



Pano da Costa

CADERNOS DO IPAC, 1



Pano da Costa

Salvador - Bahia
2009

GOVERNO DO ESTADO DA BAHIA

Jaques Wagner

SECRETARIA DE CULTURA

Márcio Meirelles

DIRETORIA GERAL DO IPAC

Frederico A. R. C. Mendonça

DIRETORIA GERAL DA FUNDAÇÃO PEDRO CALMON

Ubiratan Castro de Araújo

DIRETORIA DE PRESERVAÇÃO DO PATRIMÔNIO ARTÍSTICO E CULTURAL

Paulo Canuto

GERÊNCIA DE PESQUISA, LEGISLAÇÃO PATRIMONIAL E PATRIMÔNIO INTANGÍVEL

Mateus Torres



IPAC
INSTITUTO DO PATRIMÔNIO
ARTÍSTICO E CULTURAL DA BAHIA

 Bahia | Secretaria
de Cultura
TERRA DE TODOS NÓS

SUBGERÊNCIA DE DOCUMENTAÇÃO E MEMÓRIA
Luiz Roberto Rosa Ribeiro

FOTOGRAFIAS

Antônio Olavo: Capa (inferior), 6, 14/15, 24, 46, 56, 59, 60/61, 65
Lázaro Menezes: Capa (superior), 75, 79
Elias Mascarenhas 12
Paulo Veiga: 16, 22, 29, 69, 70, 85

PROJETO GRÁFICO E EDITORAÇÃO

Paulo Veiga

DESENHOS (Técnica de Elaboração do Pano da Costa)

Goya Lopes

GRAVAÇÃO E ENTREVISTA

Raimundo George Maia

AGRADECIMENTOS:

Ialorixá Stela de Oxossi, Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá
Mameto Lúcia Neves, Terreiro São Jorge Filho da Goméia
Artesãos: Iraíldes Maria Santos, Ana Rita Gonçalves, Neide Santos, Rosana Pimentel,
Antônio Dimas, Lêda Maria Santana Câmara, Lais dos Santos, Marcelo Cardoso,
Nelci Piaggio, Sueli Ferreira.

REVISÃO DE TEXTO

Luiz Roberto Rosa Ribeiro
Jussara Rocha Nascimento

REVISÃO BIBLIOGRÁFICA

Maisa Menezes de Andrade

IMPRESSÃO E ACABAMENTO

Venture Gráficas (Salvador - Bahia)

B135 Bahia. Governo do Estado. Secretaria de Cultura. IPAC.
Pano da Costa./ Bahia. Governo do Estado.
Secretaria de Cultura. IPAC.- Salvador : IPAC; Fundação
Pedro Calmon, 2009.
128p. : il.

ISBN:

1.Pano da Costa-Tecelões-Bahia. 2.Pano da Costa-Arte
popular. 3.Tecelagem Brasil. 4.Tecelagem manual. I.Título.

1. Título.

CDD-746.740.981.42

09. PALAVRA DO SECRETÁRIO

Márcio Meirelles

11. UM RESGATE DA MEMÓRIA

Frederico A. R. C. Mendonça

13. O PANO DA COSTA

Jorge da Silva Maurício

17. PANO DA COSTA OU ALAKÁ

Nívea Alves dos Santos

31. O PANO DA COSTA NA REPRESENTAÇÃO DOS VIAJANTES:

SÉCULOS XVII AO XIX

Maria Conceição Barbosa da Costa e Silva

47. TÉCNICA DE ELABORAÇÃO DO PANO DA COSTA

Goya Lopes e Maria de Lourdes Nobre

57. ENSINAMENTOS DE MESTRE ABDIAS NO ILÊ AXÉ OPÔ AFONJÁ, 1986

71. TECENDO O PANO DA COSTA HOJE

Jussara Rocha Nascimento



Palavra do Secretário

Márcio Meirelles

Ebiti con rem fuga. Icime dolore dolorem voluptat lat adi blaccullenis dolestia sunturibus esequid quat quatiat urectem aut venit equaturit idenitium vite vel ius et ero core pliquodis sequo velibusantet dolor alisitaquis qui consed est quatiam qui intur, conseqe cume quo ex endam illatur?

Assinvellam fugiae optaten iendus derovid estiae voluptatem aboreptas nullutas volupti cus, qui omniam, iumquo blatur assimusciis comniscia num reped magnitaquam volores sundebis archiliquam facias ea dolorum voluptae etur ma doluptame pa volo dellor molorep udigendem nonsequis enda cusam non resti volorehentem ullicidiste verrum dolore audi officii quat.

Pellani modignis pel illaborepero te nimet re, quas vendand ignatia et, corehen imporei untus.

Ehentoreri adis res dis ut voluptae veliquia iur? Poreptaepam volentis eatur?

Perum quo dolore cullabo. Olupti volores tionsequi tecuscium auda ipsameni doluptatur asiti omnis vername demperia nim quam qui idellabo. Ihita volo vel estiis milignam, volupta tquati aut quae voluptatiis quo te nobisciur, sam ipienti busaest,

Commos arundit, same doloruptios maximolendis ea sustinciis modisin cipidendisci ut omnit pre et, equodicate esti volupta tquatem poribus et repuda pos simusda mendae volore esequiatur, quis utem es suntotas debitatur, con explit ligent inveni volore enemporem rescüscipit ipienda culpa doluptasita cus pel molendit omnihilit estorepere que pliquid et quamusc ienist aspis atemporum hilique nem atur ma doluptatque dem ulpa necatorat aut.

eicto eiur, nis dis unt dolorae volupta turibus, as quid quis quae nienient, int pero illanda dolorum eate la aribus volor sed quam, omnime consectus dolupti aliqui cus et ut quat.



“Africana da tribo Igê-cha”, c. 1920
Photographia Diamantina
Acervo Instituto Geográfico e Histórico da Bahia.

Um Resgate da Memória

Frederico A. R. C. Mendonça

No contexto das comemorações pelas quatro décadas de sua existência, o Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia - IPAC publica este trabalho realizado por sua equipe técnica sobre o Pano da Costa. Um exercício de resgate da memória de uma instituição criada com o objetivo de preservar o patrimônio cultural baiano, retomando a proposta de uma série de publicações voltadas a pesquisadores, estudantes e interessados em geral, denominadas Cadernos IPAC.

Esta retomada da instituição, na divulgação de trabalhos que podem agregar conhecimento acerca do nosso patrimônio cultural, se dá através de um mestre da arte da tecelagem, o Mestre Abdias do Sacramento Nobre. E uma tecelagem muito específica, pois vinculada a determinadas técnicas vindas da África e preservadas pelos seus descendentes. Uma dimensão imaterial do patrimônio, que se refere a saberes, a modos de fazer e de se relacionar. Uma tradição cultural.

A filósofa Hannah Arendt¹ observa que “a perda inegável da tradição no mundo moderno não acarreta absolutamente uma perda do passado, pois tradição e passado não são a mesma coisa”. Mais adiante, ela aborda outra questão que parece muito adequada às questões suscitadas pela transcrição da oficina ministrada pelo Mestre Abdias: “Estamos ameaçados de esquecimento, e um tal olvido [...] significaria que, humanamente falando, nos teríamos privado de uma dimensão, a dimensão de profundidade na existência humana. Pois memória e profundidade são o mesmo, ou antes, a profundidade não pode ser alcançada pelo homem a não ser através da recordação”.

O resgate da memória, assim, desempenha papel fundamental no compromisso da sociedade com seu passado e seu futuro. O IPAC espera contribuir, neste sentido, ao registrar diversos olhares sobre uma prática que conformou nossas mentalidades e que constitui nosso patrimônio cultural. E assim compartilhar o prazer deste exercício com vocês.

¹ ARENDT, Hanna. *Entre o passado e o futuro*. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 130-131. Coleção Debates/Política



O Pano da Costa

Nota Introdutória

* Jorge da Silva Maurício

O “Projeto Mestre Abdias e a Tecelagem do Pano da Costa” elaborado no ano de 1984 pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia - IPAC, foi inspirado nos princípios básicos da documentação, divulgação, preservação e produção dos bens tangíveis e intangíveis.

Baseando-se nos princípios supracitados, ainda no ano de 1984, foi instalado no Terreiro de Candomblé Ilê Axé Opô Afonjá – localizado no bairro de São Gonçalo do Retiro, em Salvador – o primeiro curso dedicado ao Pano da Costa, sob a coordenação de Mestre Abdias do Sacramento Nobre, auxiliado pela sua filha Maria de Lourdes Nobre (Lourdinha), ambos funcionários do IPAC, na época, detentores do conhecimento na elaboração do Pano da Costa.

Após a elaboração das diretrizes do projeto, algumas estratégias básicas foram delineadas para que seus objetivos fossem alcançados. Inicialmente, promover um curso sobre a tecelagem. Em seguida, documentar todo o processo da técnica artesanal da tecelagem, através de fotografias e gravação de todas as fases do curso ministrado pelos dois artesãos. Reunir dados sobre o Pano da Costa, identificando a relação existente entre este e o Candomblé, dados bibliográficos e informações sobre Mestre Abdias, através de artigos, recortes de jornais, revistas e depoimentos, de modo a reconstruir a sua vida e, finalmente, divulgar os trabalhos mais representativos, bem como o produto da pesquisa desenvolvida durante o processo do curso, através de uma exposição didática itinerante.

No segundo semestre de 1986, foi realizado o curso no Ilê Axé Opô Afonjá, com a participação efetiva de 18 pessoas vinculadas ao Terreiro, quando todo o curso foi documentado através de fotografias e várias gravações.

* Bacharel em Ciências Sociais e pós-graduado em Sociologia/UFBA.

No ano seguinte, foi montada a exposição *Pano da Costa*, realizada no Museu Abelardo Rodrigues, quando a coordenação de pesquisa do IPAC participou diretamente com duas contribuições: texto explicativo sobre a importância histórica do Pano da Costa e um trabalho ilustrativo mostrando um tear com todas as suas partes de funcionamento.

Neste mesmo ano, o IPAC produz um texto intitulado *A Presença do Pano da Costa na Bahia*, com a participação do sociólogo Jorge da Silva Maurício, da designer Goya Lopes e da artesã Maria de Lourdes Nobre – sendo as duas últimas responsáveis pelo trabalho ilustrativo e de elaboração do texto dedicado ao Pano da Costa em todas as suas fases de criação.

Além do trabalho técnico minuciosamente ilustrado, esse texto apresenta um capítulo dedicado ao curso ministrado no Terreiro por Mestre Abdias e sua filha.

Em 2009, o IPAC volta ao tema Pano da Costa, visando uma publicação especial oferecendo ao público um trabalho mais amplo, revendo e acrescentando novos capítulos em relação ao texto anteriormente elaborado, dando um novo formato, porém mantém na sua originalidade o texto em que a técnica de elaboração do Pano da Costa é descrita por Maria de Lourdes, com ilustrações feitas por Goya Lopes, contribuindo para a manutenção e atualidade de uma sabedoria secular e tão bem representada pelo Mestre Abdias do Sacramento Nobre.

Finalizando, vale salientar a importância e preocupação do IPAC na publicação deste trabalho, tão rico em detalhes, com novas pesquisas sobre o tema, em defesa da preservação dos bens tangíveis e intangíveis presentes no Brasil. A publicação é enriquecida quando mostra dois Terreiros de Candomblé, o Ilê Axé Opô Afonjá e o São Jorge Filho da Goméia, oferecendo regularmente oficinas dedicadas à criação do Pano da Costa.





Pano da Costa ou Alaká

* Nívea Alves dos Santos

*“... é para ficar na História, quer dizer, na História eu já estou,
na História da Arte”*

Mestre Abdias

O Pano da Costa tem sua origem na tradição africana de tecelagem manual. Ao falar sobre o Pano da Costa como parte integrante da indumentária das mulheres negras é necessário reportar à vinda destes africanos para a então colônia portuguesa [Brasil] a partir de meados do século XVI, quando do evento da colonização da América.

Conflitos internos entre os diversos povos ou nações africanas facilitaram o processo de escravidão e exportação destes africanos para o Brasil. Conseqüentemente, motivou o comércio lucrativo gerado pela escravidão, o sustento econômico da metrópole e o fornecimento de mão de obra para o processo de desenvolvimento econômico da Colônia portuguesa. A então Colônia passa a estabelecer, de modo regular, o comércio escravagista da África ocidental e meridional, face à proximidade da costa oriental brasileira com a costa ocidental africana, o que veio facilitar este comércio, principalmente para a Bahia, que recebeu um grande contingente de escravos de diversas regiões africanas.

Segundo Luis Viana Filho, o tráfico de escravos entre a costa africana e a Bahia se dá a partir de uma sucessão de ciclos de importação, de acordo com as regiões geográficas de onde eram embarcados: o ciclo da Guiné (segunda metade do século XVI), o ciclo de Angola (século XVII), o ciclo da Costa da Mina (do século XVIII até 1815) e o ciclo da baía do Benin, a última fase - da ilegalidade (1816 a 1851). Pierre Verger mantém inalterados os dois primeiros períodos, mas desmembra o terceiro em dois ciclos: o da Costa da Mina (nos três primeiros quartos do século XVIII) e o da baía de Benin (entre 1770 e 1850), aí incluindo o tráfico clandestino. (Cortes, 1997; p 40)

* Licenciada em Ciências Sociais/UFBA.

A contribuição desses africanos vindos das diversas partes da África foi de fundamental importância para a formação cultural da incipiente nação que estava sendo formada na outra costa do Atlântico. No final do século XIX, muitos libertos voltaram para seus lugares de origem e lá se estabeleceram. Outros continuaram mantendo contato com a costa oeste africana, estabelecendo um forte comércio entre os dois continentes.

Pierson (1971, p-276 a 278) nos relata que:

...os pretos mantiveram durante muito tempo contato com a Costa Oeste da África. Mesmo depois da extinção do tráfico africano, navios transitavam regularmente entre a Bahia e Lagos, repatriando nostálgicos pretos emancipados e voltando com produtos da Costa Oeste, especialmente os utilizados no ritual afro-brasileiro tais como: búzios, sabão-da-costa, palha-da-costa e tiras de pano-da-costa.

E continua com o relato de Ogeladê, possivelmente um africano forro, que diz o seguinte:

Meu pai tinha ido só fazê uma visita. Voltô logo p'ra Bahia p'ra cuidá dos negócios. Nesse tempo ele comprava coisas da África. Mas eu fiquei em Lagos, onze ano e nove mês, deis de 1875 até 1886. Mais tarde fui ôtra veis p'ra África e fiquei um ano. E treis anos depois voltei de novo p'ra vender coral e lâ grossa e fina. Comprei Pano-da-Costa p'ra vendê aqui.¹

Segundo o historiador Luis Henrique Dias Tavares, o Pano da Costa foi o principal produto africano consumido na Bahia, que fazia desse tráfico grande e lucrativo contrabando de artigos ingleses e franceses no século XVIII e início do século XIX, o que revela a sua grande influência no comércio local. (CUNHA 1986, p 91)

O Pano da Costa, tradicionalmente, faz parte do vestuário das africanas, que é usado enrolado ao corpo, sendo um costume em diversas regiões africanas como: Costa do Marfim, Gana, Nigéria, Congo, Benin e Senegal.

¹ A ortografia utilizada traduz exatamente a descrita por Donald Pierson na obra *Branços e pretos na Bahia*.

Chegando ao Brasil, tornou-se parte da indumentária das crioulas que habitavam Salvador, Rio de Janeiro, Recife e Minas Gerais no século XIX. Segundo Manoela Cunha, já no ano de 1857, quantidades enormes de Panos da Costa saíam, principalmente, de Lagos para o Brasil. Com o retorno de ex-escravos para a Costa do Benin, assim como o deslocamento da população escrava para o Brasil, foram criados novos mercados. Neste ano, somente de Lagos, saíram cerca de 50.000 Panos-da-Costa para o Brasil e 130.000 de outros portos.

Cada vez mais a Bahia africanizava-se. Em todos os lugares estava o negro com sua cultura, com os seus costumes, o seu inconsciente. E, mesmo sem o querer, os ia transmitindo à nova sociedade, que sem o perceber, ia assimilando muita coisa que lhe ensinava o negro escravo. (Verger 1981 pp. 213/4)

A formação da sociedade brasileira se dá a partir da contribuição dos diversos grupos étnicos trazidos no período colonial como escravos que, inseridos em uma nova sociedade, mantiveram determinados traços culturais que se preservaram através da re-elaboração de tradições e de referenciais que marcam a identidade africana no mundo ocidental.

É num contexto cultural sócio-religioso que será situado o Pano da Costa, ressaltando a sua importância simbólica, além de pontuar o saber e o fazer do Pano da Costa, sob a perspectiva de uma arte africana introduzida no Brasil, arte esta considerada pelos africanos como sendo a personificação de uma inteligência especial, através da qual o homem aprimora seu ambiente, ou seja, o africano transforma materiais comuns em coisas de valor, utilizando-se do poder criativo e imaginário.

A arte trazida pelos africanos é comumente encontrada na sua religiosidade, nos rituais, nos valores, na estética, nos simbolismos, na linguagem, nas tradições orais, costumes da vida cotidiana, nas práticas de mercado, nas ciências e na culinária, que aqui se propagou, resultando na complexa cultura afro-brasileira.

Através da arte, estabelece-se uma relação com o mundo. Vínculos, alianças, simbologias, são transmitidas por gerações, constituindo uma conexão de caráter

universal. A arte é o veículo da comunicação, que possibilita verdadeiros elos, que manterão o equilíbrio e a união entre grupos.

Simbolicamente, o Pano da Costa expressa referenciais étnicos, religiosos e profanos. Além do seu papel estético e funcional, traduz a sobrevivência de valores africanos que foram adaptados a outro contexto social e cultural.

As sociedades humanas vivem graças à sua produção simbólica. É por certo vital para elas, que perdure a transmissão no interior de cada uma, entre seus membros, do conhecimento de processos, de práticas necessárias à subsistência, assim como de normas e princípios como base nos quais o convívio é ordenado; mas não só... É-lhes do mesmo modo indispensável à transmissão de representações onde elas se objetivam para seus componentes, onde corporificam seus valores básicos e cristalizam formas consideradas fundamentais de apreensão e vivência da realidade. (Serra, 1991, p-159)

A arte africana revela o modo de ser africano, o seu pensamento, a sua ação transformadora de materiais, de técnicas, criando, a partir de uma visão milenar, objetos e instrumentos que dinamizam a sua produção, ou seja, seus saberes e fazeres. Babatunde Lawal² (1983, p 41 e 52) expressa o pensamento africano sobre a Arte dizendo que:

O que diferencia um artista do homem comum é seu alto poder imaginativo-criativo, que permite a ele chegar às raízes da natureza a fim de criar uma nova realidade dela. A Arte não é somente como uma espécie de medicina social para a paz, unidade e desenvolvimento humano, mas também um instrumento vital no empenho do homem em submeter sua sociedade a alguma espécie de ordem. A Arte tem exercido um papel importante e vital na cultura ioruba tradicional, em parte devido ao reconhecimento de seus infinitos potenciais para a humanidade, e em parte porque o próprio homem é considerado uma obra de Arte.

² Babatunde Lawal, professor da Universidade de Obafemi (ex-Universidade de Ifé), na Nigéria.

Os objetos produzidos pelo fazer africano incorporam um poder mítico e simbólico que não representa apenas o seu uso, mas que está enraizado de significados que traduzem o sentimento de pertencimento a uma cultura que transcendeu obstáculos e que se preservou na sua essência. O saber e fazer o Pano da Costa teve, aqui na Bahia, tecelões e artesãos que, com muita sabedoria, conseguiram preservar esta arte.

Antonio Campos, iorubá de nascimento, veio para o Brasil escravo e muito jovem. Foi forro juntamente com outros escravos, sendo sua alforria justificada pela alegação de conhecer o ofício de tecelão. Dedicou-se exclusivamente à tecelagem.

Ezequiel Antonio Geraldês da Conceição, filho de Antonio Campos, nasceu livre em Salvador e, também, foi tecelão. Com dificuldades para sustentar a sua família, fez-se carpinteiro, porém não abandonou o tear.

Alexandre Geraldês da Conceição aprendeu a tecer com seu pai, Ezequiel. De acordo com descrição feita por Mestre Abdias, Alexandre era de origem Tapa³ [África], era príncipe da tribo de Obá, era escuro, tirado a cabo verde, “cheinho” de corpo, tinha altura aproximada de 1,70m e era muito simpático. Exerceu diversas funções: trabalhou como barbeiro, empalhador de cadeiras, foi funcionário público nos Correios. Trabalhava exclusivamente para os terreiros de Candomblé, fornecendo Panos da Costa que eram usados pelas filhas de santo (Carvalho, 1982, p. 12)

Abdias do Sacramento Nobre (1910-1994), Mestre Abdias, como ficou mais conhecido, nasceu no bairro de Santo Antonio, em Salvador. Descendente de africanos, filho de Dionísio Andrômio Nobre, ferreiro, e Amélia do Sacramento Nobre, doméstica.

³ Segundo Costa e Silva, “Os nupes ou tapas, como lhes chamam os iorubás, habitam, desde há muito, sobre o Níger, acima e abaixo da confluência deste com o Kaduna. No passado, deviam viver nas terras baixas das margens esquerda do rio, podendo ser relativamente recente sua instalação na margem direita da qual teriam deslocados os iorubás.”

Mestre Abdias recorda passagens importantes da sua vida: “Quando nasci, com menos de um ano de idade, minha mãe me colocou na Roda⁴ da Santa Casa da Misericórdia, porque não tinha ninguém que olhasse por mim [seu pai faleceu no ano de seu nascimento]. Como ela ficou viúva e pobre, precisando se manter, me deixou lá até os nove anos. Fui morar na Quinta das Beatas, no bairro de



Cosme de Farias, com Mestre Vitorino com quem aprendi o ofício de alfaiate. Trabalhei como jardineiro, estivador, em casa de família, e na Texaco. Depois que me aposentei, vendo que minha aposentadoria não dava para minha sobrevivência, resolvi vender jornal na rua, vender picolé e trabalhar na construção civil. Recomecei o trabalho no tear depois da aposentadoria da Texaco. Fiquei trabalhando no Instituto Feminino.” (Carvalho, 1982; p.11 e 16)

⁴ A Roda consistia num cilindro que girava em torno de um eixo unindo a rua ao interior da Casa de Misericórdia; funcionava dia e noite sendo que qualquer pessoa, na esperança de que a criança recebesse auxílio, podia depositá-la no cilindro sem ser identificada. A criação da Roda dos Expostos, nas Santas Casas de Misericórdia de Salvador, em 1726 e Rio de Janeiro, em 1738, vem dar legitimidade à prática de abandonar crianças já instauradas pela pobreza. Del Priore, Mary. *Mulheres no Brasil Colonial*. 2000.

Mestre Abdias aprendeu a confeccionar o Pano da Costa com Alexandre Geraldes, seu padrinho. Trabalhava todos os dias e o seu tempo de produção era de 6 horas diárias. Confeccionava o Pano da Costa utilizando o processo original respeitando os ensinamentos aprendidos; continuava a tecer o pano que seria usado pelas filhas de santo e pelos Orixás com o rigor das etapas de execução do mesmo. Trabalhava continuamente por dois ou três meses, tempo de duração para que o produto ficasse pronto.

A intimidade entre artesão e tear é a situação-base para desencadear um bom trabalho. Como dizia o Mestre Abdias: “não perdi meu tempo, minha mocidade, trabalhando, me dedicando, nesta arte que ninguém mais faz. Eu sozinho, aqui no Brasil, estou só.” (Figueiredo, 1992)

O tear é um instrumento feito em madeira e foi nos teares que os primeiros tecidos foram confeccionados. A partir do final do século XVIII, com o advento da Revolução Industrial, surgiram os primeiros teares movidos a vapor e alimentados por caldeiras, máquinas de fiação e outros beneficiamentos. Dessa maneira, houve um impulso significativo na produção de tecidos industrializados, resultando a queda de produção artesanal e doméstica.

Raul Lody (1995 p.230) destaca que dois tipos distintos de teares são encontrados para o trabalho dos tecelões e das tecelãs que se dedicam à confecção do Pano da Costa. O tear feminino é aquele em que a mulher trabalha em pé e o masculino é aquele em que o homem trabalha sentado. O tear de Mestre Abdias, herdado de seu padrinho, possui as mesmas características dos teares encontrados na África Ocidental – em especial na Nigéria, sendo que a técnica desenvolvida é a mesma. O jacarandá é a madeira que constitui o tear e, segundo o artesão, o tear usado por ele já trabalhava há mais de cem anos.

O tear de Mestre Abdias foi reproduzido em determinadas ocasiões. Uma dessas reproduções encontra-se no Instituto Mauá e a outra no Museu da Cidade. O seu tear original foi doado por ele ao Instituto Feminino da Bahia, em 22 de março de 1955, na gestão de D. Henriqueta Catharino. No Instituto Feminino, Mestre

Abdias continuou o seu trabalho tecendo Panos da Costa sob encomenda para os terreiros e fazia outros tipos de peças.

É no Candomblé que o uso do Pano da Costa está presente, limitado ao contexto sócio-religioso dos terreiros, tendo sido re-elaborado e adaptado. A função sagrada do Pano da Costa faz dele um elemento de importância fundamental nas representações dos Orixás que são identificadas através das cores, insígnia de cada divindade. Traduz, também, o respeito diante das divindades ali celebradas, sendo um elemento simbólico repleto de significado.



Além da variação nas cores e estamparia, o modo como o Pano da Costa é usado determina simbolicamente posições hierárquicas dentro do contexto religioso. Significa dizer que podem ser usados sempre pelas mulheres em rituais e no cotidiano dos Terreiros de Candomblé. Na cintura, acima dos seios, caído sobre os ombros, amarrado para trás, amarrado de lado, nas mais diversas posições, sempre dependendo do contexto ritual.

No Pano da Costa descrito por Heloisa Torres (1950), a padronagem é do tipo mais elementar possível: simples listras longitudinais ou entrecruzadas por processos singelos de tecelagem. As distâncias entre as listras determinam a formação de xadrez ou de retângulos mais ou menos alongados que contribuem para o efeito decorativo. O Pano da Costa, mais do que um elemento decorativo no traje da baiana, é um símbolo.

Segundo Lody (1995, p 224), as utilidades de um Pano da Costa na ampla ação dos costumes e preceitos dos terreiros podem ser situadas nas evidências mais comuns e nas cerimônias da mais alta importância. As cores utilizadas para a confecção do Pano da Costa estão relacionadas aos Orixás, como já havia sido mencionado. A descrição a seguir é sugerida por Lody, porém, mudanças podem acontecer, a depender da “Nação” a qual o Orixá pertence.

- Pano da Costa branco – Oxalá, Oxalufã ou Oxaguiã.
- Pano da Costa vermelho – Xangô ou Iansã
- Pano da Costa azul e branco - Oxóssi
- Pano da Costa vermelho e amarelo – Ogum
- Pano da Costa roxo e branco – Omolu e Nanã

O Pano da Costa tradicionalmente é confeccionado em algodão, seda ou ráfia (palha da Costa) e tecido em tear manual. Composto de tiras, geralmente estreitas com aproximadamente 15cm de largura, “pregadas” uma às outras, compõem a peça que, geralmente, mede em torno de 1,70m e 2m de comprimento por 0,94m a 1,20m, respectivamente, de largura.

Duas qualidades distintas para o Pano-da-Costa estão presentes na memória popular, em especial na Capital e Recôncavo da Bahia. O pano de fina textura, também chamado de Xale da Costa, era feito com fios de seda e alguns possuíam franjas, talvez influência européia. A outra qualidade do Pano-da-Costa e a mais comum era feita de fios de algodão geralmente bicolor e em madras. Esse tipo de Pano da Costa era usado por mucamas e as mulheres ligadas ao Candomblé. Os Alakás (grandes panos) também possuem as mesmas características do Pano-da-Costa. É utilizado por pessoas de graduado posicionamento na organização social religiosa dos terreiros. (Lody, 1995, p.225).

O Pano de Cuia é outro termo usado para designar o Pano da Costa. Torres (1950) descreve que as bandas do tecido eram arrumadas em pequenos rolos, amarrados cada qual com uma palha e colocados dentro de uma cuia redonda e chata com cerca de 40 cm de diâmetro. A cuia, muito clarinha e burnida na face

externa, tinha desenhos gravados à faca. Em cada cuia, havia lugar para muitos panos porque o tecido africano, antigamente, era muito fino e macio.

Na versão de Mestre Abdias, o Pano da Costa era chamado com este nome porque as mulheres que vendiam seus Panos da Costa dobravam os tecidos dentro de grandes cuias (meias cabaças). Nas feiras e mercados, os fregueses chamavam Pano de Cuia, ficando assim conhecido.

Na Guiné-Bissau, há algum tempo atrás, os panos de tear, como são chamados, eram encontrados apenas em museus ou em algumas famílias. Os panos vistos nas cabeças e corpos das mulheres vinham da Gâmbia e do Senegal. Hoje, os panos da Guiné voltaram ao uso cotidiano. Tem um significado espiritual e histórico e foram uma moeda de troca no resgate de escravos. Muitas famílias viviam apenas do tear, havendo dois ou três artesãos por família. E em muitas comunidades o pano acompanha o ciclo da vida, desde o nascimento até a morte. Verifica-se na Guiné o mesmo processo usado pelos tecelões aqui no Brasil, ou seja, as faixas são costuradas lado a lado fazendo a combinação dos padrões e largura das tiras. A assinatura do artesão é a “boca do pano”, ou seja, a barra. Por ela pode ser identificado o artesão. A arte sobreviveu, a produção está próspera, informa Maria Antonia Fiadeiro (1991, p.18).

O resgate da confecção do Pano da Costa é fundamental para a preservação deste traço cultural marcante da arte africana. Antes de falecer, no ano de 1994, Mestre Abdias preocupou-se em transmitir seus ensinamentos para a sua filha Maria de Lourdes de Almeida Nobre.

Através de Convênio firmado entre o Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia - IPAC e a Fundação Nacional de Artes - FUNARTE, foi aprovado, no ano de 1985, o Projeto Mestre Abdias e a Tecelagem do Pano da Costa. As oficinas foram realizadas em setembro de 1986, no Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá,⁵ situado em Salvador, ministradas por Mestre Abdias e sua filha Lourdes Nobre.

⁵ Terreiro de nação Ketu, tombado pelo Instituto do Patrimônio Artístico Nacional – IPHAN.

A execução deste projeto possibilitou a difusão da arte de fazer o Pano da Costa, a preservação de um símbolo étnico-religioso e, também, proporcionou às participantes a inserção em um novo mercado de trabalho

Também no Terreiro São Jorge Filho da Goméia,⁶ situado em Lauro de Freitas, atualmente, existem oficinas para a confecção do Pano da Costa, que são disponibilizadas para a comunidade local.

O importante na preservação do saber e fazer o Pano da Costa é ter, para o futuro, a possibilidade de que a Arte trazida para o Brasil pelos africanos esteja assegurada. Foi com este propósito que Mestre Abdias e todos aqueles que o sucederam se dedicaram ao aprendizado desta Arte.

Então, “o Pano da Costa nunca poderá ser esquecido e nunca poderá desaparecer, ele tem de ser avançado.” E este foi o desejo de Mestre Abdias.⁷

⁶ Tombado pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia – IPAC, em 2003.

⁷ As falas de Mestre Abdias usadas neste texto encontram-se nos trabalhos de Isabel Cristina Figueiredo e Vânia Bezerra de Carvalho.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- CARVALHO, Vânia Bezerra de. *Mestre Abdias, o último artesão do Pano da Costa*. Salvador: S.C.P, 1982.
- CUNHA, Manuela Carneiro da. *Antropologia do Brasil*. São Paulo: Brasiliense; EDUSP, 1986.
- FIADDEIRO, Maria Antonia. Guiné-Bissau, Panos de Tear. *Revista Atlantis*. TAP Air Portugal, v.11, n.1, jan./fev. 1991.
- FIGUEIREDO, Isabel Cristina. *Tradição e simbolismo: o Pano-da-Costa nos candomblés da Bahia*. 1992. Monografia apresentada na disciplina Prática de Pesquisa em Antropologia da Faculdade de Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, Salvador, 1992.
- LAWAL, Babatunde. A arte pela vida: a vida pela arte. *Revista Afro-Ásia*, Salvador, CEAO/UFBA, n.14. 1983.
- LODY, Raul. *O povo de santo. religião, história e cultura dos orixás, voduns, inquices e caboclos*. Rio de Janeiro: Pallas, 1995.
- PIERSON, Donald. *Branços e pretos na Bahia*. São Paulo: Nacional, 1971. *Coleção Brasileira*, v.41, 2.
- PRIORE, Mary Del. *Mulheres no Brasil colonial. A mulher no imaginário social Mãe e mulher, honra e desordem religiosidade e sexualidade: repensando a história*. São Paulo: Contexto, 2000.
- SERRA, Ordep J. Trindade. *O Simbolismo da cultura*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA. 1991.
- TORRES, Heloisa Alberto. Alguns aspectos da indumentária da crioula baiana. 1950. Tese para Doutorado em Antropologia e Etnologia pela Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil. *Cadernos Pagu*. Campinas, n.23. 2004. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/cpa/n23/n23a15.pdf>.
- VERGER, Pierre. *Notícias da Bahia-1850: fluxo e refluxo do tráfico e escravos entre o Golfo de Benin e a Baía*. Salvador: Corrupio, 1981. Coleção Baianada 1.
- VIANA FILHO, Luiz. *O negro na Bahia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1946.





Vendedora de folhas de bananeira,
Jean Baptiste Debret, 1823.

O Pano da Costa na Representação dos Viajantes: Séculos XVII ao XIX

* Maria Conceição Barbosa da Costa e Silva

O uso da iconografia como fonte documental tem sido um dos caminhos de abordagem, atualmente, adotado com frequência pela historiografia.

Possibilitando um maior entendimento do passado através da representação pela forma, a imagem, como configuração histórica, tornou-se uma espécie de “certidão visual” (Paiva, 2002, p.14). Ela é reprodução, não só do cotidiano vivido como, também, do imaginado. À primeira vista, é uma forma de linguagem de fácil compreensão, mas que embute uma diversidade de elementos se a quisermos decodificar. Assim sendo, a elegemos como recurso histórico por meio do qual, também, se pode estudar o Pano da Costa.

A fim de nortear nosso trânsito pelo tema, optou-se por fazer um recorte e ir buscar, apenas, imagens desenhadas ou pintadas por viajantes europeus que por aqui passaram entre os séculos XVII e XIX. Vieram eles, na sua maioria, acompanhando missões científicas, militares, diplomáticas, ou mesmo como “aventureiros” à procura de uma vivência exótico-tropical. Deixando registros de suas experiências, foram esses desenhos que, antes do advento da fotografia, tão bem focaram seu olhar em fatos e fases da vida no Brasil de então. Algumas dessas gravuras foram publicadas em livros, álbuns, catálogos. Foram essas narrativas de viagens representadas por desenhos que ganharam explicações textuais, como se percebe em Debret, por exemplo.

O Pano da Costa, elemento presente na indumentária da africana escrava ou liberta que circulava pelos engenhos, pelos sobrados, ruas e praças do Rio de Janeiro, Bahia, Pernambuco, Minas Gerais, Maranhão dentre outras Províncias, ficou registrado em determinadas ilustrações.

* Licenciada em História, Mestre em Ciências Sociais, Doutora em Educação/UFBA.

As fontes iconográficas sobre o negro no Brasil, até onde se sabe, remontam ao século XVII. No seu estudo *A travessia da Calunga Grande: três séculos de imagens sobre o negro no Brasil (1637-1899)*, Carlos Eugênio Marcondes de Moura aponta como a imagem mais antiga do negro, um quadro do holandês Frans Post, de 1637, sob o título “Íle de Itamaracá”, onde figuram dois negros trabalhando, trajando calções brancos em meio à paisagem pernambucana.

O período de dominação holandesa no Nordeste brasileiro (1624 -1654) – capitaneada por Maurício de Nassau – deixa de herança a pintura documentária, não só de Post como de outros artistas, a exemplo de Wagner, Giles Peeters, Albert Eckout. Neste último, os tipos humanos adquiriram destaque dentro de sua obra. Essa razão nos levou a incursionar por seus trabalhos, na tentativa de flagrar seu posicionamento face à indumentária dos africanos já tão numerosos no Brasil.

Albert Eckout (1610-1664) como os demais artistas citados, fez parte da comitiva que acompanhava o Conde Maurício de Nassau (1637), nomeado administrador da lucrativa área do Nordeste açucareiro, centrado em Pernambuco.

Nos oito anos que aí viveu, Eckout registrou em óleo sobre tela, detalhes da flora e da fauna brasileira, da formação étnica dos habitantes daquelas plagas. Dizem seus biógrafos que essa estadia no Brasil transformou sua vida artística. As visões que levou quando voltou para a Europa, lhe serviram como fonte central de sua produção artística. Deixou ver em suas telas o olhar admirativo do estrangeiro ante a complexidade de nossa formação racial. Retratou índios, negros, mamelucos. Manteve a nudez dos autóctones, vestiu à moda européia o mestiço e ao negro fez exhibir uma semi-nudez. Isso pode ser verificado ao se analisar duas de suas telas (figuras 1 e 2), cujo conteúdo figurativo é um casal de africanos. Analisar-se-á a figura feminina pelo interesse em mostrar, na mulher, o uso do acessório Pano da Costa.

Eckout identifica, como indumentária cobrindo o corpo da mulher negra, apenas, um saíote de tecido africano quadriculado e uma faixa vermelha atada à cintura. O busto nu, pés no chão, como era comum na sua condição escrava e na cabeça, um chapéu de palha (figura 1).



figura 1



figura 2

Esse artista costumava colocar como artefato, nas mãos das figuras femininas, uma cestinha de palha e, neste caso, o encheu de frutas tropicais. Aquele que se der ao trabalho de analisar esse cesto verifica que o padrão da tessitura é semelhante ao usado no Pano da Costa.

É possível ser esse quadro a primeira evidência registrada da figura do africano, dando-se ênfase ao seu modo de trajar, configurando a rusticidade do tecido em contraste, inclusive, com a textura acetinada da roupa com que apresenta, no cabelo e no cestinho que carrega, na mão direita, arranjo floral. Inspirou-se, certamente, o artista na maneira de trajar européia (figura 3).

Esses personagens são apresentados num cenário que mostra as maravilhas da fauna e da flora brasileira, como forma de chamar atenção da nossa riqueza de recursos naturais.

A Escola Holandesa de pintura se destacava, desde o Renascimento, pelo apuro técnico e estilo realista dado às suas obras. Exímios na arte do retrato, revestiam seus personagens com tecidos de seda e brocados, primorosamente expressos em seus quadros. Na aparência e textura das superfícies, produziam efeitos de

luz e sombra, provocando ilusão tridimensional. Eckout não fugiu à regra. Essa obra permite identificar a fazenda africana do saio. E, na rubra faixa colocada na cintura da negra, não se poderia visualizar como um trabalho de urdimento usado no fazer do Pano da Costa?

A pintura, na centúria do setecentos, será mais rica em elementos pictóricos envolvendo a temática: africanos, cotidiano, indumentária, Pano da Costa.

Findava o século XVIII quando, à serviço da Coroa Portuguesa, chega em missão militar o italiano Carlo Julião (1740-1811). Seus encargos lhe exigiram visitar várias áreas do território brasileiro. Em suas andanças, registrou em desenhos o vai e vem do africano escravo e do liberto nas ruas do Rio de Janeiro, Minas Gerais e Bahia.

Um olhar singular deitou sobre a figura feminina. Usando a técnica de pintura em aquarela, Julião reproduziu formas do viver do africano escravo, convergindo sua atenção para as múltiplas atividades do cotidiano, traduzindo com nitidez os seus contornos.

Em relação à mulher negra, acentuou o colorido do modo de trajar e seus ornamentos: saia longa, bata, torço, colares, brincos, pulseiras, Pano da Costa.

Não se fez um levantamento exaustivo da produção desse artista, porém, fica manifesto no trabalho de Eduardo Paiva, *História e Imagens*, como o Pano da Costa consta na



figura 3

indumentária das minúsculas figuras por ele desenhadas. Quer seja no traje de trabalho das vendedoras ambulantes, quer no traje cerimonial das irmãs da Boa Morte de Cachoeira (Paiva, 2002, p.59), Carlo Julião estampa as diversas modalidades na colocação desse acessório por sobre a roupa. Não o fez, certamente, no sentido de exaltação ao Pano da Costa, mas captou ângulos onde ele sempre estava à mostra. Jogado ao ombro como xale cobrindo a nudez das costas, deitando-o à diagonal, permitindo que lhe sobressaísse o trançado dos fios coloridos na cintura como estreita faixa, ou mais larga, num jogo de amarração tão seguro que permitia carregar nas costas um filho pequeno, ou numa espécie de avental.

Essa multiplicidade de formas de colocação do Pano da Costa, pode ser acompanhada nas obras de todos os artistas mencionados a seguir.

Nesse mesmo período, aportou no Rio de Janeiro o português Joaquim Cândido Guillobel (1787-1859), arquiteto projetista, topógrafo, cartógrafo. Em 1808, ocupou cargos militares, entre os quais o de desenhista do recém fundado Arquivo Militar. Era um miniaturista, tal qual Carlo Julião, e deixou uma série de desenhos reproduzindo tipos urbanos que circulavam nas ruas da então Colônia e seus arredores, em pleno burburinho da chegada da Corte de D. João VI.

No ano de 1819, foi Guillobel destacado a cumprir a tarefa de fazer um registro cartográfico de São Luiz do Maranhão. Sua curiosidade e sensibilidade artística o levaram, numa área tão distante do ambiente carioca, a conhecer um pouco dos usos e costumes daquela Província. Como não podia deixar de ser, concentrou sua atenção na diversidade de modos de vida e das profissões, envolvendo ali escravos, libertos e mestiços.

Em texto introdutório para edição de álbum com os trabalhos de Guillobel, Paulo Berger cita comentário feito por Gilberto Ferrez: “as figurinhas de Guillobel nada mais eram que artísticos e irresistíveis cartões-postais de então, vendidos em álbum ou avulsos, medindo de oito a doze centímetros, cujos tipos estão retratados ao vivo, com finura e grande sentido de observação e plantados em atitudes naturais e graciosas que demonstram as altas qualidades artísticas do pintor” (Guillobel, 1978).

Guillobel registra, também, o movimento expresso pelo panejamento das roupas usadas pelas mulheres e o Pano da Costa aflora ao lado dos balangandãs (figura 4).

As aquarelas de Carlo Julião e de Guillobel trazem um traço comum: suas figurinhas são despojadas de cenários mais detalhados como aquelas de Debret e Rugendas, por exemplo.

As imagens mais conhecidas e divulgadas, no entanto, foram produzidas no século XIX. O afro-negro e seus descendentes tornaram-se sujeitos da cena. Elas revelam o jogo da mobilidade cultural e o hibridismo trazido pela mestiçagem e provêm dos pincéis de Debret, Rugendas, Chamberlain, Thomas Ender, entre outros. Antes de se focar a produção artística de Debret, é necessário colocá-lo como um dos componentes da Missão Artística Francesa que, a convite do Príncipe Regente D. João, dirigiu-se ao Brasil no intuito de dinamizar o ensino das artes, fundando uma Academia de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Tal iniciativa, em 1816, viria romper com o barroquismo manifesto na arte brasileira e inserir, com atraso, a estética neoclássica e sua proposta formal de restabelecer os padrões artísticos greco-romanos.

Nesse contexto, chega Jean Baptiste Debret (1768-1848), pintor, discípulo e primo daquele que é tido como o criador do movimento neoclássico francês, Jacques Louis David (1748-1825). Viveu Debret na França revolucionária da segunda metade do século XVIII, participando do processo político que o levou a buscar exílio na Bélgica. Nesse mesmo tempo, recebe convite para vir ao Brasil, juntamente com outros artistas, sob a coordenação de Joaquim Lebreton. Não hesitou e embarcou em janeiro de 1816 na aventura para a América.

Do período de chegada à instalação da Academia foram dez longos anos. Trouxe consigo a estética neoclássica e nessa linha trabalhou em retratar a Corte Portuguesa, suas festas, assim como pintou panos de boca para o teatro criado por D. João. Segundo Rodrigo Naves, ele foi “o primeiro pintor estrangeiro a se dar conta do que havia de postiço e enganoso em simplesmente aplicar um sistema formal preestabelecido – o neoclassicismo, por exemplo – à representação da realidade brasileira” (Naves, 2001, p.44).



figura 4

A rudeza da vida do Rio de Janeiro nos oitocentos inviabilizava essa linha de ação. Notou a presença do grande contingente de africanos a circular na cidade e da convivência nas relações domésticas. Essas circunstâncias levaram Debret a deixar de lado a pintura a óleo e optar pelas técnicas da aquarela e da litografia, onde a agilidade de traçar passa a impressão de vivacidade ao desenho. “Os desenhos de Debret foram feitos utilizando a técnica da litografia sobre papel. Quer dizer, mesmo quando da composição dos desenhos originais havia intenção de atingir um público mais numeroso” (Silva, 2001, p.30).

Esse aspecto é visível na série de pranchas que acompanham seu texto narrativo *Viagem Pitoresca e Histórica ao Brasil*. De um modo geral, as pranchas retratam cenas urbanas de variadas feições. Transmitem a sensação opressiva do sistema escravista, os ajustes comerciais e o jogo sedutor das mulheres. A figura feminina está colocada em 64% dessas aquarelas e litografias, em múltiplas situações. O interesse deste estudo foi captar aquelas estampas, onde fica bem visível sua indumentária e, nessas, os exemplares do Pano da Costa.

Os desenhos de Debret deram forma às variadas atividades desempenhadas pela escrava, pela liberta e pela mestiça. As imagens suscitam seu lado expansivo, seus momentos relaxantes. A expressividade contida no rosto das dezenas de negros e negras que pintou, transmite uma comunicação com o olhar do observador. É uma variedade de faces, de trajés, de postura, de lugares. O artista primou no focar a figuração, porém soube explorar muito bem o lado cenográfico. Ruas, praças, becos, edificações serviram de pano de fundo ao desfile de tipos étnicos diversos.

Difícil se torna escolher uma cena, um personagem para análise. Mais confortável é folhear prancha por prancha, descobrindo sua importância como fonte documental. A produção de Debret tem essa característica de registro de memória. Apenas para ilustrar, vale observar sua “Vendedora de pão de ló”. As figuras femininas em destaque fazem parte do jogo comercial da venda de pão de ló. O vistoso Pano da Costa presente no ombro da elegante vendedora divide com o conjunto de brincos e colares, as atenções do observador que, subindo seu olhar, descobre o charme do enrolar do torço que complementa o traje da personagem. Num segundo plano, três vendedoras de pão de ló integram a cena. Uma delas,

agachada, ostenta o Pano da Costa como se fosse um xale. Outra, o coloca transversalmente deixando à mostra o acabamento franjado e o de sua companheira, enrolado ao corpo, deixa visível a barra da saia (figura 5).



figura 5

Ajunte-se a esta, a prancha “Café Torrado” (figura 6) na qual um grupo de negras exhibe variações do Pano da Costa. No primeiro plano, a vendedora entrega o produto à sinhazinha, através da gelosia¹. Um olhar investigador percebe a importância dada por esse pintor ao documentar o vestuário e os tecidos usados. Vários foram os modos de trajar que são encontrados nas aquarelas. Pano e matizes são particularizados. Na visão de Naves, a maneira como Debret reproduz os trajés em seus quadros “introduz uma forte ambigüidade nessas massas de tecido. Sobrepostas, soltas, meio esgarçadas e rudes, as roupas dos negros não mantêm qualquer vínculo com a tradição do panejamento, quando os tecidos estabelecem simultaneamente uma relação de velamento e desvelamento dos corpos” (Naves, 2001, p.95).

¹ Gelosia: grade de frascas de madeiras cruzadas intervaladamente, que ocupa o vão de uma janela; rótula.



figura 6

Sendo o panejamento elemento muito usado pelos artistas para suscitar idéia de movimento, haja vista ser uma característica de identificação na imaginária barroca, não só em Debret, mas também esse recurso será explorado na obra de Rugendas, outro artista que seguiu a mesma direção de pintura documental. João Mauricio Rugendas (1802-1858) nasceu em Ausburg. Filho de um professor de desenho, teve seu talento artístico incentivado pela família, como era comum à época. Foi convidado pelo diplomata Langsdortff a acompanhar uma expedição científica em área do sertão brasileiro. Contratado como desenhista, vem para o Brasil entre 1821 a 1825, porém, sem se saber ao certo o porquê, abandona seu posto de desenhista e vai excursionar sozinho. De suas andanças, registrou em desenho o que viu e, em 1835, retornando à Europa, escolheu cem deles, publicando-os com o título: *Viagem Pitoresca através do Brasil*. Como fez Debret, enriqueceu essa publicação ajuntando textos onde, apesar de alguns erros de apreciação, oferece um panorama das condições de vida no Brasil. Para Sérgio Millet, tradutor de sua obra, ele foi, “principalmente, um grande desenhista; não é, portanto, de se lhe exigirem uma acuidade e uma precisão estilística que nem sempre se encontram nos melhores escritores”.

O processo criativo de Rugendas serve de base documental ao estudo sobre o Pano da Costa. É interessante uma leitura comparativa do texto imagético com a

narrativa escrita. Esta obedece à temática das imagens que produziu: “Paisagens; tipos e costumes; uso e costume dos índios; a vida dos europeus na Bahia e em Pernambuco; os usos e costumes dos negros”.

Ao se referir a este último tópico, esclarece que “a raça africana constitui uma parte tão grande da população dos países da América, e principalmente no Brasil, um elemento tão essencial à vida civil e das relações sociais, que não temos, sem dúvida, necessidade de desculpar-nos se, embora conservando as necessárias proporções, consagrarmos grande parte dessa obra aos negros, a seus usos e seus costumes”. (Rugendas, 1967, p.56).

Muitas foram as gravuras em que priorizou retratar os usos e costumes do africano. Na sua narrativa, tece comentários sobre a pobreza da indumentária com que chegavam ao desembarcarem nos portos brasileiros. “Os homens e as mulheres andam nus, com apenas um pequeno pedaço de pano grosseiro em volta das ancas...” (Rugendas, 1967, p.138). Em um parágrafo adiante, ameniza essa situação, no momento em que, vendidos, o comprador tem, segundo ele, o cuidado em lhes arranjar “roupas que lhe agradem”. Alude ao uso de traje masculino de uma “faixa de variegadas cores” usada como um cinto. É possível ser essa faixa de Pano da Costa? Essas referências ao modo de trajar são próprias do negro que vive na fazenda. O negro da cidade era visto de modo diferente. Por já exercerem atividades sobre as quais lhes era permitido algum ganho, muitos negros, na opinião de Rugendas, podiam comprar sua liberdade e, se não o faziam em menos tempo de poupança, é porque tinham “predisposição para a prodigalidade, principalmente em matéria de roupas, de tecidos de cores vivas e de fitas. Dissipam, com isso, quase tudo que ganham” (Rugendas, 1967, p.147).

No texto, poucas são as indicações encontradas sobre indumentária, todavia, as imagens trazem dezenas de modos de trajar onde o Pano da Costa aparece, a exemplo da prancha “Negro e negra da Bahia” (figura 7). Montanha ao fundo, saveiro singrando as águas da Baía de Todos os Santos; uma vistosa mulher traja saia longa com babado na barra, cabeção branco bem decotado complementado por conjunto de colar, pulseira e brincos.



figura 7

Torço branco primorosamente enrolado e grande Pano da Costa listrado colocado no ombro cobre-lhe o corpo até a altura do joelho. Postura de modelo, conversa com o homem pescador sentado numa grande pedra, tão comum na nossa faixa praiana, a lhe apontar, dentro de um cesto, o produto de sua pescaria.

Rugendas foi, como Debret, um retratista do Brasil provincial. O reboliço da cidade pode ser apreciado na prancha “Vendas em Recife”. Cenas de rua, cenas de vários personagens, cenas de variedades de trajés e de Panos da Costa, como complemento obrigatório entre as crioulas que dividem com senhores e sinhazinhas, no sobrado, o espaço centralizador da gravura (figura 8).



figura 8

Continuar viajando com outros estrangeiros em busca de captar a variedade do Pano da Costa não deixa de ser instigante. Mas, apenas se faz referência a seus nomes, sem se deter na sua produção artística, por necessidade de dar um fecho neste texto. Fica em aberto uma análise da obra do austríaco Thomas Ender, que chegou aqui em pleno alvoroço de instalação da Academia de Belas Artes, no Rio de Janeiro. Em suas aquarelas, priorizou a pintura de paisagem, da mesma forma que o inglês Henry Chamberlain que, na mesma época, isto é, na primeira metade do século XIX, produziu álbum com trinta e seis paisagens do Rio de Ja-

neiro. Chamberlain talvez tenha sido mais topógrafo do que pintor, pelo caráter minucioso do traçado urbano de seus quadros. Outros, certamente, mereceriam também juntar-se a essas imagens documentais, como é o caso do holandês Quirinjn Maurits Rudolph Ver Huell (1787-1859) que ocupou o posto de tenente da marinha batava. Em livro, *Minha primeira viagem marítima*, narrou suas experiências da estadia no Brasil, entre 1803 e 1810. Recordou suas impressões sobre a Bahia e ilustrou em aquarelas, hoje sob a guarda do Museu da Cidade de Arnhem, na Holanda, figuras da gente baiana, como seu desenho “Duas escravas baianas”. Tal qual os que até aqui foram lembrados, Ver Huell também evidencia no traje das duas mulheres, o Pano da Costa.

Assim sendo, pode-se concluir que a iconografia produzida antes do advento da fotografia foi o documento que permitiu acompanhar, historicamente, a trajetória estética desse adereço da indumentária afro - brasileira.

Em tese de concurso para Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil, Heloisa Torres já assinalava, nos anos 50 do século passado, que pouco se disse sobre o pano da Costa, seus usos e costumes regionais. O mesmo não acontecia em relação à iconografia, embora ressalve que a maioria dos desenhos era em preto e branco e que foram posteriormente coloridos. Por isso, “a documentação iconográfica sobre o colorido dos Panos da Costa em uso no Brasil Colonial e no correr do século passado [século XIX] raramente merecem fé”. Complementa seu argumento colocando tal fato como um problema, pela importância do colorido na significação etnográfica do Pano da Costa. Seja como for, o depoimento de Wetherel, cônsul britânico na Bahia, em uma carta datada em 1852 dizia: “...um belo pano da Costa é jogado sobre o ombro. Esses panos são tecidos em pequenas tiras de algodão coloridas, com a largura de duas a quatro polegadas, em padrões listrados ou xadrez e as tiras são costuradas juntas, formando um xale. Aqueles importados da Costa da África valem pelo menos 50:000 mileries (sic) aproximadamente 5 ‘sterling’. Os mais caros e as cores favoritas agora, são de um fundo cinza azulado com listras vermelhas opacas”.⁸

Portanto, o depoimento de Wetherel, por essa altura, evidencia o uso corrente tão destacado por todos que procuravam, com seus pincéis, retratar o Brasil de então.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

- AUGEL, Moema Parente. *Viajantes estrangeiros na Bahia oitocentista*. São Paulo: Cultrix / INL, 1980.
- DEBRAY, Régis. *Vida e morte da imagem: uma história do olhar no Ocidente*. Tradução de Guilherme Teixeira. Petrópolis, Rio de Janeiro: Vozes, 1993.
- DEBRET, Jean Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica ao Brasil*. Tradução e notas de Sérgio Milliet. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1989.
- GUILLOBEL. Álbum. *Usos e costumes do Rio de Janeiro nas figurinhas de Guillobel*. Editado por Cândido Guinle de Paula Machado. Curitiba: Estúdio Gráfico Fotolito Ltda, 1978. Texto introdutório de Paulo Berger.
- HUELL, Q. M. R. Ver. *Minha primeira viagem marítima, 1807-1810*. Salvador: Edufba, 2007.
- MILLIET, Sergio. Nota do tradutor. In: *Viagem pitoresca através do Brasil*. São Paulo: Martins, 1967.
- MOURA, Carlos Eugenio Marcondes. *A travessia da Calunga Grande: três séculos de imagens sobre o negro no Brasil 1637-1889*. São Paulo: EDUSP 2000.
- NAVES, Rodrigo. *A forma difícil: ensaios sobre a arte brasileira*. 2. ed. São Paulo: Ática, 2001.
- PAIVA, Eduardo França. *História e imagens*. Belo Horizonte: Autentica, 2002.
- RUGENDAS, João Maurício. *Viagem pitoresca através do Brasil*. 6. ed. São Paulo: Martins, 1967.
- SALIBA, Elias Thomé. Experiências e representações sociais: reflexões sobre o uso e o consumo das imagens. In: BITTENCOURT, Circe (org). *O saber histórico na sala de aula*. São Paulo: Contexto, 1997. p.117- 127.
- SILVA, Emília Maria Ferreira. *Representações da sociedade escravista brasileira na viagem pitoresca e histórica ao Brasil de Jean Baptiste Debret*. Salvador: UFBA, 2001. (Dissertação de Mestrado em História Social).
- STRICKLAND, Carol. *Arte comentada: da pré-história ao pós-moderno*. Tradução Ângela Lobo de Andrade. 3. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 1999. Textos de parede, exposição Eckhout – Pinacoteca do Estado de São Paulo de 13 de Janeiro a 30 de março de 2003.
- TORRES, Heloisa A. *Alguns aspectos da indumentária da crioula baiana*. Tese com que se apresenta ao concurso para provimento da Cadeira de Antropologia e Etnografia da Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil, 1950. Disponível em: <<http://www.itaucultural.org.br>>; <www.masp.uol.com.br>.



Marchand de Noir de Fumée,
Jean Baptiste Debret, 1823.



Mestre Abdias

Técnica de Elaboração do Pano da Costa

* Goya Lopes

** Maria de Lourdes Nobre

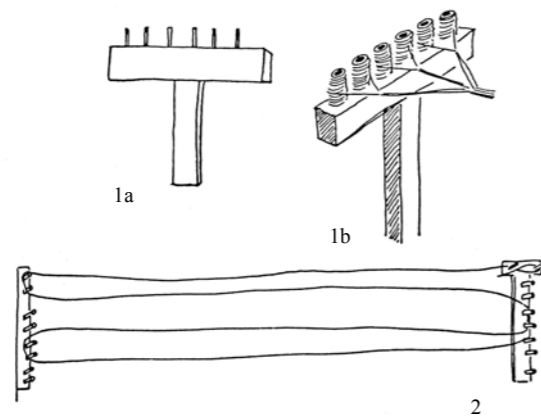
A tecelagem manual valoriza a originalidade e tem uma estreita relação entre o tecelão, os materiais e o resultado final. O Pano da Costa, como em toda tecelagem manual, implica numa filosofia de vida. A sua elaboração é feita em tear apropriado, existindo dois tipos distintos: o tear feminino, que é aquele que a mulher trabalha em pé; e o tear masculino, que é aquele que o homem trabalha sentado em um pequeno banco. O tear de Mestre Abdias Nobre, tecelão baiano, possui características idênticas aos teares encontrados na África Central, em especial na Nigéria, sendo a mesma técnica desenvolvida. O jacarandá era a madeira mais utilizada na confecção do tear, sendo ele todo desmontável. O tecelão pode transportá-lo, caso haja necessidade. Ele é composto das seguintes peças: taboca, liço, pente, fuso, braçadeira, rodo, canela, pedal, estendedor de parede, traquete, etc. O tipo de linha utilizado é a industrializada, substituindo os fios de algodão nativo. A produção de padrões específicos na tecelagem é dada pela combinação de fios de diferentes cores. O Pano da Costa oferece uma riqueza de padronagens. O primeiro passo do tecelão é a escolha das cores dos fios, geralmente, as cores do Orixá para o qual se vai fazer o tecido. Feita a escolha, passa-se ao processo da urdidura, que é a preparação dos fios para o tear.

A URDIDURA

Começa-se estendendo 280 fios em 2 estendedores, colocados na parede numa distância de 6 metros. A bitola, ou seja, o comprimento para o Pano da Costa é de 20 metros, sendo que se estenderá mais uns 2 metros. Para isso utiliza-se um estendedor manual (fig.1), no qual se coloca 6 carretéis de linha, amarrando-se as pontas, de duas em duas, formando três pares (fig.1b). Agora, se junta os três nós e começa-se a estender os fios no estendedor da parede (fig.2).

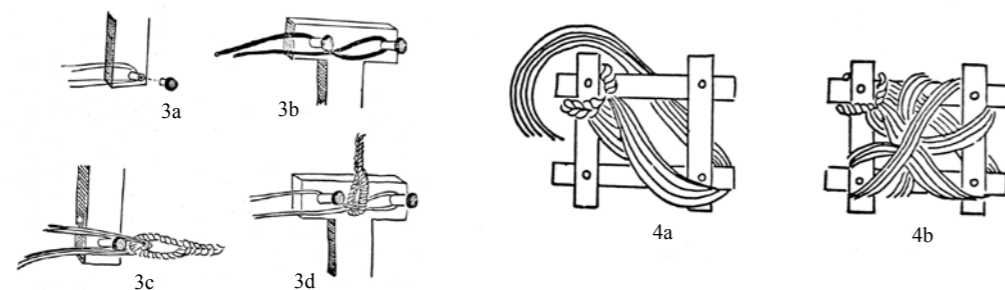
* Goya Lopes, *artista plástica e designer*

** Maria de Lourdes Nobre, *artesã*.



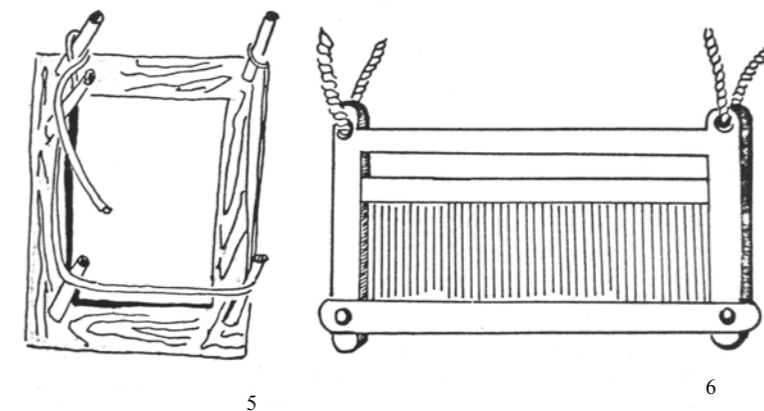
Inicia-se prendendo os fios (fig.3a), prosseguindo-se até se formar o cruzamento (fig.3b). Volta ao início e continua a estender até completar 280 fios estendidos. O tecelão deverá ficar atento para substituir os carretéis de linha que forem acabando. Terminado de estender os fios, amarra-se bem forte um cordão no cruzamento (fig.3c) e um outro cordão no início da urdidura (fig.3d). É muito importante para todo o processo da tecelagem amarrar o início da urdidura e o cruzamento que ele forma.

Utilizando-se o cordão amarrado no início da urdidura, os fios estendidos serão transportados para o bota fios (fig.4a). Essa peça é confeccionada com quatro pedaços de madeira lisa que, sobrepostas, formarão um quadrado chanfrado. Procedendo a enrolação, o tecelão tira todos os fios do estendedor de parede, deixando mais ou menos 1 metro sem enrolar, dando aí um nó laçado para facilitar quando for desmanchado (fig.4b).



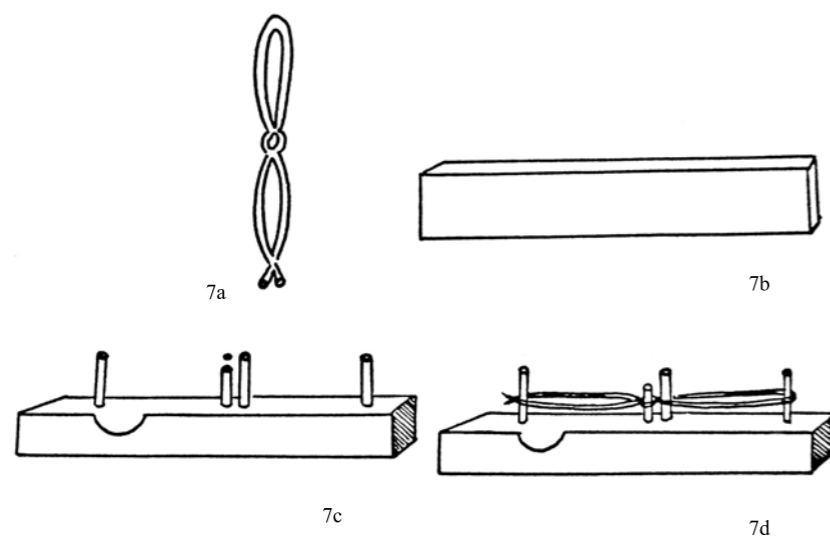
É necessário fazer uma urdidura em tamanho menor, com a mesma quantidade de fios, ou seja, 280, para a tecelagem. Essa urdidura será feita num mini esten-

dedor (fig.5), que é uma peça em madeira lisa formando um retângulo, tendo 5 pinos de madeira, sendo 4 distribuídos nas suas extremidades e um fazendo par a um dos pinos das extremidades que servirá para fazer o cruzamento. Retirado do mini estendedor, esta mini urdidura será enfiada no pente (fig.6), que é a principal peça do tear, pois é quem faz as costuras. Essa peça é confeccionada com encaixe em madeira lisa medindo 41cm de largura e 20cm de altura, sendo a sua espessura 3mm, tendo na sua parte inferior uma seqüência de dentes de aço.



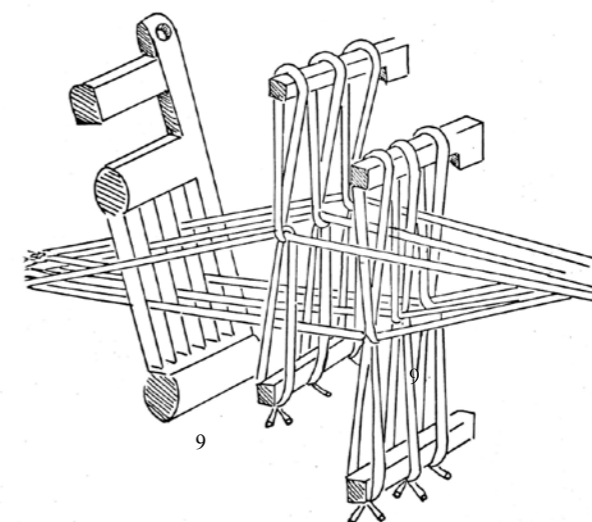
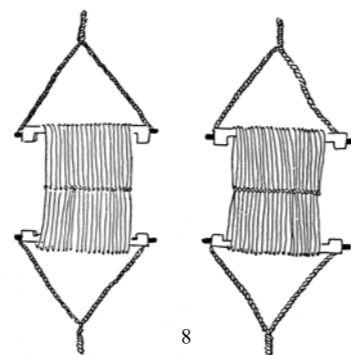
O tecelão pega um par de fios de linha da mini urdidura e enfia no primeiro dente do pente e assim sucessivamente até enfiar todos os fios de linha. Obs: se o tecelão notar que a faixa está ficando muito larga pode, em vez de um par de fios de linha, colocar três, controlando assim a largura. Na hora de emendar as linhas, o tecelão deverá saber como foi elaborada a enfição dessas linhas no pente e no liço, para evitar que as mesmas se embaracem. Em seguida se faz o liço, (fig.7) que é um pedaço de cordão marca Rey Três Zero, ou cordão engomado, que servirá para ser enfiado os fios de linha que vem do pente. Para se fazer o liço necessita-se de uma medida padrão, que é feita de um pedaço de madeira lisa medindo 37,50cm de comprimento e 6cm de altura (fig.7b) e um fazedor de liço, (fig.7c) que é uma peça em madeira de 35cm de comprimento e 3,5cm de altura. Ele é composto por quatro pequenas barras de ferro, distribuídas de maneira simétrica: duas no meio e uma em cada extremidade da madeira, sendo que a segunda do meio é mais baixa que a outra para, assim, facilitar a entrada da linha. O fazedor de liço terá uma pequena cava em uma de suas laterais, onde será colocado um grampo C para uma melhor fixação na mesa. Com o fazedor de liço fixo, se pega o pedaço de cordão já no tamanho padrão e passa-se pela 1ª

barra de ferro levando até a 2ª barra de ferro que está no meio, onde será dado o primeiro par de nós. Abaixa-se o cordão e passa-se na 3ª barra (mais baixa) dando o segundo par de nós, formando um orifício que será importante para o desenrolar da pedalagem. O cordão será levado até a 4ª barra e dá-se o terceiro par de nós, que será duplo (fig.7d). O total é de 280 liços, que serão correspondentes às 280 linhas.



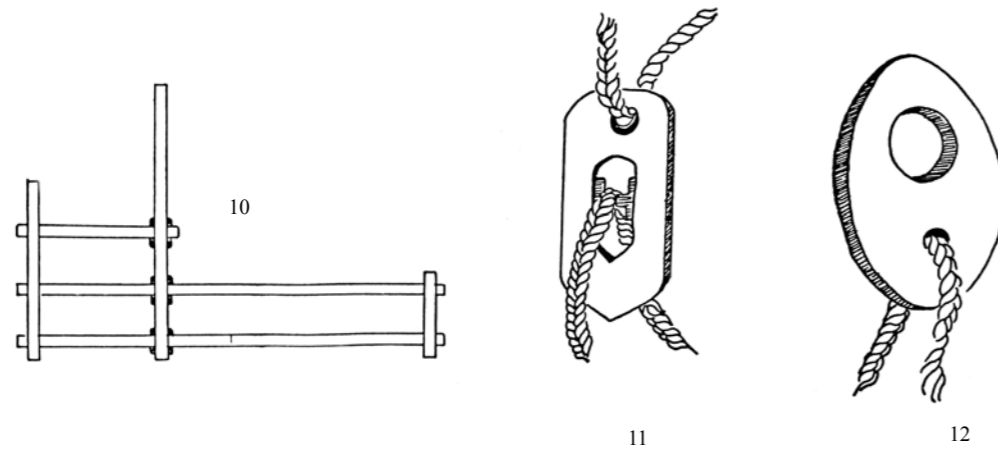
A etapa seguinte é a preparação do par de liçadores. Cada uma dessas peças tem um par de pedaço em madeira medindo 2,5cm de altura e 2,3 cm de comprimento. Em cada extremidade terá um prego que servirá para amarrar o cordão. Separa-se 140 liços e enfia-se de maneira ordenada nesse par de madeira. Depois de enfiados todos os liços no liçador, amarra-se de cada lado um pedaço de cordão ou uma talisca de madeira, que servirá para evitar que os liços se embaracem um no outro, dando melhor segurança para o desenvolvimento do trabalho (fig.8).

Com o par de liçadores já completo, obteremos 280 liços, que corresponderão aos 280 fios feitos no mini-estendedor. Pegando os liçadores, começa-se a enfiar os fios de linha do



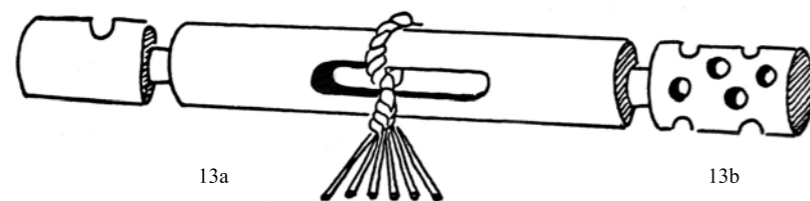
penete no orifício dos liços. Toma-se o primeiro par de linhas do pente e separa-se, um para cima e outro para baixo e procura-se o liço de cima e o de baixo. Enfia-se no liço de baixo o fio de linha do pente que foi para a parte de cima, depois no liço de cima o fio de linha que foi para baixo e assim até terminar de enfiar toda a linha (fig.9).

Com a linha toda enfiada nos liços, o tecelão vai trabalhar com os fios de linha que foram estendidos para a confecção do Pano da Costa. Com o bota fios na mão, o tecelão vai para a parte de trás do tear e desenrola um pouco da urdidura e prende o restante dos fios com uma volta no braço de trás do tear. Ele, depois, vai para a frente do tear, entra no seu interior e senta-se em um banco. Então, o tecelão coloca em seu colo o pente e os liçadores e pela parte da urdidura onde está amarrado o cruzamento. Enfia-se o dedo no orifício que o cruzamento forma, separa-se o primeiro par de linhas do cruzamento e o primeiro par de linhas do liço, divide-se o par de linhas do cruzamento obtendo-se dois fios e emenda-se um em cada fio de linha do liço e assim sucessivamente, até terminar de emendar todos os 280 fios. A montagem do tear (fig.10) para a tecelagem do Pano da Costa é feita com a amarração do traquete (fig.11), peça que facilita a movimentação dos liçadores aos pedais e é feita em madeira medindo 10cm e com uma abertura em seu centro, onde se encontra uma bobina. O tecelão vai amarrar o traquete em uma cava no meio do travessão do tear. Na abertura que se encontra a bobina, passará um cordão grosso que vai amarrar os liçadores e os pedais.

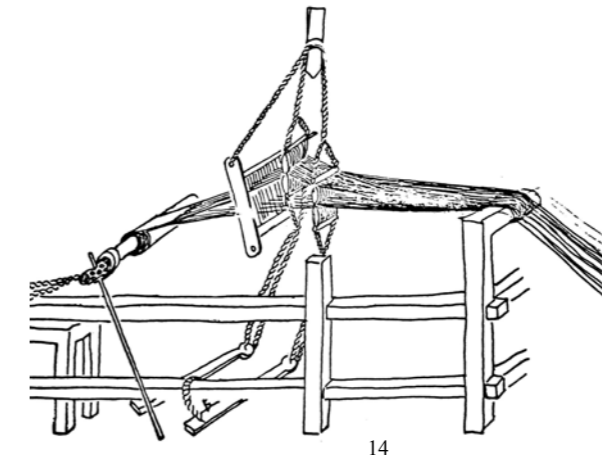


A amarração do pente nas cavidades do travessão do tear será feita com um cordão grosso, que vem dos orifícios dos lados do pente. Agora, será amarrado o par de braçadeiras (fig.12), peça que serve para prender o rodo e marcar a distância do pente ao tecelão, que é em madeira lisa medindo 16cm, essa com dois orifícios: um pequeno na sua ponta e um grande abaixo do seu centro. Primeiro, amarra-se um cordão grosso no orifício pequeno de cada braçadeira e amarra-se no pé da frente de cada um dos lados do tear.

No orifício maior, ela será encaixada no rodo (fig.13a), peça onde serão enroladas as faixas do Pano da Costa, que é em madeira de forma cilíndrica, medindo 1 metro de comprimento e 3cm de diâmetro. Em suas extremidades existem duas cavidades que permitirão prender o par de braçadeiras. A extremidade direita do rodo é cheia de orifícios perfurados para o encaixe do ferro (fig.13b) que mede 90cm. É esse que vai fixar os fios e equilibrar a altura e a pressão da linha. Será o ferro que irá controlar o rodo, evitando folgar as linhas ou desenrolar o pano já tecido. No centro do rodo tem uma abertura com 10cm onde será amarrado o cordão da mini-urdidura.

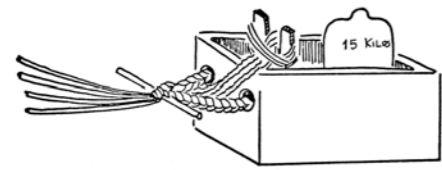


Depois do tear (fig.14) todo pronto, já com suas peças amarradas, estende-se os fios na distância de 5 a 6 metros e se pega o restante da urdidura que está no bota fios e coloca-se dentro do caixote, peça que mantém os fios esticados. É confeccionado em madeira, medindo 50cm de base e 27cm de altura.

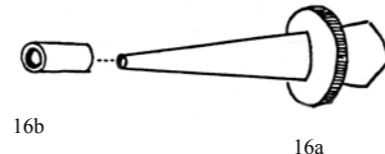


Em seu interior, ele comporta um bota fios e um peso de 15 a 16 kg. No seu lado da frente, ele tem dois orifícios por onde passará um cordão grosso que, com o auxílio de um pedaço de madeira, prenderá, com um nó, o cordão aos fios estendidos. É o peso do caixote que vai dar firmeza à linha e manter os fios esticados. Esses fios devem ficar todos estendidos na mesma direção (fig.15). Se partir um fio, o tecelão deverá descobrir o local partido e emendar o fio justamente no local.

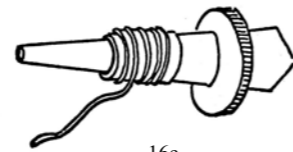
O fuso (fig.16) serve para encher a taboca de linha, peça em madeira, cilíndrica, medindo 50cm. Ela é afinada a sua extremidade para facilitar a entrada da taboca. Fixo, a parte cilíndrica está encaixada numa rodela que separa a parte onde fica a taboca do cabo do fuso. Tabocas são tubos que servem para enrolar as linhas (fig.16b). São confeccionadas em bambu oco e poderá ser substituída por tubo PVA ou tubo de cordão marca Rey. Mede 11cm de comprimento por 2 cm de diâmetro. Toma-se o cabo do fuso já com a taboca enfiada (fig.16) e começa a rodá-lo com as mãos e os dedos, enchendo assim a taboca com a linha. A técnica exige grande habilidade manual. O tecelão irá segurar o fio que está na caixa para evitar que embaracem. A quantidade de linha da taboca deverá ser limitada para não ficar muito cheia e dificultar a tecelagem.



15

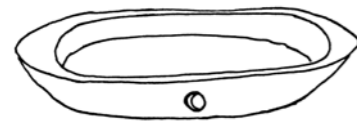


16a

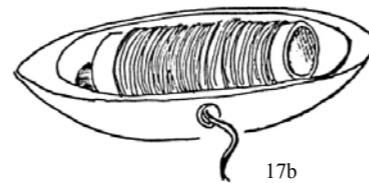


16c

Quando as tabocas estiverem prontas, o tecelão vai pegar uma e colocar na canela (fig.17a), peça que serve como agulha na tramagem do tecido. Ela assemelha-se a uma canoa. É confeccionada em madeira lisa, (a madeira deve ser bem lisa para evitar que os fios fiquem presos na sua passagem, na hora de tecer o pano) medindo 23cm de comprimento. Ela é cavada e essa abertura tem 11cm. Para controlar e facilitar a saída do fio da linha, a canela tem um pequeno orifício em um dos seus lados.



17a

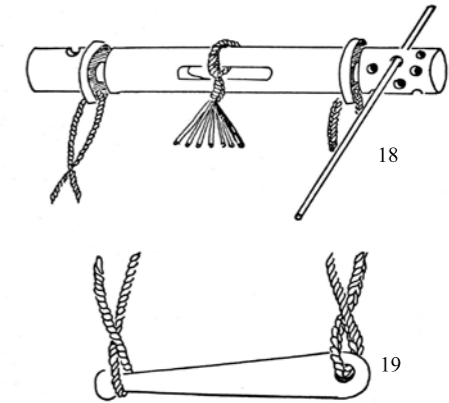


17b

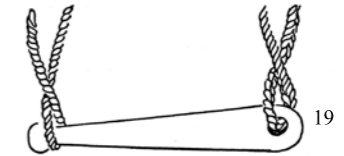
O tecelão, já com a taboca dentro da canela, (fig.17b) vai se sentar em um banco no interior do tear. Ele coloca o rodo no colo, sobre as pernas, e prende as braçadeiras que, amarradas às laterais do tear, prende os lados dos rolos para não sair do lugar. Depois, enfia o ferro na perfuração do cabo do rodo e fixa ao chão (fig.18). O par do pedal (fig.19), que é o instrumento responsável pelo movimento das linhas na tramagem do Pano da Costa, é uma peça confeccionada em madeira medindo 48cm e será amarrada aos liçadores.

Quando se conclui essa etapa, inicia-se o tecer do Pano da Costa. A partir daí, o tecelão pisa no pedal nº1 do lado direito, que já está amarrado ao liçador en-

tre as linhas (fig.20) e puxa-se (acocha-se) o pente para frente e assim aperta os fios. Agora, o tecelão pisa no pedal nº2, que está amarrado ao liçador nº2 e os fios vão descer e os outros fios do pedal nº1 irão subir, formando assim a abertura por onde irá passar, de novo, a canela. Torna a puxar o pente e bate de leve na linha que está sendo feita a tramagem. O tecelão

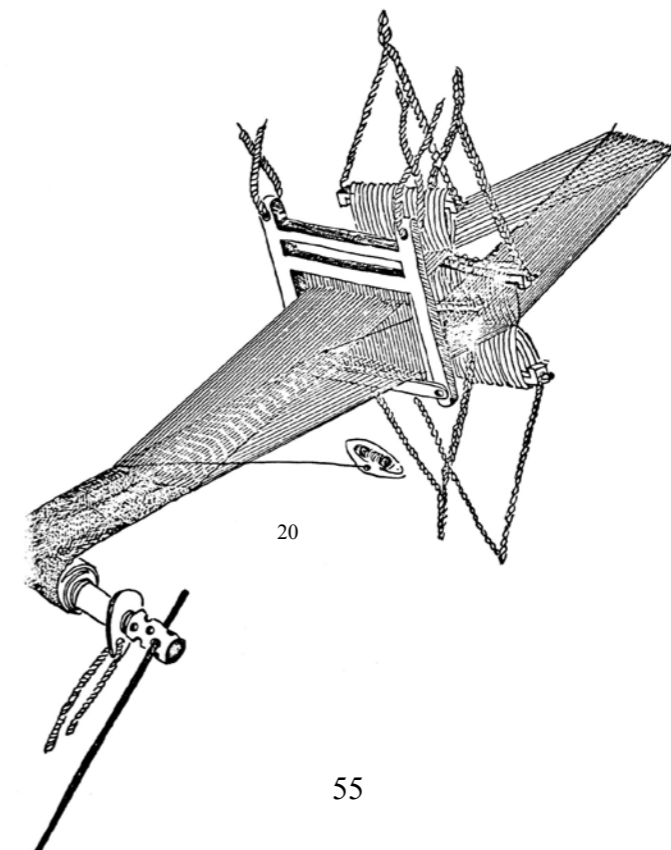


18



19

não deve apertar muito para não sair um pano grosseiro. Quando necessitar de mais fios de linha, o tecelão tira o ferro, roda o rodo e o caixote desliza, tendo atenção para que o chão esteja liso. A partir daí, o caixote vem mais para frente e coloca-se de novo o ferro numa das perfurações do rodo. Sempre que terminar a linha que está sendo tecida, desenrola-se outra quantidade do bota fios. À medida que se vai tecendo, cria-se a padronagem desejada, com o uso das cores escolhidas no início. O tecelão, após tecer as faixas de 15cm de largura e 20m de comprimento, prepara-se para cortar de dois em dois metros, (10 faixas) emenda-se uma na outra, à mão, com pontos de arremate bem pequenos. Segundo mestre Abdias, 1 metro é a média que um tecelão executa durante um dia. Isso quer dizer que, em vinte dias, um tecelão, trabalhando normalmente, executa a tecelagem do Pano da Costa.



20



Ensinaamentos de Mestre Abdias no Ilê Axé Opô Afonjá, 1986

O curso de técnica do Pano da Costa ministrado por Mestre Abdias e sua filha Lourdinha foi realizado na varanda cercada de verde da Casa de Xangô, no Ilê Axé Opô Afonjá, no segundo semestre de 1986.

Abdias do Sacramento Nobre, nascido no Aquidabã, Salvador, em 1910, viveu até os 84 anos de idade. Casou e teve 13 filhos, sendo que apenas a sua filha Lourdes de Almeida Nobre, a Lourdinha, se interessou em aprender a técnica, quando tinha 13 anos de idade.

Mãe Estela de Oxóssi, a Ialorixá responsável pelo Terreiro, abriu as atividades com palavras emocionadas e carinhosas. O gravador ficou ligado durante todo o tempo, e tudo o que foi dito e ensinado durante o curso ficou registrado. A seguir, destacamos alguns momentos que revelam a dupla capacidade do nosso grande artesão de Pano da Costa: Mestre por ter preservado o ofício que aprendeu, Mestre por querer e saber passar adiante seus ensinamentos.

Mãe Estela: Aqui, as alunas Jaguaracira, Eunice, Valdete, Tomazia, Nivalda, Maria do Carmo, Valdomira, Divanilda, Raimunda e Ana Verena. O senhor, Mestre Abdias, pode estar em sua casa. Daqui por diante, o senhor é quem manda aqui nesse espaço. Estamos aqui para honrar seus conhecimentos, que é uma coisa que todo mundo queria saber há muito tempo. Que a gente luta por isso, até que um dia, como o de hoje, Xangô lhe trouxe. O senhor permanece aqui no meio da gente, nos ensinando coisas boas e vai, vamos assim dizer, lhe tornar imortal e a gente aqui bons alunos.

Mestre Abdias: É o seguinte: essa parte ai, eu lutei muito pra aprender, lá na

Avenida Oceânica, com o velho Alexandre, neto de africano. A mãe dele, filha de africano, chamava-se dona Emilia Bonifácio Gerardes da Conceição e a avó dele chamava-se Efigênia. Eu conheci a mãe, Efigênia Gerardes da Conceição, africana, mas só conheci porque Alexandre era meu padrinho. Na ocasião que eu morava com meus irmãos, cada um de nós tomou seu caminho, seu destino. Eu também tomei o meu e disse: vou morar na casa de meu padrinho, o velho Alexandre.

Isto foi lá na Avenida Oceânica, Ondina. Ele era carteiro, entregava as correspondências dos Correios e Telégrafos. Mas eu, menino, 12, 14 anos, via esse senhor trabalhando dentro de casa e ficava assim olhando, digo: Oh, meu Deus, eu nunca vi ninguém fazer um trabalho dessa natureza, na mão. Tecelagem na mão, mas não sabia o que era. Fiquei olhando, mas não estava me interessando não, eu, menino, não sabia o que era. Mas depois, a mãe dele, Dona Emilia, me chamou e disse: “Olha, meu filho, eu quero que você aprenda esta arte, porque ela vai desaparecer do Brasil.” Mas a mim ela não estava dizendo nada, eu não estava para aprender, não estava ligando para nada disto, e disse: mas desaparecer do Brasil, por que? Não. Por que isto? Ai, ela, dessas velhas rabugentas, eu não queria nada com o Brasil, mas ela ficava em cima: “eu quero que você aprenda esta arte que vai desaparecer do Brasil. A velha esta me fustigando para aprender esta arte, vou ver se aprendo. Mas como o velho me deu os fios todo embaraçado, mesmo que teia de aranha, eu já não estava gostando e... Nada disto, desembaraçar fio?... Aí, perdi a paciência, meti a tesoura e cortei os fios. Quando ele veio do trabalho, do Correio, ele disse: “Olha, meu filho, os fios que eu lhe dei para desembaraçar, você desembaraçou?” Digo: Ói, meu padrinho, eu não tive paciência, não. Eu cortei tudo. Ele ai subiu.

Eu cheguei até a apanhar, né? Porque, naquele tempo tinha palmatória, espantamosca; aí, eu fiquei assim... Não tá nada bom pra mim... Não achei conversa não. Meu padrinho ficou triste e coisa e tal, e me mostrou como era. Fiquei prestando atenção e aprendi a desembaraçar os fios. No dia seguinte, ele diz: “É, você vai estender fios, contar 15.” E eu fiz. Com muita dificuldade, mas fiz tudo. Ele ensinou tudo direitinho. Bom, quando ele me ensinou tudo isto, disse: “Vão lhe considerar tecelão, você já sabe fazer tudo.” E eu fiquei satisfeito.

Então, o que ele fazia? Eu ficava em casa trabalhando com o Pano da Costa, e ele ia para o Correio trabalhar, entregar correspondência e eu me sentia alegre, satisfeito. As primeiras obras que era dele, que ele tomava, toda essa obra que eu fiz, de Pano da Costa, estão no Rio de Janeiro. Isto faz tempo, mais de trinta e tantos anos. Esta lá: Pano da Costa feito na Bahia, porque o único lugar onde se fazia Pano da Costa era aqui na Bahia, que os africanos trouxeram. De forma que está lá no Museu Nacional, com o retrato dele. Tudo isto feito por mim, mas como ele era meu mestre, era meu padrinho, está com o nome dele. Está lá, com telas pintadas pelo professor Rescala, da Escola de Bela Artes. Sua obra-prima, uma obra histórica, da nossa gente, que permanece aqui no Brasil por minha causa. Porque se eu não aprendesse, ninguém ia ver mais isso ai.



Mestre Abdias ministrando oficina do Pano da Costa no Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, 1986

E eu pensei: Graças a Deus que eu aprendi uma arte histórica, que só quem faz no Brasil exclusivamente sou eu, porque os descendentes que faziam iam morrendo e ninguém se interessava em aprender. Foi ai que a esposa do presidente da República, Dona Lucy Geisel, veio aqui na Bahia me ver, pessoalmente. Quando o marido dela veio, o General Geisel, pra inaugurar não sei o que na Bahia, ela veio e aproveitou e esteve conversando comigo no Pelourinho, onde era a antiga SETRABES, pela tarde. Então, bati um papo ligeiramente com ela, num minuto.



Meu tear estava lá, na SETRABES, porque a professora Mercedes Kruchevisk mandou fazer - um carpinteiro especialista que fez. Fiquei trabalhando ali no tear para ela ver e ela disse: “É, sim senhor, eu estou satisfeita.” Foi o que ela me disse. Ela já sabia da minha fama, porque fiz isso minha vida inteira. Ela disse: “Essa arte, o senhor pode ensinar a outras pessoas, é uma arte para o senhor ensinar a seus filhos, porque é uma arte histórica. Se o senhor morrer amanhã ou depois, ninguém vai ver isso no Brasil, mais. Seria mais uma arte histórica da África que o Brasil ia perder.” Então, eu vim conservando isto.

Aluna: Não perdeu porque tem o senhor.

Mestre Abdias: Não perdeu porque eu sou o pivô. Porque tinha o Babalorixá Pequeno da Muriçoca, tinham outros que trabalhavam, mas foram morrendo, morrendo e eu fiquei. E aí, quando a primeira-dama do Brasil me disse isso, Dona Lucy Geisel: “Ensina a seus filhos, isso é uma arte histórica, porque se o senhor morrer amanhã ou depois sem seus filhos, nem o senhor, nem ninguém mais vai ver isto”, eu digo: não, madame. Deus vai me ajudar, madame, me dar saúde que eu ainda posso botar isto pra frente. E Deus me ajudou que eu estou botando isto pra frente.

Então, eu disse à minha filha, Lourdinha: “Você vai agüentar esta tese. Isto aí é pra você, porque você é moderna, menina moderna, ainda pode até viajar para a África, eu não tenho mais pulso nem cabeça pra isso, não.” Porque eu nunca gostei de viajar não. Tive oportunidade de ir à Nigéria, quando houve um Festival de arte negra na África. Eu podia ter ido lá, mas eu disse: Eu não vou não. Uma, porque eu não sei falar Ioruba, um dialeto africano. Aí eu desisti, vou ficar por aqui mesmo.

Tem professores lá na Nigéria que me conhecem, mas eu não tenho muita lembrança deles. Porque na Feira de Artesanato, no governo do professor Roberto Santos, durante os quatro anos do período do governo dele, eu dava demonstração em público sobre essa arte. O Teatro Castro Alves se enchia assim de pessoal pra me ver trabalhar. Quanto mais o pessoal me via trabalhando, mais gostavam: “Isso é que é arte! Isso é que é arte!” Eu, caladinho assim, mas

fazia arte bonita para se ver. Todo mundo ia lá me ver. Era muita gente mesmo! De formas que o professor Roberto Santos mais Dona Maria Amélia, sua esposa, iam lá me ver também. Eu era, como se diz, o ídolo, espécie de baluarte da feira. Os próprios artistas diziam: “Se Mestre Abdias não for, a feira não vai ter graça. Ele tem que ir”. Então eu ia. Não é pra me gabar não, mas o pessoal só ia à feira pra me ver trabalhar. Eu ficava ali trabalhando satisfeito, alegre, e dizia: “Bem verdade, eu, em menino, não liguei pra essa arte. A velha falava e eu não ligava, mas hoje é que vejo o que a velha disse.” É uma arte de muito valor. É uma arte linda, bonita. Todo mundo diz: Que arte bonita! Mas eu, caladinho ali, lembrava que eu tinha dito que não ia aprender esta arte, que era muito difícil pra mim. Entretanto, pra mim, hoje, é uma arte mais fácil do mundo. Eu lutei pra aprender esta arte. Agora, essa arte depende de muita calma, depende de muita paciência, se a pessoa se aborrecer, não faz mesmo. Não adianta se aborrecer porque não faz. Porque a arte pede muita atenção, tem que se contar os fios um por um, aí é que está, a maior atenção que se deve ter é no emendar os fios e, depois, desembaraçar. Estou explicando isto a vocês porque o trabalho é assim: é vagaroso. Não pode ser correndo. De forma que as pessoas que estão aprendendo já ficam sabendo como é esta arte, porque não é fácil, não é muito fácil, não.

Lourdinha: Oi, gente! Como estou sabendo, o pessoal não tem experiência com o tear, né? Então, como painho disse que é uma arte que exige muita atenção. Nós não vamos trabalhar com linha Clear, que é um fio forte, vamos trabalhar com linha Âncora, de costura, que é finíssima. Então, toda atenção é pouca, ainda mais que venta e eu espero que nesse período que a gente esteja aqui vivendo junto, eu consiga passar pra vocês essa arte que só tem eu e ele. Que se ele faltar, vai ficar toda nas minhas costas, toda a responsabilidade. Bom, o material básico para a gente trabalhar é o tear. É onde vamos enrolar todo o tecido que vamos produzir, enrolado nesse fuso. Vou apresentar pra vocês as peças e dar uma explicação rápida do que seja. Espero que na próxima aula a gente já comece trabalhando.

A peça que vamos usar pra estender os fios, chamamos de estendedor. Pra gente estender o fio, precisamos saber com qual Orixá vamos trabalhar. Pegamos as cores básicas desse Orixá e estendemos. A quantidade de fio para cada Pano da Costa é 240 fios, a metragem 25 metros.

Uma vez todo ele estendido, vamos começar a parte mais difícil que é tecer. A pessoa fica sentada num banquinho. Amarramos uma tira nos pedais e começamos a tramar.

Aluna: Como é que faz com linha Clear?

Lourdinha: Com essa consistência ela dura mais, porque quando a gente trabalha com cordão fino e fraco, num instante a linha rompe. Então, você coloca parafina ou cera de mel na linha para durar mais e economizar, e evitar mais trabalho.

Agora, se quando a gente estiver estendendo o fio perdermos o cruzamento, é aí que o trabalho está todo perdido. Pode partir um ou outro e isso acontece geralmente quando meu pai está tecendo comigo. Acontece em qualquer outro tipo de tecelagem e a gente pode dar um jeito. Agora, se perder o cruzamento, aí, pronto, é que está todo trabalho perdido e o material.

Aluna: Só pode fazer com linha?

Lourdinha: Pode ser feito de seda. Com seda, pode usar fio dourado, prateado, para dar mais vida, pra quando você tiver usando e bater a luz, você vê que fica brilhoso, chamativo.

Mestre Abdias: Pede a Deus, em primeiro lugar, que me dê um pouco de saúde mais pra eu poder dar este curso. Porque é um curso muito fino, de muita atenção. Então eu tenho que, primeiramente, pedir ao Mestre de lá de cima, porque eu não me governo. Às vezes Ele quer que eu dê esse curso e às vezes, Deus não quer. Porque eu estou vendo, falando, porque estou vivo. Agora bem vivo, mas possa ser que o Mestre não queira. Eu não me governo, todo dia digo isso. Às vezes a gente está fazendo uma coisa, mas eu tenho um chefe lá em cima que é mais forte do que eu: “Você não vai dar esse curso, venha cá.” Mas tem minha filha, eu ou ela, seja o que Deus quiser. Pra fazer uma coisa, tem que pedir permissão a Deus em primeiro lugar. Que nos dê a coragem, a força, saúde, porque ninguém aqui na terra se governa.



Mestre Abdias e Maria de Lourdes, sua filha.



Mestre Abdias e alunas da oficina do Pano da Costa no Ilê Axé Opô Afonjá.

Aluna: Isso merece nosso respeito, pelo talento que o senhor é e por ter trazido isso ao Axé, como é o Axé Opó Afonjá, que está sob a direção de Mãe Estela, por quem temos todo o respeito (palmas). E que Xangô o abençoe!

Lourdinha: Aqui é o Fuso que usamos para enrolar a linha com a qual vamos tecer. Uma vez tendo uma quantidade suficiente, enrolamos vários tubinhos que mandamos fazer de madeira, que chamamos de canela e que vai facilitar o trabalho da tecelagem.

Mestre Abdias: Aprendam meninas, é pra aprender mesmo. Só estamos aqui durante três meses, será que vocês aprendem em três meses? Aprendam, por favor, não vão me enganar. Aprendam mesmo, viu?

Lourdinha: Não pode embarçar de jeito nenhum, tem que ficar segurando sempre para não perder a pressão para um não ficar mais folgado, outro mais apertado.

Mestre Abdias: Isso aí precisa de muita atenção mesmo, senão embaralha tudo.

Lourdinha: Isso que nós estamos fazendo é o xis, o cruzamento que é o pivô de todo trabalho daqui por diante. É importante. Não se pode perder esse cruzamento de forma nenhuma porque, uma vez perdido, todo o material fica perdido.

Aluna: O que vai fazer com o material?

Lourdinha: O permanente vai ficar ai; o de consumo você tem que comprar. Pra você ver todo o processo seguinte, quando chegar o outro tear, a gente vai começar a estender o Pano de Xangô, isso está previsto no nosso curso. À medida que formos começando a estender, vamos tirando as dúvidas. Agora é só um mostruário de como vamos trabalhar. Vocês vão ver uma bobina. Essa bobina aqui dentro é quando a gente pisa no pedal. Agora vamos ver a braçadeira, o rolo e o ferro. É a braçadeira que vai auxiliar o rolo. Vamos amarrar no tear. É a braçadeira que vai dar a distância entre você e o tear. As pessoas que são mais

altas ficam mais pra trás, quem for mais baixo, vai precisar de mais distância pra frente. É isso que vai controlar a pressão da pessoa, juntamente com o pano. Uma vez o tear todo na posição de cada uma, ajeitadas todas as peças, começamos a emendação do pano. O ferro é pra controlar o rolo, à medida que vamos tecendo o puxamento dos fios.

Mestre Abdias: Não precisa botar peso demais, porque pode partir os fios. É o peso que fica no caixote para firmar. Pode botar tijolo, pedra, o que quiser. É o peso que dá firmeza à linha. A linha tem que ficar esticada num lugar que não arreja. Se por acaso a gente trabalhar e partir o fio, você tem que ter paciência, tem que parar e descobrir. Se o vento partir o fio, tem que colocar o fio dentro do local partido para emendar o outro.

Lourdinha: Esse pente é o que veio da África, muito mais puro do que o que tem aqui. Ele é conhecido por número, quanto maior o número, mais estreito é o pente, quanto menor o número, mais largo. O pente que estamos usando é de 100 a 120, porque um pente de 70 ou 80 é o que tem os dentes mais fechados. Estamos demonstrando todo o processo com uma quantidade mínima de fios, o importante é saber todos os passos. Gravando cada passo que foi feito, vocês aprendem a fazer o pano. É uma questão de gravar cada passo, porque a perfeição das auréolas vocês só vão ter à medida que começarem a trabalhar. Gradativamente, vocês vão equilibrando o manejo do pedal, o acabamento.

Aluna: Mas você vai nos mostrar na prática, não é?

Lourdinha: Vou mostrar na prática, vocês vão pegar tudo direitinho, com fé em Deus. Para emendar, tem que ser no colo, porque a emendação tem que ser feita sentada, você não pode fazer em pé não. Na hora de emendar, você tem os carrinhos com o enfiador apropriado, mas pode usar qualquer objeto que tenha ponta para puxar. Agora vamos preparar um pano para Oxalá.

Aluna: Oxalá é todo branco, Omulu é com cores.

Mestre Abdias: Oxalá não pega cor nenhuma, é só branco.

Lourdinha: Mas o dele vou botar com o friso dourado. Eu mesma não sei as cores dos Orixás, porque nunca fui ligada. Não sou de dentro não, sou de fora.

Aluna: Esses que dizem que não são de dentro, quando a gente vê, é quem mais sabem. Qual é? Nunca tive minha cabeça raspada não.

Mestre Abdias: O que pega mais cores é de Oxumaré, o arco-íris. Imagine se a gente fosse fazer um como o que eu fiz para Oxumaré.

Lourdinha: Eu vi o que o senhor fez para Oxumaré exposto lá no Museu. Painho tem trabalho em todo mundo: Japão, México, Estados Unidos, Alemanha. Vou fazer um daquele também. Antes de terminar, vou deixar um estendido, para as meninas tecerem.

Mestre Abdias: Oxumaré mesmo. Acha que você vai fazer? Não, que nada...

Lourdinha: Quer perder uma grana?

Mestre Abdias: As mesmas cores de Oxumaré são as cores de Euá. É um pano bonito, mas muito trabalhoso. Na minha função, coisa muito seria. Teve famosos filhos de santo de Oxumaré: Antonio Oxumaré, Bernardino, Joãozinho da Goméia.

Mestre Abdias: Eu tenho o prazer que vocês aprendam porque na África, os africanos, não em toda a África, ainda trabalham nessa arte, porque é uma arte muito primitiva no mundo. Para vocês é uma coisa nova, mas ela é tão antiga que Maria Santíssima, São José, o esposo de Maria Santíssima, trabalhava nisso, com tecelagem. É uma arte manual e é bem primitiva no mundo. Toda arte manual tem grande valor. Não tinha máquina. Hoje, tem máquina de tecelagem. Isso que eu faço na mão, as máquinas fazem peças e mais peças, não sabendo que tudo isso foi tirado daqui. Gosto de dar estas explicações para o pessoal ficar sabendo. Muitos pensam que é coisa nova, mas a tecelagem é muito antiga. As casas de tecelagem do mundo inteiro obedecem a esta velha arte aqui.





Tecendo o Pano da Costa hoje

* Jussara Rocha Nascimento

No salão ensolarado da Casa do Alaká,¹ no Ilê Axé Opô Afonjá, em Salvador, ou na oficina cheia de teares do Terreiro São Jorge Filho da Goméia, em Portão, no Município de Lauro de Freitas, uma visão que encanta: cercados de linhas coloridas, jovens tecelãs e dois tecelões em plena produção do Pano da Costa. Mantendo viva uma tradicional técnica africana de tecelagem artesanal, Iraídes Maria Santos, Ana Rita Gonçalves, Neide Santos, Rosana Pimentel e Antonio Dimas (do Afonjá) e Leda Maria Santana Câmara, Laís dos Santos, Marcelo Cardoso, Nelci Piaggio, Sueli Ferreira (do São Jorge Filho da Goméia) se sentem orgulhosos e gratificados de se saber continuadores de um ofício que remete à história produtiva e artística de antepassados africanos.

Até meados da década de 1940, entretanto, poucos tinham conhecimento de que, na Bahia, um tecido manufaturado segundo técnica africana ainda podia ser adquirido, principalmente, por Mães ou Filhas de Santo diretamente do tecelão. Os baianos Pequeno da Muriçoca, Babalorixa, vivo até por volta de 1972 e Mestre Abdias do Sacramento (1910-1994) ainda produziam em seus teares e era a quem o “povo de Santo” recorria à procura desse importante acessório de sua vestimenta ou de seu Orixá: Pano da Costa, o pano de Alaká, ou pano de cuia, como também era conhecido.

Graças a uma série de ações voltadas para o resgate e a salvaguarda desta técnica, ao longo do tempo, todo um conjunto de esforços faz-se visível no trabalho das atuais tecelãs e tecelões baianos que, hoje, estão conseguindo dar vida e signi-

¹ Lody explica que os “Alacás” são “grandes panos também situados ao nível do pano da costa tradicional. O ‘Alacá’ é utilizado por pessoas de graduado posicionamento na organização sócio-religiosa dos terreiros. Além do statussocial ser predominante no uso do ‘Alacá’, o poder aquisitivo de seu portador também é uma evidência pois, usando o ‘Alacá’, a pessoa mostra seu nível social”. In Lody, R. “Pano da Costa”, *Cadernos do Folclore* nº 15, MINC; Funarte, 1977.

* Jussara Rocha Nascimento, Bacharel em Ciências Sociais, Mestre em Artes, Doutora em Letras, UFBA.

ficado a este tipo de tecelagem, conscientes de seu papel cultural e de sua importância religiosa, dentro dos Terreiros.

Mestre Abdias se refere a Mário Cravo e a dona Henriqueta Catharino (1886-1969) entre os primeiros, fora das comunidades de Candomblé, a valorizar o seu trabalho, quando relata o que se passou, após receber como herança o antigo tear de seu padrinho Alexandre:

eu peguei esse tear e fui para o atelier de Mário Cravo. Nessa época, ele morava na Vila Matos, na Garibaldi. Não tenho bem lembrança de como fui parar lá. Fiquei trabalhando lá na casa de Mário Cravo, mas era pequeno. De lá, fui para o Bosque da Barra, uma casa vazia onde é, hoje, o Instituto Mauá e fiquei trabalhando lá uns tempos. Foi Mário Cravo que me aconselhou a trabalhar no Instituto Feminino, foi ele que me apresentou a dona Henriqueta Catharino. Foi assim que doei o tear para o Instituto Feminino.²

A referência de Mestre Abdias à pessoa de Henriqueta Catharino chama a atenção para o papel do Instituto Feminino da Bahia, hoje uma Fundação, na construção do acervo de “roupas de escravas”, entre outras, para o Museu do Traje e do Têxtil, e é assim explicada pela sua diretora, Ana Lúcia Uchoa:

D. Henriqueta sempre foi uma pessoa com preocupação com a preservação da cultura, haja visto o museu de arte popular que foi iniciado em 1929, muitos anos antes de aqui no Brasil surgirem ações ligadas às tradições populares, ou seja, com o prof. Edson Carneiro. Em 1938, ela adquiriu a coleção de roupas de escravas pertencente a Ana Florinda do Nascimento, que se encontram no acervo do Instituto Feminino da Bahia, que também incluíam panos da Costa. Quanto ao Mestre Abdias, como ele estava passando fome, D. Henriqueta adquiriu, em fins da década de 1940, o seu tear e permitiu que o mesmo continuasse trabalhando nos espaços do museu de Arte Popular, no subsolo da FIFB. Temos em nosso arquivo alguma correspondência escrita do próprio punho dele com referência à venda do tear e a gratidão dele a D. Henriqueta, bem como fotos.³

² Carvalho, Vânia Bezerra de. *Mestre Abdias, o último artesão de Pano da Costa*. Salvador, S.C.E., 1982.

³ Informação prestada em 03/10/2007.

A antropóloga Heloisa de Alberto Torres (1895-1977) esteve na Bahia, em 1940, procurando panos da Costa para seu estudo sobre a indumentária da “crioula baiana”, o qual acabou tomando a forma final da tese apresentada no concurso para a cadeira de Antropologia e Etnografia da Faculdade de Filosofia na Universidade do Brasil, em 1950. Um dos aspectos que chama a atenção neste trabalho é a forma como ela conseguia recolher exemplares em Salvador e uma interpretação para os motivos pelos quais as pessoas se desfaziam dessa peça. É apontado, ainda, o entendimento sobre a procedência dos mesmos, por parte de quem os possuía, o que permite que se vislumbre parte da mentalidade que os envolvia, na época:

Em 1940, compramos em diferentes casas de objetos de segunda mão (“macacos”) de Salvador, três panos da Costa. Informaram os vendedores que, ao aproximar-se o carnaval, multiplicam-se as ofertas de objetos vários, inclusive de panos. Compramos mais um a uma mulher, na rua. Levados a diferentes candomblés, essas peças despertaram grande interesse; destoavam daqueles de uso mais freqüente na época; eram, diziam, panos antigos; várias filhas de santo, dentre as mais idosas, apontavam a três dos panos como não sendo africanos; do quarto, ora diziam ser legítimo da África, ora negavam-lhe semelhante origem. As mães de santo mantinham-se reservadas, declarando, sem grande ênfase, entretanto, serem todos provenientes da África.⁴

Torres, também, vai se referir às difíceis condições de vida de um tecelão como Alexandre o qual, apesar de detentor de um saber tão especial, não conseguia, à época, se manter apenas com este ofício, o que nem mesmo seu pai havia conseguido:

Durante a permanência em Salvador, soubemos da existência de um tecelão de pano da costa que os tecia à moda africana. A localização do artífice, cujo nome era Alexandre Geraldês da Conceição, foi extremamente penosa. Havia sido funcionário dos Correios e foi nessa repartição que, de indagação em indagação, conseguimos finalmente o

⁴ Torres, Heloisa Alberto. “*Alguns aspectos da indumentária da crioula baiana*”, 1950. Dissertação recuperada pelo Núcleo de Estudos de Gênero, Pagu/Unicamp. Ver Cad. Pagu n.23, Campinas, julho/dezembro 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-8333-2004000200015>

endereço desejado. A Alexandre apresentamos os panos. O tecelão examinou-os e reconheceu dois como trabalho seu; um recente, tecido aproximadamente entre 1930/35, outro mais antigo, datando de 1915/25. O terceiro pano prendeu a atenção de Alexandre por muito tempo; terminou por dizer: “feito por meu pai, já lá vão mais de 40 anos; é tecido de fins de século passado, quando eu ainda era rapaz moço.”⁵ E acrescentou: “digo-lhe mais; alguns poderão julgar que é legítimo africano mas, bem examinado, se vê que não é genuíno. Quando estava escasseando o pano legítimo, meu pai intercalava nas bandas que tecia, bandas autênticas de África. Colocava uma faixa no centro e as duas barras. Alexandre Geraldes da Conceição rejeitou o quarto pano da Costa como trabalho feito no Brasil e mesmo como fabricação nativa, declarando que na África não se tecem panos dessa largura; que deveria ser tecelagem inglesa, em cores usuais na África, para iludir os nativos. Essa informação, destituída de valor quando se considera a tecelagem africana em geral, não pode ser desprezada como contribuição para confirmar a origem geográfica a que se filiavam os seus conhecimentos de tecelagem.

Alexandre Geraldes da Conceição aprendera a tecer com seu pai, mas disso não fizera o seu meio de vida. Quando o conheci, já era empregado público aposentado. Seu pai, Ezequiel Antônio Geraldes da Conceição, nasceu livre em Salvador e também foi tecelão. Não tendo conseguido prover à subsistência da sua família com esse ofício, fez-se carpinteiro, mas nunca abandonou o tear. Seu avô, Antônio Campos, Ioruba de nascimento, veio para o Brasil muito jovem e foi forro por uma Junta de patrícios; a alforria se justificou pela alegação de que Antônio conhecia o ofício. Das três gerações, foi o único a dedicar-se exclusivamente à tecelagem.⁶

As origens geográficas dos tecidos manufaturados em teares manuais, na África, exigiam informações que dificilmente estavam acessíveis, à época, ao tecelão baiano, tal como também não era fácil até mesmo para os pesquisadores e estudiosos dessa produção, dada a extensão continental e as diferenças de técnicas entre povos africanos os mais variados. A questão relacionada à origem do “traje da baiana”, entretanto, despertava interesse e para José Valladares, por exemplo, esse

⁵ A partir dessa informação, podemos tentar uma estimativa do ano de nascimento de mestre Alexandre. Já aposentado em 1940, teria nascido por volta da década de 1880.

⁶ Torres, H. A. *Op. cit.*

era um “problema obscuro”, mas que ele admitia poder ser explicado pelo fato de que “as negras tenham aproveitado e simplificado o traje caseiro de suas senhoras”.⁷ A peça de tecelagem africana, entretanto, não fazia parte da indumentária das “senhoras”, o que mostra a resistência de sua força estética e simbólica.

Também Lody mostra interesse em buscar, na África, explicações para os trajes das baianas e chega a apontar alguma relação com os muçulmanos ao discutir aspectos das vestimentas das irmãs da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte:

A Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte (...) fundamenta suas indumentárias na morfologia tradicional do traje da baiana de grande força e sentido muçulmano, não só pelo uso do turbante, mas também pelas pequenas chinelas que anteriormente possuíam a ponta virada, recebendo alguns bordados. O preparo das roupas com capricho e afincos caracteriza um amplo e detalhado culto, que acontece nos rigores em portar as saias, turbantes e panos-da-costa.⁸



⁷ Valladres, José (texto); Caribe (desenhos); Hebeisen, P. K. (ed). *O torso da Baiana*. Salvador: Coleção Recôncavo, 1952: “Até agora, apesar dos depoimentos de Nina Rodrigues e de Manuel Querino, ainda não se acha esclarecida a questão da origem do traje da baiana. O mais popular traje característico, feminino, do Brasil, é considerado problema obscuro, embora alguns admitam que a indumentária tenha sido introduzida em nossa terra pelas negras escravas trazidas da África. A questão parece ficar menos obscura quando se admite, ao invés, que as negras tenham aproveitado e simplificado o traje caseiro de suas senhoras”.

⁸ Lody, Raul. *Jóias de Axé, fios-de-contas e outros adornos do corpo, a joalheria afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001, p. 137.

Ao deter-se nos teares que utilizavam o algodão, Torres os localiza geograficamente, com as informações de que dispunha, à época, na região do lago Vitória, bacia do Congo e costa de Angola. Não deixa, entretanto, de mencionar a antiguidade da tecelagem na África desde a pré-história da civilização nilótica e as apropriações dos europeus, para seus museus, de exemplares recolhidos em diferentes regiões africanas:

Não foram estes, entretanto, os primeiros teares encontrados na África; desde a pré-história egípcia há conhecimento de tecelões e de algodão nessa região e admite-se mesmo a hipótese de que tal centro, alargando-se para o ocidente, por via marítima, ao longo da estrada cultural costeira, tenha dado origem ao tear vertical de algodão da costa da Guiné e das terras adjacentes. Trabalhado por mulheres, foi observado na Nigéria do Sul por Gehrts⁹ e Roth¹⁰ refere alguns exemplares existentes na Inglaterra nos museus de Bankfield (Abeokuta, 1904), de Manchester, de Liverpool e de Glasgow; assim como no Imperial Institute (peças da Nigéria do Sul).¹¹

A contribuição do antropólogo Raul Lody sobressai-se, desde o fim da década de 1970, com a publicação do seu *Pano da Costa*,¹² bem como a produção de um documentário intitulado *Mestre Abdias e o Pano da Costa*, em 1980, dirigido por ele.¹³

Na Bahia, em 1982, Vânia Bezerra de Carvalho publica *Mestre Abdias, o último artesão do Pano da Costa*, reproduzindo um longo relato do mestre sobre sua vida e seu trabalho.¹⁴

⁹ Gehrts, Miss. *A Camera actress in the wilds of Togoland*. London, 1915. p. 93-4, *apud* Roth, H. Ling, *Studies in primitive looms*, in J. R. Anthonop. *Inst. of Great Britain and Ireland*, v.46-48, 1916-18.

¹⁰ Roth, H. Ling. *Op. cit.*

¹¹ Torres, H. A. *Op. cit.*

¹² Lody, Raul Giovanni. “Pano da Costa”. *Cadernos de Folclore*. Minc / Funarte, n.15. 1977.

¹³ Filme 16 mm, cor, 53 min, produção Desenbanco e Funarte, 1980. Mais recentemente (2002) Raul Lody coordenou a etapa preparatória do curso no Instituto Mauá, Pelourinho, sobre a técnica da tecelagem com alunos da comunidade do Ilê Axé Opô Afonjá, com duração de 10 meses e parceria da Funarte e Comunitas; promoveu o Seminário Aspectos Culturais do Pano de Alaká, África, e o Pano da Costa no Brasil, Bahia, e a instalação física da oficina/loja da Casa Alaká, no Terreiro citado.

¹⁴ Carvalho, V. B. de. *Op. cit.*

Em 1986 destaca-se a participação do IPAC que, em convênio com a Funarte, promove o primeiro curso de tecelagem do Pano da Costa já realizado e que acontece no Ilê Axé Opô Afonjá, tendo a idéia do trabalho surgido a partir do reconhecimento da necessidade de se “preservar uma técnica artesanal que se encontra praticamente em vias de desaparecimento”.¹⁵

Em 2002, graças ao esforço de Mãe Stela, do Ilê Axé Opô Afonjá, responsável pelo Projeto Gbogbo (O Corpo da Diversidade), é firmado um convênio entre o Instituto Mauá, o Museu do Folclore Edson Carneiro (Rio de Janeiro) e a BR-Distribuidora para a realização de um novo curso da técnica de tecelagem, que conta com a participação, já referida, de Raul Lody e a responsabilidade pela transmissão do conhecimento da técnica por parte de Joselito José Pinto, repassando os ensinamentos que aprendeu de seu cunhado, que trabalhava na Casa Pia e Igreja da Irmandade dos Órfãos de São Joaquim.¹⁶

Mãe Lúcia, do Terreiro São Jorge Filho da Goméia,¹⁷ é a próxima a participar deste enorme esforço para manter viva a tecelagem do pano da Costa. Seu Projeto Cultural Bankoma¹⁸ incluiu a criação de uma oficina denominada Tecelagem da Tradição, a qual, com a parceria da Arte Sol,¹⁹ permitiu a aquisição de teares, linhas e qualificação profissional para os novos artesãos do Terreiro.

¹⁵ “O Pano da Costa na Bahia”, Subcoordenação de Organização Social, Política e Ergológica, Ipac, Salvador: mimeo, 1987.

¹⁶ Jornal A Tarde, 18/10/2002, “Pano da Costa – convênio e oficina resgatam tradição vinda da África com escravos” por Lago Jr.

¹⁷ Terreiro tombado pelo Ipac em 2004.

¹⁸ “Criado no ano de 2000, o Projeto Cultural Bankoma tem como premissa o desenvolvimento de ações que qualifiquem técnicas que prezem a capacitação, o aperfeiçoamento e a produtividade auto-sustentável. É também sua missão, promover a preservação da Cultura Afro-Brasileira, estimulando e apoiando as manifestações e iniciativas em favor da comunidade negra”. In folder distribuído pelo Terreiro São Jorge Filho da Goméia.

¹⁹ A Arte Sol é representada, na Bahia, pela socióloga Maria José Sales Ramos que assim explica os objetivos dessa instituição: “A Arte Sol é uma ocip que tem trabalhado em grande parte do Brasil desenvolvendo a cultura de tradição, a cultura de raiz, sempre com o foco em artesanato. a idéia deste Projeto de Resgate do Pano da Costa no Terreiro São Jorge Filho da Goméia tem tudo a ver com essa questão, envolvendo não só a agenda cultural afro-descendente como a questão da religiosidade”. Depoimento prestado em setembro de 2007.

É possível perceber, portanto, que uma das características que marca o atual trabalho das tecelãs e tecelões baianos é, exatamente, a consciência de que estão dando continuidade a algo que envolve diferentes gerações antes deles, e é Iraildes que menciona seu orgulho em estar sendo em elo que liga seu trabalho aos antepassados africanos e às gerações anteriores à sua:

O primeiro curso de tecelagem do Pano da Costa que houve foi aqui, no Axé Opô Afonjá, há vinte anos atrás, com Mestre Abdias e a filha dele, Lourdinha. Mas era só para quem estivesse acima de 16 anos de idade porque, para trabalhar com Pano da Costa, é preciso muita paciência, muito cuidado e as crianças não davam para trabalhar com isso. Na ocasião do primeiro curso eu estava com dez anos de idade e, durante as aulas, eu ficava lá, como uma criança curiosa, observando Mestre Abdias trabalhar, e me sentia fascinada pela forma como ele ia tecendo as linhas e saía um pano. Aquela criança viajava com a lindeza do pano, com a fição. E eu pensava: um dia eu também quero fazer isso. Quinze anos depois, eu, finalmente, tive a oportunidade de participar, aqui no Axé Opô Afonjá, de um curso de tecelagem do Pano da Costa através de um projeto de Raul Lody e Mãe Stela quando 17 filhos puderam fazer esse curso. Destes, cinco de nós estamos trabalhando como tecelãs, aqui na Casa do Alaká: eu, Ana Rita, Neide, Dimas e Rosana. Quando eu fui para a aula, que eu vi o tear novamente, eu queria logo começar a tecer. Mas o professor falou: não, não é assim, não; essa é a última parte; tem muita coisa que fazer antes de sentar no tear; tem que começar enfiando fio por fio. E embolava a linha, caía o pau, a gente perdia a paciência, mas era uma diversão, também.

E depois que o pano ficou pronto e eu vi que era uma arte minha, que eu que tinha feito, senti uma grande emoção, porque era um ciclo que estava se fechando, para mim, desde aquele momento quando, na minha infância, eu tinha visto Mestre Abdias tecer um Pano da Costa. Agora, eu também era capaz de criar um Pano da Costa. Demorou, mas eu consegui. Eu consegui aprender. Então, isso eu vou levar para a minha vida inteira. E vou poder estar ensinando, passando essa experiência, essa alegria, de estar preservando uma cultura.

Quando a gente fabrica o Pano da Costa nosso maior sonho é ver as Filhas de Santo vestindo. E, quando quem está vestindo é uma Ebomi de mais de vinte, trinta anos, usando um pano que nós fizemos, nós que não éramos nem nascidos quando essa Filha



Tecelãs no Terreiro São Jorge da Goméia - Portão.

de Santo foi 'feita', é muito gratificante. Então, toda vez que eu sento para tecer um pano, eu faço com mais amor ainda, porque foi a realização de um sonho e de um objetivo alcançado. E quando uma pessoa está usando um pano que eu teci, eu sei que ela vai estar junto comigo, como parte do meu sonho.

A fala de Ana Rita também aponta essa relação com outras gerações, deixando claro, ainda, que sua auto referêcia também acabou sendo transformada pelo próprio trabalho:

O nosso trabalho é, sim, para resgatar o que já foi feito antes, de muitos anos. E é melhor ainda quando a gente vê o resultado, o tecido pronto, quando vê um Pano da Costa que nós mesmas fizemos no corpo de uma pessoa. E saber trabalhar no tear é um privilégio para poucos e eu estou incluída nesses poucos. Hoje, nós somos artistas.

A produção da tecelagem exige dos artesãos um alto poder de concentração e, naturalmente, um certo silêncio é necessário no momento do trabalho. Assim é que Laís dos Santos descreve o momento em que os artesãos estão reunidos, tecendo:

Normalmente nós trabalhamos à tarde. Aqui dentro do Terreiro é uma paz, uma calma e trabalhamos mais em silêncio. Tem hora que paramos um pouquinho, conversamos um pouquinho e logo voltamos pro tear. As vezes é preciso que um ajude o outro, parte uma linha, alguém vem ajudar, mas tem dias que nós trabalhamos a tarde toda e quase nem falamos.



Foi necessário uma conjunção de esforços para que as atuais oficinas passassem a existir, como lembra Leda Maria, que só conseguiu por em prática seu antigo projeto de produção do Pano da Costa a partir de seu encontro com Mãe Lúcia:

Para mim, o Pano da Costa é um resgate de cultura, da cultura afro. Há muitos anos atrás, quando decidi aprender a fazer o Pano da Costa com Lourdinha, filha do mestre Abdias, me encantei com o trabalho mas, na época, não foi possível dar continuidade, sozinha, a um projeto maior. Foi só quando cheguei aqui, no Terreiro São Jorge Filho da Goméia e encontrei Mãe Lúcia, que descobri que ela também tinha esse desejo e que pudemos ir buscar mais condições.

O próprio trabalho cotidiano, solitário e silencioso, também implica em solidariedades funcionais e é Marcelo que explica as trocas que ocorrem dentro das oficinas:

Como tem várias etapas na tecelagem, tem pessoas que têm mais facilidade para fazer determinada tarefa, por exemplo, o acabamento da auréola. No meu caso, eu puxo muito o pano, já Laís tem a sensibilidade de não puxar tanto e já me ajuda nessa hora. Adriana se atrapalha um pouco na hora de passar a linha no pente fino, a linha embola um pouco, aí vem uma pessoa que já tem mais experiência. Há uma troca. Fica cada um no seu tear, mas quando alguém tem alguma dificuldade, o outro imediatamente vai lá e ajuda. É esse relacionamento que eu acho que nos fortalece, porque assim como o pano é tecido, tem toda uma trama entre nós, também.

Antônio Dimas, por sua vez, já pode aproveitar dessa troca no seu aprendizado, contando que foi a partir de sua observação do trabalho das tecelãs, na Casa de Alaká, que acabou se transformando, também, num artesão de Pano da Costa:

Eu fui aluno de Iraildes e da Neide. Elas tomaram um curso no Instituto Mauá e eu vim aprender com elas duas, aqui mesmo, na Casa do Alaká, aqui no Afonjá. Eu comecei da seguinte forma: Iraildes estava muito sobrecarregada de encomendas e eu, então, passei a ajudá-la a fazer os panos. Quando dei por mim, já estava envolvido com aquela maravilha. Porque, pra gente, é muito gratificante pegar uma linha e da linha criar uma arte. E é mais gratificante quando chega um dia de festa e eu vejo as Ebomis vestidas com aquele material que eu fiz. Eu sei que estou resgatando e preservando a minha cultura.

O interesse por um maior aprofundamento do estudo da história, também, acaba sendo despertado, o que atesta mais um dos efeitos pedagógicos que este

artesanato pode remeter. No seu depoimento, Marcelo mostra suas próprias transformações pessoais, à medida em que busca na história uma maior compreensão da técnica que ele vai passando a dominar:

Tecer, para mim, tem um valor muito importante na minha vida. Digo isso porque, logo quando vi a técnica de tecelagem, estranhei um pouco e achei que nunca seria capaz de ter toda essa paciência e chegar a tecer um pano. Quando vi como era feita a fiação da linha, uma a uma, à primeira vista a dificuldade me pareceu grande demais. Mas com o tempo, quando fui conhecendo a técnica e sabendo um pouco da sua história, fui me sentindo mais comovido com a história do pano e vi que eu também fazia um pouco parte dessa história, dessa cultura, porque eu pensava na forma como o pano era feito antigamente e na forma como isso entrava na vida de meus antepassados e fui percebendo que a história do Pano da Costa, também, era parte de mim. Eu sou parte da cultura brasileira. A cultura brasileira é um pouco de África, então, de certa forma, eu me sinto um pouco Pano da Costa. E foi através da história que eu comecei a me interessar mais ainda pelo trabalho e passei a dar mais valor a nossa própria cultura, indo até mais além do valor do Pano da Costa propriamente.

A questão da busca da autonomia, ou seja, da atitude de que não se é apenas um mero consumidor de algo produzido fora de sua própria capacidade de interferência criativa é algo que pode ser percebido quando Laís relata o porquê do fato de ter se decidido a se tornar uma tecelã:

Quando as pessoas daqui do Terreiro foram fazer o curso no Instituto Mauá e eu vi o que se podia fazer com a tecelagem do Pano da Costa, fiquei encantada. Mas vi que era uma peça muito cara e que eu não ia ter dinheiro para comprar. Quando fiquei sabendo, por Leda, que esse projeto viria para cá, falei: Leda, já que não vou ter dinheiro pra comprar, vou tentar aprender a fazer para eu ter o meu. E comecei a trabalhar aqui. E sinto que tecendo, também estou tecendo a minha vida.

Tal como Laís, ao declarar sua satisfação por poder usar o que ela própria cria, afirmando, neste caso, uma independência em relação a ser, simplesmente, mais uma consumidora passiva de algo que lhe é oferecido pronto, Leda enfatiza:

Essa estória de que ‘em casa de ferreiro, espeto de pau’ não funciona aqui. Nós usamos os panos que fazemos. Eu mesma tenho e uso vários panos que tecei. Todo Orixá que é reverenciado aqui quando tem festa, tenho o prazer de tecer e sair na hora que o Orixá sai.

Os atuais artesãos do Pano da Costa, entretanto, não pretendem deixar de encarar seu trabalho dentro de uma perspectiva de profissionalização e, além de continuar a valorizar a tradição de “fazer um caixa”²⁰ que facilita às Filhas de Santo com menor poder aquisitivo adquirir as faixas tecidas, também, desejam abrir a possibilidade de comercialização para outros interessados, permitindo que os artesãos possam viver de seu trabalho. Segundo Leda,

além de produzirmos os adereços do Barracão, tecendo a linha e a piaçava, para Iansã, o sisal, pra a festa de Obaluaíê, também produzimos material de decoração, como centro de mesa, jogo americano, roupas, para diversificar o nosso trabalho, porque nós queremos participar no mercado de trabalho, nos profissionalizar e obter uma renda com o nosso trabalho.

Traildes confirma esse posicionamento, apesar de priorizar o “uso religioso” do Pano da Costa:

Nós também comercializamos o Pano da Casa de Alaká. É uma forma de estar divulgando o nosso trabalho e levando o pano para outros lugares. Agora, quando o turista compra, ele usa da forma que quiser, mas o nosso objetivo é esse: é o uso religioso do Pano da Costa. É ver o povo de Candomblé usando, senão não tem graça. O povo de Candomblé é o povo que a gente foca. Muitos deles, entretanto, não têm condições de comprar um pano caríssimo, muitas vezes é preciso parcelar ou a gente cobra um pouco mais barato.

²⁰ “Fazer caixa” é um sistema informal de consórcio entre amigos, garantido pela palavra. É relevante lembrar que já era comum, inclusive, entre os forros que, na Sociedade Protetora dos Desvalidos, por exemplo, juntavam um valor até poderem financiar a alforria de companheiros. Hoje, continua a ter seu papel na aquisição de panos da Costa, como explica Leda: “De antemão, a gente faz com que as pessoas daqui do Terreiro se interessem e venham a aprender a tecer seu Pano da Costa, mas têm algumas que não têm habilidade ou não têm tempo, então, a gente faz o “caixa”. Todo mês, por exemplo, se o Pano da Cosa custa R\$ 100,00, mas para o pessoal do Terreiro a gente faz por R\$ 80,00. Então, durante oito meses, a pessoa vai pagar R\$ 10,00 e ao fim deste período ela vai receber o seu pano da Costa”. Obs.: a título de comparação, registramos que o salário mínimo em setembro de 2007 está fixado em R\$ 380,00.

Estes depoimentos, feitos em setembro de 2007, por sua vez, acabam nos levando a outros momentos da história econômica mundial e longe vai o tempo em que os interesses da indústria têxtil, nos primórdios de sua mecanização, na Inglaterra, forçaram, por meio do chamado Tratado de Methuen,²¹ a promulgação do Alvará Régio,²² assinado pela rainha de Portugal, d. Maria, em 1785, proibindo qualquer tipo de tecelagem no Brasil Colônia, o confisco de teares e mesmo, a prisão daqueles que dominavam esta técnica. Desdobramentos da Revolução Industrial inglesa, também, se fizeram sentir no outro lado do mundo, na Índia submetida ao império inglês, com o arruinamento da manufatura de tecido neste país, o que levou, mais tarde, Mahatma Gandhi (1869-1948) a usar seu tear manual em visitas à Inglaterra, tecendo sua própria roupa, num afrontamento à proibição dos ingleses à indústria têxtil autônoma e tradicional dos indianos. Hoje, a Inglaterra investe na criação de museus com mostras relativas às indústrias têxteis e a Fábrica de Quarry Bank, em Styal Cheshire, posta a funcionar exatamente um ano antes do alvará de d. Maria e destinada à fiação do algodão movida pela força hidráulica, vem atraindo turistas desde 1976, quando o complexo museológico foi inaugurado.

No Brasil e, mais especificamente na Bahia, a tecelagem do Pano da Costa entra na vida produtiva de seus novos artesãos que, além de possibilitar aos religiosos do Candomblé a sua aquisição, também, vêm respondendo a outras demandas por parte daqueles que se encantam com a perfeição e a estética deste tipo de tecelagem. O que os museus ingleses, talvez, não consigam mostrar, entretanto, é este sentimento de ser detentor de um saber que não é apenas um trabalho mecânico que aliena os operários, mas, ao contrário, está revestido de um significado único para quem o produz, algo que dá sentido à obra pronta e à própria vida do artesão. Como diz Neide Santos,

²² Alvará Régio assinado em 5 de janeiro de 1785 proíbe a empresa de tecelagem no Brasil. “Está em nossa memória histórica a época de Dona Maria I, a Louca, que mandou destruir os três (sic) teares existentes no Brasil e deu monopólio da demanda nacional de tecidos à incipiente indústria inglesa”, in Vidal, Bautista; Vasconcelos, Gilberto. *Dialética dos Trópicos: o pensamento colonizado da Cepal*. Brasília: Instituto Sol, 2002, p.14.

²¹ O Tratado de Methuen foi um acordo comercial assinado entre Inglaterra e Portugal, em dezembro de 1703, pelo qual Portugal ficava obrigado a abrir seu mercado à importação de manufatura têxtil inglesa em troca de exportação facilitada de seus vinhos à Inglaterra. Vigorou até 1836.

Ter me tornado uma tecelã de Pano da Costa significa muito para mim. Quando estou tecendo sinto que estou defendendo a minha cultura. Enquanto estou sentada no tear, as idéias vão fluindo e sei que, agora, posso passar o meu conhecimento para outras pessoas. É uma cultura da África, da Bahia, do Brasil que tem que ser cultivada e mantida.

E é esta defesa da cultura, este sentido de “se não tenho o di-nheiro pra comprar, vou aprender a fazer”, como afirmou Laís dos Santos, que mostra a força e o valor das possibilidades de salvaguarda deste, tal como de qualquer outro patrimônio cultural imaterial/material, que todos nós cada vez mais nos sentimos comprometidos a trabalhar para reforçar sua existência.

Esta publicação foi editada em novembro de 2009 pelo IPAC.

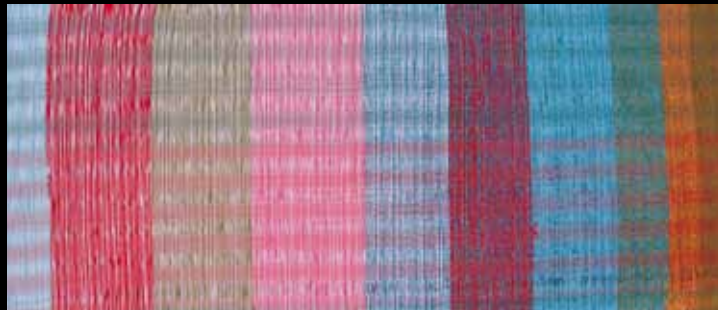
Composto em Garamond e Chaparral Pro.

Impresso em papel couché 170gr/m².

Tiragem 3.000 exemplares.

Salvador - Bahia -Brasil

Pano da Costa



FUNDAÇÃO PEDRO CALMON

IPAC
INSTITUTO DO PATRIMÔNIO
ARTÍSTICO E CULTURAL DA BAHIA

 **Bahia** | Secretaria
de Cultura
TERRA DE TODOS NÓS