersexualização. Por outro lado, a figura masculina está sempre encoberta por vestes que reafirmam seu caráter de masculinidade – pautada numa estética branca e urbana que se modifica nas cidades europeias a partir do século 19, diferenciando-se da estética completamente enfeitada se utilizava até o século 18, evocando o debate sobre como este fenômeno aparente de masculinidade atrelada à alfaiataria é recente.

Num binarismo assimétrico, as regras sociais serão interpretadas e materializadas na nossa aparência, desde a determinação no que tange ao trato desse corpo físico visto como natural, aos modos de desenhar cabelos, tons de pele, atitude, até os artifícios adicionados a este que são adereços, vestes, e todos os adendos que maximizam a

competência social corpórea ou produzem um acoplamento à capacidade física dos seres humanos, como óculos, sapatos, aparelhos dentários, telefones celulares e etc. Dentre as mulheres negras, ainda lidaremos com o impositivo do padrão racial e, mesmo que conscientes das regras e limitações que a branquitude nos impõem ou cientes do quanto os anos de internalização do racismo produziu um olhar adoecido sobre nós mesmas, lidaremos com o padrão ideal de negritude que está inevitavelmente perpassado pela branquitude. Num debate sobre moda e sociabilidade, Cidreira (2014) afirma que a imposição dessas regras sociais é materializada pela moda e são diversos os modos de aceção desse limite entre o certo e o errado, o belo e o feio, o higiênico e o inadequado:

Para entrar no jogo próprio da sociabilidade é preciso, no entanto, estar atento às suas regras e estar disposto a sujeitar-se às suas consequências. O princípio básico para vivenciar a sociabilidade é a discricão; os traços pessoais devem ser minimizados e o indivíduo deve abandonar-se à liberdade impessoal (de uma máscara): embora sendo apenas ela mesma, não é, entretanto, totalmente ela mesma, mas somente um elemento de um grupo que se conserva formalmente. Como consequência deste tipo de jogo tem-se a impressão de que a interação se estabelece entre iguais, uma vez que há um escamoteamento das diferenças, das singularidades (CIDREIRA, 2014, p. 67).

Importante salientar que a noção de grupo é ilusória e elaborada através de uma camada imposta de homogeneização, deixando de lado as diferenças e tendo a pessoa semelhante como espelho de si mesma, assim diversas trocas simbólicas e acordos silenciosos são feitos e renovados em cada contexto e destes integram, para além da funcionalidade ou do utilitarismo, o vestuário e a moda como uma mídia plástica, que compõe um todo complexo de ações de integração que ela intitula como “atos de vestir” e explica:

Nesse sentido, ainda que o vestuário se exponha enquanto suporte material utilitário cuja finalidade primeira é cobrir o corpo humano, qualquer peça extrapola este valor funcional e agrega (sobretudo a partir do momento em que entra numa relação dialógica com o corpo que a veste) um valor simbólico. Do mesmo modo, o aspecto simbólico da moda não pode ser pensado a não ser enquanto situado, circunscrito a um contexto relacional, na medida em que a indumentária se insere no social. A dinâmica simbólica da moda provém naturalmente dos “atos de vestir” enquanto movimentos, ações ligadas aos lugares, atividades e posições sociais (CIDREIRA, 2014, p. 75).

Nesse contexto conseguimos apreender o quão importante são a atitude e a ação e demais aspectos comportamentais das pessoas, como elementos constitutivos da aparência. A dimensão simbólica da moda e conseqüentemente, sua condição conformadora de posicionalidades operam a partir do âmbito atitudinal e direciona a partir das intencionalidades, o uso material dos elementos de moda e demais componentes da

aparência. De maneira muito elucidativa, a autora pensa a Moda como modo de viver, registro aparente que expressa o modo como a realidade muda e como as alterações da aparência e da moda se apresentam como consequência da paisagem social que se altera: [...] compreendemos, sobretudo, a moda como um modo, uma maneira de se vestir, um modo individual de fazer, uma maneira de ser, um modo de viver (CIDREIRA, 2014, p. 85).

Na atualidade vivemos uma ascensão da visibilidade de profissionais e produtos feitos por e para pessoas negras, acompanhados também de numerosos e diferentes modos de apropriação cultural. A demanda por produtos que referenciam as culturas de origem africana e afro-brasileira é crescente, pois nos últimos mais de 10 anos de ações afirmativas e políticas públicas de suporte à mobilidade social de pessoas negras, é factível o modo como a sofisticação do racismo brasileiro se faz cada vez mais contundente, portanto, a variação nas formas de afirmação da população negra tornou-se cada vez mais imprescindível também como ato de resistência e modo de sobrevivência. Desse modo, abrimos novos debates que abarcam a perspectiva interseccional do pensamento sobre os marcadores sociais das diferenças, sobre racismo institucional, sobre o papel da comunicação na exotização e objetificação dos nossos corpos, o impacto da produção de estereótipos na construção da afetividade entre pessoas negras, dentre outros temas que envolvem o todo complexo do racismo e que começaram a ser cada vez mais recorrentes, especialmente tendo as mídias sociais como um suporte exitoso para a popularização desses debates.

### **3.3 Moda como Campo de Expressão de Discurso**

Aqui, ao final desse capítulo, venho problematizar o campo da moda como expressão de discursos e, conseqüentemente, como esfera produtora de sentidos por meio da aparência. A moda nos fornece instrumentos para construir aquilo que chamamos de real na sociabilidade humana, uma vez que pode contribuir, por meio da materialização de repertório cultural, para a desconstrução do caráter essencializador e biologizante dos padrões de gênero, raça, sexualidades etc. Para além do padrão determinado através de estereótipos e imagens de controle, que congela o entendimento sobre quem de fato somos enquanto mulheres negras, é importante compreender que as noções de identidade e alteridade são constituídas ativamente no contexto das culturas e das sociedades, como

resultado de produção das linguagens, como traz Tomaz Tadeu e Silva (2000) no texto “A produção social da identidade e da diferença”:

Além de serem interdependentes, identidade e diferença partilham uma importante característica: elas são o resultado de atos de criação lingüística. Dizer que são o resultado de atos de criação significa dizer que não são "elementos" da natureza, que não são essências, que não são coisas que estejam simplesmente aí, à espera de serem reveladas ou descobertas, respeitadas ou toleradas. A identidade e a diferença têm que ser ativamente produzidas. Elas não são criaturas do mundo natural ou de um mundo transcendental, mas do mundo cultural e social. Somos nós que as fabricamos, no contexto de relações culturais e sociais. A identidade e a diferença são criações sociais e culturais (SILVA, 2000, p. 74).

Uma vez fabricadas, compreendemos assim a possibilidade de trabalhar para desconstrução da ideia de fixidez que determinados aparatos ideológicos determinam sobre o que é identidade e diferença. Ao analisar sob essa perspectiva, que foram construídas, passamos a considerar que podemos desconstruir. Desse modo, compreendendo a moda como conjunto de caracteres estilísticos vestimentares e performáticos, podemos pensar que, no seu caráter comercial, também pode ser é fascista, pois nos obriga a dizer exatamente aquilo que a oferta de produtos disponíveis - construídos para veicular e direcionar determinados discursos – produz.

Por outro lado, no seu caráter cultural, mesmo sem total autonomia ou maior instrumental disponível para composição da aparência, é possível romper sua arbitrariedade, pois o comportamento de grupos humanos subalternizados mostra-nos com êxito os caminhos de subversão mesmo em meio à escassez. Uma vez que toda forma de expressão responde a uma estrutura determinada, existe nesse espectro, a possibilidade de ruptura sem alteração dessa estrutura?

Lévi-Strauss trata das relações sociais enquanto condicionantes das estruturas sociais e como preexistentes aos próprios sujeitos. Para corresponder aos modos de atuação pré-definidos na sociedade, o corpo trajado desempenha um papel central na construção e na aceitação dessa personagem, ou seja, a aparência dá realidade aquilo que socialmente se prescreveu como condição de existência de cada grupo humano. No mesmo campo, Nietzsche, (2001, p. 36) ampara a ideia de que não existe sujeito premente à estrutura, seja lingüística ou social, sendo esta também atemporal ou trans-temporal. Se a estrutura discursiva do vestuário e da moda também permanecem, com o tempo o vestuário se altera, mas não as relações de poder e conseqüentemente os discursos que a aparência reitera, como modo de expressão dos dispositivos de poder. Possivelmente sem

a descolonização do pensamento, não haverá ruptura possível e, sem a decolonialidade, jamais construiremos diferentes leituras sobre as relações sociais a ponto de alterar a cultura vigente.

Diante de alguns dados da história da moda, registrados nas produções de Gilles Lipovetsky (1989) e James Laver (1993), dentre outras fontes, tenho refletido sobre alguns padrões que, com o passar dos séculos se mantiveram como forma para fornecer um caráter de realidade ao que na cultura ocidental interpretamos como feminino. O imperativo do afinamento da cintura das mulheres, por exemplo, na história das mulheres brancas e ricas na Europa, é registrado desde o século XVI, quando a Rainha Elizabeth, na Inglaterra, conhecida como a Rainha Virgem, por alterar a silhueta vigente na Idade Média Gótica - época em que as mulheres ricas sobrepunham ao abdome saquinhos de pó de serra para dar volume à barriga e expressar condições de fertilidade. A rainha em questão, usava um rígido espartilho para a afinar a cintura e nunca se casou, usava em aparições públicas também um espartilho de chumbo por debaixo das vestes, sob justificativa de que sua corporalidade era frágil demais para comandar um reino - mas supõe-se que era uma medida de segurança e proteção, como um colete à prova de balas. O espartilho foi utilizado até o século XIX dentre as cortes e demais mulheres brancas e ricas na Europa e suas colônias, assim como aparece também dentre outros grupos humanos, que por conta da colonização, mimetizaram essa estética.

No decorrer do século XX, a evolução tecnológica do vestuário das mulheres brancas, cis e abastadas, possibilitou o uso de aparatos um pouco menos desconfortáveis, como as cintas. Ainda no mesmo contexto europeu branco, criação do New Look do estilista Christian Dior, em 1947, que propõe uma cintura bem fina em contraste com o volume da saia godê e, na década seguinte, os *sutiens* com enchimento aprimoravam ainda mais essa silhueta. Mais à frente, na época cujo marco era o culto ao corpo, mais conhecida como a década de 1980, a cultura estadunidense branca elabora uma estética atrelada às atividades físicas que torneiam músculos e esse “espartilho” imaginário agora ocupa lugar sob a pele, e passa a ser materializado em rígidos músculos sob a cintura fina. Na atualidade, presenciamos a naturalização das intervenções estéticas e das cirurgias plásticas como uma forma mais rápida para adoção dessa silhueta corporal e como modo de ratificação dos discursos de juventude, beleza e saúde, que ainda hoje atuam como imperativos sobre os corpos das mulheres no ocidente.

Com este rápido passeio pela história das aparências, observamos que a estrutura discursiva se manteve ao longo do tempo, no entanto, a maneira como se concretiza essa



obrigação de adequação ao padrão é que se altera no âmbito da materialidade, mas no intangível, este também é anterior à força volitiva das mulheres e marca como correspondente aos padrões de excelência apenas as pessoas num recorte de classe social privilegiado que, no Brasil, é ainda indissociável da Raça. Por isso entendemos tais padrões como estruturantes da nossa sociabilidade e assim, vemos a moda, para além dos objetos materiais, como um campo atitudinal localizado no percurso da ação.

Se as relações sociais produzem de modo reflexivo as identidades, também engendram as verdades sobre as relações e os padrões estéticos e, segundo Foucault, (2005, p.37), “sua produção está condicionada às formas de exercício de poder. Assim como a medicina moderna cria anormais e loucos, as prisões produzem corpos disciplinados, e assim por diante”. A moda também produz corpos disciplinados e conformados previamente às regras de gênero, raça, sexualidade, acessibilidade, dentre outros marcadores. Podemos perceber isto, diante do parco número de opções de vestuário disponíveis, o que ratifica que o padrão de ser humano passível de existência é aquele referente à representação social dominante – não há opção satisfatória para uma pessoa de silhueta avantajada, para as curvas e volume corporal de certo grupo característico de mulheres negras.

Para compreender a materialidade das discriminações, podemos destacar que não encontramos uma realidade de roupas práticas e confortáveis para que uma pessoa cadeirante possa se vestir e despir sozinha; por muito tempo não haviam opções de touca de banho ou de natação no Brasil que proteja o volume do nosso cabelo, por exemplo. A pouca variedade de objetos de vestuário, disponíveis e direcionados para as características humanas, em sua diversidade, nos mostra o quão estruturantes são o racismo e a desigualdade de gênero no nosso país.

No embate com os objetos de moda e com a cultura material como um todo, percebemos como são legitimadas essas desigualdades. O recado dado significa que se não posso parecer e aparecer da maneira como gostaria de desenhar a minha imagem, logo não tenho todos os meios para existir com dignidade. Parece absurdo, mas é preciso observar que a sensação de inadequação, exclusão ou anormalidade que essa regra provoca, cada vez mais gera adoecimentos mentais, corporais e sociais. Devemos pensar também que o lugar de supérfluo e frívolo que a moda é funcionalmente colocada contribui a isso, pois a maioria das pessoas a considera apenas o ato de se vestir como atrelado à necessidade e não às escolhas, sem ter instrumentais para questionar as razões e as estreitas formas para fazê-lo. Até os dias atuais, as pessoas ainda delegam às

“instâncias competentes” a definição do que podem expressar por meio da visualidade dos seus corpos, e como comumente não sabemos “ler” essa mesma visualidade, pouco saberão com autonomia o fazer.

O feio precisa ser marcado – e assim o é, com os marcadores de subalternidade interseccionalizados – como um recorte dissonante dentro do que se pode considerar como corporeidade ou aparência ideal e validada como elegante, superior etc. Para que esse sentimento de inadequação ampare as estratégias capitalistas de consumo, que hoje estão para além do vestuário e compõem técnicas cosméticas, intervenções cirúrgicas, estilos de vida ou até mesmo tipos de alimentação que compõem traços de “superioridade” em determinados grupos sociais, são produzidas essas normas como efeitos de verdade não apenas por esse grupo social, mas inclusive de quem está fora e almeja integrá-lo. A ilusão de ascensão social e consequente adequação, são propostas por essa forma-moda de comportamento, garantindo a venda não apenas de roupa, mas de muitos fármacos e técnicas corporais, caracterizando, assim, as estratégias do biopoder que produz categorizações como “eficientes ficções performativas e somáticas convencidas de sua realidade natural” (PRECIADO, 2008, p. 262).

As teorizações de Beatriz Preciado – intelectual que se declara transgênero ou queer e agora assina como Paul B. Preciado – têm discutido como os corpos dissonantes e dissidentes são verdadeiras potências políticas, pois apontam exatamente a fragilidade e a não-naturalidade das normas. Ressignificando e reapropriando-se das performatividades de gênero e suas interseccionalidades, visibiliza como são estas estratégias do biopoder, mas que não se podem apontar ou definir estrategistas. Visa-se de modo etéreo à manutenção de uma ordem das relações humanas e por meio das diversas ferramentas de ação do biopoder – como a segregação – validam-se os corpos característicos de grupos de superioridade, que se valem dos regimes de verdades sobre e por estes constituídos. Não obstante a tal regime, devemos lembrar que “os corpos não se conformam, nunca, completamente, às normas pelas quais sua materialização é imposta” (BUTLER, 1999, p. 154.), por esse motivo, tais regras precisam ser constantemente reiteradas, reconhecidas em sua autoridade, para que possam exercer seus efeitos.

Como forma de cuidado de si (FOUCAULT, 2005), para creditar a inteligibilidade dos padrões e regras ou para subvertê-los e questioná-los, dentre essas elaborações de saber, está a moda, como forma de gerenciamento ou acomodação dos discursos empreendidos pelas relações sociais e pelos dispositivos de poder, elaborando um saber de como se inscrever na sociabilidade e nas negociações que possibilitam melhores ou

piores condições de existência. Como disse Simone de Beauvoir em seu livro *O segundo sexo* (1949): “Não se nasce mulher, torna-se mulher”, aqui digo mais profundamente que ‘não se nasce mulher negra, torna-se por meio de formas diversas de resistência’. Estes são dois percursos razoavelmente diferentes - um, totalizante e revolucionário para a época e outro, específico e contemporaneizado com o momento atual e transnacional dos nossos processos de reconhecimento e de luta política. Mas ambos caracterizados por marcas de inferioridade impostas: uma pela socialização que adentra-nos às diferenças de gênero com um apelo de natureza e de normalidade, e o outro, criticamente elaborado, quando passamos a racializar essa teoria a fim de analisar as especificidades desse adestramento, reivindicando autonomia de vida e especialmente, por meio da estética, como modo aparente de tornar-me negra.

Diante disso, no debate que aqui se segue, é importante discutir o quanto os nossos modos de aparição não podem ser considerados como mera tendência de moda, mas sim como expressão de um novo modo de vida, resultando em particulares *modus* de identificação e, portanto, existindo num recorte de tempo, permanente. A partir daqui, trago um aprofundamento desse debate sob a perspectiva do Feminismo Negro e Interseccional e no capítulo seguinte, apresento as análises sobre a etapa prática e experimental dessa pesquisa, a fim de debater como, no campo da criação em moda aliada ao estudo da metodologia de projeto de *design*, podemos compreender como o planejamento funcional do vestuário, não deve extrair seu caráter de expressividade artística. A partir da compreensão sobre a importância do resgate de elementos culturais da indumentária de origem africana, ainda em uso no Brasil, podemos complexificar o entendimento sobre o que é afrobrasilidade e assim, passamos a transformar os cotidianos atos de vestir numa maneira muito particular de demarcar politicamente a nossa existência e destacar a nossa presença nos espaços como ato de resistência.

### **3.4 O que é Moda para Mulheres Negras?**

Diante desse debate sobre Raça e Racismo, que infelizmente ainda não se popularizou no Brasil, tanto na esfera acadêmica quanto no cotidiano das pessoas, muitas vezes interferindo em processos de auto - reconhecimento, se faz necessária atualizar a conceituação da categoria Raça para que possamos lembrar que esse campo discriminatório está centrado basicamente na Aparência. Diversos autores trabalharam na definição do termo, como Antônio Sérgio Guimarães, (2003), no texto “Como trabalhar

com “raça” em Sociologia”, reconhecendo como uma construção social, estudada por um campo específico da Sociologia ou das Ciências Sociais que debate as identidades sociais, situadas no campo da cultura e também da cultura simbólica – que aqui muito me interessa para a análise proposta – e se constrói, portanto, na base do discurso e das narrativas sobre origem, como explica:

As sociedades humanas constroem discursos sobre suas origens e sobre a transmissão de essências entre gerações. Esse é o terreno próprio às identidades sociais e o seu estudo trata desses discursos sobre origem. Usando essa ideia, podemos dizer o seguinte: certos discursos falam de essências que são basicamente traços fisionômicos e qualidades morais e intelectuais; só nesse campo a ideia de raça faz sentido. O que são raças para a sociologia, portanto? São discursos sobre as origens de um grupo, que usam termos que remetem à transmissão de traços fisionômicos, qualidades morais, intelectuais, psicológicas, etc., pelo sangue (conceito fundamental para entender raças e certas essências) (GUIMARÃES, 2003, p. 96).

Ao ter contato com essa escrita que registra e traduz o imaginário social, a incongruência deste postulado torna-se ainda mais explícita. Compreendendo a Aparência como esfera de expressão e, mais especificamente, como plataforma discursiva, e os traços fisionômicos, como cita o autor, como índice ou símbolo de aspectos morais, intelectuais, dentre outros, a partir da produção da noção de essência X aparência (CIDREIRA, 2005, p. 17), o fato de estar inteiramente visível não nos dá necessariamente a possibilidade de manipulação acerca da interpretação sobre a nossa aparência como aspecto simbólico da nossa origem, limitando, mas não eliminando as possibilidades de manipulação uma vez que, no caso de pessoas negras, ainda não reconfiguramos as memórias de subalternidade elaboradas a partir do passado e do presente ainda escravista e assimétrico, como declara Marcelo Paixão (2015), no artigo “Das relações raciais no Brasil: Entre a emergência de um novo tempo e a persistência do modelo autoritário”:

Em geral costuma-se associar as assimetrias de cor ou raça no Brasil ao distante passado escravista. De fato, nosso país abriga um triste legado em seu período colonial e imperial; indelevelmente maculado pelo signo do regime servil. Tal como dizia Joaquim Nabuco no seu célebre O Abolicionismo, a escravidão — e seus amplos efeitos econômicos, sociais, políticos e culturais — era a marca por excelência da identidade nacional. Talvez ainda o seja (PAIXÃO, 2015, p. 17).

A marca desses efeitos econômicos, sociais, políticos e culturais como traço de brasilidade, inclusive, pode ser facilmente percebida no campo das representações imagéticas locais, especialmente nas narrativas televisivas por meio das novelas, da ausência de negros e negras como âncoras de jornais e demais programas de TV e, nesse

contexto, na Moda as assimetrias são bem perceptíveis. Um termo de Ajustamento de Conduta (TAC), assinado em 2009, entre a São Paulo Fashion Week e o Ministério Público do Estado de São Paulo, que sugeriu às grifes que pelo menos 10% dos modelos nos desfiles da temporada fossem negros ou de descendência indígena, acordo estabelecido entre o MPS (Ministério da Previdência Social) com a empresa Luminosidade, responsável pela organização do SPFW e Fashion Rio. Caso alguma marca não cumprisse o acordo a organização estaria sujeita a uma multa de 250 mil reais, mas esse TAC teve a duração de apenas dois anos, terminando em 2011. Nesse período foram escritas muitas matérias jornalísticas sobre o assunto e hoje, numa rápida pesquisa via internet, poderemos colecionar as reações desses jornalistas e demais profissionais da área com indescritíveis posicionamentos racistas.

Figura 17 – África sem Negros no São Paulo Fashion Week



Fonte: Portal Gelédes, 2013.<sup>27</sup>

A participação de profissionais negras, quando não são modelos, está majoritariamente atrelada a funções vistas como subalternas como a organização de camarim, passadeiras, costureiras, modelistas, cortadeiras e etc. O número de estilistas brasileiros negros em atuação e com projeção no mercado de moda nacional e internacional é menor ainda e, mesmo na cidade de Salvador poucos profissionais negros

---

<sup>27</sup> Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/Africa-Sem-Negros-No-Sao-Paulo-Fashion-Week/>>. Acesso em 17 de Mar. 2022.

(as), em especial, que expressam sua identidade como temática de pesquisa e criação têm visibilidade local, nacional ou internacional. Mesmo com a necessidade de atender minimamente a certos modelos e padrões de apresentação das criações de moda como o padrão de magreza das modelos, o formato desse tipo de evento comercial, o uso de saltos altos na passarela, a música para desfile com o *beat* eletrônico ao fundo, intento construir uma mudança em termos de performance nas minhas coleções, o que já se materializa na própria história de vida e o perfil do meu trabalho artístico como criadora e das artistas colaboradoras que se conectam com os ativismos presentes.

As nossas criações estão pautadas em processos criativos que visibilizem visualidades e sonoridades lidas como subalternas por conta dos sujeitos que as constituem, elaborando um olhar inovador nesse campo pela expressividade de número e de performance de mulheres negras e de referências da cultura afro-brasileira com as quais trabalhamos, divergindo do recorte social e econômico usual do campo profissional da moda brasileira, que geralmente é composto por pessoas jovens, majoritariamente de classe média, urbanas e brancas – marcadores que também se desdobram como característica desses eventos de moda, que acontecem, em sua maioria, no Sudeste do Brasil e, inseridos nesse contexto, contribuem para a definição da branquitude como aspecto central das formas de expressão da moda brasileira.

Figura 18 – Desfile Ronaldo Fraga São Paulo Fashion Week – 2013



Fonte: Foto: Afp/Yasuyoshi Chiba, 2013.

Entende-se por branquitude um conjunto de atitudes que, segundo a pesquisadora de psicologia social, Maria Aparecida Bento, (2002), expressa na sociedade brasileira os reflexos de um traçado histórico, “como o medo que alimenta a projeção do branco sobre o negro, os pactos narcísicos entre os brancos e as conexões possíveis entre ascensão negra e branqueamento” (BENTO, 2002, p. 01). Assim, além da naturalização da ausência

de diversidade étnico-racial de geração, de acessibilidade, de silhueta e outros marcadores sociais de diferença, são diversos os padrões que no cenário profissional brasileiro tornaram reconhecíveis a linguagem do desfile de moda. Nas palavras de bell hooks<sup>28</sup>, no texto intitulado ‘Uma Estética da Negritude: Estranha e Opositiva’, ela afirma que a estética é mais um dos recursos para o ativismo político e a construção de práticas de resistência. Refletindo sobre o contexto das relações raciais estadunidenses, ela contribui para se pensar o alcance do racismo ao nos mostrar a relação entre estética, capitalismo e ancestralidade quando diz:

A ideologia da supremacia branca insistiu que os negros, sendo mais animais do que humanos, não tinham a capacidade de sentir e, portanto, não poderiam envolver-se com o campo das sensibilidades mais finas que eram o terreno fértil para a arte. Em resposta a esta propaganda, os negros do século XIX enfatizaram a importância da arte e da produção cultural, vendo-a como o mais eficaz desafio para tais afirmações. Uma vez que muitos africanos capturados e escravizados trouxeram a este país uma estética baseada na crença de que a beleza, especialmente aquela criada em um contexto coletivo, deve ser um aspecto integrado da vida cotidiana, revalorizando as formas de sobrevivência e desenvolvimento da comunidade, estas idéias formaram a base da estética afro-americana. A produção cultural e a expressividade artística também foram formas dos povos africanos deslocados manterem ligações com o passado (HOOKS, 1995, p. 01).

bell hooks, (1995), trata sobre como é poderoso este legado estético da nossa ancestralidade, de modo que o capitalismo não tenha sido capaz de destruir completamente. E nesse campo de manutenção da nossa herança cultural, ancestral afro-referenciada, é que penso na potencialidade da criação da imagem de moda para a constituição da individualidade e na expressão das relações de poder, elaborando diferentes imagens de autoridade ou de subalternidade que reconfigurem as identidades invisibilizadas e silenciadas ao longo da história e na memória do país.

No texto, a autora cita produções de artistas negros (as), nos Estados Unidos, desde o século XIX, o que para nós é inimaginável, uma vez que no Brasil ainda neste século se praticava a escravização de africanos e apenas em 1888 foi sancionada uma lei que pretendia proibir esse crime, mas cujo efeito ainda não penetrou em todas as camadas da sociedade brasileira até os dias de hoje. Por isso, sendo o racismo, assim como o sexismo, alguns dos aspectos característicos das relações sociais contemporâneas, ainda é bem comum o olhar de estranhamento e depreciação para este campo de debate e

---

<sup>28</sup> A própria autora, feminista negra estadunidense, reivindica a escrita de seu nome em letras minúsculas.

produção de conhecimento pautado na análise das relações de raça, gênero e suas interseccionalidades.

Na Bahia, especialmente, como um estado composto por um recorte significativo de pessoas de origem africana, capturadas no período da colonização, podemos reconhecer na estética, seja nas artes e na cultura, um dos traços que contribui para diagnosticar os efeitos da segregação racial na manutenção de um legado cultural riquíssimo, como o candomblé, a capoeira, o samba de roda, o maculelê, a música e outros ritos tradicionais e festas populares que não se encontram em qualquer outro lugar fora do Brasil: “O Brasil foi a nação que mais importou africanos sequestrados em seu continente ancestral entre os séculos XVI e XIX. País sempre marcado por suas transições lentas e graduais, igualmente foi o último a acabar com o regime servil no Hemisfério Americano, em 1888, dois anos depois de Cuba” (PAIXÃO, 2015, p.13).

Este grande quantitativo, é inversamente proporcional à condição de minoria em representatividade que as pessoas negras ocupam nos mais diversos setores da sociedade brasileira. Assim, incansavelmente, busco também questionar o papel das artes, do *design* e de demais produções da nossa cultura material nos processos de auto-reconhecimento da população negra. Na atualidade, quantitativamente a classificação como negro ou preto cresce gradativamente, como afirma Marcelo Paixão, (2015, p. 16), ao identificar “um visível movimento de reclassificação racial, com parte dos que se declaravam brancos, passando a responder que são pardos, e parte dos que se declaram pardos passando a responder que são pretos” O autor explicita que essa mudança ocorre com a contribuição de ações práticas de redesenho social que foram implementadas recentemente:

Assim, diante das políticas de ações afirmativas, de uma certa mobilidade social de parcelas da população afrodescendente, do avanço da visibilidade em termos estatísticos, do crescimento da visibilidade de diferentes movimentos que atuam em prol da valorização da imagem e autoestima da população negra, e no meio deste conjunto de variáveis parece ser possível encontrar algum poder de explicação deste fenômeno recente que, demográfica e simbolicamente, transformou o Brasil em um país de maioria afrodescendente (PAIXÃO, 2015, p. 17).

A compreensão da relação entre imagem e autoestima nos processos de auto-reconhecimento, é tema de interesse de muitas (os) ativistas e acadêmicos (as) da área de estudos sobre Relações Raciais no Brasil e no mundo. Ângela Figueiredo (2002), nas suas análises sobre cabelos, imagem e ascensão social de pessoas negras, tem construído debates relevantes na contribuição ao pensamento sobre a produção da aparência e o



racismo. Em seu texto “Cabelo, cabeleira, cabeluda e descabelada”: identidade, consumo e manipulação da aparência entre os negros brasileiros, Ângela Figueiredo (2002), traz uma análise sobre a importância da textura do cabelo como marca racial:

Mas é principalmente a cor da pele e a textura dos cabelos que vão definir o lugar a ser ocupado no interior dessa escala classificatória. Assim, por exemplo, morena é a pessoa mestiça e de cabelos lisos, o mulato é também mestiço, mas de cabelo crespo; o denominado sarará são as pessoas mestiças, de pele muito clara, mas de cabelo crespo. E os cabo-verdes são as pessoas de pele escura e cabelo lisos, considerados como muito bonitos no Brasil. O que leva a pensar que mais importante do que a cor da pele e a textura do cabelo (FIGUEIREDO, 2002, p. 42).

Na citação, percebemos como o entendimento da beleza está atrelada ao padrão mais próximo da branquidade, gerando conexões entre tom de pele e textura de cabelo que passam a produzir sentido, muitas vezes de maneira ilógica. A relevância da estética capilar como elemento catalisador de interpretações sobre a origem e o lugar social da pessoa negra, sobrepõe-se ao caráter classificatório da cor e por isso os técnicas de alisamento, mesmo que perigosas para a saúde, ou passíveis de deixar marcas de queimaduras ou mesmo do risco de perda total dos cabelos, nos chamados cortes químicos, sempre foi um elemento de feminilização, tão imposto quanto aceito e naturalizado, portanto, elemento de combate direto dentre pessoas integrantes dos movimentos sociais, nos ajudando a compreender o quanto a visualidade escolhida – quando passível de ser resultado de opção e experimentação – expressa posicionamento político para pessoas de determinada geração. O cabelo, juntamente com outras técnicas cosméticas, somada a escolha de roupas, adereços e demais traços de expressão de identidade, são campos de potência discursiva e de resgate de modos de vida que nos foram retirados:

O discurso da militância negra em torno do cabelo é basicamente contestatório e pretende a destruição de imagem dual construída na sociedade ocidental. Nela, o negro encontra-se associado à feiúra, à burrice, à sujeira, etc., em contraposição ao branco, visto como bom, belo e justo. O discurso do movimento negro, portanto, propõe uma inversão simbólica. Na perspectiva do movimento negro, a marca do negro, antes submetido a um processo de manipulação visando ao embranquecimento, torna-se determinante na construção da identidade negra (FIGUEIREDO, 2002, p. 43).

Como traz a autora, o campo da moda e da beleza oferecem um terreno fértil para esta análise, pois materializa as transformações de cultura e sociedade, e integram a centralidade da luta para a produção da identidade e da diferença (SILVA, 2011). Dentre

as diversas estratégias de desumanização atreladas ao colorismo ou pigmentogracia<sup>29</sup>, a autora identifica a necessidade de “uma ruptura com a reprodução de normas e valores que insistem em desumanizar o sujeito negro; por outro, há uma investida na reelaboração de discursos e práticas que sejam capazes de reinventar o corpo e a experiência negra” (FIGUEIREDO, 2002, p. 43).

No texto ‘Carta de uma ex-mulata a Judith Butler’, Ângela Figueiredo (2015) escreve uma carta de ruptura com as consequências da interpretação compulsória de sua aparência, como passível de avaliação do “quantitativo de negritude” que lhe autorizaria ou não a construção de determinadas experiências e de lugar de autoridade. Numa escrita que ela intitula como “confessional”, a autora debate a possibilidade de auto-enunciação, numa linha de contra-mão ao poder de nomear, sempre franqueado a grupos hegemônicos em representatividade. Numa sociedade que nos coloca como vítimas dos nomes pejorativos definidos na história colonial do Brasil, seu texto contribui ao questionamento central dessa pesquisa, sobre quem tem o poder de subvertê-los e como redefinir seus significados? Seriam apenas as pessoas que se sentem afetadas e subalternizadas pela produção desses estereótipos? Nos diversos campos de ativismos feministas e antirracistas, a reconstrução discursiva como caminho para uma radicalização cognitiva, tem sido o foco e essencialmente uma das práticas mais empreendidas para balizar: “uma ruptura com a reprodução de normas e valores que insistem em desumanizar o sujeito negro; por outro, há uma investida na reelaboração de discursos e práticas que sejam capazes de reinventar o corpo e a experiência negra” (FIGUEIREDO, 2002, p. 44).

Especialmente, dentre as mais jovens gerações, que já internalizaram nos seus estilos de vida, aspectos de uma cultura negra afro-diaspórica popularizada sem as edições da branquitude, que por muito anos lutamos por elaborar e resgatar, o acesso a repertório de pesquisa respeitoso e mais seguro é possível. No entanto, dentre as jovens mulheres negras, tenho visto o quão mais importante do que desenhar um futuro, tem sido reconhecer naquelas ações, pessoas e grupos que nos antecederam, os créditos de ações de ruptura que criaram terreno fértil para as mudanças e manifestações políticas atuais. Estão localizadas na Bahia algumas das maiores contribuições a esse estudo também empreendido por Angela Figueiredo (2002), quando a mesma cita a relevância do bloco

---

<sup>29</sup> Termos referentes às diferenças fenotípicas dentre pessoas negras e a divisão de oportunidades. No sentido de que, mesmo dentre pessoas negras, quanto mais próximo do padrão de beleza branco, mais méritos se podem obter.

afro Ilê Ayê, e de muitos outros blocos e afoxés, assim como posso destacar as comunidades de terreiro e quilombolas, os modos de resistência grafados nas festas do catolicismo popular, do samba de roda, dos cantos de pescadores e marisqueiras e os rituais e festividades como pedido de fartura.

Maria Andrea Soares (2012) traz no seu artigo intitulado "Olha, negritude no Brasil: corrompendo o grotesco da representação racial na cultura visual brasileira..."<sup>30</sup> uma análise das formas de construção de estereótipo sobre a população negra brasileira por meio de representações nas imagens de televisão, no campo da ilustração, da religiosidade e de mitos de culturas populares. Sobre a tão insistente imagem da mulata, tendo como exemplo os desenhos de Ziraldo, a personagem da Mulata Globeleza, ela analisa como uma maneira de congelar sobre a imagem da mulher negra brasileira o reflexo de voluptuosidade como único espaço da sua existência na mídia. Coloca que as poucas atrizes negras aparecem de maneira repetitiva na principal TV brasileira nessa posição, e com a recorrência de representações da mulata, exemplifica este fato analisando uma peça do trabalho do cartunista Ziraldo e comenta a referência de racismo presente no trabalho literário do Monteiro Lobato.

Ao longo do texto, a pesquisadora também analisa as representações do Santo Católico São Benedito. Segundo ela, de acordo com uma narrativa católica, ele foi um padre africano da época medieval, cuja caridade e hombridade lhe deram status de santo protetor das crianças e das pessoas negras, e o que lhe parece surpreendente é o fato de São Benedito ser representado em pele negra e olhos azuis segurando uma criança branca. Ela também traz um exemplo de Santa Anastácia, sendo representada com os olhos azuis, e interroga porque essa cor nos olhos e diz:

É como se fosse o sinal de que essas pessoas mesmo negras são boas, como negros de almas brancas e a partir da expressão popular que diz que os olhos são espelho da alma. (...) Como se alma revelada pelos seus olhos azuis estivesse aprisionado nessas peles negras (SOARES, 2012, p. 83-84).

A pesquisadora continua sua reflexão analisando as imagens de personagens como o Saci, Negrinho do Pastoreio e uma cerâmica que mostra uma mulher negra, grávida, com o semblante infeliz e analisa como esse tipo de representação incide sobre a autoimagem das pessoas negras no Brasil:

---

<sup>30</sup> Título Original: "Look, blackness in Brazil!: Disrupting the grotesquerie of racial representation in Brazilian visual culture."

Este conjunto de imagens exemplifica a dinâmica das representações de raça e gênero que operam no imaginário nacional como a personagem 'natural' dos negros brasileiros. As políticas de representação racial atendem aos interesses e necessidades de controle específico sobre populações consideradas indesejáveis, inferiores ou ameaçadoras. (...) No entanto, as imagens de controle não são a única forma de construção de noções étnicas dentre pessoas brancas, essas imagens de controle também operam para naturalizar o comportamento dentro do grupo dominado (SOARES, 2012, p. 88-89).

Sobre essa naturalização do comportamento adotado pelo grupo dominado com base nessas representações, a autora analisa, ao perceber dentre devotos dessas santidades, a aceitação dessa imagem, e no caso da imagem da 'Mulata' o modo como potencialmente milhares de garotas negras sonham em ser a próxima Globeleza. Mantendo a negritude sob controle, é preciso compreender que essas formas de representação podem ser 'traídas' corrompidas, quebradas:

Eu investigo o potencial transformador da leitura radical dessas representações de negritude. Por uma leitura radical da negritude, eu entendo o uso de uma política de representação que envolva criticamente os temas e discursos que circulam para delas extrair significados diferentes que questionam os regimes regulatórios que produzem não só a desigualdade racial, mas também a cognitiva e mecanismos simbólicos que produzem o ser negro como o *locus* da desumanidade (SOARES, 2012, p. 89).

Essa radicalização cognitiva é de grande importância para a desconstrução dos estereótipos, imagens de controle e reconstrução da imagem das pessoas negras no Brasil com o objetivo de criar novas condições para formação de uma diferente gramática para conceituar, refletir e informar a existência negra como uma existência política tal qual a autora. Tal atitude só se torna possível a partir de uma leitura crítica das formas de produção de conhecimento, arte e política que nos são ofertadas, passíveis de reforçar a branquitude como modelo, prática que se instala desde a colonização e, diante disso, a autora argumenta:

Eu compreendo que nós como uma nova geração de ativistas, intelectuais, pesquisadoras, mulheres brasileiras negras, dentro e fora da academia, precisamos tentar descolonizar nossas experiências e nossas ferramentas cognitivas para apreensão do mundo de nós mesmas no mundo (SOARES, 2012, p. 97).

Pensar ativismo como resultado de processos de decolonialidade é um processo central dentre as teorizações e práticas da minha pesquisa. Diante disso, vale ressaltar porque usar o termo 'descolonizar' e não 'descolonizar' e no que implica essa escolha. Com base nos escritos de CURIEL (2009), que informa que o termo descolonização não se

trata apenas de uma palavra, mas de um conceito, e que se refere aos processos de independência de povos e territórios que passaram pela dominação colonial, adoto aqui o uso do termo decolonial e não descolonial, sob a perspectiva dos feminismos negro, interseccional e de Abya Ayala<sup>31</sup>, como uma perspectiva teórica situada em latino-américa, baseada numa produção intelectual que questiona o padrão histórico de poder em que está disposta a colonialidade, o capitalismo, o estado-nação, e o eurocentrismo, provocando a reflexão sobre a impossibilidade de efetivamente reverter as ranhuras e violências do período colonial e fazendo emergir uma atitude de luta contínua e insurgente contra a colonialidade do poder como aspecto inseparável da colonialidade do gênero (LUGONES, 2014).

Os ativismos de mulheres negras, com diversas formas de ação no mundo, há muito tempo, desenham modos de produção intelectual e de intervenção social que contribuam para garantir para construção de melhores condições de vida para todas as pessoas. Uma frase importante da intelectual e ativista Angela Davis (2016) traduz muito bem essa análise: *“Quando uma mulher negra se move, o mundo todo se move”*.

Estando às margens, sustentando a base da pirâmide social nas américas, a autora analisa como a melhoria das condições de vida e a ascensão econômico-financeira de uma mulher negra (que não significa necessariamente ascensão social), alteram positivamente toda uma sociedade, uma vez que o fenômeno da feminização da pobreza – agravado pela pandemia do Covid-19 nos últimos anos – afeta essencialmente populações de pessoas negras que vivem abaixo da linha da pobreza. Portanto, ações cujo debate reverberam numa mais justa distribuição de emprego e renda, formação política e profissional, advêm de reflexões que pensem o papel da cultura e da sociedade nessa transformação.

Por muito tempo, até o início dessa pesquisa de Doutorado no ano de 2015, falar sobre moda e ativismo era um grande desafio. Na ocasião de ingresso no Doutorado o termo foi registrado em esferas legais. No entanto as minhas ações nesse campo eram melhor compreendidas e aceitas fora da Universidade. Com essa pesquisa, fui complexificando as metodologias aplicadas, assim como os processos de compartilhamentos de experiências artísticas como outras pessoas de origem subalternizada, cada mais cedo nos processos criativos, compreendendo que, mesmo compondo um lugar de autoridade identitária nesse campo, por conta de pertencimento,

---

<sup>31</sup> Nome original, indígena, das terras que a colonização classifica como América do Sul. Uma ação organizada das ativistas latino-americanas para alteração, por meio do ato de nomear, da compreensão das ações de decolonialidade.

origem, prática e experiência, jamais poderia compor em mim todas as formas de opressão para que pudesse construir de maneira mais ampla e efetiva tais ações. Assim passo a dividir equipe com grupos cada vez mais diversos e juntas acionamos diversos processos de autodeterminação por meio da construção do saber/fazer em design de moda.

### 3.5 A modativista como uma *outsider within*

No artigo *The outsider within*, Patrícia Hill Collins (1989) traduz o fenômeno das nossas vidas fora do espaço minúsculo que a história produzida pelos brancos criou. A autora observa como o lugar de marginalidade que nós, mulheres negras, temos ocupado, dentro e fora do espaço acadêmico, tem sido transmutado criativamente pelas intelectuais a partir de uma possibilidade de um ponto de vista único e particular. Analisando sob um ponto de vista interseccional, destaca a necessidade de autodefinição das mulheres negras, e a importância da cultura de mulheres afro-americanas. Situada no contexto estadunidense, a autora traz uma rica contribuição para pensar as ações de modativismo, no sentido de me ajudar a compreender o e como que produzo inserida no contexto opressor da moda, reconhecendo tais estratégias de dentro pra fora. Entendendo o meu papel ao provocar essa fronteira, ao reivindicar pela invenção da minha própria narrativa, feita com e para outras mulheres, estendendo assim a elas a possibilidade de materializar a nossa auto-avaliação, distante das lentes da matriz produtora da desigualdade, mas ao mesmo tempo, inevitavelmente moderada pela mesma. Estar ciente da opressão e de suas estratégias violentas ou sutis de subalternização, não nos torna livres da mesma, até porque estarei sempre produzido a partir da perspectiva de ser mulher negra nordestina e etc., jamais apenas uma mulher, jamais apenas humana.

A minha política de existência e as tensões de curso de vida de grupo, são indissociáveis da minha existência individual e de ações mínimas do meu cotidiano, cada atividade de socialização no meu dia está mediada pela “natureza interligada da opressão” como a autora traz. Dito isso, aqui analiso a maneira como, diante da ciência do meu lugar de existência, sou capaz de produzir criativamente a minha trajetória de vida – e não apenas profissional – e materializar a mesma por meio dos processos e produtos artísticos.

Patrícia Hill Collins analisa a vida de mulheres que atuaram como empregadas domésticas e que, inseridas no universo de intimidade das famílias brancas, eram vistas quase como parte integrante do mobiliário, como corpos sem agência. Diante dessa ideia de imobilidade, na sua presença eram conversados os mais diversos assuntos e desse

ponto de vista, experienciaram as verdades secretas de uma elite branca, inacessíveis por exemplo, aos homens negros. De algum modo, desmitificando o poder branco, passando a compreender que a estrutura racista da sociedade era o único sustentáculo do poder e nada mais, e assim, tornando-se conscientes de que, mesmo criando e amamentando as crias dos brancos, jamais pertenceriam a essas famílias, sendo assim ao invés de *insiders* as *outsiders within*<sup>32</sup>.

Como mulher negra de pele clara, cresci numa família de pessoas negras retintas por parte de mãe, meu pai é um homem socialmente branco, mas seus olhos claros numa cidade de população majoritariamente de pessoas pretas retintas, lhe confere um *status* de branquitude que aliado à masculinidade e a cisheteronorma lhe conferiram poder, mesmo oriundo de família vulnerável e desestruturada. Estudei num colégio particular na infância onde a maioria era socialmente branca e ali construí relações de amizade com muitas meninas com as quais convivi até a vida adulta. Dentre essas, frequentava muita a casa e família de uma amiga branca, um espaço de muita afetividade, onde me sentia segura e a vontade. Mas ficando mais velha, começava a observar as falas racistas que desconsideravam a minha presença ali ou supunham que “não sendo tão negra assim” não me sentiriam ofendida.

Assim, fui ficando cada vez mais consciente de que a imagem de uma pessoa vista como “mestiça”, muitas vezes deixava grupos de pessoas brancas muito a vontade no seu vocabulário e nas suas ações reprodutoras do racismo como lógica de sociabilidade colonial. Trago aqui a comparação de mais uma narrativa pessoal da infância, para pensar o que seria uma produção intelectual e de ativismo como uma *outsider within, a partir da consciência de que* habitar a margem (HOOKS, 1990) nos dá a possibilidade ampla de observação e não o contrário, observando que quanto mais privilégios uma pessoa compõe em sua história de vida, mais restrito é o seu círculo de análise crítica da realidade e observação das assimetrias dentre privilégios e desvantagens que compõem cada história de vida, mesmo compondo alguns círculos comuns de existência. Sob tal

---

<sup>32</sup> Termo sem tradução, que produz o sentido no debate proposto pela autora, de uma pessoa “infiltrada”. Aquele estranha/integrada, que não se integra completamente aquele campo de sociabilidade por conta de diferenças de posição e, portanto, cuja existência sempre será marcada como diferente. Num jogo entre identidade e diferença que sustenta as hierarquias raciais nas Américas. A própria autora atuou como empregada doméstica na sua pesquisa e assim constituiu esse termo a partir do olhar de uma mulher negra, intelectual, que ao ocupar aquela função, tem destituída completamente as diversas camadas de identidade que complexificam sua existência e assim, sendo vista e tratada a partir do poder compulsório de segregação do racismo, é portanto, desautorizada à constituição de outras camadas de subjetividade.

perspectiva, podemos crescer como intelectuais, ativistas e enquanto coletivo, como salienta a autora sobre a contribuição do pensamento feminista negro:

Sociólogos podem se beneficiar ao considerarem seriamente a emergência da literatura multidisciplinar que denomino pensamento feminista negro, precisamente porque para muitas mulheres intelectuais afro-americanas a “marginalidade” tem sido um estímulo à criatividade. Como *outsiders within*, estudiosas feministas negras podem pertencer a um dos vários distintos grupos de intelectuais marginais cujos pontos de vista prometem enriquecer o discurso sociológico contemporâneo. Trazer esse grupo – assim como outros que compartilham um status de *outsider within* ante a sociologia – para o centro da análise pode revelar aspectos da realidade obscurecidos por abordagens mais ortodoxas (COLLINS, 1989, p. 101).

Analisando o potencial desse campo de produção de conhecimento, a autora destaca a importância de identificação do próprio ponto de vista quando em processos de pesquisa, e assim estendo a noção de pesquisa para todos os processos, desde aqueles que tenho elaborado criativamente, até o campo acadêmico e uma vez que sempre compreendi a indissociabilidade desses dois universos:

Logo, um papel para mulheres negras intelectuais é o de produção de fatos e de teorias sobre a experiência de mulheres negras que vão elucidar o ponto de vista de mulheres negras para mulheres negras. Em outras palavras, o pensamento feminista negro contém observações e interpretações sobre a condição feminina afro-americana que descreve e explica diferentes expressões de temas comuns (COLLINS, 1989, p. 102).

Não precisamos de qualquer tipo de etiqueta ou classificação para ser quem somos a fazer o que fazemos, mas a perspectiva de produção de conhecimento do Pensamento Feminista Negro, me trouxe indizíveis contribuições para que pudesse atrelar definitivamente a minha crítica política à minha posição no mundo e aos resultados práticos, teóricos e metodológicos que criei e trago aqui no último capítulo como estudo de caso. Sob o prisma dessa epistemologia produzida por e para mulheres negras, aprendi que é de fato impossível dissociar forma e conteúdo, assim como o conteúdo ao contexto de produção, integrando às condições materiais e históricas. Todas as mulheres que lutaram antes de mim, são co-autoras das minhas produções, mas não é suficiente apenas creditar a ancestralidade, busco reproduzir esse *modus* de produção coletiva de resistência no presente. Para cada produção minha, sempre agi sob a perspectiva do meu lugar de origem e existência, mesmo antes de poder elaborar essa postura criticamente visível na mídia e assim mantive ativa a perspectiva crítica feminista e antirracista nos meus trabalhos, desde a minhas primeiras exposições de telas na época da graduação.



Importante também se faz explicitar que aqui e também no artigo em questão, a autora trata de um coletivo de mulheres negras, sem desconsiderar as especificidades de classe social, geração, orientação sexual, região, capacidade física, que alteram e focalizam em condições específica qualquer análise, evitando a ideia de superinclusão ou subinclusão debatida por Kimberlé (2000) ao propor o conceito de interseccionalidade. Como intelectuais não pretendemos gerar uma matriz definidora que mensure a precisão do pensamento por nós produzido:

Não existe uma plataforma feminista negra a partir da qual se possa medir a “precisão” de uma pensadora; nem deveria haver uma. Em vez disso, como defini acima, existe uma longa e rica tradição de um pensamento feminista negro. Grande parte deste pensamento tem sido produzido de forma oral por mulheres negras comuns, em seus papéis de mães, professoras, músicas e pastoras. Desde o movimento dos direitos civis e do feminismo, as ideias de mulheres negras têm sido cada vez mais documentadas e está atingindo um público mais amplo (COLLINS, 1989, p. 102).

Grande parte do nosso saber/fazer não está documentado por meio da palavra escrita e por isso também a minha produção de conhecimento se encontra para além da palavra escrita, que é apenas uma das formas de registro e produção de conhecimento. Nossa ciência se desenvolve por meio de palavras faladas e cantadas, dos instrumentos musicais e rituais que compõem nossa tradição religiosa e festiva, nos detalhes de nossas vestes com cores, texturas e estampas que são encarados como tão importantes, que são elementos de poder na conexão com nossas divindades, nas comidas que pra gente servem como alimento pro corpo e pro espírito quando preparamos as nossas oferendas, e nos gestos da comunicação silenciosa que nos permite sentir e reconhecer independente das fronteiras impostas pela colonização. Logo, nesse grupo de intelectuais, para nós mulheres negras, está centralizada a sabedoria das culturas populares, estendida e interpretadas com a nossa letrada construção coletiva de conhecimento.

Considerando o resultado da colonialidade, compostas por experiências de duas ou mais sociedades e culturas muitas vezes antagônicas, temos o grande desafio de auto-representação no campo da produção ampla de saber. A autora trata da produção acadêmica no campo da Sociologia, adentrando a uma crítica sobre o modo como o debate sobre imagem e produção de estereótipos, como estratégia de controle é eficaz. Diante disso, Patrícia Hill Collins trata do significado de autodefinição e autoavaliação como importante tema do pensamento feminista negro:

Uma afirmação da importância da autodefinição e da autoavaliação das mulheres negras é o primeiro tema chave que permeia declarações históricas e contemporâneas do pensamento feminista negro. Autodefinição envolve desafiar o processo de validação do conhecimento político que resultou em imagens estereotipadas externamente definidas da condição feminina afro-americana. Em contrapartida, a autoavaliação enfatiza o conteúdo específico das autodefinições das mulheres negras, substituindo imagens externamente definidas com imagens autênticas de mulheres negras (COLLINS, 1989, p. 102).

Imagens externamente definidas, ou seja, narradas e materializadas sob o ponto de vista do racismo, nos ajudam a perceber a importância funcional dos estereótipos, no reforço das relações de poder e da superioridade branca. Desenhar as mulheres negras como pessoas não produtoras de intelectualidade, como corpos determinados para o trabalho servil dessas famílias brancas, foi um dos produtos coloniais muito eficazes, contra o qual lutamos até hoje. Para cada estratégia de dominação existe um estereótipo, assim como convivemos no Brasil, com ideias do senso comum que reproduzem falas sobre a característica de povo preguiçoso na Bahia, que não gosta de trabalhar, como um recurso afirmativo da condição de escravização como condição inerente a população negra. Ao mesmo tempo uma ideia também compulsória, de povo receptivo e extremamente acolher que não necessariamente opera a nosso favor.

É importante perceber, como debate Collins, que para se combater o estereótipo negativo não será eficaz a construção de estereótipo positivo, pois qualquer congelamento de ideia sobre a alteridade é problemático, como afirma que são imagens de controle e abafam a existência da diversidade humana. A autora justifica que, mesmo que um estereótipo positivo leve a um melhor tratamento a curto prazo, a longo prazo, só e estaríamos trocando de forma de controle, já que função do congelamento da imagem é desumanizar, eis a importância da auto definição:

A insistência quanto à autodefinição das mulheres negras remodela o diálogo inteiro. Saímos de um diálogo que tenta determinar a precisão técnica de uma imagem para outro que ressalta a dinâmica do poder que fundamenta o próprio processo de definição em si. Feministas negras têm questionado não apenas o que tem sido dito sobre mulheres negras, mas também a credibilidade e as intenções daqueles que detêm o poder de definir. Quando mulheres negras definem a si próprias, claramente rejeitam a suposição irrefletida de que aqueles que estão em posições de se arrogarem a autoridade de descreverem e analisarem a realidade têm o direito de estarem nessas posições. Independentemente do conteúdo de fato das autodefinições de mulheres negras, o ato de insistir na autodefinição dessas mulheres valida o poder de mulheres negras enquanto sujeitos humanos (COLLINS, 1989 p. 103-104).

Nos colocar como pessoas humanas e, portanto, passíveis de uma existência diversa e múltipla, não homogênea e previsível, integra o questionamento sobre quem tem credibilidade e o poder para nos definir. Aqui afirmo a condição de, sob o desafio da autodefinição e da auto-avaliação, não mais aceitar o lugar de objeto de estudo para validar os discursos da branquitude ou reforçar estereótipos positivos que alimentam modelos de mulheres negras ideais e portanto controláveis. Para a autora, cada comportamento ameaçador ao modelo patriarcal branco de feminilidade dentro da cisheteronormatividade, é estrategicamente negativado, portanto, quando assumimos e valorizamos nossas características como definitivamente dissonantes dessa norma, podemos utilizá-las como um meio para ultrapassar as barreiras impostas, abandonando as tentativas de adequação:

A insistência de mulheres negras autodefinirem-se, autoavaliarem-se e a necessidade de uma análise centrada na mulher negra é significativa por duas razões: em primeiro lugar, definir e valorizar a consciência do próprio ponto de vista autodefinido frente a imagens que promovem uma autodefinição sob a forma de “outro” objetificado é uma forma importante de se resistir à desumanização essencial aos sistemas de dominação. O status de ser o “outro” implica ser o outro em relação a algo ou ser diferente da norma pressuposta de comportamento masculino branco. Nesse modelo, homens brancos poderosos definem-se como sujeitos, os verdadeiros atores, e classificam as pessoas de cor e as mulheres em termos de sua posição em relação a esse eixo branco masculino. Como foi negada às mulheres negras a autoridade de desafiar essas definições, esse modelo consiste de imagens que definem as mulheres negras como um outro negativo, a antítese virtual da imagem positiva dos homens brancos (COLLINS, 1989, p. 105).

Dominação resulta da objetificação do grupo dominado e conseqüentemente desvaloriza subjetivamente a pessoa ou grupo oprimido, portanto, contradizer o estereótipo e a objetificação, compõem parte relevante da nossa possibilidade de reivindicação por uma existência digna e pela autogestão de nossas histórias de vida. A autora cita no seu texto, obras literárias produzidas com tal intencionalidade e assim, vemos como a arte tem o papel de empreender um novo e positivo imaginário sobre e para pessoas negras. A autora destaca esta, como a segunda razão para compreender a importância da autodefinição e da autoavaliação, como uma forma de rejeição à opressão psicológica que o racismo nos obrigou a internalizar. Como um dano que se inicia de dentro para fora e que atinge a nossa autoestima, limitando a potência criadora de territórios possíveis e expansíveis a diversas áreas da vida, lutamos contra isso todos os dias: “Visto por esse espectro, a autodefinição e a autoavaliação não são luxos, são necessárias para a sobrevivência da mulher negra” (COLLINS, 1989, p. 106). Desse

modo, nesse dissenso que ampara uma ideia de dicotomia entre o supérfluo e o essencial, já abandonamos esse paradigma colonial, que aponta como dispensável tudo aquilo que afirma e reitera o caráter de sensibilidade humana, como algo atrelado exclusivamente à branquitude. Por isso, resgato aqui as palavras de Audre Lorde (1934-1970), com as quais abro o texto dessa tese numa epígrafe, com o poema ‘Poesia não é luxo’ (1977):

Para mulheres, então, poesia não um luxo. Ela é uma necessidade vital de nossa existência. Ela forma a qualidade da luz dentro da qual predizemos nossas esperanças e sonhos em direção a sobrevivência e mudança, primeiro feita em linguagem, depois em ideia, então em ação mais tocável (LORDE, 1977, p. 04).

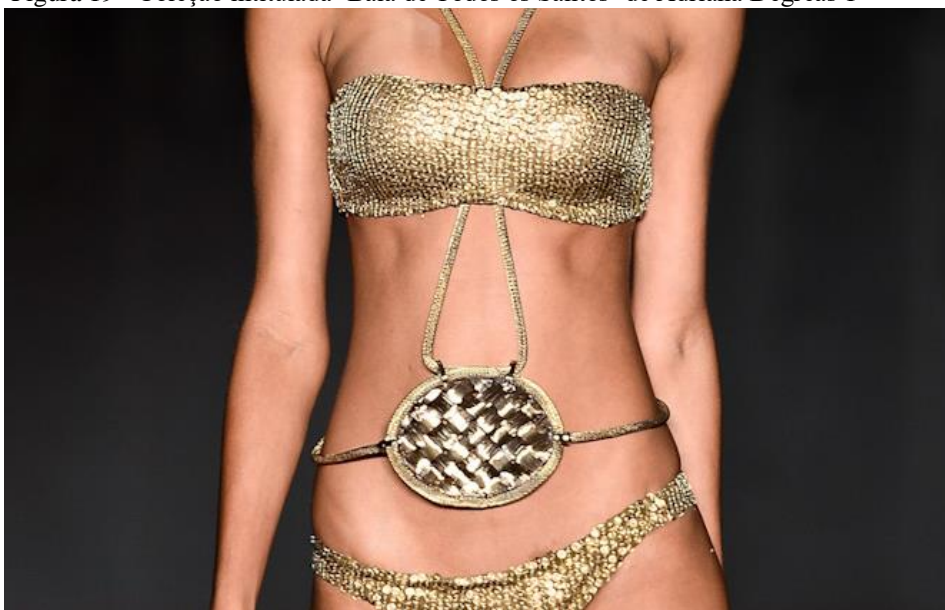
Silenciadas, aos poucos nos tornamos o próprio silêncio e sem barulho algum, passamos também a não sermos vistas, no entanto, invisíveis por sermos invisibilizadas, produzimos uma organização que se tornou contínua e potente, desde o interior das nossas famílias, nos coletivos de pessoas dos nossos bairros, comunidades religiosas ou no trabalho, rompendo desde sempre, a dicotomia entre os espaços público e privado e atuando a partir de estratégias de subversão dentro do padrão imposto. Agimos, mesmo em terras desconhecidas pela nossa ancestralidade, de modo similar àquelas comunidades tradicionais africanas que tenho como inspiração para as coleções que trago como estudo de caso, nesta análise. Nossa movimentação é escorregadiça, não porque somos poucas ou enfrentamos poucos desafios e obstáculos, mas porque a branquitude finge não nos ver e quando nos enxergam, distorcem nossa imagem e criam outras formas de vender as nossas conquistas, revertendo-as em benefício próprio para reforçar a ideia de que podem nos dar oportunidades.

Podemos observar, em tempos de redes sociais, o modo como as barreiras que essas novas mídias quebraram no campo da edição das imagens e das formas de autorização de existência, também produziu diversos modos e casos de apropriação cultural, que nos comprovam que, como de costume, nossa produção e a nossa cultura é vista apenas como útil e funcional, mas o que não serve é ao resgate da nossa humanidade. Antes mesmo dessa profusão de informações que a redes e seus algoritmos definiram na escala de importância sobre assuntos relevantes – destacando aquilo que gera mais engajamento e que, portanto, é mais lucrativo – as revistas de moda sempre exibiram diversos resultados dessas formas de apropriação cultural, com muitas imagens materializadas desde o lugar de objeto amorfo, que o racismo nos coloca, mas com pouco

destaque para a expressão rápida e imediata de protesto, pois jamais ficamos caladas diante de quaisquer ataques ou desrespeito.

O movimento de mulheres e homens negros e negras no Brasil sempre foi organizado, e suas diversas vertentes produziram e ainda operam importantes mudanças na lógica das hierarquias raciais, portanto, a partir daqui, vamos pensar o quanto a moda e o design podem contribuir para diferenciação e expressão de um novo cenário onde a política da presença e os nossos modos de reafirmação por meio das artes e da política, se afirmam a partir das mudanças referentes a estética corporal e vestimentar, produzindo a paisagem condizente e resultante da nossa resistência a uma cultura genocida e etnocida. Diante disso, se faz necessário enxergarmos as nossas máscaras, para que possamos trabalhar para retirá-las, enxergando a gravidade de algumas ações racistas no campo da moda brasileira, que pouco foram problematizadas de maneira respeitosa, como podemos ver abaixo:

Figura 19 - Coleção intitulada 'Baía de Todos os Santos' de Adriana Degreas 1



Fonte: Agencia Fotosite (Zé Takahashi/Ag. Fotosite)

Durante a pesquisa, pude coletar diversos registros das posturas e produções racistas empreendidas por marcas de comercialização de produtos-vestuário nas principais semanas de moda brasileiras e um desses episódios que recortei para citar, são imagens da São Paulo Fashion Week de 2013. O desfile da marca Adriana Degreas, que apresentou numa coleção intitulada 'Baía de Todos os Santos' o vestido se seda que aparece na fotografia acima. Destaco a imagem do segundo *look* do desfile, que mostra

um vestido estampado com a imagem referente à figura de Anastácia. No primeiro look do desfile, a Máscara de Flandres<sup>33</sup> aparece adornando o corpo da modelo que abre o desfile, usando um biquíni, onde o objeto de tortura é reproduzido em capim dourado<sup>34</sup> como “acessório”, compondo elementos de *styling* e por isso repete-se em várias modelos.

Figura 20 – Coleção intitulada ‘Baía de Todos os Santos’ de Adriana Degreas 2



Fonte: Agência Fotosite (Zé Takahashi/Ag. Fotosite)

No segundo *look*, o que mais nos interessa aqui, podemos ver na Figura acima, o mesmo “acessório” numa estampa digital, “adornando” o rosto de uma mulher negra embranquecida, com cabelos lisos e de olhos azuis bem claros, estampando a fina túnica de seda que adentra à passarela no corpo de uma modelo loira, magérrima, sulista<sup>35</sup>. Considero essa peça como uma marca histórica relevante na moda brasileira, pois materializando a crueldade que marca anos de silenciamento e violência, apresenta uma ação e um objeto de tortura como simples adorno, e que vestido no corpo da mulher

<sup>33</sup> Máscara de Flandres, nome referente a máscara feita com folhas de flandres, amplamente utilizada pelos escravocratas no Brasil. Colocada sobre a boca da pessoa escravizada, impedindo-a de comer e beber, sob justificativa de evitar que consumissem o produto das plantações e demais insumos. Como objeto de tortura, foi responsável pela morte física e subjetiva de Anastácia.

<sup>34</sup> Fibra natural em tons de dourado, característica do Nordeste do Brasil.

<sup>35</sup> Shirley Mallman, modelo oriunda do Sul do Brasil, por muito tempo foi destaque nas semanas de moda nacionais. Uma das modelos de silhueta mais magra e alta, branca, loira e com olhos azuis.

branca, elabora uma teatralização da estrutura colonial que a branquitude do Brasil tanto se orgulha em afirmar. Postura que se afina com as insistentes narrativas televisivas que reproduzem em novelas da TV aberta, histórias do período colonial que periodicamente são reeditadas.

A coleção é composta por 64 looks e apenas outros dois looks, aparecem vestidos em mulheres negras hipersexualizadas, com seios à mostra, compondo o motivo de mais uma estampa, numa tentativa de reprodução da estética colonial Barroca, o que explicita ainda mais a superficialidade e a dissonância da pesquisa elaborada pela marca, uma vez que jamais fomos personagens desse estilo de arte, mas sua estética evoca uma época de dominação do nosso povo. O *press release* informa que o tema trazia uma homenagem à Bahia, como destacado a seguir:

Highlights: Uma bela apresentação, com o glamour habitual que ronda os desfiles de Degreas. Do luxo dos dourados à simplicidade dos brancos, a coleção tem peças que servem tanto a um impacto necessário na passarela quanto para atenderem suas clientes em busca de um beachwear luxuoso. Lindos os maiôs e biquínis dourados, as túnicas e vestidos amplos e os biquínis brancos em piquet ao final do desfile. Mesmo o estilo “Hourglass”, que a estilista tanto gosta, com perfume vintage, pode não ser tão real para as ruas, mas vai render em muitos ensaios de moda (FFF, 2013, online).<sup>36</sup>

O tema do desfile ‘Bahia de Todos os Santos’, como descreve-se na ficha técnica da coleção, faz alusão à cultura baiana que pouco aparece na prática. Compreendendo a inseparabilidade entre escolhas éticas e estéticas, a Santa eleita como tema das representações presentes tem até a sua imagem deturpadas e alterada pela invenção de uma Anastácia embranquecida. As mulheres negras que compõem a paisagem humana característica da cidade de Salvador – Ba, é parcela pouco representativa no *casting* de modelos e materializada por meio do reforço de estereótipos, nas roupas e estampas da coleção. Nessa coleção, a criatividade é cega à violência do racismo, mais uma vez subalternizando nossos corpos em várias perspectivas, desde a naturalização extrema da imagem de sofrimento e tortura, assim como em outros momentos atrelando a imagem de mulheres negras a outros tipos de violência como a hipersexualização servil. Naturalizando o castigo e a dor, mesmo com a justificativa de liberdade para estilização da imagem da santa Anastácia, nada na história de um povo, e conseqüentemente,

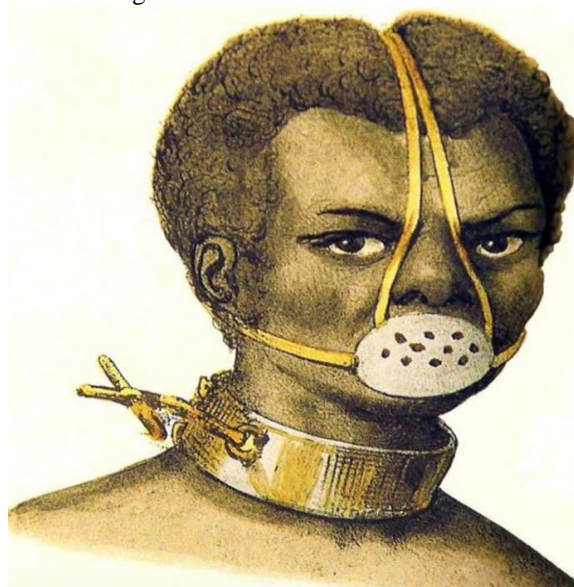
---

<sup>36</sup> Fonte site FFW: Disponível em: <https://ffw.uol.com.br/desfiles/sao-paulo/verao-2013-rtw/adriana-degreas/752300/>, Ficha técnica do Desfile Adriana Degreas, Acessado em 06.04.2020.

nenhuma imagem é passível de interpretação sem estar atrelada ao seu contexto. Sabemos que por outro lado, qualquer alteração em imagens católicas clássicas como Jesus e Maria, seria prontamente questionada ou nem estariam compondo um desfile de moda praia.

Desde a modelo eleita para o desfile com essa roupa específica, à silhueta dos corpos que exibem as peças, os elementos fenotípicos predominantes como as texturas dos cabelos lisos e olhos claros das modelos brancas, apontam para um discurso racista que é muito mais amplo e profundo que o simples ato de estampar. O conjunto construído expõe o modo espontâneo como ações como essa acontecem na moda internacional, não apenas nesse desfile, como em outros de diversas marcas que podemos citar, ratificando a atitude de reforço das hierarquias raciais, como um *modus operandi* fixado nas mentes e nas atitudes das pessoas brancas e na estruturação da sociedade brasileira como um todo. Esta característica de naturalização das assimetrias, infelizmente, ainda compõem a grande maioria dos cenários profissionais no país, a diferença é que com a acessibilidade e a materialidade da moda, seu produto vestimentar e imagético, contribui de maneira relevante com a comprovação daquilo que é sobretudo, imaterial como trata Grada Kilomba (2019, p. 175): “Poderíamos dizer que no mundo conceitual branco é como se o inconsciente coletivo das pessoas Negras fosse pré-programado para a alienação, decepção e trauma psíquico, uma vez que as imagens da Negritude às quais somos confrontados (as) não são nem realistas nem gratificantes.”

Figura 21 – Escravizada Anastácia



Fonte: Jacques Arago, 1817.

“A Máscara” é o primeiro capítulo do livro *Memórias da Plantação: Episódios do Racismo Cotidiano*, traduzido e publicado no Brasil em 2019. Grada Kilomba debate,



num relato de experiência e escrita confessional, os modos de silenciamento provocados pela violência colonial racista e apresenta como importante marca de sua materialidade, a máscara colocada sobre o rosto de Anastácia e responsável por sua morte primeiro subjetiva e conseqüentemente, física:

Tal máscara foi uma peça muito concreta, um instrumento real que se tornou parte do projeto colonial europeu por mais de trezentos anos. Ela era composta por um pedaço de metal colocado no interior da boca do sujeito Negro, instalado entre a língua e a mandíbula e fixado por detrás da cabeça por duas cordas, uma em torno do queixo e a outra em torno do nariz e da testa. Oficialmente, a máscara era usada pelos senhores brancos para evitar que africanos/as escravizados/ as comessem cana-de-açúcar ou cacau enquanto trabalhavam nas plantações, mas sua principal função era implementar um senso de mudez e de medo, visto que a boca era um lugar tanto de mudez quanto de tortura. Neste sentido, a máscara representa o colonialismo como um todo. Ela simboliza políticas sádicas de conquista e dominação e seus regimes brutais de silenciamento dos(as) chamados(as) ‘Outros(as)’: Quem pode falar? O que acontece quando falamos? E sobre o que podemos falar? (KILOMBA, 2019, p. 172).

Ocupando lugares de poder dos mais variados, a branquitude sempre lançou mão da produção de imagens para nos diferenciar negativamente ao longo da história. O lugar de criadora que uma pessoa ocupa é um lugar muito privilegiado de poder, pois tem a condição de implantar discursos e contribuir para a produção sentido e significados que se espalham e que são internalizados de diferentes maneiras em dados contextos, assim como, impingidos da estilística do luxo, ressignificam a brutalidade do racismo transformando-os em produtos de consumo de maneira acrítica e imediatista. É importante lembrar que uma imagem é composta também por seu aspecto material, mas se trata de um todo complexo muito mais amplo e integrado por outros elementos contextuais que são majoritariamente imateriais.

Na época, a coleção da grife Adriana Degreas foi contestada em muitos perfis de redes sociais em muitos países da diáspora africana. Aparece como centro de uma petição no site *www.change.org* criada por Tanya Alisson no ano 2015 em Londres - UK e apoiado por 1725 pessoas no abaixo-assinado. Na resposta enviada para criadora da petição, pelo departamento de *marketing* da grife, explicam que se trata de uma mal-entendido, pois a imagem está fora do seu contexto e as pessoas que não conhecem a Bahia não teriam a condição de uma boa interpretação, como podemos ler:

Dear Tanya,

We have seen your comments on our Facebook page and we would like to explain what might be a misunderstanding of our work. The Adriana Degreas

brand does not promote, endorse or accept any racist or any other discriminatory practice or bias regarding gender, race or religious belief. The Collection was created in homage to the Brazilian state of Bahia, particularly to honor the culture of the women from Bahia. The particular image that has created distress (only outside of Brazil) is that of a Saint called Escrava Anastácia, a very important religious figure in Brazil, both for Catholics and Umbanda (Afro-Brazilian religion) practitioners. Escrava Anastácia's figure is always represented as such (with the horrible muzzle collar) and she is known in Brazil as symbol for women's strength, resilience and the struggle for freedom. As many other Saints in Catholicism, she is depicted in a situation of martyrdom. We understand now that the image, when seen outside of context, can give rise to interpretations that may offend people from other cultures, If that is the case we would like to apologize for any unwanted distress we may have caused you. It is important to say that this piece is not for sale in our collections and we will have a special care for collections that may seem condoning any form of prejudice. Again, we wish you best regards and thank you for taking you time to fight for a just and honorable cause as is the struggle against racism. If you have any further questions please feel free to contact us at [marketing@adrianaDegreas.com.br](mailto:marketing@adrianaDegreas.com.br) Thank You.<sup>37</sup>

Para o departamento de *marketing* da marca, além de não termos o direito de definir o que para nós é ofensivo, a suposição de falta de intelectualidade e ausência da possibilidade de elaboração de saber científico, vem como pano de fundo numa resposta superficial, que, pautada na hierarquia das relações raciais, é a pessoa branca quem define e focaliza o olhar e o saber-poder de toda uma comunidade negra na diáspora. Nesse momento, a ideia de que uma imagem fala mais do que mil palavras, não foi considerada e apelidam o desfile que evoca a memória de dor de toda uma população de contexto, como se a passarela operasse como medida superior aos anos de história.

O fato do embranquecimento da santa, para que estivesse à altura de compor o desfile da marca e estampando o vestido usado pela modelo loira, ou a ausência de um número significativo de mulheres negras como modelos nessa dita homenagem à Bahia, não lhes parece algo problemático, pois tal reforço de estereótipos ou assimetrias já está

---

<sup>37</sup> Tradução livre: Prezada Tânia,

Vimos seus comentários em nossa página do Facebook e gostaríamos de explicar o que pode ser um mal-entendido sobre nosso trabalho. A marca Adriana Degreas não promove, endossa ou aceita qualquer prática ou preconceito racista ou discriminatório em relação a gênero, raça ou crença religiosa. A Coleção foi criada em homenagem ao estado brasileiro da Bahia, especialmente para homenagear a cultura das mulheres baianas. A imagem particular que tem gerado angústia (só fora do Brasil) é a de uma Santa chamada Escrava Anastácia, uma figura religiosa muito importante no Brasil, tanto para os católicos quanto para os praticantes da Umbanda. A figura de Escrava Anastácia é sempre representada como tal (com a horrível focinheira) e ela é conhecida no Brasil como símbolo da força, resiliência e luta da mulher pela liberdade. Como muitos outros santos do catolicismo, ela é retratada em situação de martírio. Entendemos agora que a imagem, quando vista fora do contexto, pode dar origem a interpretações que podem ofender pessoas de outras culturas. É importante dizer que esta peça não está à venda em nossas coleções e teremos um cuidado especial com coleções que possam parecer tolerar qualquer tipo de preconceito. Mais uma vez, desejamos os melhores cumprimentos e agradecemos por dedicar seu tempo para lutar por uma causa justa e honrosa, como é a luta contra o racismo. Em caso de dúvidas, entre em contato conosco pelo e-mail [marketing@adrianaDegreas.com.br](mailto:marketing@adrianaDegreas.com.br). Obrigado.

naturalizada. O desfile também foi tema de discussão sobre moda e racismo em diversos websites e blogs internacionais<sup>38</sup>, mas não encontrei registros relevantes dessa “polêmica” nos veículos de comunicação do Brasil.

A artista Portuguesa Grada Kilomba, com quem tive a oportunidade de conversar e ser mediadora de uma de suas palestras em Salvador – BA, é docente numa universidade na Alemanha, onde vive. Nesse contexto de educação, como relata em seu livro, tem provocado suas turmas a pensar outras perspectivas de produção de conhecimento, que não sejam aquelas produzidas exclusivamente por pessoas brancas europeias, em espelhamento do que tem provocado o seu trabalho como artista multimídia em galerias de todo mundo. Como psicanalista de formação, elabora um importante debate sobre os processos de internalização e externalização do racismo, como trata a autora:

Tais aspectos desonrosos, cuja intensidade causa muita ansiedade, culpa ou vergonha, são projetados para o exterior como um meio de escapar dos mesmos. Em termos psicanalíticos, isso permite que os sentimentos positivos em relação a si mesmo(a) permaneçam intactos – branquitude como a parte ‘boa’ do ego – enquanto as manifestações da parte ‘má’ são projetadas para o exterior e vistas como objetos externos e ‘ruins’. No mundo conceitual branco, o sujeito Negro é identificado como o objeto ‘ruim’, incorporando os aspectos que a sociedade branca tem reprimido e transformando em tabu, isto é, agressividade e sexualidade. Por conseguinte, acabamos por coincidir com a ameaça, o perigo, o violento, o excitante e também o sujo, mas desejável – permitindo à branquitude olhar para si como moralmente ideal, decente, civilizada e majestosamente generosa, em controle total e livre da inquietude que sua história causa (KILOMBA, 2019, p. 174).

Grada Kilomba debate, em diálogo com outras pessoas autoras, a “branquitude” como uma identidade dependente e que existe através da exploração do ‘Outro’. Para a autora, o binarismo assimétrico que caracteriza dicotomicamente a produção do senso comum, baseada numa ideia extremamente simplista para caracterizar as hierarquias raciais, baliza a elaboração de uma identidade relacional construída por

[...] brancos(as), definindo eles (as) mesmos(as) como racialmente diferentes dos ‘Outros’. Isto é, a Negritude serve como forma primária de alteridade, pela qual a branquitude é construída. O ‘Outro’ não é outro per se; ele/ela torna-se tal através de um processo de absoluta negação (KILOMBA, 2019, p. 175).

---

<sup>38</sup> The Perks of being black, publicado em 15 de junho de 2015 – acessado em 08.04.2020. <https://the-perks-of-being-black.tumblr.com/post/121576235151/really>. E no blog de Shannon Shan, jornalista de moda de Londres e Hong Kong. Publicado em 06 de dezembro de 2017 – acessado em 08.04.2020. <https://www.shannonshanike.com/post/africana-theme-on-catwalk-modern-day-racism>

Contribuindo para a formação de um imaginário extremamente negativo, as imagens de controle (COLLINS, 1984) e a produção de estereótipos elaboram uma forma de controle social pulverizado e imaterial, pois ocupa o campo do pensamento e da produção de auto-imagem, como forma premente de imposição de controle “sem sujar as mãos”:

Poderíamos dizer que no mundo conceitual branco é como se o inconsciente coletivo das pessoas Negras fosse pré-programado para a alienação, decepção e trauma psíquico, uma vez que as imagens da Negritude às quais somos confrontados(as) não são nem realistas nem gratificantes (KILOMBA, 2019, p. 175).

Numa exposição na Pinacoteca de São Paulo - SP, que visitei em julho de 2019, pude contactar com mais veemência as ideias da autora, no vídeo com a leitura performance do mito de Édipo, trazendo os debates sobre racismo sob a perspectiva da psicanálise, sua área de formação, e numa outra sala, a obra intitulada ‘Recusa’, que apresenta um glossário criado pela artista e presente no seu livro, para esmiuçar as fases que ela identifica, durante um discurso público Paul Gilroy<sup>39</sup> (2002), onde descreve cinco diferentes mecanismos de defesa do ego pelos quais as pessoas brancas no desafio de tornarem-se aptos à escuta como ela mesma explica: “isto é, para que possa se tornar consciente de sua própria branquitude e de si próprio(a) como performer do racismo: recusa/ culpa/ vergonha/ reconhecimento/ reparação.” Tais fases estavam projetadas nas paredes da sala de exposição, e podem ser acessadas no livro supracitado (KILOMBA, 2019, p. 41-46).

Para realizar criticamente o redesenho das relações em moda, como uma contribuição para a desconstrução das hierarquias raciais e a conseqüentemente diversificação do que consideramos como imagem de autoridade, precisamos da participação ativa e volitiva de pessoas oriundas dos mais diversos grupos sociais, em lugares e posições de poder e decisão também diversas. Para isso, é necessário decolonizar nossos corpos, saberes, desejos e experiências com o objetivo de sedimentar uma produção de conhecimento emancipatória:

Estes diversos passos revelam a consciência sobre o racismo não tanto quanto uma questão moral, mas sim como um processo psicológico que demanda

---

<sup>39</sup> GILROY, Paul. *Atlântico Negro: Modernidade e Dupla Consciência*. Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes, 2002.

muito trabalho. Desta forma, ao invés de fazer a usual pergunta moral: “Eu sou racista?” e esperar uma resposta confortável, o sujeito branco deveria perguntar-se: “Como eu posso dismantelar meu próprio racismo?” e então esta pergunta por si só já inicia este processo (KILOMBA, 2019, p. 180).

Decolonizar as nossas práticas, pensamentos e ações demanda uma visualização crítica do legado cultural da colonialidade do poder, para que possamos instaurar ações que contribuam aos processos de decolonialidade, tão necessário para que, ao assumirmos coletivamente as responsabilidades individuais, grupais na manutenção das desigualdades e assim possamos, todas as pessoas, contribuir para reverter seus efeitos a longo prazo.

Segundo Ochy Curiel, (2009, p. 01), o conceito de descolonização ampara tanto uma proposta epistemológica quanto política e, de fato, a reflexão sobre os produtos da colonização nas américas e os consequentes processos de descolonização configuram-se como um debate atual dentre as intelectuais e ativistas destes continentes, em especial a América Latina e o Caribe, depois do advento do campo dos Estudos Culturais, Pós-Coloniais e Subalternos.

Para se desconstruírem as imagens de universalização e homogeneização das identidades devemos, antes de tudo, questionar a relação saber-poder que, segundo Ochy Curiel (2009, p. 02), constitui uma estrutura de dominação e exploração que atravessava pela raça, classe, o regime da heterossexualidade que se inicia como o colonialismo e se estende até os dias atuais. Assim, para descolonizar as experiências é necessário relocalizar o pensamento e a ação, de modo a anular a universalização, como detalha a seguir:

Descolonização, para nós, é uma posição intelectual e política que atravessa o pensamento e ação individual e coletiva, a nossa imaginação, nossos corpos, nossas sexualidades, nossos modos de agir e de estar no mundo e que cria uma espécie de “cimarronaje” intelectual, práticas sociais e de construção de um pensamento próprio de acordo com experiências específicas. Se trata do questionamento do sujeito único, do eurocentrismo, do ocidentalismo, da colonialidade do poder, embora reconhecendo propostas como a hibridização, a polissemia, o outro pensamento outro, subalterno e fronteiroço (CURIEL, 2009, p. 03).

A “cimarronaje” intelectual, aqui compreendida como uma afroatitude frente a opressão da corporeidade, consequentemente da imagem e da aparência e dos seus campos de expressão. Um termo que caracteriza, em países como Colômbia, Panamá, Cuba e Peru, as pessoas negras escravizadas, fugidas para regiões distantes para viver em liberdade. Também pode ser pensada no sentido do aquilombamento estratégico que

ativamos nas ações do Modativismo, bem ilustrada na relação com comunidades Quilombolas do Recôncavo Baiano, por exemplo, numa interlocução construída na criação da Coleção Vozes em 2015, que está dentre as práticas concernente a esta pesquisa. Portanto, podemos considerar que a partir da decolonização de nós mesmas, é preciso decolonizar os processos criativos e projetuais em design de moda, de forma a elaborar modos, inclusive de autorreconhecimento, nas etapas de coleta de referências que construímos.

Mesmo na Bahia são poucas as pesquisas que registram ou analisam a imagem de mulheres e homens negros. No artigo “Etnografias do Brau: Corpo, Masculinidade e Raça na Reafricanização em Salvador”, Osmundo Pinho (2005), apresenta uma interessante reflexão acerca das interseccionalidades, (CRESHAW, 2000), entre raça, gênero e classe social, ao trazer uma reflexão sobre o ‘brau’ como uma forma de representação e de reinvenção de identidade, fruto também de um processo de reafricanização da cidade de Salvador, como uma forma de guerra e resistência da população negra local que recupera e reinterpreta os signos de África reinventando também as identidades negras nas aparências, percebendo o corpo como locus de disputa e representação de referências estéticas dissonantes da hegemonia, como defende:

Temos então definido o corpo como uma instância da reprodução da sociedade, que opera através do processo de transmissão de estruturas culturais para o suporte da subjetivação mediante o engendramento de práticas determinadas. Essas práticas podem ser, e têm sido para o nosso caso, racializadas e de gênero (gendered). A sociedade, entretanto, não está entendida como uma entidade discreta, ou um conjunto fixo de padrões e normas, regularidades observáveis, mas como um campo de diferenciações que se representa através de práticas simbólicas específicas, performativas, ideológicas e críticas. A separação entre indivíduo e sociedade pode ser vista assim como determinada e contingente. Indivíduo e sociedade existem como termos de uma relação. Essa relação põe a nu o caráter construído da idéia de sociedade como uma exterioridade plena. Corpo, indivíduo e sociedade são categorias sociais forjadas na confluência de discursos e instituições, e sua dissolução crítica revela que sob sua aparência reificada existem processos conflitivos e antagônicos – processos racializados, de gênero, classe, etc. – que são constitutivos da experiência social (PINHO, 2005, p. 138).

Pensando a construção da imagem e performance do corpo como registro da relação entre pessoa e sociedade, num fluxo entrecortado por relações raciais, de gênero, de sexualidades e demais marcadores sociais de diferença, o autor elabora um entendimento sofisticado sobre a centralidade do corpo e, conseqüentemente, da aparência como uma fronteira de si, frente aos padrões impostos socialmente, de maneira intersubjetiva e interrelacional, desconstruindo a ideia de sociedade como entidade

autônoma, pensando o indivíduo como invenção da cultura. No entanto, afirma que no caso específico do corpo negro, este só poderia ser analisado como um “objeto” cultural, se interpretado a partir do campo das batalhas discursivas e, nesse aspecto podemos compreender a potência da aparência como maneira de reinventar-se, ressignificar os estigmas impostos sobre si mesmos:

Meu argumento para esse aspecto, é preciso dizê-lo claramente, é de que as formas de alteração visual, de manipulação da aparência e de reversão de estigma são formas políticas de inscrição da visualidade afrodescendente no ‘corpo’ da cidade, subvertendo a paisagem e reinventando os lugares como espaços públicos para o contra-público negro incipiente em Salvador. Identidades sociais reafrikanizadas, nesse sentido, seriam formadas não contra o pano de fundo da paisagem e das culturas urbanas, mas nesses complexos arranjos interconectivos de paisagem, corpo e discurso. O gesto negro, fixado como uma re-presentation, é marca da constituição do indivíduo afrodescendente sob os constrangimentos sociais que constituíram o ambiente integral do racismo e da divisão racial do trabalho, repetido como forma alienada de viver a cultura. A reafrikanização tem dado nova inflexão às formas tradicionais de intervenção crítica afrodescendente, assim como para a tradição contracultural da diáspora. O gesto negro como ato subversivo, encarnado na performance do brau, revela o corpo negro como um não-ser, uma fronteira variável e em disputa (PINHO, 2005, p. 141).

Esse modo de inscrição do corpo numa cidade segregada racialmente como Salvador, carrega em si uma potência controlada uma vez que as regras de conduta social, de performance estética e de visualidade no que tange à aparência, são regulados exclusivamente sob a égide da branquitude, situando a aparência de negritude como característica somente dos espaços de serviço e do entretenimento subalternizados. Nesse ínterim, para o autor, o corpo negro seria um elemento disputado e mediado pelas representações e estereótipos, muito embora reconheça que, do mesmo modo como Soares, (2012), defende, as imagens são potentes tanto para definir expressões de autoridade quanto de subalternidade, portanto os deslocamentos de fronteira e perturbações de sentido são possíveis. Assim, adoto novamente as palavras de Maria Aparecida Bento, (2002), a fim de provocar as pessoas que compõem o campo de pesquisa em Moda e Aparência a pensar como um processo histórico, que resultou na valorização da aparência e do fenótipo como elemento de poder e supremacia e, conseqüentemente, estruturando as assimetrias entre grupos humanos a partir da raça, que repercute na história de vivências e sobrevivências de grande parte dos grupos humanos não-brancos e pouco debatido pelo grupo de pertença:

Na descrição desse processo o branco pouco aparece, exceto como modelo universal de humanidade, alvo da inveja e do desejo dos outros grupos raciais

não-brancos e, portanto, encarados como não tão humanos. Na verdade, quando se estuda o branqueamento constatase que foi um processo inventado e mantido pela elite branca brasileira, embora apontado por essa mesma elite como um problema do negro brasileiro. Considerando (ou quiçá inventando) seu grupo como padrão de referência de toda uma espécie, a elite fez uma apropriação simbólica crucial que vem fortalecendo a auto-estima e o autoconceito do grupo branco em detrimento dos demais, e essa apropriação acaba legitimando sua supremacia econômica, política e social. O outro lado dessa moeda é o investimento na construção de um imaginário extremamente negativo sobre o negro, que solapa sua identidade racial, danifica sua autoestima, culpa-o pela discriminação que sofre e, por fim, justifica as desigualdades raciais (BENTO, 2002, p. 01).

Como aspecto simbólico, o campo da moda não deixaria de reproduzir o modelo que se pretende universal para produção da beleza, desde os mais antigos exemplos de artes visuais, aplaudidos como geniais na história da arte e se fixaram contribuindo para as tentativas de uniformização das identidades. Desse modo, quando relacionamos ao debate sobre relações raciais não podemos deixar de pensar que seu elemento central é a imagem, a aparência, as significações que combinações de cor de pele, textura de cabelo, formato de nariz, acionam, juntamente o contexto onde cada corpo habita e significa. Para Rita Segato:

Raça é “signo” significante produzido no seio de uma estrutura onde o estado e os grupos que com ele se identificam produzem e reproduzem seus processos de instalação em detrimento de e a expensas dos outros que este mesmo processo de emergência justamente secreta e simultaneamente segrega. Ao mesmo tempo, numa cena global onde o centro indica seus interlocutores autorizados deixando um rastro de outros residuais e, quem sabe, agonizantes, por não ter direito à audibilidade nem acesso à inscrição de suas idiosincrasias e peculiaridades no estreito roteiro multicultural (SEGATO, 2005, p. 10).

Pensando Raça como signo, a autora, criadora da política de cotas na UNB, informa que devemos tomar medidas práticas e efetivas para construir com as pessoas negras uma associação diferente da subalternidade:

Se a cor da pele negra é um signo ausente do texto visual geralmente associado ao poder, à autoridade e ao prestígio. A introdução desse signo modificará gradualmente a forma em que olhamos e lemos a paisagem humana nos ambientes pelos que transitamos’ (SEGATO, 2005, p. 10).

Para contextualizar sua fala, a autora traz exemplos da vida cotidiana: quando pessoas negras ocupam cargo comumente exercidos apenas por pessoas brancas a dificuldade de reconhecimento é imediata, ou quando o negro transita em espaços onde sua condição econômico financeira difere da imensa maioria de negros e negras no Brasil



é tratado como estrangeiro. Desses exemplos ela conclui que, a reconfiguração desse signo deve ser feita de maneira crítica e reflexiva, pois não se trata apenas de uma ação material, mas da mudança de interpretações estrategicamente congeladas há séculos.

## CAPÍTULO 4: AUTO-ETNOGRAFIAS E DIÁLOGOS AFRO-DIASPÓRICOS DO MODATIVISMO

Much Madness is divinest Sense —  
     To a discerning Eye —  
 Much Sense — the starkest Madness —  
     'Tis the Majority  
     In this, as all, prevail —  
     Assent — and you are sane —  
 Demur — you're straightway dangerous —  
     And handled with a Chain —  
   (c. 1862)  
 – Emily Dickinson – ‘Não sou ninguém’.  
 Poemas. [traduções Augusto de Campos].  
 Campinas: Unicamp, 2009.<sup>40</sup>

Esse poema de Emily Dickson, foi projetado no telão durante o meu primeiro desfile, no ano 2000, no campus da Universidade Estadual de Feira de Santana. Sempre fui vista com estranhamento desde que ingressei na Graduação em Letras com Inglês na UEFS. Por conta do explícito interesse pela moda, sempre vista como aspecto fútil da nossa existência, eu não poderia ser alguém a ser levada a sério, especialmente em meio a estudantes de arte e militantes do movimento estudantil com os quais convivi durante os anos de curso. Como forma poética de resposta, trouxe a poeta estadunidense do século XIX, Emily Dickson (1862), a falar por mim.

---

<sup>40</sup> Muita Loucura é a Sensatez mais divina — Para um Olho que discrimina — Muito Senso — é a mais louca Loucura - É a Maioria Que decide, suprema — Aceite — se você é são — Objeto — é perigoso — E é preso nas Correntes. (Tradução livre).

Figura 22 – Desfile UEFS em 2001



Fonte: Acervo Carol Barreto, 2001<sup>41</sup>.

Antes disso, passei por galerias de arte na cidade de Feira de Santana com minhas telas e instalações que traziam problematizações sobre padronização da aparência e da moda, padrões de beleza, objetificação feminina, travestilidade, transgeneridade, dentre outras questões, usando recortes de revistas de nu erótico feminino, misturadas às pinturas sobre tela em acrílica, com colagens de objetos, bonecas etc. Foi a partir de uma dessas telas que entendi qual seria o meu recorte de pesquisa no mestrado, depois de ter ilustrado em algumas delas as travestis que sempre admirei, pude, no texto da dissertação, escrever poético-politicamente sobre a minha experiência com elas, do mesmo modo como nas minhas pinturas e desfiles, que já traziam pitadas de Ativismo.

O ato de escrever é um ato de criar alma, é alquimia. É a busca de um eu, do centro do eu, o qual nós mulheres de cor somos levadas a pensar como “outro” — o escuro, o feminino. Não começamos a escrever para reconciliar este outro dentro de nós? Nós sabíamos que éramos diferentes, separadas, exiladas do que é considerado “normal”, o branco-correto. E à medida que internalizamos este exílio, percebemos a estrangeira dentro de nós e, muito freqüentemente,

---

<sup>41</sup> Fotografia do primeiro desfile de moda realizado por Carol Barreto no campus da universidade no ano de 2001, quanto completava um ano como graduanda. As modelos desfilaram os looks criados por estudantes de escolas públicas do entorno, matriculadas nas oficinas de Redesenho de Roupas, que Carol ministrava como curso de extensão no Núcleo de Desenho e Artes da Universidade Estadual da Bahia – UEFS, sob orientação da profa Gláucia Trinchão.

como resultado, nos separamos de nós mesmas e entre nós. Desde então estamos buscando aquele eu, aquele “outro” e umas às outras. E em espirais que se alargam, nunca retornamos para os mesmos lugares de infância onde o exílio aconteceu, primeiro nas nossas famílias, com nossas mães, com nossos pais. A escrita é uma ferramenta para penetrar naquele mistério, mas também nos protege, nos dá um distanciamento, nos ajuda a sobreviver. E aquelas que não sobrevivem? Os restos de nós mesmas: tanta carne jogada aos pés da loucura ou da fé ou do Estado (ANZALDÚA, 2000, p. 232).

Para reconciliar esse outro Eu dentro de mim, eu escrevo com e por nós. Com muitas mãos e almas que me constituíram mulher negra ao longo da vida, pela consciência da minha ancestralidade e o compromisso em transformar a nossa história de dor em beleza, me lanço no desafio da escrita criativa, da escrita visceral, que pulsa em mim na mesma potência dos comuns processos criativos artísticos que tenho empreendido e que ao ingressar no Doutorado, com uma proposta inicial de diálogo com mulheres trans e negras, me vi a partir das leituras, debates e conflitos em sala de aula, e nas provocações da pesquisa já em curso, a necessidade de maior aproximação com meu lugar de fala e de autoridade como mulher negra cisgênero e assim atendi à necessidade de mudar o recorte de análise. Continuei a ler a produção intelectual das mulheres trans e negras como referência, mas para me embeber com um novo cenário de dentro do meu lugar de existência e especialmente por entender que diferentemente da época em que compus a dissertação no mestrado, atualmente muitas mulheres trans que outrora estavam excluídas da universidade, hoje são minhas ex-alunas, colegas, parceiras de ativismo e suas publicações são as fontes bibliográficas que consulto.

Mudei de curso nessas águas, para acessar os fluxos de dentro e fora de mim, para abrir o olhar para meu retorno e para meu entorno, e assim passei a direcionar criticamente toda leitura proposta no PósCultura e os achados para minha pesquisa, como base teórico-metodológica para redesenhar e provocar modificações e aprimoramentos no meu universo criativo. Assim, nos primeiros componentes curriculares sobre Culturas, dediquei as leituras sobre subalternidade, pós colonialidade e descolonialidade como tema da Coleção Vozes, criada para a Black Fashion Week Paris, em 2015. Decidi a partir daí abrir o meu processo criativo desde o início, compartilhando a pesquisa conceitual com a equipe de composição da trilha sonora, modelagem, costura, beleza, *styling* e imagem de moda, caracterizando, de fato, uma obra coletiva.

Desse modo, fiz, na Coleção Asé, materializando o debate feminista e antirracista de uma maneira mais aprofundada, tendo como estudo de caso o atelier de criação e em seguida todos os desdobramentos construídos em 2016, 2017 e 2018 com esta mesma

coleção, provocando uma reflexão sobre o impositivo da efemeridade na moda e materializando por meio dessas experiências, reflexões e experimentos desde a prática ao recorte de pesquisa dessa tese de doutorado.

Num movimento de expansão e de auto aproximação com uma condição de artista, que demorei muito a assumir – pois aprendi ao longo da vida social e acadêmica um perfil de artista das artes visuais que em nada se parecia comigo em termos de gênero, raça, etnia, origem e etc. Na verdade, sempre pude me identificar com artistas da música na minha cidade, pois tive o privilégio de crescer rodeada pelo melhor da música brasileira em praça pública e de também estudar esse legado na escola em Santo Amaro da Purificação - BA, mas esse deslocamento que sempre me fez estranha no universo da moda vem de uma característica problematizadora que sempre me fez ter um olhar desconfiado para e pelo universo da arte e, assim, passo a me reconhecer muito mais no campo do artevismo feminista e do que intitulo nesse texto como Modativismo, e me declaro aqui como tal, quando me permito mais uma ruptura e tento tecer essas linhas com a mesma beleza e delicadeza de cada peça que foi criada nas duas coleções que fazem parte dessa tese-obra.

Assumindo minhas estranhezas, também não foi fácil aceitar a necessidade visceral de desenhar um texto fora do padrão, pois sempre fui sensível ao modo como a poesia e a arte me tocam, sempre fui consciente de que o meu racional era limitado demais para abarcar uma experiência estética multi-linguagem como experimentei ao longo dessa trajetória, pois é algo que nos toca na nossa inteireza e logo, para traduzi-la na sua completude, precisei sofrer, paralisar, para entender que precisava deixar fluir por esses dedos as águas de uma linguagem que vem do todo e não apenas do intelecto racional e duro.

Nesse percurso de decisão, mesmo já tendo escrito uma dissertação em formato de texto literário no Mestrado, como também artigos e palestras com a mesma proposta e cada vez mais entrando em contato com autoras que trazem a produção artística como forma de construção de conhecimento, eu me pus em dúvida... E nessa busca incessante, encontro Glória Anzaldua – que elegi como referência para catalisar as mais potentes reflexões nas minhas salas de aula no Bacharelado em Estudos de Gênero e Diversidade da UFBA. Somado a Glória Anzaldua, optei também por Audre Lorde, Conceição Evaristo e bell hooks, dentre outras autoras, que tão conscientes do poder da linguagem, reivindicam a escrita no seu nome em letras minúsculas de modo a abdicar das hierarquias que a academia lhe privilegiam.

Numa ocasião, em visita à Universidade de Chicago, acompanhada por uma das docentes do doutorado em Ciências Sociais, Paula Barreto, com quem cursei um componente curricular sobre Relações Raciais, encontramos uma sessão inteira na biblioteca e na livraria sobre *Creative Writing*. Em outro ano, na cidade de Nova York, para uma experiência de residência artística, pude ver ali muitos livros sobre esse campo de conhecimento que aqui pouco falei. Mais tarde, recebo de um grande amigo o livro *Argonautas*, recém-publicado com uma tese sobre gênero, transgeneridade etc., que mistura relato de experiência, ciência e história de vida da própria autora e, junto a muitas companheiras, vou descobrindo outras e diversas escritas com a mesma potência que me encorajaram a prosseguir e a me sentir amparada para deixar solta esta caneta sobre o papel e grafar aqui, com mais leveza as interlocuções que construí nesses anos entre teoria e prática.

Como todo percurso de pesquisa, árduo e incessante, entender de onde falo e para quem falo é meta imprescindível para materializar na minha mente – mesmo sendo professora de Linguagem – que cada forma escolhida reforça dado conteúdo e que aqui a forma da escrita precisava estar em paridade com a complexidade da forma artística que construímos juntas, eu e minha equipe nesses anos. E como este trabalho apenas existe em co-autoria com muitas outras mulheres que cerziram cada linha de algodão ou poliamida nos tecidos e formas por onde desenhamos todo esse arcabouço artístico e político, não poderia ser eu a optar pela costumeira e excludente linguagem acadêmica, a qual aprendi a deixar fluir com muito mais facilidade na minha escrita, do que a linguagem artística, uma vez que me constituí como acadêmica na educação formal, mas foi fora dela e em universos bem subalternizados que me criei como artista, com e por essas tantas mulheres, com as quais tive o prazer de dialogar e criar em conjunto. E são delas os muitos nomes que trarei aqui como co-autoras dessa pesquisa e por esse motivo, farei emergir suas falas no mesmo lugar de importância das citações bibliográficas que embasam os capítulos teóricos.

Assim, nesse contexto de vivência e conscientização política que percorri, aqui declaro que optei pelo fazer artístico no curso da pesquisa e também nesse texto, como forma de sobrevivência a todo lugar que o racismo, a opressão de gênero e suas interseccionalidades me colocaram ao longo da vida, provocando ranhuras as quais sempre enxerguei com o auxílio de minha família, do universo cultural onde cresci e me constituí pessoa e mais tarde da minha formação crítica, acadêmica e política no movimento estudantil na universidade, com ajuda também da minha experiência como

pesquisadora no Departamento de Estudos de Gênero e Feminismo da UFBA – que me auxiliam cotidianamente a ratificar cada propósito de luta - e especialmente dos meus trânsitos internacionais como artista, que me ofertam experiências transformadoras de comparativo com o meu cotidiano pessoal e profissional em Salvador – BA, Brasil, com outras paisagens e contextos pelo mundo.

Dentre o meu grupo de pertença tenho o privilégio não apenas da sobrevivência como cita Gloria Anzaldúa, mas de contar dentre as poucas mulheres negras que no campo da moda habitam no universo da produção acadêmica e artística concomitantemente, podendo articular com autonomia a teoria e a prática, rompendo com a passividade que nos foi imposta ao sermos vistas como objetos de estudo, apenas. Então, como pessoa-autora em ambos os campos, interrompo o ciclo da escassez e da sobrevivência para pulsar a vida, pois como Gloria Anzaldúa nos provoca:

Não é no papel que você cria, mas no seu interior, nas vísceras e nos tecidos vivos — chamo isto de escrita orgânica. Um poema funciona para mim não quando diz o que eu quero que diga, nem quando evoca o que eu quero que evoque. Ele funciona quando o assunto com o qual iniciei se metamorfoseia alquimicamente em outro, outro que foi des- coberto pelo poema. Ele funciona quando me surpreende, quando me diz algo que reprimi ou fingi não saber. O significado e o valor da minha escrita são medidos pela maneira como me coloco no texto e pelo nível de nudez revelada (ANZALDÚA, 2000, p. 234).

Logo, revelando a nudez das minhas pretensões, convido-lhes a caminhar nesta trilha com a mesma provocação que Fela Kuti trouxe na abertura de um show em Berlin – Alemanha, no ano de 1979: “- Eu quero me apresentar como um africano. Eu quero que vocês olhem para mim como algo novo, sobre o qual vocês não têm nenhum conhecimento. Porque a maioria - 99,9% - das informações que vocês recebem sobre a África está errada”.<sup>42</sup> Assim, reitero o convite para esta alquimia que pode e deve nos metamorfosear em uníssono.

#### **4.1 Meu lugar de re-existência**

Na graduação em Letras aprendi em Teoria da Literatura que arte é aquilo que é “gratuito, sem funcionalidade e único, irrepitível”. Sob essa crença, debatíamos tal conceito e pesquisávamos muitos artistas europeus; diante desses modelos jamais nos

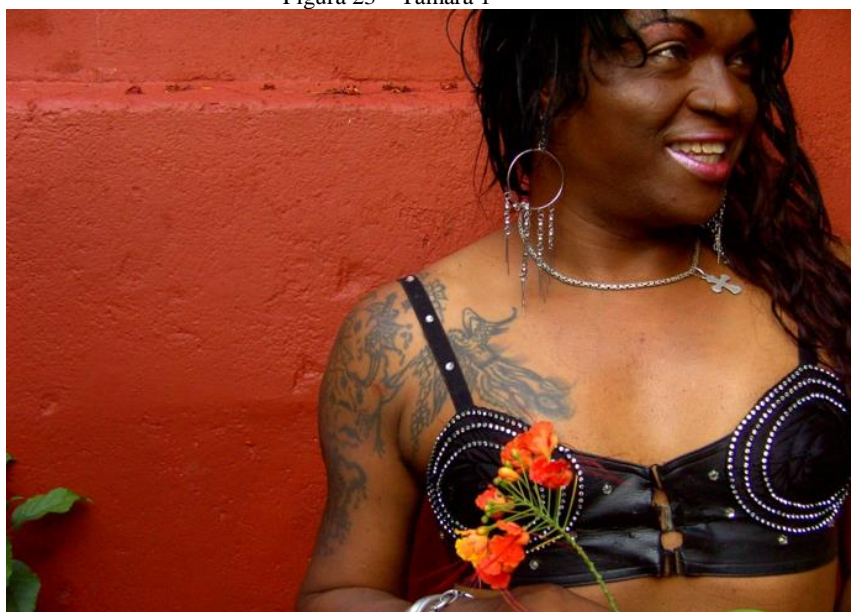
---

<sup>42</sup>. “I want to present myself as an African. I want you to look at me as something new, that you do not have any knowledge about. Because most--99.9 percent--of the information you get about Africa is wrong”. Fela Aníkúlápó Kuti, Album V.I.P (Vagabons in Power) Pt. 1 & 2 [Live in Berlin], Kalakuta Records, 1979.

consideramos passíveis de ser artistas numa sala de aula predominantemente composta por pessoas negras naquele espaço estudantil. Internalizamos que sendo Mulher negra ou Homem negro gay, sabíamos produzir uma arte “específica” e bem longe da “qualidade” dessa arte Universal.

Depois de concluir a graduação com uma monografia sobre moda e expressão individual, a qual nem me dava conta de que já estava criando algo contestador, então segui mais adiante e cursei Especialização em Desenho. No mestrado, trilhei o caminho dos estudos sobre corpo e desenho na travestilidade de um grupo de mulheres predominantemente negras atreladas a ATRAS<sup>43</sup>, articulando, ainda sem muita informação teórica, os Estudos de Gênero e a Moda. Com a pesquisa e a interlocução com grupos identitários, passei a ter autonomia para contestar e, dessa contestação frequente nas escritas textuais e artísticas nasce a reflexão aqui proposta: O que é arte senão a reprodução dos padrões de belo hegemônicos e conseqüentemente elaborados, pautando-se nas expressões de heteronormatividade e branquitude? Qual deve ser a aparência de quem pinta, escreve, canta ou atua bem? Quem tem talento para as artes?

Figura 23 – Tâmara 1



Fonte: Acervo Carol Barreto da pesquisa do mestrado, 2007.

Segundo o senso comum e o pensamento acadêmico corrente— elaborado por meio do racismo científico, e daquilo que poderemos chamar por analogia, de misoginia científica e LGBTTIAQ – fobia científicas – muitas pessoas responderiam rapidamente a

<sup>43</sup> Associação das Travestis de Salvador.



essa pergunta. No entanto, desconstruir tais parâmetros, subvertê-los ou questioná-los, parte principalmente do entendimento do lugar de fala de quem provoca a desconstrução. Vale salientar que longe de um chamado ou definição da natureza ou da biologia, enxergar criticamente nosso lugar de fala – se negra, indígena ou branca, se heterossexual ou homossexual, por exemplo, é nos questionar sob qual perspectiva cultural produzimos arte, cultura, ciência, moda, literatura etc. Quais hierarquias e privilégios insistimos em marcar ou manter porque estes nos parecem cômodas ou úteis?

Eu, mulher negra, feminista, que desenho desde sempre, antes mesmo de começar a ler e escrever, passei a criar roupas na tentativa de expressar visualidades que não se encontravam disponíveis no mercado material ou simbólico que me circundava e que contemplavam o que eu entendia como diversidade. Cresci em Santo Amaro da Purificação, cidade onde a criatividade sempre esteve no centro das práticas cotidianas, seja por conta das histórias e práticas vigentes de opressão ao povo negro ou pelo redimensionamento dessa mesma condição. Saí da cidade aos 18 anos, para estudar Letras com Inglês na UEFS, em Feira de Santana e no sertão da Bahia, parte da história do povo nordestino e sertanejo me fazia fruir outras raízes. Lá, também cursei Especialização em Desenho e o Mestrado em Desenho, Cultura e Interatividade na UEFS, sendo bolsista CAPES – 2008, onde realizei escritas acadêmico literárias sobre as minhas relações com as transformistas, drag queens e, posteriormente, com as Travestis de Salvador que se reuniam na ATRAS-GGB.

Figura 24 – Tâmara 2



Fonte: Acervo Carol Barreto da pesquisa do mestrado, 2007.

Desde o início da graduação, os textos de pesquisa científica ou relatos de práticas de extensão no Núcleo de Desenho e Artes se faziam por meio de exposição de telas, desenhos, instalações, fotografias e textos. Assim, percorri algumas galerias de Feira de Santana - BA e Santo Amaro – BA com trabalhos que questionavam os padrões dos modismos que materializavam sexismo e branquitude. Travestis, mulheres cisgênero, com aparência de culturas tradicionais, perfis femininos e masculinos diversos foram desenhados nas telas, nos textos e nos desfiles. Os primeiros deles, intitulado *Déjà Vu* e depois, *Demodè*, aconteceram respectivamente, em 2001-2002, no campus universitário da UEFS e, posteriormente, no Teatro Dona Canô, em Santo Amaro. Mais tarde, residente da capital baiana, desde 2005, investi na “adequação” do meu trabalho à linguagem comercial da moda a fim de alcançar estrategicamente maior visibilidade e elaborar nesse nicho, representações de mulheres negras e LGBTTIQ em negociação com os padrões hegemônicos a fim subverter no interior dessas mesmas linguagens. Mais tarde, passei a atuar como docente de cursos de graduação em Design de Moda e, entre os anos de 2006 e 2013, me dediquei à elaboração metodológica e teórica de discursos de enfrentamento e empoderamento junto aos discentes e, desde 2011, como Docente do Bacharelado em Estudos de Gênero e Diversidade, do Departamento de Estudos de Gênero e Feminismo da UFBA, integrante da linha de pesquisa ‘Gênero, Cultura e Arte’, no Núcleo de Estudos Interdisciplinares sobre a Mulher (NEIM-UFBA), tenho tido o privilégio de reunir toda elaboração de conteúdo interdisciplinar numa prática de crítica à definição do que se considera como conhecimento acadêmico, artístico ou metodológico.

Sempre refletindo sobre a centralidade da aparência nas produções da cultura e sociedade, observo que na minha trajetória de vida, artística e acadêmica, tal universo sempre foi mote de reflexão. Quando era estudante de iniciação científica no Núcleo de Desenho e Artes da UEFS, realizei uma pesquisa sobre a História da Moda e os momentos de expressão individual registrados nos livros, o que culminou num curso de extensão que ministrava como bolsista do núcleo, para o público interno e externo à UEFS e, conseqüentemente, deu surgimento à monografia de conclusão de curso que discutia *Moda e Expressão Individual*<sup>44</sup>. Como resultado das pesquisas, a partir da indagação sobre os padrões de gênero, raça/etnia e sexualidade, realizei algumas exposições de arte e desfiles de moda/espetáculo em teatros e também dentro da universidade.

---

<sup>44</sup> Os trabalhos de pesquisa e extensão universitária ocorreram sob orientação da prof. Dra. Gláucia Trinchão e da prof. Dra. Ivoneide Costa. A monografia sob orientação do prof. Robérico Celso.

No curso de Especialização em Desenho parti para um trabalho de campo com um grupo de *Drag Queens* de Salvador, acompanhei os processos de “montação”, seus shows, escrevi e fotografei com a intenção de debater a indissociabilidade entre moda e corporalidade sob a perspectiva do desenho e da noção de redesenho até então exploradas por autoras da área da arquitetura. Nessa pesquisa, intentava provocar a observação sobre os “artifícios” de gênero e a plasticidade do corpo, pensando a aparência como desenho, registro e memória visual<sup>45</sup>. Mais adiante, no mestrado, ainda sob a perspectiva da noção de redesenho e das expressões de gênero e sexualidade, me aproximo do grupo de Travestis que frequentavam as reuniões da ATRAS,<sup>46</sup> no GGB, em Salvador - BA, com interesse em compreender o redesenho do corpo e os processos de construção da aparência e da subjetividade no grupo.

Após um ano de pesquisa/convivência, concluo que nada teria a analisar sob a perspectiva inicialmente traçada, pois a noção de redesenho era algo sócio material e impingida de tantas especificidades e violências, fruto da exclusão social e da transfobia naturalizada, que me deixaram impactada. Passei a chamar tal impacto de ‘redesenho de si/mim mesma’ e produzi um texto literário narrativo visibilizando as vozes e histórias de vida das minhas interlocutoras – algumas que perdi para a violência no meio do percurso – e, com isso, construí também uma exposição de fotografias com o grupo, numa linguagem de editorial de moda, que ficaram expostas em galerias na cidade de Salvador - BA. Dessa maneira, me contive ao registro de experiência numa pesquisa etnográfica, na qual trabalhei o conceito de moda, aparência, corpo, sexualidades, gênero e raça/etnia de modo transdisciplinar e como base para uma escrita literária.

Em meio a esse percurso acadêmico, desde 2011, apresento regularmente coleções de moda e, nos desfiles, intento expressar todas as indagações que emergem das minhas pesquisas, com a construção de peças com *design* exclusivo, que foram comercializadas em loja própria por dois anos até o ingresso como docente na Universidade Federal da Bahia.

Partindo dessa trajetória, no âmbito da pesquisa científica e sob a perspectiva da antropologia feminista, busco compreender as interlocuções entre ativismo político e os processos criativos no âmbito da moda, como base para refletir acerca dos meus processos

---

<sup>45</sup> Linha de pesquisa do programa de pós-graduação em Desenho, Cultura e Interatividade. A monografia da especialização foi elaborada sob orientação do prof. Robérico Celso.

<sup>46</sup> ATRAS: Associação das Travestis de Salvador sediada à época no GGB – Grupo Gay da Bahia no Pelourinho.

criativos na elaboração de coleções de moda que compõem a minha trajetória como artista, onde analiso como se articulam os discursos políticos e estéticos com a minha trajetória nas passarelas e galerias de arte nacionais e internacionais.

Nessa caminhada entre passarelas, desfilei coleções em eventos de moda em Salvador - BA, Recife - PE e Fortaleza - CE, importantes capitais do Nordeste do Brasil e fui premiada em duas ocasiões. Em 2013, fui convidada a representar o Brasil na Dakar Fashion Week, no Senegal, evento internacional que reúne criadores de diversas nacionalidades que expressem a diversidade cultural de seu país. No Dragão Fashion Brasil 2014, apresentei em Fortaleza – Ceará, a coleção FLUXUS, cujo desdobramento se deu com lançamento de exposição de fotografias do editorial de moda e dos looks da coleção em comemoração ao Dia da Consciência Negra. Em 2015, viajei rumo à capital internacional da moda, para desfilarmos a Coleção Vozes, na Black Fashion Week Paris, na França; em fevereiro de 2016, expus a peça Yemonja no Royal Ontario Museum, em Toronto, Canadá, junto a 07 designers da Diáspora Africana, no evento 'Water Carry me Go', sob curadoria de Chinedu Ukabam e, em março de 2016, expus em duas galerias de arte na cidade de Chicago, Illinois, EUA, a convite do Harmonipan Studio, compondo mais uma etapa do projeto de circulação internacional da coleção VOZES, sob curadoria de Juci Reis – BR e Jordan Martins - EUA. Em junho de 2016, fui homenageada em Santo Amaro da Purificação - BA, num evento organizado pela Câmara de Vereadores da Cidade, onde recebi a Comenda Marquês de Abrantes, maior honraria da casa - a mesma que Maria Bethânia recebera no ano anterior - em reconhecimento às minhas contribuições à cultura da cidade. E, no mês seguinte, lançamos em Salvador - BA o EduDoc 'Moda.Devir: das criações de Carol Barreto', sob direção de Claudio Manoel Duarte, e também o vídeo - trabalho que envolve modelos das comunidades Quilombolas do Recôncavo Baiano – que foi exibido nas comunidades quilombolas integrantes do projeto, em Maceió-AL, em Bayreuth, Alemanha e, em 2018 em Maputo - Moçambique.

Convidada a falar sobre minhas criações e minha relação com o Recôncavo Baiano, fui personagem de um dos 20 episódios da terceira temporada da série documental EXPRESSO, com direção geral de Hilton Lacerda – diretor do filme Tatuagem e outros. Em 2016, fui selecionada em edital do Ministério da Cultura e classificada em segundo lugar entre os profissionais de moda que representaram o Brasil na 2ª edição do Mercado de Indústrias Culturais dos Países do Sul (Micsul). Meu trabalho integrou o catálogo oficial do evento que aconteceu em outubro de 2016, em Bogotá, na Colômbia.

Convidada a integrar o time de designers internacionais, em Adama Paris Fashion Agency, sediada em Dakar – Senegal e Paris – FR, em dezembro de 2016, desfilei a Coleção Asè no Angola International Fashion Show, dividindo a passarela com 17 designers angolanas e com 10 designers internacionais na cidade de Luanda – Ângola; trabalho redesenhado junto a minha equipe de criação e apresentado no evento, Conversas Plugadas do Teatro Castro Alves, Salvador – BA, no mesmo ano. No ano de 2017, estive entre as artistas selecionadas para a 10ª edição do Flotar Programa 2017, para participar de residências artísticas de América do Norte, para compor a fase de circulação internacional da Coleção Asè, com projeto aprovado pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia de Mobilidade Artística e Cultural para "Criação de Série Documental Coleção Asè: Moda e Ancestralidades". Produzimos conteúdo para o vídeo que integra a pesquisa da tese, entrevistando ativistas negras e apresentamos a Coleção Asè, na cidade de Nova York, Estados Unidos.

No ano de 2018 integrando, a convite do Flotar Programa, a exposição 'Maré: Mostra artística colaborativa', na galeria José Melquior, do Centro Cultural Brasil México (Embaixada do Brasil), situada na Cidade do México - MX. Flotar é um programa criado com o objetivo de promover o diálogo internacional entre as diferentes disciplinas contemporâneas, tanto a arte visual e sonora, bem como criar ligações entre artistas, gestores culturais e instituições. Em abril de 2018, expus uma instalação e a performance artística “Coleção Asè”, compondo a programação da Conferência Internacional “Ecos do Atlântico Sul – Sobre o futuro das relações transatlânticas do Sul”, realizada de 23 a 25 de abril, em Salvador, Bahia, cidade de grande relevância histórica nesse contexto temático. Mais de 60 artistas, curadores, cientistas e pensadores nacionais e internacionais, vindos de países da África, Europa e América do Sul, foram convidados para o evento, que ocupou o Goethe-Institut Salvador -BA e a Universidade Federal da Bahia (UFBA). Em junho, deste mesmo ano, fui convidada pelo cineasta britânico, Isaac Julien – um dos mais premiados artistas da área – a criar figurino para o filme “The Ghost Of Lina Bo Bardi”, que contou com Fernanda Montenegro e Fernanda Torres como protagonistas e foi filmado com a colaboração de artistas negros locais como Zebrinha e Balé Folclórico da Bahia, Laís Machado e Equipe Carol Barreto. E, em outubro, sigo para os Estados Unidos para ministrar, com Laila Rosa, um curso sobre Artivismo Feminista, no departamento de Latin American Studies da W & M University, em Williamsburg, Virginia, USA.

Assim, nessa pesquisa apresento um registro das análises das relações entre a moda e a expressão dos marcadores sociais das diferenças – como gênero, sexualidades, identidade afetivo-sexual, geração, classe social e raça/etnia. Através da autoetnografia<sup>47</sup>, apresento aqui na segunda parte da tese, alguns registros do diário de campo (2015 a 2019), no qual venho registrar os conceitos e movimentos aplicados no desenvolvimento das coleções e imagens de moda que elaboro profissionalmente, como elemento de militância antirracista e feminista. Através da escrita criativa, venho analisar como a minha trajetória de vida e a minha experiência como designer de moda se conectam ao campo do ativismo político e quais experiências podem ser analisadas como tal.

Ciente de que ainda se faz necessário um debate sobre as relações entre moda, aparência, relações de gênero e racismo - campo ainda incipiente no Brasil - tanto na esfera acadêmica quanto no cotidiano das pessoas, onde a discussão é ainda mais invisibilizada pelo “mito da democracia racial” que ainda ocupa o imaginário das pessoas, muitas vezes interferindo em processos de autorreconhecimento. Reconhecendo historicamente a diferença entre a necessidade e a importância de criação e expressão artística entre pessoas negras, indígenas e brancas, compreendo que para nós a elaboração de novas narrativas que informem a existência das pessoas negras como uma existência política se deve ao total apagamento da nossa origem, memória e história. Sem os dados históricos que nos conectam com o passado, por meio da experiência presente e das nossas histórias de vida, somos capazes apenas de analisar a conexão entre teoria e prática, percepção, sensibilidade e entendimento, validando a nossa experiência pessoal como base para produção de conhecimento científico e ampliando nossas reflexões desde o campo da individualidade para a comunidade, ao propor também, nesta pesquisa, uma interlocução com outras mulheres negras que têm atuado na moda como uma forma de ativismo.

#### **4.2 Você reivindica a sua ancestralidade?**

We all come from somewhere. There is not, and has not been a culture, society, clan, or tribe that does not, in some way, formally acknowledge its ancestors, and assign them a role in the individual and collective lives of its members. Even further, there is not a religious or spiritual tradition, including the modern religions, that does not acknowledge the existence of the ancestors of its followers and adherents. Indeed, it would appear that acknowledgement of, and some sense of connection with our forbearers is a seminal, and defining

---

<sup>47</sup> O conceito nasce na antropologia e começou ser adotado pela sociologia, em particular no que refere aos estudos feministas e pós-coloniais.

human characteristic. It leads to the conclusion that a society, group, or individual which does not own its ancestry and have some sense of union and continuity with their past is not functioning at the highest possible level as human beings. (Ancestors, Guardians and Guides: A Visual Arts and Writers' Exhibition, The Charles Sumner School, Museum & Archives, Curator: Jarvis DuBois)<sup>48</sup>

“Todos nós viemos de algum lugar. Não há e não haverá uma cultura, sociedade, clã ou tribo, que não tenha que reconhecer formalmente os seus antepassados e atribuir-lhes um papel na vida individual e coletiva de seus membros. Na verdade, parece que o reconhecimento de algum senso de conexão com os nossos antepassados é seminal e definidor da característica humana”. Essas eram as palavras introdutórias da carta convite de uma exposição em Washington – EUA, que recebi em setembro de 2013 e, a partir dali, muitas questões sobre pertencimento, origem e ancestralidade ocuparam minha mente e sensibilidade.

Em meio a essas provocações estava a proposta de enviar uma fotografia da Coleção Kalakuta para exposição, criação que emergiu depois que li a biografia do músico nigeriano Felakuti, escrita por Carlos Moore (2011). Na coleção, fiz uma homenagem às 27 mulheres que o acompanhavam e à sua imagem inovadora, que misturou referências de muitas comunidades tradicionais africanas com elementos cosmopolitas transculturais. Por meio desse trabalho eu buscava discutir a noção de origem e pertencimento em meio às camadas de identidades que vamos colecionando ao longo da nossa trajetória de vida.

---

<sup>48</sup> Todos nós viemos de algum lugar. Não há, e não haverá uma cultura, sociedade, clã ou tribo que não tem que, de alguma forma, reconhecer formalmente os seus antepassados e atribuir-lhes um papel na vida individual e coletiva de seus membros. Na verdade, parece que o reconhecimento de, e algum senso de conexão com os nossos antepassados é seminal e definidor da característica humana. Isso leva à conclusão de que uma sociedade, grupo ou indivíduo que não possua sua ancestralidade ou tem algum senso de união e continuidade com o seu passado, não está funcionando no nível mais alto possível como seres humanos. O que você acha de sua ascendência, de seus antepassados ? Você reivindica a sua própria ancestralidade, ou concorda com a observação de Ralph Ellison: "Algumas pessoas são seus parentes, mas outros são seus antepassados e você escolhe o que você quer ter como antepassados". É importante refletir sobre o significado dos antepassados em suas vidas e na vida de suas comunidades, passado e presente, e como a noção de ancestralidade tem contribuído para o nosso desenvolvimento como seres humanos. (Tradução livre).

Figura 25 – Coleção Kalakuta 1



Fonte: Acervo Carol Barreto, 2012.

A chamada para seleção de trabalhos artísticos a serem expostos no evento *‘Ancestrais, guardiões e guias: uma exposição de artistas visuais e escritores’*, foi realizada no final do ano de 2013, no The Charles Sumner School Museum, na cidade estadunidense de Washington, DC, com curadoria de Jarvis DuBois. A instituição – composta por uma escola, museu e arquivo – que leva o nome de uma figura importante na luta pelo fim da escravidão e o estabelecimento de direitos iguais para a população afro-americana, foi um dos primeiros edifícios escolares erguidos para a educação pública da comunidade negra de Washington em 1872. O Museu da Summer School se destaca como um dos poucos lembretes físicos da presença e história da população afro-estadunidense em uma das áreas mais históricas da cidade. Essa exposição chamou atenção para um assunto muito relevante em meio das produções artísticas da contemporaneidade, problematizando as memórias coletivas e individuais dispostas como alicerces das nossas identidades, reivindicando pela alteração das representações atreladas às nossas características étnico-raciais, afetivo-sexuais, geracionais, de classe, nacionalidade e imagem e o modo como, a partir daí, produzimos arte.

Foi com muita surpresa que recebi esse convite para enviar uma fotografia de moda para análise da equipe de curadoria dessa exposição, mas ao ler o e-mail pensei: meu trabalho não é necessariamente arte e por isso não tem tanta qualidade para compor uma exposição num museu fora do Brasil. Naquele momento, ainda me cobrava a corresponder aos parâmetros eurocêntricos que aprendi quando estudei História da Arte



na graduação, especialização e mestrado. Esses componentes curriculares tratavam de um conceito de Belo universal e de um fazer artístico colocado como algo distante da minha realidade, assim passível de ser compreendido e criticado exclusivamente por aqueles que “naturalmente” possuem sensibilidade para fruir uma obra de arte. Diante disso, passo a aprofundar as reflexões que balizam os discursos deterministas, compreendendo como o debate que contribui para o discernimento entre os papéis da natureza e da cultura, é extremamente necessário para a condução das reflexões sobre arte e racismo.

Sendo o racismo, assim como o sexismo, alguns dos aspectos estruturantes das relações sociais brasileiras, ainda é bem comum o olhar de depreciação no que se refere a compreensão das artes como campo de produção de conhecimento. Por meio da arte podemos reelaborar as conexões com o nosso passado, apagadas pela colonialidade do poder, para assim produzirmos outra memória sobre a nossa origem e redesenhamos a história.

Como brasileira, até então eu não me imaginava como parte desse outro mundo possível, onde pessoas negras poderiam produzir intelectualidade e se reunir para evocar exclusivamente narrativas de pessoas negras, sobre e para pessoas negras. Desse modo, mesmo em meio ao impacto da beleza desse convite e do contexto e importância do evento, a exposição aconteceu sem o meu trabalho! Demorei a acreditar que uma fotografia de moda, criada por mim, poderia ser exposta num museu e, por isso, fiquei apenas com as reflexões que intensificaram questões muito profundas: Como foi que eu aprendi um conceito de arte tão estreito e concordei em o distinguir duramente da minha experiência com moda? Que imagem de artista internalizei, a ponto de me excluir das possibilidades que se abriam? Por muito tempo a pergunta final daquela carta reverberou no meu coração: Você reivindica a sua própria ancestralidade?

Em 2016, passados três anos nessa busca, um convite semelhante surge e encontra em mim outro posicionamento crítico: a exposição “Water Carry Me Go”, no Canadá, que trazia como tema a Água, que nesse contexto aparece como um veículo para dispersão da população negra pelo Oceano Atlântico e também uma fonte das crenças e mitologias, compondo um tópico relevante da nossa identidade como diáspora africana.

Figura 26: “Water Carry Me Go”, Toronto – CA



Fonte: Jalani Morgan (CA), 2016<sup>49</sup>.

Anos depois, a provocação implantada pelo convite “perdido” se reencontrou na criação da peça intitulada Yemonja, um vestido feito com 12 metros de organza cristal, tecido transparente e fluido como a água do mar, modelado numa saia recortada em pontas agudas que expressam sua qualidade Ogunté, simbolizando o impacto das fortes ondas nas pedras em dias de mar revolto. Desse fluxo contínuo e da força das águas salgadas como campo de abertura dos meus caminhos mais complexos, surge a ideia do busto, composto por um colete trançado em forma de peixe. A peça foi feita à mão com tramas de cordões de algodão natural, adornados com fios de seda em tons de azul e prata. As cordas simbolizam também a presença do Marujo, fazendo referência às personalidades

---

<sup>49</sup> Peça criada a convite da Exposição: `Water Carry Me Go`, no Royal Ontario Museum e Harbourfront Center, Toronto - CA. Carol Barreto foi convidada a representar o Brasil, dentre sete designers da Diáspora Africana. Fotografia: Jalani Morgan (CA), Modelo: Aluad Anei (CA), Curadoria: Chinedu Ukabam / Supafrik (CA), Styling/ Jewelry Design - Ju Fonseca (BR), Confecção: Maria Viana (BR).

ligadas à pesca e aos grupos responsáveis por iniciar as primeiras homenagens e festividades para a Rainha do Mar, Iemanjá, no bairro do Rio Vermelho, em Salvador-BA, onde resido há quase dez anos.

Dessa vez, pude colocar em prática a importância de reverenciar a minha ancestralidade participando dessa exposição e junto a mais sete designers de países como Nigéria, Gana, África do Sul, Trinidad & Tobago, Canadá e Uganda, deixei as “águas me conduzirem”. O evento aconteceu em fevereiro de 2016, no mês da história negra (black history month) em Toronto – CA, com abertura no Royal Ontario Museum e exposição no Toronto's Harbourfront Centre, sob curadoria de Chinedu Ukabam - Supafrik.

Figura 27 - Abertura no Royal Ontario Museum – CA



Fonte: A Jalani Morgan (CA), 2016.

Com o aprofundamento do diálogo com grupos ativistas negros de outros países do mundo, pude honrar essa e outras oportunidades que surgiram depois, e efetivar a materialização dessas ideias mesmo sem recurso financeiro direto para execução, mas com o apoio afetivo da minha família e o investimento de tempo e trabalho das mentes, mãos e corações de muitas mulheres negras que integraram a minha equipe em troca de aprendizado mútuo. Com essas experiências começo a compreender que, a despeito do capital econômico financeiro que nos foi interdito, o capital simbólico produzido pelas ações de resistência da população negra brasileira são uma incontável e inesgotável riqueza, que elabora bases para criação da arte como alicerce também para um desenho de nós mesmas.

Diante disto, passo a compreender que para reivindicar a nossa ancestralidade diante da história “oficial” – a qual não protagonizamos – vale pensar o que queremos ter como narrativa de origem e a partir daí analisar, no momento presente, como cada hábito ou pensamento que se reproduz de maneira adestrada pelo racismo e pela intolerância religiosa, reflete no entendimento de como a verdadeira noção de ancestralidade pode contribuir para o nosso desenvolvimento como pessoas e para a reconstrução da noção de comunidade.

### **4.3 Criativa ou criadora? Estilista ou artista?**

Passados um pouco mais de treze anos, desde a data do meu primeiro desfile, mesmo com uma extensa e independente trajetória como designer, sempre me considerei uma pessoa criativa, mas levei um tempo até me ver necessariamente como uma criadora/artista. A criatividade está no campo da reordenação das ideias para gerar resultados diversos, mas a criação, habitante do campo da invenção, faz nascer diferentes ideias compondo novas possibilidades de existência: “a arte, tal como a entendo, não tem como objetivo apenas representar o mundo, espelhá-lo e duplicá-lo. Ela está declaradamente em busca de mundos possíveis, dar visibilidade ao invisível, desmascarar nosso olhar tão acostumado, rendido às uniformidades” (PRECIOSA, 2010, p. 55).

No percurso aqui registrado, cada vez mais pude me aprofundar na sofisticação dos processos e práticas do Modativismo, muitas vezes em detrimento de uma maior atenção à forma, no que se refere às técnicas aplicadas, ao rigor do acabamento, da melhor aplicação de material ou a maior elaboração conceitual das coleções. Mesmo tentando objetivamente produzir objetos vestíveis funcionais, mesmo que na prática muitas peças não fossem, mas era necessário que parecessem, de modo a aproximar pessoas de origens como a minha, ao contato com as minhas criações. Nenhuma arte pode ser analisada como mais ou menos “política” a partir de um rápido olhar sobre o resultado, mas sim com base num atento estudo sobre a origem, o contexto, a autoria e o processo. No entanto, compreendo o curso dessa pesquisa como um caminho analítico importante para mim como artista, de maneira a me auxiliar a conectar toda uma linha histórica do meu trabalho, cujos resultados estéticos são por vezes díspares, mas cujos processos e práticas seguem num fluxo contínuo de aprimoramento, também alterando e sofisticando os resultados expostos.

A partir da leitura autoetnográfica produzida nesse trabalho, volto a sonhar com o dia em que poderei dedicar muitas horas de pesquisa e experimentação prática a uma mesma criação, de modo a me ver produzir os resultados mais complexos já criados internamente, o que demanda muito recurso material, mas essencialmente uma força volitiva interna que na minha área de formação chamamos de *poíesis*. Rosane Preciosa (2010) debate sobre a potência perturbadora da arte como campo de rompimento de consensos, receitas prontas ou papéis pré-estabelecidos, nos provocando a habitar um distinto espaço-tempo que nos leva a outras rotas de viagens e conseqüentemente demandam mapas de orientação específicos e inovadores, como os quais apresento aqui. Os mapas aqui dispostos, jamais de maneira suficientemente explícita dos detalhes da experiência vivida, devem ser vistos como potentes no sentido do compartilhamento das reflexões registradas nesses anos de criação e pesquisa, pois segundo a autoras:

A arte nos perturba, nos intriga, nos desestabiliza. Ela nos põe em contato com a incerteza, com a imprevisibilidade, com a incoerência, com a turbulência, com o indomesticável. Talvez, por isso a olhamos com tanta desconfiança. Ela constrói mundos plenos, autônomos, fecundos, nos devolve à vida, que é isso tudo. Ela nos intima a desautomatizar modos de pensar-sentir-agir. Dela, não adianta cobrar transparência: que ela nos revela logo seu segredo, uma mensagem guardada em suas profundezas, que só um sagaz especialista trará à tona. Não é um pouco assim que nos relacionamos com o objeto artístico? (PRECIOSA, 2010, p. 55).

A verdadeira criação não pode ser medida apenas pelos resultados visíveis, mas especialmente pela complexidade dos percursos trilhados até se manifestar a invenção. Mas digo isso hoje, depois de passar anos reinventando e reavaliando meus processos criativos, pois identificar os espelhos que me fizeram acreditar que pessoas como eu não poderiam ser artistas, foi um caminho longo e árduo. Precisava enxergar quem sou verdadeiramente, para além da narrativa do racismo, questões que parecem muito abstratas, mas que vejo como centrais e necessárias na vida de qualquer pessoa negra habitante de um país colonizado.

Enxergar os modos como internalizamos o racismo para compreender que produzimos subjetividades também a partir das narrativas que nos circundam, é muito importante para que possamos descortinar a visão sobre nós mesmas, para que assim possamos rever as nossas crenças, nossa ética/estética e nossa visão de mundo como base para a criação artística. Foi me redescobindo humana e reaprendendo a sonhar, que pude dar vida a outras vidas e, declinando algumas vezes, do lugar de centralidade no meu atelier, fui compartilhando cada vez mais no início das minhas criações, todas as fases

dos processos de busca e materialização das ideias com as minhas estudantes e outras pessoas voluntárias nos laboratórios criativos.

Nas duas coleções recortadas como centro dessa pesquisa – Coleção Vozes (2015) e Coleção Asè (2016) – as ideias definidas em alguns *looks* apresentados foram criadas pela turma e por mim executadas. Com a intenção de desconstruir a ideia de mera prestação de serviço e afastada do campo da produção intelectual, bagunçamos a ordem do que se compreende comumente como formação de equipe, de maneira a explicitar que algumas hierarquias são apenas formais e espelham as práticas sociais. Diante do resultado da criação artística, o senso de assinatura compartilhada de um processo criativo dialógico, passou a levar as pessoas integrantes do grupo a outros campos de encorajamento e experimentação artística e profissional. Ao mesmo tempo, é garantida a recompensa de dar surgimento a um objeto artístico que, com o passar do tempo se refaz continuamente em autonomia e em cada contexto de apresentação e interlocução com diferentes públicos, nos demonstrou, coletivamente, o quanto a relação afetiva com o que fazemos é algo mais relevante do que positavações oriundas da mídia ou das críticas de arte, como trata Rosane Preciosa (2010):

O objeto estético é uma forma viva autônoma, pulsando diante de nós. É portador de um convite. Presença que nos sugere um encontro singular, uma rara ocasião de abandonar-se a uma outra lógica, surfar numa outra onda. E cada qual vai encontrando sua conexão com aquela manifestação estética, cada um vivenciando a seu modo aquela experiência, porque faz sentido naquela existência singular. Perceba como essa abordagem é absolutamente diferente de circunscrever a obra num amontoado de clichês explicativos que a sufocam, sugando sua vitalidade. A arte dispensa esses guardiões da sua legibilidade, me parece. Mas é claro sa e clama pela etiquetagem das obras. Precisa esquadrihá-las, alinhá-las numa tendência artística, doar-lhes um lar e valores, pontificar sobre elas. Parecido com a moda, não é mesmo? (PRECIOSA, 2010, p. 56).

Quando passei a me compreender artista, precisei assumir que era necessário dar materialidade às questões que me mobilizavam, portanto, comecei a criar imagens a partir de referências outrora inexistentes para mim, mas construídas com base nas muitas leituras e pesquisas que me fizeram autodidata no campo do Design de Moda. Mesmo com a necessidade visceral da invenção, para trabalhar com moda, entendi desde cedo que precisaria criar algo diferente, mas ao mesmo tempo teria que negociar com os padrões impostos neste campo, pois, como já tratamos neste trabalho, a produção da beleza confere alguns aspectos de condição de humanidade apenas a determinadas pessoas. Diante disso, a ideia de maioria em representatividade atua na construção

simbólica de modelos de existência, definindo quais são os ‘corpos que importam’ mas que não existem de maneira isolada, pois foram significados de modo a materializar o verdadeiro ideal de humanidade, constituindo-se de maneira dependente do seu oposto, ao passo em que os ‘corpos abjetos’ são tidos como incomuns, pois são significados como *corpus* de inadequação e inutilidade.

No debate transfeminista, autoras Hailey Alves e Jaqueline de Jesus (2010) reconhecem a existência dos ideais racistas e sexistas sobre a produção da nossa aparência e corporalidade:

O transfeminismo reconhece a interseção entre as variadas identidades e identificações dos sujeitos e o caráter de opressão sobre corpos que não estejam conforme os ideais racistas e sexistas da sociedade, de modo que busca empoderar os corpos das pessoas como eles são (incluindo as trans), idealizados ou não, deficientes ou não, independentemente de intervenções de qualquer natureza; ele também busca empoderar todas as expressões sexuais das pessoas transgênero, sejam elas assexuais, bissexuais, heterossexuais, homossexuais ou com qualquer outra identidade sexual possível (JESUS & ALVES, 2010, p. 15).

Debatendo sobre passabilidade cisgênera, na discussão transfeminista, a compreensão da centralidade da imagem e da aparência na condução das histórias e expectativas de vida, me auxiliam a uma complexificação para se pensar as relações entre moda e racismo. Desse modo, tomo aqui essa noção de passabilidade cis, usando por analogia o termo passabilidade branca, para analisar as implicações entre racismo e produção da aparência dentre mulheres negras cis e trans, como um produto de construção de excelência corporal que demanda socialmente uma adequação minuciosa para a adequação do gênero “visível” e suficientemente respeitável e reconhecível. Para mulheres negras cis ou trans, o nível de passabilidade branca também aprimora a leitura social da passabilidade cis, constituindo elemento de centralidade dentre os padrões de excelência corporal que aumentam ou reduzem a nossa expectativa de vida e vulnerabilidade à violência. Por conta das diversas camadas de identidades, fomos todas as mulheres negras cis ou trans, também significadas historicamente como inferiores e como inferiorizadas e invisibilizadas, temos na criação artística a grande possibilidade de autodeterminação ao criar modos de espelhamento de nós mesmas que sejam auto-reflexivos e ao mesmo tempo extensivos às nossas comunidades de origem.

Numa sociedade que reproduz o preconceito de marca, mesmo que o debate proposto por Oracy Nogueira (1998) já tenha sido superado, a passabilidade branca se tornou um imperativo na condução de diversas escolhas, dentre elas também a definição

da religião ou das crenças e conseqüentemente o reconhecimento da nossa ancestralidade. Do mesmo modo que passamos a nomear a intolerância religiosa como racismo religioso, seguimos na reivindicação antes de tudo, que a sociedade brasileira enxergue e assuma o racismo. São fatos muito peculiares que me fazem compreender o quão distante estamos da superação das hierarquias raciais, pois como professora, escuto relatos de estudantes que atuam na escola pública, de que é comum o descumprimento da lei de ensino da história e cultura africanas, a depender da religião da professora (or), um exemplo relevante para nos ajudar a lembrar o quanto a demonização na nossa cultura e ancestralidade são úteis às formas de dominação. Portanto reitero, que precisamos reintegrar as posses do nosso legado ancestral como repertório para criação de mundos possíveis onde possamos considerar, antes de tudo, que estejamos vivas.

No ano de 2015, logo depois de ingressar no PosCultura – UFBA, com a intenção de compor mais uma etapa da pesquisa com Mulheres Trans Negras, para debater branquitude e passabilidade cisgênera, depois de cursado o primeiro semestre do Doutorado, recebi o convite para representar o Brasil na Black Fashion Week Paris. Esse convite, depois de subseqüentes experiências onde me desafiei a expressar diferentes, belas e respeitáveis imagens sobre a nossa cultura e ancestralidade, alinharam o exercício de pensar e fazer moda como estratégia de ativismo e de maneira coletiva. Compreendendo que naquele ano eu já podia contar com minhas ex estudantes Trans que haviam entrado no mestrado, assim como com a produção intelectual de mulheres trans negras que anunciam seu processo de autodeterminação – como Jaqueline Gomes de Jesus (2010) cuja produção intelectual já era acessível e integrada à universidade – pude compreender que poderia continuar como aliada sob outra perspectiva e que deveria me ater às reflexões sobre a minha própria posicionalidade, como mulher negra cisgênera, nordestina. A partir dali, me autorizei a pensar os meus processos criativos como sempre atrelados aos referenciais teóricos que estudava para ministrar as minhas aulas e nas disciplinas do Doutorado. Focalizando o olhar e as práticas artísticas e pesquisas sobre a cultura ancestral de mulheres negras do Recôncavo Baiano, me voltei ao meu lugar de origem para que desde dentro pudesse ampliar a minha voz.

A partir daí pude cada vez mais integrar nas equipes dos laboratórios criativos as mulheres e homens trans com quem convivia, assim como pessoas não-binárias, pessoas com deficiência, pessoas que viveram em situação de rua, jovens e idosas, dentre outras individualidades integrantes de um universo potente em diversidade, que dividindo comigo os processos criativos e produtivos, me auxiliaram a analisar o quanto a promoção



da diversidade é transformadora na vida de todas as pessoas. Assim transito da relação com essas pessoas como tema de pesquisa, para campo de criação e profissionalização compartilhado, compreendendo que aquelas portas que o racismo brasileiro fechou para expressão do meu trabalho, eu estava conseguindo reabrir com a aliança internacional com outras mulheres negras e que eu deveria compartilhar essas oportunidades com a maior diversidade de pessoas possível.

Foi a partir dessa decisão de mudança, que mais uma vez montamos equipe de laboratórios criativos dentro do atelier de costura da faculdade de moda onde dava aula. Foi a última turma de Design de Moda com a qual estive vinculada, até ter o regime de trabalho alterado para Dedicção Exclusiva na UFBA em 2015.2. Desse modo, para construir a coleção que seria desfilada na França, fui tratando com mais rigor analítico os procedimentos metodológicos que compunha o que passei a chamar de Modativismo, inserindo debates teórico-conceituais e políticos nos processos criativos de maneira cada vez mais intencional e estruturada. Desse modo, fui compartilhando os debates sobre Estudos Culturais (HALL, 2009), Subalternidades (SPYVAC) e Pós-colonialidade (GILROY, 2002), Decolonialidade (CURIEL, 2009) e Racismo (KILOMBA, 2019) com as turmas em aulas teóricas e práticas no atelier durante um curso de extensão que dessa vez durou 04 meses – tempo de um semestre letivo – por conta da complexidade das técnicas de manipulação têxtil que escolhemos como campo de estudo para confecção das roupas. Seria uma coleção de apenas 10 looks, no entanto para a passarela onde seria apresentada, o investimento em acabamento e estética, como em todas as coleções, deveria ter em si algo ainda mais imponente. Esse trabalho foi registrado no ‘Edu.doc Moda.Devir: das criações de Carol Barreto’<sup>50</sup>, produto audiovisual a ser detalhado mais à frente.

Compreendendo o quanto a negritude não se trata apenas de um dado da natureza, meramente biológico, mas de uma construção bio-psico-social, sabemos na prática que o nosso fenótipo tem menos relevância no que se refere às suas características materiais, do que o seu significado imaterial, pois, ao ser apreendido em meio aos modos de interpretação da cultura, será imposto sobre a nossa aparência um juízo de valor específico, conectando-nos compulsoriamente com a uma suposta origem social e assim traçando nossas parâmetros limitadores da potência como pessoas humanas, incluindo uma determinação dos aspectos intelectuais, morais, de beleza, higiene etc, ainda

---

<sup>50</sup> Com link de acesso via QRcode disponível no apêndice.

coadunando com os conceitos de Cultura do século XIX, que reverberam ainda hoje nas teorizações e consequentemente nas epistemologias e práticas.

#### **4.4 Como posso re-existir se não consigo me re-vestir?**

No contexto da Moda, as assimetrias da sociedade brasileira tornam-se ainda mais perceptíveis, pois assim como na área da comunicação televisiva, ainda temos uma imensa maioria de pessoas brancas representadas como modelo de beleza e de intelectualidade. Observamos assim, a incongruência do efeito histórico da significação da branquitude como marca ideal de brasilidade, percebendo o quanto o apagamento da diversidade produz efeitos econômicos, sociais, políticos, culturais e com base em registros legais que expressam questões numéricas, essa análise se torna mais perceptível.

A partir de dados como estes, mesmo que quase dez anos depois possamos ver alguma mudança na paisagem da moda, sabemos que a maioria dos processos que compõem essa indústria, ainda permanecem inalterados. Quando falamos sobre o padrão hegemônico em representatividade é importante se atentar para a materialidade dos discursos. Não apenas os modos de produção de sentido e significado abstratos que nos afetam – pois a moda se caracteriza muito mais no campo da imaterialidade do que da materialidade, por se constituir a partir de processos de interpretação, produção de sentido e significado – mas na construção do vestuário como uma forma que propicia uma existência confortável a poucos e estreitos tipos de corpo. O desenho, tamanho e a modelagem das roupas também são como uma linguagem, que ratifica a existência de corpos que atendem ao padrão pré-determinado ou automaticamente exclui as corporalidades que são vistas como fora da norma.

Chamamos parte dessa norma de tabela antropométrica, um conjunto de medidas que compõe a grade de tamanhos entre PP e XG, com base no estudo de silhueta recorrente dentre as mulheres brasileiras. Com o estudo da ciência das formas no campo da modelagem, pude elaborar uma interpretação excelente, no sentido figurado, do que seria uma ‘matriz produtora da desigualdade’ como tratamos nas teorias feministas e esse desenho fica bem acessível ao nosso imaginário quando pensamos nas roupas que usamos. Diante disso, desconstruir esse padrão não se refere apenas a interpretar uma diversidade de medidas corporais, mas também de combater a imposição da magreza como regra social e junto a isso a noção do quanto, a partir da construção das imagens de moda, se fazem indissociáveis as características da magreza, beleza, bondade, higiene,

intelectualidade, compondo o pacote da branquidade. Nesse sentido, a redefinição da tabela antropométrica que nos apresentam como base para modelagem das roupas é, a priori, excludente, gordofóbica, conseqüentemente racista e confirma a funcionalidade da repetição do belo, socialmente imposto como padrão unicamente viável para a existência das mulheres, uma vez que os parâmetros determinados para análise da beleza masculina perpassa por outros significados, por exemplo, quando observamos que na imagem dos homens a opulência de seus corpos pode ser interpretada como expressiva de uma boa condição financeira enquanto para as mulheres tendem a perceber como o contrário.

Figura 28 – Loja física no bairro do Rio Vermelho – SSA



Fonte: Acervo Carol Barreto, 2011<sup>51</sup>.

Na época em que tive loja e atelier comerciais na cidade de Salvador-BA, entre os anos de 2011 e 2013, vi de perto o constrangimento das mulheres ao levarem uma peça de roupa, de hipotético tamanho G, ao provador. Quando as peças não cabiam, escutava o emergir da culpa traduzida em falas como: preciso emagrecer, fiquei feia com essa roupa apertada, estou muito gorda e etc. Desse modo, muitas vezes precisei declarar a minha responsabilidade como designer, por não ter conseguido alterar aquelas medidas para criar uma tabela antropométrica específica para minha marca com base na silhueta de mulheres negras brasileiras e ainda ter que utilizar a mesma modelagem disponível

---

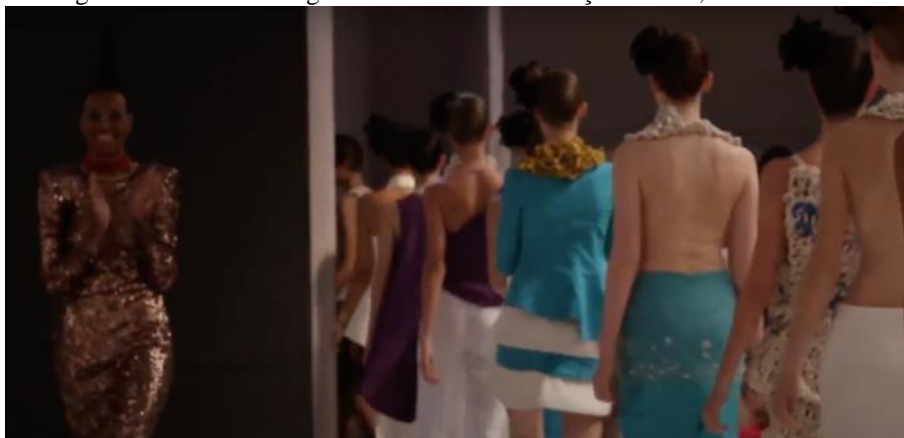
<sup>51</sup> Dentre os anos de 2010 e 2013, Carol Barreto manteve loja física e atelier de criação em funcionamento no bairro do Rio Vermelho, Salvador – BA.

nos livros que tinha para ministrar aulas ou disponíveis nas empresas de confecção que nos atendiam.

A construção de uma tabela de medidas exclusiva, naquela época, geraria um custo alto que um pequeno atelier não poderia arcar, pois se tratava de organizar um grupo de pesquisa para análise de medidas, para depois materializar novas peças pilotos e assim replicar na confecção das peças. Hoje, diversas marcas que possuem vendas *on line*, disponibilizam as tabelas de medidas que podem servir como comparativo nesse estudo. Por mais que seja uma característica peculiar de mulheres negras brasileiras, um corpo volumoso e curvilíneo, conhecida como silhueta *ginóide*, nos anos de trabalho na minha loja, tivemos também que nos adaptar a silhueta magra para produzir as imagens “comerciais” que eram de exigência daquele contexto e assim conseguir alguma visibilidade para um trabalho feito por pessoas pretas, para e com pessoas pretas.

Do mesmo modo, nos desfiles que participei como convidada, não tinha a possibilidade de, sem dinheiro para custear os cachês das modelos, alterar as silhuetas das profissionais que desfilavam as peças. Nos eventos de moda, considera-se como estilista convidada o fato de ser dispensada das taxas de pagamento de estrutura de passarela, equipe de produção, maquiagem, camarim, cachês de modelos etc. que podem totalizar uma soma de cerca de 300 mil reais para apresentação de um desfile numa semana de moda no Brasil. Os desfiles internacionais que participei, especialmente as produções feitas por pessoas africanas, incluíam os custos dos vôos, hospedagem, alimentação, traslado na cidade, além de toda a estrutura de desfile, configurando-se assim como um importante apoio ao nosso trabalho, pois advém de uma postura que ratifica o entendimento das especificidades da população negra afro-diaspórica, no que se refere a assimetria no acesso a recursos e apoio para o trabalho criativo. Nessas passarelas africanas, mesmo aparentando o mesmo padrão de magreza, as modelos altas e curvilíneas vestiam roupas nos tamanhos 40/42, uma diferença relevante no comparativo com as passarelas brasileiras, cujo padrão eram os tamanhos 34/36.

Figura 29 – Desfile Dragão Fashion Week – Coleção Fluxus, 2014.



Fonte: Foto de Reprodução/Acervo DFB<sup>52</sup>.

Objetivamente limitado por conta desse padrão e naturalizado como modo estreito de expressão de beleza e consequentemente de humanidade, o trabalho de estilistas negras perpassa essencialmente pela revalorização da nossa beleza, contribuindo para a elaboração de diferentes imagens que sejam distantes da costumeira violência que envolve a significação dos nossos corpos, repetidas vezes vistos ocupando posições inferiorizadas. No entanto, sabemos que a indústria da moda precisou uniformizar essas medidas para simplificar e otimizar as etapas de corte e costura, reduzindo assim os custos de produção. Como toda indústria, compreendemos que literalmente, tempo é dinheiro e há décadas atrás o acesso ao produto vestuário era possível apenas para algumas pessoas integrantes das classes sociais privilegiadas.

Na atualidade, é possível adquirir roupas de qualidade mediana com baixíssimo custo, amplificando as possibilidades de atender as necessidade básicas da nossa sociabilidade e também da expressão individual e grupal através da moda e, ao mesmo tempo, uniformizando não apenas a imagem das pessoas, mas a maneira de lidar com nossos corpos e aparência, deixando de fora quem não parece “bonita o suficiente” para usar determinados modelos de roupa, apontando como passível de existência digna, apenas um seletto grupo de pessoas humanas.

Foi nesse contexto que passei a cada vez mais me questionar: Como posso existir se não consigo me vestir? e logo: Como posso re-existir (resistir) se não consigo me revestir (revestir)? O vestuário é um modo de nos revestir de significações que são, antes

---

<sup>52</sup> Coleção Fluxus (DFB, 2014), foi construída no segundo laboratório criativo coletivo do projeto Modativismo, com a colaboração de cerca de 30 mulheres.

de tudo, auto-reflexivas, pois a imagem que expresse de mim se transforma também em auto-imagem e contribui para a elaboração das conexões sociais que nos ajudam a produzir um senso de grupo ou comunidade. Muitas vezes me parece que a existência das pessoas negras no Brasil é compulsoriamente coletiva, pois a força estruturante do racismo nas nossas vidas elimina a possibilidade de sermos vistas na nossa individualidade, uma vez que a racialização produz um amálgama homogeneizante da maneira como nos situamos no mundo. Como mulheres negras, somos facilmente objetificadas, exotizadas, subalternizadas, ou seja, não importa o tamanho ou qualidade do meu curriculum profissional/acadêmico, onde trabalho, qual a minha produção intelectual, pois diariamente sou obrigada a lidar com eventos racistas, onde quer que eu esteja, correspondendo a imagem de grupo historicamente imposta, mas ao mesmo tempo, é no movimento voluntário de entendimento da potência do agrupamento crítico, que temos construído um contrassenso dessa ideia. Assim tenho trabalhado incansavelmente e em diversas vias de expressão, tentando contribuir para a elaboração de outros espelhos que possam refletir verdadeiramente quem sou, em extensão às mulheres que me antecederam e aquelas que depois de mim surgirão.

#### **4.5 A materialidade do racismo na moda**

Quando participei da primeira semana de moda nacional no ano de 2014, pude entender a materialidade do TAC<sup>53</sup> citado acima, antes disso tive acesso ao cenário da desigualdade a partir do relato das profissionais que trabalharam comigo desde 2011. Mesmo com a silhueta padrão - altas e magras - as modelos relatavam que ao passar por testes de seleção para os desfiles nacionais em São Paulo - SP e Rio de Janeiro - RJ, raras vezes eram aprovadas, especialmente em se tratando da época de lançamento das coleções de inverno, sob a justificativa de que: - Modelo negra só vende no verão... ou - Você tem curvas demais para ser modelo... ou - Se não alisar o cabelo não vende, pois o seu nariz é largo demais! Algumas dessas modelos trabalharam fora do país com muito êxito depois dessas negativas no Brasil, foram aprovadas em seleções para a Semana de Moda de Nova Iorque e depois se mudaram para a África do Sul, onde trabalharam por um semestre, mas

---

<sup>53</sup> Refiro-me ao supracitado termo de Ajustamento de Conduta (TAC), assinado em 2009, entre a São Paulo Fashion Week e o Ministério Público do Estado de São Paulo, que sugeriu às grifes que pelo menos 10% dos modelos nos desfiles da temporada fossem negros ou de descendência indígena, acordo estabelecido entre o MPS (Ministério da Previdência Social) com a empresa Luminosidade, responsável pela organização do SPFW e Fashion Rio.

dessa vez experienciando outro campo de complexidade da experiência social do racismo, num país que, como os demais países colonizados, não reconhece e nem superou o *apartheid*.

Figura 30 – Dragão Fashion Brasil, 2014



Fonte: Foto de Reprodução/Acervo DFB<sup>54</sup>.

No desfile de 2014 criei a coleção Fluxus, com base no impacto da experiência que tive no Senegal no ano de 2013, quando fui convidada a representar o Brasil na Dakar Fashion Week, este foi o ponto de partida do projeto Modativismo. O evento aconteceu no nordeste brasileiro e mesmo assim era comum a materialização da cota mínima racializada, assim numa passarela onde desfilavam cerca de 20 modelos, apenas 02 delas eram negras e raras vezes indígenas.

A Coleção Fluxus falava sobre a Diáspora Africana e, nesse contexto, como os nossos cabelos, enquanto elemento de linguagem, geram identificação entre mulheres negras com origens diversas. A obra de inspiração foi a série fotográfica, “*Hairstyle*”, de autoria do artista nigeriano J.D. Ojeikere, que registrou as tranças geométricas e tradicionais da Nigéria em 1968. Com uma sub-representação de pessoas negras nessa passarela, observamos que ao atrelar as roupas e elementos de *styling* à imagem de modelos loiras, em sua maioria, a referência e o foco da pesquisa da coleção foi inevitavelmente prejudicada. As tranças que criamos como adereço de cabeça,

<sup>54</sup> Entrada final do desfile no Dragão Fashion Brasil, 2014, em Fortaleza – CE. Carol Barreto com as duas únicas modelos negras do *casting* do desfile.

reutilizando os tubos de linha da confecção, traziam a referência direta de um dos penteados da série fotográfica *Hairstyle*, no entanto, acoplado a uma corporalidade branca, me fez entender e problematizar ainda mais os modos vigentes, para limitação dos meios de expressão de discurso político por meio da moda.

Figura 31 – J.D. ‘Okhai Ojeikere



Fonte: Coleção Gilberto Chateaubriand, MAM, Rio.

O laboratório criativo da coleção Fluxus, aconteceu de modo integrado às turmas da graduação em Design de Moda, de uma instituição de ensino privada, onde ministrava aulas de disciplinas como Planejamento de Coleção, Styling, Fotografia de Moda, Teoria e História da Moda. Depois da coleção Linhas Vivas, pro Senegal em 2013, foi a segunda experiência de produção coletiva para criação e confecção de uma coleção de moda autoral. Com o início do projeto Modativismo, esse laboratório criativo integrou estudantes das disciplinas que ministrava, junto às turmas da colega Cláudia Soares, professora de Modelagem e Desenho. Os laboratórios compunham a participação das estudantes nas etapas desde a fase de pesquisa teórica e imagética, até as etapas de criação, planejamento de coleção e as fases de materialização dos desenhos por meio da modelagem tridimensional, da costura, até a fase de produção da imagem de moda conceitual da coleção.



Figura 32 – Laboratório UNIME



Fonte: Acervo Carol Barreto, 2013.<sup>55</sup>

Dentre os debates preparatórios estavam o estudo sobre conceitos teóricos como raça, racismo, gênero, sexismo e cultura afro-brasileira, a serem materializados a partir da escolha dos materiais que poderiam configurar a expressão dos conceitos centrais na criação. Numa dessas ocasiões, uma estudante questionou, ao analisarmos um vestido bordado por uma das artistas da equipe, se eu iria mesmo usar os búzios em meio aos paetês e adereços de madrepérola tão refinados, que já estavam no vestido, sob a justificativa de que “os búzios são coisa de pobre”. Neste momento foi necessário parar a produção no atelier, para que pudéssemos debater questões como: o que é coisa de pobre? Como se define e por que se desvaloriza a pessoa vista como pobre? Quem somos nós e qual classe social ocupamos? Qual é a cor da pessoa pobre no Brasil? Qual é a nossa cor?

Debates como esses eram comuns na minha sala de aula e lembro que não se produziu nenhum tipo de tensão permanente na turma pois, estes momentos de abertura e crescimento coletivo, eram tidos como tão importantes quanto a experiência prática de preparar uma coleção para um desfile de grande porte. Para que as mulheres, integradas

---

<sup>55</sup> Durante a sua atuação como docente do curso de Graduação em Design de Moda da UNIME, Lauro de Freitas – BA, Carol Barreto realizou os três primeiros laboratórios criativos coletivos do projeto Modativismo, com apoio das docentes e coordenadora do curso. O primeiro laboratório do curso de pesquisa do Doutorado, aconteceu nesta instituição, no ano de 2015, com a preparação da Coleção Vozes, para a Black Fashion Week Paris. Contou com a presença de cerca de 20 estudantes dessa instituição e da UFBA, pois Carol mantinha vínculo de trabalho em tempo parcial em ambas instituições.

no processo criativo, pudessem compreender a implicação da sua posicionalidade na interpretação dos objetos criados, foi necessário estimular e ampliar o entendimento da moda como campo de produção e expressão discursiva potente e, conseqüentemente, como contribuição indispensável para a transformação de ideias classistas e racistas como aquelas reproduzidas pela estudante. Depois de apresentar a coleção no desfile, retorno ao grupo e me surpreendo com a preocupação das estudantes diante do resultado alcançado, que também problematizava o fato de que a imagem das modelos não era condizente com a pesquisa da coleção.

Nas entrevistas concedidas depois do desfile, problematizei bastante sobre a ausência de mulheres negras ou indígenas nas passarelas e acessando as matérias de cobertura, percebi que tive razoável apoio dentre jornalistas presentes. Com o sucesso do desfile, prontamente fui convidada para mais uma participação no evento do ano seguinte. Confiante, preparei um novo projeto de coleção e enviei, tempos depois, incomodada com a demora na confirmação da minha participação, escrevi um e-mail questionando sobre a impossibilidade de uma espera mais longa, diante da complexidade da proposta da coleção, pois o projeto envolvia a aplicação de técnicas artesanais de manipulação têxtil, onerosas em termos de tempo e dinheiro, para sua confecção. As respostas vagas, que apenas postergavam a negativa, me fizeram entender que aquela oportunidade não estava mais disponível, talvez pela perturbação causada à "normalidade" do evento.

Naquela época os temas recorrentes nas coleções de moda, em sua maioria, tratavam de assuntos superficiais e eu havia mandado um projeto que problematizava mais uma vez, questões envolvendo a cultura afro-brasileira, o colonialismo e as hierarquias raciais. Mesmo entendendo, de maneira subliminar, quais foram as razões da exclusão do meu nome daquele *line up*, guardei a pesquisa e os croquis e, para minha surpresa, alguns meses depois, fui convidada a representar o Brasil na Black Fashion Week Paris – FR, no ano de 2015. Mais uma vez, era uma porta que se fechava no Brasil, mas abrindo outras muito relevantes no âmbito internacional, o que me fez questionar ainda mais a eficácia da invisibilização estratégica como um produto social do racismo brasileiro e assim compreender que não mais poderia esperar por oportunidades ou aberturas nem na Bahia e nem no Brasil e por isto precisava criar algo novo que pudesse fornecer base e realidade para a realização do meu sonho e de outras mulheres como eu.

Com o estreitamento das oportunidades, percebi que tinha apenas duas opções: desistir do meu sonho ou tentar materializar, por meio da criação artística, o propósito de expressar imagens diferentes do padrão de subalternidade imposto à

corporalidade/imagem de mulheres negras, pois se não me sentisse potente para modificar ao menos o universo mais próximo a mim, não conseguiria seguir atuando dentre tais práticas racistas já constituídas.

Nessa época passei a aprimorar as análises sobre o quanto o campo da moda é um espaço de reprodução da pirâmide social vigente no Brasil, onde comumente a figura referente a representação hegemônica do 'homem - branco - cisgênero - heterossexual - urbano - letrado e magro' ocupa a posição central da produção da intelectualidade mental, observando que numa posição abaixo se colocam as mulheres - brancas - cisgênero que ocupam, em sua maioria, posições atreladas ao cuidado das coisas, trabalhando como produtoras de moda, camareiras e etc.

Como um modo de extensão compulsória do feminino ocidental, a partir de uma perspectiva biologizante de gênero, nos camarins dos desfiles de moda, pude observar essa lógica, ainda reproduzida em diversas empresas brasileiras, de que o homem pensa e a mulher executa, reproduzindo o binarismo assimétrico das relações de gênero apreendidas em meio a uma sociedade de traço colonial. Ainda sem os vetores dos demais marcadores sociais das diferenças (como classe social, geração e capacidade física), podemos analisar como o componente Raça é um elemento que intensifica os processos de subalternização. Na indústria da moda brasileira, o lugar da produção manual e do trabalho braçal por muito tempo foi ocupado por pessoas não brancas, muitas vezes expostas a condições desumanas de trabalho análogo à escravização.

Particpei, como produtora voluntária, de alguns desfiles de moda na cidade de Salvador - BA e Feira de Santana - BA, até fazer um curso de moda masculina com um reconhecido designer cuja marca integrava a maior semana de moda do país, e ao final do curso algumas de nós fomos oportunizadas a ter uma experiência como produtora no camarim de um desfile seu na São Paulo Fashion Week no ano de 2005. A experiência foi muito relevante no que se refere ao processo de ensino aprendizagem, horizontalizado, que ele propunha, pois antes disso as experiências eram pouco ou nada participativas. Naquele espaço, lembro muito da receptividade da equipe, mas também que éramos as três únicas pessoas negras presentes dentre modelos, estudantes e profissionais de moda. Compreendendo o contexto, pude observar que mesmo numa cidade onde numericamente as pessoas negras não são maioria como Salvador, foi possível comparar como o desenho de ocupação de espaços era muito semelhante às minhas experiências anteriores na Bahia onde, tanto o quantitativo quanto a posição de poder de decisão, eram basicamente ocupadas por pessoas brancas. Quando falo sobre poder de decisão, menciono tanto a

atuação implícita dos empresários quanto o poder explícito, que é o poder da construção das imagens.

A partir dessa experiência prática, comecei ver estes espaços como campo de observação, que me ajudaram a compreender porque diversas portas continuavam fechadas para o meu trabalho, que sempre foi questionador e problematizador sobre as questões relativas à desigualdade e mesmo que alterasse as formas visíveis, percebia o quanto meu discurso incomodava. Assim, tive que entender definitivamente que, sem alterar o conjunto de pessoas que ocupam o lugar de decisão e poder, no campo da criação em moda, não seria possível modificar ou redistribuir o campo de oportunidades. Ao compreender como a possibilidade de elaborar imagens de moda é uma forma de construção de realidades, venho analisando como a moda pode ser um campo efetivo de transformação e como contribuição a construção de diferentes e melhores realidades. Desse modo, começo a analisar de que forma eu poderia contribuir para a formação de mulheres negras que pudessem ocupar espaços como uma extensão das práticas de reivindicação da nossa ancestralidade.

#### **4.6 Modativismo: elaboração de um conceito que nasce da experimentação prática**

Fui docente nos cursos de ensino superior, técnico e pós-graduação em Design de Moda entre os anos de 2008 a 2015 em Salvador – BA, cidade de onde se encontra, numericamente, a segunda maior população de pessoas negras no mundo, estando em primeiro lugar a Nigéria, país do continente africano. No entanto, nesses anos de experiência, contava sempre com um pequeno número de pessoas negras, tanto no corpo docente, como no grupo discente. Com o passar dos anos, e o surgimento dos cursos tecnológicos de graduação, que diminuiu o tempo de curso e também o valor das mensalidades, pude ver ingressar um maior número de pessoas negras, especialmente de mulheres negras. Nesse novo cenário, se empreende mais um desafio na minha atuação como docente/artista, num outro viés de produção de conhecimento, para a sensibilização e problematização sobre relações de gênero e hierarquias raciais, como um caminho para o reconhecimento, dentre as discentes, sobre seu pertencimento e origem, de modo a complexificar seus processos criativos e produtivos, tornando-os mais respeitáveis às suas identidades, origens e comunidades.

Sob a perspectiva da Interseccionalidade (AKOTIRENE, 2018), sabemos que no Brasil, fatores como raça, gênero e classe social, dentre outros marcadores sociais das

diferenças, ainda constituem um bloco indissociável. Junto a isso, advém outras características aglutinadoras, como imagem, origem, religião, etc. Nos primeiros anos de prática de ensino, o maior desafio era romper a hegemonia materializada pela branquitude (BENTO, 2002), que é expressa em cada elemento da formação acadêmica e profissional das estudantes, pois, as faculdades de moda eram espaços extremamente elitizados, e demonstravam um espelhamento daquilo que apreendemos como campo de atuação profissional em moda: um desfile de “corpos padrão”. Nesse contexto, a desconstrução da hierarquia da branquitude, como selo de qualidade para qualquer trabalho ou teoria ali compartilhada, era o nosso maior desafio.

Com a mudança paulatina de cenário, pude cada vez mais analisar o modo como os aspectos relativos a auto imagem, representação e representatividade, apareciam como fios condutores da energia criativa, podendo servir como elementos definidores da perspectiva profissional de cada estudante e, conseqüentemente, da trajetória de vida de mulheres negras. Ciente da importância de produzir imagens de autoridade e representatividade positiva de pessoas negras, passei a pesquisar conteúdo de maneira independente, para construir minhas disciplinas de Teoria da Moda, História da Moda, Planejamento de Coleção, Fotografia de Moda, Styling, Consultoria, dentre outras. Assim, percebi, como as propostas de metodologia de Design eram amorfas, no tocante ao pouco entendimento da centralidade da pessoa/cultura nos processos de construção de projetos, uma vez que sob a perspectiva da Decolonialidade (CURIEL, 2009), a produção de sentido e significado não deve ser vista como algo universal ou homogêneo.

Diante disso, a cada nova turma era proposto um percurso metodológico a partir das características do grupo e suas necessidades. Minhas estudantes eram, em sua maioria, costureiras com experiência profissional nos seus bairros, igrejas ou como prestadoras de serviço para marcas de moda, que já atuavam nesse campo há alguns anos, antes de ingressar na graduação. Muitas delas, com faixa etária mais avançada que as costureiras estudantes de graduação, relataram que não se viam como potenciais estudantes de ensino superior, por conta dos diversos estereótipos de gênero e raça, sob os quais aprenderam a enxergar a si mesmas.

Nesse novo e profícuo cenário passei a analisar a sala de aula como campo efetivo de experimentação teórico-metodológica, de modo que, o potencial das minhas estudantes, majoritariamente pessoas negras, originárias de bairros populares, comunidades tradicionais e periféricas, experientes nos importantes campos de intelectualidade manual na área do design de moda, pudessem se ver de algum modo

espelhadas nos conteúdos ministrados em sala de aula e nas imagens que eram estimuladas a produzir, empreendendo uma postura ativista no campo do ensino-aprendizagem em design de moda, com base nos processos criativos e metodologias que já experimentava nas minhas coleções, como designer de moda autoral.

Como mulher negra e professora, logo entendi que valia o esforço de pesquisar conteúdos que não apareciam nos livros didáticos, para compor as matérias, de forma que não reforçassem os estereótipos de inferioridade dentre as discentes, traçando uma linha diferente do imaginário comum ao ensino de design de moda. No contexto em que lecionei, pude observar que a maioria das pessoas que estudam moda não eram as "fashionistas" como se refere o imaginário popular, mas, pessoas interessadas em se aprimorar nos saberes/fazerem que estão na centralidade da produção em moda, mas que sempre foram desvalorizados sob o olhar do binarismo assimétrico que localiza a intelectualidade mental como distante e superior da intelectualidade manual, como a exemplo da costura que é um saber/fazer característico de mulheres não brancas e pobres.

Meu ingresso como docente no ensino superior, em design de moda, também me instrumentalizou a colocar em prática as reflexões e pesquisas sobre hierarquias raciais, estudos feministas e de gênero de maneira imbricada aos processos criativos e produtivos no meu atelier. Sempre trabalhei minhas práticas artísticas aliadas a uma reflexão sobre as matrizes produtoras das desigualdades e o papel dos marcadores sociais das diferenças no potencial criativo humano, produzindo artigos e elaborando roteiros de metodologia do design que fossem respeitáveis, ao que acredito como concernentes ao campo da diversidade, sob a perspectiva da Decolonialidade (CURIEL, 2009).

Para espelhar o aprofundamento no campo das reflexões teóricas, também fui alterando meus saberes/fazerem como designer de moda autoral e, no ano de 2013, quando docente num curso de graduação em design de moda muito voltado para costura, pude efetivar importantes laboratórios criativos coletivos, que me permitiram mensurar na prática, os efeitos da experimentação teórico-metodológica que propus, ao longo dos anos, nas minhas disciplinas.

Em 2013 fui convidada para representar o Brasil no Dakar Fashion Week no Senegal; mas havia fechado meu atelier, pois em 2011 ingressei como docente do quadro permanente da UFBA. Sem estrutura física e apoio financeiro para construção da coleção, em conversa com a nossa coordenadora, criei um curso de extensão acoplado a disciplina de Planejamento de Coleção que eu ministrava, convidei a colega Cllaudia Soares, que fez o mesmo com as disciplinas de Modelagem e Desenho, e o colega Maurício Portela,

que também se integrou com as disciplinas de Criatividade que ministrava. Juntas, construímos um laboratório de criação dentro do curso de graduação, oportunizando a algumas turmas a integração e colaboração no meu processo criativo e produtivo, no percurso de produção da Coleção Linhas Vivas, a ser apresentada no evento africano.

Figura 33 – Laboratório Coleção Dakar Fashion Week - Senegal



Foto: Acervo Cllaudia Soares, 2013<sup>56</sup>

Debatendo o que passei a chamar de endereçamento<sup>57</sup> como foco de análise do contexto cultural do evento, construímos uma reflexão prévia para situar conceitualmente a criação da coleção, definindo a partir daí os modos de confecção, bem como elementos de *styling* e composição de trilha sonora, tornando as estudantes e colegas docentes, partícipes da criação de uma obra coletiva, afinada ao que mais tarde – na minha pesquisa de doutorado – venho a conceituar como modativismo. Sob essa perspectiva, pude refinar o entendimento de que, além da construção de repertório cultural que possa balizar práticas feministas e antirracistas no design de moda, a criação desse campo da experimentação prática, puderam verdadeiramente animar o senso de potencialidade das

<sup>56</sup> Imagem do Laboratório de Modelagem da UNIME. Estudantes sob a orientação de Carol Barreto e da prof. Cllaudia Soares, que também desenvolveu sua pesquisa no Mestrado em Design (EBA – UFBA) compondo uma análise dos laboratórios construídos naquele contexto.

<sup>57</sup> Passei a chamar de endereçamento a necessidade de considerar, nos projetos de coleção, as características culturais do país e do evento-destino de apresentação/exposição, como parte integrada aos processos de pesquisa, no sentido de compor resultados artísticos que possam se inserir com sutileza no contexto, sem ferir limites religiosos, sociais e etc. ao passo em que, analisando as limitações de repertório das pessoas originárias de países colonizados, ao me inserir em eventos africanos, busquei não elencar referências africanas para evitar reproduzir ações de apropriação cultural. Nesse caminho, cada vez mais me aproximei do que compreendo e pratico como moda afro-brasileira.

peessoas envolvidas, compartilhando a oportunidade de elaborar um trabalho de modo coletivo, dentro das exigências de uma semana de moda internacional, situada num contexto cultural riquíssimo, mas pouco conhecido por nós, pois invisibilizado pelo racismo.

As diversas descobertas atreladas a essa experiência coletiva, foram tão positivas, que, desde o ano de 2013 fomos aprimorando os modos de construção coletiva do que chamo de Processos Criativos Decoloniais e, sob a perspectiva do entendimento da moda como esfera legítima de contribuição à luta feminista interseccional e antirracista, muitas das estudantes integraram-se à minha equipe fixa de criação e me acompanharam nos laboratórios colaborativos para preparação das coleções apresentadas nas passarelas nacionais e internacionais, até as etapas de circulação internacional nas galerias de arte e assim foram se profissionalizando para as fases de prestação de serviço de criação/colaboração artística. Assim, olhando de dentro para fora, puderam entender a materialidade das assimetrias sociais que sempre relatei nas minhas experiências e passaram a questionar como a expressão ativista nos meus trabalhos, limitou as possibilidades de uma visibilidade nacional, mas impulsionou a projeção internacional.

Desse modo, por demanda imposta pelo caráter inovador do meu perfil e do meu trabalho como artista e pesquisadora, criei o conceito de Modativismo (BARRETO, 2018), que abarca modos decoloniais de encadeamento entre formas de pensamento e ação, resultantes de processos criativos e produtivos respeitáveis à diversidade cultural e, por consequência, horizontais. Uma proposta que ampara outros aportes metodológicos, que resultam em produções, processos de fruição e a criação de produtos, valorados não apenas pela sua materialidade, mas pelo legado imaterial que o sustenta e consequentemente pelo potencial de transformação social que aciona.<sup>58</sup>

Para nós mulheres negras, toda ação dissonante do lugar de subalternidade que o racismo nos colocou, é uma postura ativista. Quando reivindico por definir a minha própria narrativa e elaborar modos de produção de conhecimento que pesem, na mesma medida, tanto a produção da intelectualidade mental, quanto os produtos da intelectualidade manual, estou elaborando posturas ativistas. Ativismo é uma postura crítica, materializada em ações individuais e coletivas, que visam a mudança do curso de vida de uma comunidade ou grupo. Os ativismos e suas diversas formas de expressão, intentam uma mudança prática da realidade social, no caminho da garantia de direitos

---

<sup>58</sup> Destaco o uso do termo Decolonial, pode-se observar que trago com frequência o termo 'decolonizar' e não 'descolonizar' – o que implica numa escolha política.



humanos para todas as pessoas, portanto, parte de um pensamento reflexivo e crítico, debatido de maneira organizada dentro o grupo de interesse, para que possa, por exemplo, balizar desde a proposição de políticas públicas, a projetos de transformação social ou de intervenção empresarial em diversas áreas.

Portanto, para que a revolução seja efetiva, precisamos alterar e descolonizar as bases de construção do pensamento na área da moda, mas isso só será possível com a efetiva construção da diversidade, que deve estar aliada a proposição de ações afirmativas e, conseqüentemente, com a política da presença de pessoas de variadas origens e identidades, poderemos romper com o padrão hegemônico da branquitude (BENTO, 2002), e produzir uma multi-representação de corporalidades e identidades, que ajudem a efetivar o serviço social que a moda deve prestar.

A luta antirracista é muito mais complexa do que se pode dar conta num texto ou numa coleção e requer amplo debate, mas essencialmente, envolve ações práticas que elaboram a divisão de oportunidades para todas as pessoas. Para produzir a necessária radicalização cognitiva, precisamos contar com a contribuição da moda e dos demais setores da sociedade civil, para constituir imagens de autoridade e de intelectualidade, concernentes à factível produção intelectual de mulheres negras, para que, diante da complexidade de um problema de dimensão estrutural e de aspecto estruturante como o racismo, possamos construir um avanço em direção a desconstrução dessa dívida histórica.

Como já tratamos acima, dentre as diversas intelectuais negras que tenho como referência, no percurso da pesquisa, destaco novamente as palavras de Patrícia Hill Collins (2016). A autora observa como o lugar de marginalidade que nós, mulheres negras, temos sido historicamente obrigadas a ocupar, dentro e fora do espaço acadêmico, tem sido transmutado criativamente pelas intelectuais a partir da possibilidade de expressar um ponto de vista único e particular:

Uma segunda razão pela qual o foco na cultura das mulheres negras é importante deve-se ao fato de destacar a natureza problemática de conceitualizações do termo “ativismo”. Enquanto a realidade das mulheres negras não pode ser compreendida sem dar a devida atenção à natureza interligada das estruturas de opressão que limitam suas vidas, as experiências das mulheres afro-americanas sugerem que possibilidades de ativismo existem mesmo dentro dessas estruturas múltiplas de dominação. Esse ativismo pode assumir diversas formas. Para mulheres negras sob condições muito inflexíveis, a decisão no foro íntimo de rejeitar definições externas da condição feminina afro-americana pode ser em si uma forma de ativismo. Se mulheres negras se encontrarem em configurações sociais nas quais a conformidade absoluta é esperada, e onde formas tradicionais de ativismo – como votar, participar de movimentos coletivos e ter cargos públicos — são impossíveis, então a mulher individual que em sua consciência escolhe ser autodefinida e

autoavaliada é, de fato, uma ativista. Elas estão mantendo o controle sobre sua definição enquanto sujeitos, enquanto seres humanos plenos, a rejeitarem definições delas próprias como “outros” objetificados (COLLINS, 2016, p. 113-114).

Situada no contexto estadunidense, a autora trouxe uma rica contribuição para me ajudar a pensar as ações como modativista, no sentido de me auxiliar a compreender o que produzo, inserida no contexto opressor da branquitude, reconhecendo tais estratégias de dentro pra fora, entendendo o meu papel de provocar essa fronteira, ao reivindicar pela invenção da minha própria narrativa, feita com e para outras mulheres negras como eu, e assim estendendo a elas a possibilidade de materializar a nossa forma de auto-avaliação, desde um lugar distante das lentes, definidas pelas matrizes produtoras das desigualdades, mas ao mesmo tempo, inevitavelmente moderada pela mesma. Mais do que isso, sua reflexão amplia a compreensão do nosso papel na luta antirracista e feminista como um todo, quando provoca a pensar que o enfrentamento começa pelo nosso próprio deslocamento como ato de insurgência, quando diz: “Pessoas que se vêem como plenamente humanas, como sujeitos, se tornam ativistas, não importa quão limitada seja a esfera de seu ativismo. Ao devolverem a subjetividade às mulheres negras, as feministas negras lhes devolvem também o ativismo” (COLLINS, 2016, p. 113-114). Nesse contexto, a criação do projeto Modativismo nasce da necessidade de reivindicação da nossa condição de Humanidade, destacando saberes/fazerem que, sustentados pelo campo intelectual e subjetivo das mulheres negras de comunidades tradicionais, que transformaram elementos históricos de opressão em suas características de identidade enquanto comunidade, nos ensina como lidar produzir modos de subversão dentro do padrão imposto e redesenhar assim nossas trajetórias de vida por meio da criação.

#### **4.7 Trânsitos Afro-diaspóricos entre Moda e Ativismos**

O encontro com outras mulheres negras, ativistas, de atuação internacional, foi marcante no direcionamento da minha carreira como artista e designer de moda. Entre os anos de 2010 e 2013, eu mantive uma loja e atelier no bairro do Rio Vermelho, em Salvador, um dos mais conhecidos na cidade, por reunir diversas possibilidades de entretenimento e cultura. Ao final do ano de 2012, junto com Solon Diego – talentoso estilista baiano e grande amigo, que nos deixou no ano de 2020 – organizamos ‘A-loja’, um evento multi-linguagem que reuniu trabalhos de *design*, moda, arte, gastronomia e

música, em quatro andares de uma casa onde se construiria o Lalá – casa conceito, idealizada por Luiz Ricardo Dantas. Expondo a linha comercial da marca, recebi uma bela mulher, que me entregou um cartão escrito “Black Fashion Week”, a estilista senegalesa Adama Ndiaye, que visitava Salvador de férias e estava a mapear estilistas negras e negros com potencial criativo para seus eventos. Ao ler o cartão, lembro que me desculpei, pois ali nas araras estavam expostas algumas peças de roupa bem básicas e ligadas às “tendências do verão”, justificando que com loja aberta, tivemos que nos adaptar para produzir peças bastante comerciais e ela disse: - “*Todas nós precisamos sobreviver, querida!*”.

Apresentei o portfólio da última coleção, intitulada Kalakuta, trabalho inspirado na sonoridade do nigeriano Fela Kuti, que marcava um posicionamento político já bem explícito sobre a relação entre a moda, relações de gênero e as lutas antirracistas. Nos despedimos, ela transitou pela casa e conversou com *designers* de outras marcas e na semana seguinte visitou minha loja, analisou o acabamento das peças das coleções no atelier que ficava no andar superior, mostrei as imagens das passarelas anteriores explicando a pesquisa e os processos que envolviam as criações, depois disso nos encontramos para conversar mais algumas vezes sobre o mercado de moda local e as possibilidades de realizar um evento em Salvador – BA e assim ela retornou ao Senegal. Quatro meses depois, era abril de 2013 quando recebi seu e-mail me convidando para representar o Brasil na Dakar Fashion Week, no Senegal e o evento aconteceria em junho de 2013. Segundo sua fala, seu mote de escolha foi a seleção de criadoras (es) de moda que expressam a diversidade cultural de seu país e naquele contexto, também pergunta a outras pessoas o que achavam do meu trabalho, ela pode compreender a minhas criações como um somatório às práticas contra o racismo e seria a primeira vez que teriam no *line up* uma designer brasileira.

Figura 34 – Croquis digitais Coleção Kalakuta – 2013



Fonte: Acervo Carol Barreto, 2013<sup>59</sup>.

Impactada com o convite e comovida pela emoção diante da possibilidade de pisar pela primeira vez, tanto em solo estrangeiro como africano, o desafio agora era viabilizar duas coleções de 10 looks em tão pouco tempo e obter recurso financeiro para custear a passagem de avião, pois chegando lá teria toda estrutura de hospedagem, alimentação, traslado interno e toda estrutura de *casting*, produção de moda e passarela prontas. Quando respondi a ela que seria necessário analisar os custos de deslocamento antes de confirmar a minha participação ela me respondeu: “- *Faça o dinheiro, é assim que eu também trabalho!*” Essa resposta foi uma importante provocação e mesmo sem poder vislumbrar os caminhos para fazer esse dinheiro em tão pouco tempo, pude visualizar outros percursos de apoio que pudessem me ajudar a realizar esse sonho. Jamais poderia imaginar que um convite como esse fosse acontecer na minha vida ou mesmo pudesse existir, pois mesmo sabendo que trabalhar com moda demanda uma estrutura financeira razoável, que nem eu e nem minha família poderíamos arcar, resolvi acreditar naquela oportunidade e aceitei o convite.

Compartilhei o desafio com colegas do curso de Design de Moda de uma faculdade onde ensinava e transformamos a nossa sala de aula num laboratório de projeto de design, confecção e *styling* de moda. Com o apoio da coordenadora do curso

<sup>59</sup> Desenho digital, criação de Adriele Regine, primeira assistente do atelier Carol Barreto no ano de 2010.

envolvemos as estudantes de duas turmas no acompanhamento de todas as etapas do trabalho, bem como na confecção das peças e acessórios para a criação da Coleção Linhas Vivas. Foi muito enriquecedor analisar, junto com minhas estudantes, as possíveis temáticas das coleções face às restrições projetuais, e diante daquilo que passei a chamar de endereçamento: a análise do contexto político-cultural, onde se insere o evento como escopo definidor de parâmetros de *design*.

Figura 35 – Croquis Coleção Linhas Vivas



Fonte: Acervo Carol Barreto, 2013.

Analisando imagens das edições anteriores, tivemos a surpresa ao reconhecer que nada sabíamos sobre moda africana contemporânea e que a qualidade daqueles trabalhos – cujas criações e marcas jamais foram noticiadas no Brasil – era muito superior e mais complexo em termos de expressividade estético/cultural do que qualquer coisa que víamos nas passarelas brasileiras. Portanto, passamos a analisar estratégias para que, sem um conhecimento de qualidade sobre as culturas senegalesas e a moda africana, eu pudesse levar uma coleção que focada na qualidade da confecção, da aplicação de materiais, essencialmente não se assemelhasse à nenhuma forma de “imitação de cultura africana”.

Desse modo, pude compreender que aquele era um convite que me convocava a um ato de responsabilidade, uma oportunidade sem precedentes para compor, com aquele coletivo de pessoas pretas de diversos lugares do mundo, uma alquimia para que pudesse metamorfosear – em uníssono – a nossa noção de memória, história e culturas africanas,

pois, em se tratando de uma experiência compartilhada com cerca de 20 pessoas, certamente os reflexos não se limitariam a mim.

Diante disso, optamos por, através da *moulage* e da técnica de desenho e costura da alfaiataria – inspirando-se também na provocação de Fela – compor uma coleção com tecidos de alta qualidade, expressiva em grande blocos de cor, cujo desenho evocava formas geométricas oriundas das pesquisas sobre a visualidade de comunidades tradicionais africanas, como as Ndebele da África do Sul, mas, sem os ornamentos de *design* de superfície e de estamparia que as caracterizam, para não gerar aproximação com os atos de apropriação cultural que sempre criticamos.

Os blocos geométricos dos croquis nos fizeram reconhecer traços do trabalho de artistas brasileiras (os) da época do neo-concretismo, como Hélio Oiticica e Lígia Clark, mas essencialmente, nos traziam o debate sobre como uma cidade histórica como Salvador-BA, célula inicial da invasão colonial, mas que configura a invenção do país que conhecemos hoje, pôde ser totalmente invadida pelo concreto, por prédios de arquitetura monótona e repetitiva, em detrimento da preservação dos casarões e lugares históricos, ao mesmo tempo em que, o desenho urbano se materializa pela proximidade com as comunidades de ocupação desordenada, onde uma esmagadora maioria populacional de gente preta, desenha uma arquitetura orgânica, não linear e cujos percursos de ocupação dos espaços traçam caminhos emaranhados completamente imprevisíveis e demonstram modos de resistência que não são passíveis de contenção, como intentam os poderes hegemônicos.

As peças secas e com traços precisos, surgiram acompanhadas por turbantes feitos com pesados cordões que ornavam a cabeça como uma coroa, acompanhados de pesados braceletes e acessórios para os pés, também compostos por tramas artesanais, técnica assinada por uma ex-estudante minha e que agora retornava ensinando às turmas ingressantes, suas técnicas. Enormes colares que adornavam a parte superior das peças, confeccionados com cordões de algodão cobertos com fios de seda foram um dos elementos centrais da coleção, como declarava o *press release*:

O ambiente urbano na cidade de Salvador tem sido tomado pelo concreto e pela geometria árida que concorre com as linhas orgânicas constituídas pelo uso que a população faz da cidade. O movimento das pessoas nas ruas, as contraposições visíveis entre bairros que abrigam comunidades de classe sociais e culturas distintas, o desenho formado pelos veículos e luzes no trânsito visibilizam as linhas orgânicas que constroem uma cidade viva e assimétrica em meio ao concreto estático. Em 1954 Lygia Clark publica “A descoberta da linha orgânica” e registra seus experimentos com formas

geométricas e blocos de cor. A coleção Linhas Vivas V13.14, parte do contraponto entre linhas retas e curvas, da forma tridimensional à unidimensional, da superfície lisa à textura rústica, do moderno e do tradicional. Assim apresenta um redesenho de alfaiataria, bem como peças escultóricas na sua modelagem e outras minimalistas, mas com adição de espessos cordões trançados manualmente que formam singulares adornos corporais. O corpo e seu desafio ao vestir-se e tornar-se urbano ou “civilizado” ocupam um lugar de centralidade no conceito dessa coleção e assim, pele e têxtil passam a ter mesma importância em looks com transparência, decotes e linhas abertas (BARRETO, 2013, s.p.).

A experiência no Senegal foi muito maior e engrandecedora do que os obstáculos e desafios de ser, uma mulher negra jovem e de origem de classe trabalhadora do interior da Bahia, a cruzar o oceano atlântico em direção a Lisboa, depois para Dakar, sozinha, com duas pesadas malas contendo itens pessoais e as duas coleções prontas, bem passadas e organizadas com carinho pela equipe.

Os cordões dos elementos de *styling* chamaram atenção em todos os aeroportos por onde passei e a todo momento tinha que ir para a sala reservada, para ter as malas “revistadas”. Não apenas pela forma incomum que aparecia no raio x, mas essencialmente porque sabemos que uma mulher negra e jovem, desacompanhada, figurava um perfil incomum para as viagens internacionais até o ano de 2013 e que pessoas com meu “perfil” eram geralmente tidas como suspeitas de tráfico de drogas. Foi a consciência sobre os aspectos deterministas que envolvem as ações de segurança pública, que me fez ficar estranhamente tranquila nas abordagens e não levar para o lado “pessoal” pois, de posse dos jornais impressos que noticiaram a minha participação da semana de moda internacional tinha como comprovar o motivo, o destino das peças e a veracidade da narrativa.

Um dos jornais foi distribuído na entrada do voo para Lisboa e foi bem significativo me ver estampar um destaque naquele importante veículo de comunicação no exato momento da travessia. No entanto, a importância daquele momento também trouxe uma sensação muito estranha de, dentre as pessoas brancas presentes naquele avião, ser a única mulher negra e logo de ser invisível. Na fila da imigração foi chocante a abordagem simpática do policial numa divertida conversa sobre o carnaval com duas jovens brancas e comigo a expressão séria e desconfiada de quem carimba o passaporte a contragosto, olhando atentamente o visto do Senegal.

Figura 36 - Notícia “Rumo ao Senegal”, Jornal Correio – 2013



Fonte: Jornal Correio, 2013.

Ao mesmo tempo, muito atenta a esses detalhes, crescia a noção da dimensão daquele passo/vôo, não apenas em direção ao redirecionamento da minha história – pois havia acabado de “perder” um concurso de moda em Salvador – BA – mas do retrair da memória de outras mulheres pretas como eu, que compartilhando da mesma origem e semelhantes ideais, puderam investir sua crença, sua intelectualidade, a força e a qualidade de seu trabalho e acima de tudo, a grandeza de seus corações, para me ajudar a concretizar aquele sonho. Um passo dado e que sem retorno, mudou tudo que compreendia sobre mim, sobre minha origem, mas principalmente, sobre a minha/nossa potência.

Uma cena muito marcante para o redesenho da ideia de negritude e de feminino que tive até ali, foi a imagem de uma mulher vendendo frutas, sentada numa esquina à luz do dia. Ela trajava um vestido com estampa verde igual ao seu turbante, tudo feito com capulanas e recoberto por brilhantes paetês prateados. Ter avistado aquela divindade da janela da van que levava a equipe de moda, para o desfile na periferia de Dakar, foi muito forte pois marcou a compreensão de como o poder colonial nos desconstituiu da nossa própria beleza, sobretudo quanto a nossa estética vestimentar. Ela estava trabalhando, numa esquina de um bairro de periferia com pouca estrutura urbana, diante dela, numa bacia de metal estavam as mangas e outras frutas à venda, muito bem vestida, belíssima e de semblante tranquilo, me fez olhar aquilo que vestia e compreender que nada sabia sobre moda e muito mesmo sobre bem viver. Na época eu não tinha nem acesso



a um celular com boa câmera fotográfica para registro – como fazemos hoje erroneamente ao fotografar pessoas sem permissão – mas a grandeza daquela imagem segue gravada na minha mente com todos os detalhes.

Da participação no evento e da estadia no Senegal, guardo as melhores memórias, especialmente a recordação de um dos desfiles que fizemos em Guédiawaye, periferia de Dakar, para uma plateia de 25 mil pessoas no festival de música da África Tv. Esse foi um dos momentos mais bonitos que já vivi como estilista e como mulher!

Figura 37 – Plateia Senegal Dakar Fashion Week, 2013



Fonte: Bruno Deméocq, 2013

Na periferia da cidade, as vestes tradicionais da cultura mulçumana se fazem ainda mais presentes e naquela profusão incrível de cores, é inesquecível a quantidade e a diversidade de pessoas pretas na plateia do desfile. Especialmente as mulheres com roupas de cores intensas contrastando com o tom de pele, me lembravam o quanto escutamos coisas do tipo: mulher negra não pode usar batom vermelho, roupas com cores fortes chamam muita atenção, cabelo trançado é coisa de pobre, cabelo natural tem aparência de sujo, dentre outros absurdos que por muito tempo guiaram, não apenas a construção da aparência, mas acima de tudo, produzem uma ideia de nós mesmas que é tão reduzida que muitas vezes se encerra no ação da imitação do padrão branco, produzindo apenas desconforto e senso de inadequação permanentes. A despeito disso, pude me surpreender com um enorme *outdoor* ao lado do maior ponto turístico da cidade,

onde se fazia a propaganda de cremes para clareamento da pele, mostrando o antes e depois com uma modelo albina de cabelos alisados e com vestes ocidentalizadas.

Figura 38 - Dakar Fashion Week (Senegal) 2013



Fonte: Bruno Deméocq, 2013.

Experiências como essas me impulsionaram a retomar as pesquisas sobre culturas africanas e afro-brasileiras, pois ao vislumbrar tamanha ignorância, me senti ainda mais mobilizada a reivindicar conhecimento de qualidade sobre nosso continente originário. Na estadia em Dakar, vivi presencialmente o impacto de ver os *looks* e a performances de jovens nas casas noturnas, com uma habilidade ímpar de articular estéticas de seu lugar de existência e origem, com o uso de produtos de luxo de marcas europeias brancas, oriundos das grifes dos países colonizadores, conformando algo novo que não somente a adoção da aparência imposta e valorada como melhor ou adequada aos ditames redefinidos pela lógica da exploração, mas apareciam muito mais como produto de uma autonomia estética.

Ali eu entendi o quão pouco eu sabia sobre beleza, aparência, moda e sociabilidade na perspectiva das mulheres africanas. Assim como, muitas de nós na diáspora, com ajuda e resistência das mais velhas, tivemos que nos reconstruir e recriar nossas narrativas de origem, histórias estas que apontaram para um outro, potente, diferente e inovador futuro. Da escassez e da dor produzimos em abundância, um outro senso de conexão com o mundo e com muitas de nós por aí espalhadas, mas nunca desarticuladas, resistindo e lutando dentro de nossas demandas e cada uma à sua maneira.

O que mais me impactou naquela experiência foi a sensação de pertencimento e de estar em casa, especialmente quando as mãos daquelas mulheres me tocavam para checar se eu estava bem ou me acolher quando tinha qualquer dúvida, algo muito forte e ao mesmo tempo estranho, pois jamais pensei em pisar fora do meu país, quanto mais num país africano, cheio de tradições, como o Senegal. Sentir a diáspora africana é algo para além do que a minha mente poderia alcançar. Que estranheza é a maneira como nos sentimos ou nos comportamos como pessoas conhecidas umas das outras em tantos lugares deste planeta, seja no Senegal com mulheres de Dakar, Camarões, Nova Guiné ou Costa do Marfim? O que há em nós de tão forte, sutil e silencioso e constrói essas conexões? Nas minhas experiências nos Estados Unidos ou Europa, quando entendi o quanto o senso de intimidade que o meu cabelo, por ser natural, desperta nas minhas semelhantes e aciona trocas inigualáveis?

Vejo tudo isso como resultado de nossa resistência, pois nos detalhes mais sutis e sofisticados de nossa cultura e sociabilidade, nos reconhecemos como integrantes de uma origem cultural e espiritual comum, traduzidas desde o toque ao fundo do olhar, dos cabelos, ao modo como nos reconhecemos belas e felizes usando com destreza as cores e estampas nas nossas vestes. Nossa aparência é fruto do ato orgânico de se reconhecer natureza e, portanto, passível de nascimento e morte. Independentemente dos motivos ou dos processos que vivemos, podemos renascer de uma ancestralidade caracterizada pela luta, aprendendo de modo único a nos adaptar e assim, por dentro, a crescer e nos fortalecer.

#### **4.8 Ativismos de mulheres negras: diálogo com outras modativistas internacionais**

Os eventos organizados por Adama são a Dakar Fashion Week e as Black Fashion Week – Paris, Montreal, Praga, dentre outros - que se estabeleceram como uma ocasião para, principalmente, apoiar designers e modelos de ascendência africana e, assim, nos ajudar a empreender relações no mercado de moda internacional, incentivando o intercâmbio cultural, a fim de estimular a criação, promover a concepção artística de designers negros e negras para além das fronteiras de nossas comunidades, destacando os pontos fortes da África contemporânea e da Diáspora ao longo da história da moda.

Eu fui a primeira estilista brasileira a participar da Semana de Moda de Dakar, evento que completou na última edição, em junho de 2021, dezenove anos de existência. Previamente convidada para o evento que comemora os 20 anos da Dakar Fashion Week,

pude ter nesse novo convite a noção do reconhecimento da qualidade estético-política do meu trabalho, mas acima de tudo, da força das relações afetivas e das parcerias possíveis entre mulheres negras ao redor do mundo.

A Dakar Fashion Week e a Black Fashion Week, se estabeleceram como uma ocasião para principalmente, apoiar os jovens designers e modelos de ascendência africana, fomentando a Moda feita por e para pessoas negras ao redor do mundo, com a intenção de ampliar o nosso alcance ao mercado de moda internacional, assim como estender o número, a qualidade das publicações e a mídia televisiva, direcionadas ao campo da moda. “*Não é uma questão de cor, mas de cultura!*” (Jornal Le Point, 2014). É com essa afirmação que a estilista Adama Ndyaye, senegalesa radicada em Paris, responde aos diversos questionamentos sobre a sua postura ativista na moda.

A cultura negra misturada com a diversidade, isto é o que queremos apresentar (...). É que este cidadão do mundo é marcado por suas muitas viagens e viveu em diferentes países. A Semana de Moda Negra é uma maneira de expor o racismo latente que existe no mundo da moda. Foi dada a chance de lançar mais modelos negras e designers que não têm acesso aos desfiles oficiais para mostrar seu trabalho. Isto é, portanto, também uma forma de luta contra fenômenos de exclusão (Adama Paris, em entrevista ao site Le Point Afrique, publicado em 22.06.2014, acessado em 08 de agosto de 2014).

De maneira complementar ao que o título sugere, nas Black Fashion Weeks a especificidade dos desfiles é a diversidade de participantes, pessoas oriundas de diversas localidades como Camarões, Berlim, Líbano, Montreal, Paris, Itália ou Paquistão e nos últimos anos fui a única representante do Brasil. Depois de 10 anos de experiência na organização e realização de eventos de moda como a Dakar Fashion Week no Senegal e o Fashion Awards, edição Afrika, ela lançou o primeiro de uma série de eventos em 2002 e depois disso realizou em Paris, Londres, Praga, Montreal e Milão. Em Paris, em se tratando de uma cidade tradicionalmente reconhecida como a capital mundial da moda, o evento marca um passo importante no desenvolvimento da moda feita por pessoas pretas e no enfrentamento ao racismo numa cidade que reúne pessoas pretas locais e de diversos lugares do mundo.

Figura 39 – Carol Barreto (BR), Adama Paris (SE) e Goya Lopes (BR)



Fonte: Foto: Israel Fagundes, 2017<sup>60</sup>.

Para ampliar o contexto dessa pesquisa, pensando moda para além da imagem, visando elaborar outras as dimensões do que compreendo como Modativismo, nesse percurso de residências artísticas, pude observar e dialogar com outras mulheres negras ativistas e artistas do campo da moda. Assim, venho elencar quatro mulheres que no curso dessa pesquisa, foram as mais significativas em termos de contribuição ao meu estudo, no sentido do compartilhamento de saberes e fazeres, assim como, com as quais pude analisar as ações práticas, congruentes à sua postura política, materializam nas suas criações uma conexão entre moda e ativismo. No sentido de ratificar a importância da arte como contribuição às lutas feministas e antirracistas, essas quatro mulheres que entrevistei presencialmente e com as quais trabalhei, apresentam nas suas criações, na produção de eventos, criação de associações, grupos culturais e participação em esferas

---

<sup>60</sup> Fotografia da Mostra Artística Modativismo que apresentava o trabalho de Adama Paris, Goya Lopes e Carol Barreto, durante o Fórum Mercado Black, na galeria do ICBA, Salvador – BA, 2017. Organizado em colaboração com o CEN (Coletivo de Entidades Negras), com curadoria de Juci Reis (Flotar Programa).

político-governamentais, formas diferentes e complementares de contribuição à transformação social por meio da moda.

Como já citada anteriormente, a senegalesa Adama Amanda Ndiaye é uma talentosa designer e empreendedora que assina a marca Adama Paris. Nascida em Kinshasa, Congo, de pais Senegaleses, a estilista cresceu e viveu em Dakar e se apresenta como Senegalesa, pois é a cidade de origem de muitas gerações de sua família. Radicada em Paris, onde foi estudar economia quando o pai atuava como Embaixador do Senegal na França, foi também onde iniciou a carreira de modelo e se vendo excluída do mercado, criou a própria marca de moda, que também teve pouco espaço nos eventos e desfiles. Assim, já como empresária, criou um evento onde poderia apresentar as suas coleções e dar suporte a outras designers negras e negros da Diáspora Africana. Uma mulher cuja existência política é materializada em suas criações e ativismos e todo seu *design* multicultural do novo milênio. Adama fez de diversas cidades internacionais sua casa, permitindo-lhe testemunhar uma enorme variedade de tendências de comportamento através dos anos. Moda feita na África para o mundo é o conceito da marca. Adama hoje vive entre Dakar e Paris, megalópoles urbanas que são a fonte de inspiração para esta jovem cidadã do mundo afropolitana do século XXI.

Figura 40 – Adama Paris



Fonte: Acervo de divulgação Adama Paris.

A grife Adama Paris não reflete apenas uma forma dinâmica e elegante de vestir, mas também o espírito da jovem mulher negra contemporânea, segundo a estilista. Conecta culturas diversas e contempla as mulheres que se recusam a ser definidas por uma imagem demasiadamente limitada e muitas vezes controlada por uma marca específica ou uma cultura dominante. Imbuída do desejo de compartilhar moda africana e de criar pontes multiculturais, Adama lançou muitos eventos pelo mundo, como a Dakar Fashion Week, que há mais de 19 anos é a maior semana de moda do Senegal, e, em 2010, lançou o selo Black Fashion Week, que conta com desfiles em Praga, Montreal e Paris, além do Africa Fashion Awards, que se tornou “les trophés de la mode Africane” (pt.: o troféu da moda africana) (TMA).

Em abril de 2014, Adama lançou no Senegal a “Fashion Africa TV” (FA TV), primeiro canal de televisão 100% dedicado à moda africana, exibida em 44 países africanos no canal 24 do Canal+, em 33 países da Europa e em 13 da América, com Roku Box. Adama é uma ativista na moda, na comunicação e no ramo dos negócios, que trabalha para promover e valorizar a moda feita na África e o trabalho de criadores da Diáspora Africana, no mapa da moda mundial e também dar visibilidade à mulher negra na luta contra o racismo, a invisibilidade e a exclusão existentes na indústria da moda.

Os eventos que participei, organizados por Adama, me oportunizaram experienciar outras formas de relações no campo da moda, com ações de suporte mútuo dentre *designers* de diversas origens do continente africano, compartilhando trabalho e críticas analíticas. Os eventos africanos nos fornecem toda estrutura material para os desfiles, assim como custeavam deslocamento internacional e local, hospedagem, transporte, alimentação e além disso, trabalhavam para impulsionar os nossos trabalhos numa mídia internacional muito ampla, cujo olhar crítico e valorização do meu trabalho sempre me surpreendeu. Foi a partir da experiência vivida que pude compreender que as hostilidades comuns ao campo da moda brasileira não deveriam ser tomadas como padrão e que a noção de concorrência não se deve necessariamente a qualidade dos nossos trabalhos. Adama foi uma importante aliança de impulsionamento e construção de respeitabilidade do meu trabalho, por enxergar exatamente a importância do viés ativista do mesmo, para além das roupas apresentadas numa passarela.

Do Brasil destaco a importância da artista Goya Lopes, é uma das pioneiras na criação da moda afro-brasileira, desde o design de estamparia, a criação de arte, vestuário, decoração, ao seu importante debate político para a construção desse conceito. Há mais de 30 anos é formada pela Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia, com



especialização em Design, Expressão e Comunicação Visual na Università Internazionale Dell'Arte di Firenze, na Itália. Todo seu trabalho expressa a profundidade de suas pesquisas que são traduzidas em importantes produtos têxteis.

Figura 41 - Goya Lopes



Fonte: Acervo de divulgação Goya Lopes.

Dedicada às suas próprias criações, ela investiu em sua formação artística e empresarial, em 1986 criou a empresa Didara a partir de 2013, com a marca Goya Lopes Design Brasileiro, desenvolvendo suas inspirações na criação de importantes códigos visuais para a expressão da diversidade afro-brasileira: *“Ao longo da minha carreira artística e profissional de design, construí uma plataforma sedimentada e caracterizada pela identidade, diferenciação e versatilidade, criando um trabalho autoral, que a cada dia se envolve nas mudanças e na dinâmica do mercado que oferece diversas possibilidades, mudanças e dinâmica que demandam uma constante inovação e experimentos.”* - Goya Lopes (2018).

Compreendendo a importância de reivindicação por espaço e respeito institucionais para todas nós, atuou como diretora de responsabilidade social do Sindicato do Vestuário de Salvador, e integrou o colegiado do setor de moda do Ministério da Cultura. Como artista, no ano 1999, foi convidada para representar a América Latina no desfile `African Mosaic` no Marriott Marquis em New York - EUA. Durante sua trajetória criou cenários e figurinos para artistas como o jamaicano Jimmy Cliff, Moraes



Moreira, Gilberto Gil, Virgínia Rodrigues e Margareth Menezes. Em 2010 lançou o livro "Imagens da Diáspora", criado em parceria com o historiador Gustavo Falcón e com a composição de 30 gravuras inspiradas nas expressões da diáspora africana no Brasil. Entre os prêmios, se destacam o do Museu da Casa Brasileira e a Medalha Maria Quitéria, pela Câmara de Vereadores de Salvador.

Goya Lopes foi uma importante conselheira para balizar algumas escolhas e caminhos estéticos no meu trabalho, quando debatemos por diversas vezes, os parâmetros que adotamos na expressão de cultura afro-brasileira frente ao reforço de estereótipos já pregnantes no nosso entorno na cidade de Salvador - BA. Nessa interlocução, falamos muito sobre como o desafio de manter uma marca de moda criada e administrada por uma mulher negra funcionando e vendendo bem e conhecida internacionalmente, com lojas em importantes locais da cidade como Pelourinho, Aeroporto, atelier em Brotas dentre outros locais na cidade, somada a sua atuação no campo dos debates políticos estruturantes da área, assim como dedicar tempo de qualidade para criar, demanda força e firmeza de propósito.

Através de Goya Lopes conheci a ANAMAB – Associação Nacional de Moda Afro-brasileira e a criadora da organização, a mineira Makota Kizandembu (MG). Desde a década de 1980, Makota Kizandembu é militante pelos direitos da população negra e das pessoas praticantes das religiões afro-brasileiras. Na faixa dos seus 20 anos, começou a desenvolver figurinos de teatro e dentro do meio artístico se encontrou no movimento negro. Nascida e criada em Belo Horizonte - MG, ela relata que ainda na infância, o seu afeto pela costura começou vendo sua avó fazer suas roupas e acessórios. Já na adolescência, começou a criar moda, que representaria seus desejos políticos e sobre sua existência, e aos 20 anos abriu sua primeira confecção.

Figura 42 - Makota Kizandembu



Fonte: Acervo de divulgação Makota Kizandembu.

Kizandembu residiu em vários estados do Brasil sempre pesquisando a Cultura diaspórica e as Matrizes Africanas. É Diretora de Políticas de Reparação e Promoção de Igualdade Racial da Prefeitura de Belo Horizonte - MG desde 2017 e Presidenta do Conselho Municipal de Promoção de Igualdade Racial - COMPIR. Em entrevista, Kizandembu discutiu sobre as possíveis contribuições da moda na luta antirracista, como modo de construção de emprego e renda para pessoas negras, informando também ações empresarias que estruturou para interlocução de marcas brasileiras com países africanos, como um mercado de demanda garantida e muito profícuo.

Na conversa com a Makota, pela sua experiência no movimento social organizado, na política partidária e nas pesquisas sobre vestes de terreiro, falamos sobre o modo como os sofisticados modos de resistência criados por mulheres negras no Brasil, contribuíram para a criação de uma cultura elaborada de modo a contribuir com a manutenção de um legado cultural muito rico e diverso, que até hoje estão vivos nas comunidades de terreiros e outros fenômenos sociais. Esse legado espelha também uma busca de pessoas de países de colonização Portuguesa como Angola e Moçambique, num processo de de auto-reconhecimento mútuo, que contribui a distribuição dos produtos e técnicas para além das limitações do mercado brasileiro. Compreendendo que, em ambos os lados do Atlântico e pesar da colonialidade nos faz reivindicar pela produção de memória.

Este último campo de debate, me conectou a ativista estadunidense Michelle Bishop (NY). Oriunda de Barbados, América Central, ela é estrategista de marketing com mais de dezesseis anos de experiência nas áreas de gerenciamento de organizações sem fins lucrativos, captação de recursos corporativos e individuais para eventos especiais, desenvolvimento de recursos e curadoria de arte.

Figura 43 – Michelle Bishop



Fonte: Acervo de divulgação Michelle Bishop.

Fundadora do Harlem Needle Arts (HNA), uma organização artística e cultural de vanguarda que, segundo a mesma, intenta revolucionar, preservar e expandir o debate sobre a importância do têxtil artesanal como campo de registro e memória de mulheres negras na Diáspora Africana. Situada no significativo bairro do Harlem, em Nova York - EUA, a ONG funciona na Arts Horizon, uma galeria de arte que reúne trabalhos de artistas negras, numa das principais ruas do bairro.

Michelle compreende como um campo de produção de narrativa o conjunto das artes manuais que nos conectam internacionalmente, como o crochê, o tricô, a renda ou o *patchwork*, dentre outras técnicas utilizadas na produção artesanal de fibras têxteis, design têxtil e outras técnicas envolvendo as “artes das agulhas” – que nomeia a própria instituição. Ela compreende este como um campo de conexão muito relevante para reconectar os fios dispersos e cortados na diáspora africana, e tece de volta esses fios por meio de exposições, ações de educação, apoio técnico, desenvolvimento econômico para mulheres negras, aliadas a outros ferramentas de suporte como a criação de grupos de

mulheres, com as quais também tipo a oportunidade de dialogar no período da residência artística na sua instituição no ano de 2017.

Por meio de sua experiência diversificada, Michelle continua a expandir e contribuir para a promoção das identidades afro-diaspóricas no campo da moda, atrelando de uma maneira muito ampla os ativismos às artes manuais e contribuindo para complexificar a crítica à desvalorização dos fazeres artesanais, sob olhar da branquitude hegemônica e das insistentes separações entre arte e artesanato como mais baseadas na nossa origem do que necessariamente na análise ético-estética das criações.

Figura 44 - Entrevista com Michelle Bishop e as integrantes do Harlem Needle Arts, na casa de Michelle em Nova York – EUA.



Fonte: Acervo Carol Barreto, 2017<sup>61</sup>.

Essas importantes mulheres, junto com dezenas de outras integrantes da minha equipe, contribuíram para direcionar o resultado dessa pesquisa e da minha trajetória no Modativismo, desde o apoio no rompimento com as barreiras do racismo brasileiro no acesso ao “mundo da moda” nacional ao aprofundamento de um debate político que ainda não tinha corpo no movimento social organizado. À contribuição dessas importantes parcerias, somam-se a colaboração de duas outras mulheres negras baianas: a artista Cllaudia Soares, que estruturou os laboratórios criativos junto comigo nestes anos de

<sup>61</sup> Gravação das entrevistas sobre Moda e Ativismo, no contexto da residência artística realizada na cidade de Nova York no ano de 2018. Na residência de Michelle Bishop, presidente da Associação Harlem Needle Arts, sediada na Galeria de Arts Horizons, no bairro do Harlem – NYC. Trabalho realizado junto com a cantatoura Laila Rosa, a *videomaker* Luana Amaral e a produtora Maria do Carmo Barreto.

pesquisa e escreveu sobre nossa experiência na Dissertação de Mestrado na EBA-UFBA<sup>62</sup>, à curadora Juci Reis, natural de Santo Antônio de Jesus – BA e radicada na cidade do México, onde dirige o Programa de Residências Artísticas que impulsionou o meu trabalho internacionalmente, tanto como circulação internacional das obras como na abertura de espaços para ações educativas onde pude compartilhar nacional e internacionalmente, com outras mulheres negras a proposta do Modativismo.

Figura 45 – Equipe da Coleção Asè, TCA, 2016<sup>63</sup>



Fonte: Foto Helen Salomão, 2016.

O apoio afetivo e objeto dessas mulheres, se expressou nas grandes oportunidades que pude abarcar e que me mostraram na prática e nos desdobramentos de cada trabalho, que o problema do exíguo espaço local não estava em mim ou na qualidade do meu trabalho, mas no olhar das pessoas que desvalorizavam saberes/fazeres de culturas não hegemônicas, especialmente, nas formas de empreendimento de uma invisibilidade estratégica<sup>64</sup> sobre as nossas produções. Num país que não assume o racismo, os modos de determinação e valoração dos fazeres artísticos não acontece amparado em análises

<sup>62</sup> Mestrado em Design na Escola de Belas Artes – Universidade Federal da Bahia.

<sup>63</sup> Na imagem aparecem algumas pessoas da equipe, dentre as 25 participantes: Binho, Cláudia Soares, Andreza Pires, Mirella Ferreira, Ana Rita, Viviane Lima, Lucca Milhome, Priscilla Bastos, Nanci Meire, Anni Edla, Joice Fischer, Anita Costa.

<sup>64</sup> Compreendo como invisibilidade estratégica as ações de pouca valorização do trabalho criativo de mulheres negras. No meu caso em específico, foram muitas “falhas” nos textos das notícias, ou comparativos com trabalhos de homens brancos como acima do meu, que me fizeram entender que essa era uma forma imponente para evitar a divulgação de exemplos exitosos de criação e ação feitos por mulheres negras.



objetivas, mas muito subjetivas que consideram antes de tudo a origem de quem faz. Podemos espelhar muito dessa reflexão ao analisar a desvalorização dos produtos têxteis artesanais, que demandam muitas horas de trabalho para elaboração de técnicas sofisticadíssimas, que acionam tanto o raciocínio lógico na mesma medida do potencial de criação artística e intelectual, mas que, por ser majoritariamente um saber constituído por mulheres não brancas e pobres, passa por uma objetiva desvalorização, que compõe também a abertura de possibilidades de apropriação cultural sem limites.

Figura 46 – Entrevista com Makota Kizandembu, Joana e Vick (designers da Aya)



Fonte: Acervo pessoal Carol Barreot, 2018.

Por esse motivo se faz imprescindível, para o reconhecimento da perspectiva ativista na moda, que nos atenhamos não apenas as características étnico-raciais das pessoas que criam, ou apenas da análise dos resultados de imagem de moda que se apresentam, mesmo feitas com modelos negras por exemplo. Essencialmente, compreendo a importância do processo de construção que antecede a elaboração da imagem, analisando como estas etapas de percurso revelam mais do que o resultado visível pode registrar. No ambiente criativo também reproduzimos a dinâmica vigente na sociedade brasileira que sempre nos coloca no lugar de meras prestadoras de serviço, como acéfalas executoras.

Processos criativos respeitáveis a nossa ancestralidade e cultura, perpassam pela ação inicial de valorização da vida e da subjetividade de pessoas pretas em todas as etapas e posições do processo criativo/produtivo. Por meio de práticas que colaborem para a

compreensão de que trabalhos como a costura, a modelagem ou o bordado, não se tratam de mera prestação de serviço, as etapas de confecção, por exemplo, que o envolvimento na construção coletiva de resultados é imprescindível para que a aprendizagem, tanto de repertório de pesquisa, como de técnicas de acabamento e beneficiamento de produto, sejam transformadoras não apenas da qualidade e do modo de interpretação das peças criadas, mas catalisadoras do entendimento de que a moda é um meio de materialização de ideias e debates sociais e culturais que, por sua vez, são políticos.

## **CAPÍTULO 05: ENTRE VOZES E ASÈ: PROCESSOS CRIATIVOS DECOLONIAIS**

A coleção “VOZES” evoca um debate sobre a pós-colonialidade e questiona: O que significa ser fruto de um país colonizado? Como os povos colonizados encontram maneiras de resistir? As roupas mostram essas formas de resistência através da mistura de materiais diversos, que trazem traços dos colonizadores europeus adaptados e remodelados por nossa herança africana num resultado multicultural único. Não se trata de moda étnica, mas da moda evidenciando as raízes do Brasil sem exotismo e sem estereótipos. Nessa história, os trabalhos manuais e artesanais foram centrais na manutenção do luxo de grupos privilegiados, bem como da condição de vida de muitas famílias trabalhadoras. Então, a coleção “VOZES” foi criada a partir do universo do *patchwork*, adotando o princípio da sustentabilidade socioambiental, utilizando técnicas de redesenho e criação de tecidos.

A partir do reaproveitamento de resíduos têxteis, doados por um amigo estilista, a coleção foi elaborada a partir de pequenos retalhos de tecidos africano, estampas florais, bases multicoloridas de fibras sintéticas e de algodão, que foram base para construção artesanal com técnicas de Manipulação Têxtil. Em especial o *patchwork* geométrico e orgânico, manipulado sob orientação da artista equatoriana Karin Galvão, para construção de tecidos exclusivos, confeccionados pelo grupo de *designers* voluntárias.

A cartela de materiais foi composta por tecidos pretos e *off white* de alta qualidade que, com perfeição dos fios ao acabamento, misturam fibras naturais e tecnológicas como: linho + poliamida, algodão + poliamida, seda + viscose. A estes se agregam as técnicas artesanais de Manipulação e Transformação Têxtil num conjunto que provocava uma explosão de cores e o contraste necessário para expressão do tema da coleção. Como complemento, elegemos a aplicação do *crochet* em pequenos detalhes e as joias feitas à mão em fios de seda para compor o *styling*.



Figura 47- Painel Semântico Conceitual da Coleção VOZES



Fonte: Acervo Carol Barreto/ Fox

No percurso da criação colecionam-se inspirações na elegância dos *Sapeur*, do Congo, na visualidade multicolorida das Herrero, da Namíbia – que redesenharam a indumentária vitoriana com patchwork multicolorido desde o séc. XIX - e apura o olhar, analisando tais provocações pós-identitárias junto à obra, do artista inglês - de origem nigeriana - Yinka Shonibare, que redesenha cenas clássicas da nobreza europeia do século XVIII em esculturas feitas com manequins sem cabeça, vestidos com peças características desse contexto, mas reproduzindo suas vestes em tecido africano estampado.

Tais estratégias de enfrentamento das referências citadas, serviram de inspiração ético/estética para a criação e conectam-se às práticas de resistência das mulheres quilombolas do Recôncavo Baiano, que hoje apoderam-se daquilo que outrora imprimiu a subalternização. Assim, da minha região de origem, coleteo narrativas que, materializadas por meio de um conjunto de técnicas manuais e da assinatura de diversas mulheres artesãs e designers, são o lastro da coleção VOZES, que apresentou a nobreza do trabalho manual, desde a prática ao conceito de apropriação e resistência, concretizadas numa cartela de cores viva e multicolorida, que contemplam brasilidade e ancestralidade, sob a perspectiva de: OUTRAS VOZES!

### 5.1 O que significa ser fruto de um país colonizado?

“A Coleção VOZES evoca um debate sobre a pós-colonialidade e questiona: O que significa ser fruto de um país colonizado? Que marcas de identidade podem ser interpretadas como subalternidade ou resistência?”. Foram essas as questões catalisadoras para imersão no processo criativo. A partir dessas referências de pesquisa sobre os *Sapeur* do Congo, as Herrero da Namíbia e as esculturas de Yinka Shonibare, partimos para a

pesquisa de materiais e técnicas. Foi quando me recordei das colchas de retalhos que cobriam as camas em Santo Amaro - BA e percebi como na história das mulheres negras do Recôncavo Baiano, os trabalhos artesanais que sustentaram o luxo dos grupos privilegiados, ao mesmo tempo, era o que matinha a condição de vida de muitas famílias trabalhadoras, situando-as num limiar entre a subalternidade imposta e suas estratégias de resistência, que com o passar do tempo foram transformando essa produção, imprimindo os traços identitários de sua comunidade.

Figura 48 - Laboratório UNIME (2013)



Fonte: Acervo Cllaudia Soares, 2013

Aprofundando a pesquisa sobre o *patchwork*, o consultor de *design* da equipe, Maurício Portela, sugeriu uma parceria com a artista equatoriana Karin Galvão, cujo trabalho evoca uma das mais fortes expressões das mulheres latino-americanas: o *design* têxtil artesanal. Utilizando técnicas de reaproveitamento de material que seria descartado por uma confecção, os retalhos de tecido com estampas africanas e florais, foram manipulados sob orientação da artista e partimos para a construção de tecidos exclusivos, confeccionados pelo um grupo de estudantes de mais um laboratório criativo. Trabalhando diariamente no atelier, entre os meses de agosto e novembro de 2015, iniciamos um processo colaborativo de pesquisa, desenvolvimento de coleção e reaproveitamento de resíduos têxteis para produzir as peças da Coleção Vozes.

Figura 49 – Patchwork para a Coleção Vozes (2015)



Fonte: Acervo Carol Barreto, 2015.

Definido o painel semântico, materializamos as peças de roupa, adereços e a trilha sonora do desfile após um longo período de experimentação e reflexão, na tentativa de contribuir para a desconstrução dos processos de invisibilização e de apropriação cultural costumeiros no *design* de moda, onde muitas vezes se recortam referências de uma alteridade distante para elaboração de uma coleção, mas sem creditar aos grupos humanos que as constituem o devido mérito ou elaborar representações respeitosas às suas identidades.

Em meio à preparação das peças e do editorial de moda da Coleção Vozes para a Black Fashion Week Paris, 2015, discutíamos em equipe, como construir uma imagem para comunicar o conceito da coleção e debatíamos sobre os impactos da lógica colonial ainda presentes no nosso cotidiano. O local de apresentação seria a França, nação que colonizou muitos países africanos e, até tempos recentes, muitos territórios continuam sob sua administração. Nosso desafio era provocar um pensamento sobre a resistência das comunidades negras nesse contexto e foi assim que a paisagem da região dos Quilombos da Bacia do Iguape nos pareceu ideal, pois no Recôncavo Baiano convivem diversas expressões culturais de ascendência africana com os traços arquitetônicos coloniais e as ruínas de um convento do século XVII, sugeriam a locação perfeita para a fotografia.

Centralizando esse compromisso, passamos a etapa de elaboração de Imagem de Moda e inspirada nas lutas e na resistência das mulheres das Comunidades Quilombolas do Recôncavo Baiano, região onde cresci, definimos locação do editorial de moda: a

comunidade remanescente de quilombo de São Francisco do Paraguaçu que está localizada no município de Cachoeira - BA. No local, cerca de 300 famílias vivem da agricultura de subsistência, da pesca e da coleta de marisco e do extrativismo da piaçava. Na região dos antigos quilombos, local de refúgio, de descendentes de pessoas africanas escravizadas na colônia brasileira, hoje pode ser encontradas diversas manifestações culturais e artísticas de resistência.

Figura 50 – Coleção VOZES. Quilombo São Francisco do Paraguaçu, Cachoeira – BA



Fonte: Foto: Natan Fox.

Às margens da Bacia do Iguape, as ruínas do Convento de Santo Antônio do Paraguaçu fundado em 1649, mantêm os traços da colonização ao lado das canoas e utensílios de pesca característicos do cotidiano da comunidade. Esse cenário com seu aspecto deteriorado pelo tempo, pelas mudanças culturais e sociais da comunidade, foi referência para a materialização do debate proposto pela Coleção Vozes.

Como personagem central, buscamos uma mulher negra cuja história de vida e também o seu cabelo, significassem uma forma de expressão de resistência cultural, e foi assim que, sob o céu azul de uma manhã de sábado, Natan Fox fotografou Ana Vitória, com seus *dreadlocks* azuis. Nossa convidada, não era modelo, mas ativista e tinha montado na época, em família, uma inovadora empresa especializada no cuidado para cabelos de pessoas negras, a Mukunã *Dreadlocks*. Ela integrou a equipe junto com o pai da sua filha Ajah Makena, que desenvolveu os penteados conceituais e com sua criança de quatro meses, que a cada pose clicada reivindicava uma mamada. Ana interpretou na fotografia algumas fases da história de opressão e vitória vividas pelas mulheres negras



da região, sendo uma mulher tão real quanto muitas que ali convivem e como as tantas pessoas que se uniram para realizar esse projeto.

## **5.2 Falar sobre mim por meio das Vozes da minha comunidade!**

Foi no ano de 2012 que conheci o Quilombo Tabuleiro da Vitória em Cachoeira – BA e as líderes comunitárias Maria de Totó e Alda Brito. A Associação de Mulheres do Tabuleiro estava iniciando as atividades quando li um e-mail que chegou para o NEIM (*nota*) sobre um pedido de apoio para realização de um evento e, assim, levei umas das minhas turmas de estudantes de moda para fazer a produção do 1º Desfile da Beleza Negra Quilombola. Saímos de Salvador ao nascer do sol e depois de três horas de estrada, avistamos felizes a enorme fila de crianças e adolescentes que nos aguardava para a maquiagem e escolha das roupas que usariam. Eu fui apresentadora do desfile do concurso e com o microfone, precisei calar e reverter o abuso dos homens que assistiam e faziam comentários pejorativos em relação à imagem e ao potencial das meninas de pele preta retinta. O júri convidado elegeu a adolescente de pele mais preta como forma de combate à reprodução do racismo por meio da pigmentocracia.

Três anos depois, sentadas sob a sombra de uma árvore diante da paisagem exuberante da Bacia do Iguape, conversávamos sobre as impressões que ficaram depois de mais uma parceria para produção do editorial de moda da Coleção Vozes, desfilada na Black Fashion Week Paris, em dezembro 2015 e a produção do edudoc Moda.Devir de Cláudio Manoel. Enquanto maquiava uma das meninas para a gravação de outro documentário, Alda tocou espantada num dos vestidos e exclamou: “*Mas esse tecido é igual à colcha de retalhos que cobre minha cama!*”. E assim me levou à sua casa para mostrar seu trabalho criativo e confirmar as similaridades com as peças que viu serem fotografadas na sua região.

Figura 51 – Colcha de fuxico do Museu da História Afro-Americana – Chicago



Fonte: Acervo Carol Barreto, 2016.

Um mês depois dessa troca de experiências no Quilombo, viajei à Chicago para expor e falar sobre a coleção em duas galerias de arte. Na região norte da cidade visitei o DuSable, Museu da História Afro-Americana, e, percorrendo uma parte da exposição, cuja linha cronológica trazia registros desde os navios do tráfico ao surgimento dos Panteras Negras e a eleição de Obama, me deparei, no meio do caminho, com uma colcha de retalhos datada do século XIX e muito familiar às produções das mulheres do Recôncavo Baiano: o nosso fuxico!

Figura 52 – Exposição na galeria de The Silver Room



Fonte: Acervo Carol Barreto, 2016.

Numa das galerias de arte, depois do *artist talk*, a diretora me perguntou como os materiais investidos nas peças falavam sobre mim e respondi: - *Falam sobre mim por meio das Vozes da minha comunidade...* Da minha região de origem componho com a minha própria história e de familiares, as narrativas que se concretizaram por meio de um conjunto de elementos materiais e imateriais, numa coleção que partiu da poesia da colcha de retalhos às técnicas e ao conceito de apropriação e resistência, ressignificada pela assinatura das muitas mulheres que trabalharam comigo durante dois meses confeccionando os tecidos e outros dois meses costurando as roupas. Pois saber como, porque e para que, nos convoca de maneira diferente a investir nossos saberes e compartilhá-los no intento da transformação.

Figura 53 – Making of do filme Moda.Devir, Quilombo Santiago do Iguape – BA



Fonte: Gleydson Públio, 2015.

Durante a produção da coleção *Vozes* passamos a debater as implicações éticas para materialização das nossas ideias. Uma vez que trabalhamos com moda numa perspectiva feminista e antirracista, sempre discutimos na equipe a importância de problematizar as relações de poder, e sabíamos que seria delicado interferir no cotidiano das comunidades quilombolas sem elaborar uma contrapartida. Nesse campo profissional as posturas autoritárias e segregacionistas são comuns e, cientes disso, decidimos pensar como envolver as mulheres residentes dos quilombos.

Em meio à confecção da coleção, o cineasta Cláudio Manoel propôs a gravação de um vídeo documentário, o *Eduoc Moda.Devir*, que registra algumas elaborações

sobre metodologia do projeto em *design* de moda e suas implicações sociais. Fizemos uma “vaquinha” nas redes sociais para viabilizar o deslocamento até o quilombo, aluguel de equipamento e alimentação de uma equipe de mais de 30 pessoas e, nessa fase de captação informal de recursos, mais gente interessada em apoiar o projeto se integrou à equipe: Lu Pires, uma designer de calçados que elaborou em uma semana três modelos exclusivos feitos à mão; o diretor de fotografia Gleydson Públio, responsável pela gravação e edição do documentário e, na fotografia, contamos com Virgínia Gomes, Andreza Pires e Álvaro Ricardo.

Figura 54 – Lançamento do Moda.Devir no Quilombo São Francisco do Paraguaçu - BA



Fonte: Acervo de Carol Barreto, 2015.

Com a possibilidade de execução de dois trabalhos simultâneos, visitamos, antes da nossa imersão, algumas escolas públicas da região para convidar dez meninas dos Quilombos de Santiago do Iguape e do Tabuleiro da Vitória para atuar como modelos. Nos dividimos em duas equipes, em Santiago do Iguape ficava a nossa base, uma pousada que a líder comunitária Pan Batista conseguiu, como apoio para nos acomodar, e do Tabuleiro da Vitória a outra representante, Alda Brito, se deslocou com as adolescentes que participariam do vídeo. As meninas chegaram tímidas e parte da equipe de produção começou a maquiá-las, foram colocando os turbantes, calçando os sapatos para ensaiar as passadas e retribuindo por meio do cuidado e do embelezamento, todo o acolhimento de quem nos recepcionou. Perto dali, a 15 minutos de carro, em São Francisco do Paraguaçu, a outra parte da equipe trabalhava para materializar as propostas da Coleção Vozes.



Seis meses depois das gravações, fizemos a primeira exibição do documentário no Quilombo Santiago do Iguape, para um grupo reunido na Associação Artística e Cultural do Iguape e, no dia seguinte, lançamos no Quilombo Tabuleiro da Vitória para uma platéia um pouco maior. A produção local contou com a ação mobilizadora das lideranças da Associação de Mulheres do Quilombo Tabuleiro da Vitória e suas representantes, Maria de Totó e Alda Brito, que passaram a noite cozinhando, à lenha, uma feijoada para nos receber e comemorar com as modelos e suas famílias. Foi com lágrimas nos olhos e a voz embargada que aplaudimos o lançamento do *EduDoc Moda.Devir*. Ao final, Maria de Totó resumiu sua trajetória de vida com emoção:

*“Hoje eu tenho 58 anos, fui marisqueira, pescadora, saí da comunidade aos 13 anos por falta de oportunidade, ainda analfabeta, e fui trabalhar em casa de família na capital. Aprendi a ler aos 26 anos, antes disso só sabia escrever meu nome. Terminei a escola e depois não parei mais de estudar. Fiz magistério, curso técnico de enfermagem, estudei Filosofia na faculdade e me formei professora. Para mudar minha história, era noite e dia estudando.... Fiz pós-graduação e antes de terminar, entrei na faculdade de Direito e hoje sou advogada! Me emociono contando a minha história porque nunca pensei em ver a beleza das meninas da minha comunidade sendo valorizada dessa maneira. Na minha época isso era impossível, espero que vocês possam a partir daqui, transformar a vida de vocês com muito estudo também”.*

O *edudoc* é um net vídeo que foi produzido para ser usado livremente em eventos, escolas e redes digitais. Com trilha sonora original produzida pelo dj Angelis Sanctus e as compositoras Laila Rosa e Neila Kadhí, o projeto de circulação internacional da ‘Coleção VOZES: Moda e Ancestralidades’ passou por Paris, Chicago e em Salvador o lançamento aconteceu na Saladearte Cinema do Museu. No mesmo ano, o *edudoc* foi apresentado pelo diretor, Cláudio Manoel, no evento “Curta Moda”, na Universidade Federal de Alagoas, em Maceió – AL e no Centro Cultural Iwalewa Haus, University of Bayreuth, Bayreuth, Alemanha.

### **5.3 Visualidades e Sonoridades Posicionadas**

O convite para integrar o *line up* de estilistas na Black Fashion Week Paris chegou em agosto de 2015 e o evento aconteceu entre os dias 10 e 12 de dezembro de 2015 em Le Carreau du Temple, Paris, França. A organizadora da Black Fashion Week é Adama Ndiaye, designer de moda senegalesa, que assina a marca Adama Paris, fundadora e produtora de diversos eventos de moda, como o Dakar Fashion Week, Afrika Fashion

Awards, que se tornou o ‘troféu de moda africana’ (TMA) e Black Fashion Week que já foi realizada em Paris, Londres, Praga, Montreal e Milão com a participação de criadores de moda de diversos países como Guadalupe, Senegal, Camarões, Líbano, Benin e Marrocos, além de outros países que compõem o grupo da Diáspora Africana.

Nesse grupo de eventos que visibilizam a diversidade cultural, pude observar por meio da construção de imagem de moda a possibilidade de ampliar dentre a população negra o contato com tal linguagem historicamente excludente. Assim, nesse texto, passarei a refletir sobre as etapas de um processo criativo fundamentado a partir de reflexões sobre as intersecções entre moda, gênero, relações étnico-raciais e cultura baiana, focando na análise da trilha sonora criada exclusivamente para apresentação da Coleção VOZES, na Black Fashion Week Paris, uma vez que a música intenta também introduzir particularidades da elaboração conceitual e imagética da coleção.

Figura 55 – Black Fashion Week Paris (2015)



Fonte: Acervo Carol Barreto, 2015.

Com base nas contribuições da etnomusicologia e da musicologia, a partir dos textos estudados no Componente Curricular do Doutorado, intitulado ‘Tópicos Especiais

em Gênero II: Introdução aos Estudos de Gênero, Raça e Sexualidade em Músicas’, optativa do Programa de Pós-graduação em Estudos Interdisciplinares sobre Mulheres, Gênero e Feminismo – UFBA, tive a oportunidade de refletir sobre o modo como os elementos sonoros podem acionar a expressão de marcadores sociais das diferenças – gênero, sexualidades, raça, etnia, classe social, geração etc. - uma vez que cada tipo de sonoridade é oriunda de um grupo cultural e cada grupo humano se interrelaciona e se constitui a partir de relações de poder.

A trilha sonora de um desfile se coloca no campo de expressão do conceito de uma coleção, numa etapa final de apresentação artística e cênica, que em movimento intenta comunicar naquele curto tempo-espço e sob a égide de padrões muitos específicos a essa modalidade de apresentação, pistas de um processo criativo geralmente longo e multi referenciado, de um processo produtivo em prazos comumente curtos e de ritmo intenso e de estratégias de construção de imagem de moda na fotografia ou no *fashion-film* que tentam a complementação da informação que escapa na passarela. Parte dessa responsabilidade é também dividida com o material gráfico e o *press-release*, onde se pode textualmente e de maneira literal compartilhar algo do processo de pesquisa e explicar brevemente como as idéias foram transmutadas em materiais e formas.

Assim, é no campo do *styling* que se insere a criação da trilha sonora do desfile, ou seja, na etapa de construção e estilização da imagem de moda, com roupas e acessórios já prontos, edição e ritmo de desfile muitas vezes já projetados, a música ocupa o lugar de responsabilidade para visibilização de nuances do conceito, cuja materialidade dos tecidos não foi capaz de traduzir.

Considerando música como um conjunto de elementos sonoros, organizados a fim de produzir sentido e sensação, observo que a letra é um elemento interconectado, como um texto que só existe em composição com os demais elementos sonoros, destaco isto pois usualmente a enxergamos como aspecto central de uma música. Assim, pensando nos modelos que definem comumente as sonoridades usadas em apresentações de moda, observo que o *beat* eletrônico colocou-se como peculiar, a partir do advento da cena eletrônica no Brasil que, segundo a jornalista Erika Pallomino no livro: *Babado Forte: Moda, Música e Noite (1999)*, também contribuiu para o estabelecimento de marcas de moda e de eventos em São Paulo e outras capitais do Sudeste, como Mercado Mundo Mix, onde moda e música na cena *clubber* paulista eram interdependentes.

Outros eventos surgiram no mesmo contexto como o Phytoervas Fashion, Morumbi Fashion, que depois seria o São Paulo Fashion Week. A cultura *raver* também se estabelece mudando um pouco o foco de super produções vestimentares para um culto ao corpo e a juventude: “A multifacetada e criativa moda dos grandes centros urbanos passa a inspirar os estilistas, graças ao mix de informações visuais e à ausência de preconceitos, junto a soluções de moda legítimas e criativas (jovens nunca tem dinheiro...)” (PALLOMINO, 1999, p. 228). Assim, nesse recorte social composto por pessoas jovens, majoritariamente de classe média, urbanas e brancas – marcadores que também se desdobram como característica desses eventos de moda, cujos eventos maiores acontecem no Sudeste do Brasil e inseridos nesse contexto contribuem para a definição da branquitude como aspecto central das formas de expressão da moda brasileira.

Entende-se por branquitude (BENTO, 2002) um conjunto de atitudes e comportamentos que contribuem para a interpretação da realidade e para a definição dos nossos modos de ação no mundo. Assim, além da naturalização da ausência de diversidade étnico-racial, de geração, de acessibilidade, de silhueta e outros marcadores sociais de diferença, são diversos os padrões que no cenário profissional brasileiro tornaram reconhecíveis a linguagem do desfile de moda.

Com a referência na música eletrônica, o próprio *catwalk*, ou seja, o ritmo de andamento das modelos, o formato da passarela, o desenho dos corpos em movimento vai ratificando uma forma ideal que precisa ser reiterada para que o desfile de moda seja entendido como tal. Como marca também de um tempo histórico, que impera mudanças nas formas de se consumir moda, a passarela passa por modificações a cada década, que redefinam o que pode ser entendido como desfile de moda e, por isso, observa-se, nessa trajetória algumas mudanças de locações que foram experimentadas nos desfiles oficiais, atrelados a grande semanas de Moda como a São Paulo Fashion Week, no entanto, da centralidade do corpo da modelo e da música como complementares à roupa, numa passarela, pouco se abdicou.

No livro *Racial Imagination (2000)* dos etnomusicólogos Ronald Radano e Philip V. Bohlman (2000), a introdução intitulada 'Música e Raça seu passado e seu presente' os autores elaboram uma articulação entre música e raça tratando da oclusão da categoria raça nos estudos sobre música e podemos pensar na mesma medida sobre a invisibilização da categoria raça nos estudos sobre moda. Inicialmente eles especificam que falar sobre raça, no campo da música, não é edificar o que já se chama de música

negra ou *Black Music*, uma vez que o conhecimento sobre raça é o próprio ponto reflexivo. Ao longo do texto vai desconstruindo o pensamento racista de que reconhecer e analisar a história da musicologia, a teoria musical ou a etnomusicologia não é uma predeterminação de que as pessoas a depender de sua raça interpretam de determinada maneira que por isso historicamente a musicologia afirma não ter questões raciais a debater, mas contraditoriamente e tipicamente adere ao fácil binarismo do que é ou do que não é europeu. Por isso os autores definem “*racial imagination*”:

Imaginação racial como uma matriz de construções ideológicas sobre a diferença, associada ao tipo físico e a cor que emergem como uma parte da rede discursiva da modernidade. Como um aspecto crucial na constituição das identidades e grupos, construindo profundos significados sociais. Como uma ideologia, (...) no entanto, “raça” define não a fixidez, mas uma significação que está saturada de profundos significados culturais e cujas instabilidades discursivas aumenta o seu efetivo poder (RADANO & BOHLMAN, 2000, p. 05).

Por analogia além de música podemos pensar no campo da moda, que também se pretende universal, invisibilizando grupo humanos com características e valores estéticos específicos. A ideia da neutralidade e da universalização é estratégica e, segundo o autor, está comumente pautada na ideia de que esteticamente a música se basta e assim perpetuando o cânone europeu, em detrimento às questões políticas, por isso apresenta motivações para expansão de uma nova prática em musicologia.

Diante disso, sob essa lente de observações sobre história e memória na apresentação de produtos de moda, observo que a elaboração da trilha sonora do desfile da coleção Vozes, manteve certos compromissos com os usuais recursos estéticos, inserindo elementos incomuns ao traçado acima exposto. O ponto central a ser considerado para a composição, foi o conceito do evento e o local de apresentação. Sendo a cidade de Paris, uma capital internacional da moda, e a França uma das nações colonizadoras de países do continente africano e de sociedade ainda xenófoba, pensamos nos recursos que poderiam ser mais diretos para elaboração e expressão do conceito da coleção, como estratégia para manter acessível o debate sobre Pós-colonialidade.

Figura 56 – Desfile da Coleção VOZES na Black Fashion Week Paris



Fonte: Sylvie Fort, Paris – FR. 2015

Para análise da trilha sonora utilizei o Roteiro de Escuta, metodologia exercitada em Tópicos Especiais em Gênero II: Introdução aos estudos de gênero, relações étnico-raciais e sexualidades em música. De autoria da Profa. Dra. Laila Rosa, (2016), como atividade de Apreciação Musical onde propõe uma escuta consciente e crítica em apreciação musical. A pesquisadora afirma que Ouvir e Escutar são fenômenos distintos e procurando desenvolver/aprimorar uma escuta atenta e consciente sugere abordar os seguintes aspectos:

1. **Contextualização geral da canção desde os aspectos socioculturais e políticos considerando os marcadores sociais das diferenças entre os sujeitos e contextos musicais:** A Música é uma trilha sonora elaborada para um desfile de Moda, cujo conceito das criações propõe um debate sobre Pós-colonialidade, recortando referências visuais de comunidades tradicionais africanas, na expressão de imagética de subversão, diante das tentativas de colonização europeia, em consonância com as ações de resistência histórica e cultural e das formas de sobrevivência no cotidiano atual de mulheres negras de comunidades Quilombolas do Recôncavo Baiano. Compreendendo o racismo como aspecto estruturante da história de vida das populações negras na Diáspora Africana, sob a perspectiva da interseccionalidade (CRESHAW, 2000), a música elaborada com bases eletrônicas e piano, evocam uma africanidade contemporânea e idealizadas sob o ponto de vista da afro-brasilidade, cujas dinâmicas culturais e de apagamento identitário impuseram uma resignificação da tradição por meio da criatividade, junto aos recortes de sambas populares, caraterísticos da região do Recôncavo e de músicas de domínio popular que marcaram as estratégias de

transcendência da condição de permanente sofrimento e violência no período de escravização e que até hoje são tidas como marca de agrupamento de mulheres trabalhadoras, lavadeiras, marisqueiras e etc. Sonoridades vistas como subalternas, por suas marcas de identidade não-hegemônicas, produzidas por mulheres negras, pobres, de zona rural, adultas e idosas, heterossexuais, cisgênero, mães, chefas de família, caminhantes, com baixa escolaridade, etc.

**2. Aspectos técnicos das possíveis condições de gravação se antiga, recente, etc:** A gravação é atual, foi realizada em, dezembro de 2015 e redesenhada quatro vezes num diálogo entre a musicista e a designer de moda, utilizando software de computador.

**3. Sobre o/a compositor/a e aspectos composicionais e de performance estilo e gênero musical:** Laila Rosa é Musicista e Doutora em Etnomusicologia, pela Universidade Federal da Bahia (2009), com bolsa CAPES de doutorado sanduíche de 1 ano, realizado na New York University (Nova York, 2007). Professora Adjunta da Escola de Música/Programa de Pós-Graduação em Música da UFBA, Pesquisadora do Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Mulher - NEIM/UFBA. *Do seu lugar de fala:* Suas referências culturais advêm do armorial, do toque de terreiro Xambá do Quilombo Portão do Gelo (Olinda/PE), das conquistas Del do Coco e Graça do Coco, ao rock progressivo e violino distorcido em meio a quarteto de cordas, alaúde e pifes encantados... Do feminismo anti-racista e anti-Lgbtfóbico que a mobiliza nas experimentações da Feminária Musical: grupo de pesquisa e experimentos sonoros. Seu primeiro disco “Água viva: um disco líquido”, em parceria com o Coletivo Os Ventos<sup>4</sup>, traz narrativas sonoras diversas que versam sobre a fluidez das águas, livremente inspirado por temas como vida, flores, amor e tempo, da obra *Água Viva*, de Clarice Lispector, aos arquétipos femininos dos orixás femininos das águas como Iemanjá e Oxum, e a força ancestral indígena de entidades caboclas e mestras da Jurema sagrada, e também a urbanidade periférica de Casa Amarela (Recife/PE), subúrbio onde nasceu.

#### 4. Elementos musicais

- **Instrumentação escolhida:** Quanto a textura musical, ou seja, às sonoridades que "tecem" a música - os instrumentos presentes na gravação como o piano, rabeca, pandeiro, agogô, vozes (coro em vocalizes - cantos que elaboram melodias diferentes) e o uso das vozes femininas (Carol Barreto, Pepa Chacón e Laila Rosa)

exploradas enquanto falas sobre a coleção, em português, espanhol, francês e inglês, que fez questão de preservar o "sotaque", sobretudo para o nosso caso de que temos o português como língua materna (Carol e Laila). A proposta da junção destas "vozes", dentro da trilha de Vozes, foi de compor texturas particulares de uma narrativa subalterna que, por vezes estavam explícitas e, por vezes, se diluíam na trilha como um todo em eco. Em termos de classificação organológica é composta por cordofones, membranofones, idiofones e eletrofones.

- **Aspectos timbrísticos:** timbres e padrões rítmicos, tais quais das bases de música eletrônica (funk, techno, sons de tambores como o Tama ou talk drumming, dentre outros), disponíveis no extenso acervo do programa Logic e também o coco de Sertão e Arranha-Céu (Laila Rosa). O samba de Roda de Dona Dalva Damiana e o canto à capella das cantadeiras do Sisal, utilizados como referência de música incidental, sobretudo, como referências a serem reverenciadas pela coleção que, de certo modo, homenageia também estas mulheres negras.

- **Aspectos de dinâmica:** No que se refere ao diálogo, entre texto cantado e instrumentação, observo que a dinâmica da relação entre texto cantado e instrumentação é intencionalmente desconexa ao longo da trilha de modo a contemplar os padrões estilísticos da trilha do desfile e destacar na mudança abrupta da dinâmica a expressão conceitual do trabalho e os aspectos identitários que subsidiaram a criação. Por esse motivo, a dinâmica da música é fragmentada como um *patchwork*, uma colcha de retalhos de elementos sonoros, texturas, timbres ritmos.

- **Andamento aproximado:** apresenta um misto entre o lento, o *ad libitum* (ritmo livre sem marcação, como no caso das cantadeiras do sisal e o início com a rabeça) e o rápido som *beat* que se aproxima do caminhar na passarela.

- **Forma da canção:** Dez partes diferentes compõem a canção e são fragmentadas com a intersecção dos *beats* eletrônicos que dividem os momentos da música. A trilha se divide entre as composições da autora e inserção de músicas tradicionais, com elementos harmônicos que mesclam sistemas tonal e modal. Perpassa toda a trilha a presença de Vozes isoladas para fazer alusão ao conceito da coleção e em diversas partes as vozes se materializam por meio das frases que tratam do conceito da coleção: *O que significa ser fruto de um país que foi colonizado? Que marcas de identidade podem ser interpretadas como subalternidade ou resistência?* Essas frases foram lidas em quatro idiomas e intencionalmente trazendo o inglês com



sotaque pernambucano, o português baiano, o francês com toque espanhol e o espanhol com traços de baianidade.

- **Aspectos melódicos:** A música é composta por movimentos mistos (ascendentes, descendentes, paralelos, contrários) e elementos harmônicos também mistos.

As frases em várias línguas enunciadas por diversos sotaques, a música eletrônica com piano, rabeca e samba de roda, dos retalhos de tecidos aos retalhos sonoros que se unem num *pacthwork* rítmico eu, estilista e ela a compositora e musicista, ambas feministas e artistas, intentamos descolonizar os sons, os tecidos, as texturas, mãos e vozes, numa trilha como uma colcha de retalhos de sonoridades hora desconexas como na imprevisibilidade do trabalho artesanal. Mesmo com a necessidade de atender minimamente ao modelo de música para desfile, com o *beat* eletrônico ao fundo, as cantadeiras, o samba, o coco e a própria história de vida e o trabalho artístico da musicista e da estilista se encontram, pois suas criações estão pautadas em processos criativos que visibilizem sonoridades lidas como subalternas por conta dos sujeitos que as constituem, elaborando um olhar inovador nesse campo, como a mesma declara nos seus estudos sobre música, religiosidade e performance:

No entanto, percebi o quanto um caráter teórico um tanto genérico de *performance* ainda persiste, ou seja, um olhar que privilegia um produto (composição, execução musical de uma obra) ou mesmo processos (contextos de ensino- aprendizagem, etnográficos e musicais, etc.) sem tocar especificamente nos sujeitos que elaboram os mesmos a partir dos recortes de gênero, étnico-racial, de sexualidade, classe, geração e outros. Apresento, portanto, uma perspectiva teórica da etnomusicologia fortemente aliada aos estudos feministas que há algum tempo vem tirando tais questões “do armário”, problematizando também as questões de poder que estão presentes e delineiam tais performances desde o campo da subjetividade até o campo do político (ROSA, 2010, p. 02).

Não existiriam performances sem as pessoas e suas histórias de vida que centralizam na sua sociabilidade determinados marcadores sociais de diferença, pois nenhuma análise pode desconsiderar o aspecto contextual a fim de compreender tanto no caso da música como da moda, como as práticas musicais de elaboração da aparência se relaciona com a cultura e a sociedade que as produz e como mutuamente indivíduo e contexto se afetam. Sobre tal perspectiva de análise Philip Tagg (2001) no texto ‘Análise Musical para não músicos’ que define como Metadiscorso Contextual: como um aspecto

do campo do saber musical que é amplo e se relaciona como muitas áreas de conhecimento, desde a semiótica musical, a acústica até os estudos na área de negócios, na psicologia, sociologia, antropologia, estudos culturais etc. Mesmo que até agora tem sido predominante um campo de análise nos estudos sobre música popular.

Esta mesma separação entre o popular e o erudito, já carrega em si a problemática de quem determina e quem classifica, geralmente o faz pautado em seus privilégios de grupo hegemônico e mesmo se não os integra é passível de reprodução acrítica. Qual a cor, raça, etnia, classe social, gênero e geração do “erudito” e o do “popular”? Partindo dessa reflexão podemos questionar a possibilidade de existência de uma estética pura, uma vez que sob o ponto de vista de quem tal aparato artístico pode ser considerado puro ou menor?

Para realizar criticamente o redesenho das relações de moda e a ampliação do que consideramos com imagem de autoridade, precisamos da participação de pessoas oriundas dos mais diversos grupos sociais em lugares e posições também diversas, para isso é necessário descolonizar nossos corpos, saberes, desejos e experiências para sedimentar uma produção de conhecimento emancipatória. Segundo Ochy Curiel (2009, p. 01) o conceito de descolonização ampara tanto uma proposta epistemológica quanto política, e, de fato, a reflexão sobre os produtos da colonização nas américas e os consequentes processos de descolonização, é debate atual dentre as intelectuais e ativistas destes continentes, em especial a América Latina e Caribe, depois do advento do campo dos Estudos Culturais, Pós-Coloniais e Subalternos. Para se desconstruir as imagens de universalização e homogeneização das identidades devemos, antes de tudo, questionar a relação saber-poder que segundo Ochy Curiel (2009, p. 02) constitui uma estrutura de dominação e exploração atravessada pela raça, classe e o regime da heterossexualidade, que se inicia com o colonialismo e se estende até os dias atuais.

#### **5.4 De onde são os seus parentes da África?**

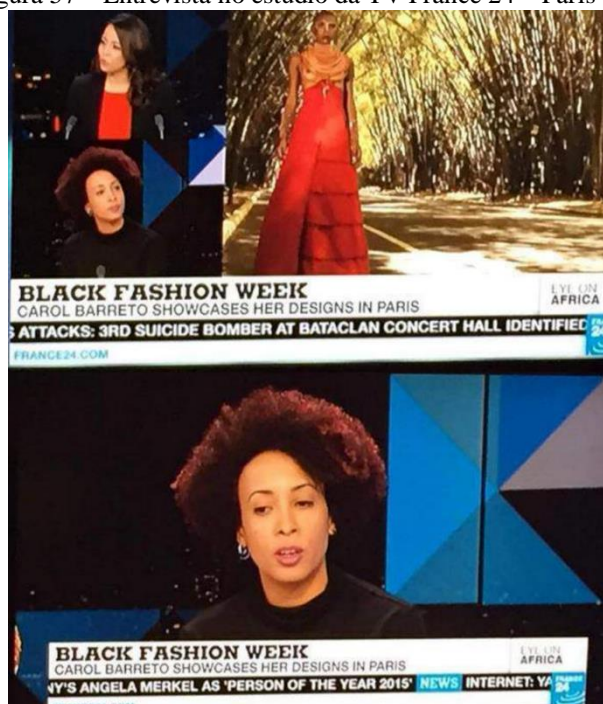
Um dos meios de expressão das minhas inquietações é a linguagem da moda e como mulher negra e criadora, tenho inevitavelmente pensado sobre a centralidade do corpo e conseqüentemente da aparência como uma fronteira dos padrões impostos socialmente, desconstruindo a ideia de sociedade como entidade autônoma, interpretando a potência da criatividade a partir do campo das batalhas discursivas e das relações de poder características desse universo, tentando compreender a potência dessa linguagem

como forma de contribuir para se reinventar e ressignificar os estigmas atribuídos às mulheres negras no Brasil.

O modo como sou percebida no cotidiano não passa por interferência da minha formação acadêmica, do meu currículo como artista ou da minha militância, sou apenas mais uma mulher negra e como tal sempre sou vista como inferior. Previamente não importa “quem eu sou” e assim as situações de racismo se desenrolam nos momentos mais comuns da vida real, na cidade mais negra fora do continente africano: Salvador - BA.

Nas entrevistas sempre me perguntam quais são os traços marcantes da cultura afro-baiana e o que a difere da cultura afrodescendente do resto do mundo? Não é fácil responder, mas depois de uma experiência marcante num estúdio de televisão na França, onde estive para falar sobre o meu desfile na Black Fashion Week Paris em 2015, coleciono as pistas para uma boa conversa sobre o assunto.

Figura 57 – Entrevista no estúdio da TV France 24 – Paris - FR



Fonte: Acervo Carol Barreto, 2016

Quando a âncora do jornal perguntou, na antessala do estúdio, muito simpática: “- *E de onde são os seus parentes da África?*”. Afirmei que não sabia e ela muito surpresa me informou que visitava sua família africana anualmente e que não entendia a minha resposta. Ela, mulher negra e filha de imigrantes, não conseguia compreender como

responderia a tal questão uma descendente de pessoas africanas que foram escravizadas. Também muito surpresa com sua reação, expliquei que essa era a diferença nas Américas, cujo fato resultou no total apagamento da nossa origem, memória e história.

Assim, ainda é indispensável lembrar nessas conversas que jamais saberei de que país ou grupo étnico daquele enorme continente africano vem a minha ancestralidade e que a ideia de subalternidade compulsoriamente atrelada à minha imagem me proporciona uma existência específica. Não preciso viajar tão longe para me deparar com perguntas como essa, uma vez que surgem de pessoas próximas e muito “queridas” a tentativa de personalizar o debate sobre raça para negar a existência do racismo. A entrevista na TV France 24 teve a duração de 05 minutos e foi transmitida ao vivo para países africanos anglófonos. Adama Paris fez a participação, ao mesmo tempo, no estúdio de língua francesa. Ambas representando os campos de ativismo internacional na moda, mas para mim, a experiência de ocupar espaço de qualidade numa conhecida TV internacional em Europa e África, com a presença de uma modelo vestindo a peça que seria apresentada no desfile em Paris e o mais surpreendente, com imagens em alta qualidade do meu trabalho, fotografias de moda da coleção Kalakuta, desfiles e exposições sendo transmitidos nos telões, me deixou tão surpresa e nervosa, que a fluidez da comunicação em língua inglesa ficou prejudicada, pelo abalo emocional positivo que me causou.

Tinha saído de Salvador e do Brasil sem qualquer matéria televisiva que noticiasse a primeira mulher negra brasileira a desfilarem uma coleção de moda numa passarela em Paris, sem apoio financeiro ou doação de material para construir a coleção, pagar passagem ou hospedagem. Tudo foi custeado por mim através do trabalho como professora, com apoio da instituição de ensino privada onde dava aula em Design de Moda, das estudantes da turma que construíram a coleção comigo e da parceria com Claudia Soares, dentre outras mulheres negras. Depois da entrevista recebi algumas mensagens via rede social, de pessoas africanas que comentaram sobre a importância de me escutar falando que considero moda como texto e agradecendo pelo “resgate de raízes africanas” no Brasil.

Uma nova e dissonante trajetória como mulher negra tem se constituído por meio desses trânsitos, que experiencio por meio do meu trabalho criativo e que problematizo como Modativista. Cada experiência de diálogo com outras mulheres da diáspora africana me situa diante da gravidade do produto do racismo no Brasil, me fazendo analisar como esse contexto nos faz trabalhar na construção de novas narrativas. Não poderei detalhar a

minha origem para além das pistas que resistiram com o passar dos anos, na cidade massivamente negra onde cresci, no interior da Bahia, ou dentre as pessoas com as quais dialogo para compartilhar os processos criativos e outras formas que vou experimentando para registrar nossas demandas e de maneira diferente, tecer esses fios.

A partir do desfile na França, que estava marcado para novembro, mas aconteceu em dezembro de 2015, por conta dos atentados no Bataclan, em Paris, construímos algumas oportunidades de registro da coleção com atividades de fotografia de moda realizadas em Paris, na França, com equipe local composta pelo fotografo franco-brasileiro Alexis Peskine, a coiffeur francesa Murielle Kabilie que assinou a beleza da BFWParis e tem exposições de arte em diversas galerias com as fotografias e roupas que cria com fibras capilares. As modelos Suellen Massena – principal modelo da marca Carol Barreto desde o ano de 2010, viajou com investimento da família e meu, para o desfile de Paris e atuou ao lado de Clotylde Sila, *top model* sudanesa-camaronesa que também foi voluntária na equipe, a partir de interlocução do fotógrafo sobre o perfil ativista do meu trabalho.

Os resultados e desdobramentos construídos nesse intercâmbio contribuíram para uma análise das relações de poder estabelecidas no campo das artes, modificando tais estruturas uma vez que uma mulher negra baiana, foi protagonista de espaços de circulação de trabalhos artísticos usualmente excludentes para a população negra brasileira. O desfile em Paris foi muito significativo na construção de um comparativo dos modos de visibilidade e respeitabilidade do meu trabalho no Brasil, uma vez que apresentei o mesmo projeto de coleção à equipe do Dragão Fashion Brasil, onde desfilei a Coleção Fluxus em 2014, antes de receber o convite de Paris. Contudo, a resposta sobre a minha participação demorou tanto para se confirmar que, recém ingressa no Doutorado desisti da participação enviando um email agradecendo o convite e assumindo a responsabilidade pela desistência. No entanto, conversando com as jornalistas baianas que cobriam o evento, pude ratificar o entendimento de que, a polêmica que causei no desfile anterior quando reivindicava nas entrevistas pela participação de mais modelos negras nas passarelas brasileiras, incomodou bastante e naquele projeto “novamente” tratava do “tema” do racismo.

No processo criativo dessa e de coleções anteriores, me interessei por compreender como, nos processos de colonização, em terras africanas, muitas comunidades subverteram a lógica cultural imposta, redesenhando-se dentro desse novo padrão e mantendo sua estética de aparência em novas e únicas formas de parecer que se

distanciaram da *mimesis* do colonizador. Nas Américas a dissolução da nossa cultura se inicia com a desagregação parental, produto não apenas do distanciamento geográfico forçado, mas de diversas formas de tortura e violência que resultam numa descaracterização do *self*, nos transformando em objetos de exploração para o trabalho forçado. Nesse alijamento da nossa comunidade, se tentou afetar a nossa subjetividade, trancafiada forçosamente pela materialidade dos castigos e do sofrimento perene, provocado pela dor e, nesse contexto, como poderíamos nos impor de alguma forma?

Como forma de sobrevivência, fomos criando outros novos e diferentes modos de resistência, que, para os olhares e ouvidos racistas parecem inócuos, inúteis, opacos e silenciosos até hoje. Nessa trajetória de redesenho e reconstrução de nossa identidade, uma vez que, ainda reivindicamos por uma narrativa respeitosa e que aponte caminhos de liberdade, que não substitua a nossa origem pela insistente narrativa da escravização, evoco aqui as palavras da educadora, militante e líder religiosa, Makota Valdina, grande expoente da luta contra o racismo e a intolerância religiosa no Brasil, que diz: *“Eu não sou descendente de escravos. Eu descendo de seres humanos que foram escravizados”*.

### **5. 5 Coleção Asè: A viagem de retorno dessa mulher negra, Outra...**

Depois da experiência em Paris, alguém comentou do lado de lá, que haveria um convite ainda mais importante, e eu pensei: - O que pode ser mais impactante que a principal passarela de moda do mundo? Tolice minha, que me deixo envolver pelas hierarquias hegemônicas vez e outra... A viagem a Chicago foi um campo de descobertas sobre a relação entre as artes e os ativismos políticos, mas sabia que ainda não era isso e, no fim do mesmo ano, fui convidada pela organizadora da Black Fashion Week Paris a integrar seu time na Adama Paris Fashion Agency, junto a designers de Senegal, Costa do Marfim, Marrocos, Estados Unidos, Nigéria, Haiti e Congo Brazzaville, para estrear na passarela do Angola International Fashion Show, em Luanda, Angola.

Fui a primeira estilista brasileira nesses eventos que reuniram designers da Diáspora Africana e, oriunda de uma cultura negra bem semelhante às colchas de retalhos que foram referência da Coleção Vozes, Paris – 2015, cada experiência dessa tem sido mais uma linha bordada nessa tessitura de narrativas cada vez mais complexas. Quando li o convite que trazia um prêmio duplo, a imagem que me veio à mente foi exatamente a do mapa digital da escravidão africana que encontrei no Dusable – Museu da História Afro-Americana, em Chicago. Nesse mapa, a cada século que se passava, podíamos

observar que as pequenas luzes que representavam os navios de tráfico, em sua maioria eram direcionados à Bahia. Era uma quantidade absurda de pessoas ali representadas, gente que morreu no caminho, que morreu nos castigos e na desumanidade fabricada, mas não morreu na cultura, nem na espiritualidade. Foi assim que me questionei: como, em 2016, eu sou capaz de me reconhecer como mulher negra e me impactar com esse convite para apresentar o meu trabalho numa viagem de volta a minha suposta terra original?

E as lágrimas que saltavam dos olhos, como reconhecimento da dor e da beleza desses trânsitos, me lembravam que apenas aqui, na minha terra, outras narrativas foram compostas e que por meio das várias formas de cultos à ancestralidade, nasceu o Candomblé: esses quilombos urbanos, responsáveis pela manutenção da vida, das culturas, identidades, da saúde mental e física, da fé e da espiritualidade de pessoas descendentes de África. Especialmente na vida das mulheres negras - que formaram os primeiros terreiros de candomblé no Brasil - o reconhecimento do seu protagonismo, possibilitou uma vivência no interior dos espaços religiosos, por vezes, distante do racismo cotidiano e estruturante das nossas vidas. As religiões de matriz africana, que com o tempo foram se redesenhando de muitas formas no Brasil, expressam a força e a sensibilidade, assim como a beleza e os desígnios de mulheres como eu.

Cresci numa família negra e católica e, com o tempo, fui recuperando as memórias de um terreiro de Umbanda do tio de meu pai, que frequentávamos na infância na cidade de São Francisco do Conde - BA, mas somente quando adulta é que de fato fui me reaproximando desse encantamento. Já frequentava as festas populares, rituais públicos como o Bembé do Mercado, em Santo Amaro - BA, mas a primeira celebração que conheci num terreiro de candomblé foi por volta dos 20 anos de idade e foi uma experiência arrebatadora, com uma energia e um nível de beleza estética que jamais tinha visto na vida, era uma festa de Xangô, numa casa de candomblé Ketu e nessa celebração pude ver também vários orixás. Assim seguiram-se visitas a outras casas, novas descobertas e a aproximação cada vez maior com o Asè. Foi nesses espaços religiosos que a força da minha negritude se sofisticou, assim como o entendimento de uma outra perspectiva da vida, que me fez compreender o trabalho criativo como discurso e modo expressão de tantas questões que são ao mesmo tempo íntimas e coletivas na mesma medida.

Foi assim que nasceu a Coleção Asè, como registro do impacto da viagem de retorno dessa mulher negra, *Outra*, que sob a força dos ventos e no fluxo das ondas do mar fez a travessia. Os dias em Luanda me trouxeram outras forças recuperadas da minha

ancestralidade mais profunda, do impacto da familiaridade com pessoas que nunca vi, do entendimento da importância das coisas que vêm de dentro, da compreensão de que essa viagem seria marcante na minha trajetória pessoal e profissional. E antes de refazer as malas para retornar ao Brasil, fui ao mar e, ao mergulhar me lembrei das vozes de Iyá me dizendo: - *E quando renascer do corpo de sua mãe, agradeça!*

## 5.6 Contexto de criação da Coleção Asè

A Coleção Asè foi criada para o Angola International Fashion Show, Luanda – AO, no ano de 2016 e, desde então, amplio cada vez mais seu percurso de inserção nas galerias e eventos de arte, num processo de difusão nacional nas cidades de Salvador – BA, Rio de Janeiro – RJ e São Paulo – SP e internacional, por cidades como Nova York – EUA, Cidade do México – MX e Williamsburg, VA – EUA.

Dentre as diversas intelectuais negras que tenho como referência no percurso da pesquisa, destaco Patrícia Hill Collins no artigo *The outsider within* (2016), que traduz o fenômeno das nossas vidas fora do espaço minúsculo que a história produzida pelos brancos criou. A autora observa como o lugar de marginalidade que nós, mulheres negras, temos sido historicamente obrigadas a ocupar, dentro e fora do espaço acadêmico, tem sido transmutado criativamente pelas intelectuais a partir da possibilidade de expressar um ponto de vista único e particular. Analisando sob um ponto de vista da interseccionalidade, a autora destaca a necessidade de auto definição das mulheres negras, e a importância da cultura de mulheres afro-americanas:

Uma segunda razão pela qual o foco na cultura das mulheres negras é importante deve-se ao fato de destacar a natureza problemática de conceitualizações do termo “ativismo”. Enquanto a realidade das mulheres negras não pode ser compreendida sem dar a devida atenção à natureza interligada das estruturas de opressão que limitam suas vidas, as experiências das mulheres afro-americanas sugerem que possibilidades de ativismo existem mesmo dentro dessas estruturas múltiplas de dominação. Esse ativismo pode assumir diversas formas. Para mulheres negras sob condições muito inflexíveis, a decisão no foro íntimo de rejeitar definições externas da condição feminina afro-americana pode ser em si uma forma de ativismo. Se mulheres negras se encontrarem em configurações sociais nas quais a conformidade absoluta é esperada, e onde formas tradicionais de ativismo – como votar, participar de movimentos coletivos e ter cargos públicos — são impossíveis, então a mulher individual que em sua consciência escolhe ser autodefinida e autoavaliada é, de fato, uma ativista. Elas estão mantendo o controle sobre sua definição enquanto sujeitos, enquanto seres humanos plenos, a rejeitarem definições delas próprias como “outros” objetificados (COLLINS, 2016, p. 113-114).



Situada no contexto estadunidense, a autora trouxe uma rica contribuição para me ajudar a pensar as ações como modativista, no sentido de me auxiliar a compreender o que produzo, inserida no contexto opressor da branquitude, reconhecendo tais estratégias de dentro pra fora, entendendo o meu papel de provocar essa fronteira, ao reivindicar pela invenção da minha própria narrativa, feita com e para outras mulheres negras como eu, e assim estendendo a elas a possibilidade de materializar a nossa forma de auto-avaliação, desde um lugar distante das lentes definidas pelas matrizes produtoras das desigualdades, mas ao mesmo tempo, inevitavelmente moderada pela mesma. Mais do que isso, sua reflexão amplia a compreensão do nosso papel na luta antirracista e feminista como um todo, quando provoca a pensar que o enfrentamento começa pelo nosso próprio deslocamento como ato de insurgência, quando diz: “Pessoas que se veem como plenamente humanas, como sujeitos, se tornam ativistas, não importa quão limitada seja a esfera de seu ativismo. Ao devolverem a subjetividade às mulheres negras, as feministas negras lhes devolvem também o ativismo” (COLLINS, 2016, p.113-114). Nesse contexto, a Coleção Asè, advém da necessidade de reivindicação da nossa condição de Humanidade, destacando saberes/fazerem que, sustentados pelo campo intelectual e subjetivo das mulheres negras, transformaram elementos históricos de opressão em suas características de identidade enquanto comunidade.

Figura 58 – Anita Costa



Fonte: Edgar Azevedo, 2016

A Coleção Asè nasce com inspiração nas marcas da afrobrasilidade, sob o impacto do retorno à terra de onde saíram nossos ancestrais, reverenciando nossa história de negritude no Brasil. O ponto de partida é o imaginário alimentado durante décadas, por meio da oralidade, de rituais religiosos e culturais, por descendentes de pessoas africanas escravizadas no Brasil, de retorno à nossa terra original. Asè fala sobre o protagonismo das mulheres negras nas religiões de matriz africana, por meio da predominância da cor branca, tecidos leves e fluidos, enriquecidos por bordados manuais, traduzidos em peças que são as bases para as rendas artesanais e outras técnicas de beneficiamentos de tecido, que fazem menção à essas Rainhas que são as Iyalorixás, Mães de Santos, Mestras da Jurema, Umbanda, Xangôs do Nordeste, Candomblés de Caboclo... Mulheres negras que nos espaços religiosos têm garantido o seu protagonismo e autonomia, diferentemente do lugar de subalternidade que muitas de nós ocupamos cotidianamente e que( nos) impõe a luta constante contra o racismo. Na leveza da espiritualidade, transformando a luta em força, Asè emana Luz, energia vital e beleza!

Com o crescente aumento das denúncias de racismo e intolerância religiosa no Brasil, a oportunidade de levar uma coleção para desfilar em Luanda, no Angola International Fashion Show, em 2016, foi uma das justificativas para pensarmos no papel das mulheres negras e das religiões de matriz africana na constituição de uma cultura afro-brasileira. A Coleção Asè foi criada num coletivo de muitas mãos e trata também dessas violências e das invisibilidades provocadas, pois lida com afetos e memórias das pessoas componentes da equipe, ao construir os *looks* do desfile com peças doadas e cheias de história, como a toalha de mesa ainda inacabada em crochet, que pertencia à mãe de Cláudia Soares - uma das estilistas e co-autora do trabalho; a colcha de cama que foi parte do enxoval de casamento dos meus avós na década de 1950, os bordados retirados de blusas antigas usadas pela avó de Laila Rosa – compositora da trilha do desfile – que era integrante do Terreiro Xambá em Recife –PE.

Figura 59 – Arara de roupas da Coleção Asè – TCA



Fonte: Acervo Carol Barreto, 2016

Os têxteis artesanais adquiridos nos mercados de artes de João Pessoa – PB, Recife - PE e Salvador – BA, serviram como matéria prima da coleção Asè, que se construiu a partir dos materiais de decoração feitos em renda filet, bordados richelieu, crochet, renda renascença e outras tramas constituídas de fios naturais e típicos de casas populares no Nordeste do Brasil. Fazeres artesanais característicos de mulheres negras e pobres, que são reinterpretados para construção das peças de roupa e da imagem da coleção, transitando da intimidade do lar para o aspecto simbólico hierárquico da passarela e da fotografia, que ainda separa e une mulheres de diversos contextos e tempos históricos diferentes.

Provocando por meio da criação, uma das reflexões caras ao campo de estudos feministas, penso na assimetria da valorização entre as esferas pública e privada, e assim fui coletando produtos artesanais feitos para casa, como os bordados especiais vendidos como porta-copos, cortinas, toalhas de mesa, colchas de cama e outros elementos socialmente desvalorizados e sempre disponíveis nos mercados populares do Nordeste. A coleção propôs uma ressignificação desses materiais, bem como uma ampliação das formas de luta política contra o racismo, ocupando a passarela de moda, galerias de arte e teatros para fazer ecoar temas ainda invisíveis.

## 5.7 Irmãs: africanas de ambos os lados do Atlântico

Figura 60 – Retrato Coleção Asè<sup>65</sup>



Fonte: Helen Salomão, 2016.

Esse poema, que integra o livro *'Questions for Ada'*, 2015', da escritora nigeriana Ijeoma Umebinyuo, estava na página da revista digital AfroElle Magazine, quando publicaram uma das fotografias da Coleção Asè, e como texto de apresentação trazia esses lindos e fortes versos. As palavras da artista acionam a ideia de que nós, mulheres negras, consideramos umas às outras como irmãs não por uma questão de sangue, mas porque entendemos os tipos de enfrentamentos que fizemos para recuperar o nosso auto-amor reiteradas vezes.

Segundo o texto de apresentação da revista de Nairobi - Quênia, AfroElle é um site para mulheres de herança africana, cujo objetivo é fornecer conteúdo para mulheres negras ao redor do mundo, a fim de que encontrem empoderamento e encorajamento para construir suas vidas. E esse empoderamento perpassa também pela construção e compartilhamento de fotografias onde aparecemos em nossa diversidade de aparências e culturas.

A moda e suas imagens sedutoras têm sido um dos principais campos de imposição de padrões de beleza e, conseqüentemente, de Humanidade. Cientes disso, passamos a trabalhar com mulheres cuja beleza exterior está conectada com suas histórias de vida, algumas delas sem ter tido experiência como modelos. Na série de fotografias

<sup>65</sup> Nas imagens as modelos: Anita Costa, Carla Akotirene e Luma Nascimento.

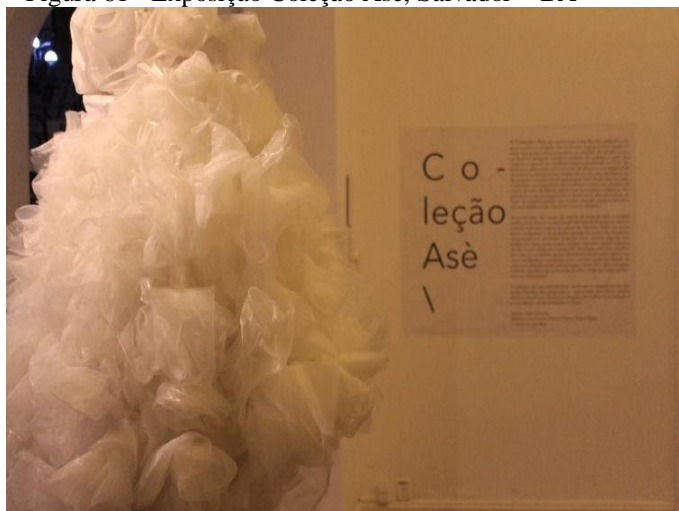
assinada por Helen Salomão, talentosa fotógrafa baiana, convidada a integrar a equipe, por compor uma assinatura especial ao retratar peles negras, conseguimos falar sobre espiritualidade – mas sem usar elementos considerados sagrados como os fios de conta ou cobrir a cabeça, por exemplo – e ao retratar mulheres com silhuetas diferentes e de pele preta, intentamos debater o imperativo da magreza e o colorismo como aspectos que geram hierarquias entre nós.

Com um time de pessoas potentes envolvidas nesse trabalho, essas imagens nas exposições e redes sociais têm provocado um sem número de reações e compartilhamentos desde a sua criação e contribuído à problematização sobre a ascensão social, ainda quase exclusiva de mulheres negras de pele clara e cabelos cacheados, em preterimento das mulheres pretas. As modelos que interpretaram as cenas fotografadas são Luma Nascimento, pedagoga, pesquisadora e realizadora cultural; Anita Costa, dançarina e Kota Kamukengue do Nzo Mungongo Lembeuaji Junçara; Carla Akotirene, Escritora, Assistente Social e Professora. Essas três mulheres se conectaram plenamente ao conceito da coleção, pois emanam aquilo que são: Força e Luz!

### **5.8 O atelier: incubadora de um projeto criativo coletivo**

Para construção das peças do acervo da Coleção Asè, fizemos uma imersão no Centro Técnico de Produção de Figurino do Teatro Castro Alves, um dos maiores equipamentos culturais da Bahia e, ao convocar colaboradoras voluntárias pelas redes sociais, pude contar com o apoio de cerca de 50 pessoas entre as áreas de costura, corte, modelagem, bordado, produção de moda ou como maquiadoras, fotógrafas, modelos, designers de acessórios e stylists, em sua maioria mulheres negras que são pequenas empreendedoras, artistas e ativistas da cidade de Salvador, Bahia. Trabalhamos juntas durante dois meses, num processo de troca de saberes, transformando o atelier num espaço de formação técnica, estética, política e de afetividades. No Laboratório Criativo Coletivo da Coleção Asè, unidas por um objetivo político comum – que mobilizou mulheres de crenças e religiões diversas – a luta antirracista se fez por meio do fazer artístico em moda e continua sendo umas das nossas estratégias de ativismo.

Figura 61 - Exposição Coleção Asè, Salvador – BA



Fonte: Israel Fagundes, 2017

O texto curatorial da exposição da Coleção Asè, intitulada "Mostra Artística Modativismo: Carol Barreto convida Adama Paris e Goya Lopes", que aconteceu em novembro de 2017 na galeria do Goethe Institut, com expografia e sob curadoria de Juci Reis – diretora do Flotar Programa e integrante do estúdio curatorial internacional Harmonipan, situado no México, Estados Unidos e Brasil - exprime que a coleção em sua centralidade conforma a coexistência de distintas tomadas de perspectivas, apontando tópicos que conformam uma linha cultural descolonizada que demarca a situação da mulher na sociedade e a segregação racial enraizada no Brasil. Potencializando o valor particular aos “fazeres artesanais”, os quais são transmitidos através da oralidade e carregados de significado desde o modo de preparação técnica, dos ofícios, dos padrões formais e escultóricos, as criações viabilizam o estabelecimento de um discurso incontestável sobre os “saberes” dos sujeitos negros, negando qualquer atitude estereotipada sobre o artesanato ou falsa idéia do mesmo ser um relicário (primitivo), não academicista e inautêntico. Assim, para Juci Reis curadora do trabalho:

*“A Coleção Asè, explora o universo estético e religioso das mulheres negras, conformando um olhar acerca da cultura popular e as relações de gênero e raça no Brasil. O tema central da coleção está relacionado aos “sujeitos protagonistas” e grupos subalternizados” trazendo assim implicações diretas para a representação social e identidade. A ação criativa revaloriza a cultura popular, e ao mesmo tempo aponta a probabilidade de existência de um elemento mais amplo que é medido pelo valor do “objeto de arte e do objeto de artesanato”. Nesse ponto a coleção avança atuando como agente hibridizador, sem reduzir ou criar análises dicotômicas, assumindo uma atitude criativa que aproximam esses elementos, através de ações que reforçam a singularidade e potência de cada um.” (JUCI REIS, 2016).*

## 5.9 Sons da ancestralidade: a abertura da Gira

*Eu abro a nossa gira  
Com Deus e Nossa Senhora  
Eu abro a nossa gira  
Sambolê e pemba de angola  
Gira, gira, gira  
Dos caboclos  
Sem sua gira eu não posso trabalhar  
Nasci assim  
Na fé de Ogum meu pai  
Sem gira eu não posso trabalhar  
(Hino da Umbanda)*

Como uma obra de criação e produção coletivas, a trilha sonora da Coleção Asè foi mais uma produção musical artista, feminista e anti-racista, criada pela compositora Laila Rosa, em processo colaborativo com o Iuri Passos e o Projeto Rum Alagbè do Terreiro do Gantois. O engajamento esteve presente em todas as dimensões da produção da Coleção Asè e foi algo especial na criação da trilha sonora que culminou no desfile no Angola International Fashion Show em Luanda, Angola.

Depois, com execução ao vivo num desfile-performance no Teatro Castro Alves, durante o projeto “Conversas Plugadas”, em desfile com todas as modelos negras, com seus cabelos naturais, acompanhadas pela música de Asè, para uma plateia lotada por pessoas negras, e sobretudo por mulheres da nossa equipe e outras colaboradoras, que fizeram questão de ocupar aquele espaço normalmente marcado por uma hegemonia branca e de classe média.

Figura 62 – Laila Rosa, Iuri Passos, Adeline, Brenda, Daniela e Carol Barreto (Performance Coleção Asè)



Fonte: Israel Fagundes, 2018.

Celebrando a fé na espiritualidade, abrimos nossa gira com um hino da Umbanda, contemplando também a minha aproximação com esse universo e fazendo questão de tecer esse diálogo entre as diferentes referências de sagrado de matrizes africanas e afro-brasileiras na Coleção Asè. Essa perspectiva de intervenção social, soma-se ao conceito e aos intentos da Coleção Asè, por isso se transforma numa colaboração artística tão importante e, assim, reafirmamos as conexões entre música, religiões de matriz africana e moda, como a musicista relata:

*“Em novembro de 2016 fomos para o estúdio gravar um encontro de combinações musicais “simples”: vozes, violino elétrico, trio de atabaques, gã e efeitos, e igualmente ricas, por serem de um lado, marcadas pela complexidade timbrística, harmônica e rítmica do trio de atabaques (rum, rumpi e le), de outro, pela combinação inusitada com o violino elétrico. Foram levados por Laila os temas no violino elétrico, algumas mitologias dos orixás femininos, as Iabás (PRANDI, 2001) e o desejo de que tivéssemos as 3 nações – Jeje, Ketu e Angola - sonoramente representadas. Iuri (direção musical da percussão e gã), Adeline, Brenda e Daniela, definiram quais seriam os 3 toques: 1. Savalu (jeje), por ser comum a vários vodunsi; 2. Daró (Ketu), por ser um padrão rítmico representativo do orixá feminino Iansã e 3. Barravento (Angola), por ser representativo da nação Angola e tocado “de mão” (sem os aguidavis/varetas). Gravamos as percussões e, por fim, as vozes, violinos e sanfona em 1 das 3 faixas. Além da gravação, foram incorporadas ainda bases eletrônicas e um hino da umbanda, cantado, para “abrir” e “fechar” os trabalhos, pelo “axé” de sua presença na trilha e durante o desfile ” (LAILA ROSA, 2017).*

Como docentes da UFBA, nossa pesquisa acadêmica nasce do experimento artístico e vice-versa. Laila Rosa é professora da Escola de Música da UFBA, nos conhecemos como colegas do grupo de Pesquisa (NEIM) quando ingressamos como docentes no ano de 2011. Iuri Passos é professor da Escola de Música da UFBA e pesquisador em Etnomusicologia, também Alagbè do Terreiro do Gantois, idealizador do projeto Rum Alagbè; ele ensina desde 2001 os ritmos sagrados de matrizes africanas, sem restrição de gênero, a crianças e jovens da comunidade do *Terreiro Ilé Iyá Omi Asé Iyamasé*, conhecido como *Terreiro do Gantois*, fundado em 1849. Numa das casas mais antigas do candomblé Ketu, o projeto Rum Alagbè constrói um debate sobre relações de gênero e tradição afro-brasileira, sob a justificativa de que muitos *Alagbês*, que são os mestres dos atabaques ou responsáveis pelos cantos e toques no Candomblé, foram ensinados por mulheres, as Egbomí, cujo saber musical deve ser mantido vivo.

Reivindicar a minha ancestralidade, me deu a possibilidade de reconhecer arte onde antes nomeava como artesanato. Entender a cor e a origem das mãos que produzem cada peça de renda de bilro na comunidade de marisqueiras e rendeiras de Saubara – Ba,



é o que extrai o valor daquele trabalho complexo de alta costura que pouco será reconhecido como tal. Mais complexo do que essa análise foi compreender, interagindo com as comunidades tradicionais do meu entorno, que não era somente eu, a única pessoa a enfrentar as mazelas coloniais e provocar subversões infiltrando-me dentro do padrão, mas que as marisqueiras e quilombolas que me são referência no Recôncavo, assim o fizeram ao aprenderem as técnicas de bordado, rendas, patchwork e recriarem as técnicas de manipulação e criação têxtil, desenhando sua identidade como comunidade. Diante dessa sensibilidade, se firmou no campo do sutil, o complexo entendimento de que para reivindicar a minha ancestralidade precisava compreender-me como afro-ameríndia-brasileira e não necessariamente como ‘africana do outro lado do Atlântico’.

Quando decidi reivindicar a minha ancestralidade, o fiz baseada na minha experiência cotidiana e nas imagens que constituíram o meu imaginário como mulher negra do Recôncavo Baiano, no entanto compreendendo que nem todas as mulheres poderiam lançar mão de referências reais visíveis e pulsantes como tive, passei a pesquisar e construir repertório situado? para as aulas que ministrava e assim para os laboratórios criativos de moda que compunha. Desse modo, passei a alterar a minha pesquisa criativa, que até então estava muito atrelada aos debates sobre gênero, orientação afetivo sexual, pessoas Trans e questões LGBTQIAP+ e passei a centrar na análise sobre mulheres negras, todas as minhas questões como artista do vestuário.

Nas coleções, passo a adotar técnicas oriundas da dominação europeia como modo de expressar a estética das casas de santos, mas cujas técnicas e padrões vestimentares conectam-se com o contexto colonial, produzindo a apropriação de um lugar que jamais nos seria ‘dado’. Por isso a palavra reivindicar, deve ser aqui compreendida como um grito e um apelo aos nossos próprios ouvidos, pois somos apenas nós mesmas as pessoas capazes de desenhar a imagem desse mundo, onde somos pessoas humanas possíveis.

Desse aspecto, também passo a problematizar termos como inclusão, empoderamento, pois se visamos revirar a pirâmide social, tal e qual se apresenta até a atualidade, devemos pensar na promoção da diversidade. Quando falamos de inclusão pressupomos que na mesma divisão raça/gênero/classe social, sobre as quais pautamos nossas ações, aguardamos estruturas loteadas por pessoas brancas que abram suas portas para entrarmos, quando na verdade, estamos construindo outros equipamentos de existência coletiva e individual que desconsideram a estrutura vigente.



Fonte: Helen Salomão, 2016.

Interpreto na Coleção Asè, as vestes de terreiro a partir do privilégio da minha vivência cotidiana que se inicia depois da criação da coleção. Hoje, sou uma daquelas que usa e convive com mulheres, cujas vestes ainda correspondem aos mesmos modelos registrados nas fotografias que compõem imagens antigas de mulheres negras no Século XIX, especialmente no meu terreiro de candomblé e no calendário das festas tradicionais do Recôncavo Baiano. O Asè é feito de tradição e por meio da prática cotidiana e da cultura oral, criamos formas de reconstrução dos laços apagados pela violência da escravização. Portanto, a noção de tempo cronológico se confunde com a força de Tempo – orixá e do tempo espiralado que conecta cotidianamente nosso entendimento sobre a indissociabilidade entre passado, presente e futuro.

### **5.10 Memórias Aquilombadas**

Cresci em meio as roupas de Asè, muito utilizadas no cotidiano visível no território onde fui encantada (Santo Amaro - BA) e nas festividades de rua e dos terreiros de

candomblé e que, por motivos diversos, se ampliaram ao cotidiano dessas mulheres, as recobrando de significações e visibilizando as estratégias de subversão dentro do padrão imposto pelo contexto colonial, expressando a complexidade dos sofisticados modos de resistência de mulheres pretas no Brasil. Em muitas fotografias de arquivos históricos que busquei durante as pesquisas, aparecem mulheres negras portando suas imponentes joias, podemos visualizar um traje por muito tempo conhecido como roupa crioula no Séc. XIX, uma imagem específica de mulheres negras nascidas no Brasil, como informam as pesquisadoras:

Do ponto de vista estético e formal, a roupa que se originou de tal conjuntura é o que ficou conhecido como traje de crioula, formado basicamente por uma saia rodada, o *camisu*, com bordado conhecido como *richelieu* ou com renda renascença, o torço ou turbante, branco ou colorido, e o pano-da-costa, podendo em diferentes ocasiões ser acrescido das joias, como correntões e balangandãs e da bata sobre o *camisu* que, segundo Viana (s/d, s/n), foi imposta pelo governador Manuel Vitorino nos primeiros anos de República, às negras – ganhadeiras ou não – como forma de controlar a exposição de seus corpos nas ruas (MONTEIRO; FERREIRA; FREITAS, 2005, p. 390).

Assim, observamos que essa foi uma construção formada no Brasil por meio de diferentes influências, não sendo, portanto, um traje tipicamente africano. Diante disto, as pesquisadoras informam o termo Crioula, como uma nomenclatura definidora de pessoa negra nascida no Brasil e inserida entre posições menos vulneráveis à intensidade da tortura imposta pelas famílias brancas, pois eram pessoas que saíam para mercadejar e também prestavam serviços no interior das casas. Lembrando que as roupas de todas as pessoas eram costuradas por mãos de mulheres negras e observamos que as técnicas aprendidas para realização dessas peças, com o tempo, foram se tornando característica identitárias dessas mesmas mulheres, como também os processos de cuidar das vestes. Compostas por elementos oriundos da indumentária de candomblé, essas vestes integravam na silhueta de resistência, também elementos da cultura dominante, como nos traz a pesquisadora de indumentária e vestimentas negras Hanayrá Negreiros Pereira (2017):

Destacamos aqui as mulheres negras que aprendiam com os seus parentes mais velhos o ofício da costura e desenvolviam “modas e modos” de vestir, que se tornaram símbolos da estética e vestimentas afro-brasileiras até os dias atuais. A figura dessas mulheres, funde-se às imagens das mulheres dos candomblés que da Bahia, desaguaram em outros cantos brasileiros, gerando as indumentárias femininas que são geralmente compostas pela combinação: torço, *camisu*, bata, pano da costa, saiotos, saia rodada e chinelas, itens de

indumentárias, frequentemente vistos nos dias atuais nos terreiros de candomblé (PEREIRA, 2017, p. 61).

A autora estuda as roupas de Asè e sua pesquisa compõe uma análise dos registros históricos de mulheres negras, a partir de um olhar integrado à sua comunidade, terreiro de nação Angola. Na sua pesquisa, ela detalha o quanto a roupa no contexto dos Séc. XIX era elemento marcador da ascensão social e monetária, que são aspectos diferentes, pois a obtenção de dinheiro não significava diretamente ascensão social para mulheres negras. Se na atualidade ainda vivenciamos o fenômeno da exclusão independentemente dos recortes de classe social, mesmo ao compararmos a contemporaneidade com o recorte analisado, não teremos a exata dimensão dos entraves coloniais. Diante disso, a autora destaca o quanto é necessário compreender tais vestes na sua esfera litúrgica e como elemento de proteção.

Nas comunidades afro-religiosas, tanto dos séculos XVIII e XIX, quanto as dos séculos XX e XXI, a vestimenta e os ornatos fazem também parte do ritual, como parte da manutenção de uma memória negra. As joias de crioulas para além de adornos, servem de amuletos protetivos para as suas portadoras e podem ser encarados como itens de resistência, pois contam histórias de uma determinada cultura, carregam crenças de uma comunidade e servem de combate, através da estética, adornando corpos negros subjugados. As vestes nos contam as histórias das mulheres que exerciam diversos ofícios, subvertiam códigos e sistemas escravagistas através de suas roupas e criavam uma estética próprias. É através das fotografias antigas, dos testamentos resgatados pela historiografia e por anúncios e trechos de notícias antigas que podemos ter dimensão de como surgiu essa estética que permanece, com nuances provocadas pelos tempos contemporâneos, quase igual (PEREIRA, 2017).

No mesmo campo de significações estão as roupas, construídas por meio de técnicas de manipulação e beneficiamento têxtil como também a criação de tecidos artesanais feitos em tear manual e outros adornos: como os bordados *Richelieu*, as rendas Renascença, as rendas de Bilro, dentre outras complexas técnicas de produção de tecido exclusivo a partir de meios que demandavam semanas de trabalho ininterruptos. No cotidiano do terreiro, posso observar como a roupa de Asè não se resume ao “fardamento” para uma ocasião específica, estas modelam-se também a partir de estudo tácito de ergonomia. A modelagem da bata e do camisu permite, mesmo costurado em tecido plano, que nossos braços se movimentem com conforto, sejam nas danças do Xirê, no trabalho ou nos rituais internos, bem como a parte que adentra a saia protege as partes

íntimas da transparência do tecido branco das saias. O Ojá de cabeça ou de peito, assim como o pano da costa, mantêm os pontos de energia – ou chacras – protegidos e seguram os diversos fios de contas atados ao corpo.

Assim como as joias pertencentes às ritualísticas das religiões de matrizes religiosas afro-brasileiras, que são amuletos de proteção e muitas vezes são consagradas com banho de folha e outras formas de imantação energética, as vestes possuem tanto uma função de proteção física quanto espiritual, compreendendo a sua importância na proteção do corpo físico, assim como do corpo etérico, como trata a autora: “(...) as vestimentas e adornos para o candomblé também assumem funções rituais, sendo que cada ornato ou peça de vestuário desempenha uma função que está ligada à "liturgia afro-brasileira" (PEREIRA, 2017, p. 124). Portanto, o uso e a especificidade das vestes, não se encerram ao momento dos rituais e muito menos ao limite geográfico do terreiro, pois em muitas funções externas precisamos estar trajadas adequadamente, como forma de reforço ao campo de força protetiva espiritual com que lidamos. Como disse Mestra Janja (2021), reitero aqui a importância de “Vestimentar-se”.

### **5.11 Construindo um entendimento sobre o que é Moda Afrobrasileira**

Nesses anos de experiência no Modativismo, venho empreendendo uma busca ativa a fim de compreender o conceito de Moda Afrobrasileira, numa investigação que tem acionado muito mais questionamentos do que respostas prontas e que venho tentando compreender, por meio de pesquisas bibliográficas e artísticas, mas eminentemente a partir dos experimentos inventivos e da análise dos processos, resultados e produtos, construídos coletivamente nos laboratórios criativos-formativos. Com a intenção de mensurar o modo como a alteração dos procedimentos teórico-metodológicos, no campo das práticas artísticas e do desenvolvimento de projetos em design de moda, poderiam contribuir para a construção de pensamento crítico, dando abertura para debates sobre política enquanto um aspecto constitutivo das relações humanas, os temas acionados pelas coleções construídas nesses anos, versam sobre campos de pesquisa conceitual que problematizam as hierarquias raciais, de gênero e sexualidades numa perspectiva interseccional.

A partir da especificidade dos recortes temáticos e etapas componentes dos processos criativos e produtivos das coleções, intento balizar reflexões sobre a nossa posicionalidade, contribuindo para a elaboração de maneiras de nos situar

identitariamente, em meio aos aspectos conceituais e processuais de uma criação. É por meio da análise minuciosa sobre como os elementos materiais e imateriais de uma criação expressam elementos culturais e identitários, que podemos elaborar uma produção de conhecimento emancipatória no campo da moda, especialmente se avançarmos no debate sobre a criação em moda como um campo de invenção artística, para produção de conhecimento científico.

É importante refletir que, mesmo atuando a partir de perspectivas culturais de origens subalternizadas, podemos reproduzir práticas de apropriação cultural ou contribuir para a produção de estereótipos e imagens de controle, caso as nossas pesquisas e processos criativos e produtivos, não nos forneçam a condição de romper com a lógica da colonialidade do saber/poder. Desse modo, reitero a importância de desnaturalização do marcador social Raça, assim como viemos trabalhando para desnaturalizar o Gênero na perspectiva dos estudos/ativismos feministas interseccionais e decoloniais.

Será que toda pessoa negra produz moda afro-brasileira? Não necessariamente! Uma vez que a construção da consciência de negritude perpassa tanto pelas nossas experiências subjetivas, pessoais, como pelos aspectos presentes na nossa história de vida, socialização e cultura, não seria apenas o nosso fenótipo o aspecto predominantemente responsável por nos ofertar um entendimento sobre a nossa etnicidade e ancestralidade. A depender do recorte de geração por exemplo, juntamente à origem, tipo de escolarização ou da experiência religiosa de uma designer, por exemplo, será mais ou menos possibilitado o acesso ao conhecimento científico e práticas culturais referentes às culturas africanas e afro-brasileiras, na sua amplitude e complexidade, de modo a localizar criativamente um repertório que possa incidir sobre o nosso traço, de maneira a manifestarem-se nas criações, tais parâmetros estéticos reconhecíveis dentro do escopo da afro-brasilidade.

A intenção da reflexão que provoço aqui, não é determinar um selo de afro brasilidade sobre as criações de moda, ratificando ou não qualquer perspectiva de veracidade. No meu próprio percurso, nem sempre esse traço se torna aparente, pois emergem de modo indissociável aos processos criativo-político-produtivos-formativos. Para mim, como artista, demonstrar '*o que é*' passou a se fazer menos importante do que refletir sobre o '*como é*', por isso em diversos momentos da pesquisa artística que aqui relato e problematizo, o detalhamento dos processos, como amparados em reflexões teórico-práticas, situa-se na minha experiência como artista-pesquisadora, como uma

forma de materialização dos modos de produção de conhecimento que me reconectam com a minha origem.

Na contemporaneidade, a afrobrasilidade consiste para mim, na produção de arte e cultura como integradas e resultantes dos nossos modos de bem viver, oriundos e sofisticados a partir das práticas de sobrevivência como forma de reconstrução das relações humanas desconstituídas pela violência da colonialidade, portanto reitero que devem ser reconhecíveis os parâmetros estéticos localizáveis culturalmente, mas cujos processos também emergem de dentro para fora como linha de percurso da construção das vivências, experiências e pesquisas, para elaboração crítica e cuidadosa de resultados, que colocam em primeiro plano o respeito às pessoas, seus espaços íntimos e sagrados, prementemente ao resultado de venda ou promoção.

Quando analisamos que é na nossa aparência, onde se integram os objetos vestíveis, que se expressam aspectos discursivos referentes aos marcadores sociais das diferenças – como gênero, raça, geração dentre outros – podemos olhar para o campo de produção de conhecimento em design de moda, disponível nas universidades brasileiras e ratificar a análise de que, majoritariamente, ainda aprendemos a criar, confeccionar, ler e vestir roupas oriundas de culturas brancas. Desse modo, mesmo vejo que afrobrasilidade é um produto cultural, resultante da interlocução dos diversos traços étnicos ou etnicidades africanas que construíram esse país, juntamente aos traços coloniais e as culturas dos povos originários, que até hoje resistem e com quem ainda pouco sabemos ou dialogamos, compreendemos que importantes resultados podem ser alterados quando aprofundamos as nossas pesquisas.

Com o tempo e experiência, aprendi que medir a qualidade humana pela dita erudição – que pode ser traduzida como branquidade – das palavras e ideias que uma pessoa profere, se trata apenas de uma questão de perspectiva. Pois, assim como, os postulados teóricos que estudei na graduação e mestrado, pouco me instrumentalizaram para lidar com a rua e a noite do centro da cidade de Salvador - BA, nas madrugadas, enquanto fazia pesquisa de campo junto as profissionais do sexo da ATRAS, vejo como os textos clássicos que li para entender o conceito de Cultura e Sociedade, enquanto cumpria os créditos das disciplinas do Doutorado, pouco me ajudam hoje, ao integrar a uma comunidade de candomblé – depois de receber um cargo num terreiro – estes não me ajudam a compreender as especificidades e a complexidade da produção do saber que ali imantam nossas relações com as vestes, com o corpo, com a natureza, com as demais pessoas e o sagrado, a partir desse dia em que minha vida mudou completamente.

Fui professora em sala de aula formal durante metade da minha vida e construindo de maneira autônoma uma experiência de sala de aula informal do atelier escola Modativismo, reivindico por meio dessa Tese de Doutorado por uma produção de conhecimento científico onde eu estou no centro e não integrada como objeto de estudo da pesquisa de outrem. Habitando a margem, mas me colocando no centro, pude compreender definitivamente que uma boa docente ou qualquer profissional, nasce da nossa qualidade como ser humana, cujo aprimoramento se constrói a partir da nossa capacidade de aprender a aprender.

Foram mais de 15 anos atuando em sala de aula no ensino superior e, antes disso, foram outros 05 anos atuando na escola pública com crianças e adolescentes, para compreender que o principal desafio da minha pretensa contribuição para desconstrução das desigualdade só aconteceria a partir da construção de laços afetivos, por meio dos quais os processos de ensino-aprendizagem se manifestam sob a perspectiva da ação coletiva, comunitária, por meio das quais cada pessoa integrante, afeta e se deixa afetar antes de tudo, pelas relações interpessoais.

Assim, nos alteramos também por dentro, juntamente com os processos experimentados, expressando muito de nós mesmas nas etapas criativas, por meio de pesquisas que promovem o auto-encontro com a nossa memória apagada. Assim substituímos as dolorosas memórias de dor e escassez pelos mapas que – desenhados coletiva e processualmente – registram os rizomas/raízes dos caminhos percorridos que podem e devem ser modificados pelas milhares de pegadas que passarão pelas mesmas rotas, que jamais serão as mesmas. Se almejamos e estamos construindo processos de transformação, tenho a plena noção de que estes são auto reflexivos, na mesma medida em que compartilhados com as alteridades que somam potência a esse processo, multiplicam-se em outras e diversas rotas e resultados.

Com a responsabilidade de quem procurou desconstruir as hierarquias entre as intelectualidades mental e manual, entre o conhecimento acadêmico/letrado/formal e a ciência produzida e atualizada nas cotidianidades, no saber tácito, oral e tradicional, que por meio da experiência nos dá acesso a soluções tão importantes e mais acessíveis, que nos ajudam a transcender as costumeiras relações de poder que fazem das ciências, de um modo geral, um campo tão funcionalmente inacessível, que produz a segregação ao reproduzir hierarquias inúteis à vida real e que contribuem para a produção da desigualdade, eu reivindico por uma memória que me conte sobre mim através de mim mesma.



## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Hoje, é o fechamento de uma gira que, costurada entre letras e tecidos, circulou por mais de 10 cidades dentro e fora do Brasil e que foram supramencionados durante a pesquisa. Alinhavo o questionamento na introdução deste trabalho: Quem imaginou que uma mulher preta, oriunda de um território marcado pela exploração de pessoas pretas de origem africana, conseguiria permanecer viva e ativa no âmbito da criação de processos artísticos e na docência acadêmica? Hoje, é até possível se crer nessa possibilidade de existência, mas há alguns anos atrás, quando iniciei o desenvolvimento dessa pesquisa, o contexto em que me inseria, exibia uma outra recepção do meu corpo-território, seja na moda ou na universidade.

O projeto Modativismo, nesses anos, como um empreendimento social, não se ocupou necessariamente de uma produção comercial, mas da elaboração de um espaço de formação política como base para construções criativas. Trata-se da criação de um atelier-escola, como um espaço pedagógico de conexões, ligando a demanda criativa (de empresas/grupos artísticos ou artistas) que acionam a metodologia elaborada por mim, ao encontro com mentes criativas de pessoas que se situam, fora do padrão hegemônico em representatividade.

Como uma iniciativa que intentou a construção e o compartilhamento das oportunidades que não pude acessar na minha trajetória, por conta da minha posicionalidade e origem, o projeto Modativismo se desenvolveu dentro do campo de criação em moda, com base nas discussões sobre aspectos da economia criativa, assim apresentando como diferencial nos projetos no atelier-escola, um aporte de aprofundamento de pesquisa sobre a nossa origem e ancestralidade afro-brasileira/afro-ameríndia. A partir daí, desenvolveram-se experiências coletivas, que foram traduzidas na criação de objetos vestíveis e outras produções artísticas, literárias e audiovisuais, que passaram a compor acervos artísticos feitos por pessoas negras, na sua maioria mulheres negras. Como uma conectora de oportunidades, recebi nos laboratórios criativos, como voluntárias para os projetos de coleção, pessoas integrantes de grupos minoritários em representatividade como eu – mulheres negras, pessoas LGBTQIAP+, pessoas com deficiência, pessoas idosas e de comunidade tradicionais quilombolas, de terreiro etc. – e muitas dessas foram contratadas pelas empresas, artistas e entidades, que me convidaram como artista para criação e autoria de alguma obra ou serviço.

Ciente de que, por conta da nossa origem e posicionalidade, pouca probabilidade teríamos de acessar determinados meios para construir uma qualificada experiência profissional – pois isso marcou a minha própria trajetória – produzimos criticamente essas alianças, como um campo de formação circular e horizontalizado, sob a lógica do aquilombamento, como prática de reforço à busca das nossas origens para produção de memória como lastro criativo para as invenções de um outro mundo. Para além da criação de Obras vestíveis, nos dedicamos à construção de uma sociedade que nos caiba e nos respeite, onde compreendemos a indissociabilidade entre os âmbitos da sustentabilidade social, cultural e ambiental. Sendo a produção da vulnerabilidade uma das lógicas da dominação neo-colonial, que também estimula o impulso do consumo como um meio para adequação aos padrões socialmente impostos, temos como consequência também, o rápido descarte de peças de roupa, acessórios e dentre outros produtos de moda e pessoas.

Dentre as nossas práticas no atelier, sempre debatemos como o consumo exacerbado – a partir da lógica da imitação competitiva – bem como a criação de moda no sentido do modismo - como um modo de usurpação da autonomia estética das pessoas - podem nos distanciar das práticas culturais de nossas comunidades de origem. Portanto, sempre prezamos pelo apuro ético-estético e técnico, em processos de manipulação e reutilização de resíduos têxteis ou no redesenho de objetos cotidianos que, inseridos nas coleções, acionam reconexões com a nossa memória afetiva e ancestralidade, que são aspectos relevantes nos processos de democratização dos recursos de intelectualidade mental e manual que antecedem a materialidade na produção de bens de moda, tentando ressignificar a lógica capitalista do consumo.

Como mulher negra, criadora de moda, compreendo como indissociável ao meu campo de atuação, a prática de decodificar os parâmetros que aproximam as metodologias e os processos criativos dos modos de saber/fazer referentes ao legado da nossa ancestralidade. Isso se inicia, a partir do momento em que se compreende a pessoa criadora como potencial inventora de novos mundos e assim, vislumbramos a definição de novas paisagens humanas, sociais e culturais por meio da elaboração de uma nova linguagem. Uma vez cientes de que nossa memória e nossa história foram apagadas e deturpadas, podemos visualizar que falta informação à maioria das pessoas brasileiras sobre a ancestralidade negra, indígena ou qualquer outro legado cultural que não seja branco hegemônico. Portanto, para fins de enfrentamento à desigualdade e como uma contribuição à desconstrução das relações de poder, é necessário melhorar a qualidade e aprofundamento das pesquisas, para que a partir daí possamos construir processos

criativos e produtivos mais respeitáveis a nós mesmas e às nossas comunidades de origem.

Do mesmo modo, se faz importante a compreensão de que a sustentabilidade não se encerra nos aspectos ambientais e, assim, é indissociável da esfera sociocultural. Sem dignas condições de trabalho e de remuneração, assim como a efetiva participação e valorização do trabalho de mulheres negras, não há processo que possa ser sustentável ou respeitável. O papel da mulher negra na cadeia produtiva de moda é a compreensão definitiva de que sempre fomos vistas como meras reprodutoras ou executoras da criação alheia, colocadas como prestadoras de serviço em condições subalternizadas e que, a partir da compreensão da produção dos estereótipos como forma de controle, é que precisamos ter o compromisso de alterar essa lógica que nos afeta diretamente.

Ao término dessa fase de pesquisa acadêmica, o empreendimento social Modativismo, ainda não possui um espaço físico, mas desde o ano de 2013 quando iniciamos nossas práticas, existe como um atelier itinerante, que se instala sob demanda em espaços educacionais, equipamentos culturais, para onde transportamos os materiais e a equipe para uso de maquinário e estruturas cedidas por essas organizações. Na etapa de conclusão desse texto, fui indicada ao Prêmio Fashion Futures na Categoria Personalidade da Moda pelo Instituto C&A e ter sido indicada ao prêmio simbolizou um reconhecimento importante do meu papel como intelectual, artista e educadora na área. Ao saber o resultado, de ter ganhado com 41% dos votos, me surpreendi com o tamanho da mobilização, o que me fez entender o quanto o alcance do projeto Modativismo, está para além das mídias e das redes sociais. Especialmente, ao receber ligações de lideranças de comunidades tradicionais do Recôncavo Baiano - Rendeiras de Saubara, Quilombo Tabuleiro da Vitória, mulheres de Terreiros de Candomblé - me parabenizando e relatando o envolvimento na campanha dizendo: "*Uma vitória sua é uma vitória nossa!*".

Entre as Vozes e o Asè, registro neste trabalho um olhar sob a perspectiva de uma dor de quem nem pode chorar, pois a depender da consciência crítica da pessoa leitora, se ainda hoje achamos que o debate sobre racismo é uma questão de opinião ou uma pauta específica de pessoas pretas, coisa que escuto direta e indiretamente muitas vezes dentro e fora da universidade, reafirmo a importância do percurso construído para o meu aprimoramento pessoal, como acadêmica e artista, pois pude experimentar a construção do conhecimento científico nascendo a partir da prática, como bem me ensina a ancestralidade. Para mim, não há teoria possível se dissociada da prática ou elaboração

técnica factível, se distante da reflexão intelectual compartilhada e horizontalizada. Para avaliação de sua efetividade, para mim é necessário aprimoramento humano no que se refere ao respeito às condições de existência das pessoas, que direta ou indiretamente compõem as pesquisas científicas e práticas artísticas.

Dentre as memórias sonoras da minha terra, lembro que Raimundo Sodré começa assim a música a “Massa” (1980): “*A dor da gente é dor de menino acanhado é a dor de nem poder chorar. A dor da gente é dor de menino acanhado. Menino-bezerro pisado, no curral do mundo a penar. Que salta aos olhos, igual a um gemido calado. A sombra do mal-assombrado é a dor de nem poder chorar*” e no refrão se canta uma descrição da ação de interdição da polícia civil contra as mulheres de santo, que lavavam e estendiam suas roupas brancas para quarar em espaços públicos:

*Torna a repetir meu amor: (ai, ai, ai!)  
É que o guarda civil não quer a roupa no quarador!  
O guarda civil não quer a roupa no quarador!  
Meu deus onde vai parar, parar essa massa!  
Meu deus onde vai rolar, rolar essa massa!  
(Raimundo Sodré, A massa, 1980)*

Parte de um samba tradicional da cidade de Santo Amaro da Purificação - BA, é citada pelo artista na sua música: *O guarda civil não quer a roupa no quarador!* Assim, começo a cantar o fim da nossa gira, recolhendo as peças que vestiram esta tese nesses tantos anos, para que agora possa colocar para quarar. Aprendemos como uma forma de ladainha, a cobrir nosso corpo com uma ritualística ancorada em memórias que são perpassadas pela cultura oral, desenvolvendo assim, os saberes/fazeres ancestrais que produzem o reencantamento dos espaços a partir dos repertórios constituídos pelo Asè. Quarar as vestes brancas é um processo muito delicado, e entre o sabão de côco e o contato com o sol, está presente a nossa estrutura de devoção e cuidado com nossos axós (denominação em yorubá para as vestimentas de Candomblé). Em retratos mentais da memória afetiva familiar, está presente a imagem de um quarador que ficava em frente a casa onde ainda vivem meus avós maternos, na Avenida Ferreira Bandeira, bairro histórico da cidade de Santo Amaro – BA. Ali podia-se testemunhar o encontro diário das mulheres pretas de Candomblé que se reuniam para lavar, alvejar e quarar suas vestes brancas.

O Asè é a base do nosso universo simbólico, organizado pelos complexos processos de re-existência dos cultos religiosos que nascem no interior de famílias pretas no Recôncavo Baiano. Por isso, elaborar esse texto é como reencantar o imaginário de que, entre os têxteis estão presentes os deuses e os mortos (ancestrais familiares) que se misturam com os vivos e que na beira dos nossos rios ainda vivem, dentre as mãos e as vozes das senhoras que lavam suas vestes com toda dedicação.

Acessar a memória do meu trabalho e da minha comunidade local e afro-diaspórica, somados a pesquisa dos dados históricos que caracterizam e interpretam as vestes de mulheres negras da época colonial no Recôncavo Baiano e outras que me antecederam, nos trazem tantas respostas sobre quem elas são, para além de saber que, transgressoras de toda limitação imposta às suas existências, carregavam na sua corporalidade toda expressão de poder que reverberava em produção de sentido e significado no interior das comunidades de Quilombo e de Terreiro, onde modos de existência dignas eram possíveis. Costumo dizer, nas minhas aulas que, toda pessoa preta, habitante do Brasil, deve agradecer a possibilidade de hoje estarmos vivas e podermos reconhecer as narrativas sobre a nossa origem, à luta e resistência das mulheres negras de Asè.

Sem os terreiros de candomblé e outros espaços de práticas de religiões de matriz africana ou as demais comunidades de agrupamento de resistência, não teríamos a possibilidade de reconstrução do nosso senso de família e de unidade. Com a força dessas mulheres, até hoje podemos ter acesso à noção de cuidado espiritual e material, por meio de um parâmetro pré-colonial, do que é saúde física, mental e energética, também ao senso de comunidade e coletividade, bem como à uma vivência da nossa ancestralidade por meio das pistas da nossa cultura original, mesmo que distantes do nosso continente originário.

Escrevo este texto pisando o chão das terras por onde transitaram mulheres pretas, cujas imagens aparecem nos livros, museus e registros históricos, mas sem nome. Sou filha de Maria do Carmo Gomes Barreto, neta de Honorinda Gomes Barreto e bisneta de Lúcia Guimarães Gomes e, a partir daí, não consigo ter dados suficientes para saber e honrar a minha origem ou precisar a minha ancestralidade preta. Com o apagamento violento das nossas memórias, reivindico a minha ancestralidade no aqui e agora, fazendo uma desconstrução crítica e cotidiana sobre o que sei sobre mim e sobre mulheres como eu. Refinando o meu olhar e o meu sentir, cada vez que caminho nessas ruas, imagino, sonho e redesenho os passos daquelas mulheres nessas mesmas praças por onde cresci.

Pois, se precisamos de motivos e bases para sonhar, no Recôncavo isso nunca me faltou, por isso venho falar do aqui e agora!

Figura 64 – Retrato de Família 1



Fonte: Roque Boa Morte, 2021

*- Carol tinha menos de um ano, estávamos na praia de Itapema, deixamos Tonho, filho de Nicinha tomando conta da menina, e daqui a pouco ela se levantou e saiu correndo em direção ao mar! A gente gritava: - “Pega ela Tonho, vai cair, cuidado!” E de nada adiantou, pois a menina tinha começado a andar! (Zezito e Nore, entrevista em Santo Amaro – BA, 2019).*

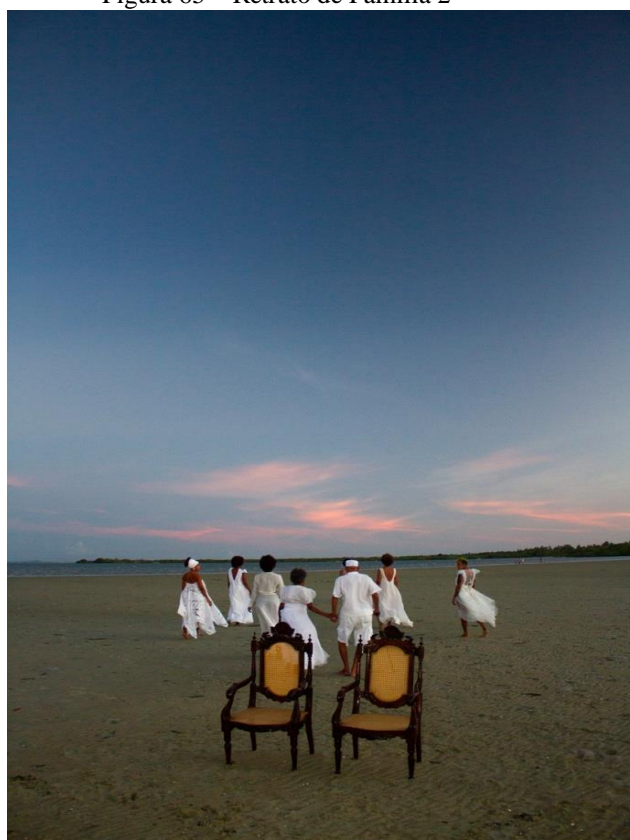
Por meio da criação deste retrato de família, como obra de conclusão deste Tese de Doutorado, reivindico a produção de memória sobre a minha origem, a partir dos pontos que posso compreender e registrar por meio de conversas com os meus familiares vivos. As palavras de meu avô Zezito e minha avó Nore, recontam os meus primeiros meses de vida, toda vez que vamos à praia de Itapema em Santo Amaro – BA. A primeira neta do casal, que hoje podem comemorar seus com 95 e 94 anos, andou pela primeira vez sobre a areia alva da praia, correndo em direção ao mar, que hoje sei que, rumo aos braços de Ìya Ori.

Foi esse cenário, tão significativo na minha/nossa história, a praia onde se oferta o presente das águas na festividade do Bembé do Mercado, a locação de registro de um encontro de família. Especialmente das mulheres da família, que juntas me criaram e

foram colaboradoras de todas as fases deste trabalho. Criamos uma série fotográfica, que pudesse falar melhor do que estas letradas palavras, sobre a importância do campo de produção de imagens e da moda para as nossas comunidades pretas. O envolvimento ativo das pessoas da família na produção do trabalho, a disposição e entrega de meus avós, primas, mãe e irmã na construção das poéticas imagens em dois dias de fotografia, marcaram-se nos abraços de agradecimento pela oportunidade de se verem representadas, como jamais imaginaram e num retrato de família que, em outros tempos, pouco teríamos a possibilidade de realizar com tal qualidade e força. Em lugar de um extenso texto de conclusão, que jamais poderá explicar a experiência vivida, essa obra sedimenta em mim a compreensão da importância da Oferenda: ofertar o nosso melhor para as pessoas, energias, orixás e entidades que nos dão a condição de existir!

Esta é a minha oferenda!

Figura 65 – Retrato de Família 2



Fonte: Roque Boa Morte, 2021<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Obra construída como ato de criação da conclusão deste Tese de Doutorado, fotografada em fevereiro de 2021, no contexto da pandemia do Covid-19, quando mudamos com parte da família, presente na imagem, para esta localidade, de modo a nos proteger mutuamente. Poesia Preta, sob as lentes do conterrâneo Roque Boa Morte.

## REFERÊNCIAS

- ADICHIE, Chimamanda Ngozi. **Sejam Todos Feministas**. Tradução: Christina Baum. 1a ed. São Paulo, Companhia das Letras, 2015.
- AGAMBEN, Giorgio. **O que é contemporâneo? E outros ensaios**. Tradução Vinicius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- AKOTIRENE, Carla. **O que é Interseccionalidade? Coleção Feminismos Plurais**. Editora Letramento, 2018.
- ALBUQUERQUE, Else de F.; MENEZES Marilda. O valor material e simbólico da renda renasença. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 15(2): 240, maio-agosto/2007. Disponível em <<http://www.periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/4910>>. Acesso em 16 mar. 2022
- ALMEIDA, Silvio Luiz de. **Racismo Estrutural**. São Paulo: Editora Jandaíra, 2020.
- AMBROSE, Gavin. HARRIS, Paul. **Design Thinking**. Bookman. Porto Alegre. 2011.
- ANZALDÚA, Glória. Como domar uma língua selvagem. **Cadernos de letras da UFF – Dossiê Difusão da língua portuguesa**, n 39, p. 305-318, 2009.
- ANZALDÚA, Glória. Falando em línguas: uma carta para as mulheres escritoras do terceiro mundo. **Estudos Feministas**, Florianópolis: 229-235, 2000.
- ANZÁLDUA, Glória. La concienciamestiza/ Rumo a uma nova conciencia. Tradução de LIMA, Ana Cecília Acioli. **Revista Estudos Feministas**, 13(3). Set-dez. Florianópolis: UFSC, 2005. p. 704-719.
- ARAÚJO, Eduardo Pucu de. **Um estudo sobre Etnografia aplicada ao Design**. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 2012. Dissertação.
- ARNHEIM, Rudolf. **Arte e percepção visual. Uma psicologia da visão criadora**. São Paulo.
- ARRUDA, José Pedro. Tese e Antítese: A Autoetnografia como Proposta Metodológica. **Anais...** do VI Congresso Português de Sociologia. Universidade do Porto, Porto–Portugal: Volume1, 2012. Acessado em: 09.10.2014 Disponível em: [http://www.aps.pt/vii\\_congresso/?area=016&tipo=atas3&pchave=Etnografia](http://www.aps.pt/vii_congresso/?area=016&tipo=atas3&pchave=Etnografia).
- AZEVEDO, Thales de. 1996 [1955]. **As elites de cor, um estudo de ascensão social**. São Paulo, Cia. Editora Nacional. Nova edição: Salvador, Edufba, 1996.
- BARNARD, Malcolm. **Moda e Comunicação**. Tard. Lúcia Olinto. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.
- BARRETO, Carol. Moda e expressão sexual: redesenho e construção da aparência no grupo das Travestis de Salvador. **Dissertação de Mestrado em Desenho, Cultura e Interatividade**. Feira de Santana: Universidade Estadual de Feira de Santana, 2008.



BARRETO, Carol. Moda e expressão sexual: redesenho e construção da aparência no grupo das travestis de Salvador. [manuscrito] / Caroline Barreto de Lima. - Salvador, 2008. 104 f.; il.; 30cm. Orientador: Dr<sup>o</sup>. Edson Dias Ferreira. **Dissertação (Mestrado)** – Universidade Estadual de Feira de Santana - UEFS, 2008.

BARRETO, Carol. Modativismo e os processos decoloniais na Coleção Asè. *In*: ARTUSO, Eloisa; SIMON, Fernanda (org.). **Revolução na Moda: Jornadas para sustentabilidade**. 1. ed. [S. l.]: Editora Reviver, 2021. cap. 1, p. 113 - 130. ISBN 9786588983058.

BARRETO, Carol. Passado, presente e futuro ecoando no atlântico sul: conexões entre arte e ativismo. Edição 2018, ano 15, XIV **ENECULT**– UFBA. V.1, 2018. ISSN 2318-4035

BARRETO, Carol; ROSA, Laila. —Falando em línguas: Artevismo como forma de produção de conhecimento feminista. *In*: GROSSI, Miriam; BONETTI (Org.). **Caminhos feministas no Brasil: Teorias e Movimentos Sociais**. Florianópolis (SC): Tribo da Ilha, 2018

BARROS, Iuri Ricardo Passos de. Elas podem tocar atabaque? Edição 2016, ano 13, XII **ENECULT**– UFBA. V.1, p.11, 2016.

BARTHES, Roland. **Aula**. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Editora Cultrix, 2004.

BARTHES, Roland. **Sistema da moda**. Tradução: Lineide do Lago Salvador Mosca; revisão e supervisão Isaac Nicolau Salum. São Paulo: Editora Nacional; Editora da Universidade de São Paulo, 1979.

BASTIDE, R. e FERNANDES, F. 1955. Cap. II – **Cor e Estrutura Social em Mudança. Brancos e Negros em São Paulo**, Cia. Editora Nacional. 2<sup>a</sup> Edição.

BAXTER, Mike. **Projeto de Produto: Guia prático para o design de novos produtos**.

BENTO, Maria Aparecida Silva. Branqueamento e Branquitude no Brasil. *In*: **Psicologia social do racismo – estudos sobre branquitude e branqueamento no Brasil** / Iray Carone, Maria Aparecida Silva Bento (Organizadoras) Petrópolis, RJ: Vozes, 2002, p. (25-58).

BONETTI, Alinne & FLEISCHER, Soraya; **Dossiê: Entre pesquisar e militar: contribuições e limites dos trânsitos entre pesquisa e militância feminista Antropologia feminista: O que é esta antropologia adjetivada?** P 22- 34, 2007.

BONSIEPE, Gui. Metodologia Experimental: Desenho Industrial. Brasília: CNPq. 1984.

BRAH, Avtar. Diferença, diversidade, Diferenciação. Cadernos Pagu (26), São Paulo, janeiro-junho de 2006: p.329-376.

BRASIL. Base conceitual do artesanato brasileiro. Programa do Artesanato Brasileiro. Ministério do Desenvolvimento, Indústria e Comércio Exterior. Brasília. 2012.

BRENEMAN, Judy Anne . America's Quilting History African American Quilting: A Long Rich Heritage. 2012. Disponível em [http://www.womenfolk.com/quilting\\_history/afam.htm](http://www.womenfolk.com/quilting_history/afam.htm). Acesso em 16 mar. 2022.

BUTLER, Judith. **Undoing gender**. Nova Iorque: Routledge, 2004.

BUTLER, Judith. Corpos que pesam: sobre os limites discursivos do “sexo”. In: LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado, pedagogias da sexualidade**. Belo Horizonte: Autêntica, 1999. p. 153-172. (tradução do capítulo introdutório de “*Bodies That Matter*”).

BUTLER, Judith. **Problemas de gênero: feminismo e subversão da identidade**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

CARDOSO, Cláudia Pons. Outras falas: feminismos na perspectiva de mulheres negras brasileiras. **Tese de doutorado em Estudos Interdisciplinares sobre mulheres, gênero e feminismo (PPGNEIM)**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2012.

CARNEIRO, Sueli. Mulheres negras, violência e pobreza. In: SECRETARIA ESPECIAL DE POLÍTICAS PARA AS MULHERES. Programas de Prevenção, Assistência e Combate à Violência contra a Mulher. **Diálogos sobre a violência doméstica e de gênero: construindo políticas para as mulheres**. Brasília, 2003. pp. 11-19.

CARNEIRO, Sueli. “Identidade feminina.” In: SAFFIOTI, Heleieth; MUÑOZ-VARGAS, Monica (orgs.) **Mulher Brasileira é assim**. Rio de Janeiro: Rosa dos Tempos, 1994. Pp. 187-194.

CASHMORE, Ellis. “Raça”; “Relações raciais: Perspectiva um” e “Relações raciais: Perspectiva dois”. “Discriminação racial”; “Racialização”; “Racismo”. **Dicionário de Relações Étnicas e Raciais**. São Paulo: Selo Negro. 2000.

CASTRO, Manuel Antônio de. "Apresentação". In: Manuel Antônio de Castro, (org.). **Arte: corpo, mundo e terra**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009, p. 12.

CASTRO, Manuel Antônio de. “O mito de Midas da morte ou do ser feliz”. In: CASTRO, Manuel Antônio de. **Arte: o humano e o destino**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2011, p. 186.

CIDREIRA, Renata Pitombo. **A moda numa perspectiva compreensiva**. Cruz das Almas - BA: Editora UFRB, 2014.

CIDREIRA, Renata Pitombo. **Os sentidos da moda (vestuário, comunicação e cultura)**. São Paulo: Annablume, 2005.

CIDREIRA, Renata Pitombo. **Os sentidos da moda: Vestuário, comunicação e cultura**. São Paulo: Annablume, 2005.

COELHO, Luiz Antonio L. (ORG) **Conceitos-chave em design**. Rio de Janeiro, PUC Rio / Novas Idéias. 2008.

COLLINS, Patricia Hill. **Toward A New Vision: Race, Class and Gender as Categories of Analysis and Connection**. Texto apresentado na abertura do Workshop "Integrating Race and Gender into the College Curriculum", realizado no Center for Research on Women, Memphis State University, 1989.

COSTA PINTO, Luis. **O Negro no Rio de Janeiro, Relações de raças numa sociedade em mudança**. Companhia Editora Nacional. (nova edição UFRJ). 1998 [1953]. Introdução. Cap. III – Tensões Raciais numa Sociedade em Mudança.

COSTA, Claudia de Lima & ÁVILA, Eliana. Gloria Anzaldúa, a consciência mestiça e o "feminismo da diferença. **Rev. Estud. Fem.**, Dez 2005, vol.13, no.3, p.691-703. ISSN 0104-026X.

COULON, A. "Introdução". "As Origens"; "A Imigração e as Relações Étnicas". A Escola de Chicago. Papyrus, Campinas, 1995.

CRANE, Diana. **Moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas**. São Paulo: Ed. Senac São Paulo, 2006.

CRENSHAW, Kimberlé. **Documento para o encontro de especialistas em aspectos da discriminação racial relativos ao gênero**. Revista Estudos Feministas, v. 10, n. 1, 2000, pp. 171-188.

CURIEL, Ochy, **Descolonizando el feminismo: una perspectiva desde América Latina y el Caribe**. Coloquio Latinoamericano sobre praxis y pensamiento feminista, Buenos Aires, 2009.

CURIEL, Ochy. Hacia La construcción de un feminismo descolonizado. IN: Miñoso, Yuderlys Espinosa (org.). **Aproximaciones críticas a las prácticas teórico-políticas Del feminismo latinoamericano**. Vol I. Buenos Aires: En La Frontera, 2010. p. 69-78.

CUSICK, Suzanne. Feminist Theory, Music Theory, and the Mind/ Body Problem. In: **Perspectives of New Music**. Vol. 32, No. 1 (Winter, 1994). Pp. 8-27. Disponível em: [www.jstor.org/stable/833149](http://www.jstor.org/stable/833149). Acessado em: 15/08/2008.

DAVIS, Angela. **Blues Legacies and Black Feminism: Gertrude "Ma" Rainey, Bessie Smith and Billie Holiday**. New York: Random House, 1998, p. 3.

DAVIS, Angela. **Mulheres, raça e classe**. S.Paulo: Boitempo, 2016 [1981].

DERRIDA, Jacques. **A Escrita e a Diferença**. 4 ed. revista e ampliada. Trad. Maria Beatriz Marques Nizza da Silva, Pedro Leite Lopes e Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2011, p. 407-426.

DERRIDA, Jacques. **Gramatologia**. Tradução Miriam Chnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva, 2000, 2a ed.

DERRIDA, Jacques. Limited Inc. Tradução Constança Marcondes Cesar. Campinas: Papyrus, 1991.

ESCOTEGUY, Ana Carolina D. **Cartografias dos estudos culturais: uma versão latino-americana**. Belo Horizonte: Autêntica, 2010.

EVARISTO, Conceição. **Escritora Conceição Evaristo é convidada do Estação Plural**: depoimento [jun. 2017]. Entrevistadores: Ellen Oléria, Fernando Oliveira e Mel Gonçalves. TVBRASIL, 2017. YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Xn2gj1hGsoo> . Acesso em 08 de set. de 2021.

EVARISTO, Conceição. “**Nossa ESCREVIVÊNCIA reivindica o direito de contar as nossas histórias.**” **Oficina Memórias e Escrevivências**. CENTUR, Belém do Pará, 2019.

FAIRCLOUGH, N. **Discurso e mudança social**. Tradução de I. Magalhães et al. Brasília: Ed. UnB, 2001.

FIGUEIREDO, Angela. Cabelo, cabeleira, cabeluda e descabelada. In: OLIVEIRA, Rosy de e PIRES, Antônio Liberac Cardoso Simões (orgs). **Olhares sobre o mundo negro: trabalho, cultura e política**. Curitiba: Editora Progressiva, 2010, p. 175-201.

FIGUEIREDO, Angela. Carta de uma ex-mulata à Judith Butler. **Revista Periódicus**, 1(3), 152–169. <https://doi.org/10.9771/peri.v1i3.14261>

FIGUEIREDO, Angela. Dialogando com os estudos de gênero e raça no Brasil. In: PINHO, Osmundo e SANSONE, Livio (orgs.). **Raça: novas perspectivas antropológicas**. Salvador: EDUFBA, 2008, p. 237 - 257.

FORTIN, Sylvie. Contribuições possíveis da etnografia e da auto-etnografia para a pesquisa na prática artística. Tradução de Helena Maria Mello. *Revista Cena 7*: Porto Alegre (RS): UFRGS, 2000-. Semestral. ISSN 1519-275X – **Periódico do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas**. Disponível em: <http://seer.ufrgs.br/cena/article/view/11961>. Acessado em: 06 fev. 2020.

FOUCAULT, Michel. **Ditos e escritos II: Arqueologia das ciências e história dos sistemas de pensamento**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014, 3a ed.

FOUCAULT, Michel. **História da sexualidade III: o cuidado de si**. Tradução Maria Thereza da Costa Albuquerque. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

FOUCAULT, Michel. **Nietzsche, Freud e Marx: Theatrum Philosophicum**. São Paulo: Princípio Editora, 1997.

FREYRE, Gilberto, **Modos de homem e modas de mulheres**. Record, Rio de Janeiro, 1986.

GEERTZ, Clifford. **A interpretação das culturas**. Rio de Janeiro-RJ: Editora LTC, 1989.

GILROY, Paul. **Atlântico Negro: Modernidade e Dupla Consciência**. Rio de Janeiro: 34/Universidade Cândido Mendes, 2002.

GOMES FILHO, João. **Gestalt do objeto: sistema de leitura visual da forma**. São Paulo: Editora Escrituras. 2000.

GONZALEZ, Lélia. 2020. **Por um Feminismo Afro-Latino-Americano: Ensaio, Intervenções e Diálogos**. Rio Janeiro: Zahar. 375 pp.

GONZALEZ, Lélia. Racismo e sexismo na cultura brasileira. **Revista Ciências Sociais Hoje**, Anpocs, 1984.

GRAEDEL.T. E.; ALLENBY B. R. **Industrial Ecology**. Prentice Hall, New Jersey, 1995.

GUERREIRO RAMOS, A. **Introdução Crítica à Sociologia Brasileira**. Rio de Janeiro: Editorial Andes. 1957. X – O Problema do Negro na Sociologia Brasileira.

GUIMARÃES, Antônio Sérgio A. Como trabalhar com “raça” em Sociologia. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v.29, n.1, p. 93-107, jan./jun. 2003.

GUIMARÃES, Luciano. **A cor como informação: a construção biofísica, linguística e cultural da simbologia das cores**. São Paulo. Edt Annablume. 2000.

HALL, Stuart. **Da diáspora**. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2009.

HARAWAY, Donna. **Saberes Localizados: a questão da ciência para o feminino e o privilégio da perspectiva parcial**. Cadernos Pagu. Campinas, n. 5, pp. 07-41, 1995

HOOKS, Bell. **Alisando nossos cabelos**. Geledés, 2014. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/alisando-o-nosso-cabelo-por-bell-hooks/>. Acesso em 16 de mar. 2022.

HOOKS, bell. Alisando nossos cabelos. **Revista Gazeta de Cuba** – Unión de escritores y Artista de Cuba, janeiro-fevereiro de 2005. Tradução do espanhol: Lia Maria dos Santos.

HOOKS, bell. An Aesthetic of Blackness: Strange and Oppositional, In: Lenox Avenue: **A Journal of Interarts Inquiry**, vol. 1, pp. 65-72, 1995.

HOOKS, bell. **Ensinando a transgredir: a educação como prática da liberdade**. São Paulo: Martins Fontes, 2013.

HOOKS, bell. **Escolher a Margem como Espaço de Abertura Radical**. Traduzido por Camila Matos. Texto publicado originalmente no livro *Yearning: Race, Gender and Culture Politics*, 1. Cambridge: South End Press, 1990. pp. 223-225; com o título *Choosing the Margin as a Space of Radical Openess*.

HOOKS, bell. **Escolher a Margem como Espaço de Abertura Radical**. Traduzido por Camila Matos. Texto publicado originalmente no livro *Yearning: Race, Gender and Culture Politics*, 1. Cambridge: South End Press, 1990. pp. 223-225; com o título *Choosing the Margin as a Space of Radical Openess*.

JAMES, Laver. **A roupa e a moda: uma história concisa**. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 1993.

JESUS, Jaqueline Gomes de. **Transfeminismo: Teorias e Práticas**. Rio de Janeiro: Metanoia Editora, 2014.

JESUS, Jaqueline; ALVES, Hailley. Feminismo Transgênero e Movimentos de Mulheres Transexuais. **Cronos**, Natal, v. 11, n. 2, jul./dez. 2010, 2012

- KASTRUP, Virgínia (orgs). **Pistas do método da cartografia: Pesquisa intervenção e produção de subjetividade.** Porto Alegre, Sulina, 2010.
- KILOMBA, Grada. **Memórias da Plantação. Episódios de Racismo Cotidiano.** Rio de Janeiro: Cobogó, 2019.
- KRUCKEN, Lia. **Design e território: Valorização de identidades e produtos locais.** São Paulo: Studio Nobel, 2009.
- LAKATOS, Maria Eva. **Metodologia do trabalho científico.** São Paulo: Atlas, 2002.
- LANCASTER, Roger. **Life is hard: Maschismo, Danger, and the Intimacy of Power in Nicaragua.** Berkeley: University of California Press, 1992.
- LARAIA, Roque. Da natureza da cultura ou Da natureza à cultura. In LARAIA, Roque. **Cultura – um conceito antropológico.** Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1997 [1986]. PP. 09-66.
- LEVI-STRAUSS, Claude. “A noção de estrutura em etnologia”. IN: LEVI-STRAUSS, Claude. **Antropologia estrutural.** 5 ° Ed. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1996.
- LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas.** Tradução: Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.
- LORDE, Audre (S/D). **Textos escolhidos de Audre Lorde: herética difusão lesbofeministas independente.** Organizado por Difusão Herética. Edições lesbofeministas independentes. Disponível em [difusionfeminista.wordpress.com](http://difusionfeminista.wordpress.com) 34 p.
- LORDE, Audre. Poesia não é um luxo. IN: LORDE, Audre. **Diáspora y dissidência sexual em trânsito escritas negras/de cor feministas lésbicas cuier/queer.** Traduzido por Tatiana Nascimento em novembro de 2012. Publicado pela primeira vez em Chrysalis: A Magazine of Female Culture, n. 3 (1977). Nota da autora. Disponível em: <https://traduzidas.wordpress.com/2013/07/13/poesia-nao-e-um-luxo-de-audre-lorde/>. Acesso em 16 mar. 2022.
- LORDE, Audre. **Zami: a new spelling of my name (a biomythography by Audre Lorde).** Berkeley: the crossing press, 1982.
- LOURO, Guacira Lopes (org.). **Um Corpo Estranho: Ensaio Sobre Sexualidade e Teoria Queer.** Belo Horizonte: Autêntica, 2004.
- LOURO, Guacira Lopes, FELIPE, Jane, GOELLNER, Silvana Vilodre (Org.) **Corpo, Gênero e sexualidade: um debate contemporâneo na educação.** (3ª. ed.). Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.
- LOURO, Guacira Lopes. **Gênero, sexualidade e educação: uma perspectiva pósestruturalista.** (9ª. ed.). Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.
- LOURO, Guacira Lopes. **O corpo educado, pedagogias da sexualidade.** Belo Horizonte: Autêntica, 1999.

- MASSEY, Doreen. **Pelo espaço: uma nova política da espacialidade**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2008. 312 p.
- MAY, Rollo. **A coragem de criar**. Tradução de Aulyde Soares Rodrigues. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- MELLO, L.; GONÇALVES, E. Diferença e interseccionalidade: notas para pensar práticas em saúde. **Revista Cronos**, v. 11, n. 2, 28 nov. 2012. Disponível em: Acesso em: 30 ago. 2020.
- MORAGA, Cherríe; and ANZALDÚA, Gloria (eds.) **This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color**. New York: Kitchen Table Press, 1981.
- MORRIS, Richard. **Fundamentos de Design de Produto**. Ed. Bookman. Porto Alegre. 2010.
- MUNARI, Bruno. **Das coisas nascem coisas**. São Paulo. Martins Fontes. 1998.
- NIETZSCHE, Friedrich. **Genealogia da moral**. Tradução Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das letras, 2001.
- NOGUEIRA, Oracy. 4 – Estrutura Social e Ideologia de Relações Inter-Raciais. 5 – As Associações de “Gente de Cor”. 6 – Sumário e Conclusões. Preconceito de Marca. As relações raciais em Itapetininga, São Paulo, Edusp. . 1998 [1955].
- NORMAN, Donald A.; Tradução Ana Deiró. **Design emocional: Por que adoramos (ou detestamos) os objetos do dia-a-dia**. Rio de Janeiro: Racco, 2008. 278 p.
- OSTROWER, Fayga. **Criatividade e processos de criação**. 9 ed. Petrópolis: Vozes, 1993.
- PAIXÃO, Marcelo. **Das relações raciais no Brasil: Entre a emergência de um novo tempo e a persistência do modelo autoritário**. LasaForum, Spring 2015: volume XLVI
- PEDRO, Joana Maria. Os sentimentos do feminismo. In: ERTZOGUE, Marina Haizenreder e
- PARENTE, Temis Gomes (Org.). **História e sensibilidade**. Brasília: Paralelo 15, 2006.
- PIERSON, Donald. “Introdução à Primeira Edição Norte-Americana”; “Introdução à Segunda Edição”; “Cap. VII – Ascensão Social dos Mestiços”. **Branços e Pretos na Bahia** (estudo de contacto racial), São Paulo, Editora Nacional, 1971.
- PINHO, Osmundo de A. Etnografias do Brau: Corpo, Masculinidade e Raça na Reafricanização em Salvador. **Estudos Feministas**, Florianópolis, 13(1): 216, janeiro-abril/2005.
- POLLOCK, Della. “Performing Writing”. IN: Peggy Phelan and Jill Lane, eds., *The Ends of Performance*. New York: NYU Press, 1998. p. 73-103.
- PRECIADO, Beatriz. **Testo Yonqui**. Madrid: Espasa, 2008.

PRECIOSA, Rosane. **Produção estética: notas sobre roupas, sujeitos e modos de vida**. São Paulo: Anhembi Morumbi, 2005.

RAMALHO & RESENDE. Viviane. Viviane de Melo. **Análise do discurso crítica**. São Paulo: Contexto, 2006.

ROLNIK, Suely. **Cartografia Sentimental: transformações contemporâneas do desejo**. 1a edição. Porto Alegre: Sulina; Editora UFRGS, 2006.

ROSANGELA JANJA COSTA ARAUJO. Capoeira, gênero e relações raciais: debatendo processos de reparação política e justiça restaurativa. 29 de outubro de 2021. **Anais... NEIM . SIMPÓSIO**.

SANT'ANNA. Mara Rúbia. **Teoria da Moda: imagem, sociedade e consumo**. Barueri: Companhia das Letras, 2007.

SANTOS, Boaventura de Sousa (1997). Por uma concepção multicultural de direitos humanos. **Revista Crítica de Ciências Sociais**, 48, 11-32.

SANTOS, Milton. **Por uma outra globalização. Do pensamento único à consciência universal**. Ed Record. Rio de Janeiro. 2001.

SANTOS, S. Boaventura. **Pela Mão de Alice**. São Paulo: Cortez Editora, 1995.

FREIRE, Paulo. **Pedagogia do oprimido**. São Paulo: Paz e Terra, 1974.

SARDENBERG, Cecilia M. B.; MACEDO, Márcia S. Relações de gênero: uma breve introdução ao tema. In: Costa, Ana Alice Alcântara; TEIXEIRA, Alexnaldo Teixeira Iole Macedo Vanin (org.). **Ensino e gênero: perspectivas transversais**. Salvador: UFBA – NEIM, 2011.

SAUSSURE, Ferdinand de. **Curso de linguística geral**. 28. ed. São Paulo: Cultrix, 2012.

SCOTT, Joan. Gênero: uma categoria útil de análise histórica. **Educação & Realidade**, Porto Alegre, v. 2, n. 20, p. 71-100, jul./dez. 1995.

SCOTT, Joan. O enigma da igualdade. **Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 13, n. 1, p. 11-30, jan./abr. 2005.

SCOTT, Joan. Prefácio a Gender and politics of History. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 3, p. 11- 27, 1994.

SEGATO, Rita Laura. **Raça é signo. Série Antropológica**. Brasília: UnB, n. 372, 2005.

SEGATO, Rita Laura. “Identidades políticas e alteridades históricas: uma crítica a las certezas Del pluralismo global”. **Revista NuevasSociedad**. No 178. Buenos Aires: 2002. p. 104-125.

SILVA, A. P. et al. Conte-me sua história: Reflexões sobre o método de História de Vida. **Mosaico: estudos em psicologia**, Vol. I, nº 1, 25-35, 2007.



- SILVA, Tomaz Tadeu da. A produção social da identidade e da diferença (org.). **Identidade e diferença: a perspectiva dos Estudos Culturais**. Petrópolis: Vozes, 2011.
- SIMMEL, Georg. **A mulher e a moda**. Tradução: Artur Mourão. Trecho do ensaio *Philosophie der Mode*, 1905. p.1-8.
- SIMMEL, Georg. As grandes cidades e a vida do espírito (1903). **Mana**, v. 11, n. 2, p. 577-591, 2005.
- SOARES, M. A. dos S. **Look, blackness in Brazil! Disrupting the grotesquerie of racial representation in Brazilian visual culture**. *Cultural Dynamics*, 2012, 24:75.
- SODRÉ, Muniz. **A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil**. Rio de Janeiro, RJ: Livraria Francisco Alves Editora, 1988.
- SOVIK, Liv. **Aqui ninguém é branco**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2009.
- SPIVAK, Gayatri Chakravorty. **Pode o subalterno falar?** Tradução de Sandra Regina Goulart Almeida, Marcos Pereira Feitosa e André Pereira Feitosa. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.
- TAVARES, Mônica. Processos de criação na arte. In: ROIPHE, Alberto. MATTAR, Sumaya. **Processos de criação na educação e nas artes**. 1ª ed. USP. São Paulo. 2012.
- TEIXEIRA, Marcelo Geraldo et al. Artesanato e desenvolvimento local: o caso da Comunidade Quilombola de Giral Grande – Bahia. **Interações, Revista Internacional de Desenvolvimento Local**. Campo Grande. Vol 12. nº 2. 2011b.
- TEIXEIRA, Marcelo Geraldo et al. O papel do artesanato de retalhos como atividade de subsistência e como afirmação da identidade da Comunidade Quilombola de Giral Grande. **Revista Afro-Ásia**. Salvador. nº 44. 2011ª.
- TEIXEIRA, Marcelo Geraldo. Aplicação de conceitos da Ecologia Industrial para a produção de materiais ecológicos: o exemplo do resíduo de madeira. UFBA. Salvador, 2005. **Dissertação de mestrado**.
- TEIXEIRA, Marcelo Geraldo. O método da Pesquisa-ação Adaptada aplicado à articulação entre o artesanato tradicional e o mercado urbano: Uma contribuição para o design. Tese (**Doutorado em Engenharia Industrial**). Escola Politécnica. Universidade Federal da Bahia. Salvador.
- THIOLLENT, Michel. **Metodologia da Pesquisa-Ação**. São Paulo. Cortez, 2002.
- TRIPP, David. Pesquisa-ação: uma introdução metodológica. **Revista Educação e Pesquisa**. São Paulo, v. 31, n. 3, p. 443-466, set./dez. 2005.
- VERGUEIRO, Viviane. Pela descolonização das identidades trans\*. **Anais do VI Congresso Internacional de Estudos sobre a Diversidade Sexual e de Gênero da ABEH**. Salvador: Volume 1, Número 1, 2012. Disponível em: <http://bit.ly/1a9bt4h>. Acessado em: 03.10.2014

WILLIAMS, Raymond (1921 – 1988) **Política do modernismo: contra os novos conformistas.** Trad. André Glaser. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

## APÊNDICES

### APÊNDICE A – ENTREVISTAS COM EQUIPE MODATIVISMO – COLEÇÃO ASÈ

Nome: Andreza Aparecida Pires de Souza Oliveira Moura

Data de Nascimento: 12/10/1993

Idade: 26 anos

Gênero: Mulher Cisgênero

Raça: Branca

Orientação Sexual: Hétero

Origem Geográfica: Nascida em Salvador - Ba. Atualmente residente em Olinda

- Pe. Religião ou crença: Sem religião definida.

Escolaridade: Ensino superior completo

Formação acadêmica e profissional: Graduada em Designer de Moda pela UNIFACS e bacharel em Artes Plásticas pela UFBA. Mestre em Artes visuais pelo PPGAV/EBA/UFBA.

#### **Qual a sua experiência com a moda e arte?**

"Bom, primeiramente à minha relação com moda se dá desde a infância porque eu sempre tive tias e avó, que eram costureiras, artesãs, trabalhavam com diferentes setores da moda e desde os meus onze anos de idade que eu costuro e crio peças pra mim, para outras pessoas. E a partir disso eu fiz a faculdade de moda, design de moda, foi minha primeira formação e além da costura, uma outra paixão que eu sempre tive foi a questão das artes plásticas, né? As manualidades, o fazer criativo. E por conta disso, eu fiz uma segunda graduação que foi em artes plásticas pela Universidade Federal da Bahia e a minha relação com moda e arte, se dá não só pela questão teórica e acadêmica, com publicação de artigos, pesquisas e todas as minúcias, né? Que envolvem o processo, mas também nessa relação pessoal e afetiva de consumir arte produzir arte, pensar moda, pensar arte e intercambiar esses conhecimentos e esses afetos pelas duas áreas."

**Como conheceu Carol Barreto?**

"Eu conheci Carol, eu já ouvi a falar de Carol Barreto quando ela era professora da UNIME. E desde então, já ouvi falar porque na época eu fazia graduação de moda, ela gera um nome, conhecido no meio, tanto quanto professora, tanto quanto que pessoa criativa do setor e através de Karla Carlisto, uma colega minha da Faculdade de Artes, que conhecia a Carol num de um curso que elas fizeram juntas há muito tempo. Carol, tava com um projeto de fazer a coleção dela, que era aquela coleção que envolveu parceria com Galvão que foi desenvolvida lá no então eu conheci Carol pessoalmente nesse projeto mas já conhecia a Carol de ouvir falar e saber sobre a pessoa quanto professora, profissional e acadêmica de moda. E além disso Carol, ela também estudou lá na Universidade de Feira de Santana e eu tive professores que estudaram lá, que conheciam Carol de lá. Então, nossos caminhos se cruzaram pessoalmente nesse projeto que foi desenvolvido lá na faculdade da Unime, mas de ouvir falar, já povoava os meus círculos sociais."

**Como descreve a experiência de trabalho com Carol Barreto?**

"Sempre foi um prazer trabalhar com Carol, porque todos os seus processos desenvolvendo dos projetos no qual eu participei sempre foi conduzido de uma maneira participativa a levar todos a compartilhar as ideias, a propor soluções, a se comunicar um com o outro. Olha, eu tô fazendo isso, tá fazendo o quê?, a gente pode fazer assim, pode fazer daquele jeito. Então, é mais horizontal do que vertical. A gente consegue se comunicar tranquilamente um com o outro e isso faz com que o trabalho ele fique mais coeso, flua de uma forma mais tranquila e que a gente consiga um resultado mais digno com a ideia do projeto inicial e como se queria fazer e ter um resultado positivo e um resultado que leva a uma boa repercussão, né? Porque todos projetos de Carol sempre tiveram uma ótima repercussão, no meio e fora do meio, na moda, no meio acadêmico, porque eu acredito que é fruto dessa junção de ideias e pensamentos."

**O que você compreende com ativismo feminista e anti-racista nos trabalhos realizados por ela e com ela?**

"Bom, primeiramente eu preciso colocar aqui socialmente sou vista como branca. Então, eu acredito que esse não seja o meu lugar de fala, mas quando pessoa que participou dos projetos de Carol e que trabalhou com ela, falar da postura dela e como esse trabalho dela

ao meu ver se se faz e se mostra ativo, feminista e anti-racista. Primeiramente, Carol, a mulher negra do recôncavo da Bahia. Já por essas duas características já é importante a visualidade do trabalho de Carol Barreto, nacionalmente, internacionalmente, como exemplo e como uma pessoa, né, que se destaca e faz e se mostra, se questiona e isso serve como espelho para outras mulheres que também desejam e que se encaixam nesse perfil, se sentem acolhidas pelas propostas, os questionamento de Carol. E por conta disso, e além disso, ela ser íntegra, né, nas suas atitudes e no seu discurso ao convidar mulheres, mulheres do recôncavo, meninas de quilombos para serem modelos dos seus trabalhos, mulheres que sempre ganham a vida e que conseguiram ser independente com a costura, para os seus projetos, para que as mãos dessas mulheres sejam as mãos que construíram as roupas, as peças e formaram o argumento visual da sua coleção e da sua pesquisa. Então, eu acho que eu acredito que a postura dela é sentido, a barca, a questão feminista e anti-racista, porque ela busca trabalhar pessoas que são mulheres, negras, que vem de um meio social que por muitas vezes são excluídas, que não estão em destaque então ela busca trazer para superar essas pessoas que na maioria das vezes são negligenciadas. Então, eu acredito que seja dessa forma, como eu compreendo a postura dela diante desses questionamentos."

### **Como essa experiência refletiu na sua vida profissional e pessoal?**

"Eu tive uma formação de moda que visava mais a questão de gestão de negócios em moda parte criativa e participar dos projetos de Carol, me levou a compreender um novo olhar sobre o processo corporativo, porque todas as pessoas que estavam ali participando, elas tinham um papel ativo, por ser um papel todo mundo era importante, todo mundo conta pra construção do projeto e essa forma de administrar uma coleção de pensar numa coleção, é uma forma incomum no meio da moda, né? É uma forma é diferenciada, porque a coleção ela tem um conceito com base numa pesquisa, numa indagação pessoal, num projeto de pesquisa, então a moda, a roupa, ela se torna esse objeto argumentação do que se pesquisa, do que se busca e isso agregou muito para minha experiência, quanto pessoa que é formada em moda, formada em arte e como pessoa que costura, uma nova forma de pensar. E enquanto pessoa conhecer Carol foi muito bom e prazeroso, porque Carol é uma pessoa que ela busca estudar bastante, ela lê muito, ela está sempre ativa, ela tá sempre buscando, então, conversar com Carol, acarretar com é sempre, muito importante e agregador e durante o processo de construção das coleções sempre foi na base do diálogo, da conversa, da introdução de conceitos, olha, estamos fazendo essa

coleção por conta disso. O conceito, ele abarca, tais movimentos, porque tinha um pensador tal, que colocava que a moda tem que ser assim, mas aqui a gente nós vamos construir de outra forma, com outro olhar. Então, tudo isso é agregador e tudo isso parte da minha bagagem de hoje, do que eu sou como profissional como pessoa."

Nome: Joice Amanda Fischer

Data de Nascimento: 26/10/1988

Idade: 31 anos

Gênero: Mulher Cisgênero

Raça: Branca

Orientação Sexual: Hetero

Origem Geográfica: Araras/SP

Religião ou crença: Nenhuma

Escolaridade: Ensino médio completo

Formação acadêmica e profissional: Formação Autodidata em Moda

### **Qual a sua experiência com moda e arte?**

"Eu já trabalho com moda há alguns anos, tenho minha maca e onde eu faço tudo, desde a pesquisa, modelagem, corte, costura, fotografia, eu participo de todos os processos, eu só não produzo tecido ainda. Então, eu acho que a arte tá muito envolvida nisso também. Para além do trabalho que eu fiz com o Carol Barreto, que eu acho que eu tive o contato com arte de uma outra maneira, de uma maneira incrível. Eu acho que o meu trabalho como tudo que eu faço na minha marca, tá envolvido com arte eu acho que a arte está envolvida na modelagem, na pesquisa, em todo o processo, em si."

### **Como conheceu Carol Barreto?**

"Eu conheci Carol Barreto quando eu cheguei em Salvador, logo que eu cheguei em Salvador, através de uma outra amiga que eu tinha também acabado de conhecer e falando

ali sobre o que eu faço da vida, ela se lembrou que tinha uma amiga que é a Carol Barreto que estava desenvolvendo um desfile, enfim, ela deu as informações eh bem ali só um pouquinho e falou, ah vou falar com ela e aí a gente te fala, eu fiquei animada, mas eu fiquei meio ah não sei, né? Desfile e tal, parece tão grande assim, parece tão distante das coisas que a gente alcança, né? E aí depois conseguir e Carol Barreto veio falar comigo e foi assim que eu conheci Carol!”

### **Como descreve a experiência de trabalho com Carol Barreto?**

Rapaz a experiência de trabalho, nossa, tenho bastante sentimento bom com isso, desde a primeira vez desde o primeiro trabalho eu aprendo muito, tanto com as técnicas, né? De tá com outras que fazem coisas diferentes, sair da zona de conforto, fazer outras coisas e ver outras pessoas trabalhando também naquele mesmo projeto e tendo tantas um leque de coisas pra fazer e esse aprendizado técnico é incrível mas o aprendizado como pessoa foi muito grande. O primeiro foi assim, um divisor de águas na minha vida, né? Como chegar em Salvador e já conhecer Carol Barreto e trabalhar com ela, pra mim é uma mudança de vida mesmo. Depois disso sou uma outra pessoa, pelo contato com ativista que ela é, né? Todo aprendizado de pessoa, de como anti-racista, como ver o mundo mesmo, mudou tudo na minha vida.

### **O que você compreende como ativismo feminista e antirracista nos trabalhos realizados por ela e com ela?**

“Velho desde as pessoas que estão na equipe, né? Em sua grande grande, quase completa maioria, mulheres e LGBTQI+ e como é feito o trabalho de maneira massa, né, como a gente é tratado como profissionais e a militância diária, né, porque se comigo foi uma mudança de vida, esse com Carol e com as pessoas que tão junto com ela, acredito que foi pra cada um. Então, cada um, cada uma dessas mulheres, cada uma dessas pessoas que estão na equipe, tão levando essa militância pro seu dia a dia aí pras pessoas da sua família e para os outros amigos. Então, eu acho que toda a conversa que a gente tem sobre feminismo, antirracismo, sobre tudo no trabalho, todo mundo tá levando adiante. E eu acho que isso tem muita força.”

### **Como essa experiência refletiu na sua vida como pessoa e profissional?**

“Nossa, como profissional refletiu muito em eu como consegui me enxergar de uma outra maneira, como outra profissional, como alguém que alcança mil outras coisas, porque era uma coisa que eu não tava nos meus planos, eu consegui fazer um desfile, participar e disso é muito legal pra alguém do meu nível de trabalho que eu, como eu faço roupa mais por comercial ali, sou muito pequenininha ver isso foi incrível, vi as técnicas, conhecer outros modelistas, outras costureiras, ahm outras designers é muito massa, foi incrível como profissional. E como o pessoal é mudança de vida total. É uma mudança de pensamento, meu pensamento ganhou muita força, muita argumentação, muita informação e isso diariamente no trabalho mesmo. Todo dia é uma militância, todo dia é uma luta e levando isso pras pessoas da sua equipe, isso é muito legal. Eu só agradeço realmente pra mim foi uma mudança de vida, um divisor de águas, uma outra pessoa”



Nome: Antônio Carlos Da Silva Gusmão

Data de Nascimento:24/11/1980

Idade:39

Gênero: Cisgênero

Raça: Preto

Orientação Sexual: Hétero

Origem Geográfica: Periférica

Religião ou crença: Matriz Africana

Escolaridade: Superior Completo

Formação acadêmica e profissional: Designer De Moda e Figurinistas

### **Qual a sua experiência com moda e arte?**

“Eu acredito que minha experiência com moda e arte já tem um tempinho ceto, né? Um tempinho, certo? Eu comecei através de uma Ong, a organização de auxílio fraterno, ali no bairro do Queimadinho, Liberdade, certo? Eu fui pra fazer um cursinho, certo? Um curso qualquer, lá tinha várias atividades e vários cursos e tinha o curso de corte e costura. Isso lá para o início dos anos 2000, tem tempo, mas é isso mesmo, ano dois mil, é vamos dizer assim praticamente no 2001 certo? E eu fui pra fazer um qualquer curso, né? Refrigeração, mecânica, tinha mais coisa, né? Serigrafia. Então, tinha o curso de corte e costura. Aí era feita uma prova uma prova, né? Uma seleção e eu era ruim em matemática e essa prova, a tinha matemática. Então, eu falei, eu vou fazer corte de costura que a gente deve fazer, né? Então, na hora da peneira, pelo menos a matemática, né? Eu vou passar batido e fiz, né? O curso de costura, coisa que era pra eu ficar seis meses, certo? Com meu jeito de extrovertido e tal, de tá sempre fazendo amizade, né? Eu consegui ficar dois anos nessa instituição, eu não sei como vai, pagaram outros cursos para mim, certo? Uma área que abrange quase tudo, né? Na área da costura, na área de vestuário. Aí fiquei sabendo do curso de moda, um curso de moda que existiu naquela época e aí fui para o vestibular, né? Fazer vestibular para moda, na Faculdade da Cidade. Eu acho que a partir daí, certo? Do processo, né? De estudo, né? De pesquisa, eu acho que isso aí me veio também interesse pela arte, né? Eu acho a partir do momento que você começa a estudar, pesquisar, né? Desenvolver, né? Abrir o leque do seu conhecimento, você vai aguardando algumas coisas, né? E a área da arte me fascinou mesmo, mas que mole arte tem tudo ali,

tem tudo a ver, né? são duas áreas ligadas, acho que ela não se separou não, acho que ela é moda uma arte, né? É uma arte, né? Eu acho.”

### **Como conheceu Carol Barreto?**

“Pronto, minha parte boa agora, né? Como eu conheci Carol Barreto, Carol Barreto eu conheci ela em um dos semestre lá na faculdade, certo? Uma mulher forte, né? Pra frente, né? Pra frente, na frente do seu tempo, né? Uma pessoa inteligente, certo? Uma pessoa amiga, uma amiga, certo? E faz questão de compartilhar conhecimento, né? Com os seus, né? E se ela criar uma simpatia então pela pessoa ganhou e foi eu, né? (risos) Sou suspeita de falar de Carol, uma pessoa maravilhosa. Conhecer ela na faculdade, tive o prazer de pegar uns três semestres com ela, e a melhor de todas as matérias foi história, né? Que eu amo história e Carol ensinando história, uma maravilha. A gente trocava ideia, hein? Ela não dá aula, ela trocar ideia, né? Aí trocava ideia.”

### **Como descreve a experiência de trabalho com Carol Barreto?**

"Rapaz, a experiência com o trabalho de Carol Barreto é outro nível, né meu velho? É outro nível porque assim, uma pessoa humilde, certo? É uma pessoa simples, né? Apesar, né? De ser uma das mulheres mais influentes no mundo, mas a pessoa que troca ideia com você assim, vamos dizer assim na esquina, né pare e bate um papo com você e ali vai compartilhando conhecimento com você, entendendo? E trabalhar com Carol, Barreto, meu irmão, foi um negócio pra mim assim, uma experiência ímpar, né? Porque tipo assim, eu tava na época eu me desempreguei, né? Aí eu bati com ela na rua, como suas coisas, né? Bati com ela na rua, í a gente foi trocando ideia e tal, ah, todo trabalho aí, dá pra fazer lá no TCA, compareça lá, tal dia. Aí tá o dia eu tava lá, né? Uma galera na equipe, né? E ela foi tocando ideia, né? Foi um negócio maravilhoso, né? Um negócio né? Que eu tava um pouquinho meio pra baixo a minha autoestima, certo? Meu olhar sobre moda assim, cê ampliou mais ainda, tá entendendo? E a criação, né? Que é a criação que tá ali, né? E ela é tão humilde que ela faz questão de compartilhar o trabalho com os outros, tá entendendo? Os amigos, tá entendendo? Pra que eles também tenham conhecimento. Vamos trabalhar, vou formar uma equipe, vamos trabalhar, entendeu? O dela é essa, Carol é isso, vamos trabalhar, formar uma equipe, entendeu? Você especializado em que na máquina reta, pronto, cê vai trabalhar lá... enfim com a sua criatividade, vamos expressar suas criatividade, tá entendendo? Eu acho que eu sou bem

lá dentro, né? Um bom sentido, né? São bem lá dentro, porque todo mundo queria uma simpatia como todo mundo, certo? assim, identificar umas coisas, certo? E também trocar uma ideia com as pessoas. Sensacional mesmo, um negócio assim que tipo deu uma visão da gente assim, do que é, né? Criação, né? Do que é uma criação, né? Vamos criar, vamos criar uma coleção, entendeu? Ela deu um outro olhar, do que é criar uma coleção, certo?"

### **O que você compreende como ativismo feminista e antirracista nos trabalhos realizados por ela e com ela?**

"Antes desse discurso hoje, né? De antirracista e ativismo, eu acho que lá em 2010 já trocava a ideia com Carol sobre isso, certo? Sobre racismo, certo? Sobre negritude, acho que a gente vai trocar uma ideia sobre isso já, certo? E Carol, tipo assim, o problema dela, eu contar um negócio aqui, né? Porque tipo assim, pra uns ela era branca e pra outra ela era negra, tá entendendo? Então, quando a pessoa achava ela branca, falava, não é negra, tá entendendo? E quando a pessoa falava que era negra eu afirmava, era tipo assim, então, eu acho que esse trabalho de ativismo de Carol, certo? Vem desde bem antes de 2010. Então, a pessoa ficava frente do seu tempo, né? Quando não se discutia ela já discutia, a negritude, tá entendendo? Mas não se desfazia de ninguém, certo?. Agora para os dela, né? Ela já dá mais né? Um desconto, né? No bom sentido, né? Ela já fazia uma questão de falar para fazer uma pesquisa, vá atrás disso, né? Trocava uma ideia com Carol, sobre filmes, sobre música, sobre livros, tá entendendo? Então, a gente já lá trás a gente já tá discutindo isso já, tá entendendo? Mas num quer dizer que venha enfraquecer o trabalho dela, só vem afirmar, certo? E reafirmado, entendeu? Fortalecendo mais ainda, mas o trabalho dela, o ativismo dela é maravilhoso. Ela consegue agregar o ativismo, moda e arte. Isso é maravilhoso, para poucos, né? Que fazem isso, né? São pouco, meio que o pessoal falando pro futuro, quando cê vai ver, cadê afro? Cadê a cultura aqui? Num vê né amor? Então Carol é uma parada diferenciada, né? E eu fico feliz, né? Carol é uma uma amiga, não, irmã."

### **Como essa experiência refletiu na sua vida como pessoa e profissional?**

"Porra, cara, Barreto, outra coisa, pô, é uma mulher que tá a frente do tempo dela. E é humildade além de tudo é uma pessoa que me ensinou ser humildade, né? Hoje se eu fazer qualquer trabalho hoje chamo pessoas, né? Isso eu aprendi com ela, né mesmo? Vou dividir isso aqui e tal. Vamos informar a equipe pra fazer isso aqui. Agora a pessoa

que queira fazer o trabalho, certo? Desenvolver o trabalho, certo? Né? Pessoas que querem sugar, tá entendendo? Pessoas que querem dizer meu trabalho e Carol me ensinou isso, né? Me ensinou isso, muito bom mesmo, então eu fico muito feliz pô, muito feliz. Tenho muita muitas coisas mesmo pra falar de Carol, é uma pessoa maravilhosa, um trabalho sensacional mesmo, um trabalho lindo, tô muito feliz por ter conhecido, né? Carol em vida, né? Uma vez ela me mandou parabéns. Aí botou lá, né? “É uma honra ser seu amigo”, entendeu? Eu falei, porra. Pronto, pra mim já é meu dia, né? Ali foi mais que um parabéns, entendeu? Então, caramba pessoal maravilhosa, uma mulher extraordinária e fico feliz mesmo, agradeço a Deus ao Orixá, certo? Por ter botado pessoas como ela, né? Em nossas vidas, né? Tem como uma pessoa que só vem agregar, né? Então é isso, espero que ela realize o trabalho aí, né? Mais um, né? maravilhoso! Que seja bem reconhecido, né? Que a gente tá aqui pra torcer, né? Na torcida para torcer, como ela trouxe pro meu, tudo por ela, né? E no conjunto a gente acaba torcendo por todos, né? Tava torcendo por tudo, é isso, é uma unidade, né? É um bruto, né? Pessoal hoje fala de um mutuo, mas ninguém sabe que porra mutuo, né? Valeu meu irmão, um abraço aí, boa satisfação, certo? Deus e os Orixás pelo dia de hoje, né? Que meu pai Oxalá, proteja a todos. Valeu, um abraço."

Nome - Diallo Moura

Data de Nascimento - 21/09/1995

Idade - 24

Gênero - Masculino

Raça - Negro

Orientação Sexual - Hetero

Origem Geográfica - Salvador/Ba

Religião ou crença - Candomblé

Escolaridade - Ensino superior completo

Formação acadêmica e profissional -

Design De Moda pela Universidade Salvador/Desempregado

### **Qual a sua experiência com moda e arte?**

"Eu sou formada em design de moda, pela Unifacs na Universidade de Salvador e desde sempre eu fui ligado nessa coisa de arte, a minha mãe me ensinou a desenhar, ela desenha também muito bem, e meu pai também é bem atento a esse jeito criativo de construir as coisas, que não deixa de ser arte, tanto pra pintar, pra pra construir crochê, ela desenha, ela pinta, ela aborda. Então, eu cresci nesse meio de arte. E é o que me move."

### **Como conheceu Carol Barreto?**

"Conhecer Carol Barreto numa palestra na faculdade, na semana de moda da Unifacs. E desde então se estabeleceu uma conexão muito grande, um carinho e um amor muito especial e desde então foi foram surgindo a oportunidade de estarmos juntos e sempre trocando uma ideia legal até o dia que ela me chamou pra fazer parte de um projeto, fazer parte da equipe dela e foi incrível, foi muito incrível surreal. Eu trabalhei na parte de criação de figurino da do projeto para Turma da Mônica e desde então só cresceu admiração e carinho por ela."

### **Como descreve a experiência de trabalho com Carol Barreto?**

"Trabalhar com Carol é um misto de coisas, Carol ela é engraçada, ela tenta, ela é ágil, ela ensina, e é muito legal isso. Foi muito gratificante e enriquecedor trabalhar com Carol. E eu todos os dias eu aprendi alguma coisa e eu ouvir Carol é uma lição, eu sempre brinco

que eu eu venero ela. Porque ninguém fala como Carol, ninguém ensina como ela. Pode ser numa conversa bem informal, ela tem alguma coisa pra ensinar. Isso é muito muito incrível."

**O que você compreende como ativismo feminista e antirracista nos trabalhos realizados por ela e com ela?**

"É isso que que precisa, essa tomada de frente que que deve ser feita tanto com artistas homens, negros ou mulheres negras. É dar essa oportunidade desses caminhos serem trilhados, sabe? é essencial, né? Essencial, essa essa troca, essas mensagens que ela passa, essa essa inquietação que ela traz ao apresentar uma uma coleção como Asé, por exemplo."

**Como essa experiência refletiu na sua vida como pessoa e profissional?**

"Essa experiência me engrandeceu de de uma forma muito incrível. E eu sou um trans homem negro e que já duvidei ser uma pessoa negra pela criação que eu tive. Eu tenho um tom de pele mais claro e fui criado como uma pessoa branca. Então eu já estive inseguro de me assumir como uma pessoa negra pela pele clara entendeu? Que as pessoas falam, "ah mas você nem é tão preto assim", né? A sua pele é e não é só isso, ela me ajudou a entender que as minhas habilidades são importantes, as minhas qualidades por menor que seja ou por parecer insignificantes, elas são necessárias. Isso foi incrível, Carol me fez crescer e me faz ainda porque nos tornamos amigos e isso é incrível, ouvir Carol é sempre aprender. Então eu cresci, pessoalmente e profissionalmente."

Nome: Nanci Meire Correia Machado

Data nascimento: 01/11/1987

Gênero: feminino

Raça: negra

Orientação sexual: mulher cis

Origem geográfica: região nordeste do Brasil / SSA- Ba

Escolaridade: graduação superior completo

### **Qual a sua experiência com moda e arte?**

"Minha experiência na moda na minha profissão que eu escolhi vem desde menina né? Quando eu ouvi as pessoas me dizer que eu tinha jeito pra ser modelo, que eu tinha jeito para trabalhar pela forma que eu me vestia e como eu andava e me posicionava. E fui fazer a minha graduação de design de moda com um pouco de medo e receio por ser uma faculdade, por ser uma faculdade particular e eu tinha medo de como ia ser recebida, né? Você negra, pobre, periferia e lá eu fui, eu fui surpreendida, né? E onde eu tive a felicidade de conhecer pessoas maravilhosas e me apaixonei pelo curso, mudei de percepção da vida, inclusive da minha, onde eu me reconheci como potência e acredite, mudei muito. E no mesmo período comecei a ingressar no trabalho junto com Carol, que foi minha professora e foi incrível, assim, os tempos foi passando, fui me dedicando nos trabalhos, na área e também fora da área e sempre pensei que isso ia servir pra algo na minha vida mesmo na minha carreira que seria reconhecida e valorizada. Todo mundo espera, né? Uma profissão, uma profissional de moda famosinha, na internet, blogueirinha e eu depois de quase seis anos de formação eu consigo ver que escolhi a profissão certa, sigo timidamente né? Na minha carreira e com o mesmo empenho e dedicação por valorização e crescimento."

### **Como conheceu Carol Barreto?**

"Conheci Carol na faculdade, no final do meu primeiro semestre e no segundo semestre ela foi minha professora e desde já me encantei, né? Com sua luz e sua potência, onde eu tive certeza que queria essa potencialidade na minha vida inteirinha. Mesmo cursando, comecei a trabalhar em seus projetos, comecei a trabalhar com ela nos projetos e não saí mais. Fazer parte da equipe de Carol é muito, sei lá, não sei nem como explicar assim essa parte de como é fazer parte da equipe de Carol assim, porque é incrível, velho, é um

privilégio assim, quem conhece ela, quem tem a oportunidade de de ver a potência que ela tem, a valorização e o amor que ela tem mesmo, né? é massa."

### **Como descreve a experiência de trabalho com Carol Barreto?**

"Fazer parte da equipe é um privilégio, você tem potência, ancestralidade, valorização e muito amor. Uma equipe que se empenha, né? A gente trabalha em equipe. Carol não é apenas um uma chefe, ela é uma amiga, ela tá ali pra dividir tudo que ela sabe, conhecimento e olha o que é, cabeça, viu? É incrível, é uma mulher que ensina muito e passa muito. E é uma equipe que se empenha a fazer sempre o melhor, e não tem ninguém melhor que ninguém trabalhamos todos em um nível de igualdade, dividindo sabedoria e experiência. E tudo isso com muito amor."

### **O você compreende como ativismo e antirracista nos trabalhos realizado por ela e com ela?**

"É falar assim do trabalhar assim e do trabalho de Carol, a gente mulher sempre tem dificuldade em ambiente de trabalho, né? E, principalmente, nós que somos negras e um lugar de destaque. E veio conviver com a força transformadora do amor em trabalhos com ela, ver ela assumindo atitudes capazes de alterar completamente as estruturas sociais existentes, aprendemos muito com ela acumular força para enfrentar tudo que nos mata diariamente, né? Então assim, Carol ela quando tá trabalhando com a gente quando a gente tá trabalhando quando a gente aprende muito em relação de se ver mesmo, de se ver como mulher, ativista, de aprender a lidar com os racistas, aprender a responder, a ter posicionamento e se colocar assim, sabe? E você ter visão mesmo, visão ancestral, aprende muito, e com certeza é muita luz assim, é muita força. Eu digo pessoal que é enriquecedor é maravilhoso, eu sou grata imensamente por essa oportunidade e por aprender tanto."

### **Como essa experiência refletiu na sua vida como pessoa e profissional?**

"Representou uma forma de empoderamento e liberdade feminina. Eu acho que responde tudo."



Nome: Carla Calixto

Data de Nascimento: 12/06/1986

Idade: 34 anos

Gênero: Feminino

Raça:

Orientação Sexual: Heterossexual

Orientação Geográfica: Soteropolitana

Religião ou crença: Não pertencço a nenhuma religião. Acredito em Deus e nas energias divinas que regem esse mundo.

Escolaridade: 3 grau

Formação Acadêmica e Profissional: Designer

### **Qual a sua experiência com Moda e arte?**

"Me chamo Carla Calixto, sou designer de moda, fashion ilustradora, professora de costura, modelagem de roupa e desenho de moda, artista e pesquisadora têxtil. Possui um ateliê que leva meu nome, ateliê Carla Calixto, onde crio desenvolvimentos autorais, além de serviços de cocriação, colabs, parcerias e assessorias para marcas locais. Ainda na graduação, na Universidade Federal da Bahia, no curso de design, criei e desenvolvi um projeto intitulado, Grupo de Pesquisa Têxtil da escola de Belas Artes - UFBA, que posteriormente veio a se transformar em uma ação curricular em sociedade e comunidade.

Ainda participei de intercâmbios artísticos Internacionais no México, onde realizei pesquisas no setor de têxteis artesanais. Projeto Transfigurar - Câmbio/13, Brasil /México, promovido pelo Harmonipan Studio e MINC Brasil - 2013 e Projeto Entre Fios - Acervo de Textiles, desenvolvido no Flotar - Programa de Mobilidade Artística que teve como parceiros O programa Conexão Brasil Intercâmbio/MINC Brasil 2014, Harmonizando Studio - 2014

Atualmente possui um canal no YouTube chamado Clube da Costura Feminista, Espaço Dedicado a troca do ensino de modelagem, costura, artes manuais, técnicas, entre outras, tendo como objetivo promover autonomia e emancipação de mulheres Abordando além de dicas do fazer têxtil técnico, o ensino do feminismo por meio da literatura."

### **Como conheceu Carol Barreto?**

"Conheci Carol em 2005 no curso de estilismo e produção de moda promovido pelo Senac."

### **Como descreve a experiência de trabalho com Carol?**

"O processo de trabalho com a Carol Barreto é extremamente enriquecedor, ela promove um encontro harmonioso entre diversos profissionais que muitas vezes possuem características e habilidades distintas, construindo assim um ateliê rico de experimentações, vivo de emoções e repletas de energias crescentes que potencializam o produto originado. O atelier da Carol foge da ideia de um espaço físico, situado em um endereço específico, ele é itinerante e se distancia de um formato tradicional. É um ateliê liberto das amarras sociais que oprimem, diminui ou colocam a outra e uma função meramente reprodutora e executora sem poder expressar suas opiniões diante do seu empregador, ao contrário dessa realidade no ateliê da Carol, todas possuem voz e suas experiências de vida, as histórias são respeitadas, assim como os seus atos de pensar, criar e produzir, tornando-se um belo laboratório impulsionador, crescente e poético. Existemes dentro de uma forma coletiva, ativista e libertadora."

### **O que você compreende como ativismo feminista e antirracistas nos trabalhos realizados por ela e com ela?**

"É latente com a grande potência, o ativismo feminista e antirracista no trabalho da Carol. Ela busca dar essa voz, né? Essa representatividade, para as mulheres negras, não só no seu contexto criativo, onde elas se inspira e cria essa através da moda pra essa representatividade, como também por meio da formação de sua equipe, por meio da linguagem, da estrutura que é feito o seu de criação, confecção, onde todas as participantes são escutadas, onde toda a equipe pode opinar e construir, além disso também a Carol ela deixa bem claro, né? No seu processo de divulgação das suas peças, do seu design, a importância de ter uma modelo negra, de ter um corpo, de mulher negra, vestindo suas peças, isso ajuda disseminar, né? Essa beleza, a fortalecer e a construir os laços com essas mulheres, essa potência. A Carol eu vejo que ela encontrou nesse processo de ativismo na moda, essa moda, ativismo, uma forma de luta, né? De quebrar os padrões, as barreiras existentes e fazer ecoar toda sua voz e a voz de todas as mulheres ali representadas."

### **Como essa experiência refletiu na sua vida como pessoa e profissional?**

"Eu praticamente me vi extasiada, né? Depois de experienciar todo o processo criativo em conjunto com Carol, em parceria de algumas coleções que ela foi desenvolvendo e fiquei encantada pela leveza que ela conduziu, toda equipe, pela maneira e postura que ela se coloca diante das suas colegas profissionais ali construindo trabalho pra ela, onde todas se sentem pertencidas aquele projeto e isso foi extremamente fantástico. A mente os sentidos dentro do

processo de laboratório criativo que permeia a coleção da Carol Barreto passa por um processo forte de expressão, existe ali uma energia que rege belissimamente e conduz a construção de todo o processo criativo. Me identifiquei bastante, com o ato de utilizar a peça de roupa como veículo de protesto, ativismo e comunicação. E essa experiência me impulsionou a investigar mais ainda o processo que atrela com trabalhos, textos, artesanais, com gênero, raça e classe."

**APÊNDICE B – QR CODES**

QRcode Website Carol Barreto



QRcode documentário Moda.Devir: Das criações de Carol Barreto



Livro Documental Coleção Colaborativa Modativismo



Criação de Série Documental Coleção Asè: Moda e Ancestralidade



Trilha sonora Coleção Asè



Trilha sonora Coleção Vozes

