ISSN: 2594-4630
Vol. 5, n. 3

REVISTA DE ENSINO EM ARTES, MODA E DESIGN

DOSSIÊ ESPECIAL DO I ENCONTRO DE GTs DO COLÓQUIO DE MODA

DOI: 10.5965/25944630532021279

TECIDOS AFRICANOS E AFRICANIZADOS NOS CANDOMBLÉS PAULISTAS

African and Africanized tissues in candomblés of São Paulo

Tejidos africanos y africanizados en los candomblés de São Paulo

Aymê Okasaki[1]

1 Doutoranda em História Social, na Universidade de São Paulo. Integrante do Fayola Odara - Grupo de Pesquisas Estéticas e Culturais Africanas e Afro-diaspóricas - CNPq. Mestra e bacharela em Têxtil e Moda pela Universidade de São Paulo. Licenciada em Artes Visuais - Faculdade de Administração e Artes de Limeira. Docente nos cursos de bacharelado em Moda da Universidade de Sorocaba e Athon Sorocaba. Orcid: https://orcid.org/0000-0003-1758-1545; Lattes: http://lattes.cnpq.br/6619193484437555; E-mail: ayme.okasaki@usp.br

RESUMO

Os tecidos vindos da África são fundamentais para pensar a estética dos candomblés paulistas, pois suas trajetórias históricas demonstram uma complexa trama cultural que questiona a noção de origem pura, sem deixarem de ser utilizados como símbolos de identidades culturais africanas e afro-brasileiras. Este trabalho analisa a motivação do uso de tecidos específicos vindos do continente africano pelos candomblés paulistas. O objetivo é relatar essa história e discutir, desde o continente africano até a atualidade, as presenças do tecido *A*ṣọ Oke, produzido pelos *yorùbá*; do tecido estampado industrialmente *Wax Print*; e das rendas industriais nigerianas-austríacas. Buscou-se identificar a presença desses têxteis em imagens do século XX e em terreiros de São Paulo, para a análise no contemporâneo. Descobriu-se processos distintos que motivaram esse uso: o *Wax Print* ganhou uma carga de conexão com o que se veste no continente africano atualmente. Já o *A*ṣọ Oke se relaciona com a ideia de tradição, enquanto o consumo das rendas importadas da Nigéria mescla uma alusão à indumentária das negras crioulas com a importação contemporânea de tecidos industrializados que passam pelo continente africano. A maior dificuldade da pesquisa foi encontrar as confluências de narrativas dos produtores dos tecidos, revendedores e usuários; além da escassez de pesquisadores brasileiros que se dedicaram ao tema. Por fim, a importância desta pesquisa reside em uma nova análise desses têxteis no contexto cultural, social, artístico e religioso dos candomblés paulistas, que os denota como parte indissociável da estética que compõe o *ethos* do povo de axé.

Palavras-chaves: *Aṣọ Oke; Wax Print*; Renda Africana.

Abstract

*The fabrics that come from Africa are fundamental for thinking about the aesthetics of candomblés of São Paulo, as their historical trajectories demonstrate a complex cultural plot that questions the notion of pure origin, while still being used as symbols of African and Afro-Brazilian cultural identity. This work seeks to analyze the motivation for the use of fabrics coming from the Africa, within the candomblés of São Paulo, until today. The objective is to bring the history of these fabrics from the African continent, until their arrival in candomblés: the A*ṣọ Oke, produced by the yorùbá; the industrially Wax Print; and Nigerian-Austrian laces. We sought to identify the presence of these textiles through images of the twentieth century, and visits to temples in São Paulo, for analysis in the contemporary. What were discovered were distinct processes that motivated this use: Wax Print gained a load of connection with what is being worn on the African continent today. Aṣọ Oke is related to the idea of tradition. While the laces imported from Nigeria are consumed, mixing an allusion to the clothing of Creoles, with the contemporary import of fabrics that pass through the African continent. The greatest difficulty of the research was to find the confluences of narratives of the fabric producers and users; in addition to the few Brazilian researchers who have analyzed the textiles. Finally, the importance of this research lies in a new analysis of these textiles, in context of candomblés, verifying them as an inseparable part of the aesthetics that make up the ethos of the people of axé.

Keywords*: A*ṣọ Oke; Wax Print; African Lace.

Resumen

Los tejidos africanos son fundamentales para pensar la estética del Candomblés de São Paulo, ya que sus trayectorias históricas demuestran una trama cultural compleja que cuestiona la noción de origen puro, sin dejar de ser utilizados como símbolos de la identidad

*cultural africana y afrobrasileña. Este trabajo busca analizar la motivación para el uso de tejidos del continente africano, dentro de los candomblés de São Paulo, hasta el día de hoy. El objetivo es traer la historia de estos tejidos desde el continente africano, hasta su llegada a los candomblés: el A*ṣọ Oke de los yorùbá; *los Wax Print; y encajes nigeriano-austriacas. Buscamos identificar la presencia de estos textiles a través de imágenes del siglo XX, y visitas a terreros en São Paulo. Lo que se descubrió fueron procesos distintos que motivaron este uso: Wax Print ganó una conexión con lo que se usa en el continente africano hoy en día. A*ṣọ Oke está relacionado con la idea de tradición. Mientras se consumen los encajes importados de Nigeria, mezclando una alusión a la vestimenta de las criollas, con la importación contemporánea de tejidos que pasan por el continente africano. La mayor dificultad de la investigación fue encontrar las confluencias de narrativas de los productores, revendedores y usuarios de telas; además de los pocos investigadores brasileños que han analizado estos textiles. Finalmente, la importancia de esta investigación radica en un nuevo análisis de estos textiles, en el contexto de los candomblés, verificándolos como parte inseparable de las estéticas que conforman el ethos de la gente de axé.

Palabras clave*: A*ṣọ Oke; Wax Print; Encaje Africano.

1 INTRODUÇÃO

Tratar das estéticas dos candomblés paulistas atualmente é buscar um equilíbrio entre tradição e modas. É importante notar que existem características de moda nesses mercados, que são visíveis nas mudanças que ocorrem, principalmente nos tecidos utilizados. Podemos perceber a criação constante de modelos, por vezes um traje novo a cada festa do terreiro. Encontramos um cronograma de lançamentos de roupas para os candomblés de São Paulo por parte dos produtores, muitas vezes ligados ao calendário de festas dos terreiros e aos òrìṣàs de cada período. Contudo, as mudanças nos trajes do candomblé são mais lentas do que as das coleções de moda convencionais. Enquanto as tendências de moda, em geral, seguem um cronograma muito efêmero, as roupas de candomblés passam por mudanças que se restringem a determinados elementos passíveis de alteração sem perda litúrgica. Grande parte da silhueta e da modelagem dessas roupas se mantém quase inalterada desde o século XIX até hoje, como os trajes das negras crioulas, conforme podemos observar nas pesquisas que compõem o referencial teórico deste artigo, como a de Pereira (2017) sobre o terreiro Redandá, de São Paulo, de Pereira (2010) sobre a casa Oduduwa (SP) e o caderno do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia ([IPAC], 2009) sobre o pano-da-costa.

Contudo, nos tecidos, encontramos alterações tanto nas configurações visuais como nas matérias-primas utilizadas, que demonstram a influência do mercado de moda nesses trajes. Essa influência é manifestada em fatores como: introdução de fios de Lurex e outras fibras sintéticas, em vez do uso exclusivo de algodão e da predominância do tingimento em índigo; re-tecidos construídos apenas com aviamentos (rendas de entremeio, em alusão às faixas coloridas tramadas em tear estreito dos panos-da-costa); e introdução de estampas que se relacionam com as divindades africanas, mas também são produzidas para o mercado de moda (como estampas de folhas para filhos de *Ọṣọ̀ọ̀si*, de borboletas para filhas de *Ọya*, e de conchas e elementos do mar para *Yemọja*).

Muitos dos tecidos utilizados da moda europeia dos séculos XIX e XX se mantiveram no vestuário do candomblé, como o Richelieu e as rendas, além dos tecidos de algodão produzidos no Brasil, como o morim e a chita brasileira. Entretanto, no mercado contemporâneo dessas roupas, os tecidos mais valorizados são os africanos. Sendo assim, nos questionamos: quais tecidos seriam esses? Quais são suas trajetórias históricas no continente africano até chegarem aos terreiros de São Paulo? E por que eles são tão utilizados atualmente?

1.1 METODOLOGIA

Com base nessas questões, nos detivemos na análise de quais tecidos importados do continente africano estão presentes nos candomblés de São Paulo, que observamos pessoalmente em visitas de campo aos terreiros *Axé Ilê Obá* e Centro Cultural *Eyin Osun*, em São Paulo, e *Ilê Odé Lorecy*, em Embú das Artes. A partir dessa exploração inicial, em visitas a festas públicas dos terreiros, conversas com a *Ìyálórìṣà* Paula de *Yánsàn*

(líder do primeiro terreiro tombado como patrimônio histórico e cultural em São Paulo, *Axé Ilê Obá*) e entrevistas com donas de confecções para trajes de candomblé (Bianca Almeida da *Patuá Confecções*, Georgia Prado do *Atelier Odò Iná*, Nayara Inajá da *Asó Lewá* e a costureira Analia Justino), deparamo-nos com três tecidos mais recorrentemente importados de África: as rendas africanas, também vendidas com os nomes de Richelieu africano ou guipure africano; os tecidos *Wax Print*; e as tecelagens em tiras *Aṣọ* Oke.

Para fundamentar a análise histórica acerca desses três tecidos, foram utilizadas tanto obras que tratam do comércio transatlântico de têxteis nos séculos XVIII e XIX (ADAMS, 1823) quanto bibliografia sobre cada tecido específico: sobre os *Aṣọ Oke*, lançamos mão do artigo dos nigerianos Adegbite, Ilori e Aderemi (2011), que investigaram 300 produtores para compreender o mercado e as tecnologias envolvidas na produção do sudoeste da Nigéria, além do trabalho do colecionador e curador Duncan Clarke (1997), autor de diversas obras sobre tecidos africanos que ainda hoje possui grande contato com a exportação desses têxteis. Para a investigação acerca dos *Wax Print*, uma importante pesquisa é a da brasileira Dandara Maia da Silva (2017), curadora de exposição sobre *Wax Print* e doutoranda pela Universidade de Bayreuth (Alemanha), que trata desse tecido de mercado europeu, asiático e africano; além dos estudos da antropóloga francesa Anne Grosfilley (2018), que analisa a produção de algumas empresas, como a Vlisco. Por fim, uma autora base para a revisão acerca das "rendas africanas" *é Barbara* Plankensteiner (PLANKENSTEINER; ADEDIRAN, 2010), diretora do *Museum am Rothenbaum* (Alemanha) e pesquisadora de acervos de cultura material do Benin e da Nigéria.

1.2 OBJETIVOS

Objetiva-se analisar a motivação do uso de tecidos vindos do continente africano, dentro dos candomblés paulistas, e, mais especificamente, relatar a história do *Aṣọ Oke*, dos *Wax Print* e das rendas industriais nigerianas-austríacas, desde o continente africano até a atualidade brasileira, discutindo sua presença nos candomblés paulistas.

Além disso, pretende-se investigar os processos históricos desses tecidos em África, nos âmbitos de suas relações sociais, políticas, comerciais e religiosas, para compreender a escolha pela utilização deles nos trajes de candomblés de São Paulo.

1.3 JUSTIFICATIVA

Esta pesquisa se justifica pela necessidade de análise desses têxteis nos contextos cultural, social, artístico e religioso dos candomblés paulistas, pois estes são fundamentais para pensar a estética dos terreiros. Os tecidos, com suas origens, produções, comercializações e usos multiculturais, questionam a noção de origem pura, à medida que, a despeito de serem utilizados como símbolos de identidade africana, demonstram as múltiplas trajetórias culturais afro-brasileiras. Nos candomblés paulistas, os tecidos vindos de África já fazem parte parte da estética que compõe o que Rita Amaral (2002) chama de *ethos* do povo de axé: um compartilhamento de diversos valores (inclusive estéticos),

como a exaltação da beleza e do dispêndio, que são expostos também pelo modo de se vestir.

2 AṢỌ OKE

Para iniciar esta análise, trata-se dos tecidos utilizados em uma das peças mais significativas do traje feminino do candomblé: o pano-da-costa. Atualmente, é possível encontrar peças dele feitas dos mais diversos tecidos, desde rendas a *Wax Print*, contudo, o modelo mais antigo e mais tradicional é feito a partir da costura de várias tiras de tecido plano unidas pela ourela. Essas telas vendidas em bandas finas são um dos primeiros tecidos comercializados entre o Brasil e o continente africano, mais intensamente durante o século XIX. Em 1823, o capitão John Adams cita a compra de tecidos de Lagos e Ardra pelos portugueses, que os traziam ao Brasil:

> São essas pessoas que mandam muitos tecidos para Lagos e Ardrah, que os comerciantes portugueses do Brasil compram para seus mercados onde são muito estimado pela população negra; provavelmente, não apenas por sua durabilidade, mas porque é fabricado em um país que deu à luz muitos deles, ou seus pais, pois os portugueses sempre exerceram um comércio extremamente ativo de escravos em Wydah, Ardrah e Lagos (ADAMS, 1823, tradução nossa, p. 97).

O nome pano-da-costa se refere à rota de comercialização da Costa Oeste africana (ao sul da faixa do litoral a partir do rio Senegal até Gâmbia) à costa brasileira (em Pernambuco, Bahia e Rio de Janeiro), que é percorrida desde o último período do tráfico de escravizados no século XVIII. Os tecidos eram vendidos em tiras de cerca de 15 cm de largura e apenas quem fosse utilizá-las as unia de acordo com a peça que gostaria de confeccionar (como xale para pano-da-costa ou como turbante para pano-de-cabeça, mais estreito). A Figura 1 mostra um pano-da-costa listrado, reproduzido por Carlos Julião em 1779.

Figura 1 – Ilustração da Bahia de Todos os Santos, em Salvador, por Carlos Julião, em maio de 1779.

Fonte: Julião e Cunha (1960)

É importante salientar que a técnica de tecelagem em tear estreito é presente em diversas culturas da África Ocidental e da África Central, que se diferem quanto a matérias-primas, teares e divisões de trabalho por gênero. Muitos grupos produziam essas tecelagens em faixas estreitas, porém, destacaremos aqui os tecidos *A*ṣọ Oke, dos *yorùbá*, à medida que eles são comercializados até hoje para os terreiros de candomblés de São Paulo, alimentando uma trama têxtil internacional.

*A*ṣọ Oke está presente nas culturas *yorùbá* do Sudoeste da Nigéria. Apesar de sua popularização no século XX para outros grupos, sofre marcante diminuição no mercado devido à entrada dos tecidos *Wax Print* nesse mesmo período. Por isso, atualmente, o *A*ṣọ Oke passou a ser utilizado mais em cerimônias específicas, por ter se tornado mais caro (ADEGBITE; ILORI; ADEREMI, 2011).

O *A*ṣọ Oke tem o algodão como matéria-prima básica, não obstante, para cada uso ele pode ser mesclado com outras fibras: seda, fios de rayon e Lurex metálico. A mescla do caro algodão fiado nigeriano – tinto em azul com a planta *Indigofera* – com fios tintos artificialmente, cascas ou fios importados da Tunísia, Itália, França, Japão e outros países asiáticos, resulta em um *A*ṣọ Oke distinto para cada ocasião, que variam em preço. Cada vez mais as fibras sintéticas têm sido inseridas nesses têxteis (ADEGBITE; ILORI; ADEREMI, 2011). Nesse contexto, é importante salientar que a opção pelo Lurex japonês na Nigéria, que se popularizou na década de 1970, tinha o objetivo de baratear o tecido e torná-lo mais belo.

Em entrevista[2], a proprietária da confecção paulista *Odò Iná* afirma que, no candomblé, apesar de os panos-da-costa com Lurex terem a função de beleza, também passaram a ser associados a determinados òrìṣàs – como *Ọ̀ṣun* e sua relação com o cobre e ouro – e evitados por certos òrìṣàs – como os da chamada “família da palha”, *Nàná Buruku* e *Ọmọlu*, por serem mais relacionados a materiais foscos e rústicos.

Uma das características principais do *A*ṣọ Oke é sua largura, que se deve à espessura do tear no qual ele é confeccionado. Trata-se de um tear de pedal, horizontal e duplo, utilizado por homens. Por ser um tear horizontal, os fios do comprimento do tecido (urdume) precisam ser esticados de 10 a 20 metros para fora dos galpões onde são produzidos. Suas tramas são pequenas, com cerca de 15 cm. Também existem teares *yorùbá* mais largos e verticais, que normalmente são operados por mulheres e produzem tecidos de 30 cm a 90 cm de largura chamados *Kíjìpá* e Ìró (tecido maior enrolado como saia para conjuntos femininos). Isso não quer dizer que não há mulheres utilizando os teares horizontais (até mesmo devido a crises e questões financeiras dos tecelões) ou vice-versa, apenas que é incomum (ADEGBITE; ILORI; ADEREMI, 2011).

Atualmente, *A*ṣọ Oke é uma terminologia geral para os diferentes tipos de tecido que esses teares estreitos podem produzir, sendo três tipos principais: os *Ẹtù*, Àlàárì e *Sányán* (Figura 2), além de outros de uso básico e rituais.

2 Entrevista de Gerogia Prado concedida à autoria, em 19 de julho de 2019, em São Paulo.

Figura 2 – *Ẹtù* (esquerda), Àlàárì (centro), *Sányán* (direita).

Fonte: Clarke (2020)

No final do século XIX e no início do século XX, os *A*ṣọ Oke Ẹtù, *Sányán* e Àlàárì formavam uma parte importante de uma rede de comércio regional que abrangia as áreas dos Nupe, Hausa e Fulanis. Os estilos de roupas de influência islâmica, elaborados pelos *yorùbá*, gradualmente substituíram as roupas masculinas baseadas em amarrações e tecidos enrolados no corpo. As mulheres, no entanto, mantiveram um estilo mais tradicional, modificando-o com peças adicionais e introduzindo blusas costuradas, no século XX (CLARKE, 1997).

Embora *Sányán*, *Ẹtù* e Àlàárì permaneçam no centro da tradição do *A*ṣọ Oke e sejam comprados em certas ocasiões por todos os *yorùbá*, no século XIX, a mudança de poder dos governantes tradicionais para as novas elites de Lagos e Ibadan acarretou uma alteração nos centros de patrocínio aos tecelões. Nas primeiras décadas do século XX, essas elites estabeleceram o padrão para o uso de roupas que persiste até hoje e sustenta uma comunidade de tecelões (CLARKE, 1997).

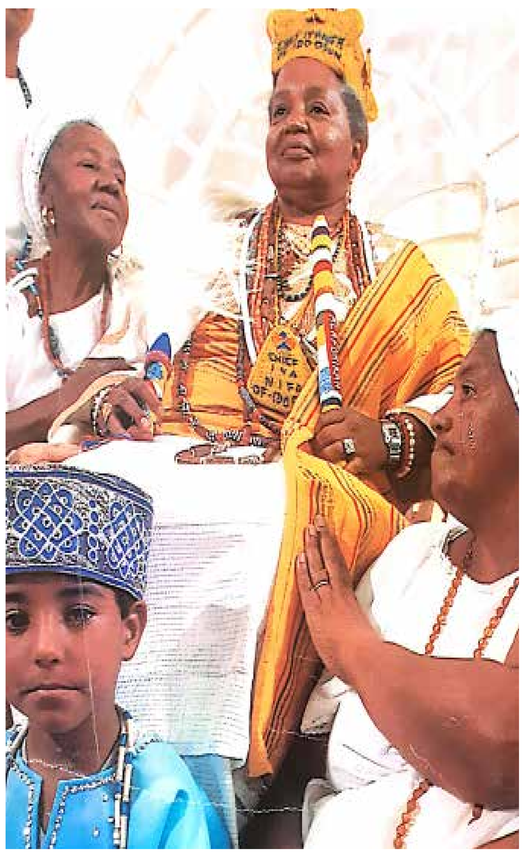
No final do século XIX, a sociedade de Lagos era dominada por famílias Saro. Eles eram descendentes de *yorùbá* que se converteram ao cristianismo e receberam educação inglesa de missionários em Freetown, Serra Leoa. Os Saro retornaram para Lagos quando a cidade se tornou uma colônia britânica em 1861. Como uma minoria rica que tinha afinidades com o regime inglês, muitos deles imitaram a estética inglesa e o vestuário europeu se espalhou pela *Yorùbálândia*. Contudo, na década de 1890, alguns grupos nigerianos pediram o retorno dos estilos africanos. Essa busca pelos tradicionais teve um impacto no vestuário para ocasiões cerimoniais (CLARKE, 1997), mas as influências europeias são importantes para pensar o vestuário do candomblé, pois, no Brasil, o traje europeu ainda do século XIX se mostra influente na silhueta da chamada roupa de baiana do candomblé, com saias volumosas engomadas, anáguas e rendas.

Entretanto, uma busca por um “estilo africano tradicional” é marcante tanto nos terreiros (re)-africanizados quanto entre os *yorùbá*. A (re)-africanização nos candomblés, que ocorre desde os anos 1960 em São Paulo, fez com que os tecidos vindos da África ganhassem um status de legitimação de uma estética identitária africana. Esse movimento de (re)-africanização em São Paulo se soma aos numerosos terreiros de umbanda que se tornam casas de candomblé de nação Ketu-nagô, concomitante à grande entrada de uma classe média acadêmica muito próxima das artes. Assim, surgem terreiros que buscavam

eliminar elementos tidos como sincréticos e ocidentais – o que se manifesta, no vestuário, na troca das saias volumosas por *boubous*/batas longas e conjuntos "estilo africano" com tecidos vindos de África –, como o *Ilê Axé Oduduwa*, em Mongaguá (SP), criado nos anos de 1980 (PEREIRA, 2010). Importa salientar que embora o movimento de (re)-africanização seja visível nos trajes de candomblé, ele envolve também diversas comunidades negras para além do âmbito religioso: na moda, nas expressões artísticas, na música e na produção acadêmica e intelectual. Incorpora-se elementos vindos do continente africano não apenas no discurso e na militância, como também no vestir, dando uma maior atenção a essas matrizes.

A presença, nos terreiros, de intelectuais que pesquisam África e suas diásporas também fortifica esse movimento, como é o caso do sacerdote do *Ilê Axé Oduduwa*, *Babalorixá* Síkírù Sàlámì, nigeriano e doutor em Sociologia; e da Mãe Sylvia de Oxalá (Figura 3), que esteve à frente do terreiro *Axé Ilê Obá* e tinha pós-graduação em relações internacionais e formação em Enfermagem e Administração, além de ter atuado em congressos e conferências sobre o tratado de Durban.

Figura 3 – Pano-da-costa de *Aṣọ Oke* sendo utilizado por Sylvia de *Oxalá*, *Ìyálórìṣà* de 1986 a 2014.



Fonte: Peres (1997)

Esses sacerdotes "entre dois mundos" conseguem trazer algumas tradições ainda em voga no continente africano, por terem maior contato com África, tanto por meio dos estudos acadêmicos quanto das viagens; como é o caso do costume *A*ṣọ Ebi. Particularmente importante para o futuro da tecelagem de *A*ṣọ Oke, esse costume provavelmente se originou em Freetown e se popularizou nas cidades *yorùbá* na década de 1920. Na tradição *A*ṣọ Ebi, quem organiza a celebração (o noivo de um casamento ou os pais de uma criança, por exemplo) deve vestir todos os convidados com uma mesma padronagem de tecidos, expressando um senso de família. A depender das tendências de moda vigentes, das preferências e do poder aquisitivo dos celebrantes, esse tecido pode ser *Wax Print*, veludo, renda ou outros (CLARKE, 1997).

Em São Paulo, a tradição do *A*ṣọ Ebi é vista em templos como o *Ilê Axé Oduduwa* (Figura 4), no qual todos os adeptos utilizam o mesmo tecido nos principais festivais

(muitas vezes utilizam *Wax Print* ou rendados e bordados, ou *A*ṣọ Oke apenas em panos--de-cabeça ou pano-da-costa).

Figura 4 – *A*ṣọ Oke nos panos-de-cabeça e bordados industriais na *Buba* (blusa), na tradição *A*ṣọ Ebi, no *Ilê Axé Oduduwa*

Fonte: Beserra (2019)

Entretanto, para além de alguns terreiros (re)-africanizados, não existem tradições de uniformidade de um mesmo tecido em todo o vestuário nos demais terreiros de candomblés, apesar da uniformidade cromática em determinadas festas (como as festividades para Òṣàálá, nas quais o branco é imperativo).

Ainda entre os *yorùbá*, na África, em meados do século XX, era comum usar *A*ṣọ Oke como tecido para ocasiões importantes e cerimônias especiais. A essa altura, o tecido já havia sido substituído, no cotidiano, pelos têxteis industrializados importados. Os *A*ṣọ Oke passaram a ser utilizados em cerimônias para nomear os bebês, casamentos, aniversários, cerimônias de título de chefia e funerais, além de festivais nos clubes e dias santos cristãos e islâmicos (CLARKE, 1997).

De acordo com o autor Duncan Clarke (1997), uma das razões pelas quais o *A*ṣọ Oke não recebeu tanto reconhecimento no exterior quanto outros tecidos africanos é sua variedade, tanto em cores quanto de matérias-primas, que mudam rápido demais, à medida que a diversidade de padronagens é enorme e crescente e que utiliza-se uma gama cada vez maior de fios de algodão industriais importados ou produzidos localmente, além do rayon.

Quanto às padronagens, até a década de 1960, os fios de urdume eram tintos por reserva. Porém, esse tingimento local passou a ser substituído por fios industrializados importados, aumentando a gama de cores. Uma das padronagens mais comuns era a utilização de brocados ou fio flutuante na trama, formando desenhos de pentes, placas corânicas e até desenhos figurativos. Uma característica marcante nas padronagens são os espaços abertos, pequenos buracos formados por fios de trama que amarram um grupo de fios de urdume, no entanto, as padronagens mais comuns são listras e xadrez (CLARKE, 1997).

Na década de 1990, os tecelões *yorùbá* responderam à competição dos tecelões ganeses Ewe que se mudavam para Lagos com mais inovações, incluindo a tecelagem de tiras mais largas e a decoração no barrado. Devido à alta demanda, milhares de

homens tecelões ainda trabalham em tempo integral, acompanhados por um número crescente de mulheres. Assim, esse tecido reforça um senso de tradição e identidade, sem deixar de rapidamente se transformar e se adaptar, representando a complexidade e diversidade da África moderna (CLARKE, 1997).

Na São Paulo contemporânea, existe uma predileção de compra por produtos africanos, em especial *yorùbá*, como *A*ṣọ Oke. Entretanto, desde o século XVIII, diversos tecidos de faixas estreitas chegam à costa brasileira, têxteis que são produzidos por grupos africanos diferentes, e que no Brasil recebem o nome genérico de pano-da-costa. Esses tecidos estão presentes nos candomblés até hoje.

Um mestre tecelão que trouxe a técnica da tecelagem em tiras para o Brasil, foi Alexandre Gerardis da Conceição, na Bahia do século XIX. De origem nupe, Mestre Alexandre foi o primeiro tecelão, segundo o Ipac (2009), a tecer para construir o pano-da-costa, também conhecido no Brasil como Alaká. Mestre Alexandre deixou um afilhado, Mestre Abdias do Sacramento Nobre (1910-1994), que construiu um projeto, em 1984, para a formação das filhas-de-santo do terreiro *Ilê Axé Opô Afonjá*, para que elas aprendessem essa tecelagem e não deixassem a técnica se perder. O projeto foi renovado em 2002, com o nome Casa do Alaká, como um espaço de produção e venda de panos-da-costa, dentro do próprio terreiro (Figura 5).

Figura 5 – Mestre Abdias ensinando a tecelagem do pano-da-costa para as filhas-de-santo do *Ilê Axé Opô Afonjá* (esquerda); Casa do Alaká, em 2019 (centro e direita)

Fonte: esq.: Ipac (2009); cen. e dir.: elaboração própria

Atualmente, outros terreiros também tecem seus panos-da-costa em tiras, como o *Ilê Axé Iboro* e o Terreiro São Jorge Filho da Goméia. Entretanto, é importante salientar que grande parte dos panos-da-costa feitos no processo de faixas ainda são importados do continente africano.

3 *WAX PRINT*

Até o século XX, havia uma predominância dos tecidos em faixas estreitas, como o *Aṣọ Oke*, nos candomblés, a ponto de eles influenciarem criações brasileiras. Todavia, no século XX, chegou ao Brasil o tecido que na contemporaneidade marca a estética (re)-africanizada dos terreiros: os *Wax Print*. A força desse tecido industrial é tanta que suas estampas, por vezes, substituíram as tecelagens tradicionais africanas, em África e nos terreiros brasileiros. Na Figura 6, vê-se uma tecelagem de um Ewe Kente, na esquer-

da; e, na direita, um tecido estampado *Wax Print*, com uma estamparia que remete ao têxtil artesanal em formas, escolhidas pelo Atelier Odò Iná, para uma saia que foi utilizada em uma festaesta de Ògun, no terreiro paulista *Axé Ilê Obá*.

Figura 6 – Tecido *Ewe Kente*, de Gana, 1930-1950, da galeria londrina *Adire African Textiles* (esquerda); e saia do *Atelier Odò Iná*, no *Axé Ilê Obá* (centro e direita).

Fonte: Clarke (2020) – esquerda; Cancissu (2019) – centro e direita

As estampas *Wax Print* também são conhecidas como *fancy print*, *mummy cloth*, *pagne*, *capulana* ou *ankara*, entre outros nomes, de acordo com a região em que são comercializadas (GROSFILLEY, 2018). O nome *Wax Print* deve-se ao processo de estamparia por reserva do qual ele deriva, que utiliza cera para reservar as áreas que não devem receber cor. Sua origem vem do processo de estamparia batik, de Java. Os batiks foram exportados e comercializados para a Europa no século XVIII e, no final do século XIX, empresas inglesas, suíças, belgas e holandesas, buscaram adaptar o batik tuli javanês a um processo industrial, com cilindros de cobre para aplicar a cera (LIMA, 2013).

Em 1854, uma máquina belga da Haarlem Katonen Maatschappij (*Haarlem Cotton Company*) foi patenteada, a La javanaise. A PF van Vlissingen & Co. compraria a La javanaise em 1906, aumentando a concorrência e produção dos tecidos estampados (VLISCO, 2019). Porém, por volta de 1870, os holandeses e demais europeus enfrentaram uma dura resistência do mercado da Indonésia, que não aceitava o produto holandês (VLISCO, 2019). Buscando soluções para a rejeição do mercado das colônias das ilhas, as empresas holandesas passaram a exportar para a África, primeiramente para as colônias belgas e posteriormente para as inglesas e alemãs. O mercador Ebenezer Brown Fleming levou os tecidos da *Haarlem Cotton Company* para a África Ocidental (SILVA, 2017), pois missionários haviam reportado para Fleming que 700 soldados ganeses que estavam em Java protegendo a colônia holandesa já haviam transportado batiks para Gana, demonstrando uma demanda que as empresas europeias buscariam sanar com os *Wax Prints* (SPRING, 2012).

Entre as elites da África Ocidental e Central, a *Wax Print* obteve sucesso. Nos anos de 1940, passaram a estampar apenas um lado do tecido e aumentaram as cores, tornando-o o mais popular entre as demais camadas sociais africanas (LIMA, 2013). Os motivos começaram a incorporar releituras de padronagens africanas, mas com o desenho

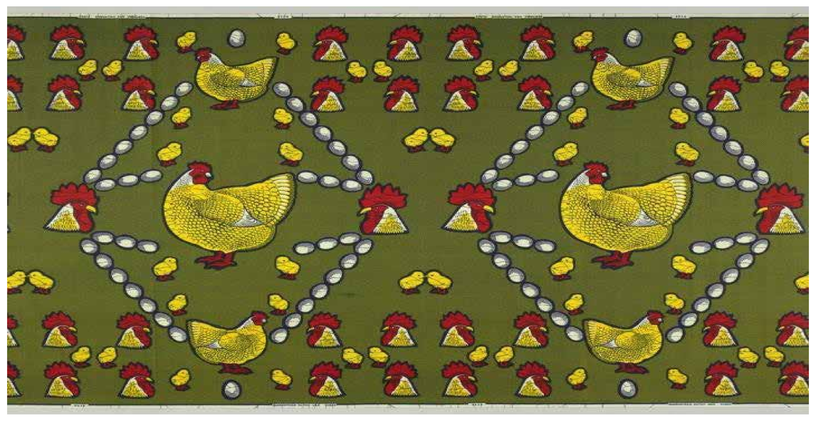
craquelado no fundo, remetendo à quebra da cera que, por vezes, ocorria no processo artesanal do batik. É certo que as primeiras estampas revelavam muito das inspirações de correntes estilísticas europeias da época, e inspirações também das artes africanas (SILVA, 2017).

Empresas holandesas e inglesas comercializavam esse tecido a baixo custo para toda a África Ocidental, onde ele se popularizou a ponto de ser produzido também por empresas chinesas, a custos ainda mais baixos. As empresas passaram a produzir em unidades fabris na Costa do Marfim e Nigéria, expandindo sua produção pelo continente africano, desde o final do século XIX (SILVA, 2017).

As diferentes estampas estão presentes em momentos sociais marcantes, como o casamento, o nascimento de um filho ou a morte de uma pessoa próxima. Mas elas, somadas aos padrões florais clássicos africanos, também marcam a vida moderna no continente, como motivos de eletroeletrônicos e eletrodomésticos, produtos de consumo, doenças e política local (SILVA, 2017; VLISCO, 2019).

Dentre as milhares de estampas já produzidas, muitas se tornaram tradicionais nas diferentes regiões do continente africano e recebendo significações específicas. A empresa holandesa Vlisco (2019) possui uma seção em seu site na qual conta as histórias de algumas de suas estampas. Um exemplo é a estampa *La Famille* (Figura 7), em que as figuras de galinhas com ovos e pintinhos representam a família. Na Nigéria, essa estampa é associada à criação do mundo na mitologia *yorùbá*, segundo a qual *Obàtálá* teria jogado terra sobre as águas e lá colocado uma galinha de cinco dedos, para que ela ciscasse e espalhasse a terra em todas as direções. Esse é apenas um exemplo de história associada às estampas *Wax Print*, simbologia que se altera e até mesmo desaparece em alguns casos, como nos terreiros de São Paulo, onde dificilmente se conhece a história dessas estampas.

Figura 7 – Estampa *La Famille*.



Fonte: Vlisco (2019)

O caminho desses tecidos até o Brasil marca uma ponte comercial de vendedores autônomos de Angola, Costa do Marfim, Benin, Senegal e Nigéria. Alguns *Wax Print* que vêm para o Brasil são comprados nesses países, mas sua produção ocorre em outros lugares de África, assim como na Holanda e na China. Vale destacar que, na década de 1990, o grupo chinês Hong Kong Cha Group, que adentrou nesse mercado em 1964, detinha 65% de todo o mercado de *Wax Print* (GROSFILLEY, 2018). Em São Paulo, especialmente no bairro da República, esses tecidos costumam ser vendidos com a nomencla-

tura de “tecido africano”. Além dos vendedores autônomos, lojas de tecidos e roupas africanas, também é comercializado em lojas de artigos religiosos afro-brasileiros. Durante a Primeira Guerra Mundial, Inglaterra e Holanda exportaram seus *Wax Print* para Portugal e Brasil. Os *Wax Print* só chegaram ao Brasil em 1914 em Recife e Salvador (LIMA, 2013). Associada a um movimento recente dentro do candomblé, a (re)-africanização, que ocorria desde os anos 1960 no Sudeste do país, fez com que os tecidos vindos de África ganhassem um status de legitimação de uma estética identitária africana no candomblé.

Os *Wax Print* foram inseridos no vestuário de candomblé de maneira mais intensa há poucos anos. Em entrevista com pessoas que confeccionam essa indumentária, como a *Patuá Confecções*[3] e o *Odò Iná*[4] (ateliê que confeccionou a saia da Figura 8), em São Paulo, foi apontado um maior uso dos ankaras há menos de 4 anos. Isso foi impulsionado, entre outros fatores, pelos imigrantes angolanos, senegaleses e de outros países africanos que revendem os tecidos no Brasil. Devido aos preços mais baixos daqueles comprados diretamente na África, muitos produtores de vestuário e sacerdotes de candomblé viajam ao continente africano e trazem vários tipos de produtos para os ritos religiosos ao Brasil, inclusive tecidos.

Figura 8 – Tecido *Wax Print*, no *Atelier Odò Iná* (esquerda); e saia produzida com este tecido, para òrìṣà Ọmọlu, no terreiro *Axé Ilê Obá* (direita)

Fonte: esq.: elaboração própria (2019); dir.:Prado (2019)

4 RENDA AFRICANA

No mercado de tecidos importados para confecção de roupas para os candomblés, outro tecido recorrente são as “rendas africanas” importadas da Nigéria, de outros países africanos e até mesmo da China e Índia, a preços mais baratos. Esse tecido faz alusão às rendas registradas nas imagens das negras crioulas, ainda do período escravocrata brasileiro, que influenciaram fortemente as indumentárias femininas do candomblé; contudo, o produto atualmente importado da África é um têxtil industrializado. Existe grande importância no uso desse tecido industrial importado no continente africano à medida

3 Entrevista de Bianca Batista Almeida concedida à autoria, em 06 de setembro de 2019, em São Paulo.
4 Entrevista de Gerogia Prado concedida à autoria, em 19 de julho de 2019, em São Paulo.

que, mesmo que sua produção não seja feita por empresas africanas, o uso massivo em África o torna um tecido reconhecido pelos consumidores africanos e negros da diáspora como um têxtil africano ou africanizado.

As “rendas africanas”, também comercializadas na Nigéria como “rendas suíças” ou “rendas austríacas”, caracterizam os trajes de festa dos nigerianos e são exportadas para o candomblé como um tecido com identidade nigeriana. Apesar de serem comercializadas como rendas, em realidade se trata de bordados e suas nomenclaturas como suíças ou austríacas se referem à grande parte de sua produção industrial ser localizada nesses países, em especial na província austríaca de Vorarlberg, onde, nos anos de 1960, começaram a exportação para África Ocidental e as parcerias de criação nigerianas-austríacas. Isso porque a indústria de bordado dos dois países europeus passou a depender das vendas para os nigerianos. As principais padronagens e designs têxteis desses bordados estão presentes desde as décadas de 1960 e 1970, e eles se tornaram renomados como têxteis de alta qualidade e de luxo. É certo que, atualmente, os bordados industriais são produzidos em diversos países, em especial na Ásia, de onde são exportados a preços mais baixos; além de tecidos semelhantes aos bordados, mas que derivam de técnicas mais simples, rápidas e baratas. Contudo, as “rendas africanas” ainda demarcam uma estética de luxo, utilizada em eventos importantes (religiosos, políticos, sociais) e por elites africanas em aparições públicas (PLANKENSTEINER; ADEDIRAN, 2010).

Na virada para o século XX, ao lado de Suíça e Saxônia, Vorarlberg era considerada um dos três principais polos da indústria de bordados da Europa. A indústria austríaca de bordados em Lustenau teve um grande crescimento entre 1880 e 1928, quando praticamente todos os moradores da cidade trabalhavam nela, segundo uma lógica voltada para as exportações. Em 1928, a Áustria exportava para 76 países, incluindo o Brasil e países do norte da África. De 1929 até a década de 1950, a indústria de bordados austríaca enfrentou uma crise por conta da falta de matérias-primas, pela alta concorrência com países antes importadores e por problemas econômicos e políticos. Por isso, as bordadeiras passaram a buscar novos mercados de exportação (PLANKENSTEINER, 2013).

Antes de chegarem ao mercado nigeriano, nos anos de 1950, as bordadeiras exportavam muito para a Venezuela; depois, buscaram vender sáris bordados para o Sudão; mas somente na década de 1960 conseguiram firmar um negócio lucrativo com a Nigéria. Mesmo na década de 1930, já era possível encontrar bordados nas blusas femininas brancas, na Nigéria, pois diversas casas comerciais britânicas, alemãs, holandesas, libanesas e indianas já revendiam bordados para a rede varejista de tecidos de lá. Inclusive, exportadoras da Grã-Bretanha e da Holanda revendiam os bordados de Vorarlberg. Contudo, apenas em 1960 se iniciou um comércio direto entre a indústria de bordados austríaca e os compradores nigerianos (PLANKENSTEINER, 2013).

Esse comércio direto se iniciou apenas na década de 1960 devido à independência da Nigéria, que permitiu um comércio sem intermediários, muito estimulado pelo delegado de comércio Heinz Hundertpfund que ficou na embaixada austríaca por dez anos. Além disso, com o processo de independência do país, uma classe média rica ascendeu e passou a consumir produtos de luxo (PLANKENSTEINER; ADEDIRAN, 2010).

O modelo de negociação com visitas de produtores de bordados até Lagos e de comerciantes de tecidos nas fábricas austríacas se estabeleceu desde o princípio e continua até hoje. O contato direto foi importante para firmar relações comerciais e compreender a demanda do público e suas preferências (PLANKENSTEINER, 2013).

É importante perceber como esse modelo de negociação chega até as roupas de candomblé. As confecções compram os bordados de revendedores de tecido africanos (sejam africanos que vão à África e trazem os tecidos para revenda em voos comerciais ou em containers, ou comerciantes que já estão em São Paulo), e não diretamente com fábricas europeias. Isso porque no candomblé, atualmente, existe uma grande valorização em vestir um tecido que veio da África.

O chamado "negócio na África" se materializou na década de 1960, com a abertura de diversas empresas em Lustenau. No entanto, na década de 1990, muitas delas fecharam devido a uma grande crise no setor têxtil da Nigéria. Lustenau era o maior fornecedor de bordados para a Nigéria, depois dos anos de 1960, primeiramente com um pequeno grupo de grandes importadores de bordados exclusivos; e entre 1978 e 1985, os pequenos comerciantes nigerianos começaram a viajar mais para a Áustria e comprar diretamente dos produtores, em vez de dos grandes importadores (PLANKENSTEINER; ADEDIRAN, 2010). Isso porque, depois de um crescimento econômico que movimentou o consumo de bens de luxo importados na Nigéria (devido ao enriquecimento de uma elite nigeriana, após as exportações de petróleo, de 1973 a 1979), o governo nigeriano, que havia negligenciado a indústria e a agricultura nacionais, passou a estabelecer medidas econômicas protetivas para controlar as importações (PLANKENSTEINER, 2013).

Em 1972 e 1977, o general Yakubu Gowon emitiu os primeiros "decretos de indigenização", limitando a porcentagem máxima de capital estrangeiro nas empresas nigerianas. Em 1976 e 1977, Mohammed Murtala e o general Olusegun Obasanjo proibiram a importação de bens de luxo, incluindo os bordados austríacos. O objetivo era estimular a produção local, em detrimento das importações, contudo, como os bordados industriais estavam tão bem estabelecidos na Nigéria, continuaram a ser importados ilegalmente, via República do Benin (PLANKENSTEINER, 2013).

Enquanto isso, o governo austríaco buscava acordos com a Nigéria, prometendo maior compra de petróleo e treinamento para os operários têxteis nigerianos, em busca de um equilíbrio comercial que não continuasse a prejudicar sua indústria (PLANKENSTEINER; ADEDIRAN, 2010).

No candomblé atual, as "rendas africanas" são vistas como um símbolo de (re)-africanização do modo de vestir. Um exemplo é o traje do òrìṣà Lógunẹ̀*dẹ* (Figura 9), no terreiro *Axé Ilê Obá*, sobre o qual a proprietária da confecção *Patuá*, Bia de *Ọ̀ṣun*[5], aponta: "Que nem o *Lógunẹ̀dẹ*, cê chegou a ver? Ele veio da África, o tecido dele, os principais [tecidos], que é a saia, né, que chama mais atenção, que é a renda principal", indicando o bordado jacquard azul com aplicação de strass, em especial no traje de uma das divindades relacionadas a ouro e brilho, o que denota um sentido subjetivo do luxo no vestuário.

5 ALMEIDA, Bianca Batista. Entrevista. [06 set. de 2019]. São Paulo. Entrevista concedida a Aymê Okasaki.

Figura 9 – Traje de *Lógunẹ̀dẹ*, com bordado industrial confeccionado pela *Patuá Confecções*.

Fonte: Foto cedida por Eduardo Cancissu (2019b)

Porém, na Nigéria da década de 1970, o tecido era também um símbolo do excesso, principalmente o Wonyosi, tecido "cravejado" de cristais Swarovski que era a materialização de uma elite e simbolizava o produto europeu que mitigava a produção têxtil nacional. Aqui, reside uma diferença marcante entre os dois tecidos industriais analisados: enquanto o *Wax Print* se encaminhou para uma popularização e uso em roupas cotidianas em África, as "rendas africanas" eram tecidos de luxo, utilizados em festas socialmente importantes, como os casamentos, ou nas roupas de uma elite nigeriana.

Esse era o momento de uma revolução cultural que buscava valorizar as produções nacionais e envolvia os tecidos. A ideia era incentivar a produção nacional de bordados, contudo, as matérias-primas para essa produção também eram importadas, o que dificultou a produção local. Assim, outros tecidos tiveram destaque maior como símbolos africanistas, tais como o *A*ṣọ Oke e os adires. A década de 1970 marca as aparições públicas de políticos com tecidos nigerianos artesanais (muitas vezes atualizados com novas matérias-primas, como o Lurex, além de uma gama maior de cores). Nas cerimônias sociais importantes e a elite no geral, eram vestidos como símbolos patrióticos de tradição (PLANKENSTEINER; ADEDIRAN, 2010).

Por outro lado, os bordados industriais ainda eram importados e vestidos como símbolo de riqueza e prestígio, vistos como o tecido neo-tradicional no sul da Nigéria (PLANKENSTEINER, 2013).

Contudo, em 1984, com a queda da moeda nigeriana e uma maior restrição de transações internacionais, importar se tornou muito caro e arriscado, o que derrubou as importações de bordados, cenário que piorou em 1989 e 1990 com a crise econômica da queda do valor do petróleo. Muitas empresas de bordado em Lustenau tiveram que fechar, pois era um mercado dependente dos consumidores nigerianos (PLANKENSTEINER; ADEDIRAN, 2010).

As padronagens, cores e matérias-primas dos tecidos também se modificaram ao longo do tempo, desde que começaram a chegar na Nigéria. Ainda no período co-

lonial, os bordados que chegavam não eram produzidos especificamente para esse mercado, de forma que os mesmos produtos eram comercializados na Europa. Eram bordados com ilhós, renda guipure aplicados em blusas brancas femininas. Quando as bordadeiras de Vorarlberg foram vender seus produtos na Nigéria, essas mesmas padronagens eram exportadas, modificadas apenas no tamanho dos desenhos, deixando-os maiores. Somados à produção branca, passam a entrar no mercado os bordados em tons frios suaves, cores que se tornam clássicas e atemporais (PLANKENSTEINER, 2013). Vale notar como as primeiras padronagens de bordados com ilhós se assemelham às laises encontradas no candomblé, bem como os bordados brancos com grandes recortes se assemelham ao Richelieu, também recorrente nos terreiros, em especial na cor branca.

Já na década de 1960, além do bordado com ilhós branco e em tons pastéis, começam a ser comercializados tecidos com duas cores. Esses bordados ainda eram aplicados na parte da frente das blusas. Entre as décadas de 1960 e 1970, o designer austríaco Helmut Ritter criou padronagens utilizadas até hoje para a empresa Lustima. Sem pesquisar as culturas africanas têxteis ou mesmo sem ter viajado para o continente africano, Helmut criou uma série de padrões, com base em desenhos de artesanato ampliados. Temos nos designs de Helmut uma das problemáticas da utilização desses tecidos como símbolos africanos no exterior, pois diversas padronagens clássicas pouco tiveram referências ou designers africanos em seus projetos (PLANKENSTEINER, 2013).

Na década de 1970, no auge da inovação tecnológica desses bordados, se passa a utilizar diversas bases: tecidos de baixa gramatura de voile de algodão, seda ou organza de poliéster com lantejoulas ou cristais Swarovski, tecidos de alta gramatura com bordados de ilhós multicolorido ou os caros e pesados guipure. Quanto maior a densidade dos pontos, normalmente com algodão mercerizado para os bordados, mais caro o tecido era. Nos tecidos com mais de uma cor, as padronagens formavam ondas nos padrões, em tons pasteis, ao longo dos tecidos (PLANKENSTEINER; ADEDIRAN, 2010).

Na década de 1980, as bases de cetim de poliéster passam a ser muito utilizadas, assim como os voiles de algodão branco. Duas inovações importantes são os bordados aplicados e a utilização dos fios de Lurex nos bordados. Já no final dos anos de 1990, a organza bordada passa a ser mais utilizada, principalmente com duas camadas, que lhe conferiam uma estrutura mais robusta. Além disso, inicia-se uma produção maior de bordados com cores saturadas (PLANKENSTEINER, 2013).

Atualmente, os bordados industriais são feitos com tecidos de base de algodão indiano, voile de algodão fino, organza dupla de poliéster e rendas guipure, com bordados menos densos que os das décadas anteriores. Eles costumam ser feitos com fios de rayon turcos, em padrões de ilhós finos, padrão de vieiras dupla-face, além das padronagens clássicas do “trabalho branco” em tons pastéis. Os tecidos voltados para peças masculinas costumam ser em tons mais frios e suaves (branco, azul, bege, cinza, amarelo e menta); enquanto os tecidos para mulheres têm cores um pouco mais fortes (rosa, marrom, laranja, lilás, turquesa, verde pálido), além de trazerem mais bases de organza e bordados com Lurex. Os bordados podem vir com uma série de aplicações de lantejoulas, pérolas e cristais Swarovski por todo o tecido (PLANKENSTEINER; ADEDIRAN, 2010).

É importante notar que esses bordados, diferentemente dos *Wax Print,* que trazem o nome da empresa na ourela, não vêm com assinatura do fabricante. Contudo, cada produtor possui características que costumam ser reconhecíveis pelas comerciantes. Apenas recentemente, com a entrada de tecidos asiáticos muito semelhantes, isso tem se tornado mais difícil. Além de não terem o nome do fabricante, as próprias padronagens atualmente possuem apenas um código. Apesar disso, no momento de revenda, as comerciantes "batizam" os tecidos com nomes mais fáceis de serem memorizados: cubo, guarda-chuva, folha, mão, figura do número 8, meia-lua, bola, dedo, zigue-zague (PLANKENSTEINER, 2013).

Essas mudanças ao longo do tempo, além de serem promovidas pelo avanço tecnológico, também refletem as preferências do público e das comerciantes nigerianas. Determinados bordados influenciam nas tendências de tecidos quando aparecem em festas nacionais ou internacionais, ou quando são fotografados e aparecem nas revistas. Além disso, quando das festas das famílias importantes de Lagos, em que os tecidos com uma mesma padronagem são utilizados por todos em uma cerimônia – a tradição do *A*ṣọ Ebi –, um desenho têxtil passa a ser mais procurado no mercado. Isto é, o sucesso de uma padronagem depende do mercado nigeriano. Muitas comerciantes fazem pedidos com cores e desenhos específicos, realizando uma verdadeira co-criação com os designers (PLANKENSTEINER; ADEDIRAN, 2010).

Contudo, essa parceria austríaca e nigeriana tem sofrido ainda mais, desde os anos 2000, com o alto custo da produção europeia, comparado ao das produções chinesa, coreana e indiana, que adentraram nesse mercado. Os produtores austríacos e suíços ainda detêm parte do mercado de luxo, com produtos de alta qualidade, porém, perderam espaço para os materiais asiáticos mais baratos, o que também se reflete nos tecidos utilizados no candomblé. Em uma entrevista com a proprietária da confecção *Asó Lewá*, Nayara Inajá[6], ela confirma que compra rendas chinesas "porque renda de guipure é na China", atual pólo de fornecimento da matéria-prima, devido aos preços. Importa notar que, além de a guipure ser uma base para bordados industriais, quando chega no traje do candomblé, ainda pode ser recortada e combinada com aviamentos de entremeios, formando um re-tecido.

Com a queda do poder de compra dos nigerianos, outros tecidos parecidos com os bordados ganharam espaço no mercado. Além de tecidos a preços mais baixos, a burocracia das viagens comerciais entre Áustria e Nigéria tem dificultado as negociações, especialmente depois de 2006, com uma série de vistos negados para a entrada no país europeu (PLANKENSTEINER; ADEDIRAN, 2010).

No comércio nigeriano, que empodera financeiramente diversas mulheres comerciantes, os bordados ganham sua importância nas culturas africanas. É nesse comércio tradicional e contemporâneo que o bordado industrial se africaniza e passa a servir como tecido identitário não apenas no continente africano, mas também na diáspora. O caminho para que as "rendas africanas" cheguem às roupas de candomblé é longo, passando por distintos continentes e culturas. Mas é justamente a longa trajetória que faz o tecido ganhar

6 SALES, Nayara Inajá da Silva. Entrevista concedida a Aymê Okasaki. São Paulo: 26 out. 2019.

e acumular suas múltiplas histórias e características, com as mudanças técnicas e sociais que nele acabam marcadas.

5 CONCLUSÃO

Ao longo deste artigo, percorremos brevemente a história de tecidos que estão presentes nos candomblés paulistas: o *Aṣọ* Oke, o *Wax Print* e as Rendas Africanas (bordados industriais), para entender a motivação do seu uso. Assim, enquanto no continente africano o tecido estampado industrialmente passou a abranger um uso generalizado e de moda (devido a seu preço, estampas atrativas e simbólicas, e praticidade), o tecido de tecelagem artesanal começou a ser mais valorizado, com um uso voltado a ocasiões especiais, em um importante mercado de luxo, além de se tornar um símbolo patriótico evocado na Nigéria. Nos candomblés paulistas, eles chegam com seus significados modificados ou parciais, com um uso que relaciona mais as divindades às cores dos tecidos do que às diferentes estampas.

O uso dos *Aṣọ* Oke, no Brasil, aos poucos se restringiu às peças de pano-da-costa, panos-de-cabeça e filás (gorro africano), e cafetãs, com algumas exceções, em especial para os conjuntos masculinos no estilo africano. Por outro lado, os *Wax Print* foram expandidos às mais diversas peças de vestuários masculino e feminino nos candomblés, principalmente nos terreiros que buscam uma estética identitária que remeta à África imaginada pelos adeptos. Um último tecido abordado são as Rendas Africanas, que ainda possuem forte demanda na Nigéria por terem se tornado parte essencial do vestuário neo-tradicional no sul desse país e na diáspora dos candomblés como um elemento de prestígio.

Se vestir com essas rendas evoca as imagens contemporâneas das festas das elites de Lagos e das cerimônias religiosas africanas de grande visibilidade, além das padronagens já tradicionais do candomblé (Richelieu e guipure), com novos acabamentos, cores, matérias-primas, gramaturas e padronagens, em um tecido vindo do continente africano.

Assim, os terreiros de candomblé se voltam aos tecidos *Aṣọ* Oke remetendo a uma tradição *yorùbá*, e aos *Wax Print* e às Rendas Africanas buscando uma ancestralidade africana que, na realidade, refletem as mudanças e modas desses têxteis na África contemporânea. Ainda que elas marquem as modificações das indústriais têxteis e de moda africanas, são empregadas em modelagens que já se tornaram tradicionais e centenárias, fazem parte da estética, do *ethos* do povo de axé e distinguem um vestir dos povos de terreiro de São Paulo[7].

7 Giovana Meneguim; E-mail: revisao@tikinet.com.br; http://lattes.cnpq.br/6235603092550659

REFERÊNCIAS

ADAMS, John. **Remarks on the country extending from Cape Palmas to the River Congo**: including observations on the manners and customs of the inhabitants, with appendix containing an account of the European trade with the West coast of Africa. Londres: G. & W. B. Whittaker, 1823.

ADEGBITE, Stephen Akinade; ILORI, Matthew Olugbemiga; ADEREMI, Helen Olubunmi. Innovations in the Indigenous textile weaving firms. **International Journal of Business and Management**, Ontario, v. 6, n. 12, p. 243253, dez. 2011. DOI 10.5539/ijbm.v6n12p243.

AMARAL, Rita. **Xirê**: o modo de crer e de viver no candomblé. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.
BESERRA, Rafael. [**Sem título**]. 18 out. 2019. 1 fotografia. Disponível em: https://www.facebook.com/oduduwatemplodosorixas/photos/1658895137568403. Acesso em: 23 jun. 2020.

CANCISSU, Eduardo. **Axé Ilê Obá**. [S.l.], 2019a. Facebook: @axeileoba. Disponível em: https://www.facebook.com/axeileoba/photos/2714693905247354 Acesso em: 23 jun. 2020.

CANCISSU, Eduardo. **Patuá Confecções** [S.l.], 2019b. Instagram: @patuaconfeccoes. Disponível em:CLARKE, Duncan. **Adire African Textiles**. 2020. Disponível em: https://www.adireafricantextiles.com/. Acesso em: 22 jun. 2020.

CLARKE, Duncan. **The art of African textiles**. San Diego: Thunder Bay Press, 1997.

GROSFILLEY, Anne. **African wax print textiles**. New York: Prestel Publishing, 2018. https://www.instagram.com/p/B0gKyB9AcAy/. Acesso em: 23 jun. 2020.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO ARTÍSTICO E CULTURAL DA BAHIA. **Pano da Costa**. Cadernos do IPAC, 1. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2009.

JULIÃO, Carlos; CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes da. **Riscos illuminados de figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro, 1960.

LIMA, Celso. **"Fancy-print": o pano da África**. Celso Lima Estamparia, [*S. l.*], 25 jul. 2013. Disponível em: http://celsolima.zip.net/arch2013-07-21_2013-07-27.htm. Acesso em: 9 set. 2019.

PEREIRA, Elizabeth Firmino. Ilê Axé Oduduwa: o processo de reafricanização do candomblé no Brasil. Um estudo dos elementos formais e estéticos. *In*: **Livro do 7º Congresso Ibérico de Estudos Africanos**. Lisboa: Centro de Estudos Africanos: Instituto Universitário de Lisboa, v. 1, 2010. p. 203204.

PEREIRA, Hanayrá. **O axé nas roupas**: indumentária e memórias negras no candomblé angola do Redandá. 2017. 133p. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017.

PERES, Andréia. O império das mães de santo. **Claudia**, São Paulo, n. 431, p. 17, ago. 1997.
PLANKENSTEINER, Barbara. African Lace: an industrial fabric connecting Austria and Nigeria. **Anthrovision**, Gottingen, v. 1, n. 2, 2 ago. 2013. DOI 10.4000/anthrovision.679

PLANKENSTEINER, Barbara; ADEDIRAN, Nath Mayo (eds.). **African Lace**: Eine Geschichte des Handels, der Kreativität und der Mode in Nigeria. Ghent: Snoeck, 2010.

PRADO, Georgia. **Odò Iná**. [*S. l.*], 2019. Instagram: @odoinan. Disponível em: https://www.instagram.com/p/B0jA6JSHisE/. Acesso em: 9 set. 2019.

SILVA, Dandara Maia da. A estampa wax hollandais como objeto de etnicidade. *In*: COLÓQUIO DE

MODA, 13., 2017, Bauru. **Anais [...]**. Bauru: Abepem, 2017. Disponível em: http://www.coloquio-moda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202017/COM_ORAL/co_3/co_3_A_estampa_wax_hollandais.pdf. Acesso em: 29 jul. 2021.

SPRING, Chris. **African Textiles Today**. Washington: Smithsonian Books, 2012.

VLISCO. **World of Vlisco**. 2019. Disponível em: https://www.vlisco.com/fabric_story/the-eye-of-my--rival/. Acesso em: 9 set. 2019.

Data de submissão: 30/04/2021

Data de aprovação: 09/08/2021

Publicado em: 01/10/2021