

ESTAMPARIA MANUAL EM TÊXTEIS: RESGATE DE TÉCNICAS ARTESANAIS EM OFICINAS DE BATIK

MANUAL PRINTING IN TEXTILES: RESCUING ARTISANAL TECHNIQUES IN BATIK WORKSHOPS

Glauber Soares Junior¹

Érika Rodrigues Coelho²

Fabiano Eloy Atílio Batista³

Claudia Schemes⁴

Resumo

Esse artigo foi desenvolvido com intuito de discorrer acerca da importância de resgatar técnicas e processos artesanais na produção têxtil, sobretudo, visando preservar elementos visuais e socioculturais afro-brasileiros. Em termos metodológicos, trata-se de uma pesquisa de natureza aplicada, do tipo exploratório-descritiva, com abordagem qualitativa. Em relação aos procedimentos técnicos, realizou-se uma pesquisa em fontes bibliográficas e foram realizadas 3 oficinas de *batik* – técnica de estamparia manual – utilizando de símbolos *Adinkra*, em eventos realizados em duas cidades do Estado de Minas Gerais. No que diz respeito aos principais resultados, com o desenvolvimento das oficinas, conseguiu-se apresentar para os participantes a existência das técnicas evidenciadas, bem como das simbologias associadas a essas e também aos grafismos africanos, especificamente, os símbolos *Adinkra*. Evidencia-se que através da estamparia, a moda pode ser um mecanismo de divulgação e preservação de identidades culturais e artísticas, sendo um local profícuo que auxilia na formação de reflexões que visam eliminar preconceitos e visões estereotipadas.

Palavras-chave: *batik*; estamparia manual; cultura afro-brasileira; moda.

Abstract

This article was developed in order to discuss the importance of rescuing artisanal techniques and processes in textile production, especially to preserve Afro-Brazilian visual and sociocultural elements. In methodological terms, this is a research of applied nature, of exploratory-descriptive type, with a qualitative approach. Regarding the technical procedures, a survey was carried out in bibliographic sources and 3 batik workshops - manual printing technique - were held using Adinkra symbols, in events held in two cities in the state of Minas Gerais. As far as the main results are concerned, with the development of the workshops, it was possible to present to the participants the existence of the techniques evidenced, as well as the symbologies associated to them and also to the African graphics, specifically, the Adinkra symbols. It is evident that through printing, fashion can be a mechanism of disclosure and preservation of cultural and artistic identities, being a fruitful place that helps in the formation of reflections aimed at eliminating prejudices and stereotypical views.

Keywords: batik; manual printing; afro-brazilian culture; fashion.

¹ Doutorando em Processos e Manifestações Culturais, Universidade Feevale, Novo Hamburgo, RS, Brasil, glaubersoares196@hotmail.com; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9902-9740>. Bolsista CAPES/PROSUC.

² Mestra em Artes, Urbanidades e Sustentabilidade (UFSJ), Professora no IF Sudeste MG, Muriaé, MG, Brasil, erika.coelho@ifsudestemg.edu.br; ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4913-7262>.

³ Doutorando em Economia Doméstica (UFV), Professor do curso de Design na Universidade do Estado de Minas Gerais, Campus Ubá, MG, Brasil. fabiano.batista@ufv.br; <https://orcid.org/0000-0001-7067-560X>.

⁴ Doutora em História (PUC/RS), Professora na Universidade Feevale, Novo Hamburgo, RS, Brasil, claudias@feevale.br; ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-8170-9684>.

1. Introdução

Quando se fala na história, percebe-se que o que é representado em muitos livros – principalmente em livros de história da arte – muitas vezes se restringe à história europeia ocidental, deixando à margem todos os outros povos e continentes, como se as produções oriundas do continente europeu tivessem mais valor sobre as outras.

Partindo dessas premissas iniciais, identificamos haver um conjunto de relações de poderes que foi sendo construído historicamente e que ainda se faz presente nos dias de hoje, tendo como base as relações sociais e raciais. Ao considerarmos as relações entre os europeus com ‘Outros’, sejam estes os povos originários das Américas ou os povos africanos, percebemos que incorre sobre estes uma singularidade: a hierarquização racial apregoada no eurocentrismo que difundiu e, ainda, difunde uma supremacia sobre as demais culturas. Assim sendo, por meio desse processo, a supremacia racial europeia é aliada e fundamenta o racismo como um produto do colonialismo que se solidificou por anos por meio de sistemas de opressões cujo a intensão fundamental era estigmatizar, explorar e desumanizar os demais sujeitos em função de seu pertencimento racial. O discurso eurocêntrico degradou sistematicamente a África considerando-a deficiente de acordo com critérios criados por europeus. Assim, entende-se que a inferioridade africana foi uma invenção ideológica (SHOHAT; STAM, 2006).

A história da arte como exemplo é um processo de exclusão e inclusão, ditada geralmente pelo cânone ocidental. Artes como a africana remontam na história mais de cinco mil anos. Entretanto, as narrativas ocidentais, possuem como foco o estudo e apresentação do que ocorrem nas artes em geral, em ocorrências registrados nos últimos 2.500 anos. A arte africana, quando apresentada nos livros (até mesmo nos livros considerados básicos e muito importantes da história da arte) é citada como primitiva e bárbara, adjetivos esses utilizados como uma forma de diminuição dessa produção artística em relação a principalmente a europeia (ARNOLD; VALPASSOS, 2008).

A partir de discursos eurocêntricos, as culturas advindas de matrizes africanas que foram trazidas para o Brasil e que muitas vezes se confundem com a cultura do país, foram, e ainda são de maneira sistemática, desqualificadas e inferiorizadas (CARISE, 2013). É a partir dessa perspectiva que esse trabalho foi desenvolvido, tendo como objetivo principal discorrer acerca da importância de resgatar técnicas e processos artesanais na produção da moda, sobretudo, visando preservar elementos visuais e socioculturais afro-brasileiros como mecanismo de fortalecimento de resgate de uma cultura historicamente negligenciada.

Apoiando-se em Prodanov e Freitas (2013), trata-se de uma pesquisa de natureza aplicada, do tipo exploratório-descritiva e com abordagem qualitativa. Foi desenvolvida através da articulação entre referências bibliográficas, e a organização e produção de oficinas de estamparia manuais por representantes docentes e discentes do curso de Tecnologia em Design de Moda do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sudeste de Minas Gerais, Campus Muriaé. Escolheu-se aplicar a técnica do batik, que consiste em uma técnica de tingimento manual para criação de estampas, através da utilização imagética de grafismos Adinkra. A descrição quanto as locais e detalhes no que toca a essas oficinas está apresentada em seção específica neste artigo.

Por esse ângulo, a justificativa central para a produção desta pesquisa é que, ao utilizar da técnica do batik e do estudo e apresentação de símbolos gráficos Adinkra, como um pequeno recorte da cultura africana, tem-se a possibilidade de resgatar, respeitar e valorizar uma manifestação artística e cultural africana, tensionando a importância de refletir acerca da

história do continente africano e as heranças deixadas na formação do Brasil, reconhecendo a relevância dessas contribuições. Ademais, através disso, busca-se ainda por desmistificar estereótipos associados a essas expressões.

No que se refere a estruturação deste manuscrito, para além desta introdução e das considerações finais, foram redigidas outras três seções. As duas primeiras, intituladas 'Estamparia manual: a cultura afro representada em grafismos' e 'A técnica do batik', trazem o referencial conceitual que sustenta teoricamente as premissas desse artigo. No terceiro subtópico 'A realização das oficinas de batik', apresenta-se o desenvolvimento das oficinas e os resultados atingidos com e por essas. Ao final, são apresentadas as referências aqui utilizadas.

2. Estamparia Manual: a Cultura Afro Representada em Grafismos

Apoiando-se nas concepções de Santos (2006) e Laraia (2007), entende-se que cultura é um conjunto de símbolos e linguagens que estão em constante transformação. Nesse sentido, a cultura passa a existir quando o homem é capaz de produzir e reconhecer símbolos, fundamentando linguagens e comunicando ensinamentos para outros indivíduos. Culturas são maneiras de organizar a vida social. Nesse processo, quando um homem se reconhece como parte de um grupo cultural, conforme Hall (2006) e Charaudeau (2009), tem-se a construção de identidades, que funcionam como discursos e representações de si mesmo para o outro. Dentro desse contexto, quando são produzidos significados por meio de linguagens, como salienta Hall (2016), tem-se fomentadas práticas de representação.

Ao analisarem o trabalho de Stuart Hall a respeito das práticas culturais, Santi e Santi (2009) salientam que a cultura se estabelece por um conjunto de significados comuns a um grupo social e é pela linguagem que ocorre o sistema de significação e de sentido. Portanto, é pela linguagem que ocorre o processo de representação. Assim, as práticas culturais se estabelecem pela maneira de dar significado as atividades da vida cotidiana (pensar, dizer, sentir, produzir). “[...] representar é produzir significados através da linguagem. Descrever ou retratar, junto a simbolizar e significar” (SANTI, H.; SANTI, V., 2009, p. 4).

Compreende-se então que, cada grupo social, dentro de uma sociedade e dentro de um tempo histórico específico, possui sua ótica de ver e organizar o mundo, em outras palavras, possuem uma cultura. Dessas culturas, os indivíduos expressam suas identidades, a partir de diferentes elementos que funcionam como discursos usados com o intuito de comunicar ideias, valores, crenças, entre outras coisas (CASTRO; MENEZES, 2009).

Partindo desses pressupostos, compreende-se que o Brasil é um país formado por diferentes culturas, raças e etnias. Entre estas, busca-se por destacar as fortes heranças oriundas de povos africanos, e que resistiram no âmago do país. Nesse contexto, no campo cultural, as referências advindas dos povos africanos são das mais variadas. Assim como elucidado por Dornas e Almeida (2015), o país é caracterizado quanto a sua formação histórica como sendo plural, possuindo distintas origens sociais e étnicas, o que pode ser percebido na realidade dos municípios brasileiros, enquanto estes receberam influências de diversos povos de diversas localidades. Essas origens são perceptíveis por meio de elementos como a música, a arte, e no caso de interesse desta pesquisa, pela moda, sobretudo nas estampas.

Por meio das estampas, do vestuário, dos tecidos e da moda propriamente dita, tem-se a possibilidade de compreender a economia, a tecnologia, o modo de produção, o modo de organização social; ou seja, as representações intangíveis dos indivíduos e de uma determinada sociedade (CHATAIGNIER, 2006; YAMANE, 2008; VIEIRA, 2014). No passado, a

roupa era utilizada como forma de proteção ante as intempéries climáticas. Ao longo dos anos, o vestuário, tendo as estampas como fundamentais meios simbólicos, passou a ser utilizado para demarcar status e diferenciar as pessoas em relação a suas posições na estrutura social. Nesse sentido, através do vestuário faz-se possível analisar o tempo cíclico sociocultural (ALMEIDA, 2014). Melo et al (2022) elucidam que ao se desenvolver estampas produzidas a partir de referências socioculturais específicas, são transmitidas identidades culturais regionais, que valorizam a cultura local de um determinado grupo social. Assim, no que diz respeito a criação de moda, sobretudo, no processo de estamparia, sabe-se que a ação de transmitir imagens por meio de estampas em superfícies foi originada de processos ancestrais milenares. O processo de estamparia é oriundo de distintas técnicas manuais, desenvolvidas por diferentes e específicas necessidades (MONTENEGRO; HELD, 2021).

A estamparia têxtil, ao atribuir sentidos – partir da utilização de referências socioculturais, históricas e visuais – a produtos, se aproxima de elementos do campo das artes, tendo em vista que por meio dessa produção, são originadas peças exclusivas, originais, sendo confeccionadas por meio de técnicas e processos artesanais, muitas vezes ancestrais e milenares. Dessa forma, para além de conferir valor agregado a um produto de vestuário no campo industrial, a criação artesanal de estampas comunica questões como a criatividade, afetividade, cultura e preservação de identidades locais/regionais (MONTENEGRO; HELD, 2021).

A escolha de usar da moda como meio de divulgação se dá pelo fato de que, conforme Harger (2016), na contemporaneidade, o vestuário passa a servir como mecanismo utilizado para preservar e respeitar interesses de grupos sociais específicos. Dessa forma, por roupas e acessórios, pode-se inserir e observar as influências das culturas africanas para a brasileira, pelo uso de estampas, grafismos, cores, entre outros elementos, que evidenciam aspectos associados a religião, rituais e maneiras de viver por atributos estéticos.

Como constatam Martins e Menezes (2016), ao estudar essas origens históricas aplicadas ao vestuário e na moda, tem-se geradas possibilidades de valorizar artefatos, que passam a ser providos de identidade cultural que representam as correlações que originam alguma estética, aqui, busca-se pela valorização da visualidade afro-brasileira.

Por essa perspectiva, seguindo Sasaoka e Menezes (2014), ao se utilizar de grafismos africanos na produção de estamparia, sobretudo, de objetos de moda, é gerado um diálogo intercultural, fomentando e suscitando curiosidade, respeito e visibilidade a estética ancestral africana. Dessa forma, tem-se a possibilidade de estabelecer reflexões no que toca ao sentido de identidade, na medida em que, a partir dessa ação, espera-se que sejam geradas reflexões acerca da importância sociocultural dessa herança. Ao aplicar o grafismo via estampas, sobretudo por meio de técnicas manuais, tem-se a possibilidade de fazer com que esses elementos – que possuem origens diversas e representam grupos sociais específicos – sejam assimilados como relevantes para a valorização da cultura, entendendo-os como ferramentas de expressão (SASAOKA; MENEZES, 2014).

A esse aspecto, Martins e Menezes (2013, p. 168) destacam que os modos de vestir na cultura africana são circundados por significados sociais, pois representam hierarquias e rituais. A roupa, é então capaz de comunicar e transmitir histórias e vivências. Isso, pois o vestuário africano simboliza acontecimentos históricos, e para muitos povos “[...] como por exemplo em Madagascar, Zimbábue, África do Sul, povos como os Ngumi, Zulu, Sotho, Xhosa, panos são, tradicionalmente, usados em ocasiões especiais como funerais, ritos de iniciação, eventos comemorativos [...]”. E essas vestimentas são formadas com elementos gráficos que remetem a ocasiões específicas, ajudando a contar esses fatos históricos.

Vidal e Arruda (2020) interpretam os têxteis e as estampas de origem africana como sendo transmissores de identidades híbridas, sendo patrimônios da cultura que comunicam histórias, valores, práticas, distinguindo etnias e povos do vasto continente africano. As simbologias estampadas representam identidades e auxiliam na divulgação e fortificação de uma conscientização acerca das grandes e importantes heranças socioculturais advindas desses povos, que culminaram na produção identitária afro-brasileira. Dessa forma, os tecidos e estampas africanas funcionam como “[...] ferramentas de autoinscrição e de difusão do legado de resistência dos povos africanos em diáspora pelo mundo” (VIDAL; ARRUDA, 2020, p. 92).

Então, por meio da utilização de tecidos e estampas africanas, assim como propõe Vidal e Arruda (2021), poder-se-á deter de um instrumento que auxilie nos embates contra o racismo e o estranhamento ainda existente na sociedade brasileira em relação à produção estético-artística de origem africana. Essa produção – sobretudo pelas oficinas, pois nessas são compartilhadas informações que tangem ao fazer e fruir artísticos, contextualizando a história e significação dos elementos visuais – pode corroborar com essas tensões, por meio da difusão de uma parte da cultura visual africana, na medida em que são apresentados elementos simbólicos explicitando os significados por detrás desses artefatos, por conseguinte, buscando pela valorização dos legados deixados pelos povos africanos.

Nessa conjuntura, ao buscar referências na estética negra de origem africana, busca-se também por legitimar uma produção cultural que foi por tanto tempo estigmatizada. Assim, ao utilizar da produção de estampas com essas referências, usa-se da moda como forma de conceder protagonismo, reforçando as origens sócio-históricas da formação cultural do país (VIDAL; ARRUDA).

Tendo essas assimilações, na próxima seção, apresenta-se o conceito e origens da técnica de estamparia manual batik, destacando a relevância cultural e simbólica desta e das representações artísticas africanas, sendo escolhidos como exemplificação, motivos Adinkra.

2.1. Estamparia Manual: a Técnica do *Batik*

É importante salientar que desde tempos mais remotos da sociedade, pelos mais diversos motivos, o homem modifica a fisionomia de suas indumentárias – peças de vestuário que precedem a existência da moda, mas que representa épocas, espacialidades e culturas – aproveitando-se da abundância de cores advindas de origem natural (PEREIRA, 2012).

Nesse contexto, pode-se afirmar que a utilização da estamparia precede a criação do tecido. Na antiguidade, por exemplo, os homens figuravam seus corpos visando se distinguir socialmente e buscavam por proteção mágica, através da utilização de corantes extraídos de minérios, sendo isso apontado como o primeiro adorno pessoal. As pinturas com o passar do tempo passaram a ser realizadas no couro, ainda se utilizando de corantes naturais (PEZZOLO, 2009).

De acordo com Yamane (2008), a habilidade de estamparia sobre superfícies têxteis apareceu inicialmente no século XVI na região sudoeste da Ásia, local onde existia um tecido grosseiro, que se assemelhava com o que hoje compreende-se por algodão. Nesse tecido eram feitas aplicações de cera, fazendo com que ele não conseguisse absorver a tinta ou corante durante o processo de tingimento, em que, através dessas vedações, eram formados desenhos. Os tecidos eram tingidos, e os locais vedados não, criando assim uma técnica que ficou posteriormente denominada como batik.

O termo batik, advindo da palavra batikken, tem como significando ‘desenho ou pintura com cera’, o termo originou-se na Índia. O método expandiu-se para o Sri Lanka, Indonésia, Tailândia, Europa e África. No Japão e na Nigéria, em vez de cera quente, é utilizada uma pasta de amido de arroz ou soja, que cumpre a mesma função isolante (PEZZOLO, 2009). Em outras localidades, a cera também era substituída pela parafina. Apesar de a palavra batik ter sido originada na ilha de Java, o começo dessa arte ancestral popular ainda é pesquisado por cientistas e não havendo uma compreensão única em relação ao local exato e data de surgimento.

Fato é que a técnica do batik foi tão disseminada no continente africano – sabendo-se da existência de diferentes culturas dentro do continente, mas estabelecendo uma discussão mais generalizada – que passou a ser uma das principais ferramentas de estamparia, que ainda segue sendo utilizada na atualidade.

A estamparia, neste acaso, o batik, é o ofício considerado desde a antiguidade como uma das formas que o homem tem de se expressar. Assim, para muitos povos africanos, a prática de estampar era e é tida como uma forma de exercer sua liberdade, conforme salienta Carise (2013, p.63) ao dizer que “a estamparia reflete a imaginação e a busca por liberdade do negro”. Nesse sentido, seguindo o pensamento de Pereira (2012), faz parte de muitas tradições culturais, principalmente as de origem africana, que a estamparia, pintura, que a arte no geral, simbolize e represente a ótica pela qual o homem enxerga e entende do mundo onde vive.

Na África, encontram-se ainda grupos que se utilizam de técnicas artesanais ancestrais para realização do ofício manual. Esses grupos ajudam na manutenção da herança cultural de seu povo (PEREIRA, 2012).

Os símbolos criados e estampados por povos africanos representam elementos associados ao imaginário social, sobretudo, a relação homem-natureza, respeitando e buscando influências na ancestralidade e no seu meio social. Então, esses símbolos são expressões capazes de difundir e comunicar valores sociais, culturas e tradicionais que perpassam por gerações (CASTRO; MENEZES, 2009).

É importante clarificar que o continente africano é rico em diversidade. Em tal contexto, deve-se destacar a existência de diferentes produções (ver VIDAL, 2014), e para este trabalho, optou-se por utilizar como fonte de estudo e referência visual os panos e simbologias Adinkra, originados dos povos de Gana. Segundo Castro e Menezes (2009), o termo Adinkra significa adeus, isso tem relação com a sua primeira utilidade, pois estes símbolos foram primariamente produzidos e usados pela civilização akan em funerais ou em rituais de homenagem. Os símbolos são diversos, quantidade maior que oitenta possuindo cada um, nomes e contingente epistemológico simbólico. (NASCIMENTO, 2008). De acordo com Vidal e Arruda (2020), os tecidos Adinkra possuem grande circulação e difusão, que fazem parte do conjunto imagético afro-brasileiro, na medida em que esses grafismos são utilizados por designers do Brasil em variados tipos de produção, inclusive de moda.

Tendo então essas compreensões, pensou-se em desenvolver oficinas de estamparia manual, resgatando a técnica do batik, através da representação de símbolos Adinkra, e os detalhamentos acerca desse desenvolvimento são apresentados na seção posterior.

2.2. A Realização das Oficinas de *Batik*

Na sociedade atual, as formas de produção e consumo, no geral, são baseadas na rapidez e na efemeridade. A produção e o consumo contemporâneo estão relacionados com modificações nas estruturas socioculturais, políticas e econômicas, e assim, fatores como o imediatismo e o consumismo exacerbado circulam a vida cotidiana. Cada vez mais, as pessoas estão inseridas em um universo em que a cultura visual predomina. Em meio a diferentes veículos midiáticos, ao vestuário e a elementos domésticos, as imagens estão presentes na vida cotidiana de muitos indivíduos, dessa forma, por meio de visualidades são transportadas informações (VIEIRA, 2014). Assim, imagens são instrumentos potencializadores que ensinam e exploram manifestações artísticas e socioculturais.

Por meio das premissas elucidadas, buscou-se por desenvolver oficinas de estamparia que divulgassem a estética africana através de elementos gráficos e técnicas manuais. Dessa forma, optou-se pela difusão da técnica do batik por se tratar de um ofício milenar bastante disseminado entre povos de origem africana. A idealização para criação e desenvolvimento dessas oficinas partiu de docentes e discentes do curso de Tecnologia em Design de Moda do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sudeste de Minas Gerais, Campus Muriaé, especificamente, por proposições oriundas de disciplinas como História da Arte e Desenho de Moda.

Foram realizadas 3 oficinas, sendo a primeira destas, apresentada para o público participante do 'III Encontro de Relações Raciais e Sociedade (ERAS) - 15 anos da Lei 10.639/2003: avanços e desafios', realizado no Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sudeste de Minas Gerais – Campus São João Del Rei, no ano de 2018. As duas oficinas seguintes foram realizadas também no ano de 2018 para alunos (do ensino médio e de projetos de extensão) do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Sudeste de Minas Gerais – Campus Muriaé, em eventos realizados em comemoração ao dia Nacional da Consciência Negra. Relevante elucidar, que todos os materiais utilizados no desenvolvimento dos minicursos foram cedidos pelos próprios idealizadores e ministrantes.

Em relação ao desenvolvimento dos minicursos, todos seguiram as mesmas etapas: A primeira dessas diz respeito a apresentação ao público participante, por slides, das motivações para a realização da oficina, bem como da exemplificação de alguns símbolos Adinkra (conforme Figura 1) procedidos de suas explicações, e estes, serviram como referencial visual para as criações.

Figura 1: Alguns dos símbolos apresentados



Fonte: http://www.Adinkra.org/htmls/Adinkra_index.htm

A utilização de imagens conjuntamente com a explicação de seu contexto histórico, cultural e social como referência para o processo de criação se torna importante, uma vez que estimula e fornece inúmeros significados aos participantes das oficinas. Nesse sentido, essa

explanção se configura como um meio que oportuniza um entendimento mais amplo e necessário para uma análise mais profunda do contexto de produção, especialmente sobre os motivos Adinkra. Assim, por meio da exposição dessas imagens, foi possível ampliar o pensamento crítico do contexto e do processo de criação, proporcionando aos partícipes, a partir de seus pontos de vista, caminhos para construção de suas próprias obras. Ademais, apresenta a potencialidade do contingente epistemológico de cada símbolo, demonstrando a imanência entre vida e arte para o povo africano, nesse caso, para o povo Akan de Gana.

Como exemplo, um dos Adinkra mais conhecidos, o Sankofa (Figura 2), cuja iconografia apresenta uma ave que olha para trás, expressa a importância da observação do passado para a construção do futuro, a valorização do que foi vivido pela comunidade, aglutinado como experiência, costume e evolução para as novas gerações, estilizado na figura dessa ave (NASCIMENTO, 2008). A imagem representa não só um aforismo, mas todo um jeito de ser, de pensar e estar africano em vivência, considerando que também poderá referenciar o modo como se organizam socialmente de forma que os mais velhos possuem maior saber e são respeitados proporcionalmente conforme esse critério, como é o caso dos griots, que portadores das narrativas de seu povo e comunidade também são aconselheiros no cotidiano e muito acessados para solucionar questões referentes ao povo.

Figura 2: Símbolo Sankofa



Fonte: NASCIMENTO, E. L. *A Matriz Africana no Mundo*. São Paulo: Selo Negro, 2008, p. 38.

Outros Adinkra possuem associações mais conceituais e ligadas a estados de espírito ou emoções como o Adinkra KUNTUNKANTAN que simboliza a vaidade, a arrogância, o orgulho e a batalha contra os mesmos e contra o egoísmo; OSRAM NE NSROMMA, que é um símbolo de uma lua encimada por uma estrela: representa o amor, a religiosidade, o afeto, a harmonia, a lealdade, benevolência e essência feminina de vida (CASTRO; MENEZES, 2009).

Castro e Menezes (2009) afirmam que os Adinkra constituem um sistema de signos pelos quais os akan se identificam e se interpretam imagetivamente em sua cultura por meios do vestuário e da joalheria, e de acordo com Nascimento (2008), também são empregados em objetos tanto utilitários quanto representativos de poder, como no caso dos djaybowe (usados como contrapesos para pesar as mercadorias) e do banco real: o gwa.

É possível constatar diante a variedade de utilizações akan desses símbolos, o quanto é inerente a arte ao modo de vida do africano akan, sua ética e o contato cotidiano e constante com essas imagens exortadoras como forma de estar conectado com a essência de sua cultura.

Seragi (2022) auxilia nessa discussão quando diz que a efetivação de práticas artísticas

e pedagógicas associam conceitos relacionados a produções artísticas e culturais étnico-raciais, e esta produção está relacionada com vivências cotidianas e familiares. Assim, salienta-se que essas produções permitem que sejam protegidas e difundidas heranças socioculturais atreladas a representação e preservação de memórias. Nesse sentido, a simbologia Adinkra é utilizada como mecanismo fortificador que reconecta saberes ancestrais e técnicas milenares na feitura contemporânea de estampas.

Por meio da simbologia ora explorada, conforme evidencia Seragi (2022, p. 91), tem-se o entendimento de que os signos Adinkra são sagrados e assim, se alinha com o “[...] pensamento afrodiaspórico e a busca pela multiplicação do poder pela emancipação de corpos negros, reflexo do movimento de enegrecimento de espaços pela construção do protagonismo preto [...]”.

Os símbolos imateriais são inseridos no campo do design – no caso desse artigo, para a criação de estampas – em uma busca pela diferenciação, entretanto, por meio dessas simbologias são também preservadas memórias e elementos associados a identidades socioculturais específicas (VIEIRA, 2014).

Sequencialmente, foram apresentados aos participantes os materiais que seriam utilizados, tratando-se de: lápis preto; borracha; folha de papel sulfite; jornal; tesoura; pincéis; goivas (instrumento cortante utilizado para entalho); linóleo (material de borracha usado para criação de carimbos. Foi escolhido em substituição da madeira por ser mais maleável); tinta aquarela para tecidos; faixa de tecido 100% algodão e parafina.

Após esta apresentação, os integrantes dos eventos foram convidados a criarem um desenho no papel (podendo ser uma representação de um motivo Adinkra, mas também algo autoral) que tivesse conexão com sua vida particular, sua história, seja familiar ou experiência marcante individual. Sequencialmente, esses desenhos foram repassados para o linóleo, e com auxílio dos ministrantes e da utilização das goivas, realizou-se o processo de confecção dos carimbos (que consistiu na retirada das localidades que não seriam entintadas, formando os detalhes do desenho), como pode ser constatado na Figura 3.

Figura 3: Produção de carimbos



Fonte: Acervo pessoal dos pesquisadores (2019).

Essa escolha por confeccionar carimbos nas oficinas foi realizada, pois, segundo Pezzolo (2009), em meados do século XVIII, carimbos de metal e madeira eram usados para imitar a estampa *batik*. Na Costa do Marfim e no Senegal o trabalho ainda é realizado com espécies de carimbos esculpidos em madeira, contendo diversos motivos. Como pode ser constatado na Figura 4, os carimbos reproduzem os efeitos do *batik* ao também preservarem locais que não recebem tingimento.

Figura 4: Processo de carimbo no tecido e estampas criadas

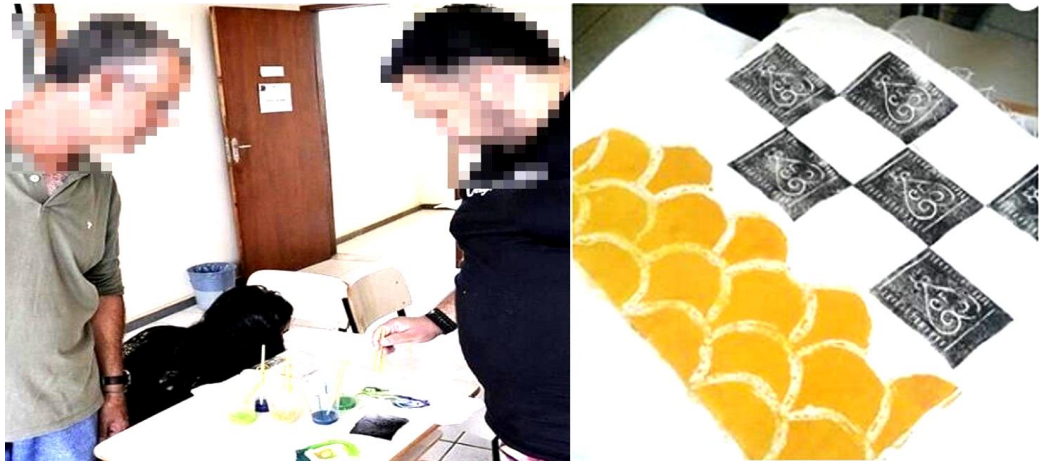


Fonte: Acervo pessoal dos pesquisadores (2019).

Na sequência, foi realizado o processo de *batik*, em que, os participantes repassaram os seus desenhos para o tecido. Com auxílio dos mediadores do evento, foi realizado o processo de derretimento da parafina. Com a parafina derretida e com a utilização de pincéis, os integrantes das oficinas contornaram os seus desenhos, vedando os locais que não seriam tingidos, em etapa que pode ser percebida na Figura 5.

A etapa posterior, e que finaliza o processo do *batik* seria a retirada parafina após a secagem dos tecidos, entretanto, como se trataram de oficinas de curta duração (com no máximo duas horas), não houve tempo suficiente para essa finalização durante os eventos. Contudo, foi explicitado para os alunos como esta etapa deveria ocorrer para que conseguissem realizá-la sozinhos: o tecido deveria ser alocado entre duas folhas, como, por exemplo de jornais; após isso, devia-se prensar sobre a folha um ferro de passar roupas em temperatura quente, em um processo que transfere a parafina para o papel. Por fim, os tecidos poderiam ser lavados. Na figura 6, são apresentados alguns dos resultados das estampas criadas.

Figura 5: Alunos em fase de produção do *batik*



Fonte: Acervo pessoal dos pesquisadores (2019).

A partir da realização prática da proposta, com o entendimento da técnica, buscou-se por sintetizar em imagens algo marcante da própria vida do participante da oficina, ou até mesmo a observação dos contornos de um *Adinkra* para sua estamparia, promovendo um momento ativo de conexão entre fazer e suscitar sentidos, parte considerada importante no processo haja vista todo histórico dos *Adinkra* explicitado com base na cultura *akan* e pela própria história das técnicas trabalhadas.

Figura 6: Alguns resultados das estampas criadas



Fonte: Acervo pessoal dos pesquisadores (2019).

A criação dessas estampas, de acordo com análises desenvolvidas por Dandara Maia (2019), nos indica que a moda, sobretudo no processo de estamparia, conjuntamente com elementos africanos, como exemplo da estamparia *Adinkra*, são mecanismos relevantes para a preservação e o resgate de tradições e afirmações de identidades, historicamente negligenciadas, fomentando a criação de uma moda ética e de suma importância para uma luta antirracista neste setor.

Identifica-se, por meio das oficinas, que a produção têxtil ligada aos elementos africanos é possível e se configura como de suma importância, pois permite um reconhecimento e valorização de aspectos particulares da negritude; oportuniza um resgate histórico e social das tradições dos povos originários africanos; e, ainda posiciona a moda como eminentemente política, especialmente por se desvencilhar de padrões hegemônicos impostos culturalmente, como os eurocêntricos (SANSONE, 2004; PASSOS, 2019; HARGER, 2016).

Os tecidos produzidos a partir das técnicas do *batik* e com os símbolos *Adinkra* podem, ainda, representarem um patrimônio cultural, uma vez que suas fabricações estão alinhadas com as culturas e tradições dos povos africanos (LODY, 2015). Complementando, Nascimento e Gá (2009, p. 22) enfatizam que a recuperação das tradições, muitas vezes esquecidas, oportuniza aos sujeitos a “recuperar a dignidade e humana desses povos” através do “conhecimento e desenvolvimento, [permeando] a história da África [...]” e dando continuidade as feiturais manuais para às novas gerações. Na visão de Lopes e Falcón (2010), os símbolos presentes nas estampas se configuram como uma tradição que revive valores ancestrais no cotidiano das gerações futuras, ampliando, por conseguinte, o senso de pertencimento, de identidade e de comunidade afro-brasileira.

Esse processo que intercala o saber e o fazer nas experimentações aqui propostas se relaciona com as percepções de Vieira (2014) quando a autora diz que as superfícies são maneiras comunicativas atreladas a percepção e ao sentido. Dessa forma, a mensagem que uma estampa comunica só será entendida se a bagagem cultural do interpretante permitir que este consiga compreendê-la. Assim, por meio de oficinas como as realizadas, tem-se o compartilhamento de saberes que são associados a simbologias importantes, sobretudo, para a construção histórica, cultural e social do país, amalgamando questões estéticas e simbólicas na visualidade de estampas.

Em termos de constatações gerais no que tange a realização dessas oficinas, acredita-se que através dessa prática, conseguiu-se apresentar para um grupo de pessoas a existência das técnicas evidenciadas, bem como as simbologias associadas a essas e também aos grafismos africanos, especificamente, os símbolos *Adinkra*. Ainda, ensinar uma técnica milenar que é acessível em termos de materiais para sua realização, propicia que essa produção fomente a economia criativa, apoiando discentes à um saber que poderá gerar retorno financeiro como complementação de suas receitas individuais e/ou familiares.

Para além do intuito técnico, histórico e funcional dos símbolos, e o fator econômico embutido dentro desse aprendizado, a importância do entendimento da visão de arte ocidental em relação à arte africana capacita uma noção bem mais aprofundada de arte por parte do discente-artista dentro do espaço acadêmico e ainda pouco vislumbrada como um fim a ser alcançado como prática pedagógica.

Então destaca-se que o projeto oferecido está dentro das propostas que o IF Sudeste MG enquanto instituição representa. Dessa forma é importante o oferecimento de projetos e cursos que atendam à demanda da população, principalmente em uma cidade pequena como

Muriaé, em que, ora a visão de arte ainda está ligada a um estereótipo de artesanato como um produto desprovido de valor artístico e conceitual, ora está associado ao mercado artístico em que dotados do “dom” e do apadrinhamento alcançam o *metiér* e uma vida de *status*, visões que altamente destoam das essências maiores que a arte possui.

Interessante destacar que os cursos ocorreram em datas comemorativas relacionadas ao dia da consciência negra. A esse respeito, espera-se que este tipo de evento aconteça com maiores frequências e que simbolizem uma maior durabilidade temporal para seu eficaz efeito de mnemônico sobre a sociedade. Espera-se ainda que este artigo possa servir como referência e que a prática aqui narrada seja acoplada em disciplinas de cursos oriundos das áreas da moda e das artes que possuem amplas formas de se aprimorarem enquanto projetos.

3. Considerações Finais

Finalmente, compreende-se que a utilização da técnica de estamparia do *batik* permite a criação das mais diversas formas de expressões. As produções, que são geralmente compostas por florais, motivos geométricos, animais e religiosos, são utilizadas em um processo de preservação de histórias, memórias e identidades culturais. O *batik* é uma técnica artística que impressiona pela carga cultural que perpassa através das gerações. Nesse sentido, por meio da estampagem de motivos africanos por meio da técnica supracitada, permite-se que a identidade cultural étnica seja mais visibilizada, diminuindo os estereótipos que excluíram e menosprezaram esse tipo de produção artística no contexto histórico brasileiro, e mais especificamente, nos locais onde as oficinas foram ministradas.

Assim como elucidam Vidal e Arruda (2020), os tecidos – bem como suas estampas – possuem um papel social importante, sobretudo na preservação de patrimônios culturais, auxiliando na salvaguarda de heranças socioculturais, no caso estudado, de origem africana. Esses tecidos e estampas são ainda mais importantes na medida em que são percebidos como “telas” que representam a identidade de povos africanos. Nesse sentido, são narradas histórias que difundem um legado de resistência destes povos. Assim, a moda, através da estamparia, possui grande relevância, pois, através dela tem-se a fomentação de discussões acerca de identidades, sendo um importante mecanismo de preservação de culturas, memórias, educação e arte.

Conclui-se então que essa produção têxtil é potencializada pelo ensinamento do saber e do fazer, questões propiciadas pelas oficinas. O saber e o fazer são especialmente importantes por darem sentido ao artefato produzido. Assim, pela explicação acerca do saber e por meio da aplicação prática do fazer artesanal, conseguiu-se propiciar aos participantes que tivessem certa noção a respeito da cultura e dos significados do *batik* e dos símbolos *Adinkra*. Dessa forma, pelo fazer do processo artesanal, uma atividade primária de estamparia, que se mantém entre gerações, permite-se que fiquem vivas histórias, conceitos, simbologias, costumes e a cultura de um povo.

Referências

ALMEIDA, A. D. S. da. O traje étnico: a história e a plasticidade. **Semana Acadêmica**, Fortaleza, v. 1, n. 1, p. 1-10, abr. 2014. Disponível em: <https://semanacademica.com.br/artigo/o-traje-etnico-historia-e-plasticidade>. Acesso em: 03 jul. 2022.

ARNOLD, D; VALPASSOS, J. **Introdução a História da Arte**. São Paulo: Atica, 2008. 144 p.

CASTRO, J. A. G. F. de; MENEZES, M. S. dos. Design étnico: a identidade sociocultural dos signos. In: MENEZES, M. S. dos; PASCHOARELLI, L. C. (org.). **Design e planejamento: aspectos tecnológicos**. São Paulo: Editora Unesp, 2009. p. 31-61. Disponível em: <https://books.scielo.org/id/mw22b/pdf/menezes-9788579830426-03.pdf>. Acesso em: 8 ago. 2022.

CARISE, I. **A Arte Negra na Cultura Brasileira**. Rio de Janeiro: Artenova, 2013. 159 p.

CHARAUDEAU, P. Identidade social e identidade discursiva, o fundamento da competência comunicacional. In: PIETROLUONGO, Márcia. (Org.) **O trabalho da tradução**. Rio de Janeiro: Contra Capa, p. 309-326, 2009.

CHATAIGNIER, G. **Fio a fio: tecidos, moda e linguagem**. São Paulo: Estação das Letras, 2006.

DORNAS, A; ALMEIDA, M. das. G. de. Relações contemporâneas: moda e cultura, o designer Ronaldo Fraga e suas coleções literárias. **Revista Observatório da Diversidade Cultural**, [S.l.], v. 2, n. 1, p. 165-176, jan. 2015. Disponível em: <https://observatoriodadiversidade.org.br/revista/revista-odc-volume-2-no-01-2015/>. Acesso em: 02 jan. 2021.

HALL, S. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HALL, S. **Cultura e Representação**. Organização e revisão técnica: Arthur Ituassu; Tradução: Daniel Miranda e William Oliveira. Rio de Janeiro: Edi. Puc Rio: Apicuri, 2016.

HARGER, P. H. C. O Segmento de Moda Afro-Brasileira: conceitos, estruturas e narrativas. **Modapalavra e-periódico**, Florianópolis, v. 9, n. 18, p. 096-120, 2016. DOI: 10.5965/1982615x09182016096. Disponível em: <https://revistas.udesc.br/index.php/modapalavra/article/view/7867>. Acesso em: 9 ago. 2022.

LARAIA, R. B. de. **Cultura: um conceito antropológico**, 21ª edição. Zahar: Rio de Janeiro, 2007.

LODY, R. **Moda e história: as indumentárias das mulheres de fé**. São Paulo, SP: Editora Senac, 2015.

LOPES, G.; FALCÓN, G. **Imagens da diáspora**. Salvador: Solisluna Editora, 2010.

MAIA, D. O vestir político: as estampas wax holandesas como ferramentas de afirmação da identidade afro-brasileira. **Revista dObras**, São Paulo, v. 12, n. 25, p. 144-164, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.26563/dobras.v11i25.858>. Acesso em: 1 set. 2022

MARTINS, E; MENEZES, M. S. dos Panos Adire e elementos da linguagem visual: um olhar além das fronteiras ocidentais. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 20, n. 1, p. 25-40, 2016. Disponível em: http://www.educacaografica.inf.br/wp-content/uploads/2016/06/05_PANOS-ADIRE_25_39.pdf. Acesso em: 9 ago. 2022.

MARTINS, E; MENEZES, M. S. dos. Pano Kente: estrutura e estética africana. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 17, n. 3, p. 162-180, 2013. Disponível em: <http://www.educacaografica.inf.br/artigos/pano-kente-estrutura-e-estetica-africana>. Acesso em: 9 ago. 2022.

MELO, C. et al. Design de superfície: projeto de aplicação de elementos da flora maranhense em estamparia têxtil. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 26, n. 1, p. 20-35, abr. 2022. Disponível em: http://www.educacaografica.inf.br/wp-content/uploads/2022/05/05_DESIGN-DE-SUPERF%C3%8DCIE_20_35.pdf. Acesso em: 9 ago. 2022.

MONTENEGRO, D. S; HELD, M. S. B. de. A utilização de técnicas artísticas manuais na criação de estamparia têxtil. **Educação Gráfica**, Bauru, v. 26, n. 1, p. 51-66, abr. 2021. Disponível em: http://www.educacaografica.inf.br/wp-content/uploads/2022/05/07_A-UTILIZA%C3%87%C3%83O-DE-TECNICAS.pdf. Acesso em: 9 ago. 2022.

NASCIMENTO, E. L.; GÁ, L. C. (org.). **Adinkra**: sabedoria em símbolos africanos. Rio de Janeiro: Ed. Pallas, 2009.

NASCIMENTO, E. L. **A Matriz Africana no Mundo**. São Paulo: Selo Negro, 2008.

PASSOS, J. O racismo, a moda, e a diversificação dos padrões de beleza: o exemplo de Iman, top model Somali dos anos 70/80. **Revista Estudos Feministas**, Florianópolis, v. 27, n. 1, p. 1-8, 2019. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1806-9584-2019v27n158981>. Acesso em: 1 set. 2022

PEREIRA, S. S. de. Elementos da cultura afro brasileira no ensino de artes visuais a pintura do batik africano. *In: O professor e os desafios da escola pública paraense – produção didático-pedagógica*. Volume 11, 2012, Umuarama: Disponível em: http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/cadernospde/pdebusca/producoes_pde/2012/2012_uem_arte_pdp_suely_de_souza_pereira.pdf. Acesso em: 06 set. 2018.

PEZZOLO, Dinah Bueno. **Tecidos**: histórias, tramas, tipos e usos. 2. ed. São Paulo: Editora Senac, 2009. 324 p.

PRODANOV, C. C; FREITAS, E. C. de. **Metodologia do Trabalho Científico**: métodos e técnicas da pesquisa e do trabalho acadêmico. 6. Ed., Novo Hamburgo: Feevale, 2013. Disponível em: <http://www.feevale.br/Comum/midias/8807f05a-14d0-4d5b-b1ad-1538f3aef538/E-book%20Metodologia%20do%20Trabalho%20Cientifico.pdf>. Acesso em: 15 jun. 2022.

SANSONE, L. **Negritude sem etnicidade**: o local e o global nas relações raciais e na produção cultural negra do Brasil. Salvador: Ed. UFBA, 2004.

SANTI, H. C.; SANTI, V. J. C. Stuart Hall e o trabalho das representações. **Anagrama**, [S. l.], v. 2, n. 1, p. 1-12, 2009. DOI: 10.11606/issn.1982-1689.anagrama.2008.35343. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anagrama/article/view/35343>. Acesso em: 11 set. 2022.

SANTOS, J. L. dos. **O que é cultura?**. Coleção primeiros passos. São Paulo: Brasiliense, 2006.

SASAOKA, S; MENEZES, M. S. Dos. Grafismos no projeto Botuáfrica: um diálogo intercultural. **Educação Gráfica**, v. 18, n. 2, p. 216-228, 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/135646>. Acesso em: 9 ago. 2022.

SERAGI, M. S. **Sabedoria Adinkra**: vivências e ressignificações artísticas a partir de símbolos africanos. 2022. 95 f. TCC (Graduação) - Curso de Artes Visuais, UNESP, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/217755>. Acesso em: 14 nov. 2022.

SHOHAT, E; STAM, R. **Crítica da imagem eurocêntrica**: multiculturalismo e representação. Tradução: Marcos Soares. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

VIDAL, J.; ARRUDA, D. de O. Influências dos tecidos e das estamparias africanas na identidade e na cultura afro-brasileiras. **dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda**, [S. l.], v. 15, n. 30, p. 91–114, 2020. DOI: 10.26563/dobras.i30.1236. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1236>. Acesso em: 9 ago. 2022.

VIDAL, J. **O africano que existe em nós, brasileiros**: design e moda afro-brasileiros. Rio de Janeiro: Babilonia Cultura Editorial; Fundação Biblioteca Nacional, 2014.

VIDAL, J.; ARRUDA, D. de O. Reflexões em torno dos tecidos africanos como instrumentos da luta antirracista. **DAPesquisa**, Florianópolis, v. 16, p. 01-21, 2021. DOI: 10.5965/1808312915252020e0040. Disponível em: <https://www.revistas.udesc.br/index.php/dapesquisa/article/view/17644>. Acesso em: 9 ago. 2022.

VIEIRA, L. B. **A estamparia têxtil contemporânea**: produção, produtos e subjetividades. 2014. 226 f. Dissertação (Mestrado) - Curso de Têxtil e Moda, USP, São Paulo, 2014. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/100/100133/tde-13082014-015615/publico/MestradoUSP_TextileModa_LilianaBellio.pdf. Acesso em: 14 nov. 2022.

YAMANE, L. A. **Estamparia Têxtil**. 2008. 124 p. Dissertação (Mestrado em Artes) - Laura Ayako, São Paulo, 2008. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27159/tde2005200132356/.../5281852.pdf>. Acesso em: 6 ago. 2022.