

Têxteis africanos em Portugal: a Coleção Eduardo Nery

Vera Felippi, Ana Bailão

Resumo: Considerando a importância das coleções de arte africana em Portugal, este artigo tem como objetivo apresentar a coleção de têxteis africanos, adquirida ao longo da sua vida pelo artista português Eduardo Nery (1938-2013). Após a sua morte, a coleção passou para as mãos da Associação de Coleções-Coleção Berardo. São 51 têxteis, que foram estudados e analisados individualmente no âmbito de investigação de pós-doutorado, visando compreender e evidenciar aspectos tangíveis e intangíveis. O estudo aprofundado dos objetos foi complementado com conhecimentos disponibilizados em referências bibliográficas, publicações científicas e instituições museológicas internacionais. A coleção tem a sua relevância no contexto pela oportunidade de revelar aspectos ligados às práticas, processos e técnicas têxteis das produções tradicionais africanas. Há também a oportunidade de tirar da invisibilidade esta tipologia de património cultural presente em Portugal, proporcionando oportunidades de investigação em diferentes áreas do conhecimento, como história, museologia, conservação e restauro, antropologia, etnologia, design e arte.

Palavras-chave: práticas têxteis africanas, coleção têxtil, Eduardo Nery, arte africana, Portugal

African textiles in Portugal: the Eduardo Nery Collection

Abstract: Considering the importance of African art collections in Portugal, this study aims to present the collection of African textiles acquired throughout his life by the Portuguese artist Eduardo Nery. After his death, the collection was acquired by the Berardo Collections Association. This collection consists of 51 textiles, each studied and analysed individually within the scope of post-doctoral research, aiming to understand and highlight both tangible and intangible aspects. The in-depth study of these objects was supplemented with information from bibliographic references, scientific publications, and international museum institutions. The collection is particularly relevant as it reveals aspects related to the practices, processes, and techniques of traditional African textile production. Additionally, it helps bring to light this type of cultural heritage present in Portugal, providing opportunities for research in various fields such as history, museology, conservation and restoration, anthropology, ethnology, design and art.

Keywords: african textiles practices, textile collection, Eduardo Nery, african art, Portugal

Textiles africanos en Portugal: la Colección Eduardo Nery

Resumen: Considerando la importancia que tienen las colecciones de arte africano en Portugal, este artículo tiene como objetivo presentar la colección de textiles africanos, adquirida a lo largo de su vida por el artista portugués Eduardo Nery (1938-2013). Tras su muerte, la colección pasó a manos de la Associação de Coleções-Coleção Berardo. Se trata de 51 textiles, que fueron estudiados y analizados individualmente como parte de una investigación postdoctoral, con el fin de comprender y resaltar aspectos tangibles e intangibles. El estudio en profundidad de los objetos se complementó con conocimientos puestos a disposición en referencias bibliográficas, publicaciones científicas e instituciones museísticas internacionales. La colección tiene su relevancia en el contexto por la oportunidad de revelar aspectos vinculados a las prácticas, procesos y técnicas textiles de las producciones tradicionales africanas. También existe la oportunidad de sacar de la invisibilidad esta tipología de patrimonio cultural presente en Portugal, brindando oportunidades para investigaciones en diferentes áreas del conocimiento, como historia, museología, conservación y restauración, antropología, etnología, diseño y arte.

Palabras clave: prácticas textiles africanas, colección textil, Eduardo Nery, arte africana, Portugal

Introdução

Em Portugal, inúmeras coleções de arte africana estão em acervos de museus englobando as mais variadas tipologias de objetos, como máscaras, esculturas, aparatos de cerimoniais, armas, indumentária, entre outros. Pesquisas acadêmicas sobre África e Portugal são vastas, conforme se pode averiguar em bancos de dados de universidades, bibliotecas e instituições museológicas. Porém, ao pesquisar nesses mesmos bancos de dados, verifica-se que há pouca produção científica direcionada especificamente às coleções de têxteis africanos no país. Este artigo visa preencher este hiato de informação, uma vez que apresenta dados mais concretos sobre esta tipologia de objetos conectando-se a diferentes áreas do conhecimento: história, museologia, conservação-restauração, antropologia, etnologia, design e arte. A pesquisa ocorreu no âmbito de investigação de pós-doutorado, na Faculdade de Belas-Artes da Universidade de Lisboa, na linha de investigação Ciências da Arte e do Patrimônio entre dezembro/2022 e julho/2024.

Tracy Hudson (2013), em *Does the ethnographic textile exist? Implications for textile conservation*, levanta uma questão relevante: o estudo respeitoso de objetos têxteis pode produzir uma grande quantidade de informações importantes, principalmente sobre técnicas empregues em têxteis fora do contexto europeu. Conforme apresentado ao longo deste artigo, muitas formas de produção dos têxteis africanos são únicas. Exemplos incluem o bogolanfini (do Mali) com sua superfície pintada com lama, os panos de ráfia do povo Kuba e suas inúmeras formas de adorná-los, a destreza dos tecelões que produzem os panos kente dos Ashanti e os panos dos Djerma, e a riqueza dos tingimentos com reserva do povo lorubá. Podemos também incluir tecidos produzidos industrialmente (dentro e fora do continente africano), com técnicas como *wax print* (impressão com reserva utilizando cera) e o pano tradicional na cultura angolana, o samakaka. Estes tecidos possuem uma forte representatividade da cultura, costumes e tradições de muitos africanos, tanto os que residem dentro quanto os que vivem fora do continente.

É neste contexto que se insere este estudo, cujo objetivo é apresentar a coleção de têxteis reunida por Eduardo Nery, que atualmente pertence ao acervo da Associação de Coleções-Coleção Berardo em Portugal. A partir desse objetivo, a discussão pretende responder à questão da relevância desta coleção para a produção e circulação do conhecimento sobre este patrimônio cultural têxtil. O potencial deste estudo vai além da análise do objeto físico, abordando também as questões ligadas ao patrimônio imaterial. Isso inclui os saberes e fazeres dos panos, o vínculo com as crenças, o status de quem faz uso e a cultura na qual o pano está inserido. Para alcançar o objetivo, utilizou-se procedimentos técnicos, coletando dados em referências bibliográficas, realizando pesquisas em

coleções online disponíveis em sites de museus e à análise dos objetos físicos da coleção. Essa abordagem permite uma análise ampla dos aspectos tangíveis e intangíveis vinculados aos tecidos da coleção.

Eduardo Nery, além de artista, teve o “espírito de colecionador” (Dias, Nery e Bastos 2006:35). Tendo em consideração essa afirmação, o estudo começa com a apresentação desse expoente da arte portuguesa, abordando algumas das motivações para colecionar os objetos e a instituição que hoje abriga o patrimônio. Em seguida, apresentamos a coleção com um panorama que contribui para demonstrá-la quantitativamente, bem como para detalhar as técnicas e os povos envolvidos. A partir desse panorama, foi desenvolvida a discussão sobre a relevância desse patrimônio e sua representatividade nos aspectos visuais, técnicos e culturais.

Eduardo Nery, o colecionador

Eduardo Nery, nasceu em Figueira da Foz em 1938 e faleceu em Lisboa em 2013. Durante a sua vida tornou-se um artista múltiplo tendo-se dedicado à pintura, ao desenho, à fotografia, à gravura, à azulejaria e à tapeçaria. Estes foram alguns dos suportes utilizados nas suas atividades artísticas e que o tornaram conhecido do público (Arruda 2000). Conforme Souza (2004), Nery sempre dominou as tecnologias de seu interesse criativo. A sua vasta produção e importância para o país culminaram com o reconhecimento, em 2012, quando foi condecorado como Grande-Oficial da Ordem do Infante D. Henrique (GOIH). Este é o mais alto grau da ordem, concedido pelo Presidente da República, a quem houver prestado serviços de destaque a Portugal, no país e no exterior, tais como a “expansão da cultura portuguesa, da História e dos seus valores” (Ordens Honoríficas Portuguesas s/d).

Além de sua produção artística, Nery reuniu uma vasta coleção de objetos africanos. A primeira compra foi um dente que o artista julgava ser uma presa de hipopótamo por conta das dimensões. O objeto foi adquirido na Feira da Ladra em Lisboa, entre os seus 19 e 21 anos de idade. Mas foi a partir dos anos 90 do século XX que passou a colecionar com mais intensidade. Em 2006, numa entrevista publicada no livro *Formas e Energia: Coleção de Arte Africana de Eduardo Nery*, o artista comentou que possuía 500 e 600 peças (Dias, Nery e Bastos 2006). Essa entrevista é uma das principais referências para o que será aqui exposto sobre o artista devido à relevância das informações e das motivações que o levaram a colecionar arte africana.

Nery nunca esteve no continente africano, mas mencionava frequentemente a falta que esse contato lhe fazia. Adquiriu as peças de sua coleção em Portugal, de comerciantes com diferentes perfis, mas principalmente em galerias de arte e antiquários. Uma das comerciantes, dona de antiquário, durante um período teve loja em

Guiné-Bissau e Lisboa. Em uma passagem da entrevista, Nery comenta sobre a procedência das peças para este antiquário: “vinham-lhe todas as peças por um africano, que lhe trazia obras um pouco de toda a África, embora talvez mais insistentemente da Nigéria, dos Camarões, da Costa do Marfim, do Mali e da África ocidental” (Dias, Nery e Bastos 2006:32). Depois de ter uma certa experiência na compra de objetos, Nery passou a ter contato com outro perfil de comerciante, africanos que vivem em Portugal. Mas, sobre eles, o artista menciona “não vou falar sobre isso, porque o segredo é a alma do negócio”. Esses últimos comerciantes, pelo relato de Nery, costumavam vender os objetos para colecionadores e também em feiras de artesanato em Portugal. Além das compras, Nery recebia peças presenteadas por amigos. Nota-se também, pela entrevista, que o artista era bastante procurado pelos comerciantes e comprava as peças a partir da seleção do que lhe era ofertado. No que diz respeito a proveniência dos objetos, Nery menciona que “ninguém passa certificados” (Dias, Nery e Bastos 2006:35).

Ao adquirir os objetos, a apreciação estética tinha grande importância em um primeiro momento, mas em seguida outras questões o instigavam, como, por exemplo, as razões pelas quais a peça foi produzida, o que representavam em seus contextos de origem. Nery complementa que, ao entendê-las melhor, sua visão sobre o objeto já não era a mesma: “quanto mais estudo, mais sinto a necessidade de andar mais fundo” (Dias, Nery e Bastos 2006:46). Com o estudo aprofundado dos objetos, muitos dos detalhes estéticos ou técnicos passavam a fazer sentido. Essa necessidade se materializou na vasta biblioteca sobre a África deixada pelo artista, a qual também foi adquirida pela Associação de Coleções.

As peças integravam-se à coleção a partir de seu olhar como artista. As aquisições foram feitas na condição de artista, e foi nessa condição que ele se apaixonou por elas e as comprou e “o seu interesse estético não fica ferido se forem réplicas, e, ainda que seja assim, são boas réplicas, com grande interesse formal e expressivo” (Dias, Nery e Bastos 2006:55). Nery mencionou que tinha fascínio pelo “mundo mágico dessas populações”, apreciando tanto obras recentes quanto antigas ou milenares (Dias, Nery e Bastos 2006:36). A religiosidade das obras também era um ponto importante para Nery, pois, apesar de não estar ligado a nenhuma religião, sentia a necessidade de se rodear de obras de arte que refletissem uma qualidade religiosa ou sagrada. Considerava o sagrado num patamar diferente do religioso, embora não soubesse definir claramente a fronteira entre ambos (Dias, Nery e Bastos 2006).

As obras africanas, além de formarem a coleção particular do artista, inspiraram diversas exposições. Ele produziu exposições próprias baseadas nos objetos da coleção, como a realizada em 2005, intitulada “Metamorfoses”, na Fundação Calouste Gulbenkian, que depois seguiu para a Noruega e Dakar. Em 2009, sua coleção de objetos africanos

integrou a exposição “Formas e Energia”, organizada pela Câmara Municipal de Lisboa. A coleção também o levou a publicar em 2010 um livro sobre o tema, intitulado *Artes Africanas. Aproximação Estética de um Artista*, no qual ele reflete sobre os aspectos estéticos e semânticos de sua coleção.

Como se vê, Eduardo Nery teve um vínculo muito forte com os objetos que colecionou, o que também impactou e influenciou a sua produção artística. Trata-se de uma coleção vastíssima que contém esculturas, máscaras, mobiliários, têxteis (tecidos, acessórios, peças de teares). No que diz respeito aos têxteis, Nery produziu objetos de tapeçaria, inclusive fez estágio entre 1960-1961 com Jean Lurçat, artista francês (1892-1966) que foi protagonista e responsável por ter relançado a tapeçaria contemporânea no século XX. Assim, em seus escritos, Nery adjetivava os têxteis africanos e realçava as suas potências com expressões como a “vibração cromática que cria dinamismo na percepção visual, o valor rítmico dos muitos padrões, a imaginação transbordante das técnicas”. E o autor reforça que:

“...alguns objetos têxteis poderemos estar, ou não, diante de um discurso de símbolos, articulados por meio de ideogramas, geometrias de significado oculto, constituindo uma linguagem cifrada, que na sua origem podem ter tido a ver com provérbios, com narrativas orais ou cadência musicais” (Nery 2010:240).

Em vida, o artista expressou que o agradaria muito se algum museu ou instituição se interessasse por comprar toda a coleção para que ela não se dispersasse. Lamenta que não exista em Portugal um museu só para arte africana (Dias, Nery e Bastos 2006). Em 2017, quatro anos após o falecimento de Eduardo Nery, a Associação de Coleções-Coleção Berardo adquiriu os objetos da coleção africana do artista, incluindo a biblioteca e documentos relacionados. A Associação de Coleções – Coleções Berardo nos proporcionou o acesso aos objetos têxteis, à biblioteca e aos documentos para este estudo.

A coleção de têxteis africanos

Este estudo apresenta e analisa uma coleção de têxteis composta por 51 objetos, organizados por país de origem no Quadro 1. Cada agrupamento informa a quantidade de têxteis de cada país, os nomes atribuídos aos panos, as técnicas envolvidas e o povo relacionado a cada item. Uma imagem acompanha o agrupamento para fins ilustrativos. Sempre que relevante, destacamos a função ou a forma no contexto cultural do povo que produziu o objeto. Usaremos as informações do quadro na discussão para exemplificar e justificar questões sobre a relevância e importância da coleção.

A grafia ou a forma como determinado povo ou pano é mencionado em bibliografias pode variar. Por exemplo, no caso do povo Djermas, no *website* do British Museum,

há menção de variantes para o nome, tais como: Jerma, Zarma, Zerma, Zaberma, Zabarma, Zabarima, Zaberma, Dyarma e Dyerma. Além disso, Djerma é o maior subgrupo étnico dos Songhai/Songhoi. Apesar de haver distinções, geralmente há um agrupamento dos povos, e o estudo se volta para os Zarma-Songhay ou Songhay-Zarma (Idrissa e Decalo 2012). O mesmo ocorre com o povo Ashanti, cuja grafia pode variar entre Asante, Ashantee e Ashante. No segundo caso, as variações da grafia são de mais fácil reconhecimento do que em alguns termos empregados para o povo Djerma.

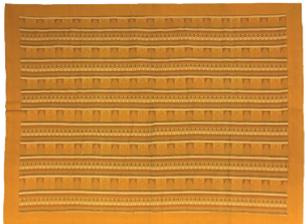
Os nomes dos panos também variam na bibliografia. Por exemplo, para o pano melhafa (da Mauritânia), foram encontradas expressões como melhfa, melfha, melafa, meulfu ou mlahf. Optamos por empregar a designação “melhafa” utilizada no artigo científico de Ringuede (2016). Bogolanfini também é um nome que podemos exemplificar a partir de suas variantes. Neste caso, atribui-se a diferença

por uma questão conceitual que é esclarecida e utilizada por Rovine (2001). A autora emprega o termo bogolanfini para a prática tradicional produzida pelos Bamana; já o termo bogolan é utilizado para a produção direcionada para o mercado turístico e *mud-cloth* para as demais técnicas que empregam a lama como recurso para criar desenhos na superfície do pano.

Acima, mencionamos apenas alguns exemplos para ilustrar a questão das diferenças na grafia e nos conceitos. Para o Quadro 1 consideramos termos e/ou expressões que são mais frequentemente citadas nas fontes pesquisadas, as quais apresentamos ao longo da discussão.

O panorama da coleção de têxteis africanos reunidos por Eduardo Nery é uma oportunidade de construir e disseminar conhecimentos, tendo como base a diversidade de práticas tradicionais empregadas na produção e ornamentação de tecidos.

Qtde de Textéis	Nome atribuído ao pano	Técnicas e principais características	Imagem ilustrativa
ANGOLA			
1	Samakaka	Fiação industrial; Tecelagem industrial; Matéria-prima: algodão Superfície: estamperia industrial. Povos da província de Huila, Huambo e Namibe. Usos: confecção de vestuário e acessórios	 <p>Figura 1: Samakaka, Medidas: 121 x 312cm, Inv. 108-3528. Fonte: Associação de Coleções – Coleção Berardo.</p>
GANÁ			
1	Kente	Fiação industrial (fios tingidos) Tecelagem manual em tiras; Matéria-prima: seda (prov.) Superfície: padronagem formada pelo entrelaçamento fios da teia e da trama. Povo: Ashanti Usos: geralmente enrolados no corpo, tanto feminino quanto masculino. Repertório ilimitado de padronagens.	 <p>Figura 2: Kente. Medidas: 123 x 195cm, Inv.108-3536 Fonte: Associação de Coleções – Coleção Berardo.</p>
MALI			
4	Bogolanfini	Fiação manual; Tecelagem manual; Matéria-prima: algodão; Superfície: tingimento e pintura com lama. Povo: Bamana Usos: função espiritual (ritos de passagem e proteção) e uso cotidiano para homens e mulheres.	 <p>Figura 3: Bogolanfini Medidas: 120 x 168cm, Inv. 108-3548. Fonte: Associação de Coleções – Coleção Berardo.</p>
2	Pano Djerma	Fiação industrial (fios tingidos) Tecelagem manual em tiras; Costura manual; Matéria-prima: algodão; Superfície: padronagem formada pelo entrelaçamento fios da teia e trama. Povo: Djerma Usos: geralmente como cobertores/mantas.	 <p>Figura 4: Pano Djerma, Medidas: 153 x 232cm, Inv. 108-3531. Fonte: Associação de Coleções – Coleção Berardo.</p>

MAURITÂNIA			
1	Melhafa	Fiação industrial; Tecelagem industrial; Matéria-prima: algodão; Superfície: tingimento manual com reserva. Usado pelas mulheres da religião islâmica. Usos: vestuário feminino	 <p>Figura 5: Melhafa, Medidas: 150 x 432cm, Inv. 108-3563. Fonte: Associação de Coleções- Coleção Berardo.</p>
NIGÉRIA/BENIN			
3	Sendo: 02 adiré- alabere 01 tie-dye	Fiação industrial; Tecelagem industrial; Matéria-prima: algodão; Superfície: tingimento manual com reserva (02 panos adire alabere e 01 pano tie-dye) Povo: lorubá Usos diversos na indumentária, tanto feminina quanto masculina.	 <p>Figura 6: Adiré-alabere, Medidas: 108 x 148cm, Inv. 108-3541. Fonte: Associação de Coleções- Coleção Berardo.</p>
REPÚBLICA DEMOCRÁTICA DO CONGO			
15	Panos shoowa	Fiação manual; Tecelagem manual; Tingimento manual; Matéria-prima: ráfia Superfície: bordado com efeito aveludado e sobrecosturas manuais. Povo: Shoowa Usos: ocasiões festivas e rituais, envolvendo ainda questões econômicas, de trabalho e status. *é importante distinguir entre Shoowa e o pano shoowa. O primeiro refere-se ao subgrupo Kuba e o segundo à tipologia de tecido.	 <p>Figura 7: Pano Shoowa, Medidas: 46,5 x 39cm, Inv. 108-3511. Fonte: Associação de Coleções- Coleção Berardo.</p>
17	Sendo: 08 sobressaias 09 saias	Fiação manual; Tecelagem manual; Tingimento manual; Matéria-prima: ráfia Superfície: costura manual, patchwork, aplicações, bordado manual. Povos: Kuba (subgrupos Bushoong, Ngendée e Shoowa). Usos: em cerimoniais.	 <p>Figura 8: Sobressaia, Medidas: 40 x 107cm, Inv. 108-3522, Fonte: Associação de Coleções- Coleção Berardo.</p>
SENEGAL/GUINÉ-BISSAU			
1	Pano Manjaco	Fiação industrial (fios tingidos); Tecelagem manual; Costura à máquina Matéria-prima: algodão; Superfície: padronagem formada pelo entrelaçamento fios da teia e da trama. Usos: provavelmente decoração de ambientes. Povo: Manjaco	 <p>Figura 9: Pano Manjaco, Medidas: 161 x 187cm, Inv. 108-3546. Fonte: Associação de Coleções- Coleção Berardo.</p>
DESCONHECIDO			
6		Neste conjunto, os itens se caracterizam por serem panos com: Fiação industrial; Tecelagem industrial; Matéria-prima: predomínio do algodão. Superfícies diversas com técnicas de: estamparia manual (1 tie-dye e 1 batik) e estamparia industrial (2 wax print, 2 cilindros/quadros)	 <p>Figura 10: Pano estampado, Medidas: 108 x 183cm, Inv. 108-3559. Fonte: Associação de Coleções- Coleção Berardo.</p>

Quadro 1.- Panorama da coleção de têxteis africanos Eduardo Nery na coleção da Associação de Coleções – Coleção Berardo.

A relevância da coleção

A coleção de têxteis reunida por Eduardo Nery, que atualmente integra o acervo da Associação de Coleções, possui objetos representativos da cultura material de um continente diverso e rico em conhecimentos. Neste sentido, a relevância desta coleção reside no fato de haver em Portugal uma fonte primária para investigações relacionadas com a diversidade de processos e técnicas empregues na confecção dos panos africanos, bem como na diversidade da cultura e tradições dos países e povos envolvidos. Além disso, oferece a oportunidade de comparar os objetos entre si para considerar as suas características e os recursos do meio de produção (contexto); permite ainda, através dos indícios e vestígios encontrados nos panos, elaborar novos questionamentos, ilustrar etapas das técnicas empregues e/ou identificá-las. A relevância está fundamentada a partir do estudo e análise dos objetos da coleção, considerando, principalmente, os aspectos técnicos e visuais, resultando em um diálogo que oportuniza a construção de conhecimento e a discussão aqui apresentada [Figura 11].

O estudo de artefatos envolve a compreensão do seu processo de construção ou produção e, para os têxteis isso não é diferente. No caso dos têxteis, é necessário compreender os aspectos técnicos e visuais que abrange os processos de fição, tecelagem, tingimento e o tratamento de superfície, pois eles apresentam informações que dizem respeito aos recursos disponíveis em determinada cultura

ou tradição, quando produzidos localmente. E, quando o objeto é produzido de forma industrial ou importado de outro país para suprir diferentes necessidades, trazem consigo questões mais amplas. Ambas as situações ocorrem no continente africano e vinculam-se à coleção aqui estudada. Por conta do grande número de objetos apresentados no panorama da coleção, não é possível discuti-los individualmente. Sendo assim, elencamos aspectos técnicos e visuais, como a estrutura têxtil, o tratamento de superfície e a ornamentação, como pontos norteadores para a análise e compreensão da coleção como um todo, permitindo uma visão mais integrada dos elementos que a compõem.

No que diz respeito ao aspecto técnico da estrutura, os tecidos da coleção têm em comum o fato de serem tecidos planos, ou seja, a sua estrutura têxtil é constituída por teia/urdume e trama (Mendonça e Taxinha 2018). Apesar deste ponto em comum, ao analisá-los, identificamos diferenças substanciais a serem estudadas. Por exemplo, ao compararmos os panos samakaka, da Angola [Figura 1], o bogolanfini, do Mali [Figura 3] e o pano shoowa, da República Democrática do Congo [Figura 7], percebemos que têm pouco em comum, além do fato de serem tecidos planos. Conforme apresentado no quadro, os três referidos panos apresentam aspectos totalmente diferentes no que diz respeito à fição, à tecelagem e ao tratamento da superfície. Apesar do bogolanfini e do pano shoowa serem fição e tecelagem manuais, as matérias primas são algodão e rafia, respectivamente. Quanto

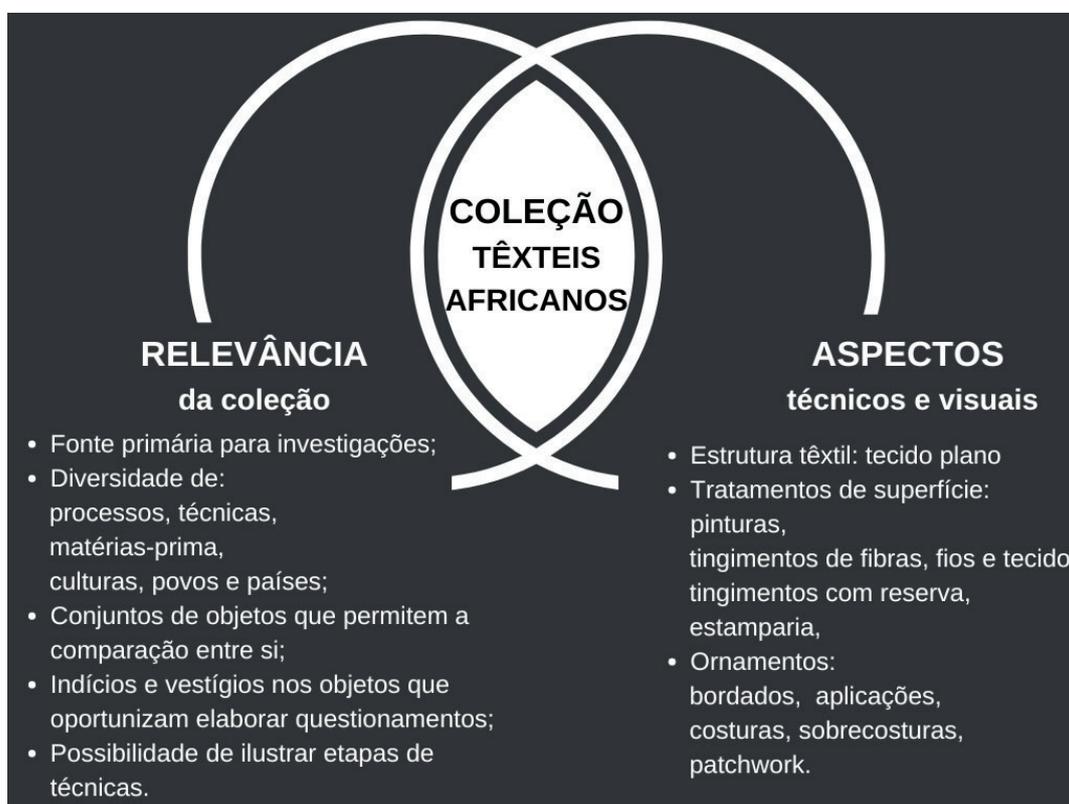


Figura 11.- Relevância da coleção e aspectos técnicos: diálogo para a construção de conhecimento. Fonte: autoras.

ao tratamento de superfície, o bogolanfini tem a lama como recurso, enquanto no pano shoowa destacam-se o bordado, as sobrecosturas e o efeito aveludado, também feito com ráfia. Todos esses elementos mencionados estão frequentemente vinculados à recursos naturais ou à proximidade com materiais presentes no meio em que o pano foi produzido.

Neste sentido, devem ser considerados também os aspectos ligados à matéria-prima, que antecedem o processo de tecelagem. Por exemplo, nos panos do reino de Kuba, da República Democrática do Congo, os simbolismos estão presentes desde a colheita da matéria-prima, as fibras de palmeira de ráfia, uma atividade que só pode ser feita por homens. De acordo com Wilson (2018), usa-se as fibras de palmeira de ráfia para saias cerimoniais (ráfia vinífera). Por outro lado, homens Kuba usam, durante a iniciação, a palmeira de ráfia makadi, que cresce selvagem (não é cultivada) perto de fontes de água na floresta. A ráfia makadi é considerada particularmente perigosa para as mulheres, causando infertilidade e outros infortúnios. Das oito sobressaias da coleção, não é possível apontar com certeza quais fibras foram utilizadas na tecelagem. Mas, das nove saias, possivelmente todas tenham sido produzidas com a ráfia vinífera pelas características apresentadas como cores, dimensões, costuras e bordados.

Enquanto os homens colhem a matéria-prima e tecem, cabe às mulheres do povo Kuba, principalmente do subgrupo Shoowa, o papel de ornamentação dos panos. São intrincados bordados, costuras e sobrecosturas que chamam a atenção de pesquisadores e artistas por conta da assimetria e dinâmica visual (Mack 2012). Nery comenta sobre o valor rítmico dos padrões e sobre a sabedoria das bordadeiras, por conta das composições, da riqueza rítmica, dos ajustamentos e desajustamentos gráficos, os quais permitem perceber a imaginação e a liberdade criativa das mulheres (Nery 2010:185).

Se no povo Shoowa a ornamentação se dá pelo bordado, no povo lorubá é o tingimento que se destaca, principalmente pelos panos adiré [Figura 6]. Os panos adiré podem ser subdivididos em 2 grandes grupos com base nas diferentes formas de resistência ao tingimento (Acquaye 2018). A resistência ao tingimento é a maneira de evitar que o corante penetre em certas partes do tecido para formar a padronagem. O primeiro grande grupo é o adiré oniko e o seu derivado adiré alabéré: nesta técnica utiliza-se costura, tanto à mão quanto à máquina, como meio de resistir ao tingimento. Se a costura for feita à mão com ráfia (iko), o nome será adiré oniko. Quando usada a máquina, temos adiré alábéré. O segundo grupo chama-se adiré eleko e aqui há o emprego de gomas, tais como amidos (mandioca e/ou milho) para criar a área de resistência ao tingimento. Após o tingimento, o amido é retirado por raspagem ou lavagem.

Sobre os tratamentos da superfície, Nery (2010) menciona que na África tradicional não existiu decoração como

conhecemos no Ocidente e que muitos dos seus signos e símbolos tiveram (ou têm) significados para quem os executa e provavelmente para quem os compra. O autor sugere usar o termo ornamento e não decoração e complementa ainda que em alguns têxteis podemos estar diante de um discurso de símbolos, constituindo uma linguagem cifrada. Assim, “não estamos de modo algum perante uma decoração diletante e vazia de significado num plano semântico” (Nery 2010:240).

Ornamentos estão presentes em muitos panos da coleção, os quais podem ser considerados possíveis códigos. Duponchel (1999) afirma que a função do repertório de motivos empregados na ornamentação, como no caso do bogolanfini, é que o conhecimento seja apenas para os iniciados, enquanto os demais permanecem na ignorância ou devem se contentar com conhecimentos superficiais. Conforme Chagas (2020), toda a tentativa de interpretação externa está sujeita a confusões e simplificações. No reino de Kuba, e dos seus diversos subgrupos, a ornamentação da superfície também se destaca e conta com inúmeras técnicas entre bordado, costuras, aplicações, tingimentos e *patchwork* (técnica que consiste em costurar pequenos pedaços de tecidos um ao lado do outro). Os panos produzidos pelos Shoowa (um dos subgrupos dos Kuba) são, possivelmente, uma das práticas mais conhecidas. Caracterizam-se pela construção de motivos na superfície com efeito aveludado. A respeito desses motivos, Glazer (1996) salienta que há aproximadamente duzentos nomes conhecidos, embora variem de grupo para grupo e de período para período. Esses nomes permitem discernir sinais diferentes e podem ocasionalmente levar alguém a acreditar que eles têm uma interpretação literal.

Outro ponto a ser considerado ao estudar os panos é o da habilidade técnica dos artistas/artesãos. Isso porque, ao compararmos diferentes panos com a mesma técnica, é possível verificar diferenças significativas, como, por exemplo, a densidade de pontos por centímetro nos bordados. No caso dos panos Shoowa, quanto maior o número de pontos por centímetro, maior o detalhe dos motivos do pano, mais regular a superfície e, certamente, maior tempo para a execução do trabalho.

Aspectos técnicos e visuais caminham juntos e Nery (2006) também aborda esse ponto ao descrever os panos kente dos Ashanti [Figura 2] e os panos Djerma [Figura 4]. Ele destaca a combinação do resultado visual com a habilidade técnica e comenta a possível proximidade com a optical art em têxteis africanos, principalmente “onde a vibração cromática cria dinamismo na percepção visual, com uma intensidade de cor verdadeiramente impressionante” (Nery 2006:181).

Enquanto algumas práticas de tecelagem e ornamentação são estáticas, outras modificam-se por diversas razões, seja pelo surgimento de novos artistas, seja pela necessidade de ampliar o público ao qual o pano se destina (Glazer 1996; Rovine 2001; Acquaye 2018). Neste sentido, a

coleção de Nery assume também um papel de documento, uma vez que os panos são uma forma de registro das tradições, cultura e prática de determinado povo num determinado momento na linha do tempo. E, ter os panos como fonte primária, nos abre a possibilidade de alinhá-los ou confrontá-los com a produção bibliográfica que descrevem aspectos técnicos ou culturais. Dentre os inúmeros exemplos que poderíamos citar a partir da coleção, ressaltamos dois. O primeiro é um exemplo que diz respeito ao alinhamento dos referenciais teóricos com o que observamos nos panos. É o caso dos panos adiré, produzidos pelo povo lorubá. As referências bibliográficas descrevem a técnica de produção e essas podem ser verificadas na superfície dos panos da coleção. São vestígios da costura aplicada para fazer o tingimento com reserva, restos de fibras na cor branca que contrastam com o fundo azul escuro.

O segundo exemplo, abre novos caminhos investigativos uma vez que não foi identificado nas referências bibliográficas até o momento. Ocorre nos panos shoowa [Figura 7], onde observamos riscos na base do pano. Esses riscos foram feitos para orientar a decoração da superfície e para criar os motivos da padronagem. Glazer (1996) menciona que as mulheres bordadeiras do povo Shoowa não fazem riscos para orientar o bordado ou a ornamentação da peça. Os autores Torday (1925) e Gillow (2003) também mencionam a inexistência de riscos nos panos. Por algum motivo, alguns panos apresentam riscos o que torna possível levantar novas questões, como por exemplo, se houve alguma modificação do processo de produção no decorrer dos tempos. Ou ainda, se a experiência (ou a falta dela) pode ter relação com a presença do risco previamente feito no pano.

Como se pode observar, os panos trazem consigo informações que nos conduzem a diversos caminhos de investigação. Nery inclusive menciona que os objetos deveriam ser estudados em escolas de design por conta da grande sabedoria que envolve a “concepção, como prolongamentos da mão, do gesto e de determinadas funções sociais” (Nery 2006:154). Apesar do interesse por Nery na questão do saber-fazer, tanto nas peças como em alguns dos documentos deixados pelo colecionador, não há informações sobre a autoria e a data de produção. Sobre a falta de informação de autoria, em casos como os panos produzidos pelo povo Kuba, essa informação dificilmente será obtida pelo fato de o trabalho têxtil ser caracterizado pela ausência de um único autor e refletir a natureza coletiva do trabalho (Darish 1996). Há o compartilhamento das tarefas e a interferência de várias bordadeiras em uma mesma peça e essa colaboração pode resultar em alterações notáveis na superfície dos tecidos, como mudanças repentinas de motivos, variações de cores e até mesmo de qualidade do pano (Mack, 2012). Na coleção há ainda a necessidade de aprofundamento na datação das peças. Essa informação pode ser viabilizada a partir do cruzamento das informações levantadas na pesquisa com métodos de tecnologias como a espectrometria

de massa com aceleradores (detecção de carbono 14). Essa tecnologia foi utilizada no estudo de Tervalá, Polk e Gould (2018) para obter a datação de peças produzidas pelo povo Kuba pertencentes ao Baltimore Museum. Ainda no que diz respeito a datação, nos seis panos que compõe o conjunto de procedência desconhecida apresentado no panorama da coleção [Figura 10], possivelmente são do século XX ou XXI. Essa constatação se deve à tecnologia de produção empregada. Uma maior precisão poderá ser obtida a partir de uma investigação mais aprofundada em cada um dos panos levando em consideração as estampas e as matérias-primas empregadas (fios e corantes).

Considerações finais

Os tecidos podem conter características que apontam e/ou determinam a cultura e tradições de um povo, as quais podem ser analisadas por meio das técnicas de fiação, tecelagem e tingimentos empregues, dos materiais e/ou das padronagens de sua superfície. Além disso, o uso de determinados tecidos, seja como elemento da indumentária ou presente em rituais e cerimônias, apontam seu papel e função, bem como o *status* das pessoas envolvidas. Neste contexto, complexo e rico, inserem-se os panos da coleção reunida por Eduardo Nery e que hoje integram o acervo da Associação de Coleções – Coleção Berardo, em Portugal.

Este estudo teve como objetivo apresentar um panorama da coleção, mencionando países, povos, características e técnicas empregues nos panos, para em seguida abordar algumas questões que dizem respeito à relevância desta coleção. O quadro apresentado com o panorama da coleção, embora de forma resumida, elenca processos e técnicas envolvidos nas práticas, apontando processos de fiação, tecelagem, tingimentos e ornamentação da superfície. Observa-se que a coleção apresenta a oportunidade de revelar saberes e fazeres de povos com um rico e diversificado repertório, que se difere e se distancia de muitos fazeres e resultados visuais conhecidos e praticados no continente europeu, por exemplo.

Além disso, foram elencadas exemplificações a partir da observação de aspectos técnicos e visuais dos panos salientando indícios e evidências identificadas. Tais constatações permitem confrontar as observações com estudos já publicados e levantar novos questionamentos que possam contribuir para a construção do conhecimento sobre o tema. Neste sentido, esse estudo abre caminho para novas possibilidades de investigações e contribui para tirar da invisibilidade o patrimônio cultural de têxteis africanos em Portugal e ampliar o repertório de publicações científicas sobre o tema. A observação e a análise dos objetos permitem confirmar teorias ou descrições de práticas, confrontar e contribuir para outras novas. Na entrevista que Eduardo Nery concedeu, ele menciona “não vejo um futuro muito risonho para a coleção” (Dias, Nery e Bastos 2006:50). Como se pode constatar, a coleção

encontra-se protegida, cuidada, sendo estudada e não deixa de ser uma forma de homenagear esse importante artista português.

Referencias

ACQUAYE, R. (2018). *Exploring Indigenous West African Fabric Design in the Context of Contemporary Global Commercial Production*. Southampton: University of Southampton. https://eprints.soton.ac.uk/429749/1/Final_PhD_Thesis_25751093.pdf [consulta: 03/04/2024]

ARRUDA, L. (2000). "Entradas para um dicionário de arte portuguesa do século XX", *Arte teoria*, 12/13:101-111. <https://repositorio.ul.pt/handle/10451/5531>. [consulta: 05/03/2024].

CHAGAS, L. M (2020). *Entrelaçando expressividade no têxtil e história contemporânea do Mali desde criações e percursos de Abdou Ouologuem, Aminata e Aissatan Tolo e Ladj Barry*. São Paulo: Universidade de São Paulo. <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/93/93131/tde-17062021-114714/en.php>. [Consulta: 19/04/2024].

DIAS, J.; NERY, E.; BASTOS, M. (2006). *Formas e Energia Coleção de Arte Africana de Eduardo Nery*. Lisboa: Câmara Municipal de Lisboa, Direcção Municipal de Cultura, Departamento de Património Cultural, Divisão de Galerias e Ateliers.

DARISH, P. (1996). "This is our Wealth: Towards an Understanding of a Shoowa Textile Aesthetic", *University of Wisconsin-Madison Bulletin/Annual Report 1993-95*, 18:71-69. <https://search.library.wisc.edu/digital/AV2NWS4HYO5WIK85/pages/AAW7M2L5OXVWSP83> [consulta: 11/11/2024.]

DUPONCHEL, P. (1999). "Peinture à la terre, bôgôlan du Mali", *Journal des africanistes*, 68:223-238. https://www.persee.fr/doc/jafr_0399-0346_1999_num_69_1_1196. [consulta: 02/03/2024].

GILLOW, J. (2003). *African Textiles: Colour and Creativity across a Continent*. London: Thames & Hudson Ltd.

GLAZER, J (1996). *The social and political implications of the Kuba cloths from Zaire*. Pretória: University of South Africa. <https://citeseerx.ist.psu.edu/document?repid=rep1&type=pdf&doi=f51f55b8f57616c61d3139f7bcbac602c9d1460e>. [consulta: 25/04/2024].

HUDSON, T. (2013). Does the ethnographic textile exist? Implications for textile conservation. Qatar: University College of London. https://www.academia.edu/10970345/Does_the_ethnographic_textile_exist_Implications_for_textile_conservation. [consulta: 04/01/2024].

IDRISSA, A.; DECALO, S. (2012). *Historical Dictionary of Niger*. Baltimore: Scarecrow Press.

MACK, J. (2012). "Making and seeing: Matisse and the understanding of Kuba pattern", *Journal of Art Historiography*,

7:1-19 <https://arthistoriography.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/12/mack.pdf>. [consulta: 10/04/2024].

MENDONÇA, M., TAXINHA, MP. (2018). *Vocabulário Técnico Português*. Lyon: Centre International d'Etude des Textiles Anciens. https://cieta.fr/wp-content/uploads/2019/09/Vocabulario_Portugues_09_19.pdf. [consulta: 23/04/2024].

NERY, E. (2010). *Artes africanas: aproximação estética de um artista*. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda.

ORDENS HONORÍFICAS PORTUGUESAS. Presidencia da República Portuguesa. <https://www.ordens.presidencia.pt/?idc=153&list=1>. [consulta: 23/01/2024].

RINGUEDE, A. (2016). "West African indigo textiles under influences The Fouta-Djallon wrapper & the Mauritanian melhafa", *Textile Society of America's 15th Biennial Symposium*, Lincoln: University of Nebraska, 19-23. <https://digitalcommons.unl.edu/tsaconf/1006/>. [consulta: 15/03/2024].

ROVINE, V. (2001). *Bogolan Shaping Culture through Cloth*. Washington: Smithsonian Institution Press.

SOUZA, R. (2004). "Eduardo Nery: obra multidisciplinar no estudo do espaço e dos meios, uma rara sensibilidade entre o campo modular e a poética", *Povos e Culturas*, 9:447-449. <https://revistas.ucp.pt/index.php/povoseculturas/article/view/8842>. [consulta: 02/04/2024].

TERVALA, K., POLK Jr., M., & GOULD, A. L. (2018). "Kuba: fabric of an empire". In *Smithsonian Libraries and Archives*.

TORDAY, E. (1925). *On the trail of the Bushongo: an account of a remarkable and hitherto unknown African people, their origin, art, high social and political organization and culture, derived from the personal experience amongst them*. Seeley, Service & Co. Limited. <https://archive.org/details/ontrailofbushong00tord/page/n15/mode/2up?q=cut+pile> [consulta: 12/11/2024]

WILSON, R. (2018). "Wrapped in Tradition: Ceremonial Skirts of Kuba Women in the Western Congo Basin", *20th Annual Africana Studies Student Research Conference and Luncheon*, Ohio: Bowling Green, 1-18. https://scholarworks.bgsu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1104&context=africana_studies_conf. [consulta: 04/04/2024].

Autor/es**Vera Felippi**
veralfelippi@gmail.com

Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA)

<https://orcid.org/0000-0002-9479-2832>

Pesquisadora e designer têxtil. Pós-doutorado na Faculdade de Belas-Artes na Universidade de Lisboa na linha de investigação Ciências da Arte e do Patrimônio, integrando o Centro de Investigação de Ciências e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA) com ênfase em estudo de arte têxtil africana. Doutora em Design pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS-Brasil), tese que resultou na criação do Museu Moda e Têxtil UFRGS. Mestre em Design, com pesquisa em têxteis (UFRGS-Brasil). Graduação em Artes Visuais com Habilitação em História, Teoria e Crítica (UFRGS-Brasil). Experiência em indústria têxtil, atuando no desenvolvimento de coleção de tecidos planos. Experiência em atelier próprio no desenvolvimento de tecidos e rendas artesanais. Pesquisadora e consultora em projetos de resgate e salvaguarda de patrimônio cultural têxtil com experiência com conservação preventiva. Como docente, experiência em cursos de extensão em faculdades de Design e Moda, cursos livres e professora convidada em programas de Pós (lato sensu) nas disciplinas de Design de Superfície e Processos Industriais (têxteis). Membro do ANTECIPA-Associação Nacional de Pesquisa e Tecnologia e Ciência do Patrimônio; do Coletivo de Pesquisadores em Indumentária e Moda em Museus; do ICOM – Costume – International Council of Museum e do Grupo História da Arte e Cultura de Moda. Autora do livro “Decifrando rendas: processos, técnicas e história”.

**Ana Bailão**
ana.bailao@campus.ul.pt

Universidade de Lisboa, Faculdade de Belas-Artes, Centro de Investigação e de Estudos em Belas-Artes (CIEBA)

<https://orcid.org/0000-0002-2652-0843>

Concluiu o Doutoramento em Conservação de Bens Culturais, especialização em pintura, em 2015, pela Universidade Católica Portuguesa, Escola das Artes. Obteve o grau de Mestre em Técnicas de Pintura e Conservação em 2010 pela mesma instituição, e a Licenciatura em Conservação e Restauro em 2005 pelo Instituto Politécnico de Tomar. É Professor Auxiliar na Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa. É coordenadora do programa de Mestrado em Conservação de Arte Moderna e Contemporânea da Faculdade de Belas Artes da Universidade de Lisboa e do Heritage Lab do CIEBA/FBAUL da mesma instituição, autora de várias publicações e revisora em quatro revistas especializadas. É fundadora do grupo internacional de Reintegração Cromática “RECH Group”. Além disso, organizou 7 eventos bianuais do Encontro Internacional sobre Reintegração Cromática de Bens Culturais e 5 do Congresso Ibero-Americano bianual “Investigações em Conservação do Patrimônio”. Participa como investigadora Principal no projeto 3D PAD [Painting

Atlas Damage]. Group”. Além disso, organizou 7 eventos bianuais do Encontro Internacional sobre Reintegração Cromática de Bens Culturais e 5 do Congresso Ibero-Americano bianual “Investigações em Conservação do Patrimônio”. Participa como Pesquisador Principal no projeto 3D PAD [Painting Atlas Damage].

Artículo enviado 14/08/2024
Artículo aceptado el 15/11/2024


<https://doi.org/10.37558/gec.v26i1.1335>