

ARTEFATOS DO “QUEBRA”: INDUMENTÁRIA ÉTNICA, HISTÓRIA E ESTÉTICA DA COLEÇÃO PERSEVERANÇA

Anderson Diego da Silva Almeida

Universidade Federal do Rio Grande
do Sul (UFRGS)
andersondiego.almeida@yahoo.com.
br

**Fernando Antônio Gomes de
Andrade**

Universidade Federal de Alagoas
(UFAL)
fernandogomes1911@hotmail.com

Resumo: Este artigo traduz a discussão que vem sendo construída sobre a indumentária étnica, especificamente de matriz afro-brasileira. Para tal narrativa, a temática envereda-se em apresentar alguns artefatos pertencentes à Coleção Perseverança: faixa, peitoral, coroa capacete, pulseiras e bolsas. Esta pesquisa seleciona, dentre as 215 peças da coleção, os adornos utilizados nos terreiros de Xangôs do estado de Alagoas. É importante entendermos que os artefatos selecionados representam a memória do “Quebra do Xangô”, em 1912, ato conhecido como a invasão e destruição de todos os terreiros nas cidades alagoanas, principalmente a capital Maceió. A Perseverança nasce nesse contexto, representando, além do fato que lhe deu origem, a cultura africana presente no estado. Portanto, a descrição, a seguir, traz o diálogo entre a memória, a representação e plasticidade.

Palavras-chave: indumentária, coleção, memória, plasticidade.

Abstract: This article reflects the debate that has been built on ethnic clothing, specifically african - Brazilian matrix. For this narrative, the theme envereda on display some artifacts belonging to the collection Perseverance: band, breastplate, helmet crown, bracelets and bags. This research selects, among the 215 pieces of collection, the adornments used in the yards of Xangôs the state of Alagoas. It is important to understand that the selected artifacts represent the memory of the "Breaking of Shango" in 1912, an act known as the

invasion and destruction of all religious communities in Alagoas cities, especially the capital Maceió. Perseverance is born in this context, representing, besides the fact that originated in African culture present in the state. Therefore, the description, and then

brings the dialogue between memory, representation and plasticity.

Key words: clothing, collection, memory, plasticity.

1. Rabiscando a ideia

O ato de vestir está imbricado em vários campos de poder – econômico, político, de gênero. É uma linguagem capaz de unificar, diferenciar, modificar, contestar, dominar. Também se tornam parte de rituais e influenciam pessoas através de sua composição¹. Opera na interface entre o mundo individual e o mundo social e, por isso mesmo, se mostra como uma linguagem politicamente poderosa, mas que ainda carece de estudos sistemáticos a seu respeito, no campo da historiografia. Segundo Jean Allman², o vestuário e o ato de vestir raramente mereceram algo além das notas de rodapé, na literatura histórica.

De modo geral, as vestimentas e a moda têm sido tratadas na literatura acadêmica dentro de um dos dois paradigmas dominantes, a saber, como estudo cultural ou abordagem antropológica (ou etnográfica) das mesmas. No caso específico da indumentária nas religiões afro-brasileiras, é necessário que voltemos a atenção para a ampliação dos estudos africanistas de História, uma vez que a visão eurocêntrica, dominante por muitos anos nos meios acadêmicos, fez com que tudo aquilo que estivesse fora da Europa ou, de modo mais abrangente, fora também da América, fosse relegado apenas a uma posição de ser interrogado etnograficamente.

O presente artigo é recorte de um projeto de pesquisa desenvolvida, no Mestrado em História, na Universidade Federal de Alagoas – UFAL, que pretende, a partir da análise de artefatos do traje da Coleção Perseverança, focalizar as práticas e a plasticidade que se relacionam com o modo de vestir de alguns povos de terreiros, buscando os elementos visíveis, materiais, que possam nos dar pistas sobre possíveis vestígios observados na

¹ GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. 14. ed. Tradução Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 2007.

² ALLMAN, Jean. *Fashioning Africa: power and the politics of dress*. Indiana University Press: Bloomington, 2004.

indumentária do candomblé, em especial no que se refere ao modo de produzi-los.

2. O corte: o traje étnico em conceitos e proposições

Ressaltar, neste momento, que para a arte religiosa afro-brasileira o corpo é concebido como um lugar central é de suma importância para que se construa um raciocínio a fim de entender como funciona a indumentária étnica.

Vagner Gonçalves da Silva³ menciona que isso se deve ao fato de que: “no corpo, ou por meio dele, manifestam-se o mundo do invisível habitado por deuses e ancestrais que podem voltar à terra durante o transe ritual, e do visível habitado pelos vivos em suas redes de parentesco e de afinidade”.

O mesmo autor, ainda explica que neste ato de “transe”, uma pessoa pode “receber em seu corpo a manifestação da energia imaterial do orixá” e esse processo vai ser chamado de “vestir o santo”, pois a pessoa deve “vestir-se com a roupa e insígnias que caracterizam a identidade mítica do seu orixá”.

Comparações entre os estudos de Silva e Monteiro, Ferreira, e Freitas⁴ mostram que os trajes que compõem a indumentária de candomblé, como um todo, são parecidos com os trajes que compõem a roupa de crioula – a indumentária que caracteriza a mulher baiana. Sendo assim podemos afirmar que as heranças de vestuário da cultura afro-brasileira também permaneceram até os dias de hoje e não foram incorporadas apenas pela religião.

Sobre esses trajes, Vagner Gonçalves da Silva fala⁵:

As roupas que compõem as vestes litúrgicas dos orixás e mesmo aquelas que os adeptos usam como parte da indumentária do terreiro constituem por isso alguns das imagens mais populares da religião. A roupa da baiana composta pelo torço branco ou colorido, saia rodada e camizu (pequena bata) de richelieu e o pano da costa levado sobre o ombro é um exemplo dessa arte religiosa do vestir derivada tanto de uma estética africana como da imposição de uma moda europeia. Atualmente a arte de produzir essa vestimenta que envolve a tecelagem e o bordado, aplicação de rendas e outros acabamentos

³ SILVA, Vagner Gonçalves da. *Arte Religiosa Afro-Brasileira: As múltiplas estéticas da devoção brasileira*. In: Debates do Ner, ano 9, n.13 – p.97-113, Jan/Jun. Porto Alegre, 2008. p. 100.

⁴ MONTEIRO; J. FERREIRA; L. FREITAS; J. As roupas de crioula no século XIX e o traje de beca na contemporaneidade: Símbolos de identidade e memória. In: *MNEME Revista de Humanidades*. V. 07. N. 18, out./nov. de 2005 – p.382 -403, UFRN, Rio Grande do Norte, 2005.

⁵ SILVA, Vagner Gonçalves da. *Arte Religiosa Afro-Brasileira: As múltiplas estéticas da devoção brasileira*. In: Debates do Ner, ano 9, n.13 – p.97-113, Jan/Jun. Porto Alegre, 2008, p. 101.

e um conjunto de técnicas manuais de amarração de torços e execução de laços têm sido preservados nos terreiros como legado de um importante conhecimento artístico-religioso.

Portanto, pode-se afirmar que a indumentária de Candomblé é um objeto artístico-religioso e que a sua criação já nasceu com um caráter híbrido por conter elementos de uma estética africana e elementos de uma moda europeia que como se sabe, eram as tendências europeias que regiam boa parte da moda mundial no período.

Os orixás "tomam suas roupas", são vestidos, paramentados, enfeitados para "cavalgar" seus filhos, tomar seus corpos e executar suas danças sagradas e com isso instaurar de novo o tempo sagrado do mito em que suas ações se deram⁶. Por meio da dança em que executam os atos heróicos que fizeram deles deuses, os orixás revivem o mito, atualizam, repõem a sua divindade diante dos olhos admirados dos homens e mulheres.

A beleza e exuberância dos trajes e insígnias dos orixás ajudam a compor a apresentação dos deuses, que é o ponto alto de toda festa do candomblé, o que todos querem ver, e concorre inclusive para a visibilidade da religião no espaço público. Santos afirma que a dimensão espetacular de suas cerimônias públicas constituiu um dos principais fatores responsáveis pelo aumento da visibilidade social alcançada por essa religião no espaço público, colaborando para a quebra da invisibilidade e do anonimato, impostos inicialmente às religiões de origem negra. "Uma presença pública em parte garantida pelo poder de atração das linguagens expressivas integrantes de sua estrutura ritual". As roupas⁷ e insígnias dos orixás compõem uma das mais ricas linguagens expressivas do candomblé.

O traje dos orixás, tanto masculinos quanto femininos, tem uma estrutura básica sobre a qual há muitas variações nos tecidos e materiais usados, nas texturas, cores e acessórios. Essa estrutura, nas roupas dos adeptos, é composta de uma sobreposição de panos amarrados, que podem ou não ser arrematados em laços. A arte de vestir os orixás é a arte de amarrar bem os panos e dar belos laços, de modo que os ojás não fiquem embolados, comprometendo o visual das amarrações. A vestimenta básica dos orixás masculinos pode ser composta de: calção, saia armada, uma bata simples e muitas possibilidades de arranjos para os ojás.

⁶ ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

⁷ SANTOS, Eufrazia Cristina Menezes. *Religião e espetáculo: análise da dimensão espetacular das festas públicas do candomblé*. São Paulo, FFLCH/USP, 2005. (*Tese de Doutorado em Antropologia*). p. 21.

Também é possível que o orixá não use a saia armada (herança de um candomblé antigo em que só mulheres entravam em transe, e como mulheres, vestiam saia). Nesse caso usará uma calça larga, presa um pouco acima da altura do tornozelo, e na parte de cima uma composição de panos.

Essa composição de panos freqüentemente pode ser feita com três ojás, da seguinte forma: um sobre cada ombro (formando um xis), terminados em laço um pouco abaixo da cintura, e um outro mais largo atado ao peito, sobre os outros dois, com o nó para trás. Esses ojás são chamados também de atacãs. Algumas vezes vi esse atacã maior que fica sobre o peito ser bordado com motivos do orixá, como um par de oxés, os machados duplos de Xangô, por exemplo. Sob essa composição pode-se ou não usar um camisu, ou mesmo um zinguê. Os orixás masculinos e femininos cuja mitologia contém cenas de guerra podem usar sobre o atacã que vai sobre o peito o que se convencionou chamar de peitaça. Trata-se de um geralmente de metal na cor do orixá, prateado, dourado ou vermelho, que traz os motivos do deus, como um par de espadas cruzadas para Ogum, uma mão de pilão para Oxaguiã ou um raio para Iansã por exemplo. A peitaça pode ser de tecido ou couro, e então os motivos do orixá serão bordados com lantejoulas, búzios ou algum outro material. Pode-se também usar um pano-da-costa preso ao ombro e sobre ele um atacã atado ao peito, ou mesmo um camisu sob o pano-da-costa usado dessa mesma forma; ou ainda somente o camisu com um oja ou uma faixa de couro na cintura e com outros acessórios característicos do deus sobre os ombros, como o adô, o embornal em que Oxóssi carrega seus pertences. Já as vestes das deusas têm como base o traje de baiana. São peças comuns no vestuário de filhas e deusas: calçolão, saias de goma para armação, saia e pano-da-costa; o que difere é que não há torço, como de resto também os orixás masculinos não o usam, são substituídos por capacetes ou coroas, conforme o caso. Há dois tipos de laço no vestuário do candomblé, um que se chama "gravata", que na verdade não é o laço característico, mas sim um arremate para o nó em que uma das pontas do oja passa por debaixo do nó, voltando para frente, de modo que o nó fica encoberto.

O outro tipo é o laço clássico com as voltas bem abertas. Na nossa sociedade, os laços clássicos são ligados essencialmente à feminilidade, tanto é que as roupas de meninas são sempre enfeitadas com os laços. Igualmente no candomblé, as roupas das filhas de orixás femininos e as das deusas têm muitos laços. No traje das deusas há normalmente pelo menos

dois laços, um na altura da nuca, sob o adê, a coroa, e outro feito com um ojú amarrado na altura do peito, que pode ter o laço para frente ou para trás. Além desses pode-se, por exemplo, amarrar longos ojú na cintura e terminá-los em graciosos laços que ficam sobre a saia. Um detalhe interessante é que, em geral, as deusas que têm um caráter marcadamente guerreiro como Obá e Oiá costumam usar o laço na altura do peito para trás provavelmente para não atrapalhar na execução de suas danças de luta e caça. As outras deusas, normalmente, usam o laço na frente.

Compõem o traje os acessórios que podem ser muitos e variados dependendo do orixá. Em geral, além dos ilequês, os orixás usam muitas jóias, como coroas, pulseiras, braceletes, e no caso dos orixás femininos, podem também usar tornozeleiras e anéis. Essa joalheria usada pelos orixás é fortemente inspirada e influenciada pela joalheria crioula. Dentre as jóias legitimamente crioulas chamam a atenção as pulseiras copos, que, segundo Cunha, apareciam na África Ocidental e eram igualmente confeccionadas pelos ourives do Nordeste, e, no entanto, desapareceram dos braços das mulheres negras seja no candomblé ou fora dele, mas permaneceram na parafernália dos orixás e que hoje, se não são mais de ouro, por razões econômicas, podem ser de latão, flandre, zinco niquelado ou mesmo cobre. Além das jóias há as ferramentas, os símbolos que cada orixá carrega e que constituem uma notável continuidade africana, "os símbolos dos orixás (ferramentas) são as mesmas aqui elá"⁸.

Apesar do sincretismo católico, a iconografia dos santos pouco ou nada afetou a composição dos artefatos simbólicos dos orixás no Brasil. Ao contrário, às vezes as ferramentas dos orixás direcionaram o sincretismo, como as flechas de Oxóssi, que o associaram a São Sebastião, as cobras de Oxumarê a São Bartolomeu, o raio de Iansã a Santa Bárbara. Discrepante é o caso de Exu, que, uma vez associado ao diabo cristão, ganhou tridente além de chifres e rabo⁹. Existe um conjunto de artefatos muito presente na parafernália do candomblé que na África eram emblemas de realeza e que no Novo Mundo adquiriu status ritual, além de forte carga simbólica. "Bastões de mando, espanta-moscas, facas, enxós, machadinhas, espadas, braceletes, etc., que encontramos em várias sociedades, são símbolos do exercício concreto do poder e da autoridade. Quem os manipula, manipula os signos e, portanto, os

⁸ CUNHA, Mariano Carneiro da. *Arte afro-brasileira*. In: ZANINI, Valter (org.) História geral da arte no Brasil. Vol II. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. p. 998.

⁹ PRANDI, Reginaldo. *Segredos guardados: orixás na alma brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

homens"¹⁰. Outro acessório fundamental são as franjas que cobrem o rosto dos filhos em transe de alguns orixás. São como véus ricos e pacientemente confeccionados com muitos fios normalmente de contas e canutilhos, mas que podem também ser feitos com pequenos búzios, pérolas, ou mesmo pedras semipreciosas, como vi uma vez numa peça para Oxum. Importante notar que essa franja em geral é utilizada junto com o adê, a coroa, uma vez que esse tipo de coroa bordada com contas e véu é um dos atributos mais conhecidos dos reis iorubás¹¹. A realzeza escondia o rosto da vista dos mortais.

O mesmo se faz para muitos orixás especialmente as aiabás (rainhas) e Oxalá. Quase todos os orixás usam indés, pulseiras de metal em forma de argola, cada um no seu metal característico. Essas também eram muito usadas pelos reis africanos¹². Além de enfeitarem, o que é muito evidente, sobretudo, em se tratando das deusas, tem segundo um sacerdote entrevistado, um significado ligado à circularidade, à infinitude do tempo dos deuses, como já foi mencionado. O número de pulseiras que um orixá, e mesmo um filho, usa nunca é aleatório, é sempre o número do orixá no sistema oracular, ou um múltiplo ou submúltiplo desse.

A seguir, breve relato do traje de alguns orixás e suas ferramentas como pude. A descrição é, contudo, bastante parcial porque para cada deus há muitos modos de vestir e elaborar o traje. Diferentemente dos colares em que não há muita variação nas cores para cada orixá, nas roupas tem-se muito mais liberdade cromática. Além disso, as diferentes qualidades, invocações ou avatares de cada orixá são indicados por variações nas cores e na composição de vestes e ferramentas..

Exu

Traje: calça estampada de azul, branco e vermelho, pano-da-costa amarrado sobre o ombro direito na mesma estampa da calça, na cintura uma faixa de tecido azul marinho bordada com búzios e cabaças chamadas adôiran que contêm objetos secretos simbolizando a dinâmica de

¹⁰ MUNANGA, Kabengele & MANZOCHI, Helmy Mansur. Símbolos, poder e autoridade nas sociedades negro-africanas. In: Dédalo, Museu de Arqueologia e Etnologia/USP. São Paulo, 1987. nº 25, pp: 23-38.

¹¹ THOMPSON, Robert Farris. The Sign of the Divine King. In: African Arts. Los Angeles, 1970. nº 3, pp: 8-17. NEYT, François; VANDERHAEGHE, Catherine. A arte das cortes da África negra no Brasil. In: Aguiar, Nelson (org.). Mostra do Redescobrimento: Arte afro-brasileira. São Paulo: Fundação Bienal, 2000.

¹² NEYT, François; VANDERHAEGHE, Catherine. A arte das cortes da África negra no Brasil. In: Aguiar, Nelson (org.). *Mostrado Redescobrimento: Arte afro-brasileira*. São Paulo: Fundação Bienal, 2000.

Exu. 100 Ferramentas: ogó, cetro de madeira em formato fálico com pequenas cabaças penduradas representando os testículos e fios de búzios simbolizando o sêmen. Apô, sacola de couro que contém ervas e outros elementos que simbolizam sua força. Pode usar também ofilá que é um chapéu de couro em forma cônica. Na África a representação material desse orixá tem a forma fálica, que simboliza a ligação entre a terra dos humanos o Aiê e o céu dos orixás o Orum. As cabaças significam o segredo envolvido nessa comunicação com os orixás. Não por acaso Exu é o patrono da comunicação e é incumbência sua levar os pedidos dos humanos até os deuses, muito embora para fazer isso sempre exija algo em troca. Há, inclusive, muitos mitos que mostram a função mensageira de Exu e igualmente sua personalidade travessa. Santos¹³ menciona que Exú é vinculador de axé, além de intercomunicar todo o sistema, ele está em todos os atos, ele está em todos os domínios.

Ogum

Traje: calça azul escuro, pano-da-costa estampado em branco azul e verde amarrado sobre o ombro esquerdo, atacã prateado atado ao peito, folhas de mariô, palmeira, desfiadas presas na cintura. Capacete de metal branco ou de palha arrematado com penas. Pulseiras copos e braceletes prateados. Ferramentas: sabre, idá, em ferro, aço, zinco niquelado ou outro metal branco. Ogum é o deus dos ferreiros na África e seu culto foi muito difundido no Brasil.

É o orixá da metalurgia, dos caminhos e da guerra. Há em seu repertório muitas danças vigorosas em que dramatiza essa atividade com sua espada. Além da espada que é por excelência o emblema de Ogum, ele também pode carregar presa na roupa uma penca de ferro com miniaturas de diversas ferramentas para a agricultura, que na África é seu patronato. No Brasil poucos se lembram de Ogum como agricultor, mas a representação africana do orixá não mudou. Ogum também pode usar uma espécie de diadema ou pequena coroa de acordo com a qualidade cultuada, mas em geral usa um capacete de guerreiro. Esse adorno caracteriza o senhor da guerra que é Ogum, o portador da espada que destrói e as ferramentas que edificam, simbolizando os atributos "desse deus simultaneamente civilizador e destruidor"¹⁴. Ogum Alacorô, que usa a pequena coroa, é lembrança de que o rei da cidade de Irê não podia usar a coroa completa dos reis tributários da cidade de Ilê Ifé, considerada a primeira cidade iorubá. Só

¹³ SANTOS, Juana Elbeindos. *Os nagô e a morte*. Petrópolis: Vozes, 1984.

¹⁴ Ibidem, p. 93.

usava uma meia coroa chamada acorô, daí o nome Alacorô, o senhor da pequena coroa.

Oxóssi

Traje: calça azul-turquesa, dois atacãs em xis sobre os ombros e um sobre o peito estampados em azul e verde, uma faixa de couro com apliques em pele de cabrito presa na cintura, chapéu de couro. Pulseiras copos e braceletes revestidos de tecido azul-turquesa com aplique de pele de cabrito e búzios bordados. Ferramentas: ofá, eruquerê, um par de ogês, bilala e chapéu adornado com penas e plumas de caça. Ofá é uma ferramenta em forma de arco e flecha, própria do orixá caçador, que em sua dança dramatiza essa atividade, como também o cavalgar. Eruquerê, espanta-mosca, uma espécie de cetro com uma base feita de couro com pêlos de rabo de touro ou cavalo. Como foi dito, na África é um emblema da realeza e assume um caráter ritual importante, pois detém poderes sobrenaturais. Com ele o orixá caçador "tem o poder de controlar e manejar todo o tipo de espíritos da floresta"¹⁵. Um par de ogês, os chifres, com os quais ele, batendo um no outro, produz força sobrenatural conforme conta o mito. Bilala é uma chibata com tiras de couro. Também pode levar a tiracolo o adô, bolsa de couro que usa para carregar seus pertences.

Logum Edé

Traje: calçolão azul-turquesa, saia armada azul-turquesa com bordados dourados, camisu azul-turquesa, atacãs dourados em forma de xis sobre os ombros arrematados em laço, outro atacã dourado mais largo sobre o peito arrematado em laço nas costas. Coroa dourada, franja de canutilhos dourados intercalados com contas azul-turquesa. Pulseiras copos e braceletes dourados. Ferramentas: idá, ofá, bilala e abebé. Também pode usar o adô, bolsa de couro a tiracolo. Logum Edé é um orixá jovem, o mais jovem do panteão, e muito bonito. Seu domínio é a mata que margeia os rios. Filho de Erinlé, no Brasil confundido com Oxóssi, ou considerado uma de suas qualidades e Oxum. Usa os emblemas de seus pais em metal dourado e como sua mãe usa coroa com franja. Sua dança tanto pode ser de caça como a de Erinlé, quanto pode ser dengosa e calma como o doce correr do rio que Oxum evoca em seus movimentos. Herda também as patronagens de seus pais: a fartura de alimentos

¹⁵ SANTOS, Juana Elbein dos. *Os nagô e a morte*. Petrópolis: Vozes, 1975. p. 94.

proporcionada por Erinlé, e riqueza proporcionada por Oxum. Logum Edé é tido como o orixá da boa sorte.

Ossaim

Traje: calção branco, camisu branco, um atacã verde amarrado sobre o peito com laço tipo gravata para trás, muitas folhas presas sobre os ombros, na cintura e nas mãos. Capacete de palha bordado com búzios cuja parte posterior pende um longo chumaço de palha da costa. Braceletes e pulseiras tipo copo em palha, bordadas com búzios. Ferramentas: mão de pilão, com a qual pila as folhas para fazer os remédios e uma lança curta. Atós, cabaças nas quais carrega seus pós medicinais e uma bolsa onde leva as folhas que pertencem aos outros orixás. Uma haste encimada por um pássaro e circundada por um feixe de seis lanças é seu símbolo maior. O ibiri é um cetro de mando, e também pode ser utilizado como arma. Como a lama de Nanã é a origem de todos os seres humanos, o ibiri por seu formato representa, conforme me foi dito por um pai-de-santo, o útero grávido. Segundo Eliade¹⁶, o feixe de nervuras que forma o ibiri representa também a coletividade dos ancestrais. Em sua coreografia Nanã nina o ibiri como se fosse uma criança, numa dança muito bonita que faz pensar que a deusa está embalando em seus braços toda a humanidade. A mãe de Obaluaê e Oxumarê também é uma rainha que usa coroa, adê de palha, e franja cobrindo o rosto.

Omulu ou Obaluaê

Traje: calção branco, saia armada de juta fina, atacã branco sobre o peito e azê, uma espécie de capuz feito de palha-da-costa cujo comprimento é o mesmo da saia, enfeitado com cabacinhas. Capacete de palha bordado com búzios. Ferramentas: xaxará, vassoura estilizada de nervuras das folhas do dendezeiro, presas com tecido ou couro e decorada com búzios e contas. Esim-ocô, que é uma lança de ferro, uma espécie de bengala de madeira chamada kumon que normalmente tem na extremidade um rosto entalhado. Deus da varíola usa uma veste muito diferente dos outros orixás composta de um capuz de palha-da-costa, azê, que cobre todo o seu corpo marcado pela doença. É dele o poder de curar as enfermidades. Também está associado, como sua mãe Nanã, à morte e aos eguns, os espíritos dos ancestrais,

¹⁶ ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo, Martins Fontes, 1999.

daí mais um sentido de sua roupa ser de palha-da-costa, que é um elemento sempre presente nos rituais que envolvem a morte e os eguns.

Oxumarê

Traje: calção branco, saia armada branca com detalhes em dourado, atacã branco e dourado amarrado sobre o peito terminado em trança nas costas. Capacete em palha bordado com búzios e guizos do qual pende uma longa trança de palha-da-costa toda bordada de búzios e guizos cuja ponta é presa no braço. Argolas douradas e braceletes de palha bordados com búzios e guizos. Os guizos são sempre muito presentes no traje de Oxumarê, talvez por seu som lembrar o da serpente. Ferramentas: alfanje e cobras de metal, usa também uma espécie de cetro em formato de meia-lua atravessado por uma flecha, com a qual ele fura as nuvens e provoca a chuva. Oxumarê é o filho bonito de Nanã. Conta o mito que ela escondeu Omulu, o filho feio, sob as palhas, e pregou Oxumarê, o belo, no céu para que ele fosse sempre visto e tivesse sua beleza admirada por todos. Foi assim que ele se transformou no arco-íris. Oxumarê também é a serpente, é Dã do panteão jeje.

Xangô

Traje: calção branco, saia armada de richelieu branco, atacã vermelho com bordado de uma coroa em fio vermelho brilhante, terminado em laço tipo gravata para as costas. Coroa em cobre. Braceletes e pulseiras copos revestidos de tecido vermelho bordados com pedraria. Ferramentas: oxé, machado duplo, e xere, chocalho de metal. Xangô é um dos orixás mais populares do Brasil. Havia muitos devotos desse orixá dentre os africanos que iniciaram o candomblé, talvez por isso haja uma grande quantidade de oxés nas coleções de arte africana e arte afro-brasileira de muitos museus, como o Museu Nacional, no Rio de Janeiro, e o MAE Museu de Arqueologia e Etnologia, em São Paulo. Xangô teria sido rei de Oió, por isso em todos os seus avatares ele aparece portando a coroa, que é o símbolo máximo da realeza. Na África rei é também o mais alto magistrado, daí a lâmina dupla do oxé que evoca a justiça, da qual Xangô é patrono. O oxé é também, obviamente, uma arma. O xere é um chocalho ritual em geral de metal vermelho, cujo barulho imita a chuva e que tem a função de chamar Xangô. Em sua dança ele também pode soar o xere.

Oiá ou Iansã

Traje: calção vermelho, saia armada vermelha com bordados dourados, pano-dacosta vermelho também bordado atado ao peito, ojá em tecido brilhante vermelho amarrado para trás na altura do peito arrematado em laço nas costas, ojá do mesmo tecido arrematado em laço na nuca. Adê de cobre com franja de canutilhos vermelhos brilhantes. Ferramentas: espada, idá, e eruexim, um espanta-moscas semelhante ao de Oxóssi confeccionado com rabo de cavalo. Um par de ogês, os chifres que seus filhos fazem soar parachamá-la. Oiá é a esposa preferida de Xangô, costuma acompanhá-lo em suas muitas batalhas e por causa de seucaráter guerreiro ela usa espada, sempre em metal vermelho, de que também são feitos seus braceletes e coroa. O orixá da tempestade usa franja cobrindo o rosto, pois é uma rainha. Seu outro emblema o eruexim, além de ser sinal de sua realeza, é o artefato com o qual conduz os eguns, os espíritos dos mortos ao outro mundo, e também os afasta dos humanos quando necessário.

Oxum

Traje: calção branco, saia armada de tecido dourado com bordados em dourado escuro, bata de richelieu branco, pano-da-costa de richelieu branco com dourado preso na altura do peito, um ojá dourado terminado em laço na frente na altura do peito, outro ojá do mesmo tecido sobre cabeça terminado em laço na nuca. Adê dourado com franja de canutilhos dourados brilhantes, intercalados com miçangas douradas em tom mais claro. Braceletes e argolas douradas nos braços. Ferramentas: abebé, leque de metal amarelo com um espelho no centro, e espada pequena. Oxum é a mais nova das esposas de Xangô, belíssima e extremamente vaidosa. Todos os seus adereços são dourados porque essa é a cor do ouro, o metal símbolo da riqueza material que ela governa. Trata-se de uma deusa extremamente sedutora e vaidosa. O abebé, um tipo de leque com espelho, é sua insígnia mais importante. Oxum também é uma guerreira e por isso muitas vezes carrega espada.

Iemanjá

Traje: calção prateado ou branco, saia armada em tecido muito fino e leve em diversos tons de azul-claro com rendas brancas na barra, pano-da-costa do mesmo tecido

também com rendas preso na altura do peito, um ojá de tecido prateado arrematado com um enorme laço na frente, outro ojá do mesmo tecido sobre a cabeça arrematado com laço na nuca. Adê prateado com franja de pequeninas pérolas, bracelete prateado e delicadas pulseiras de miçangas translúcidas azul-claro e pérolas. Ferramentas: abano de metal branco e espada pequena.

3. A costura: a plasticidade na Coleção Perseverança

Ao pensar na construção do artefato, os materiais utilizados para a sua confecção e as cores, entre outros aspectos, indicam e identificam deuses, denotam a posição social dentro do sistema religioso daquele que os usa, bem como são capazes de trazer e oferecer proteção a seus usuários. Por exemplo, as cores utilizadas das roupas de santo, fios-de-contas ou guias são de extrema representatividade à medida que identificam divindades percebidas por iniciantes, adeptos ou simpatizantes dos terreiros. A análise a seguir apresenta um estudo sistematizado sob a simbologia das cores, os orixás a qual aquelas pertencem, suas significações e respectivos sentidos:

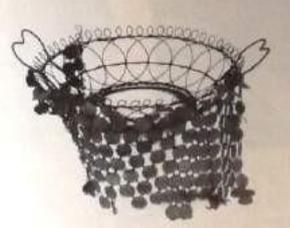
Tabela 1 - Cores dos orixás

COR	ORIXÁS	SIGNIFICADOS
Branco	Oxalá	Criação/Fertilidade
Vermelho	Xangô Iansã	Fogo/Trovoadas/Relâmpagos Ventanias
Marrom	Xangô Iansã	
Verde	Ossãe Oxóssi Oxumarê Iemanjá	Folhas litúrgicas e medicinais Matas e Caças Arco-íris Água/Mar/Fertilidade
Azul-celeste	Oxóssi Logun-Edé Oxumaré	Caça/Pesca/Fertilidade
Amarelo	Oxum Oxumaré	Água doce/Ouro/Riqueza
Azul-marinho	Ogum	Ferro/Guerra/Agricultura/Estradas
Preto	Èxu Omolu	Rua/Dinâmica dos elementos da natureza. Transformação da natureza/Terra/Saúde
Dourado	Oxum	Águas doces/Riquezas

Fonte: LODY, 2001

A Coleção Perseverança faz parte do contexto histórico do sincretismo popular, pois seus artefatos representam os terreiros e xangôs alagoanos, trajados de diversas manifestações religiosas.

Tabela 2 - Artefatos selecionados da Coleção Perseverança

Faixa ritual (indumentária) Tombo 08	
Peitoral Couraça (indumentária) Tombo 157	
Coroa (indumentária) Tombo 02	
Capacete (indumentária) Tombo 011	
Bolsa Tipo Capanga (indumentária) Tombo 007	
Adê de Oxalá (indumentária) Tombo 010	

Coroa de lansã (indumentária) Tombo 211	
Bastão Cerimonial (indumentária) Tombo 161	
Adê Coroa (indumentária) Tombo 160	
Ibiri (indumentária) Tombo 052	

Fonte: LODY, 1985

Figura 1: Faixa Ojá de Ogum (largura – 8 cm, comprimento – 70 cm)



Fonte: ANDRADE, 2014

Faixa provavelmente da cintura, em tecido grosso similar a estopa. Com a parte frontal totalmente recoberta de contas azuis escuras, que representam a cor de Ogum.

A faixa apresenta duas tiras em gorgorão, que servem para amarrar na cintura, complementando a montagem de um traje ritual¹⁷. Pelo uso das cores já citadas, a peça

¹⁷ ANDRADE, Fernando Antônio Gomes de. Legba: a guerra contra o xangô em 1912. Brasília: Senado
Od
eere: revista do programa de pós-graduação em Relações Étnicas e Contemporaneidade – UESB. Ano 1, número 1,
volume 1, Janeiro – Junho de 2016.

provavelmente pertenceu ao orixá dos iorubás Ogum, que é, entre os que falam o fon, conhecido como Gu. Segundo Andrade¹⁸, também pode ter sido usada como peitoral e/ou barrigueira, integrando uma possível armadura, em que revela o aspecto bélico de ogum, senhor das guerras e das lutas.

Figura 2: Peitoral Ogum (altura – 36 cm, largura – 27 cm)



Fonte: ANDRADE, 2014

É notada a influência do bordado encontrado na Região dos Camarões e da área de Ilê Ifé. Convém lembrar que todos os objetos relacionados aos orixás, *voudous*, e inquices são “convertidos” em objetos religiosos após rituais chamados “lavagem das contas”. Em placade ouro e tecido, apresentando oito espelhos retangulares pequenos e uma grande que centraliza a peça. A base do peitoral é um retângulo, totalmente recoberto por búzios, sendo guarnecido por trançado de couro. O forro da peça é um tecido de algodão vermelho e sua base revela que havia courofranjado.

Do peitoral, pendem tiras de couro e búzios finalizadas por trançados, também de couro. Nota-se que uma das tiras recebe tratamento especial, sendo arrematada com uma pequena bola de tecido vermelho com tira de latão. É, sem dúvida, peça da indumentária de um orixá, guerreiro, visto que o peitoral é parâmetro de luta. Segundo Andrade, crê-se que a peça está incluída no traje de Ogum China.

O encaixe dos búzios, conforme se verifica no detalhe acima, obedece à técnica conhecida como espinha de peixe ou dorso de serpente. Os búzios são costurados sobre a base de algodão. “Nosso faber, prendado, possuía todos os atributos para o fabrico de objetos usando os búzios, trazidos da Costa da África”¹⁹.

Federal/Conselho Editorial, 2014.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Ibidem.

Figura 3: Coroa de Xangô (altura – 44 cm, circunferência – 22 cm)



Fonte: ANDRADE, 2014

Em folha de flandres totalmente pintada na cor vermelha. É lembrança da mesma coroa usada na Igreja Católica por Nossa senhora ou pelo Menino Deus, representando consagração e glória.

A peça é cortada e vazada em folha de flandres e culminada, no local onde convencionalmente está a cruz, por um símbolo do orixá Xangô, conhecido como oxê, que por sua vez está apoiado sobre umameia-lua.

A coroa novamente situa o plano do poder de Xangô-Rei, orixá que se apresenta como senhor da justiça e do fogo. Essa coroa provavelmente integrou o traje ritual desse orixá e seu uso é exclusivo quando no estado de posse da divindade sobre seu iniciado.

Os indícios do uso de uma coroa feminina, das Nossas senhoras, o aparecimento da meia-lua, lembrança do símbolo dos orixás Iemanjá e Oxum e seus sincretismos religiosos com as santas mães servem para reforçar o significado de um símbolo híbrido, Xangô, Iemanjá e Oxum. A versão mítica foi cantada por Artur Ramos que afirma, segundo Andrade²⁰, que Xangô é o segundo filho de Iemanjá, saído diretamente do corpo desta, e que casou com suas três irmãs: Oyá, Oxum e Obá.

Figura 4: Adê de Xangô (altura – 26 cm, circunferência – 18 cm)



Fonte: ANDRADE, 2014

²⁰ Ibidem.

Peça montada sobre estrutura de papelão, jornal²¹ e cola. É recoberto por tecido brocado detalhes em franjas douradas, com algumas lantejoulas também douradas.

A peça é encimada por uma montagem de madeira e arame recoberta pelo mesmo tecido. Essa montagem lembra um ferro de assentamento de Exu ou Legba, composto por uma haste de onde saem quatro braços, formando duas semiluas. Desses braços, pendem franjas douradas, as mesmas que aparecem na parte inferior do capacete, criando movimento.

Andrade²² chama a atenção para a forte relação entre os orixás Xangô e Exu ou Legba, quanto aos aspectos do movimento, mobilidade e de domínio do fogo, imagem da vida e da transformação. A cor vermelha predomina no tecido, indicando objeto que integra a indumentária ritual Xangô Bomim e que aparece possuir relação com Ègbónmín, que vem a ser o parente mais velho.

Figura 5: Bolsa sem alças (altura – 14 cm, abertura-boca – 8 cm)



Fonte: ANDRADE, 2014

O motivo básico é formado por figuras geométricas como triângulos, em parte emoldurados, em parte rompidos por linhas em zigue-ziga. Confeccionada com miçangas nas cores azul claro, azul escuro, marrom, branca, vermelha e cor-de-rosa sobre tecido algodão, arrematado em fios de lã vermelha. As cores relacionam-se com as mesmas utilizadas na bandeira oficial de Alagoas.

A bolsa tem como pingentes seis moedas enfiadas em linha de algodão, canutilhos de alpaca, seguis e miçangas azul-marinho, três de cinco centavos da República dos Estados Unidos

²¹ Ibidem.

²² O adê tem sua cobertura interna forrada por fragmento de um jornal matutino alagoano do ano de 1910. Há notícia da administração do Sr. Euclides Vieira Malta, governador do estado de Alagoas, que a 12 de maio de 1910 fez reconhecimento do Sr. Levis Truebner, do Consulado da suíça na Bahia, prova importante de que o artesão da Coleção Perseverança era das Alagoas e de que o desenho e sua grande capacidade criadora são singulares na história da arte afro-brasileira.

del Paraguay²³ e quatro de 100 réis da República dos Estados Unidos do Brasil. Integra, possivelmente, indumentária dos orixás Xangô e/ou Oxum.

O faber possui influência da arte do bordado com miçanga da República dos Camarões, indumentária do século XIX²⁴.

Figura 6: Adê de Oxalá (altura – 14 cm, circunferência – 20 cm)



Fonte: ANDRADE, 2014

Montada sobre estrutura de arame. Observa-se que houve reaproveitamento de uma cesta feita para ovos, apresentando duas alças. Na base, um pires de porcelana branca é contornado por pigmento roxo. Dessa estrutura, sai uma rede tipo chorão feita de circunferências em latão gravado – Observar que as circunferências possuem semelhança com as moedas del Paraguay.

Com esse conjunto de materiais é formado o adê, que na sua parte frontal é mais comprido, sendo finalizado por quatro semiluas, também em latão, como descreveu Raul Lody²⁵, com o auxílio da museóloga Cármen Lúcia Dantas.

Artefato que compõe o traje ritual de uma divindade, provavelmente do orixá Oxum, que possui nas cores amarela e dourada o simbolismo de reconhecimento nos terreiros. Oxum é a personificação da vaidade e em Alagoas, segundo Andrade²⁶, foi associado a Nossa Senhora dos Prazeres ou Nossa senhora da Conceição.

²³ A presença das moedas do Paraguai evidencia a possibilidade de, entre os participantes dos xangôs alagoanos, existirem ex-combatentes da Guerra do Paraguai. Alagoas enviou grande contingente de soldados negros que, após finalizada a guerra, foram libertados. A guerra do Paraguai, com início em 1864 e término em 1870, foi usada como pretexto para retardar a extinção da escravidão (ANDRADE, 2014).

²⁴ Ibidem.

²⁵ LODY, Raul. *Coleção Perseverança: um documento de xangô alagoano*. Maceió: Universidade Federal de Alagoas; Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1985.

²⁶ ANDRADE, Fernando Antônio Gomes de. *Legba: a guerra contra o xangô em 1912*. Brasília: Senado Federal/Conselho Editorial, 2014.

Estruturada de papelão, forrada de algodão e externamente coberta de veludo azul escuro, apresentando cinco pontas. Nas demais partes da peça, vê-se a repetição de um mesmo motivo: flor e folhas. Todos esses elementos são bordados em pontos cheios com fio amarelo. Provavelmente integrou o traje cerimonial do orixá Iansã.

Figura 7: Coroa de Iansã (altura – 17 cm, circunferência – 18 cm)

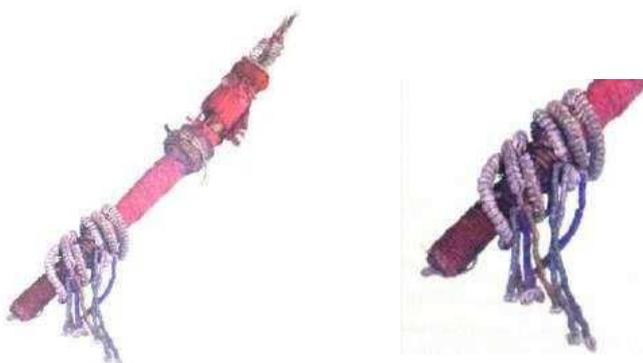


Fonte: ANDRADE, 2014

Peça confeccionada e composta de feixes de palitos de dendezeiro, totalmente recoberto por tecido de algodão vermelho. Apresenta enchimento de algodão em sua parte superior, notando-se aí, como arremate, um fundo de cabaça, por onde sai um amarrado de penas de papagaio.

Veem-se, ainda, três fios de búzios verticais, cada um deles contendo sete búzios, o que reforça a hipótese de ser um bastão cerimonial. O número sete marca a quantidade ritual do orixá Omolu.

Figura 8: Xará (comprimento – 56 cm, circunferência – 11 cm)



Fonte: ANDRADE, 2014

O bastão apresenta cinco fios de búzios soltos no corpo da peça. Próximo à parte inferior, de onde pendem nove fios de contas de louça arrematada por búzios. Contas de louça

amarela e contas de louça azul escura são enfiadas de duas a duas, formando mais dois fios. A parte inferior da peça apresenta quatorze voltas de miçangas na cor vermelha, seguindo-se de 10 voltas de miçangas na cor preta. Atentar para o significado das cores vermelha e preta, simbólicas do orixá Omolu.

Veem-se também 11 voltas de contas de louça nas cores amarela e azul escuro. Observar que essas contas em azul escuro são os chamado seguis. Possivelmente, são seguis africanos.

O bastão apresenta ainda vários fios de miçangas miúdas, enfiadas alternadamente, nas cores amarela e vermelha, entremeadas por contas vermelhas e brancas “internamente chamadas de corais boca branca”²⁷. O Xarará é peça que funciona alastrando as doenças e, ao mesmo tempo, trazendo as curas. Ele é guardado no peji de Omolu, também podendo integrar o traje cerimonial do orixá.

Figura 9: Coroa de Xangô (Altura – 11,5 cm, Circunferência – 14 cm)



Fonte: ANDRADE, 2014

Montada sobre a estrutura de papelão, totalmente recoberta de veludo vermelho. Toda a peça é bordada com pequenas contas de cor branca leitosa, que formam desenhos de pequenas flores e cruzes, dispostas nas cinco pontas da coroa.

Figura 10: Cetro Ibiri (comprimento – 50 cm, diâmetro – 13 cm - parte mais larga)



²⁷ Ibidem.

Fonte: ANDRADE, 2014

O uso das cores vermelha e branca evidencia um artefato ritual usado por africanos residentes no Benin, Togo e Nigéria. Há na indumentária daqueles povos o uso do filá com igual forma. Toda peça recebe aplicações de búzios, reunidos sempre em conjuntos de três ou quatro.

Pelo uso das cores vermelha e branca e também pela presença dos búzios, esta peça complementa o traje cerimonial do orixá Xangô. O filá é forrado com o mesmo tecido da parte externa. Feito em palitos de dendezeiro quase que totalmente envolvido em tecido vermelho de algodão branco. Peça usa no ritual *voudu* Nanã, que é mãe métrica de Omolu e Besseim.

O ibiri é semelhante ao xarará não apenas na forma, mas também em função religiosa. É objeto de uso no assentamento; além de compor traje cerimonial do orixá Nanamburucu, é uma divindade de origem jeje ou *voudou*, cultuada no tambor de mina, no candomblé, na umbanda e no xangôalagoano.

A presença do ibiri é reforço para as tradições do *voudou* em Alagoas. Nanambucuru é a mãe mais antiga, representada pelas águas paradas das lagoas e pela lama dos pântanos, de onde tudo se originou; é o princípio da fertilidade.

O artista artesão presente na Coleção Perseverança do IHGAL tem um papel primordial e confere uma forma própria para o uso dos objetos do ritual dos terreiros localizados na cidade de Maceió. “O *voudou* em Alagoas, foi o “melê” ao catolicismo por meio de um sincretismo religioso variado e adaptado ao meio, obedecendo às tradições do catolicismo, mas mantendo a base do culto *voudou* africano.

4. O arremate: possíveis considerações

A estética plástica do candomblé, suas roupas e adereços, laços e arranjos, tanto para os adeptos quanto para os deuses, no cotidiano e na festa compõe um complexo código cujas fontes são diversas, em que tudo tem razão de ser e que visa, em última instância, agradar aos orixás para que eles favoreçam a vida dos humanos.

No que diz respeito dos elementos básicos da composição visual, como: formas, cores, linhas, volumes e texturas, tem-se que enfatizar a mestiçagem no processo criativo, pois estes, tornam-se códigos culturais repletos de simbologias que nos permitem entender como funciona a indumentária étnica dentro da cultura afro-brasileira.

A narrativa construída até aqui, permite lembrar que a indumentária do Candomblé é um objeto que já nasceu híbrido por agregar a estética africana e elementos da moda europeia como as rendas e os bordados. Esta relação e análise dos trajes de candomblé, necessita de mais pesquisa, e, conseqüentemente, produção de bibliografia sobre o tema e conhecimentos no que diz respeito à cultura africana. Contudo, pretende-se que a Coleção perseverança, com parte de seu acervo de indumentária, corrobore com investigações sobre o estudo da estética religiosa, de terreiros, na área da moda.

Esta pesquisa vai além do silêncio engendrado no “Quebra do Xangô”, ato que culminou, em 1912, com a quebra de todos os terreiros do estado de Alagoas, principalmente sua capital, Maceió, da qual a Perseverança deu origem, sendo a representação da memória da violência gerada. A coleção vai ao encontro com o estudo da plasticidade dos artefatos e da significação dos elementos para a cultura e no vestir-se para representar.

Referências

ALLMAN, Jean. *Fashioning Africa: power and the politics of dress*. Indiana University Press: Bloomington, 2004.

ANDRADE, Fernando Antônio Gomes de. *Legba: a guerra contra o xangô em 1912*. Brasília: Senado Federal/Conselho Editorial, 2014.

CUNHA, Mariano Carneiro da. Arte afro-brasileira. In: ZANINI, Valter (org.) *História geral da arte no Brasil*. Vol II. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983.

ELIADE, Mircea. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

GOFFMAN, Erving. *A representação do eu na vida cotidiana*. 14. ed. Tradução Maria Célia Santos Raposo. Petrópolis: Vozes, 2007.

LODY, Raul. *Jóias de Axé: fios de contra e outros adornos do corpo: a joalheria afro- brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

_____. *Coleção Perseverança: um documento de xangô alagoano*. Maceió: Universidade Federal de Alagoas; Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1985.

MONTEIRO; J. FERREIRA; L. FREITAS; J. As roupas de crioula no século XIX e o traje de beca na contemporaneidade: Símbolos de identidade e memória. In: MNEME Revista de Humanidades. V. 07. N. 18, out./nov. de 2005 – p.382 -403, UFRN, Rio Grande do Norte, 2005.

MUNANGA, Kabengele & MANZOCHI, Helmy Mansur. *Símbolos, poder e autoridade nas*

sociedades negro-africanas. In: Dédalo, Museu de Arqueologia e Etnologia/USP. São Paulo, 1987. nº 25, pp: 23-38.

NEYT, François; VANDERHAEGHE, Catherine. A arte das cortes da África negra no Brasil. In: Aguiar, Nelson (org.). In: *Mostra do Redescobrimento: Arte afro-brasileira*. São Paulo: Fundação Bienal, 2000.

PRANDI, Reginaldo. *Segredos guardados: orixás na alma brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

SANTOS, Eufrazia Cristina Menezes. *Religião e espetáculo: análise da dimensão espetacular das festas públicas do candomblé*. São Paulo, FFLCH/USP, 2005. (Tese de Doutorado em Antropologia).

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os nagô e a morte*. Petrópolis: Vozes, 1975.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *Arte Religiosa Afro-Brasileira: As múltiplas estéticas da devoção brasileira*. In: Debates do Ner. Ano 9, n.13 – p.97-113, Jan/Jun. Porto Alegre, 2008.

THOMPSON, Robert Farris. *The Sign of the Divine King*. In: African Arts. Los Angeles, 1970.nº 3, pp: 8-17.

Anderson Diego da Silva Almeida: Doutorando em Artes Visuais - História, Teoria e Crítica da Arte, na Universidade Federal do Rio Grande do Sul - UFRGS. Possui Mestrado em História pela Universidade Federal de Alagoas - PPGH/UFAL (2015) com pesquisa sobre o conceito etnodesign e a produção material afro-brasileira. É graduado em Design de Interiores pelo Instituto Federal de Alagoas - IFAL (2011) e também em Artes Cênicas: Licenciatura pela UFAL (2011). Foi Professor Temporário do Curso de Vitrinismo na Escola Técnica de Artes ETA/UFAL, onde desenvolveu pesquisa ligada à história, concepção e projeto de vitrines, design de interiores e cenografia e também professor temporário do IFAL no curso de Figurinista com ênfase em história do traje. Atuou como monitor de Arte no IFAL, monitor de Cenografia e Teatro de Animação na UFAL e como bolsista de Iniciação científica - PIBICT do Grupo de Estudos, Memória, Tecnologia e Etno-História de Alagoas - GEMTEH do IFAL. Possui experiência em projetos de ambientes, cenários e figurinos, além de participação em eventos de Design ministrando cursos, workshops e com publicação de artigos. Além de pesquisador das temáticas: patrimônio material, cultura popular, arte e design, estética étnica e história da arte.

Fernando Antônio Gomes de Andrade: Presidente da Regional Alagoas da Sociedade Brasileira de Cirurgia Plástica (2010/2011), possui graduação em Medicina pela Universidade Estadual de Ciências da Saúde de Alagoas, Assistente Estrangeiro pela Universidade de Paris VII - Hospital Saint Louis, Mestrado e Doutorado em Cirurgia Plástica pela Universidade Federal de São Paulo. Coordenador do Serviço de Cirurgia Plástica do Hospital Universitário Prof. Alberto Antunes e Professor Associado da Universidade Federal de Alagoas. Membro Titular da Sociedade Brasileira

de Cirurgia Plástica e Membro do Conselho Editorial da Revista da Sociedade Brasileira de Cirurgia Plástica, atua, principalmente, nos seguintes temas: Cirurgia Plástica Reconstructora e Estética, Reconstrução Mamária, Cirurgia dos Tumores da cabeça e do Pescoço, Oncologia Cutânea e Tratamento das Queimaduras e Sequelas. Historiador, com livros publicados, e estudioso, principalmente, da questão do negro no Estado de Alagoas, Membro Efetivo do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas e Membro Correspondente do Instituto Histórico e Arqueológico de Pernambuco, Diretor do Museu do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, Coordenador nacional da Comissão de Museu e História da Sociedade Brasileira de Cirurgia Plástica -(2012-2013) e (2014-2015).

Artigo recebido para publicação em: Março de 2016.

Artigo aprovado para publicação em: Maio de 2016.