

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE ALAGOAS
INSTITUTO DE CIÊNCIAS HUMANAS, COMUNICAÇÃO E ARTES
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

ANDERSON DIEGO DA SILVA ALMEIDA

**NARRATIVA IMAGÉTICA DA COLEÇÃO PERSEVERANÇA: UM CONCEITO DE
ETNODESIGN**

**Maceió
2015**

ANDERSON DIEGO DA SILVA ALMEIDA

**NARRATIVA IMAGÉTICA DA COLEÇÃO PERSEVERANÇA: UM CONCEITO DE
ETNODESIGN**

Dissertação de Mestrado Acadêmico apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da PPGH/UFAL, campus Maceió, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em História.

Linha de Pesquisa: Cultura, Representações e Historiografia.

Orientadora: Profa. Dra. Maria de Lourdes Lima (PPGH/UFAL).

Coorientadora: Profa. Dra. Rossana Viana Gaia (Instituto Federal de Alagoas - IFAL)

**Maceió
2015**

Catlogação na fonte
Universidade Federal de Alagoas
Biblioteca Central
Divisão de Tratamento Técnico
Bibliotecária Responsável: Maria Helena Mendes Lessa

A447n Almeida, Anderson Diego da Silva.
Narrativa imagética da Coleção Perseverança: um conceito de etnodesign /
Anderson Diego da Silva Almeida. – Maceió, 2015.
208 f. : il.

Orientadora: Maria de Lourdes Lima.
Coorientadora: Rossana Viana Gaia.
Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal de Alagoas.
Instituto de Ciências Humanas, Comunicação e Artes. Programa de Pós-Graduação
em História. Maceió, 2015.

Bibliografia: f. 188-199.
Apêndices: f. 200-208.

1. Etnodesign. 2. Memória social. 3. Representação cultural. 4. Artefato.
5. Afro-brasileiro. I. Título.

CDU: 930.85(81)

Folha de Aprovação

ANDERSON DIEGO DA SILVA ALMEIDA

NARRATIVA IMAGÉTICA DA COLEÇÃO PERSEVERANÇA: UM CONCEITO DE ETNODESIGN.

Dissertação submetida ao corpo docente do Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Alagoas e aprovada em 01 de abril de 2015.

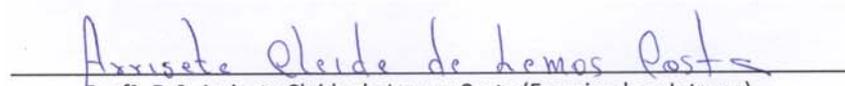


Prof.ª. Dr.ª. Maria de Lourdes Lima (Orientadora)
Universidade Federal de Alagoas

Banca Examinadora:



Prof.ª. Dr.ª. Rossana Viana Gaia (Examinadora Externa)
Instituto Federal de Alagoas



Prof.ª. Dr.ª. Arrisete Cleide de Lemos Costa (Examinadora Interna)
Universidade Federal de Alagoas

Dedico a Vicente Almeida e Marina da Silva, meus avós, in memoriam.

AGRADECIMENTOS

A Deus pelo dom da vida...

Aos meus avós/pais Vicente Almeida e Marina da Silva por tudo que fizeram por mim, sem eles seria, literalmente, impossível estar aqui.

À Verônica, mãe, apoiadora das ideias mirabolantes que sempre tive e aos meus irmãos Allan David, Laura Marina e Juliana Valéria por fazerem de mim fonte de inspiração.

À Professora Dra. Maria de Lourdes Lima, orientadora e amiga, por ter acreditado nesse projeto desde o início, com incentivo, com livros emprestados, mostrando-me a capacidade e a trabalho incansável do historiador.

À Professora Dra. Rossana Viana Gaia, coorientadora, que me acompanha desde a graduação em design de interiores, e juntamente com Lourdes, fizeram-me acreditar em um etnodesign afro-brasileiro possível aos olhos da história cultural e do design.

Ao Professor Dr. Filipe Caetano, então coordenador do programa de Pós-graduação em História- PPGH/UFAL, pelas dicas, papos e pela orientação no estágio docente na turma do 3º período de História Licenciatura 2013.2.

À Professora Dra. Arrisete Cleide de Lemos Costa, que com tanta perspicácia, aguçou em mim, durante sua regência da disciplina de metodologia, a estruturar a dissertação, e por sugerir caminhos para a finalização da narrativa.

Aos professores Dr. Siloé Amorim, por ser uma inspiração, Dra. Raquel Parmegiani pela credibilidade e aposta nesse tema, Dra. Irinéia Franco e Dr. Alberto Calda Lins pelos papos, dicas e trocas de 'figurinhas'.

Aos que integram o PPGH/UFAL, por serem tão incríveis e nos fazerem acreditar que a pesquisa se faz com afinco e amor, que o fazer do historiador encontra-se numa relação imbricada entre a memória e a representação. Ao Dr. Gian Carlo, atual coordenador do Programa e à Caroline Fialho, técnica administrativa, sempre presentes nas horas de aflição e alegrias.

Aos amigos do Mestrado em História que ganhei ao longo desses dois anos de pesquisa e que foram fundamentais para minha imersão na pesquisa historiográfica, indagando-me ao mostrar caminhos, métodos de coleta, pesquisa de fontes e por dividirem comigo inúmeras tardes e noites de conversas regadas sempre a um bom café: Cinthia Roberta, Tarcyelma Lira e Felipe Barbosa.

Aos amigos, Tony Admond, pela linda foto do IHGAL; e ao Daniel Cavalcante pela confecção do mapa sobre o etnodesign.

Ao Professor Me. Luis Antonio Costa Silva e ao amigo de sempre, Jefferson Nunes, por dividirem comigo questões sobre o etnodesign desde 2011. A vocês minha gratidão.

A Raul Lody e Carmen Lúcia Dantas por fazerem parte das fontes e não negarem, em nenhum momento, as informações necessárias. Fazem parte da história da Coleção Perseverança.

Aos Professores Dr. Áldrin de Moura Figueiredo (Universidade Federal do Pará – UFPA) e Dr. Eduardo França Paiva (Universidade Federal de Minas Gerais – UFMG), pelas dicas e pela forma de abordarem os estudos da cultura afro-brasileira no contexto da história cultural, pelos livros e artigos que fazem parte das referências desta dissertação.

Ao Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas – IHGAL, por disponibilizar as fontes para a realização desta pesquisa, especialmente ao seu Museu, na pessoa do Professor Dr. Fernando Antônio Gomes de Andrade, pelas informações, por dividir indagações sobre o fazer dos africanos no Brasil, especificamente em Alagoas, por contribuir com esta pesquisa, permitindo-me questionar e debruçar sobre a estética dos artefatos da Coleção Perseverança.

Meu agradecimento à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Capes e à Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de Alagoas – FAPAL, pelo financiamento. Assim, tornou-se possível a participação em eventos e publicações de artigos durante o curso.

Em especial aos africanos e seus descendentes no Brasil pela contribuição na formação da cultura do país, pelo legado que deixaram, pelas práticas construtivas que desenvolveram, pelo credo religioso, pelos símbolos criados, pelas formas e texturas que aplicaram nos artefatos.

Agradeço por me fazerem curioso e ávido a desvendar seus significados: a história do design brasileiro deve muito a vocês.

Esta narrativa é o começo de um novo ciclo...

Axé!



E as mãos se consertam e constroem.
Um as negras trabalhando a terra dessangrando-a.
Outras, mulatas, de relho em punho, rumando
esse labor.
Outras brancas, recebendo ouro,
contando, pesando, ensacando.
E há mãos que oferecem artigos.
E há mãos que compram.
E há mãos que produzem.
E há mãos que só transferem.
E mãos que criam.
E mãos que guardam.
E mãos que constroem santo
E mãos que pintam quadro.
E mãos que beliscam mulheres.
E mãos que seguram mãos.
E mãos que fazem carinho.
E mãos que planejam.
E mãos que cerram olhos.
E mãos que cobrem de cal.

A técnica e sua história. (ORLANDINO S.
FERNANDES apud JULIO KATINSKY, 2013)

RESUMO

A produção de grupos étnicos contribui para a construção da história, do universo simbólico e da identidade através do estudo de sua memória e representação presente em seus artefatos, assim como o design está ligado ao processo de fabricação de ideias e objetos que permitem uma compreensão da produção humana ao longo do tempo. Esta dissertação aborda o estudo da Coleção Perseverança, parte do acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas – IHGAL. Foram realizadas investigações de 20 artefatos com a metodologia de Erwin Panofsky, que inclui as análises iconográfica e iconológica, para descrever a composição desses artefatos, através dos materiais, cores, formas e grafismos. O levantamento desses dados permitiu uma discussão e composição em torno do conceito etnodesign para utilizá-lo sob a perspectiva da cultura afro-brasileira. Com isso, objetiva-se compreender a cultura material enquanto construção de sentidos, repleta de significados advindos da sua estética. Foram trabalhados conceitos que permitiram compreender seus usos ao longo do tempo e na construção do objeto visual como fonte historiográfica: Cultura Material, Multiculturalismo, Memória e Representação. Concluiu-se, portanto, que o diálogo se formou a partir de uma rede de interlocutores no campo da história cultural, do design e da Antropologia e da museologia respectivamente, Carlo Ginzburg, Jacques Le Goff, Inês Turazzi, Roger Chartier; Vilém Flusser, Rafael Cardoso e Raul Lody. Neste sentido, o etnodesign configura-se como um conceito a partir da relação existente entre Representação Cultural, Memória Social e História Cultural.

Palavras-chave: Etnodesign. Memória Social. Representação Cultural. Artefato. Afro-brasileiro

Resumen

La producción de los grupos étnicos contribuye a la historia del edificio, el universo simbólico y la identidad a través del estudio de su memoria y la representación presente en sus artefactos, así como el diseño está relacionado con el proceso de fabricación de las ideas y los objetos que permiten una comprensión de producción humana con el tiempo. Este trabajo describe el estudio de la Perseverancia Collection, parte de la colección del Instituto Histórico y Geográfico de Alagoas - IHGAL. 20 artefactos investigaciones se llevaron a cabo con la metodología de Erwin Panofsky, incluyendo el análisis iconográfico y iconológico, para describir la composición de estos artefactos, a través de los materiales, colores, formas y gráficos. El estudio de estos datos permitió una discusión y composición en torno al concepto etnodesign utilizarlo desde la perspectiva de la cultura afro-brasileña. Así, el objetivo es entender la cultura material como la construcción de significado, lleno de significados que surgen de su estética. Conceptos fueron elaborados que nos permitió entender sus usos en el tiempo y en la construcción del objeto visual como fuente historiográfica: Cultura Material, Multiculturalidad, memoria y representación. Se concluyó, por tanto, que el diálogo se formó a partir de una red de socios en el campo de la historia de la cultura, el diseño y la antropología y museología, respectivamente, Carlo Ginzburg, Jacques Le Goff, Agnes Turazzi, Roger Chartier; Flusser, Rafael Cardoso y Raúl Lody. En este sentido, el etnodesign aparece como un concepto de la relación entre la Representación Cultural, Memoria Social y Cultural.

Palabras clave: Etnodesign. Memoria Social. Representación Cultural. Artefacto. Afro-brasileña

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Mesa e ferramentas de ourivesaria, século XIX; Joia Balangandã, século XIX	24
Figura 2 - Pesquisadores brasileiros em etnodesign por campos temáticos.....	30
Figura 3 - Mulher Tupinambá com Criança, 1641, Albert Eckhout.....	34
Figura 4 - Produção de utensílios domésticos, rede em fio de algodão	35
Figura 5 – Cestaria indígena.....	36
Figura 6 – Cestaria afro-brasileira	36
Figura 7 – Potes para água feitos com barro.....	37
Figura 8 – Mulher Negra, Albert Eckhout	44
Figura 9 – Colar de contas.....	45
Figura 10 – Bracelete de prata	45
Figura 11 – Penca de balangandãs.....	45
Figura 12 – Frutas brasileiras que formam a estrutura da joia balangandã.....	45
Figura 13 – Aquarela Mulher Negra com Ornamentos, Carlos Julião	46
Figura 14 – Fotografia da mulher baiana com suas joias do final do século XIX	47
Figura 15 – Traje da vendedora portuguesa	50
Figura 16 – Traje de beca de crioula.....	50
Figura 17 – Traje típico da baiana.....	50
Figura 18 – Cadeira África, do designer Rodrigo Almeida	55
Figura 19 – Metal/fabricação do rendilhado de um orixá.....	57
Figura 20 – Oxê – martelo de Xangô.....	58
Figura 21 - Vestimenta - orixá Ogum	62
Figura 22 - Adê feminino.....	63
Figura 23 - Adê masculino.....	63
Figura 24 - Pulseira de copo e bracelete em prata – Orixá Iemanjá.....	64
Figura 25 – Ferramentas e instrumentos de orixás.....	65
Figura 26 – Oxum, de Emanuel Araújo	68
Figura 27 – Escultura de Rubem Valentim.....	69
Figura 28 – Estamparia para o Bloco Ylê-Ayê	69
Figura 29 – Capa de disco para o Ylê-Ayê	70
Figura 30 – Pintura em tecido – amor cósmico	70
Figura 31 – Vestido com estampa exclusiva.....	71
Figura 32 – Colar baseado em motivos afro-brasileiro.....	71
Figura 33 – Escultura Serpente.....	72
Figura 34 – Colar Iemanjá, Mestre Didi.....	72
Figura 35 – Fachada IHGAL.....	77
Figura 36 – Artigo do dia 4 de fevereiro	81
Figura 37 – Capacete de Xangô	82
Figura 38 – Artigo do dia 6 de fevereiro	83

Figura 39 – Fotografia da salva – Tombo 103	84
Figura 40 – Artigo dia 7 de fevereiro	85
Figura 41 - Caricatura do ‘Pae Grande’	85
Figura 42 - Uma das gamelas pertencentes à Coleção	87
Figura 43 - Escultura de Oxalá	88
Figura 44 - Ogum Taió	89
Figura 45 – Oxum Ekum.....	90
Figura 46 – Xangô Nilê	91
Figura 47 – Capuz Ogum China	94
Figura 48 – Capuz Oxalá	95
Figura 49 – Capuz de Xangô.....	96
Figura 50 – Gorro de Azuleiju.....	96
Figura 51 – Bolsas tipo capanga – Ogum	97
Figura 52 – Bolsas tipo capanga – Ogum	97
Figura 53 – Gonguês	98
Figura 54 – Maracá	99
Figura 55 – Espada de Oyá.....	99
Figura 56 – Pulseiras femininas.....	100
Figura 57 – Texto da série Bruxaria.....	101
Figura 58 – Capa do Catálogo de 1974	106
Figura 59 – do Catálogo elaborado por Lody – 1985	113
Figura 60 – Desenho da escultura em madeira do orixá Oxanguiã	118
Figura 61 – Escultura em madeira morfológica com base em Santo Antônio e nos ex-votos	118
Figura 62 – Desenho da coroa de Xangô, metal; Damatá, ferro de Odé.....	119
Figura 63 – Desenhos do xarará de Omulu confeccionado com taliscas de dendezeiro	121
Figura 64 – coroa/capacete de Xangô, confeccionada em metal, tecido, couro, búzios, espelhos e penas	121
Figura 65 – Vitrines com as peças da Coleção Perseverança.....	124
Figura 66 – Capacete de Xangô e Ogum	125
Figura 67 – Abebê	125
Figura 68 – Diagrama conceitual	181

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Designers e sua produção dentro da perspectiva do afro-design.....	69
Tabela 2 – Distribuição das peças no catálogo de 1974.....	108
Tabela 3 – Cores dos orixás.....	139
Tabela 4 –Artefatos selecionados da Coleção Perseverança.....	141
Tabela 5 – Resumo do método de Erwin Panofsky.....	154

LISTA DE ABREVIATURAS E SIGLAS

IFAL	Instituto Federal de Alagoas
IHGAL	Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas
UFAL	Universidade Federal de Alagoas
FUNARTE	Fundação Nacional das Artes
ESDI	Escola Superior de Desenho Industrial
UERJ	Universidade Estadual do Rio de Janeiro
TCLE	Termo de Consentimento Livre e Esclarecido

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	14
2 O CONCEITO DE ETNODESIGN E OS SEUS DESDOBRAMENTOS NA CULTURA AFRO-BRASILEIRA.....	22
2.1 Pesquisas sobre o etnodesign no Brasil	25
2.2 Memória e Representação dos artefatos afro-brasileiros.....	36
2.3 Afro-design: premissas de uma produção religiosa.....	54
3 NARRATIVA IMAGÉTICA DA COLEÇÃO PERSEVERANÇA DO IHGAL	76
3.1 O Quebra-Quebra: conflito entre xangozeiros e combatentes.....	78
3.2 Série Bruxaria: os artefatos no Jornal de Alagoas de 1912	80
3.3 Da catalogação ao desenho: a composição e o traço	103
3.4 Entre as vitrines: história e arte afro-alagoana	123
4 POR UM ETNODESIGN AFRO-BRASILEIRO	128
4.1 A escolha dos artefatos	133
4.2 O método de investigação.....	147
4.3 A análise.....	154
4.4 Proposta de um etnodesign afro-brasileiro	180
5 CONSIDERAÇÕES FINAIS	180
REFERÊNCIAS.....	188
APÊNDICE A - ENTREVISTAS	200
APÊNDICE B - TCLE.....	205

1 INTRODUÇÃO

O conteúdo semântico de uma cultura não é um referencial aberto de valores, mas uma codificação dos produtos de ideação das práticas sociais por meio de signos e símbolos.

Interpretação da Província, DIRCEU LINDOSO, 2005

Diante da diversidade étnica, do dinamismo cultural que compõe o Brasil, pode-se imaginar o quanto cada uma das etnias, que fazem parte desse processo dinâmico da construção da identidade brasileira, proporcionou o surgimento de uma rica cultura material aperfeiçoada através de suas adversidades ao meio em que elas tiveram que se adaptar. Uma delas foi a afro-brasileira.

A problemática deste estudo foi verificar na literatura existente a ausência de consenso acerca do termo *design*, com repercussão no neologismo *etnodesign*, no sentido de se entender e utilizar o conceito de *etnodesign*, como categoria explicativa que explique não só a sua representação na cultura indígena, mas também o contexto de produção do artefato na cultura afro-brasileira. Contudo, tal problematização, evidencia o objeto que parte do estudo da cultura material afro-brasileira, atrelada à análise e composição do *etnodesign* na relação conceitual: História, Memória e Representação.

O objeto desta dissertação é o conceito *etnodesign*, apresentado no Brasil por alguns estudiosos, entre eles Francisco Sarmiento Nogueira, um dos primeiros autores a estudá-lo no país. O que chama a atenção, nesta pesquisa, é que o *etnodesign* vem sendo associado como uma interferência que o *design* faz, nas comunidades indígenas, a fim de “melhorar” os produtos e torná-los vendáveis. Contrariamos tal ideia, pois se acredita em um conceito que permita a análise dos artefatos e estudo da percepção e técnicas construtivas através da sua história. Nesta lógica, o *etnodesign* é ampliado também para a cultura negra, descendente da África e que se miscigenou a outras culturas, num sincretismo que perdura até hoje no Brasil e vai além do cunho comercial. Basta prestar atenção na herança que faz parte do cotidiano: as festas religiosas, as comidas, o vestir, o falar e os utensílios domésticos.

O etnodesign é potencialmente um campo para pesquisas em design. Sarmiento (2005) registra que essa proposta surge quando o interesse do estudo for a arte, a cultura material e as simbologias encontradas nos artefatos das etnias que já habitaram, ou que participaram do processo de colonização de um país. É sugerido como uma forma de rever os processos, a tecnologia e o entendimento daquilo que é produzido por etnias que contribuíram com seu meio de produção para a formação do universo simbólico dos materiais e dos produtos que fazem parte do cotidiano de uma determinada população.

Mesmo sendo uma proposta inicial definida por Sarmiento, que possa vir a ser melhorada teoricamente no futuro, por meio de críticas e observações que as pesquisas fomentarem, o etnodesign pretende que o design se aproxime da história em seu universo estético e simbólico, com base em trabalho de reconhecimento e identificação da cultura material de diferentes etnias. O olhar do designer soma-se a esse trabalho de investigação que pode revelar surpresas através do aprendizado de suas tecnologias e interpretações de seu universo simbólico (SARMENTO, 2005). Para fins desse estudo, o etnodesign cumpre a finalidade de estudar a cultura material, pesquisar formas, métodos de produção e interpretar significados transmitidos pelos artefatos utilizados pelo povo afro-brasileiro.

É sob esta perspectiva da cultura material que se utilizou a Coleção Perseverança, parte do acervo pertencente ao Museu do IHGAL, como elemento de comprovação de um etnodesign afro-brasileiro, com a possibilidade de entender o objeto de pesquisa a partir das peças religiosas, cuja procedência são os terreiros de xangôs alagoanos.

Para embasar e defender a necessidade do estudo dos artefatos com finalidade de entender o etnodesign foi necessária a imersão sobre o que se configura como marco histórico da Perseverança, em seu contexto étnico. A história da referida Coleção está intrinsecamente ligada ao estudo da Sociedade Perseverança e Auxílio dos Empregados no Comércio de Maceió. Conforme Lima Júnior (2001), um museu foi inaugurado na Sociedade Perseverança, em 16 de setembro de 1897, onde era possível encontrar elementos de cerâmica indígena, produtos agrícolas, matérias-primas, armas e adornos indígenas brasileiros, artigos de tecelagem, da flora e da pequena indústria do Estado, além de uma valiosa coleção de moedas. Em relação aos artefatos da Coleção Perseverança, Lima Júnior (2001, p. 171), descreve:

No museu foram depositados os objetos de culto dos xangôs desta capital quando, em 1º de fevereiro de 1912, políticos exaltados e populares, à frente da famigerada Liga dos Republicanos Combatentes, invadiram criminosamente e barbaramente, os terreiros e residências dos pais e mães-de-santo, além de carregarem o que encontraram. Esses objetos, depois de arrumados devidamente, foram expostos à curiosidade popular, em fins de 1912, registrando-se verdadeira romaria aos salões da Perseverança.

A descrição de Lima Júnior trás à cena o momento posterior à invasão dos terreiros na capital alagoana, quando muitos artefatos de uso ritualístico foram aprendidos, alguns queimados em praça pública. Os que restaram, serviram de representação da tomada do poder. A seguir, será detalhado como as peças foram para a Sociedade.

Quanto ao nome dado à Coleção, Perseverança, Abelardo Duarte (1974, p. 11), relata:

[...] já não interessava, evidentemente, ao Sindicato a citada coleção e, forçoso é dizer, praticamente o Museu da antiga Perseverança e Auxílio estava extinto, As peças que restavam encontravam-se atiradas mesmo ao desprezo completo, abandonadas no porão do prédio-sede à rua João Pessoa, onde eu e Theo Brandão as recolhemos, pressurosos, na companhia do porteiro do Instituto, Sr. Luiz Andrade, saudoso e abnegado funcionário, que durante tantos anos o serviu, e montou guarda ao seu patrimônio, com a presença de membros e diretores da junta; - e as depositamos no Museu da Casa das Alagoas.

As referidas peças foram incorporadas, assim, ao patrimônio do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas, dando-lhes o nome de Coleção Perseverança, em homenagem à instituição doadora (ABELARDO, 1974).

A representação imagética da Perseverança - artefatos produzidos, segundo os registros, por artesãos africanos e alagoanos - deu suporte e embasamento tanto teórico, quanto prático, para entendermos o conceito sob os parâmetros: história, memória e representação através dos símbolos. Para que isso fosse possível, o objetivo da pesquisa foi entender e descrever o conceito etnodesign a partir da leitura imagética de 20 peças catalogadas na Perseverança, na qual os elementos que as constituem foram interpretados através da descrição do método iconográfico

e iconológico de Erwin Panofsky, através de um estudo que partiu dos catálogos publicados em 1974 e 1985, elaborados por Abelardo Duarte e Raul Lody, respectivamente.

A proposta foi possível através do método de Panofsky. Realizou-se um levantamento através das impressões, dos grafismos, das cores, das formas, texturas, materiais. Observou-se também o processo de construção do artefato, suas funções e significados para quem e para que o fez, através dos processos construtivos. Com isso, entende-se que, através da referida análise, é possível um registro da identidade dos artesãos/artífices presente na memória dos artefatos. Isto permite um distanciamento das primeiras aplicações do etnodesign, o que se evidencia ao longo desta narrativa, pois não se trata de um resgate de práticas, como defendem os autores analisados, mas um estudo da memória, através das práticas representativas feitas, também, com o olhar sobre a etnia afro-brasileira.

Integraram os procedimentos metodológicos de pesquisa e coleta de dados: levantamento bibliográfico em meio impresso e eletrônico e em instituição de informação, Museu IHGAL, que forneceu a documentação necessária e acesso aos artefatos da Perseverança. Entende-se o museu como lugar de investigação das relações do ser humano com o visível (o estudo da história, signos e a percepção do tempo presente) e o invisível (a memória, a lembrança, a magia, o sentimento mobilizador). “Desta forma, o tempo torna-se uma das dimensões mais latentes no museu enquanto categoria relacional (de diálogo e de confronto) entre memória e história” (SILVA, 2010, p. 14).

Na pesquisa bibliográfica realizou-se análise conceitual e levantamento de modalidades de registros: escritos, artigos e documentos que abordam aspectos relacionados à Coleção, ao etnodesign, às peças, à Memória e à Representação que possibilitaram um estudo conceitual e documental. Para isso, dialogou-se com outros interlocutores, como Vilém Flusser, Ana Beatriz Factum, Rafael Cardoso, Jacques Le Goff, Carlo Ginzburg, Francisco Nogueira, Inês Turrazzi, Raul Lody e Abelardo Duarte.

A pesquisa de campo foi dividida em três momentos: um vinculado ao estudo das peças no IHGAL, outro vinculado à captação de imagens das peças e de documentos referentes aos artefatos e à realização de entrevistas com pesquisadores que atuaram de forma direta na elaboração de algum documento a respeito da Coleção Perseverança.

A Análise dos dados obtidos teve como base a pesquisa bibliográfica e o levantamento das peças e da documentação. Essa etapa vinculou-se à descrição e análise do material, que construiu um diálogo entre o etnodesign e a história, parte da narrativa entre a crítica e a aplicação do conceito.

Para que fosse construído um percurso embasado em fontes primárias, a dissertação tem um viés exploratório (GIL, 2009. 27), como observado nos procedimentos metodológicos, cuja finalidade é o esclarecimento, através da documentação do etnodesign ainda pouco abordado ou até mesmo desconhecido para alguns espaços acadêmicos; além da análise de jornais e catálogos sobre a Coleção Perseverança. Desse modo, considera-se que a narrativa imagética construída permitirá compreender o conceito sob a perspectiva histórica temporal. Para Blanchot (1959, p. 14),

a narrativa não é o relato do acontecimento, mas o próprio acontecimento, a aproximação desse acontecimento, o lugar onde é chamado a produzir-se, acontecimento ainda por vir e por cujo poder de atração a narrativa pode esperar, também ela, realizar-se.

Ao concordar com Blanchot, André Parente (2000, p. 27) acrescenta que esses processos narrativos, compostos por imagens, são “acontecimentos e movimentos do pensamento”. Para ele a narrativa é uma função pela qual é criado o que contamos e tudo aquilo que é preciso para contá-lo, ou seja, seus componentes: enunciados, imagens e personagens. A narrativa não é o resultado de um ato de enunciação: ela não conta a história das personagens e das coisas, ela conta as personagens e as coisas.

Verificar-se-á que a construção da narrativa como uma articulação de diferenciação e integração dos processos imagéticos apresenta-se como o fio que costura a historicidade evidenciada nos acontecimentos, pois,

as duas dimensões da narrativa são condicionadas pelas duas articulações que o ato narrativo reúne: a *dimensão episódica* resulta de um ato de diferenciação e de organização de objetos e ações em um antes e um depois; a *dimensão configuracional*, de um ato de configuração e síntese que os integra em um todo ou totalidade temporal. (PARENTE, 2005, p. 271, grifos nossos).

A abordagem narrativa pode ser justificada através dos artefatos da Perseverança, com as modalidades verbal e imagética, ambas, presentes nas fontes, retomando-as para à escrita sob o olhar do etnodesign no contexto afro-brasileiro.

Esta dissertação encontra-se dividida em quatro seções, estruturadas a partir da necessidade detectada em aproximar o etnodesign com a história do design brasileiro. A primeira seção é uma introdução a respeito do que se trata a pesquisa, atrelando todas as observações conceituais e metodológicas para um melhor entendimento da configuração do estudo. Na segunda seção, intitulada *O conceito de etnodesign e os seus desdobramentos na cultura afro-brasileira*, apresenta-se a discussão teórica sobre o conceito etnodesign. Destaca-se que toda a escrita está imbricada com a perspectiva da cultura material de origem étnica negra, atrelada aos conceitos de Multiculturalismo, Memória, Representação e Afro-design. Para uma melhor compreensão da repercussão do etnodesign e da produção material afro-brasileira no campo acadêmico, a metodologia adotada, na referida seção, está presente em pesquisas diversas, difundidas em livros, artigos, sites e imagens, para efeito de um referencial teórico embasado na literatura pertinente às áreas de estudo: design e história.

Na terceira seção, com o título *Narrativa imagética da Coleção Perseverança*, evidenciou-se a construção da história da Coleção através da análise de alguns artigos, especificamente da série Bruxaria, publicada no ano de 1912, pelo Jornal de Alagoas. A escrita foi possível devido ao levantamento de fontes que retratam de alguma forma o acontecimento do Quebra-Quebra do Xangô. Há relatos nos catálogos publicados em 1974 e 1985, respectivamente, por Abelardo Duarte e Raul Lody, que produziram as primeiras catalogações. Artigos da Revista do IHGAL, livros especializados na temática, entrevistas com pesquisadores que possuem ligação com a história dos artefatos: Cármen Lúcia Dantas (que produziu as fichas da primeira catalogação em 1974), Raul Lody (que revisou a catalogação das peças em 1985) e Fernando Gomes (diretor do Museu do IHGAL). A finalidade da seção foi construir o ensejo histórico da Coleção, com a conexão de fatos, apresentados nas fontes através da identificação dos artefatos, com os conceitos de Memória e Representação desenvolvidos por Le Goff (2003) e Chartier (1990), respectivamente.

A quarta e última seção, denominada *Por um etnodesign afro-brasileiro*, aplicou o conceito em 20 artefatos da Perseverança, com relato dos grafismos, cores, formas com a utilização do design. Isso foi possível com o necessário uso do método de Panofsky – Iconografia e Iconologia. Diferentemente da abordagem dos primeiros autores do etnodesign, escolhemos este método para fundamentar, historicamente, os artefatos, e assim entender a cultura material além do seu conteúdo físico.

De acordo com Soares (2011), as coisas materiais constituem-se em exposição e fonte de conhecimento sobre tecnologia, funcionalidade, gosto estético, formas de apropriação e de uso. Tudo o que o homem fabrica tem relação direta com suas necessidades, sejam elas materiais (alimentação, vestuário, moradia etc.) ou imateriais (intelectuais, éticas, estéticas etc.) e é por essa razão que expressam os padrões culturais de um determinado tempo e lugar, revigorando-se constantemente com o renovar e acompanhar a evolução da vida humana.

Que a narrativa construída sobre a Coleção Perseverança, através das impressões de seus artefatos, amplie o etnodesign como conceito atrelado, também, aos estudos da cultura afro-brasileira. Assim, espera que o estudo contribua, através de um viés construído nas bases da história do design brasileiro e na percepção étnica, para se entender o design brasileiro moldado na representação simbólica.



“O conceito de etnodesign e os seus desdobramentos na cultura afro-brasileira”

2 O CONCEITO DE ETNODESIGN E OS SEUS DESDOBRAMENTOS NA CULTURA AFRO-BRASILEIRA

Como expressão material e simbólica de contextos singulares, as imagens respondem pela criação, utilização e combinação, de uma forma própria, das referências concretas e imaginárias que configuram as heranças e tradições de uma comunidade, os modos de ser, fazer e pensar.

Iconografia e Patrimônio, INÊS TURAZZI, 2009

Ao longo da história, os povos tradicionais se desenvolveram “buscando a organização da sua sociedade” (CAVALCANTE; PAGNOSSIM, 2007, p. 1). Na formação da sociedade moderna, essas etnias tradicionais acabaram ficando à margem, e conseqüentemente, essa separação, permite o esquecimento do elo existente entre os valores e as práticas culturais estabelecidas na construção dos signos. Porém, ao criar símbolos, as comunidades resistem ao tempo, às agressões físicas e culturais, e sobrevivem a mudanças.

Atualmente, as comunidades não tradicionais, conceituadas por Eric Hobsbawm (1984) como tradição inventada, diferindo das genuínas, as que surgiram e que se tornam difíceis de localizar num período limitado de tempo [...] “às vezes coisa de poucos anos apenas, se estabeleceram com enorme rapidez” (HOBBSAWM, 1984, p.9). Esses grupos refutam a ideia de que muito do que eles são e do que conhecem foi formado a partir da história desses povos, numa troca de ideias e culturas, na qual uma se utiliza da outra para sobreviver, criando códigos através da produção de artefatos. Segundo Hobsbawm (1984), tradição inventada caracteriza conjunto de regras que se estabelece através da repetição. Tais regras podem ser de natureza ritual ou simbólica, conseguindo, através dessa repetição, uma continuidade com relação ao passado. Corroborando com esta ideia, entende-se que muito se tem para entender a diferenciação do contexto entre as comunidades ditas tradicionais e não tradicionais, através da forma de produzir artefatos, o que permite entender a cultura afro-brasileira, a partir do pressuposto histórico entre a tradição africana e seu legado cultural para a humanidade.

Diante do exposto, o etnodesign, atualmente, apresenta-se como uma possibilidade de revisitar processos e tecnologias próprias de grupos étnicos. Trata-se de uma área ainda pouco estudada no Brasil, por isso há uma necessidade em utilizá-lo, verificando suas contribuições para a cultura material e imaterial de um grupo tradicional e étnico afro-brasileira, indicando assim outra possibilidade de entendimento, pois, pelas fontes pesquisadas, o conceito considera apenas a perspectiva da cultura indígena.

Para que fosse possível esse estudo, foi necessário entender os artefatos como significados de poder de resistência, assimilação e adaptação. O conceito de adaptação foi definido por Peter Burke (2003, p. 77), ao indicar que a troca é uma consequência dos encontros e que a consequência das trocas é distinguível em quatro estratégias de reação – as “importações” ou “invasões” culturais. São elas: aceitação, rejeição, segregação e adaptação. Os artefatos afro-brasileiros são um fenômeno que pode ser considerado como adaptação cultural, que pode ser analisado como movimento duplo de des-contextualização e re-contextualização, retirando um item de seu local original e modificando-o de forma que se encaixe em seu novo ambiente (BURKE, 2003, p. 91).

Burke apresenta o exemplo das cadeiras de design inglês que tiveram suas formas alteradas quando copiadas no Brasil, afirmando que as modificações podem ter sido menos deliberadas. Isso ocorre por diferentes razões, quer por entre tradições artesanais locais (inclusive africanas, no caso do Brasil), quer pela substituição da madeira inglesa (nogueira, por exemplo) por madeiras brasileiras como o Jacarandá. Burke ainda aponta que as linhas retas e ângulos das cadeiras inglesas foram suavizadas quando seus designs foram copiados no início do século XIX no Brasil, citando Gilberto Freyre: “O estilo inglês de móvel arredonda-se no clima brasileiro” (FREYRE apud BURKE, 2003, p. 92).

Ao destacar, ainda, as estratégias elaboradas por Burke para entender o processo de ressignificação de um artefato, enfatiza-se o poder de resistência, que se configura também como adaptabilidade. Raul Lody (2001, p. 17) argumenta:

A cultura material africana, projetada nas condições de dominação durante o período escravista do Brasil Colônia, embora aparentemente submissa, manteve um fogo de defesa e de memória que a tradição oral e os conhecimentos tecnológicos conseguiram trazer até os dias de hoje (LODY, 2001, p.17).

A narrativa construída ao longo dessa dissertação, não será corroborada com os pressupostos da democracia racial brasileira, que vem sendo combatida, enfaticamente por renomados acadêmicos brasileiros, como na opinião de Maria Suely Kofes (2001, p.1): “Não questiono somente o mito da democracia racial, porque também não há democracia racial. A luta dos negros por seus direitos no país denuncia os limites da nossa democracia”.

**Figura 1 - Mesa e ferramentas de ourivesaria, século XIX;
Joia Balangandã, século XIX.**



FONTE: Exposição arte, adorno, design e tecnologia no tempo da escravidão, Museu Afro Brasil, 2013

Sob tal perspectiva, é preciso entender como a fusão das culturas africana e portuguesa, pela presença moura, árabe, judia e holandesa no nordeste brasileiro, se comportou e gerou de produção para o Brasil. Contudo, esta concepção vincula-se a um pensamento que se conecta ao contexto do etnodesign, quando o intuito é estabelecer uma composição conceitual a partir de artefatos religiosos, criado pela cultura, como dito antes, híbrida, que permite enveredar por diversos caminhos das Ciências: História, Antropologia e Design. Evidencia-se, a partir daqui, que demonstrar artefatos religiosos de matriz afro-brasileira, pode ser considerado também como exemplo de design brasileiro, de um contexto de pré-configuração do design, que faz referência ao aspecto social e situam os artefatos como provas materiais das relações de poder em uma sociedade de cultura miscigenada e contribuem nos estudos da historiografia cultural da escravidão e, principalmente, da história do design brasileiro.

2.1 Pesquisas sobre o etnodesign no Brasil

Ao perguntar o que é um conceito, Benoit Hardy-Vallée (2013) apresenta as diferentes concepções de conceito em função dos campos do saber, das teorias, dos discursos. O “que é?” se desdobra rapidamente em “como funcionam os conceitos?”, em “para que servem os conceitos?”, e, sobretudo, em “como se constroem os conceitos?”. Conceitos são universais abstratos, que aplicam a representação de propriedades invariantes de uma categoria a objetos particulares em função de um critério.

Um conceito é um conhecimento mais geral aplicado a um objeto ou a uma situação particular: representa uma categoria de objetos, de eventos ou de situações e pode ser expresso por uma ou mais de uma palavra. Para alguns, essa representação é mental; para outros, ela é linguística e pública. O conceito é a unidade primeira do pensamento e do conhecimento: só pensamos e conhecemos na medida em que manipulamos conceitos. Neste sentido, como diz Hardy-Vallée (2013, p. 10) “produzir conceitos é, antes de tudo, uma atividade criadora que permite inventar novas maneiras de pensar, de sentir, de ver (conceber, perceber), de compreender o incompreensível”.

Ao pesquisar o etnodesign no Brasil, encontram-se poucas pesquisas relacionadas ao tema e a discussão da definição daquele conceito. Para propormos uma categoria explicativa relacionada ao termo em estudo, seria necessária uma discussão mais aprofundada sobre as categorias que permitem a construção de um conceito, porém, ficar-se-á com a análise do conceito apresentado por pesquisadores brasileiros e como o atrelar ao estudo da cultura afro-brasileira, sob o viés dos conceitos de Memória e Representação dos artefatos.

Para que o etnodesign seja possível de ser entendido, antes, precisaremos discorrer sobre o que seja o design e qual a perspectiva conceitual adotada para esta narrativa. Existem vários estudos sobre design no país, no entanto, em comparação com outras áreas de pesquisa, o número de pesquisadores ainda é reduzido e o acesso a esses estudos é escasso. É necessária sua compreensão, pois no sentido mais genuíno, o design não se permite entender como mero reproduzidor de produtos, mas, aquele que constrói significados a partir de ideias do homem.

A busca pela compreensão do significado da palavra 'design' é ampla. Segundo Gomes (1993, p. 22), 'design' enquanto verbo ou substantivo possui em inglês as mesmas denotações dos termos portugueses 'desenhar' e 'desenho'. Compreende-se ainda como uma grande área do conhecimento humano que se responsabiliza por arranjar, organizar, classificar, planejar, projetar e, principalmente, desenhar e produzir artefatos, mensagens, ambientes ou espaços para a produção industrial ou artesanal (CARDOSO, 2007). Escorel (2000, p. 2), sob as tentativas de explicar o que venha ser o design, questiona:

[...] mesmo concordando em que os empenhos classificatórios costumam ser áridos e desinteressantes, como avançar na compreensão de um dado terreno sem defini-lo com clareza, sem situá-lo?

A definição sempre gerou controvérsias e discussões, pois, design enquanto marco datado em sua história ocorre com a Revolução Industrial na Inglaterra, no final do século XVIII, que atrela a criação artesanal dos ofícios aos padrões tecnológicos adotados pela inclusão das máquinas no processo (CARDOSO, 2007). Dentro desse aspecto, a construção do artefato deixou seu criador de lado para aliar-se à reprodução em série, dando maior importância ao trabalho final do que a concepção, criação e representação daquele artefato.

Se a criação e produção de artefatos são remetidas à interpretação da história da atividade humana desde os primeiros indícios da sua presença na terra, abordar acerca da origem do design implica clarificar as causas e condições da tomada de consciência da existência de um território de criação, detentor de um campo cognitivo próprio, suporte de uma ideia de intenção e de projeto. O processo que ocorreu para esta tomada de consciência tem a sua origem no final do século XIX com o estabelecimento de um novo conjunto de condições, de cuja confluência resulta em impacto sobre a atividade de criação de artefatos, revestindo-a de uma importância distinta daquela que possuía até então. “[...] e com aquela tomada [consciência], o artesão, o ofício, os processos manuais, que representavam as características de uma determinada população, foram sendo deixados de lado”, e assim, foram substituídos pelas máquinas (CARDOSO, p. 56, 2010).

No Brasil, essa perspectiva do aparecimento do design ocorre a partir da década de 1960. Cardoso (2005, p.7) afirma que “há uma consciência nacional que

se atrela a um mito, uma falsidade histórica”. Dentro dessa análise, percebe-se que o marco dessa ciência no país está nos padrões de um design europeu, que historicamente vinha com forte tendência a influenciar à sociedade. Com a criação da Escola Superior de Desenho Industrial – ESDI, em 1963, a primeira escola de design da América Latina, pregava os ensinamentos do design alemão ulminiano¹ no Brasil. O que se percebe é que em nenhum momento tentou-se no registro histórico do design no Brasil por aquela Escola, implementar os costumes e as práticas culturais dos povos que formam as etnias brasileiras. Conseqüentemente, o que houve foi um isolamento cultural dentro do ensino de design no país, perdurando até os dias atuais. Para entender o design e, conseqüentemente etnodesign, é preciso ver sua narrativa histórica a partir da argumentação da produção do artefato ao longo do tempo, com observações, características, formas de representação e a memória que o artefato está inserido.

A princípio, como afirmam os autores Niemeyer (1997) e Villas-Boas (2001), vale ressaltar que a maioria dos trabalhos que abordam o design como tema, geralmente começa definindo o que é design. Isso tem se tornado comum, pois dentro do próprio campo de atuação, pesquisadores têm se debruçado em entender o que se pode realmente definir como design a fim de reconstituir sua história. Mas, como entender etnodesign, sem ao menos definir design? Como propor uma categoria conceitual, sem o entendimento de suas partes? Portanto, definir design é primordial para a construção do etnodesign.

Adota-se, nesta dissertação, a concepção de Flusser, (2007), sobre o conceito de design, que permite uma melhor compreensão do artefato e sua intencionalidade no cotidiano a qual pertence, corroborando com seus fatos históricos. Ao definir design, Flusser (2007) o especifica como uma especialização do trabalho ou como uma disciplina do conhecimento. Neste sentido, ele insere força ao termo quando lhe confere um significado muito mais vasto e complexo, que deve ser entendido como a revelação de uma autoconsciência humana. Nesta

¹ Fundada em 1953 por Inge Aicher- Scholl, Otl Aicher e Max Bill que foi seu primeiro diretor, a Hochschule für Gestaltung Ulm Hfg – Ulm, deu continuidade à filosofia da Bauhaus e à filosofia racionalista que caracterizou a primeira metade do século XX, mas inovou na metodologia de ensino: o “modelo de Ulm” se dava através de dois processos: o pensamento sistemático e a discussão lógica, isto é, através do sistemas de projetos em que eram estudadas todas as funções do produto e da sua análise. Era um racionalismo científico voltado para a tecnologia de produção (BURDEK, 1994).

perspectiva, os conhecimentos do design fabricam significados das realidades que traduzem, além dos valores, a memória social.

Ainda explica que

[...] design significa aproximadamente aquele lugar em que arte e técnica (e, conseqüentemente, pensamentos, valorativo científico) caminham juntas, com pesos equivalentes, tornando possível uma nova forma de cultura (FLUSSER, 2007, p.183).

No seu sentido mais amplo, design representa conceitos a partir de “códigos de expressões visuais por meio de processos de execução e produção”. Nunes (2008) completa que, o design pode formar estruturas e relações. Seguindo tal perspectiva, Nogueira (2005), indica que o design,

[...] nos possibilita entender como produto de design um artefato feito por uma pessoa de determinada cultura, que nunca ouviu falar em design, mas que coloca no mundo objetos que criam uma interface com sua sociedade; que tem função, que se comunicam e são frutos de um processo intelectual e de um trabalho manual (NOGUEIRA, 2005. p.34).

O design vincula-se à representação dos artefatos. Através das práticas construtivas. Estas integram o próprio conceito, pois, como registra Flusser (2007, o design é ideia, antes de virar produto, além de ser também processo construtivo e formas de representação. Assim, sob o viés da produção em série, é perceptível que o design é uma “arma capitalista”, pois vende produtos, imagens e marcas, e ao se preocupar apenas com o mercado, ocasionou o fato do isolamento étnico na construção da sua história no Brasil, relatando-a apenas aos padrões de design europeu. Também possível pensar o design no lugar desses produtos, os valores, os conceitos, as tradições, modos de sentir, de falar, nos quais não busca dinheiro; “e o ‘design’, do etnodesign, do qual se busca o entendimento nessa narrativa, vem do sentido genuíno do termo, o estudo do fazer (projetar) de determinada etnia” (NUNES, 2008, p. 44).

Sob o domínio do conceito de design no Brasil, entender o que venha ser etnodesign, ou o que está sendo proposto como ideia, é tanto a preocupação quanto o ponto de partida para se pensar em um conceito nos estudos afro-brasileiro.

Portanto, para uma melhor compreensão da repercussão do etnodesign no campo acadêmico, foi fundamental sistematizar fontes que abordam a terminologia, bem como revisar os conceitos abordados.

Nogueira (2005) propõe o etnodesign como um resgate de práticas e o aplica em um estudo de caso de grafismos dos índios de M'byá Guarani de Paraty-Mirim, comunidade do estado Rio de Janeiro. A investigação compreende a relação entre design, a cultura material dessa etnia e seu universo simbólico e indica que o valor dos artefatos feitos por esses indígenas não está só no aspecto funcional, mas também no simbólico oriundo da sua cultura cosmológica, nos seus mitos, no que eles vivenciam, e tudo o que fazem tem algum significado que vai passando de geração para geração. Verifica-se, porém, que não há um aprofundamento sobre as práticas construtivas, pois ao resumir-se à técnica, limita-se ao projeto de apropriar-se deste sentido para pensar um produto ideias inspirado naquela comunidade.

Outro exemplo é o trabalho de Nunes (2008), que utiliza o etnodesign como ferramenta de auxílio na preservação do patrimônio cultural Krenak². No trabalho evidencia-se um etnodesign, também corroborado com o resgate de práticas proposto por Nogueira (2005). Nesta lógica, é necessário um arcabouço que necessita teórico baseado em outras disciplinas para melhor compreensão no seu estudo e aplicação, como a etnoarqueologia, a antropologia visual, a sociologia e a sustentabilidade sociocultural. Os dois trabalhos citados consideram o estudo dos grafismos produzidos por estas comunidades, através da análise das formas do trançado e das cores aplicadas nos utensílios produzidos pelas tribos, principalmente a produção da cestaria, com o objetivo de tornar o produto vendável, a partir de um estudo de marketing e melhorar estética dos artefatos.

Santiago (2002) sintetiza o que poderia ser o etnodesign. Para esse autor, esta é uma questão ainda pouco discutida e igualmente incompreendida dentro das universidades. Dessa forma, o documento apresenta as possíveis relações do design com o termo etnia, povo, memória, cultura, tradição, artefato, método, técnicas, propondo a construção de um referencial histórico, epistemológico e bibliográfico.

O manifesto proposto por Santiago tornou-se a fonte esclarecedora e de direcionamento para se pensar uma possível construção conceitual do etnodesign

² Aldeia Krenak, localizada na zona rural da cidade de Resplendor, leste de Minas Gerais (NUNES, 2008, p. 8).

no campo afro-brasileiro, pois todos os elementos necessários para a composição do conceito estão presentes e propostos pelo autor, que parte do pressuposto semântico entre design, artefato, Memória e Representação.

Em conformidade com a apresentação do Manifesto por Santiago (2002), realizou-se uma pesquisa (Figura 2), para entender as possíveis relações do etnodesign com as formas de representação propostas por aquele autor. O mapa identifica o etnodesign e sua utilização nas comunidades indígenas.

Figura 2 - Pesquisadores brasileiros em etnodesign por campos temáticos.



Fonte: ALMEIDA; SILVA, 2013

O mapa acima confirma, através de um levantamento feito na internet, utilizando-se da palavra etnodesign no campo de pesquisa, que nenhum dos treze pesquisadores detectados desenvolve o estudo do etnodesign em comunidades quilombolas ou com artefatos afro-brasileiros. Não se sabe o porquê, o que torna essa pesquisa inédita e, dentro desse contexto, utilizar-se-á o etnodesign como ferramenta para entender o processo de construção dos artefatos produzidos pelas etnias africanas, afro-brasileira e suas descendências no Brasil, e assim, apresentar aquela etnia como parte integrante da história do design brasileiro. Daí a

necessidade de uma proposição baseada na perspectiva do artefato, da representação e da memória. Como registra Araújo (2013, p. 33),

A negação do passado científico e tecnológico dos povos africanos e a exacerbação do seu caráter lúdico são algumas das principais façanhas do eurocentrismo, abalando fortemente, ainda hoje, a autoestima da população africana e da diáspora.

Essa negação, apresentada por Araújo (2013), lança novas questões ao conceito de design, sob a perspectiva do filósofo e estudioso do design Vilém Flússer que, ao pensar o design, nota que além do seu entendimento como uma especialização do trabalho ou como uma disciplina do conhecimento no design, nele estão contidas as ferramentas das quais o homem precisa para construir suas ideias, que parte de pressupostos culturais e sociais. Deste modo, não se justifica o isolamento étnico, a respeito da separação que existe no campo de pesquisa em design, na qual a palavra entra como uma ponte entre o mundo da beleza e o mundo tecnológico (FLUSSER, 2007, p. 183): “[...] A cultura moderna, burguesa, fez uma separação brusca entre o mundo das artes e o mundo da técnica e das máquinas”. A cultura se dividiu em dois ramos estranhos entre si: de um lado, o ramo científico, quantificável, duro, e por outro o ramo estético, qualificador, brando.

O resultado é a não compreensão da representação do artefato para se ligar ao que é produzido. A crítica de Flusser está em não aceitar a ideia do design como um separador de ideias, e o destaca como intrinsecamente atrelado ao processo de construção de significados ao uso desse artefato, através da memória e da história de diversas culturas. O mesmo tem uma forma e conseqüentemente, uma função. Ao finalizar sua crítica, Flusser argumenta que a confusão entre a terminologia ‘design’ se estabeleceu porque estamos começando a perder a fé na arte e na técnica como fontes de valores, por que estamos começando a entrever o design que há por trás delas (FLUSSER, 2007), ou seja,

[...] a história do design não se faz apenas da cronologia das suas produções materiais, com reflexão e análise crítica de soluções formais em objetos e imagens, mas também da compreensão dos modos de vida que se estabelecem virtude do que se reflete da relação dos seres humanos com os objetos que produz e usa (DUARTE apud CARDOSO, 2000, p. 34).

Sob essa perspectiva, deve-se considerar o contexto histórico, social, cultural, tecnológico e científico de cada época, e de maneira especial a relação do design com os movimentos artísticos que foram o marco de referência estética e de produção do artefato, sem excluir nenhuma cultura que o produziu. Contudo, o mais importante, é ler o artefato, entender seus símbolos, a quem pertence, que história ele conta, qual a história lida pelo observador, e assim, entender etnodesign como conceito que produz significados para a interpretação do homem.

Para reforçar a ideia de Flusser, Ginzburg, através do conceito de Circularidade Cultural, evidencia que a ideia está presente no “[...] influxo recíproco entre cultura subalterna e cultura hegemônica [...]” (GINZBURG, 1987, p. 13). Esse termo é fácil de ser entendido no campo de produção do artefato, quando se deixa de enfatizar a secção das culturas popular e erudita e a ideia de produção, de criação de signos que circulam entre elas. Entende-se que mesmo existindo culturas, aparentemente diferentes, elas se comunicam para produzir ideias e símbolos e que uma depende da outra para existir. Conclui-se que a historiografia do design tem ignorado as culturas ágrafas em seu campo de atuação para falar apenas da produção do design posterior à Revolução Industrial, no Brasil a partir de 1960.

Com este raciocínio, a circularidade cultural torna-se irrelevante, pois há uma exclusão das relações entre: antes e depois, popular e erudito, entre as práticas manuais e as tecnológicas em que história, memória e a representação estão inseridas na condição de cultura material. O que se entende e defende nos estudos disponíveis como etnodesign não condiz com a o contexto semântico de resgate de práticas através de uma valorização do que é produzido, o que se percebe é que há uma interferência no processo construtivo dos artefatos.

No Brasil, a discussão sobre a cultura material de outras etnias ainda é elementar, notadamente sobre seus processos tecnológicos, seus métodos de fazer, de construir no campo do design. O resultado dessa insuficiência na pesquisa é o desconhecimento sobre uma investigação minudente acerca da gênese e dos usos que estão na raiz de todo processo de produção de artefatos profanos e sagrados. Neste ponto, não há uma reflexão se o que esses povos produziam em termos de artefatos era design, é preciso pensar em um design antes do design (CARDOSO, 2005).

Acredita-se que a cultura de um povo possa ser definida como um conjunto complexo de crenças, valores, aspectos linguísticos, religiosos e artísticos além da produção de artefatos e padrões de comportamentos peculiares que são transmitidos através das gerações, o que configura e sustenta sua identidade e que o estatuto de um artefato não pode ser considerado algo rígido, fixo. Segundo Cestari (2013, p. 222), as potencialidades de representação latejam em qualquer manifestação formal que, “invariavelmente sujeita a inúmeros tipos de leitura e significação, perspectiva-se e se subjetiva ao se projetar no contínuo movimento histórico e social”.

Quando se analisa a produção do artefato como design no Brasil, faz-se necessário o recuo temporal e, através da presença de índios e negros africanos e descendentes no território, será percebida a existência dos artefatos e a confecção dos mesmos. Estas questões foram descritas em cartas e relatos pela presença de artistas europeus e viajantes no nordeste e interior do país, desvendando os rituais de confecção, pintando os detalhes observados.

Uma das identificações está nas citações da carta de Pero Vaz de Caminha, situado nos arredores de Porto Seguro, na Bahia, escreve ao El Rei no ano de 1500,

[...] e então se começaram de chegar muitos; e entravam pela beira do mar para os batéis, até que mais não podiam. E traziam cabaças d'água, e tomavam alguns barris que nós levávamos e enchiam-nos de água e traziam-nos aos batéis (CAMINHA, 1963, p. 37).

Referindo-se aos primeiros contatos entre índios e portugueses, Caminha, menciona as cabaças como peças que pertenciam ao cotidiano da comunidade indígena. Eram artefatos construídos pelo próprio grupo, através da retirada do fruto, de mesmo nome, da natureza, onde era cerrado na parte superior para servir de espécie de reservatório para carregar água, servir de concha entre outras utilidades.

Os índios têm uma grande influência no uso da cabaça, como recipiente para água, cuia para servir ou guardar alimentos preparados, pequenas taças de uso ritual e na confecção de alguns instrumentos sonoros: a cabacinha com quatro furos; a buzina, na qual completa o gomo de taquara; no cinto de algodão, sob a forma de sininhos sem badalos que se chocam uns contra os outros, usado na cintura por corredores, amarrado abaixo do joelho ou socado contra o chão pelos cantores. Na

Figura 3, a seguir, uma índia Tupinambá carrega pendurado, amarrada à cintura, uma espécie de pote, usado para guardar água.

Figura 3 - Mulher Tupinambá com criança, 1641, Albert Eckhout (Examine o detalhe ao lado – uma cabaça cortada na ponta, servindo de suporte para carregar água).



Fonte: CATÁLOGO, 2007

As práticas artesanais das mulheres indígenas são citadas também por Fernão Cardim (1939, p. 161), em *Tratados da Terra e Gente do Brasil (1583-1593)*, quando registra que "[...] começam as mulheres a fazer louça, a saber: panelas, alguidares, potes para os vinhos, tão grandes que cada um levará uma pipa³".

A técnica mais usual para produzir os vasilhames é a da união sucessiva de roletes (feitos manualmente), utilizando-se instrumentos rústicos, bem variados, para auxiliar na confecção das peças, como cacos quebrados de potes antigos para ajudar a alisar os roletes, pincéis feitos com penas de aves ou com raízes para pintar a superfície. O tratamento dado à superfície das peças varia muito de povo para povo e de acordo com o uso que será dado a cada artefato. A superfície pode apresentar-se tosca, alisada, polida, decorada (com pinturas ou de outras maneiras)

³ Significado proveniente de Portugal que refere a um barril, reservatório, utilizado para guardar vinho.

e até mesmo revestida por outra camada de argila especialmente preparada para este fim, intitulada 'engobo' (MARA, 2008).

Figura 4 - Produção de utensílios domésticos; rede em fio de algodão.



Fonte: IMAGENS HISTÓRICAS, 2009; OLIVEIRA; FREIRE, 2006.

Pero de Magalhães Gandavo, em *História da Província Santa Cruz* (1568-1570), também, descreve a fabricação das redes pelas mulheres, através da técnica de teares, onde os fios de algodão são tramados em diversas cores. Verifica-se o registro da utilização do tingimento, outra técnica, através da utilização de corantes naturais:

As camas em que dormem são umas de fio de algodão que as índias tecem num tear feito à sua arte; as quais têm nove, dez palmos de comprido, e apanham-nas com uns cordéis que lhes rematam nos cabos, em que lhes fazem umas azelhas de cada banda por onde as penduram de uma parte e doutra, e assim ficam dois palmos pouco mais ou menos suspensas do chão de maneira que lhes possam fazer fogo debaixo para se aquecerem de noite ou quando lhes for necessário. (GANDAVO, 1964, p. 57).

A descrição remete ao pensamento de Flusser, ao mencionar o processo construtivo como elemento primordial para se pensar na ideia do design. Sem excluir o entendimento das práticas indígenas, logo mais, discutiremos acerca do apuro técnico de etnias arrancadas de solo da África para monocultura e a mineração nas Américas, pois os negros africanos, trazidos para o Brasil, utilizaram-se desse conhecimento tupi para desenvolver sua produção, atrelado ao conhecimento, já

praticados anteriormente, da fundição do metal, do manuseio do barro, da pintura e do trançado, como apresentado nas figuras a seguir.

Figura 5 - Cestaria indígena.



Fonte: DEBRET, 2006

Figuras 6-7 - Cestaria afro-brasileira; potes para água feitos com barro.



Fonte: Exposição arte, adorno, design e tecnologia no tempo da escravidão, Museu Afro Brasil, 2013

2.2 Memória e Representação dos artefatos afro-brasileiros

Diante das considerações apresentadas, sob a perspectiva da produção indígena e do etnodesign, enfatizar-se-á a contribuição africana para o design brasileiro com o intuito de mostrar que a história do design do mundo europeu, que se pretende universal, como já observado anteriormente, merece ser revisada. Não há registro de parâmetros que especifiquem artefatos forjados em circunstâncias histórico-culturais-tecnológicas de países como o Brasil.

É preciso incorporar à historiografia do design novo material das regiões menos desenvolvidas do mundo, bem como de classes subalternas e de etnias

historicamente discriminadas como os negros africanos. Dentro dessa perspectiva, surge uma pergunta: O que se pode mostrar como produção/produtos afro-brasileiros para o campo do design? Para respondê-la é preciso observar a vinda dos negros africanos para o Brasil e sua configuração no contexto social e cultural do país junto de um processo híbrido. Nessa abordagem, Canclini (1997) apresenta a noção de hibridização para comportar melhor a interpretação da multiculturalidade do que já se tem consolidado no passado, mas não teria tanta eficácia conceitual na contemporaneidade. É o caso, por exemplo, das noções de “mestiçagem” e “sincretismo”. Para Canclini (1997), o termo híbrido tende a comportar melhor a ideia de mescla cultural entre tradicional e moderno, bem como entre o popular, o culto e o massivo. Portanto, essa concepção de Canclini se aplica ao Multiculturalismo, em que as práticas trazidas pelos negros africanos foram incorporadas com as técnicas indígenas e portuguesas, constituindo-se em formas de representação com base na cultura material. Um imbricamento de cultura e resistência. Ainda segundo Canclini (1997, p. 113), essa hibridação sociocultural,

não é uma simples mescla de estruturas ou práticas sociais discretas, puras, que existiam em forma separada, e ao combinar-se, geraram novas estruturas e novas práticas. Às vezes isto ocorre de modo não planejado, ou é o resultado imprevisto de processos migratórios, turísticos ou de intercâmbio econômico ou comunicacional. Mas com frequência a hibridação surge do intento de reverter um patrimônio (uma fábrica, uma capacitação profissional, um conjunto de saberes e técnicas) para reinseri-lo em novas condições de produção e mercado.

Essa capacidade técnica, também oriunda dos brancos, legado dos portugueses, tem se propagado ao longo da história do Brasil, diferentemente do que se pensava do índio e do negro. O legado dessas etnias estava numa força bruta constituída também de atividade intelectual. Nas Américas, segundo Factum (2006, p. 64), das plantações de cana⁴ às de algodão⁵,

⁴ No Brasil (meados do século XVII, nas Antilhas (fim do século XVII), na Martinica (século XVIII) e Cuba (último terço do século XVIII) (FACTUM, 2009).

⁵ Nos Estados Unidos no início do século XIX (FACTUM, 2009).

os negros foram escravizados, preferencialmente a partir da proibição da escravização dos índios em ao longo do século XVI até a assinatura do denominado código negro por Luís XIV em 1685⁶.

Mais do que desenvolvimento técnico, os povos africanos que vieram escravizados para o Brasil possuíam uma cultura vigorosa, da região que abrange o leste do Rio Volta até o delta do Rio Níger, onde viviam os Akans⁷, Ewes, Fons, lorubás, entre outros, e onde havia grandes áreas dominadas por reis que ostentavam muito luxo e riqueza, incentivando a construção de edificações sofisticadas e fomentando a produção de objetos de rara beleza. Mello e Souza (2006, p. 21) menciona que esses reinos eram vinculados à cidade de Ifé⁸ e “foi dessa região que saiu grande parte dos africanos traficados para a América, prisioneiros de guerras entre os grupos aí existentes e vendidos para comerciantes europeus”.

Na África, segundo Ana Beatriz Factum (2009, p. 61) “os objetos são comunicadores, esteticamente poderosos, de história, conhecimento, identidade e valores”. Os desenhos abstratos e as esculturas figurativas que adornam os artefatos africanos possuem uma utilidade que vai além do seu embelezamento, pois são produzidos para explicitar a situação social do seu proprietário, salientar seu status com insígnias de prestígio.

Os bantos⁹, outro povo que faz parte da construção da cultura afro-brasileira, antes mesmo dos portugueses apontarem na foz do Rio Congo, já tinham sido responsáveis pela histórica Expansão Banta, que em 2500 anos modificou a face da África, ocupando regiões que antes eram habitadas por povos nômades. Os bantos

⁶ Idealizado por Colbert, ministro das finanças de Luís XIV, o Código Negro elaborado para as colônias francesas data de 1685 e está inserido na política de fortalecimento do poder metropolitano sobre as Antilhas (MARQUESE, 2004).

⁷ Regiões de concentração do tráfico para o Brasil: 1) Ewe-fon (mina-jeje): Gana, Togo, Benim; 2) Nagô-lorubá: Reino de Queto (Benim) e Nigéria; 3) Bantos: Gabão, Congo, Congo-Kinshasa, Angola e Moçambique (CASTRO, 2007).

⁸ Segundo Meyer (2001, p. 21), os Youruba atribuem a Ifé, a sua cidade santa, uma origem mitológica. Seria o lugar onde os deuses teriam descido do céu para povoar o mundo. Os filhos do primeiro grande deus Oduduwa teriam criado os seus próprios reinos, e os soberanos de Ifé são ainda considerados seus súditos como semideuses.

⁹ Segundo Factum (2006, p. 66), um termo que serve para designar todos os africanos que possuem falas aparentadas.

eram agricultores, viviam em aldeias e dominavam a metalurgia, atividade de fundição de metal que exigia altas temperaturas para sua obtenção.

O Reino do Congo, de língua banta, civilização de grande prestígio com forte ligações com o rei de Portugal, possuía, de acordo com Factum (2009, p. 66) “uma estrutura social e administrativa complexa, centrada na figura do rei, em que ostentava toda a forma de produção de objetos para demonstrar sua prosperidade”. Esses objetos subsistiram como raros testemunhos de uma cultura altamente refinada (NEYT; VANDERHAEGHE, 2000).

Os africanos trazidos para o Brasil já dominavam a metalurgia desde o primeiro milênio a. C. e produzem peças em bronze pelo processo de cera perdida¹⁰ e em terracota¹¹; praticavam artesanato em vidro e possuíam uma grande perfeição na arte cerâmica, além da arte em escultura, considerada como “a maior contribuição da África negra do ponto de vista técnica e artística (sic)” (CUNHA, 1983, p. 977). Todos os objetos visuais, as técnicas e os processos produtivos aqui relacionados são representações da cultura material que pode ser entendida como o conjunto de artefatos produzidos e utilizados pelas culturas humanas ao longo do tempo. Contudo, “para cada sociedade, os artefatos, assumem significados particulares, refletindo seus valores e referências culturais” (ONO, 2006, p. 104).

Segundo Costa (1993, p. 79 apud Santos 2000),

[...] todos os produtos, todos os vestígios da atividade técnica humana tem de ser compreendidos como fatos culturais, como produtos da cultura material. É assim que qualquer objeto, material, comum e anônimo, estabelece dialeticamente nexos com a civilização, a qual por sua vez se torna inteligível por seu intermédio.

O papel desses artefatos vai além do cumprimento de requisitos funcionais e técnicos, pois envolve valores simbólicos, psicológicos e afetivos, que traduzem comportamento, visões de mundo, valores estéticos e estágios tecnológicos, os

¹⁰ A origem da fundição por cera ocorre quando o homem molda argila, imprimindo nela uma forma volumosa, que pode ser a ponta de uma lança ou um machado. Essa argila é queimada e depois de endurecida servirá de molde para que se deposite o metal líquido incandescente (Fundição por cera perdida, on-line).

¹¹ A terracota é um material constituído por argila cozida no forno, sem ser vidrada, e é utilizada em cerâmica e construção. O termo também se refere a objetos feitos deste material e à sua cor natural, laranja acastanhado. A terracota caracteriza-se pela queima em torno dos 900 °C, apresenta baixa resistência mecânica e alta porosidade, necessita um acabamento com camada vítrea para torná-la impermeável. É rica em óxido de ferro, normalmente utilizada na confecção de tijolos, telhas, vasos, entre outros objetos (BOJUNGA, 2010).

quais possibilitam uma leitura do contexto cultural na qual os mesmos estão inseridos. Construções arquitetônicas, moedas, roupas, joias e adornos, pinturas, fotografias, ferramentas, objetos de uso domésticos, produtos de artesanato, jornais, livros, revistas, entre outros, podem ser considerados exemplos de cultura material.

Bittencourt (2010) subdivide cultura material em três dimensões: espacial (a topologia das transformações e seus resultados visíveis), cronológica (que se manifesta em termos de processos evolutivos) e social, que produzem diferenças no interior de um mesmo conjunto humano. Por meio da dimensão social ainda é possível observar certos níveis de cultura material que separam os grupos, esses níveis manifestam-se na técnica, economia e também simbolicamente. É certo que os artefatos são portadores de significações sociais indexadas e de uma hierarquia cultural e social – o que inclui forma, material, cor, duração, disposição no espaço, e numa palavra, também se constituem um código. Os objetos são sempre e em toda parte, além de utensílios, os termos e a confissão deste processo social do valor. (BAUDRILLARD, 1972 apud SILVA, 1998).

Para além do seu conteúdo físico, de acordo com Soares (2010), as coisas materiais constituem-se em exposição e fonte de conhecimento sobre tecnologia, funcionalidade, gosto estético, formas de apropriação e de uso. Tudo o que o homem fabrica tem relação direta com suas necessidades, sejam elas materiais (alimentação, vestuário, moradia etc.) ou imateriais (intelectuais, éticas, estéticas etc.), e é por essa razão que expressam os padrões culturais de um determinado tempo e lugar, revigorando-se constantemente para acompanhar a evolução da vida humana.

A cultura material afro-brasileira, através da sua religiosidade, trás em sua eminentemente forma uma arte conceitual que exprime valores coletivos, mesmo quando os artistas que a praticam se destacam como indivíduos com seus estilos pessoais perfeitamente reconhecíveis. Essa arte produz, por meio de um conjunto de artefatos modelados, um sistema de ideias, de tal modo que concepções e artefatos expressem mutuamente, enfatiza a indissociabilidade existente entre eles. A compreensão da representação, trabalhada na construção de artefatos religiosos de matriz afro-brasileira, é tomada como a imagem daquilo que está ausente e promove a reflexão de uma existente lacuna entre o representado e a representação propriamente dita. De acordo com Chartier (1990), a pertinência operatória do conceito de *Representação* resulta de duas ordens de razão: de um lado a

representação como algo ausente (uma distância radical entre aquilo que representa e o que é representado) e por outro lado a representação como exibição de uma presença (como a apresentação pública de algo ou alguém), numa relação simbólica. Como reconhece Chartier (1990, p. 9), “uma relação compreensível é, então, postulada entre o signo visível e o referente por ele significado – o que não quer dizer que seja necessariamente estável e unívoca”.

Esta categoria indica parâmetros para compreender como os indivíduos, a partir de suas experiências, constroem significados para o seu mundo e para as pessoas que compartilham desse mesmo mundo. Nesse sentido, todas essas representações são marcadas pelo seu tempo. Como diz Chartier (1990, p. 9): “As representações do mundo social assim construída, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses de grupo que as forjam.” Como o próprio Chartier (1990, p. 9) registra:

[...] a tarefa primeira do historiador, como do etnólogo, é, portanto, reencontrar essas representações antigas, na sua irreduzível especificidade, isto é, sem envolvê-las em categorias anacrônicas nem medi-las pelos padrões da utensilagem mental do século XX [...].

Nesse sentido, sentimentos podem atuar sobre comportamentos socioculturais estabelecidos. Dessa forma, buscar esse tipo de artefato é encontrar representações outras que não as do presente. Como afirma Pesavento (2006, p. 58-59): “É nessa medida que o trabalho da História é sempre o de dar a ver um outro, resgatando uma diferença” e também as semelhanças, mas respeitando as diferenças. Assim, neste trabalho produziu-se uma interpretação para conectar os agentes históricos ao seu contexto. Consolida-se o que Pesavento (2006, p. 60) já afirmou, pois

[...] a produção de identidades, no caso, é sempre dada como relação a uma alteridade com a qual se estabelece a relação. Proximidade e distância coexistem. Como diz Ginzburg, somos sempre estrangeiros com relação a algo ou alguém. Os outros, que marcam a diferença são múltiplos, tais como os recortes de pertencimento identitário podem ser também variados e se superpor em uma mesma pessoa. O que importa acentuar é que essa diferença, além de ser produzida historicamente no plano das condições sociais da existência, é também construída, forjada na percepção de quem vê e enuncia o outro, descrito e avaliado pelo discurso, figurado e representado por Imagens. Há uma produção

imaginária deste outro, que afirma a alteridade e a diferença, no tempo e no espaço.

Com base no pensamento de Chartier (1990) e relacionado ao de Pesavento (2006), o artefato deve ser entendido segundo o seu contexto histórico, incluindo o ato de ler, o qual se conceitua em um processo secundário de produção. Conforme Certeau (1990, p. 334, trad. Anderson Almeida):

A presença e circulação de uma representação [...] não indica somente o que ela é para os que dela se utilizam. É necessário ainda analisar a sua manipulação pelos que a praticam e que não são os fabricantes dessas representações. Então se pode apenas apreciar o desvio ou a semelhança entre a produção da imagem e a produção secundária que se esconde nos processos de sua utilização.

Sob as observações apresentadas, concluem-se que representações não se opõem ao real, elas se constituem através de várias determinações sociais para, em seguida, tornarem-se matrizes de classificação e ordenação do mundo social, do próprio real¹² (BOURDIEU, 1998, p. 109).

Até aqui, argumentou-se sobre a assimilação do 'Multiculturalismo' representativo, sob a 'Representação' e 'Memória' que se tornaram referência na historicidade dos artefatos afro-brasileiros. Mas é importante ser frisada a adaptabilidade da cultura material da etnia africana no Brasil, que se configura como poder de resistência, como defende Raul Lody (2001, p. 17):

A cultura material africana, projetada nas condições de dominação durante o período escravista no Brasil-Colônia, embora aparentemente submissa, manteve um fogo de defesa e de memória que a tradição oral e os conhecimentos tecnológicos conseguiram trazer até os dias de hoje.

¹² Bourdieu sugere que se supere a oposição entre a representação e a realidade, incluindo no real a representação do real: "Mesmo quando se limita a dizer com autoridade aquilo que é, ou então, quando apenas se contenta em enunciar o ser, o autor produz uma mudança no ser: pelo fato de dizer as coisas com autoridade, ou seja, diante de todos e em nome de todos, pública e oficialmente, ele as destaca do arbitrário, sanciona-as, santificando-as -as, fazendo-as existir como sendo dignas de existir, ajustadas à natureza das coisas, 'naturais'".

Para entendermos esse diálogo entre a Memória e a Representação através dos artefatos afro-brasileiros, é necessário avaliar a perspectiva de que a África não desconhece uma separação entre arte aplicada e arte pura, corroborando com a observação de Flusser (2007) ao argumentar que design é onde se fundem a arte e a técnica, sem distinguir estilo. Sob tal perspectiva crítica, a fundamentação de Flusser (2007), no início desta seção, também evidencia que a tentativa de seguir os padrões do design europeu causou no curso da historicização do design no Brasil um isolamento étnico, mas evidenciado na cultura afro-brasileira. A resposta para tal argumentação reside no que foi mencionado anteriormente: o design brasileiro não é somente europeu, possui suas próprias características e percursos históricos, atrelados à produção e aos processos étnicos dentro da formação multicultural do país.

Por serem comunicadores, os artefatos africanos, além de esteticamente poderosos, de história, conhecimento, identidade e valores, possuem desenhos que os fazem, além da função de adornar, configurarem-se como registro de historicidade referente à formação social e cultural, através da construção dos artefatos para diferentes utilidades. Destaque-se, porém, que podem ser produzidos para servirem de instrumentos cerimoniais ou evocar um mito compartilhado pela cultura local, transmitindo assim, um significado simbólico. Segundo Meyer (2001, p. 197),

[...] em categorias de objetos tão variados como instrumentos de música, os assentos, as portas, os recipientes ou as colheres, a ornamentação ou a forma devem ser significantes e tão belas quanto possível, porque os africanos, sensíveis à beleza, a associam ao prestígio.

É perceptível que muitos dos artefatos criados pelos negros no Brasil tinham significados estéticos e religiosos, os quais perpassavam pelas categorias de ascensão social e vaidade. Desde os anos de 1641, já era possível identificar as joias usadas pelas negras mestiças no Brasil, como adorno de status.

Dentre uma das telas que pode ser identificada a presença do artefato, tem-se uma, à óleo, do pintor holandês, Albert Eckhout, intitulada “Mulher Negra”. Segundo análise de Pesavento (2009), a negra africana possui um traje forjado na sua nova condição nas terras do além-mar, possuindo a imagem de algo novo

Segundo a autora, a representação visual da mulher negra com adornos (braceletes, colares e outros balangandãs) é identificada nas figuras a seguir.

Figura 8 - Mulher Negra, Albert Eckhout



Fonte: GODOY, 2006

Analisando os detalhes da tela, de Eckhout, Factum (2009, p.146-147), chama a atenção para uma possível descoberta. Segundo a autora, sob o traje e os adornos usados pela negra é possível que ela não seja uma escrava

[...] devido à maneira como se ornamenta, traz de africano o tecido da sua saia, os seios à vista, os pés descalços (condição de escrava), colar de coral, pulseiras de ouro e brinco. Contudo, tem de europeu o colar de duas voltas de pérolas barrocas e mais o cachimbo holandês amarrado à cintura, e para ampliar o mix, usa um chapéu cônico oriental. De um lado, um cesto africano repleto de frutas tropicais brasileiras e do outro, uma criança, provavelmente seu filho mestiço pela condição da pele mais clara, segurando uma espiga de milho em uma das mãos e na outra, um papagaio, ave encontrada em abundância no Brasil.

Segundo Pesavento (2006, p. 21), “no plano simbólico, a tela Mulher Negra, de Eckhout, é uma representação alegórica de um encontro de culturas, dando a ver misturas, contatos, interação e mestiçagem”.

Figuras 9-10-11 - Colar de contas; bracelete de prata; Penca de balangandãs, século XIX.



FONTE: Exposição arte, adorno, design e tecnologia no tempo da escravidão, Museu Afro Brasil, 2013

Nessas diversas pinturas também aparecem vários componente das penca e balangandãs, “como romãs e cachos de uvas”, frutas que representavam a fartura nas terras brasilis (PAIVA, 2004, p. 61). A penca de balangandãs “é um adereço místico, em sua maioria confeccionada em prata, usados por certas negras e mulatas, até a primeira metade do século XX, na região da cintura/quadril” (SILVA, 2005, p. 45).

Figura 12 - Frutas brasileiras que formam a estrutura da joia balangandã.



Fonte: AGUILAR, 2000

A aquarela de Carlos Julião, pintor natural da cidade de Turim, “Mulher Negra com Ornamentos” (Figura 13), também retrata o uso dos amuletos, construídos para adornar as escravas. Nas palavras de Paiva (2006, p. 60), encontra-se a descrição do uso de tal amuleto como artefato de mestiçagem:

Como se pode observar na reprodução, a mulher está elegantemente vestida, traz na cintura, presa em um cinto, uma penca de balangandãs e na mão esquerda um rosário. [...] ora, a penca de balangandãs evoca a herança africana e afro-brasileira, enquanto o rosário simboliza o catolicismo. Há, a meu ver, complementaridade, hibridismo e impermeabilidade, coexistência (não necessariamente harmônica e pacífica) entre universos culturais distintos, tudo ao mesmo tempo, no mesmo *lócus*. Essa mulher negra é uma alegoria perfeita da complexidade e da pluralidade do universo cultural.

Além da percepção e estudo sobre os elementos culturais que formam o artefato balangandã, a questão estética, pertinente a essas joias, existem, na decoração das naves (parte superior da joia – Figura 12) e nos ornatos dos elementos pendentes, características barrocas, um exagero de adorno em si mesmo e em composição as demais peças usadas pelas mulheres negras e mestiças. Segundo Raul Lody (2001, p.42), “é onde muito ouro e prata barrocamente ajaezavam corpos e trajes de gala”.

Figura 13 - Aquarela Mulher Negra com Ornamentos, Carlos Julião.



Fonte: AFRICAN DIASPORA, 2010

O mais importante na estética da penca balangandã, mesmo tendo sua estrutura formal e bem definida, é sua condição de obra aberta, por possibilitar à sua proprietária, escrava, negra, agregar ao longo de sua vida, a materialização da própria vida; e é essa condição que leva-nos a pensar em um design de resistência,

vinculado aos preceitos de memória e representação, levando em consideração o percurso histórico de construção dos artefatos.

No Brasil, especificamente na Bahia, essa tradição de prestígio não foi diferente, muitas negras livres e alforriadas, durante o século XVIII e XIX, usaram joias para representar liberdade, status e beleza. Como afirma Simone Silva (2005, p. 19) e como pode ser observado na Figura 13:

As joias crioulas foram uma expressão ímpar na joalheria brasileira. Parece que unicamente a Bahia foi o centro produtor desses exemplares, confeccionados nos séculos XVIII e XIX. Elas diferem das joias das senhoras brancas quanto à dimensão, ao peso, a quantidade do material, ao formato e decoração.

As joias crioulas são de grandes proporções, embora quase sempre sejam ocas, em sua maioria ouro, profusamente decoradas e usadas em quantidade (quantidade de colares, anéis em todos os dedos, muitas pulseiras).

Figura 14 - Fotografia da mulher baiana com suas joias do final do século XIX.



Fonte: FACTUM, 2009

É importante observar que, apesar de não se ter uma fonte documental, existem dados bibliográficos que apontam a probabilidade de existirem especialistas

de ascendência africana ou africanos na confecção das joias escravas baianas. Se não eram negros e mestiços, esses profissionais possuíam aprendizes escravos e forros, ou os próprios eram ex-escravos e, sem sua maioria, possivelmente adeptos aos cultos africanos ou conheciam a simbologia e os significados agregados às manifestações religiosas dos escravos. Relata Paiva (2001, p. 221–222) que

[...] aliás, é bem possível que tenham existido ourives especialistas na elaboração dessas joias-amuletos consumidos em larga escala. Vários desses ourives tinham aprendizes, escravos e forros, alguns artesãos eram, eles próprios, ex-escravos e quase todos eram iniciados em cultos afro-brasileiros ou conheciam os signos e símbolos agregados às manifestações religiosas de escravos, forros e seus descendentes. Não foram poucos os africanos artífices do ouro que entraram escravizados e trabalharam em várias regiões da colônia. O trabalho de todos eles possibilitou a injeção de valores culturais, de objetos e de material africano e afro-brasileiro na ourivesaria colonial e facilitou, também, a apropriação de emblemas, representações estéticas europeias pela população negra e mestiça.

Sob tal assertiva, Paiva (2001), ainda acrescenta, a respeito dos adornos da crioula, que os pingentes eram representações de fertilidade e da sexualidade femininas. Desse modo, eram emblemas do poder exercidos pelas mulheres sobre o processo de formação das famílias e de outros grupos sociais:

[...] alguns dos penduricalhos, porém, podem ter tido significados particulares para os iniciados em práticas religiosas africanas e afro-brasileiras. O que parecia ser um adorno sem especial importância para uns, era indicador de autoridade, de poder, de devoção e de proteção para outros. E estes signos maquiados entendiam-se, também, à indumentária, às cores usadas e ao corte e arranjo de cabelos (PAIVA, 2001, p. 221-222).

Além do trabalho de ourivesaria, que era fortemente presente no cotidiano baiano, outro artefato merece atenção. Trata-se do traje da baiana, tipicamente representado por saiotes e anáguas. É uma vestimenta formal, porém de elementos esteticamente miscigenado. Segundo Moraes (2006), a baiana carrega em seu corpo traços europeu, cuja maior atribuição estava nas quituteiras que traziam a mistura de tecidos africanos e modelagem das vendedoras de rua de Portugal.

Nos séculos XVIII e XIX, as vestes das crioulas, negras baianas, seja o traje do cotidiano de trabalho ou festivos (roupa de baiana ou traje de beca), também estavam relacionadas com a indumentária das trabalhadoras portuguesas. Pela análise feita, as negras retiraram da cultura europeia aquilo que lhes parecia interessante e mantiveram de africano, como já observado, o turbante, o pano da costa e o gosto pelos adornos e joias.

A partir disso, criou-se uma indumentária misturada, pertencente a dois mundos. Segundo Ginzburg (1987), a ideia do traje permaneceu, mas surgiu uma nova forma de representar a cultura africana no Brasil, um novo objeto artístico e mestiço, que na análise de Gruzinski (2004), vai ser aquele pertencente a várias civilizações ao mesmo tempo. O ‘traje de crioula’ é em base o conhecido traje de baiana, formado por ampla saia rodada de tecido estampado ou em cor única, arrematadas as bainhas por bico de renda ou fitas de cetim. Anáguas engomadas que armam a saia, cuja tradição indicava a necessidade de sete anáguas. Lody acrescenta (1988, p. 27) que

a camisa de rapariga ou *camisu*, branca, bordada em *richelieu* ou acrescida com rendas de bilro ou renascença, é espécie de combinação, sendo complementada com a bata, sempre larga, quase sempre de tecido fino, podendo ser de brocado, em cores variadas, tradicionalmente suaves, como azul claro, rosa ou o próprio branco. Os turbantes em tiras de pano branco ou listado seguem os formatos ‘orelhas’, ‘sem orelha’ ou de ‘uma orelha’, além do complemento indispensável de todo o traje que é o pano-da-costa, segundo tamanho, função e uso do pano ‘alacá’ – tecido africano feito em tear artesanal, em tiras aproximadamente 20 cm de largura, com padrões geométricos, combinando cores e diferentes texturas dos fios de algodão e outros de seda, caroá entre demais fibras têxteis.

Na descrição de Lody, fica evidente a construção do traje de crioula, enquanto forma de representação. Trata-se da junção de diversos elementos que constituem significados para a cultura afro-brasileira: é a estética imbricada entre a memória e o multiculturalismo.

Nas figuras a seguir, podem-se comparar as duas indumentárias, a de Portugal e a do Brasil. Apontam-se os trajes festivos das mulheres portuguesas e das crioulas baianas, incluindo o traje de beca muito usado nas festividades. Segundo Silva (2005, p. 63), este traje, era de uso mais restrito “cerimonial, de

solenidades, como procissões religiosas e a quaresma, enquanto o traje típico da baiana era usado aos domingos, de ir à missa”.

Figura 15-16 - Traje da vendedora portuguesa; Traje de beca de crioula.



Fonte: MULHER PORTUGUESA, 2011 ; FACTUM, 2000

Figura 17 - Traje típico da baiana.



Fonte: BAIANA & BRASIL, 2013.

Os trajes de crioula são fragmentos da memória de um passado, que integram a dinâmica atual, desde que interpretadas como partes do patrimônio

cultural afro-brasileiro vivenciado pelos grupos humanos contemporâneos, através de suas manifestações políticas, religiosas, e suas formas de organização social. Sua estruturação, uso e seus materiais, são indicadores de uma herança referente a diferentes Áfricas que no Brasil aportaram, se modificaram com as diferentes memórias individuais e formaram estéticas, funções e significados específicos.

No processo de criação, recriação e re-significação das práticas culturais de matriz africana no Brasil, as mulheres negras foram de fundamental relevância para manutenção e preservação dessas práticas. A religião foi um espaço no qual essas mulheres tiveram um papel fundamental, como afirma Borges:

Deste modo, a constituição de uma cultura de resistência afro-brasileira foi, desde início, integrada religiosamente e a religião muito politizada. Na esfera religiosa, onde se constituíram hierarquias, valores e identidades alternativas, perpetuadas oralmente, as mulheres frequentemente exerciam um papel fundamental. Além de assumirem lideranças religiosas e comunitárias as mulheres instituíram ainda sociedades secretas femininas [...]. (BORGES, 2004, p. 11).

Nessa perspectiva, observa-se que o contexto cultural está inserido com a historicidade que os artefatos afro-brasileiros representam para o melhor entendimento das práticas construtivas que africanos trouxeram para o Brasil. É possível um estudo unicamente sobre a cultura material desses povos com ênfase na história que eles possuem, tornando-se documentos e, conseqüentemente, fragmentos da História. Como menciona Paiva (2001, p. 218):

[...] ornamentos corporais femininos, tecidos coloridos e diferentes tipos de penteados são legítimos objetos historiográficos, e uma maior atenção dispensada a eles ajuda-nos a compreender o passado e o presente.

A relação entre passado e presente estabelece uma narrativa que dialoga com a memória coletiva ou individual e permite compreender a produção de determinadas etnias, aqui a africana e afro-brasileira, atribuindo-lhes a historicidade através dos seus símbolos e significados.

De acordo com Jacques Le Goff (2003), a maior revolução da memória está no século XX, com o aparecimento da espetacular memória eletrônica. Tem-se como

exemplo a criação da concepção de design, em que os processos manuais construtivos foram destituídos e a máquina, programada, passou a comandar a produção no mundo. Entretanto, não se pode deixar de salientar suas consequências:

[...] a utilização dos computadores nos domínios das ciências sociais e, em particular, daquela em que a memória constitui, ao mesmo tempo, o material e o objeto: a história [...] e [...] o efeito ‘metafórico’ da extensão do conceito de memória e da importância da influência por analogia da memória eletrônica sobre outros tipos de memória (LE GOFF, 2003, p. 463).

Na concepção de Le Goff (2003), toda essa evolução das sociedades, elucidada a relevância do papel que a memória coletiva representa, pois está presente nas grandes questões das sociedades desenvolvidas e em desenvolvimento. O autor a defende como:

[...] um elemento essencial do que se costuma chamar de identidade, individual ou coletiva, cuja busca é uma das atividades fundamentais dos indivíduos e das sociedades de hoje, na febre e na angústia. (LE GOFF, 2003, p. 469).

O conceito de Memória é crucial para o desenvolvimento da própria História, pois sem ela não haveria estudo nem conhecimento que os historiadores indiquem parâmetros que possibilitem reflexões e conexões entre passado, presente e futuro. Acrescenta Le Goff (2003, p. 471):

[...] a memória, na qual cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro. Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão dos homens.

A legitimidade dos estudos sobre os artefatos afro-brasileiros no campo da história do design fica evidente, já que estes objetos visuais, de acordo com Cardoso (2005, p. 15), codificam em sua estrutura e aparência uma série de informações “complexas sobre a sociedade, tecnologia e criação individual que precisam ser

decodificadas pelo trabalho de investigação histórica”. Os artefatos são registros que juntos e analisados constroem história e representatividade, e esta é advinda das memórias que suscitam da decodificação daqueles artefatos. Esta simbiose torna-se premissa de um caminho para a retomada da construção historiográfica, a partir da concepção de produção étnica no país, e principalmente, por elucidar que artefatos, de origem afro-brasileira, representam design.

Sob o a argumentação feita anteriormente, surge a pergunta: a partir de que pressuposto pode-se entender os artefatos produzidos por negros africanos e afro-brasileiros como design? A resposta está no entendimento sobre o conceito de design, não enquanto categoria conceitual de cunho comercial, mas de uma perspectiva de um proto-design que permite atribuir à produção negra e às tecnologias, sejam elas rudimentares ou digitais, aos processos de percepção e construção dos artefatos. Ao falar da tecnologia e design elaborados pelos escravizados, Araújo (2013, p. 35) cita que “este mergulho torna possível ter como design uma tecnologia do século XIX. Os escravos trouxeram suas mentes e a possibilidade artesanal”. Cunha Junior (2013, p. 41), acrescenta:

A produção colonial enseja um acervo fabuloso de objetos artísticos, instrumentos de trabalho e equipamentos com soluções encontradas para suprir as nossas necessidades de trabalho, vida cotidiana, lazer e de expressão estética. Como eram feitos os diversos trabalhos, quais técnicas, as origens destas técnicas e quem os fazia é uma discussão pouco realizada na nossa historiografia. Discussão esta, que se faz importante para a compreensão ampla do nosso passado e da formação da nossa cultura e história.

A percepção de Cunha Junior (2013) permite uma análise: enquanto a historiografia do design e o seu percurso histórico no Brasil fizeram o isolamento étnico, principalmente da cultura negra, o resultado foi o rompimento de um fio de conduta e de estrutura cultural que envolve os povos tradicionais. Corroborando com a ideia de Cunha Junior, Antonil (2007, p. 80), enfatiza aquele passado de produção em relação à construção dos engenhos de açúcar no Brasil:

O protodesigner que concebeu aquela máquina e os que a aperfeiçoaram em numerosas variantes, devem ser apontados como escultores, hoje que a moda está alinhando artistas que, jogados à urtigas a ‘imitação da natureza’, dedicam-se à plástica supostamente

abstratas, propondo formas afins aos achados tecnológicos. O que encanta é o modo bem singular no conceber e executar o objeto, reduzindo-o à simplicidade-função, sua rigorosa economia operacional, a estética não procurada [...].

O design na ótica de Cardoso (1998, p. 29) “é em última análise, um processo de investir os artefatos de significados, estes que podem variar infinitamente de forma e função”. Como tentativa, ainda de resposta, ressalta-se que a história do design precisa passar por uma profunda revisão, tendo como ponto de partida incluir uma série de artefatos e seus significados, desde os que povoam o cotidiano das pessoas no Ocidente desenvolvido até o dos excluídos.

2.3 Afro-design: premissas de uma produção religiosa

A partir desta maneira, de compreender os fenômenos culturais, é possível pensar na atividade de design como um destes fenômenos, uma vez que os artefatos cristalizam em sua materialidade, práticas, valores e tecnologias referentes ao tempo e ao espaço em que foram produzidos e utilizados.

Logo, os artefatos podem ser considerados como produtos culturais, pois, “são projetados e produzidos para dar sustentação às práticas sociais vigentes, podendo também contribuir para a transformação e reelaboração simbólica destas mesmas práticas” [...] (SANTOS, 2005, p. 15).

O afro-design, conceito elaborado pela professora Ana Beatriz Factum (2009), entra no processo de construções e representações desses artefatos, através dos símbolos e imagens religiosas e, conseqüentemente, através dessas imagens, é possível entender a organização de uma dada etnia. Bolle (1994, p. 43) na sua leitura aponta que é “por meio das imagens – no limiar entre a consciência e o inconsciente - é possível ler a mentalidade de uma época”.

Essa narrativa, com ênfase no conceito de afro-design, constitui-se como passo inicial do objetivo desta pesquisa: entender o etnodesign a partir da produção afro-brasileira, colocando em evidência a Coleção Perseverança¹³, que foi objeto de

¹³ A Coleção Perseverança integra o acervo do IHGAL. São objetos oriundos de alguns terreiros de Alagoas, em sua maioria da cidade de Maceió, originados de um ato violento conhecido como o “Quebra de Xangô”, realizado em 1º de fevereiro de 1912.

análise. Mas, para que o etnodesign seja possível, e conseqüentemente, sua aplicação através de um determinado método na análise de um artefato, primeiramente é preciso discorrer sobre a produção dos artefatos afro-brasileiros de cunho religioso.

No roteiro de análise proposto, enaltecem-se as práticas construtivas, a história e significados dos objetos visuais produzidos e as memórias atreladas que corroboram com a contextualização do afro-design de matriz brasileira.

O conceito de afro-design representa a produção elaborada por homens que possuem conhecimento sobre as práticas étnicas afro-brasileiras, sem pertencer a etnia, porém utilizam a estética para produzir artefatos, sejam eles de cunho religioso, muitos usados nos terreiros, ou meramente confeccionados para decoração (Figura 18).

Figura 18 - Cadeira África, do designer Rodrigo Almeida.



Fonte: BARBOSA, 2014

Inegavelmente, para o estudo e compreensão do homem afro-brasileiro é necessário um entendimento mais completo e, diria, repleto de símbolos criado pelo homem africano, o qual se vincula aos seus modelos de ancestralidade e de deidade, que norteiam, na maioria das vezes, suas ações de vida e de civilização.

Tudo isso reitera a grande preocupação do afro-brasileiro em relacionar e representar, materialmente, seus deuses, com o intuito preciso de manter nos

artefatos os elementos estéticos que se aproximem de um modelo geral africano, ou que comportem signos visuais de uma abrangente africanidade.

As maneiras de representação, as técnicas artesanais empregadas, os níveis de conhecimento, não apenas das formas, mas também dos implementos reveladores das presenças das divindades, assumem particularidades, pois as marcas míticas têm a função de estabelecer relações de poder e de conhecimento religioso.

O fazer deve acompanhar uma trajetória na qual a diversa produção material assume um momento de alimentação dos terreiros, situando o artefato religioso como o elo necessário para a relação homem e os deuses, ou do estabelecimento fundamental específico do deus em seu assento ritual no interior dos santuários (LODY, 1983).

Como exemplo de afro-design, temos nas obras do baiano José Adário dos Santos¹⁴ (Figura 19), ferreiro, com especialização na criação de artefatos de metal colocado nos pejis dos orixás. Segundo Factum (2009), Adário possui peças em museus nacionais e internacionais, o que o coloca como um forte representante do uso da estética afro-brasileira para fins comercial e religioso.

Na crítica de Salum (2000, p. 295-296), “é uma produção, apesar do seu caráter estético e de alta qualidade artística, sua vocação primeira é ritual, portanto, não é feita para contemplação nem para ser exibida como arte”. Isso acontece devido à concepção de que se tem sobre o artista africano, pois tudo que ele consegue construir se constitui um signo.

¹⁴ Blacksmith José Adário nasceu em 1947 em um bairro pobre de Salvador e tinha apenas dez anos quando aprendeu a arte da forja o ferro. Hoje Adário mantém uma oficina na rua de paralelepípedos íngreme, Ladeira de Conceição, em Salvador, onde dois de seus filhos ajudá-lo a preencher mais de 1000 pedidos de ferramentas de cada ano. A excepcional qualidade do artesanato de Adário trouxe seu trabalho para a atenção de curadores de museus, e suas ferramentas foram mostradas em grandes exposições em Salvador, São Paulo e no exterior (CONVIDA, on-line).

Figura 19 - Metal/fabricação do rendilhado de um orixá



Fonte: FACTUM, 2009

Na construção de adornos para os terreiros, muitos signos são impressos, dentre eles, está o que mais aparece como elemento bordado, ou acoplado como peça decorativa nas estátuas ou insígnias de orixás. Trata-se do Oxê, em sua maioria, o martelo, feito em diversos materiais e técnicas pertencente a Xangô. Este artefato é uma das referências que traduz a cultura africana e o homem afro-brasileiro dominaram as tecnologias e o manuseio da matéria-prima para criar signos de tradição religiosa. Para Lody (1983, p. 16),

[...] na verdade, os inumeráveis objetos que integram o elenco de peças que têm desempenhos especiais para as cerimônias nos terreiros assumem reconhecimento visual pelo tipo de matéria-prima transformada, emprego de cores, texturas e formas, pois decodificados os objetos por seus leitores, implicando no conhecimento dos momentos religiosos, a ocupação simbólica dos objetos estará integrada no amplo conjunto também simbólico dos outros objetos religiosos já em uso no terreiro.

Ainda que os machados sejam produzidos com madeira, ora em folha-de-flandres, cobre ou latão, todos assumem os mesmos significados. Xangô trabalha ou funciona com o seu machado, posicionando seu papel de mito-herói, revela sua justiça, sabedoria em dominar o fogo, entre outros títulos que comporta seu caráter impetuoso, temperamental e feroso.

Segundo Lody (1983), lê-se, também, Xangô como um personagem histórico, tendo sido o terceiro rei de Oió, Nigéria, África; no entanto, marca para todos a imagem do rei mítico, casado com Oiá, Oxum e Obá. Lody ainda acrescenta que, no Brasil, assim define-se:

Xangô popularmente aceito por parte dos adeptos dos terreiros que dedicam grande predileção pela divindade, determinando, inclusive, o título Xangô para nominar forma de culto afro-brasileiro no Nordeste, precisamente no Estado de Pernambuco, onde os terreiros são chamados de Xangô, *Casa de Xangô*, servindo também para reforçar no Recife a essência tradicional dos maracatus africanos, conhecidos como *Maracatus de Xangô* ou de *Baque Virado* (LODY, 1983, p. 16).

Xangô¹⁵ é um deus que assume o signo do poder, não apenas o viril, como o hierárquico. Essas imagens nutrem seu papel divinizado no interior dos santuários e projetam uma personalidade pública, extramuros das comunidades religiosas, como um "*Santo poderoso*", "*temido*", "*Xangô é difícil de agradar*", como dizem os adeptos ou simpatizantes dos terreiros. O conhecimento imediato de Xangô ou das coisas de Xangô tem no Oxê importante referência, determinando o domínio e a ação do deus.

Figura 20 - Oxê - Martelo de Xangô.



Fonte: PARAMENTA, 2011

Os trabalhos artesanais dos ferramenteiros de Santo, artesãos que se dedicam a construir objetos para o uso do deus, têm no Oxê uma peça muito conhecida e amplamente utilizada, sendo um implemento de obrigatória presença em todos os terreiros, inclusive nos quais não há iniciados de Xangô, que têm por

¹⁵ Xangô, Shango, Sango ou, na Bahia, Badé,³ é o orixá da justiça, dos raios, do trovão e do fogo. De origem iorubá, seu mito conta que foi rei da cidade de Oyo, identificado no jogo do merindilogun pelos odus obará e ejilaxebora e representado material e imaterialmente no candomblé através do assentamento sagrado denominado *igba xango*. Pierre Verger dá, como resultado de suas pesquisas, que Shango ou Xangô, como todos os outros *imolê* (orixás e eboras), pode ser descrito sob dois aspectos: histórico e divino (VERGER, 2009).

obrigação possuir o chamado *Xangô de casa*, não deixando de ser inclusive um deus tutelar para o terreiro. O machado neolítico, signo primeiro de Xangô, determina seu tempo histórico, numa idade em que os domínios de certas técnicas eram desconhecidas. No caso de Ogum, outro deus de cunho civilizador, justifica a inclusão dos metais, notadamente o bronze e o ferro, o que resulta em novos artefatos, o facão de madeira passa a ser elaborado com ferro, as ferramentas agrícolas são ampliadas, além de outros adornos de corpo e utensílios diversos do cotidiano ou de função episódica.

Ainda de acordo com Lody (1983, p. 17), O Oxé é marca geral do afro-brasileiro,

[...] havendo a predileção do cobre como o melhor material para construir esta ferramenta, como também para os demais objetos votivos de Xangô, tais como capacetes, coroas, braceletes, pulseiras, couraças e outros implementos que compõe os trajes e os assentos do deus em seus pejis. No entanto, a madeira é material de cunho tradicional da imagem do Oxé, como de outros objetos importantes como o pilão e a gamela, situando-se em especial o Oxé antropomórfico, aquele de maior evidência para o reconhecimento integral de Xangô. Inicialmente a pedra, em seguida a madeira e, por último, o metal.

Constata-se uma verdadeira evolução do tempo histórico, tendo-se como referências os domínios das técnicas e, conseqüentemente, das soluções formais dos artefatos, no caso o Oxé, que sempre manteve sua unidade visual, ou seja, o cabo alongado e a lâmina dupla do machado (Figura 20).

Dessa maneira, entende-se a evolução, ao mesmo tempo, a fixação de três momentos no discurso mitológico de Xangô, que ocupa uma fundamental relação com os cultos litolátricos (ligado às pedras, que surge no Período Paleolítico) que referencia também a zoolatria (adoração a animais). Muitos Oxés em madeira evidenciam soluções estéticas de machados comportando o carneiro, a serpente ou o pássaro¹⁶. Ampliam-se esses conhecimentos sobre morfologia do Oxé com as concepções deste artefato religioso na contemporaneidade do artesanato afro-brasileiro, quando as peças vão recebendo despojamento e têm na síntese formal uma saída técnica, “e ao mesmo tempo comportando simplificação estética, talvez

¹⁶ Isso numa produção africana, notadamente na Nigéria (LODY, 1983).

pelo desconhecimento ou mesmo pela necessária criação e inventiva dos próprios artesãos” (Lody, 1983, p. 18).

Ainda no caso dos machados antropomórficos em madeira, destacam-se alguns exemplos que servem de testemunho do trabalho do africano ou de seus descendentes no Brasil. Assim, são caracterizados os Oxês que mantêm os detalhamentos dos sulcos sobre a madeira, tais como os lanhos no rosto das figuras. Os seguintes itens determinam marcas étnicas: o fogo, a chama entalhada nas asas do machado, os seios proeminentes, os lábios e os olhos destacados na imagem, o que revela o impulso da cultura e de sua vivificação na feitura dos artefatos pelos homens santeiros.

Como exemplos dessa produção, destacam-se Oxês antropomórficos que compõem a Coleção Perseverança e, em alguns pejis¹⁷, na cidade de Salvador, como no Recife são encontrados alguns machados também antropomórficos, que são mantidos com todo o rigor e preceito. Esses itens são considerados artefatos com memória africana, pois propiciam maior proximidade com Xangô, que através do tempo é alimentado com o sangue dos sacrifícios sobre suas pedras, mas principalmente sobre seu Oxê (LODY, 1983).

No atual artesanato de feitura de ferramentas de santo, o Oxê é peça que recebe muitas interpretações, mas mantêm sempre o cabo alongado do machado e as duas lâminas. Pode ser feito em cobre, latão, folha-de-flandres ou mesmo em madeira. Lody (1983, p. 18) atenta para a procedência e a comercialização desses artefatos em alguns lugares do nordeste:

No Mercado São José, Recife, Pernambuco, existem barracas dedicadas à venda de ervas, *ferro para assentamentos* e os Oxês são também comercializados, assim ocorrendo machados em folha-de-flandres pintados em vermelho e branco, ou apenas na folha-de-flandres, recortada e soldada, observando-se em várias visitas por mim realizadas, alguns machados em madeira, possuindo base, tendo os gomos duplos mais curvos que as convencionais *asas retas*, porque o Oxê de Xangô é, inclusive, conhecido como *machado de asas*. Nota-se, nesse último exemplo, que o machado foi feito para o peji, diferenciando dos demais que ocupam os rituais públicos, quando das danças vibrantes de Xangô ao som do *alujá*, como nas casas ketu (grifo do autor).

¹⁷ chamados de quartos de santo, possuem um altar onde são colocados distintos artefatos, incluindo imagens (LODY, 1983).

O domínio das técnicas, o conhecimento do metier artesanal permite ao artesão ocupar hierarquias estabelecidas, pois é aquele que sabe trabalhar com os materiais e construir as ferramentas dos santos. Fazer artefatos religiosos determina a ética do artesão que ocupa um lugar na família de santo, possuindo um cargo no poder do terreiro.

Preparar utensílios religiosos é um verdadeiro sacerdócio, não é apenas o fazer, mas conscientemente fazer, cumprir os preceitos para poder fazer certo, como dita o costume, como exige a tradição religiosa. Assim, o machado de Xangô tem de possuir dois gomos, tanto para o assento ritual como para danças públicas (LODY, 1983).

A assertiva feita, anteriormente, permite a apresentação de outro baiano, Gilmar Tavares¹⁸, especializado em ferramentas de orixás, que confecciona coroas, braceletes, capacetes, cetros, couraças, espelhos e leques. Esses itens são apresentados com detalhamento e inclui o uso de diversas técnicas (Factum, 2009).

Na composição da indumentária litúrgica do orixá observam-se duas categorias de artefatos artístico-religiosos. A primeira refere-se à vestimenta propriamente dita do orixá que cobre o corpo do iniciado no momento do transe. A segunda engloba as insígnias e adereços que o orixá carrega na cabeça, pescoço, peito, ombros, pulsos, mãos e pernas. Esses artefatos revestem-se de uma aura do sagrado que devem, inclusive, ser diferenciados daqueles que os adeptos usam no cotidiano. Assim, se um orixá incorpora seu filho, as pessoas ao redor devem imediatamente retirar do corpo deste os braceletes, colares, brincos etc. antes de vesti-lo com as peças próprias do vestuário do seu orixá. (SILVA, 2008, p. 101).

¹⁸ O seu ingresso nesse ofício aconteceu há 18 anos. “Peguei uma peça e senti que podia e queria fazer aquilo. Na época, eu era bancário, trabalhava com computador. Todo mundo ficou chocado”, conta ele, rindo. O aprendizado, explica Gilmar, veio da sua iniciação religiosa: “Sou ogã do terreiro Tingongo Muende, sou filho de Oxalá”. De Mimito, ganhou uma ferramenta “que tinha sido do pai dele” e valiosas orientações sobre os segredos dos metais. Aos poucos, seu trabalho foi sendo conhecido e hoje é difícil encontrar um terreiro em Salvador que não tenha alguma ferramenta sua. Depois, também meio por acaso, suas peças foram chegando às exposições, museus e galerias, sendo reconhecidas como arte: “Tenho trabalhos expostos na Alemanha, Chicago, França, Portugal, Argentina e em vários estados do Brasil” (AGNES, 2007).

Figuras 21 - Vestimenta - orixá Ogum.



Fonte: RISÉRIO, 1997

Na confecção da vestimenta dos orixás, a técnica se expressa em toda sua amplitude, pois é preciso observar as cores a eles associadas (amarelo para Oxum, vermelho e branco para Xangô, azul para Ogum, branco para Oxalá), a textura e o material adequados (palha para Obaluaiê, tecido rústico para Ogum, brilhante para os orixás femininos); as formas e padrões que expressam as características das divindades como, por exemplo, a da parte superior e inferior da vestimenta (saia mais curta para os orixás masculinos e em forma de tiras para Xangô), entre inúmeros outros itens (Silva, 2008). As roupas dos orixás tradicionalmente são confeccionadas coletivamente pelos próprios membros dos terreiros, “o que não impede que talentos individuais possam se destacar tornando inúmeros adeptos conhecidos pelas roupas e adereços que confeccionam” (SILVA, 2008, p.101-102).

O adê (coroa, chapéu ou capacete) é outro importante item desta vestimenta e pode representar diferentes técnicas de confecção segundo o material do qual é feito. Em geral quase todos os orixás portam algum tipo de coroa demonstrando inclusive sua condição de antepassados divinizados. Os adês dos orixás femininos diferenciam-se pelo filá que é um conjunto de fios de contas ou canutilhos dispostos paralelamente ou entrelaçados que escondem a parte superior do rosto (em geral olhos e nariz).

Figura 22-23 - Adê feminino; Adê masculino.



Fonte: IPHAN, 2007

Os adês podem ser feitos de metal (folha de flandres, cobre, latão etc.), em geral trabalhados a partir de uma folha fina, ou de algum tipo de papelão ou entretela bordada com panos, búzios e outros materiais (contas, canutilhos, lantejoulas etc, segundo as características de cada divindade). Muitos adês, por força da influência estrangeira, assumiram a forma das coroas europeias, como no caso da coroa de metal de Xangô, um dos principais reis da tradição lorubá. Outra grande influência estrangeira na vestimenta dos orixás encontra-se na forma do peitoral e dos braceletes e pulseiras que os orixás, em geral os guerreiros, usam. “Feitas também de metal trabalhado, em forma de ‘copo’, estas peças lembram as armaduras típicas dos cavaleiros romanos ou medievais”. (SILVA, 2008, p. 102).

As divindades femininas em geral se apresentam com muitos braceletes e pulseiras compondo sua vestimenta ritual. Feitas de cobre para Oxum e na cor prata para Iemanjá, essas peças metálicas podem apresentar uma diversidade de detalhes resultados da técnica de puncionar sua superfície, ou seja, dar volume e forma. As perneiras, acessório que é feito com a forma das pernas, feitas de metal ou pano decorado por búzios, também podem ser usadas por orixás masculinos ou femininos quando se opta por uma saia mais curta. Outro elemento importante na composição da “roupa do santo” são os colares feitos de contas enfiadas em fios de palha da costa ou nylon (SILVA, 2008).

Figura 24 - Pulseira de copo e bracelete em prata – Orixá lemanjá.



Fonte: RISÉRIO, 2007

O material, formato e as cores das contas identificam o orixá, o grau sacerdotal do iniciado e o momento litúrgico em que devem ser usados. Colares de búzios são os preferidos de Oxumarê e os de chifre de búfalo são dedicados à lansã cujo mito narra ter sido ela uma mulher-búfalo. Para os que ainda não completaram sete anos de iniciação “não é permitido usar os brajás, colares truncados por “firmas” (contas maiores feitas de coral) que formam “gomos” em sua extensão” (SILVA, 2008, p. 103).

As ferramentas ou insígnias mais do que compor as roupas dos orixás tornaram-se espécie de símbolos metonímicos de sua identidade. São uma espécie de emblema ou ícones exemplares por meio dos quais os orixás são imediatamente identificados e associados aos seus domínios básicos: Oxossi, orixá caçador, sempre se apresenta usando o arco e flecha (ofá) em uma das mãos e o eruquerê, espécie de chicote feito de rabo de cavalo, em outra. Esta insígnia lembra sua condição de rei de Keto, região africana. Ogum e lansã, orixás guerreiros, sempre dançam no barracão segurando ameaçadoramente espadas ou adagas.

Figura 25 - Ferramentas e instrumentos de orixás.



Fonte: IPHAN, 2007

Oxum e Iemanjá, divindades da água, carregam símbolos que demonstram sua feminilidade como o leque ou espelho (abebê) “com os quais dançam dengosamente” (SILVA, 2008, p. 103). Mas, ao se tratar de um avatar guerreiro destas divindades, a espada também poderá ser uma de suas insígnias. O Oxê, machado bifacial de Xangô, orixá da justiça, será erguido imponentemente na dança deste orixá, lembrando sua condição de rei de Oyô:

Também poderá usar o xerê, espécie de chocalho feito de cobre, a nos lembrar o som do trovão e do raio, sobre os quais mantêm o domínio. Obaluaíê, que se veste de palha, dançará agitando suas vestes e nos avisando que, com o xaxará, espécie de vassoura que traz à mão, pode varrer ou espalhar as doenças do mundo. Da mesma forma, Nanã embalará em sua dança o ibiri, bastão que representa o útero desta divindade feminina ancestral. (SILVA, 2008, p. 103).

Os artefatos que integram esta categoria e a forma como se organizam são, em geral, pouco conhecidos, pois constituem o altar dos orixás localizados no interior do peji, quarto do terreiro de acesso restrito aos iniciados. Esses objetos,

reunidos segundo prescrições rituais, formam os assentamentos ou ibás (conjunto de peças de barro, louça ou madeira e de outros objetos litúrgicos como pedras, metais etc.) são, após serem sacralizados por meio do sangue animal e pelo banho de folhas, transformaram-se, para os que creem numa espécie de corpo físico dos deuses na terra. Diferentemente da estatuária do catolicismo que reproduz a imagem humana (muitas vezes suposta) dos santos, os assentamentos procuram reproduzir uma imagem mítica dos deuses. “Trata-se de uma versão material, metafórica e/ou metonímica, de forças cósmicas associadas aos domínios naturais destas divindades” (SILVA, 2008, p. 104).

Os objetos que compõem os assentamentos variam de acordo com as tradições e modelos rituais e no interior destes em relação às prescrições e preferências de cada orixá. Tomando a tradição Ketu-Nagô¹⁹ como referência, os assentamentos em geral são compostos por um alguidar (espécie de vaso) dentro do qual é colocado o otá (pedra do orixá), ao centro, e as insígnias dos orixás, ao redor desta. É comum que esses alguidares sejam colocados sobre a boca de um quartilhão (jarros grandes em forma de ânfora) lembrando, o conjunto, a cabeça e o tronco, respectivamente, de um corpo humano. Os assentamentos de orixás femininos em geral são feitos com peças de louça colocando-se no alguidar uma sopeira rodeada por pratos. Para Silva (2008, p. 105):

Nesse caso, o quartilhão deve possuir duas abas. A matéria prima e as cores destes objetos indicam os orixás aos quais são atribuídos. Xangô, por exemplo, deve ser assentado em gamela de madeira e Oxalá deve ter seu assentamento coberto por panos brancos. Novamente encontramos nesses assentamentos as insígnias que compõem a identidade mítica dos orixás como o arco e flecha de Oxossi, ferro forjado para Ogum, orixá ferreiro, leques para Oxum, peixes para Iemanjá, palha da costa para Obaluaiê e chifres de boi para Iansã.

O assentamento de Exu é o mais polêmico entre eles. Por ser um orixá associado à fertilidade e à comunicação entre vivos e mortos, deuses e humanos,

¹⁹ Nagôs ou Anagôs era a designação dada aos negros escravizados e vendidos na antiga Costa dos Escravos e que falavam o iorubá. Os iorubas, iorubanos ou iorubás são um povo do sudoeste da Nigéria, no Benim (antiga República do Daomé) e no Togo.² Historicamente, habitavam o reino de Ketu (atual Benim), na África Ocidental. Durante o século XVIII e até 1815, foram escravizados e trazidos em massa para o Brasil durante o chamado "Ciclo da Costa da Mina", ou "Ciclo de Benim e Daomé" (BUENO, 2003, p. 115).

visível e invisível. A principal insígnia deste orixá é um falo esculpido em madeira ou feito em argila.

No imaginário ocidental cristão Exú foi associado ao demônio e reproduziu a imagem antropomórfica deste divulgada na Idade Média. Chifres, rabos e tridentes passaram a representá-lo. Insígnias feitas de ferro em forma de tridente ou mesmo bonecos de ferro com chifres e garfos de três pontas foram as formas mais populares de representação desta divindade. Alguns assentamentos coletivos também podem ser encontrados em espaços fora do barracão, como na entrada do terreiro e ao pé de árvores sagradas (SILVA, 2008).

Grande parte dos artefatos litúrgicos presentes nas religiões afro-brasileiras pode ser encontrada atualmente nas lojas e mercados de artigos religiosos, como também na internet. Quando expostas em vitrines, essas imagens e artefatos exibem uma grande variedade de estéticas e técnicas de produção e de uso de materiais diversos, tratando-se como exemplo de afro-design.

O ofício da produção destes artefatos geralmente é desempenhado por pessoas que têm algum grau de envolvimento com a religião e que conhecem os códigos e regras de produção, relativos à cor, formas e materiais dedicados a cada orixá, além de entender como funciona cada criação e como ela deverá ser executada de acordo com a necessidade de cada orixá. Trata-se de um processo de criação que leva em conta: a memória, a representação, dentro da perspectiva estética afro-brasileira.

Muitos destes objetos são feitos em série (geralmente um número reduzido de peças) e nesse caso pequenas oficinas substituem o artesão que trabalha individualmente ou com poucos assistentes, concepção de um processo de série inspirado no design. Mas é ainda o vínculo que estas oficinas mantêm com a cosmologia do terreiro o aspecto mais importante na produção destes objetos, o que leva a confirmar que o grau de conhecimento das técnicas desenvolvidas por esses santeiros de terreiros, não se trata de uma recuperação de práticas, mas de um aprendizado e desenvolvimento pessoal partir da codificação e criação de artefatos. O resultado é descrito por Silva (2008, p. 108):

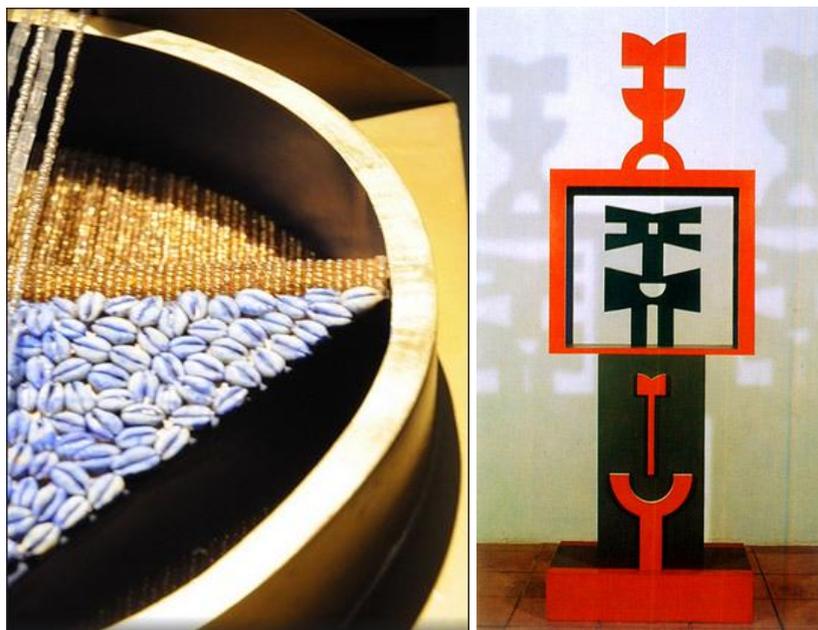
[...] foi, aliás, no âmbito do terreiro que se formaram e ficaram conhecidos primeiramente os vários artistas que exerceram e exercem o ofício de costurar vestimentas, bordar adês, modelar insígnias, pintar jarros, forjar ferro etc.

Como exemplo, destacam-se os artistas Ronaldo Rego, Rubem Valentim e Emanuel Araújo, entre outros, que representam esse grupo de aprendizes e que passaram a desenvolver pesquisas e técnicas e criar seus objetos, tanto para terreiros como para exposição.

Na Série 'Ebós', Rego produz peças de madeira em forma de caixas ou gamelas, tais como aquelas que servem para levar as oferendas (ebós) dos orixás, dentro das quais insere objetos variados que aludem em suas formas e cores aos símbolos das religiões afro-brasileiras. Emanuel Araújo, em 'Oxum' reconstrói as formas básicas que presidem a imagem desta divindade que se veste de amarelo ouro e representa a fecundidade, o útero ancestral.

Fileiras de cristais no centro da obra podem aludir, simultaneamente, ao da divindade feminina e ao fluxo de água das cachoeiras à qual está associada. Por fim, Rubem Valentim em suas esculturas e gravuras, de formas geométricas, assinala uma leitura construtiva das linhas essenciais presentes nos emblemas do candomblé. As cores que acompanham seus logotipos também remetem ao sistema classificatório dos orixás (SILVA, 2008).

Figuras 26-27 - Oxum, de Emanuel Araújo; Escultura de Rubem Valentim.



Fonte: Galeria Estação, on-line

Dentro da perspectiva, apresentam-se outros exemplos de afro-design, como conceito que justifica o processo de criação e composição, inspirado na estética afro-brasileira que os designers têm feito.

A seguir, serão apresentados alguns trabalhos de afro-design que repercutem no campo do design, pois consideram a relação entre as formas e significados imbricados com a história:

Tabela 1 - Designers e sua produção dentro da perspectiva do Afro-design.

J. Cunha, designer baiano que durante 30 anos, assinou a concepção visual e estética do Ylê-Ayê, com criações pautadas nas temáticas estabelecidas pelo bloco, geralmente homenageando países africanos como a Nigéria, Benin, Congo, Angola e Guiné. O designer relata que, desde o início, ficou combinado com a direção do bloco que as cores utilizadas não mudariam, com a finalidade de manter um estilo e significado: preto (relacionado à condição da cor da pele), amarelo (luz), vermelho (sacrifício, a história do negro no Brasil) e branco (a vitória, a paz e o candomblé).

Figura 28 - Estamparia para o Bloco Ylê-Ayê



Fonte: FACTUM, 2009



Goya Lopes, designer baiana, desenvolve produtos na área da moda e de coração de interiores. Acostumada a criar estampas, tingir tecidos, a designer, reconhecida mundialmente, foi a primeira negra brasileira a estudar na Itália, onde direcionou a moda para as características da cultura afro-brasileira. Em seu site, Goya afirma: “O que me motiva a criar são vários fatores. Um deles é a convivência com as raízes africanas da Bahia, que estão registradas também pelas lentes dos fotógrafos da Boa Terra, dentre eles Pierre Verger e Adenor Gondim. Esses artistas da imagem captam a essência viva da cultura do

Figura 30 - Pintura em tecido – amor cósmico.



Fonte: LOPES, on-line

povo da Bahia. Conviver rotineiramente com essas imagens faz parte de minha vida de criadora, universo de minha realização como artista” (LOPES, on-line).

Figura 31 - Vestido com estampa exclusiva.



Fonte: LOPES, on-line

Waldeloir Rego (1930 – 2001) foi um reconhecido pesquisador/escritor baiano, além de etnólogo, historiador e folclorista. Ogan do terreiro de candomblé Ylê Axé Opó Ajonjá, ficou conhecido por sua produção de adereços para os trajes de culto. Projetava joias com exímia técnica que misturava rústico com o contemporâneo, sem abdicar das raízes e a religiosidade dos cultos afro.

Figura 32 - Colar baseado em motivos afro-brasileiros.



Fonte: ARAÚJO, 1988

Mestre Didi, reconhecido por ser descendente de família tradicional Asipa, originária de Oyo e Ketu, importantes cidades do império Iorubá, também é um exímio artista da cultura afro-brasileira. É um dos mais antigos descendentes, no Brasil, do Reino Ketu, hoje ocupado por Nigéria e pelo Benin. Mestre Didi recebeu, em 1983, o título máximo de Obá (rei) Mobá Oni Xangô, do Rei do Ketu, na República Benin. É conhecido pela extensa produção de esculturas, tendo obras no Museu Picasso, em Paris; do MAM de Salvador e do Rio de Janeiro. Destaca-se seu trabalho de peças ligadas ao design de joias com a mesma temática.

Figura 33 - Escultura Serpente.



Fonte: A TARDE, 2013

Figura 34 - Colar Iemanjá, Mestre Didi.



Fonte: A TARDE, 2013

Fonte: FACTUM, 2009

Os exemplos mostrados, anteriormente, evidenciam o conceito afro-design. A descrição organiza, através de um percurso historiográfico, argumentos e subsídios,

autores e documentos, que explicam, de maneira categórica, o que se tem como problemática para esta pesquisa.

Repensar e reescrever a história do design a partir da produção étnica (protodesign) é importante. Como constatado, há um profundo emaranhado entre o consenso do que venha ser design, por parte de alguns estudiosos, no Brasil, isso se repercute na compreensão do etnodesign. Este conceito tem sido usado sem determinado método, tentativa de 'recuperar' práticas. A proposta dessa narrativa foi mostrar que, ao invés de resgatar essas práticas, que ao entender os conceitos de cultura material, Memória e Representação, percebe-se que elas nunca estiveram perdidas, o que fica evidente nos trabalhos analisados. Os artífices, designers e artesãos têm-se apropriado dos conhecimentos das técnicas para construir objetos para serem comercializados e tornar artefatos, construído pela etnia indígena 'mais visível esteticamente', é o que se resume da proposta, e a historiografia do design, de fato ocasionou o isolamento étnico da cultura afro-brasileira,

A produção negra deve fazer parte da história do design, pois os povos africanos que participaram da construção cultural do Brasil trouxeram seus conhecimentos tecnológicos e os aplicaram para criar o território dominado, mais eficiente e próspero. Como afirma Cardoso (2005), é preciso desmistificar que o design no Brasil surge na década de 1960, pois é importante um aprofundamento do design a partir das tecnologias, da história das etnias. Consequente, os artefatos religiosos, de cunho afro-brasileiro, são testemunhos de um passado que nunca foi apagado e as memórias prevalecem no cotidiano e na perpetuação de um legado cultural sofrido, que deixou marcas.

A narrativa, a partir dessa construção imagética, é ponto de partida para se pensar num possível conceito de etnodesign. Para que isso seja possível, um passo foi dado até aqui. O conceito de design, sob a perspectiva crítica de Flusser (2007), permite a continuidade dessa construção historiografia, além do imbricamento com a Representação, pensada em Chartier (1990) e da Memória, em Le Goff (2003). Portanto, reunidos os argumentos necessários para relacionar o design com a história, indica-se, a partir deste ponto, uma relação entre aqueles conceitos e sua aplicabilidade. É preciso validar os argumentos analisando artefatos. Para que isso seja possível, apresentar-se-á, no próximo capítulo, um estudo sobre a Coleção Perseverança, identificando na documentação os artefatos que a constituem.

A forma de descrição parte da análise de jornais, catálogos, livros e entrevistas que mencionam a presença daqueles artefatos. A intenção é descrevê-los sob o olhar crítico voltado para um pensar etnodesign, mostrando que ao ser desenvolvido um estudo das práticas construtivas de uma etnia, no caso a afro-brasileira, atrelado aos pressupostos entre design, Representação e Memória, dar-se-á mais um passo à concretização do objetivo desse estudo. A Perseverança trará formas de apreensão sob uma nova historicidade para o design. Sem dúvida, a partir da sua análise, o etnodesign, ganhará consistência e será enfatizado sob a crítica, de que o equívoco, até então causado, é resultado da incompreensão da história de construção do homem, e conseqüentemente, a má interpretação de seus códigos. Daqui em diante, pode-se afirmar que o etnodesign começa a se compor nos estudos afro-brasileiro, sobretudo, dentro da perspectiva da cultura material.



“Narrativa imagética da Coleção Perseverança do IHGAL”

3 NARRATIVA IMAGÉTICA DA COLEÇÃO PERSEVERANÇA DO IHGAL

O grande mérito da Coleção Perseverança está justamente no que se conseguiu reunir de documentos do homem alagoano, portador dessa grande herança afro-negra e afro-islâmica. Ele atesta como conhecedor dos deuses africanos, das elaboradas técnicas artesanais de fazer objetos trabalhados em búzios, metais, couro e madeira; onde está transparente esse ethos africano. Essa é uma arte em que a comunidade assume a autoria, onde a moral e a ética da sociedade estão comprometidas com a memória, sendo decisivamente o viço da identidade o grande alimento dos processos.

*Coleção Perseverança e a etnografia do xangô,
RAUL LODY, 1985*

Para que se compreenda a história da Coleção Perseverança, composta por mais de 200 peças, é necessária, antes, uma abordagem a respeito da importância do Museu do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas – IHGAL, onde se encontra a coleção, como lugar que guarda a memória social, a representação da cultura afro-brasileira com a cultura material, através de seus artefatos.

Para Bellaigue (apud SILVA, 2010, p. 46), “os museus, como mediadores culturais, são os lugares onde se ajustam se aprofundam e se exprimem os laços entre o homem e o real”. Portanto, o museu não teria um fim em si mesmo. Os museus são lugares de representação e enquanto tais são campos de disputa pela hegemonia da memória e controle dos discursos do passado. Aqui o museu aproxima-se da ideia de lugar da celebração e manutenção da memória dos indivíduos e sociedades, torna-se palco das comemorações e conflitos advindos desses interesses.

Silva (2010) considera o museu como espaço privilegiado da pesquisa, preservação e comunicação, onde existem objetos e processos que fazem a ligação entre o que se vê e o que se sente.

Nessa compreensão o Museu torna-se lugar de investigação das relações do ser humano com o visível (o estudo da História e a percepção do tempo presente) e o invisível (a memória, a lembrança, a magia, o sentimento mobilizador). Portanto o Tempo torna-se uma

das dimensões mais latentes no museu enquanto categoria relacional (de diálogo e de confronto) entre memória e História (SILVA, 2010, p. 49).

Colocamos o tempo (LE GOFF, 2003, p. 52) como lugares conectados com a história, pois “a história é a ciência do tempo, e a história está estritamente ligada às diferentes concepções de tempo que existem nas sociedades”; a memória como “prática social, que não é “memória-arquivo”, mas continuidade retrospectiva” (LE GOFF, 2003, p. 47-48). O Museu do IHGAL insere-se nessa perspectiva, “foi a primeira instituição a criar um museu público em Alagoas (DANTAS, 1985, p. 6), com um acervo que reúne várias coleções, ao longo de sua história. Os objetos foram doados, através da prática de colecionismo²⁰, e, aos poucos, foram tornando-se exposição na instituição. Dentre as peças estão objetos de arte indígena, doado por Jonas Montenegro, a partir de 1880, pesquisador de arte popular que acumulou por suas andanças pela região norte do país; também foram doadas ao museu, por Théo Brandão, 47 peças de ex-votos recolhidos em Alagoas além de objetos pertencentes ao movimento do Cangaço, como peças usadas por Lampião, ambas chegaram ao museu em meados do século XX (TENÓRIO; DANTAS, 2007).

Figura 35 - Fachada IHGAL.



Autor: ADMOND, 2014

²⁰ Para Léon (1995) o Colecionismo afirma-se em três aspectos: em primeiro, como um mundo de preferências ideológicas al definir-se como defensor activo de la posesión única, no compartida; em segundo, incide en la función ideológica de la cultura. La clientela de arte representa a una clase determinada que dirige, controla e instrumentaliza los objetos de cultura en función de sus intereses y objetivos”; e em terceiro, tiene un valor formativo-consolidante sobre el arte, la crítica y el gusto.

3.1 O Quebra-Quebra: conflito entre xangozeiros e combatentes

A Coleção Perseverança faz parte de acervo cultural, sua história, anterior a sua chegada ao museu do IHGAL, está conectada com a existência da Sociedade Perseverança, “fundada em 30 de março de 1879” (LIMA JÚNIOR, 2001, p. 169). Sua história que se constituiu como desafio para esta pesquisa, visto a necessidade de reconstruí-la através das etapas de divulgação, sobre as peças, a partir de materiais publicados em jornais, revistas, artigos, livros, entrevistas, catálogos e relatórios, além de uma produção imagética que, junto aos demais, tornou-se fonte para esta escrita.

Nesta narrativa descrevem-se os artefatos referentes ao Quebra do Xangô, o silêncio que imperou na relação entre religião e política e que perdura até os dias de hoje. Conforme Amorim (2007) “O silêncio é uma característica marcante no movimento da ‘Operação Xangô’”, fato que pode ser observado no documentário 1912- O Quebra de Xangô, na seguinte passagem:

Repórter: A senhora já ouviu falar do Quebra de Xangô?

Elza (Casa da Pomba Gira): Quebra de Xangô? Do Quebra? Não.

Repórter: Já ouviu falar da Tia Marcelina?

Ângela Brandão (Casa dos Pretos Velhos): Quem?

Repórter: Tia Marcelina.

Ângela Brandão (Casa dos Pretos Velhos): Não, eu conheço a tia Celina dali.

Pai Maciel (Federação dos Cultos Afro- Umbandistas de Alagoas): Tia Marcelina é verdade que ela foi a Yalorixá mais famosa do estado de Alagoas, porque foi ela que fundou o candomblé nesse estado, agora a nação de origem que ela fundou foi Nagô.

Repórter: E o senhor já ouviu falar do Quebra dos terreiros em 1912?

Luiz Brandão (Casa dos Orixás): Rapaz eu já ouvi falar, mas não tenho conhecimento dele não.

Narradora: 1912, meu Deus. Meu Deus o que foi aquilo?

O silêncio do ato permite-nos retratar a memória, através da forma como as peças se apresentam no espaço museu, numa relação de interação, segundo Araújo; Silva (2009, p. 67), “entre um antigo passado e um presente em constante

mutação”. Essa interação remete a construção histórica entre esse passado e o presente, através da aquisição da consciência das heranças do passado e das exigências do presente que estão imbricadas nas histórias que os artefatos apresentam, no discurso que os terreiros de Alagoas construíram com a propagação de sua cultura, fazendo entender que “a memória não deixa de brincar com a identidade, embora mantenha um pacto com ela” (JEUDY, 1990. apud. AZEVEDO NETO, 2007, p. 9).

A história da Coleção Perseverança começa antes do acontecimento conhecido como Quebra do Xangô, em 1º de fevereiro de 1912, pois se pode observar, através do Jornal de Alagoas, nas edições de 4, 6, 7, 8 e 10 de fevereiro de 1912, a presença dos artefatos usados nos terreiros, principalmente na cidade Maceió, e que alguns desses artefatos tornaram-se resquícios do acontecido, e levariam a construção da coleção.

O episódio do Quebra tem seu início nas prolongadas disputas pela dominação dos dispositivos e mecanismos do poder, que para Rafael (2008, p. 31), acontece “pelo posto ocupado pelo grupo oligárquico dominado por Euclides Malta”²¹, governador de Alagoas em exercício. As manobras políticas concorreram para mantê-lo no poder por quase doze anos, considerando o mandato intermediário exercido por seu irmão, Joaquim Vieira Malta (1903/1906), período conhecido como a “Era dos Maltas”.

A justificativa para a Operação Xangô, outro nome dado ao ocorrido, é que o Governador Euclides tinha estreita relação com as casas de Xangô, e que sua administração era orientada pelo “Leba”, nome associado à imagem do diabo, alguns orixás e pais e mães de santo. Este fato se tornou um dos motes adotados pela oposição, a Liga dos Combatentes Republicanos²², comandada pelo ex-

²¹ Líder político, apelidado por Sílvia Romero, ainda em 1908, de *oikocrata*, familista primitivo e chefe da “casa reinante” das Alagoas (ROMERO, 1910). Advogado, oriundo de uma família de proprietários rurais, Euclides Malta foi uma espécie de “bacharel anacrônico”, no dizer de Rafael (2008). O líder político era, afinal, um misto de jovem bacharel urbano que exaltava sua personalidade individual como modelo de valor próprio, superior às contingências da política. Porém, ao mesmo tempo, este mesmo personagem das gestas de poder alagoano revelou ser ponte entre as antigas estruturas locais, comandadas por coronéis semianalfabetos, e a sua própria geração de bacharéis emergentes e muito bem instruídos, que circulava no entorno dessa classe de latifundiários e donos de engenhos. Mais que isso, Euclides Malta criou um paradigma para as administrações futuras em Alagoas, na medida em que não somente foi modelo local para a construção da República, como também para o tipo de política oligárquica que misturava o bacharelismo, o coronelismo, o trabalho rural e o controle dos votos (FIGUEIREDO, 2014).

²² A Liga dos Republicanos Combatentes em homenagem a Miguel Omena, liderada por Manuel Luiz da Paz, foi fundada em 1911. A Liga contava com vários comerciantes e ex-militares, pessoas

combatente Clodoaldo da Fonseca, para acionar a revolta que emergiu durante a disputa política de 1912, levando o ato da quebra dos terreiros como uma tomada de poder e um enfraquecimento do grupo oligárquico comandado pela família Malta.

Um dos pesquisadores do Quebra Quebra, outro nome dado ao fato, Ulisses Rafael (2008), sociólogo, afirma que no ato da invasão dos terreiros por parte dos integrantes da Liga dos Republicanos. Segundo Rafael (2008, p. 35) “[...] as peças, indumentárias e instrumentos utilizados nos rituais religiosos que foram destruídos”, são aquelas que estavam mais diretamente associadas à figura do Governador, das quais não se encontram exemplares na referida coleção.

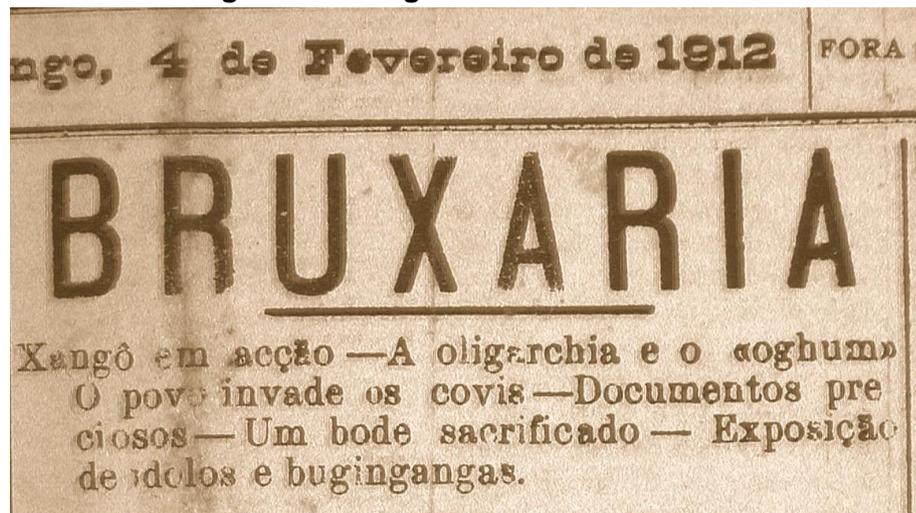
3.2 Série Bruxaria: os artefatos no Jornal de Alagoas de 1912

No levantamento da documentação, artigos que divulgaram o ato, no caso aqui, os do Jornal de Alagoas, identificam-se alguns dos artefatos pertencentes ao Governador e que se encontram na coleção. Entende-se que parte dos objetos saqueados pela oposição se refere a Euclides, pois o alvo da Liga era a tomada do poder, como já havia sido afirmado, e através da destruição dos terreiros de Xangô²³, o Governador enfraqueceria, pois a justificativa para a quebra dos terreiros estava na presença daquele político nesses locais. Portanto, em alguns artigos desse Jornal, foi possível identificar parte dos objetos usados pelo então Dr. Euclides Malta e que está entre o material catalogado da Coleção Perseverança.

empregadas tidas como “de bem”, tendo, inclusive, em suas altas patentes, funcionários públicos, já antes do Quebra como os empossados posteriormente. Desde a sua criação, a Liga vinha espalhando o terror entre os partidários da causa maltista, obtendo grande êxito em suas investidas, a ponto de atingir os redutos mais protegidos do Governo, com a deposição dos principais mandatários políticos, entre eles o próprio Euclides Malta. Mesmo que a causa inicial dessa revolta popular, tivesse como mote, a permanência prolongada desse político no poder, aliada ao fato de que, durante suas sucessivas gestões, uma série de arbitrariedades foram apontadas pelos seus inimigos políticos, o caso é que, não satisfeita com o sucesso de tais investidas, a Liga estende sua indignação sobre os terreiros, por considerar que naqueles espaços religiosos, residia o vigor misterioso que garantiu durante tanto tempo a continuidade daquele político à frente do poder (RAFAEL, 2008).

²³ Mas não foram apenas os materiais do culto que sofreram com a fúria dos agressores. Pais, mães e filhos de santo, além das pessoas que frequentavam os cultos de matrizes africanas e estavam presentes, foram golpeadas durante o ocorrido. A polícia, que já se aliara a oposição tendo em vista a queda dos Malta, realizou perseguições “nos moldes da inquisição medieval. [...] além das prisões, torturas, delações, interrogatórios e outras práticas violentas. Qualquer denúncia implicava em prisões, constrangimentos e sevícias nas enxovias policiais (TENÓRIO, 2009) .

Figura 36 - Artigo do dia 4 de fevereiro.



Fonte: Jornal de Alagoas, 1912

Em 4 de fevereiro de 1912, o jornal de Alagoas aborda em matéria a menção à saída de Euclides Malta pelos fundos do Palácio dos Martírios e denomina os terreiros como “casas de feitiçaria barata”. O texto também menciona Tia Marcelina e João Catharina como entusiastas de Malta.

Na tentativa de identificar os artefatos usados nos cultos de matriz afro-brasileira, identifica-se a descrição de alguns objetos, como a menção ao capacete de búzios que, segundo o texto, seria pertencente ao Sr. Euclides Malta, governador em questão. Segue o trecho do Jornal de Alagoas (4 fev. 1912):

Tia Marcelina e João Catharina eram os mais entusiastas pela volta do Sr. Euclides, a quem chamavam “o rei”, cujo capacete, feito de búzios, para elles preciosos, era cercado de pequenos espelhos que reflectiam a alma embruteada do detentor de Alagoas.

Observa-se, na descrição, o quanto existia respeito e admiração pelo governador, conhecido como o “rei”, aquele que merecia o melhor que todos os filhos, a proteção da mãe e o melhor na indumentária. O texto não apresenta autor específico, assim do ponto de vista jornalístico trata-se de matéria assumida pela empresa, seguindo, portanto a linha editorial determinada pelo proprietário, como a imprensa estava engajada na quebra da hegemonia Malta, entende-se que a interpretação do autor foi feita com o propósito de mostrar provas de que Euclides mantinha presença constante no terreiro de Tia Marcelina, sua mãe de Santo.

Figura 37 - Capacete de Xangô.



Fonte: LODY, 1985

O capacete descrito na matéria seria o da figura 37, feito com folha de flandres e tecido de algodão recoberto por búzios, no qual “faz parte da indumentária cerimonial dos orixás Ogum ou Xangô” (LODY, 1985, p. 50).

Ainda em relação à presença dos artefatos nos terreiros, o mesmo jornal, de 4 de fevereiro, indica outra citação, a qual descreve a cena de um sacrifício de um bode encontrado em um dos terreiros invadidos, e entre o bode, existiam outros objetos que hoje fazem parte da coleção:

[...] um bode preto sacrificado a “oxalá” tinha pendurado no pescoço o retrato do coronel Clodoaldo da Fonseca e esse bode, entre açaças, moringas, pratas, moedas de cobre e outros ingredientes estava (JORNAL DE ALAGOAS, 4. fev. 1912).

Clodoaldo da Fonseca²⁴, identificado no sacrifício, era opositor ferrenho de Euclides e chefe da Liga Combatente, o que representava uma ameaça para o poder governamental. Pode-se inferir da cena narrada que os objetos portam significado para os terreiros. No caso citado, a representação desses artefatos traduz a importância do seu uso nesses espaços de matriz afro-brasileira como base

²⁴ Clodoaldo da Fonseca, coronel do Exército (cunhado de Hermes da Fonseca) do partido democrata, sucedeu Malta após o “quebra-quebra” de 1912 (AMORIM, 2012).

fundante para entender a cultura material do povo negro. Moringas e moedas de cobre são peças que pertencem a quase todos os terreiros. São elementos que traduzem a riqueza de um orixá e que servem de apoio para uma oferenda. Portanto, o sacrifício feito a Oxalá era para tirar o ex-combatente, Clodoaldo, do caminho de Euclides.

Figura 38 - Artigo do dia 6.



Fonte: JORNAL DE ALAGOAS, 1912

O título da figura 6 faz parte do Jornal de Alagoas, material do dia 6 de fevereiro. A matéria aborda a revelação que teria enviado um jornalista disfarçado de integrante do terreiro para conhecer de perto os meandros da bruxaria. E nele, identifica-se um ritual, onde uma “negrinha moça” cai no chão, exausta, de tanto rodar e, em seguida, bebe “xecrerê”, bebida conhecida hoje como Xequetê²⁵, após várias atuações de cantigas ao santo, “[...] Terminada essa cantoria, a pretinha, depois de beber um caneco de xecrerê [sic], [...] com uma salva na mão, correu entre os circunstantes, a pedir. Ô ô petinho. Era a colheita dos níqueis [sic] [...]” (JORNAL DE ALAGOAS, 6. fev. 1912). Quanto aos níqueis recolhidos,

são as moedas ofertadas em deferência prestada, quando se quer dar destaque à visita ao terreiro, por determinados seguidores da seita, tais como: chefes de terreiros, de qualquer hierarquia, personalidades ilustres, benfeitores do terreiro, autoridades civis,

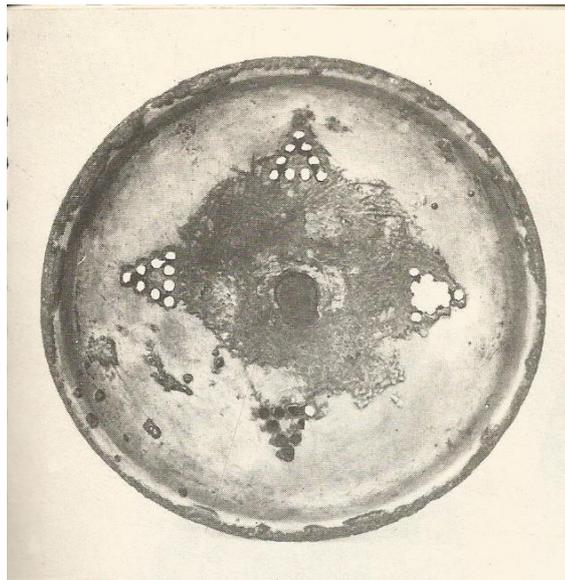
²⁵ O xequetê é preparado artesanalmente com cravo canela, erva-doce, amendoim e castanha de caju; e, a esse conjunto de ingredientes é acrescida a cachaça com açúcar, limão e pitanga; na forma tradicional de se fazer o “bate-bate”. Todos esses ingredientes ficam em processo de maturação por um período de três dias, para apurar o gosto. Aí, está pronta a bebida de festa que é servida em pequenas doses, pois, tem a fama de ser uma bebida “forte” e “quente”, e justamente por isso é também chamada com o nome sugestivo de “levanta a saia”. (LODY, 2014, p.1)

militares e religiosas, que conheçam a Lei e que mereçam essa deferência (TENDA DE XANGÔ, 2007).

As moedas recolhidas eram usadas para a manutenção do espaço religioso, além de servirem para a compra de adereços e objetos que fazem parte da casa que geralmente representa um determinado orixá. As moedas não foram identificadas na coleção Perseverança.

Artefato também citado no artigo, identificada na catalogação, a salva é feita em uma bandeja quadrada ou oblonga (circular), de acordo com o chefe do terreiro. Conforme as condições financeiras do terreiro, esta bandeja poderá ser de metal, aço inoxidável, prata, ouro ou até de platina (TENDA DE XANGÔ, 2007).

Figura 39 - Fotografia da salva – Tombo 103.



Fonte: LODY, 1985

A salva é descrita no catálogo elaborado pelo antropólogo Raul Lody apresentado mais adiante. A peça é um tipo de prato confeccionado em alpaca, liga metálica composta de níquel, cobre e zinco. Esta peça é muito usada na liturgia da igreja católica.

O jornal do dia 7 de fevereiro de 1912, trás como tema as cantigas entoadas pelos filhos de santos e os batuques causados pelos instrumentos de percussão usados durante os rituais.

Figura 40 - Artigo dia 7 de fevereiro.



Fonte: Jornal de Alagoas, 1912

Analisando o jornal, com o título voltado para a sessão de feitiçaria, como mencionado na figura, identifica-se que o assunto mais relevante é a presença de 'Tio Salú', conhecido como o 'pae grande', grande pai, o mentor e chefe do Xangô no nordeste, como uma espécie de bispo da religião.

Figura 41 - Caricatura do 'Pae Grande'



Fonte: Jornal de Alagoas, 1912

O texto descreve 'Tio Salú' como um preto alto, de barba branca, que sendo o chefe do Xangô, tinha a vaidade de dar audiências e receber as altas autoridades da oligarquia, quando chegava a Maceió chamado por pais e mães de santo. Segundo a reportagem, Tio Salú residia no estado da Bahia, mas viajava entre os estados

Pernambuco, Alagoas e também para à África, de onde trazia objetos religiosos que faziam parte dos rituais:

O 'pae grande' é um 'Tio Salú', uma espécie de bispo da religião deles. O 'Tio Salú', está actualmente na Bahia e vive em constantes viagens entre a Africa, Pernambuco, Alagoas e Bahia traz elle, quase annualmente, os diversos objectos do culto: coriscos, azeviches, búzios, e contas de valor, hervas e fructas venenosas, etc., que vende a bom preço (JORNAL DE ALAGOAS, 7. fev. 1912).

De acordo com a citação, os artefatos usados nos terreiros eram encomendados ao 'Tio Salú', que se configurava como o vendedor e fornecedor, além de ser respeitado e visto como aquele que ajudaria ao governador, Euclides Malta, a superar as dificuldades que vinha enfrentando na administração do estado e a pressão pelo grupo opositor que o acusava de administrar sob os comandos dos 'macumbeiros' e dos orixás, o que denotava que a tensão contra Euclides estava aumentando e que ele, achava que os trabalhos de Tia Marcela não estavam surtindo efeitos. Daí, a necessidade, segundo o artigo, em chamar "Tio Salú" para orientar o governador.

Outro aspecto identificado no texto é a reunião, depois do atentado na noite do dia 1º de fevereiro, dos objetos saqueados e colocados na sede da Liga dos Republicanos Combatentes. A matéria menciona que os jornalistas foram *in loco* colher informações a respeito dos objetos que tinham sido usados para expor perante a sociedade, com a finalidade de mostrar que o ato foi consagrado e a Era Malta estava chegando ao fim.

[...] a sala da Liga estava transformada em museu e tinha o aspecto alegre de um presepe em noite de natal. Tudo muito bem arrumado e espalhadas pelo chão algumas gamellas com um 'santo' (uma pedra) mergulhado em azeite de dendê (JORNAL DE ALAGOAS, 7. fev. 1912) [sic].

De forma irônica, a descrição é feita com a possível identificação de um dos filhos de santo, convidado pelo grupo de oposição a comparecer à sede da Liga, a listar os objetos que estavam expostos no espaço. A Liga o fez escrever em pedacinhos de papéis os nomes dos referidos orixás:

Lá estavam, garbosos, na sua fealdade de obra mal acabada, ‘oxalá’, ‘oghum taió’, ‘oghum china’, ‘xangô nilê’, ‘xangô-china’, ‘azuleijú’, ‘oyá’, ‘oxum êkum’, e tantos outros ‘santos’ que a idolatria africana phantasia para iludir os incautos e ignorantes (JORNAL DE ALAGOAS, 7. fev. 1912).

De acordo com Duarte (1985, p. 6), “a opção pela conservação dessas esculturas, em detrimento das que representavam entidades” como o “Leba”, “ídolo com chifres” que representava “o espírito do mal” e “Ali Babá”, que em forma de menino presidia a animação e os prazeres, “[...] as quais foram destruídas nas muitas fogueiras que arderam naquelas noites, consiste numa escolha que atualiza a crença”.

A acusação que recai sobre Euclides Malta e sobre algumas casas às quais supostamente ele estaria ligado, enquadra grupos e pessoas. Observa-se aquela cena como a primeira exposição do que viria ser a Coleção Perseverança em sua totalidade.

Figura 42 - Uma das gamelas pertencentes à Coleção.



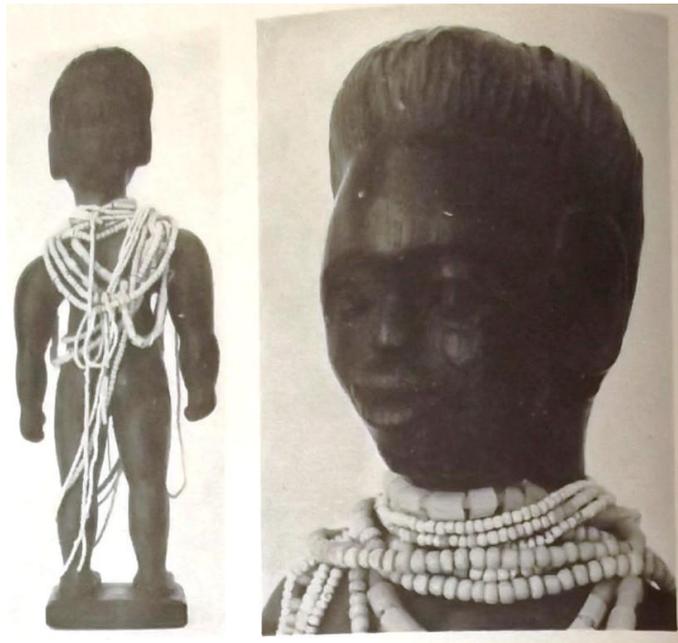
Fonte: LODY, 1985

Uma das gamelas (Fig. 42), pertencente ao acervo da Coleção Perseverança, foi catalogada, com o tomo 60, pelo antropólogo Raul Lody, em 1985. O catálogo descreve a peça confeccionada em madeira. Trata-se de utensílio comumente encontrado nas cozinhas e nos pejis dos terreiros, servindo para conter comidas de rituais, compondo assentamentos dos orixás. “Observa-se que a parte exterior da peça é pintada em tinta a óleo branca” (LODY, 1985, p. 23).

Uma das esculturas, a da Figura 43, é em madeira encerada, provavelmente uma peça africana. Observou-se na cabeça um detalhe que possui um pigmento

azul conhecido como o *anileiro*, pigmento tradicionalmente usado em figuras e máscaras africanas pertencentes à cultura lorubá (Nigéria e Benin)²⁶. Segundo a análise estética de Lody (1985, p. 38), “a escultura tem nas mãos fios de miçangas brancas-leitosas e de contas cilíndricas de louça na mesma cor”.

Figura 43 - Escultura de Oxalá.



Fonte: LODY, 1985

Atentar para o uso do branco como cor do ritual do orixá Oxalá, divindade da fertilidade e, por conseguinte, da vida. Para Abelardo Duarte (1974, p. 35), “a escultura identifica-se a Senhor do Bonfim”, atrelando o sincretismo existente nas religiões de matriz afro.

Lody ainda observa que na escultura havia a apresentação do sexo masculino, através do órgão, colocado naturalmente pelo artesão, mas que não foi encontrado, o que se deduz sua retirada no terreiro ou quando a apreensão do objeto no período da repressão policial de 1912. “Essa escultura é inegavelmente

²⁶ As máscaras na Nigéria sempre foram inspiradas por tradição popular. Os lorubá presentes também no território que corresponde ao Benin atualmente ocupam uma posição de destaque, inclusive pela magnitude numérica de seu grupo. Utilizam as máscaras em cultos consagrados aos espíritos da terra, aos antepassados e à fertilidade (RABELLO, 2009).

um dos mais significativos testemunhos da imaginária religiosa na presente coleção” (LODY, 1985, p. 38). A peça atesta a ocupação de assento ritual de Oxalá no peji²⁷.

Identificam-se outros orixás na exposição feita pela Liga dos Republicanos, ainda em relação ao jornal do dia 7. Verifica-se a presença de Ogum Taió, Xangô Nilê e Oxum Ekum, santos também devotados nos terreiros de candomblé em Maceió.

A peça de Ogum feita em madeira representa a figura masculina em pé, com o braço esquerdo simbolizando uma pedra de amolar e com o direito, a lâmina que seria amolada nessa pedra. Isso revela, segundo Lody (1985, p. 34) “postura ritual, característica de Ogum, eminentemente bélico, guerreiro que domina os metais, as armas e as ferramentas agrícolas”.

Figura 44 - Ogum Taió.



Fonte: DUARTE, 1974; LODY, 1974

²⁷ Segundo Lody (2003, p. 131), Peji em nagô, ou Côme em jeje é um local sagrado da cultura Afro Brasileira, também chamado de Ilê Orixá (casa do Orixá), Ilê axé, ou quarto de santo, onde fica o pepelê. Geralmente o pepelê é construído de madeira com entalhe artesanal ou alvenaria, denominado também de altar, onde são colocados os assentamentos dos Orixás, Restrito aos filhos da casa, não é permitida a entrada de estranhos. Na Umbanda é dado o nome de Peji ou congá para o altar, onde são colocadas as imagens de santos (sincretismo religioso) e fica na sala principal onde são realizadas as cerimônias públicas.

A escultura é coberta por uma túnica de algodão vermelho riscado de preto. Sua barra é ornamentada de algodão branco e a gola e os punhos, de crochê também branco. O santo veste calça fofa do mesmo tecido, além de carregar no ombro direito uma tira de pano em algodão vermelho, detalhado e ornado com algodão branco como um *alacá* (pano da costa), apresentando nas barras O.G.S duas vezes. Lody (1985, p. 34) acrescenta que “essas inscrições na parte de baixo foram costuradas com sianinha branca, formando as letras”.

A peça exibe corrente de ferro de elos diferentes, marcando efetivamente a figura de Ogum, enquanto guerreiro e agricultor. A figura ainda apresenta três listas verticais, nas duas faces, feitos por pintura, lembrando marcas tribais de reconhecimento étnico. “Na cabeça, notar os olhos de vidro, a pintura da sobrancelha e do cabelo, e no topo, orifício onde provavelmente era colocada outra peça” (LODY, 1985, p. 34). A figura de Ogum ocupou um dos pejis mencionados nos jornal do dia 7 de fevereiro, sendo uma peça considerada de alta importância para o culto afro.

Outra peça identificada na Coleção é a figura de Oxum Ekum, conforme imagem a seguir. A referida peça foi confeccionada em madeira, seguindo a postura e tipo da imagem de Nossa Senhora que leva o menino Deus no braço.

Figura 45 - Oxum Ekum.



Fonte: DUARTE, 1974; LODY, 1985

A escultura (Figura 45) é pintada em vermelho e pontilhada de tinta branca. As cabeças têm o topo detalhado por pintura, lembrando uma cabeça raspada. Lody descreve a peça, com tombo 15, da seguinte maneira:

A figura principal porta um Oxê²⁸ encaixado, pintado como um corpo. Pelo orifício no topo da cabeça, deduz-se que a figura da criança possuía Oxê. Um fio de miçangas marrons e brancas enfiadas alternadamente está junto ao pescoço da figura principal (LODY, 1985, p. 43).

Continuando a análise da peça, percebe-se que as costas apresentam uma espécie de escudo oval entalhado, exibindo meia lua como tema central. A escultura é vestida por duas peças de tecidos. A primeira, feita de algodão vermelho como uma longa túnica adornada por búzios e a segunda, feita do mesmo material e cor, apresenta bordados de ponto cheio em linha branca e búzios. Segundo Lody (1985, p. 43), “essas peças tem forte similitude com paramentos da Igreja Católica”. O autor ainda observa que os rostos e antebraços das figuras são as únicas partes não pintadas.

A peça seguinte representa Xangô Nilê comparada com a imagem de Santo Antônio por adeptos da religião afro-brasileira.

Figura 46 - Xangô Nilê.



Fonte: LODY, 1985

²⁸ Objeto de franca ocorrência nos terreiros de Candomblés e de Xangô. Oxê é o machado de duas lâminas, machado de dois gumes, de dois gomos, ferramenta de propriedade de Xangô. Ora os machados são em madeira, ora em folha-de-flandres, cobre ou latão, assumindo todos os mesmos significados (LODY, 1983).

Essa escultura é feita em madeira lixada e envernizada. Lody (1985, p. 19) “ressalta o trabalho do artesão com nítida referência formal com os ex-votos feitos em madeira na região nordeste”.

É possível identificar uma grande produção da imaginária sacra e popular da região que muito se aproxima, em estilo e técnica, da forte herança dos africanos no Ocidente. Assim, Raul Lody (1985, p. 19), acrescenta que a essa conjectura,

[...] retoma-se uma leitura sobre a produção de esculturas em madeira de africanos no Brasil, que, entre outras opções de explicar seus conhecimentos de artesãos, encontram na forma colonizada e submissa de fazer santos e ex-votos para o consumo das igrejas, um caminho de produção e, ao mesmo tempo, de resistência quando em raros casos tem-se conhecimento de objetos destinados aos cultos afro-brasileiros vindos de mãos de obra e de conhecimento temático de africanos e/ou seus descendentes.

Ainda se observa que existe uma elipse entalhada nas costas da imagem contendo gravação de uma meia-lua. A figura principal e a do menino Deus tem orifícios na cabeça, denotando o uso de adereços. “Atentar para o nome Xangô Nilê, sincretismo com Santo Antônio e observar o constante sincretismo desse santo com o orixá Ogum” (LODY, 1985, p. 19). Ogum possui na África o título de Onin Irê (Nigéria), legado por corruptela Onirê, Nilê.

Ao retomarmos a cena da exposição na sede da Liga Republicana, o referido Jornal de Alagoas, com a série “Bruxaria”, do dia 7 de fevereiro, descreve de forma detalhada alguns outros objetos espalhados pelo salão:

[...] entre os objetos e alfaias notamos: 1 ‘capus de Ogum China’, avaliado em 500\$000 e que era ostentado pelo dr. Euclides Malta por ocasião de receber a sua obrigação; ‘gorro de Xangô nilê’ que ‘pae de santo’ punha á cabeça para abençoar o dr. Euclides; banco de ‘Ogum-taió’, peça torneada, de madeira, sobre pé de ferro e em que o dr. Euclides Malta se sentava para receber a benção do ‘pae de santo’, capus de ‘Oxala’, gorro de ‘azuleiju’ gorros de ‘ogum- taió’ e ‘xangô bomina’ bolsa de ‘ogum-china’ que servia para receber espórtulas; ‘gôgô’ peça de ferro em forma de chocalho que servia para harmonizar os cânticos; ‘ôbébé’, arma do santo do mesmo nome, com duas hastes terminadas por meia-lua com uma estrella no centro; espelho de ‘oxum êkum’, espadas de ‘oyá’; ‘akeri’, grande maracá que servia para despertar os santos; pulseiras de ‘oxum-mari’ e um grande número de rozarios, colares, pedras e ferros, cuja numeração seria enfadonha (JORNAL DE ALAGOAS, 7. fev. 1912).

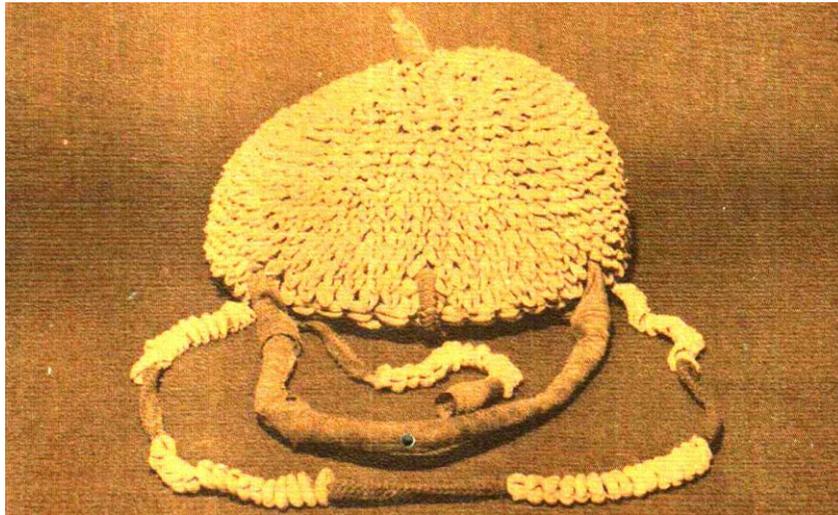
A identificação das peças é descrita de forma irônica, pois ao finalizar o parágrafo, o jornalista cita que a quantidade saqueada de objetos é grande e que a listagem destes seria impossível para enumerá-los no jornal, o que se percebe que é nessa quantidade, que mora o poder de Euclides, destituído do seu trono pela população e o mal, o “leba” que o guiava, estava sob o domínio e comando de Clodoaldo da Fonseca e sua base de apoio. Boa parte desses objetos está no conjunto da Perseverança, e os mesmos, que identificaremos logo mais, estão catalogados e analisados com mais detalhes com a perspectiva do museólogo e antropólogo Raul Lody.

Ao observar os catálogos que registraram os objetos descritos no jornal, os autores, Abelardo Duarte (1974) e Raul Lody (1985), apresentam certo distanciamento quando se trata da identificação dos objetos, pois em um (1974), a referência é feita de forma categórica quanto ao pertencimento do objeto a determinado orixá, e no outro (1985), a uma análise que deixa margens para uma identificação não fechada, permitindo continuação do estudo. Como exemplo, temos o capuz/capacete, termo que os autores misturam para a citação do referido objeto, de Ogum-China.

No catálogo de 1974, de Duarte, o capuz recebe a identificação exclusiva a Ogum; já no catálogo de 1985, Lody deixa a interpretação do artefato ligada a dois Orixás, Ogum e Xangô, mas especificamente a Xangô, o que fica mais enfatizado a pesquisa sobre as características que o orixá representa na análise estética, através dos signos, símbolos e materiais observados.

Como há uma menção do mesmo orixá, Ogum, nos dois catálogos, ficaremos com essa afirmação tanto de Abelardo Duarte, enfatizando características que conectam o artefato a outros objetos do mesmo orixá; e também com a análise de Lody sobre a estética da mesma peça referente a dois orixás, como material de sustentação mais evidente para a conclusão de pertencente, sem ignorar as opiniões de ambos.

Figura 47 - Capuz Ogum China.



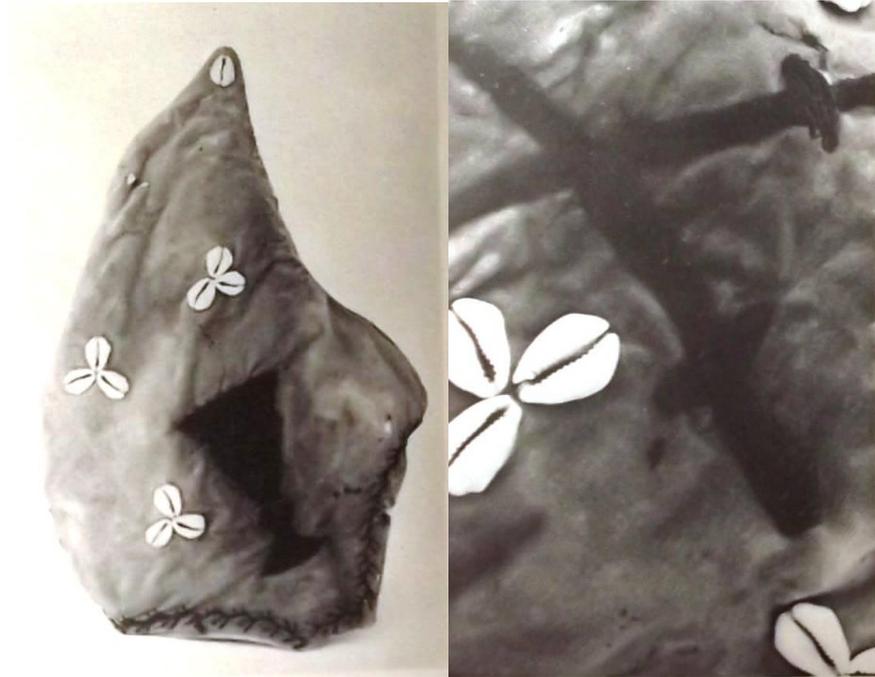
Fonte: DUARTE, 1974

O adorno possui forma semi-esférica, no qual lembra a forma de uma cabaça, o que Lody indica pertencer o objeto a Xangô, pois a cabaça se trata de um objeto religioso fundamental para esse orixá. Porém, logo mais na descrição conclui: “a peça enfatiza o poder do *status* revelando também o que há de mítico e heróico na figura Ogum” (1985, p. 29).

Acrescenta que o capuz seria uma peça provavelmente da indumentária de Xangô. O que, como observado no início, o autor não deixa claro a quem pertenceria à peça. Diferentemente de Lody, o catálogo de Duarte é enfático quando registra o capuz como peça integrante da indumentária de Ogum: “trabalhado com búzios da costa (cawries) e contas brancas. Procedência da África. Avaliado em 1912, em quinhentos mil reis. Xangô de Maceió” (DUARTE, 1974, p. 47). Os dados investigados confirmam a descrição feita pelo Jornal de Alagoas do dia 7 de fevereiro.

Mais algumas peças identificadas, através da descrição do Jornal de Alagoas, ainda do dia 7, presentes na coleção. A seguir verifica-se a imagem da peça catalogada por Raul Lody como Capuz Oxalá.

Figura 48 - Capuz Oxalá.



Fonte: LODY, 1985

O capuz foi confeccionado em veludo branco e também em seda. Possui bordado em fio amarelo e mostra de um lado um cálice, como se verifica na figura 48, e do outro, duas espadas cruzadas. Lody (1985, p. 38) analisa a peça da seguinte forma: “Toda a barra do capuz é bordada com o mesmo material, além de ter aplicações de búzios imitando flores (conjunto de três búzios)”. A peça integra o traje cerimonial de Oxalá e traz uma semelhança com o tipo de gorro encontrado nos paramentos da Igreja Católica.

Outro capuz identificado é o pertencente ao orixá Xangô, que no catálogo publicado em 1985, pelo IHGAL, apresenta-se com a descrição *Filá*, sinônimo de capuz.

Feito com tecido de algodão vermelho com contorno de tira de tecido de algodão branco. Segundo Lody (1985, p. 21) “o capuz é semelhante aos dos paramentos da Igreja”. Toda peça recebe aplicações de búzios, reunidos sempre em conjunto de três. O autor ainda atenta que pela presença dos búzios, a peça complementa o traje cerimonial do orixá Xangô.

Figura 49 - Capuz de Xangô.



Fonte: LODY, 1985

A peça, a seguir, representa o '*Gorro de azuleiju*', também descrita no mesmo Jornal. A peça está catalogada por Lody, com o tombo 164.

Figura 50 - Gorro de Azuleiju.



Fonte: LODY, 1985

Confeccionada em veludo vermelho escuro e também forrada de algodão branco e vermelho. Na parte posterior, apresenta certo franzido de veludo branco de onde pendem, para os lados, franja de material metálico dourado, que segundo Raul Lody (1985, p. 49), configura a "lembrança de uma crista, o que, aliás, é

característico na indumentária de divindades que acionam e que dominam o movimento, tais como: Exu e Xangô”.

A parte inferior é trabalhada em búzios e, por todo o contorno do gorro, são vistas pequenas bolas de *aljôfar*, conhecidas como pequenas gotas de água. No lado direito, descreve Lody (1985, p. 49), “há bordada em fio branco a palavra *AGULEIJO*, provavelmente uma lembrança de *Aganju* – qualidade de Xangô jovem”. Do outro lado é observado um ramo de flores bordado em ponto cheio com fio dourado. A peça integra o traje cerimonial do orixá Xangô e é reveladora, segundo Lody “da função dinâmica e repleta de impetuosidade” (LODY, 1985, p. 49).

Uma bolsa é descrita na matéria do dia 7 de fevereiro, trata-se da peça pertencente a Ogum-china. Na catalogação, encontramos especificados dois tipos de bolsas tipo capanga, usadas para carregar moedas durante o ritual, analisadas de acordo com as especificidades de cada traje cerimonial. Seguem os dois modelos catalogados sob os tombos 007 e 158, respectivamente.

Figura 51-52 - Bolsas tipo capanga – Ogum



Fonte: LODY, 1985

Na primeira imagem (esquerda), Figura 51, temos a bolsa que, de acordo com a análise que Lody faz, provavelmente é uma peça de origem africana, parte de muitos objetos que eram trazidos pelo ‘Tio Salú’, como já mencionado nesta seção. A peça é confeccionada com miçangas nas cores azul claro, azul escuro, marrom, branca, verde, vermelha e cor de rosa, bordada sobre tecido de algodão, arrematada

com fios de lã vermelha. “A bolsa tem como pingentes seis moedas enfiadas em linhas de algodão, canutilhos de alpaca, seguis²⁹ e miçangas azul-marinho” (LODY, 1985, p. 36). O autor ainda descreve: “As moedas são três de 5 (cinco) centavos da *República del Paraguay* e quatro de 100 (cem) réis da República dos Estados Unidos do Brasil” (1985, p. 36).

A outra imagem (direita) representa uma bolsa também tipo capanga com alça. Na descrição do catálogo de 1985, a peça é um objeto confeccionado em veludo branco totalmente recoberto por búzios. A bolsa é um objeto que completa o traje ritual e está relacionado, historicamente, com os orixás que possuem o sentido de andar pelas estradas, armados e com ares de guerreiro, como Ogum.

Também conhecida como ‘gogô’, peça de ferro com chocalho, os gonguês, conjunto de gogôs, estão no catálogo com os tombos 067, 069, 068, 064, 066 e 065, apresentado, respectivamente, na imagem a seguir.

Na figura 53, verifica-se um conjunto de sete instrumentos. Possivelmente, segundo Lody (1985, p. 39), “também, chamado de “Gã” quando no uso religioso”. As peças foram confeccionadas em ferro batido e pintadas de vermelho escuro.

Figura 53 - Gonguês.



Fonte: LODY, 1985

São soldados e apresentam também pinos de ferro colocado no meio da peça e possuem cabo de madeira. Vale ressaltar que os Gonguês, no ritual afro, iniciam a

²⁹ De origem da república tcheca, os seguis são peças parecidas com canutilhos, porém de tamanhos e formatos que o fazem diferenciar do mesmo. Juntamente com os canutilhos, são conhecidos por peças usadas para confeccionar pulseiras, colares e serem aplicados em roupas e acessórios. (DIVINO, 2014).

música religiosa, ditando fórmulas rítmicas que são seguidas pelos demais instrumentos de percussão.

Figura 54 - Maracá



Fonte: LODY, 1985

Outro instrumento musical também citado no referido jornal do dia 7 (Figura 54). Trata-se do conhecido maracá, ou chocalho grande (DUARTE, 1974).

A peça é um instrumento de ritual que possui quatro guizos, sendo um maior do que os demais. Formando um conjunto unido por uma haste que é uma maçaneta de bronze. Como observado na matéria do Jornal de Alagoas, este instrumento servia para acordar os santos (orixás).

A espada de Oyá é citada como um dos objetos expostos no salão da Liga dos Republicanos. Peça catalogada por Lody e Duarte, com o tombo 014.

Figura 55 - Espada de Oyá.



Fonte: LODY, 1985

O artefato (Figura 55) tem cabo confeccionado em latão dourado e uma lâmina em bronze. O catálogo de 1985 menciona que o cabo apresenta frisões circulares e a lâmina é decorada por marchetaria, trabalho em madeira que consiste em incrustar, embutir ou aplicar peças recortadas de madeira, marfim, metal e de outros materiais de diversas cores sobre peça de marcenaria, formando desenhos variados. Lody (1985, p. 45) é um “objeto ritual que integrou a indumentária e o assentamento, no peji, de Oxum, ogum ou Oiá”.

Figura 56 - Pulseiras femininas.



Fonte: LODY, 1985

Citadas no referente artigo do dia 7, diversas pulseiras são encontradas na Coleção Perseverança, trata-se de um acessório bastante utilizado pelas mães de santo e na indumentária dos orixás. Revelando beleza, ostentação e identidade.

As pulseiras identificadas no catálogo de Lody são denominadas de ‘Idés’. Trata-se de um conjunto de treze pulseiras, onde doze delas possuem abertura, e uma totalmente fechada. Lody (1985, p. 24) descreve sobre duas dessas pulseiras:

O círculo em metal quase que une as duas pontas, porém, em ficando abertas, revelarão o princípio do movimento, ou seja, o início tocando no final e vice-versa. Lembram também a imagem da serpente que busca alcançar a sua própria cauda. A pulseira totalmente fechada não é de uso muito comum.

Essas peças, usadas por mulheres iniciadas como objetos do cotidiano, são conhecidas no âmbito dos terreiros 'idés' (pulseiras), tornando-se componentes dos trajes rituais, podendo também ser integrada ao assentamento no peji. Segundo Lody (1985, p. 24) são "os idés do culto dos orixás Oxum, Iemanjá, Nanã, Oxalá, Iansã, entre outros". Essas pulseiras são confeccionadas em ferro e bronze, devendo pertencer ao orixá Ogum, senhor dos metais, das ferramentas e das lutas.

Outro artigo permite-nos continuar a identificar os objetos da Perseverança. Parte integrante do Jornal de Alagoas, do dia 8 de fevereiro, também sem autoria, intitulado "*Bruxaria – Xangô em confusão – mais notas e informações – os mistérios da carne – ‘santos’ de Santa Luzia do Norte*".

Figura 57: Texto da série Bruxaria.



Fonte: JORNAL DE ALAGOAS, 1912

O artigo refere-se ao negro 'ignorante e cego', vivendo uma vida de selvagem e descendente de uma raça atrasada e fraca. Referência feita à África. O mais evidente é a menção que o texto apresenta na tentativa de deixar clara a relação que possuía Euclides Malta com Tia Marcelina, sua mãe de santo. Para tal afirmação, apresenta um ritual, possivelmente feito a pedido do próprio Euclides, com a intenção de pedir a Tia Marcelina o emprego de mais 'força', ou seja, mais trabalhos feitos, mais pedidos aos santos, para que as dificuldades e a pressão por parte do povo e do partido opositor, que o governador vinha enfrentando constantemente depois da acusação que frequentava terreiros, fossem resolvidas.

O ritual é citado, trecho a seguir, pelo jornal. Nele foi identificado que a sessão aconteceu no próprio terreiro de Tia Marcelina, localizado no bairro da Levada (JORNAL DE ALAGOAS, 8. fev. 1912, grifos nossos):

Tia Marcelina preparou uma sessão de acôrdo com o chefe, e ás 8 horas mais ou menos, o sóba, entrou nessa casa de uma das ruas mais esconsas da levada, acompanhado de um dos seus áulicos, que bem conhecemos. Os trabalhos já haviam principiado, e *a negra 'mãe de santos', modulando sorrizos de megera, olhares esgazeados de víbora saciada*, correu com a mão o reposteiro de uma saleta contigua e lá ficou o 'oghum-taió' da praça dos Martyrios, guardado ás visitas dos seus 'irmãos' e do 'pessoal' que na rua avidamente olhava as danças e os requebros da 'tia' Marcellina. Tendo á cabeça um capus de 'oghum china', no peito um collete de 'oghum doaci' em que está bordada em sêda amarella uma coroa de rei, e na mão direita uma espada de 'oiá' [...]

Na descrição feita, há três peças que integram o material saqueado do terreiro de Tia Marcelina pertencente ao uso do governador Euclides Malta: o capuz de Ogum China, o colete de Ogum, peça não identificada na coleção e a espada de Oiá, ambas as peças já descrita anteriormente.

Na edição do Jornal de Alagoas, do dia 10 de fevereiro, é identificada a continuidade à campanha contra os terreiros que o Jornal de Alagoas vinha afirmando através da série “Bruxaria”.

Está presente na mesma edição a menção aos objetos retirados dos centros religiosos e que estavam expostos no museu da Perseverança, fundado em 16 de setembro de 1897, que pertencia à Sociedade Perseverança e Auxílio dos Empregados no Comércio de Maceió, atual Sindicato dos Trabalhadores no Comércio de Alagoas, que mantinha o museu:

“Léba” ou “Exú” é o deus do mal, e como os seus pares “oghum”, “xangô”, “abaluaiê”, “oxalá” e tantos outros da credence africana, está hoje preso e bem preso; estes tendo por mensagem os salões da Perseverança e aquelle a espiar pela janella do Jornal os “malvados” que passam pela rua com ar de escarneo para a sua indiferença de bloco modelado em barro e cimento (JORNAL DEALAGOAS, 10 de fevereiro, 1912).

Observa-se na descrição um tom depreciativo às peças saqueadas. O olhar sobre o estranho e o maligno é colocado em primeiro plano, pois as figuras retidas se tratavam de objetos que simbolizavam uma administração política, na figura de

Euclides Malta, atrelada, segundo acusações nunca comprovadas, à relação daquele governador com as casas de Xangô.

Depois de muitos terreiros serem destruídos e queimados em praça pública, muitos objetos foram retidos, na sede da Liga dos Republicanos. A meta do texto jornalístico era menosprezar e depreciar o governo, representação da tomada de poder, e a prova de que o governador administrava o estado sobre orientação de pais e mães de santo. Algumas esculturas citadas são identificadas, catalogadas como parte da Coleção Perseverança e que já foram citadas nesse capítulo: Ogum (tombo – 086), Oxalá (tombo – 163) e Xangô (tombo – 005).

Depois de serem doados à Sociedade Perseverança, com o passar dos anos, a decadência do museu, de acordo com o médico e pesquisador Fernando Gomes, diretor do Museu do IHGAL, culminou no fechamento, “as peças foram guardadas no porão da instituição” (GOMES apud ÁVILA, 2012, p. 52).

É importante frisar que em nenhum dos documentos analisados, foi encontrada qualquer informação que justifique a doação desses objetos para a Sociedade Perseverança e Auxílio dos Empregados e sua conservação por vários anos, pois, essa instituição já possuía em seu acervo outras coleções valiosas. O fato da transferência dos objetos, para o IHGAL, dar-se pela alegação de que, a coleção ainda sem nome, é valiosa e precisa ser catalogada e cuidada. Mas para Lody (2005), as peças foram compradas, em 1950 para não saírem de Alagoas.

3.3 Da catalogação ao desenho: a composição e o traço

Dentro dessa perspectiva de aquisição dos objetos, identifica-se na Revista do Instituto Histórico de Alagoas, no ano de 1950, este que marca a entrada das peças no IHGAL, a descrição do antropólogo e sociólogo da temática afro-brasileira no nordeste, Renê Ribeiro, numa palestra proferida e intitulada “*Significados dos estudos afro-brasileiros*”, a identificação de alguns objetos que acabara de chegar àquela instituição.

Ribeiro parte de uma abordagem através do processo de aculturação entre as etnias que formam o povo brasileiro, legado cultural deixado pelo povo negro, vindo da África e os descendentes desse povo. Ribeiro (1950, p. 9-10) relata os objetos da seguinte maneira:

Inauguram-se, neste Instituto, coleções de objetos em boa hora e muitos sabiamente confiados à sua guarda. Foi-me dado a examiná-los na companhia de Theo Brandão e Abelardo Duarte: - esculturas em madeira; colares de contas multicores, adereços e coroas heráldicas, instrumentos musicais e outros pertencentes; búzios em profusão. Objetos como esses aparentemente sem significação, tem, contudo um significado e um valor intrínseco para o estudante da cultura. Eles representam fósseis em relação aos cultos afrobrasileiros, através dos quais podem-se reconstruir formas, estruturas e depreender funções. [...] colares, abebes de Oshum (essas como ventarolas); corôas de côres que sabemos representativas de cada orisha ou divindade de procedência africana relembram sua utilização pelos fieis votados a esses cultos em ocasiões cerimoniais ou sua recepção ritual durante a iniciação.

A observação feita por Ribeiro evidencia que os artefatos ainda eram desconhecidos pelos estudiosos da área, além de mencionar que as peças tinham uma importância histórica e cultural e que, aparentemente sem significado, pelo fato do “Quebra” ainda ser desconhecido, 38 anos depois de seu acontecido, precisam ser estudadas. Trata-se de um importante registro da presença do negro em Alagoas, através da representação de suas crenças presentes nos cultos.

Outras peças são citadas durante a palestra, como as lanças, os facões, os agogôs (instrumentos musicais de percussão). O discurso de Ribeiro alerta para os possíveis estudos sobre os artefatos que precisam levar em consideração o estilo das composições das esculturas, as formas das figuras humanas, as semelhanças entre as inequívocas relações entre o construtor, o santeiro que talha, e a arte européia, através das vestes e feições dos orixás, “travestidos em santos romanos” (1950, p. 10).

Ribeiro ainda acrescenta que devem ser ressaltados os materiais que compõem a peça, as combinações de cores que indicam as técnicas e os valores tradicionais respeitados nos grupos do culto afro-brasileiro.

Renê Ribeiro, na palestra, levanta preocupações para as futuras pesquisas a respeito do material religioso. Além disso, mostra o ponto de partida para a futura catalogação oficial que viria vinte e quatro anos depois (RIBEIRO, 1950, p. 11):

Duas preocupações, porém, sobressaiam e se impunham sobre as demais sugestões que os materiais estão recolhidos: 1) a proveniência desses cultos e as origens dos seus introdutores e atuais descendentes; 2) o estado de pureza dessas tradições e o

reconhecimento das “sobrevivências” antes que desaparecessem de todo.

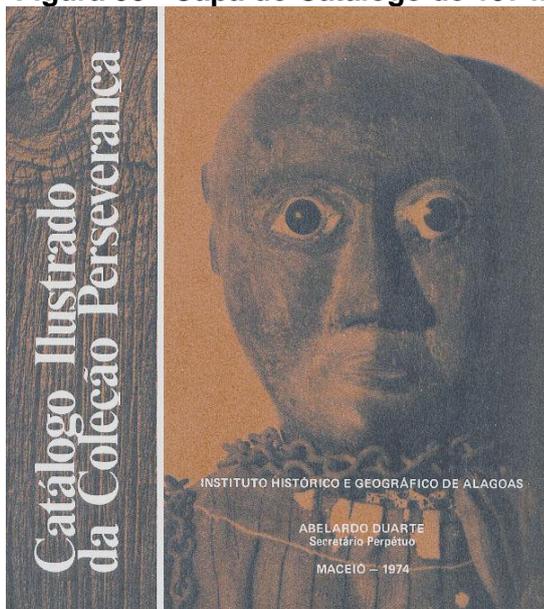
É evidente na sugestão de Ribeiro, o estudo dos objetos, através da reconstrução da história pertencente e imbricada na memória que deverá ser revelada e contada, através dos registros e análise minuciosa sobre a percepção do pesquisador/historiador com o conhecimento da cultura desse povo genuinamente africano ou que descende dele.

Abelardo Duarte (1974) descreve que somente depois da notificação de Gilberto Freyre sobre a existência desse material, numa palestra proferida nos Estados Unidos, a coleção toma mais visibilidade e desperta o interesse de pesquisadores americanos. Até então, não havia uma preocupação em catalogar as peças. Assim, os sócios do IHGAL mobilizam-se para recuperar as peças que se encontravam abandonadas nos porões da antiga Sociedade Perseverança.

Anos mais tarde, depois de fazer parte do acervo do Museu IHGAL e receber o nome de Perseverança, em homenagem a Sociedade Perseverança que abrigou por um tempo os objetos, a coleção ganhou seu primeiro registro de catalogação oficial, por solicitação do Departamento de Assuntos Culturais da Secretaria de Educação e Cultura do Estado de Alagoas. O *Catálogo Ilustrado da Coleção Perseverança* foi organizado por Abelardo Duarte, que permitiu o conhecimento do ocorrido “Quebra de Xangô”.

No catálogo, Abelardo Duarte insere matéria ilustrada ligada ao assunto, fazendo referência à coleção, através da apresentação: história abreviada da Perseverança (ainda pouco se conhecia do “Quebra Quebra”) – seu bosquejo histórico; nomenclaturas dos antigos terreiros de Maceió – AL, o que permitiu identificar a procedência e a história de alguns objetos; foi nominata dos pais e mães de santos do passado, pois permitiu conectar o ato do “Quebra do Xangô” com o contexto político da destruição dos terreiros, na figura de Tia Marcelina, João Catarina entre outros.

Figura 58 - Capa do Catálogo de 1974.



Fonte: DUARTE, 1974

A publicação do catálogo, segundo Duarte, veio no momento oportuno, pois mostrou para o público a importância considerável do Museu do IHGAL, ao mesmo tempo em que realça o valor da antiguidade dos objetos ou peças que formam a coleção: “[...] todos procedentes de extintos Xangôs de Maceió, antigos Terreiros, onde os cultos africanos eram praticados ainda com certa pureza religiosa” (DUARTE, 1974, p. 9). Embora, esses terreiros já sincretizados com o catolicismo popular e as próprias seitas africanas entre si.

O catálogo abrange a enumeração e a descrição dos objetos ou peças, de acordo com as finalidades: fetiches e insígnias, esculturas (ochês) e imagens, instrumentos musicais, indumentárias, paramentos (panos usados nos cultos e diversos. Nele, Duarte (1974) faz a primeira e mais sistemática denúncia contra a ação iconoclasta da Liga dos Republicanos Combatentes; traça um esboço histórico do modo como a coleção se constituiu, apresentando dados completos encontrados sobre o assunto em Alagoas.

Além desse mapeamento de itens, o catálogo tem o registro com os nomes de pais e mães de santo do passado, possui um roteiro da localização dos antigos xangôs de Maceió. Este levantamento foi realizado com base nos seguintes jornais impressos: Jornal de Alagoas, A Tribuna, Correio de Alagoas, Diário de Alagoas e O Combatente. Verificam-se, nas matérias do período, os relatos do clima antes do

acontecido do dia 1º de fevereiro, a atmosfera vivenciada pela população e a política de Euclides com os resultados da brutalidade causada.

Em entrevista concedida para esta pesquisa, Carmen Lúcia Dantas, museóloga, na época dessa catalogação, recém chegada a Maceió, afirma-nos que participou da produção do catálogo na elaboração das fichas que descreviam as peças, por ter experiência, adquirida em museus de arte da cidade do Rio de Janeiro, em etnografia e antropologia. Neste registro, a museóloga observa a abordagem feita por Abelardo Duarte durante a elaboração:

CLD: Não havia, nos trabalhos da época, em Alagoas, uma abordagem teórica, nos termos do que hoje existe, que desse sustentação à classificação. Dr. Abelardo era um pesquisador intuitivo e lia muito sobre o assunto. Também se correspondia com outros estudiosos do país e, dessa troca de conhecimento, ia se abastecendo de informações e tirando conclusões. Além disso, ele e Dr. Théó Brandão frequentavam os terreiros de Maceió, onde adquiriram informações práticas do uso dos diversos objetos que existem nos rituais. Ambos eram muito respeitados e os pais e mães de santos eram seus informantes.

Dantas enfatiza que o trabalho foi apenas uma revisão, pois o próprio Duarte recebeu a orientação de Renê Ribeiro, antropólogo pernambucano, para a classificação do acervo, quando a coleção chegou ao IHGAL.

CLD: Nesse sentido, verifica-se que os dados básicos já haviam sido coletados, se não me engano, na década de 50. “Só opinei quanto a estrutura da ficha, procurando aproximá-la das fichas usadas em museus do gênero.

Esse registro reforça a atuação de Renê Ribeiro, citada antes, como aquele que recebeu as peças no IHGAL e as analisou em parceria de Abelardo Duarte. Como não foi possível o acesso³⁰ às fichas mencionadas por Carmen Lúcia Dantas, nossa abordagem vai à apresentação da tabela encontrada no catálogo elaborado em 1974.

³⁰ As peças em exposição são mais de 200, porém, constatamos que parte das peças encontra-se no depósito por falta de espaço nas vitrines. As fichas mencionadas não foram localizadas pelos funcionários da instituição, pois afirmam que o IHGAL está passando por mudanças e que o acervo está sendo digitalizado aos poucos, o que os impede de localizá-las.

A seguir, apresentamos a distribuição das peças, proposta por Abelardo Duarte, apresentada no catálogo publicado em 1974. A distribuição foi definida em seis partes: 1. Fetiches e insígnias (artefatos de venda e pertencentes aos orixás); 2. Esculturas (imagens de orixás); 3. Instrumentos musicais (usados nos rituais); 4. Indumentária (trajes e adereços de orixás); 5. Paramentos (panos de cobrir fetiches); 6. Diversos (artefatos de uso do terreiro).

Tabela 2 - Distribuição das peças no catálogo de 1974.

Fetiches e Insígnias

Assento de Exú	Fetiche do Orixá. Trabalho em ferro batido.
Assento de Ogum-Taió	Fetiche do orixá. Trabalho em ferro batido
Assento de Ossanhe	Fetiche do orixá. Trabalho em ferro batido.
Abêbê	(Leque ventarola) de Oxum. Insígnia do orixá. Trabalho em latão.
Abêbê de Ogum-Taió	Insígnia do orixá. Latão
Abêbê de Iemanjá	Metal pintado de branco. Insígnia do orixá.
Abêbê de Oxum- Ekum	Insígnia do orixá. Latão.
Adê (coroa) de Aloíá	Enfeite – Insígnia do orixá. Trabalhada em metal amarelo.
Adê (coroa) de Xangô	Enfeite - Insígnia do orixá. Trabalhada em metal pintado de vermelho.
Idê (pulseira) de Oxum	Enfeite – Insígnia do orixá. Trabalhada em latão e chumbo.
Paxorô (vassoura) de Emolu	Insígnia do orixá.
Paxorô (vassoura) de Nanã-Burucu	Insígnia do orixá.
Paxorô (vassoura) de Xangô	Insígnia do orixá. Rabo de boi. Pano vermelho.
Lança de Ogum	Insígnia do orixá. Trabalhada em ferro.
Muletas de Xangô	Insígnia do orixá. Trabalhada em madeira. Meia lua e suporte.
Machadinha de Xangô	Insígnia do orixá. Espécie de machado duplo, com cabo, trabalhado em madeira.
Facão de Ogum	Insígnia do orixá. Trabalhado em madeira, de um só gume.
Espada de Iansã	Insígnia do orixá. Trabalhada em madeira.
Espada de Oloíá	Insígnia do orixá. Madeira.
Capangas de Oxóssi	Insígnia do orixá.
Espada de Ogum	Insígnia do orixá. Trabalhada em ferro.
Ferramenta de Ogum	Insígnia do orixá. Trabalhada em ferro.
Espingarda (miniatura)	Insígnia do orixá. Trabalhada em madeira.
Cajado de Oxalá	Insígnia do orixá. Trabalhada em ferro.
Palmatória de Oxóssi	Insígnia do orixá. Trabalhada em madeira.

Xaxará de Obaluayê	Vassoura de piaçava, o cabo coberto com pano vermelho e 12 búzios ou cawris, Insígnia dos orixás Omolú e Obamayê.
Eirus ou Paxoró de Oxóssi	Insígnia do orixá. Trabalhado em pano, palha da costa e rabo de boi.
Ôbê-Fará (tridente) de Exú	Insígnia do orixá. Trabalhado em ferro, pintado de vermelho.
Paxorô de Oxalá	Insígnia do orixá.
Ferro de engomar de Xangô	Insígnia do orixá. Trabalhado em ferro.
Abêbês (leques) de Ogum	Insígnia do orixá. Trabalhados em latão.
Ogô (tridente) de Exú	Insígnia do orixá.
Oxê (machadinhas de asas)	Insígnia do orixá.
Démaches de Xangô	Trabalhado em ferro e madeira.
Xarará de omulu	Pano vermelho e búzios (cawris).

Esculturas

Oxalá	Identifica-se a Senhor do Bonfim. Trabalhada em madeira. Pescoço em volta em colares de contas brancas
Ogum-Taió	Identifica-se a São Pedro. 37 cm. Trabalhada em madeira. Braços articulados. Olhos de vidro. Trás ao pescoço uma chave de ferro. Vestes de seda vermelha com contas pequenas brancas bordando letras. Corrente de metal amarelo envolvendo o braço.
Xangô-Nilé	Identifica-se a santo Antônio. 55 cm. Trabalhada em madeira. Carrega nos braços a imagem de uma criança. Semelhança com trajes católicos.
Xangô-Dadá	Identifica-se a São João. Trabalhada em madeira.
Xangô-Bomim	Identifica-se a Santa Bárbara. Trabalhada em madeira.
Oxum-Ekum	Trabalhada em madeira. Identifica-se a N. S. dos Prazeres.
Oiá (Y)	Identifica-se com Santa Bárbara. Trabalhada em madeira.
Omulu	Identifica-se com São Sebastião. Imagem católica.
Iemanjá	Identifica-se com N. S. do Rosário. Trabalhada em madeira. 23 cm. Interpretado como símbolo de fecundidade.
Obabá	Identifica-se c N. S. dos Prazeres. Trabalhada em madeira.

Instrumentos musicais

Agôgôs de Oxum	Instrumento de percussão. Trabalhado em ferro batido, com duas campânulas. Usados nos xangôs.
Aleri	Maracá grande. Instrumento de percussão. Trabalhado em ferro zincado.
Adjás	Pequenas campas, de cabo longo,

	trabalhadas em cobre e zinco. Manejadas pelas mães de santo à altura da cabeça das filhas para acelerar a descida do santo.
Ilú (tambor, atabaque)	pequeno tambor. Instrumento musical feito de barril, pintado. Couro fixado por pregos e aro. Percutido com birros.
Ganzâ ou Canzâ	Instrumento de música, feito com um cilindro de folha de Flandres ou zinco fechado, contendo chumbo ou pedrinhas. Pintado.
Xerêrês	Instrumento musical de percussão. Tipo chocalho. Dois cones soldados pelas bases com um cabo. Trabalhado em ferro zincado.
Pandeiro	Instrumento de música. Percussão.
Xeguedê (chocalho)	

Indumentária

Filá (gorro) de Xangô	Trabalhado em pan vermelho (algodão). Indumentária e fetiche do orixá.
Filá (gorro) de Azuleiju	Trabalhado em pano de algodão.
Flá (gorro) de Oxalá	Trabalhado em pano de seda.
Filá (gorro) de Ogum-Taió	Trabalhado em pano de algodão.
Filá (gorro) de Iansã	Trabalhado em pano de algodão.
Filá (gorro) de Xangô-Bomim	Trabalhado em pano de algodão.
Bolsa de Ogun-Diaci	Trabalhada em pano de algodão bordada em búzios (cawris).
Capacete de Oxalá	Objeto de indumentária. Trabalhado em pequenas moedas de metal amarelo e suporte de ferro.
Capacete de Iemanjá	Trabalhado em búzios (cawris) e contas brancas, forrado de seda branca. Importado da África.
Capacete de Xangô	Trabalhado de pano vermelho encimado com insígnias.
Capacete de Oxum	Trabalhado em búzios (cawris), importado da África. 19 cm.
Capacete de Ogum-China	Trabalhado em pano e recoberto com búzios (cawris).
Peitoral de Ogum-China	Trabalhado em pano e recoberto com búzios (cawris).
Oyá (pente) de Oxum	(cawris) complemento da indumentária do orixá.
Oyá (pente) de Iemanjá	Complemento da indumentária do orixá.

Paramentos

Ojá (faixa de pano) de Xangô	Usado para cobrir fetiches do orixá Xangô. Pano de algodão bordado.
Ojá (faixa de pano) de Oxum	Usado para cobrir fetiches do orixá Oxum. Bordado com contas azuis e brancas.
Ojá (faixa de pano) de Pegi (y)	Pano de algodão.

Diversos

Quartinha de Xangô	Trabalhado em barro (cerâmica). Apetrechos do orixá.
Xaorô (tornozeleira)	Trabalhada em zinco. Apetrechos do culto e usado pelas filhas de santo.
Gamela de madeira – Cocho de Xangô	Trabalhada em madeira. Apetrechos do orixá Xangô.
Garfos	Um de latão e outro de madeira. Apetrechos dos cultos.
Vasilhas de barro (cerâmica)	Para comida de santo e guarda de fetiches.
Guiri ou Corrente de Ogum	Trabalhado em metal (ferro). Apetrecho do orixá Ogum.
Pilão de Xangô	Trabalhado em madeira, pintado de vermelho. Apetrecho do orixá Xangô.
Figa dupla	Trabalhada em madeira.
Pulseira de filha de santo – Vodum-Danh-Gbi	Latão
Vodum-Danh-Gbi	Sincretismo de símbolo. Latão

Fonte: DUARTE, 1974

Na tabela, os artefatos são descritos e especificados de acordo com cada orixá a qual pertence. É possível ainda identificar no catálogo o número e a quantidade de cada item existente na Coleção Perseverança. Para Lody (2005), esse catálogo, foi produzido sobre uma fonte e relativizada influência de Nina Rodrigues, o que adiante terá nossa observação sobre as assertivas daquele autor.

Há um insuficiente registro imagético no catálogo, o que dificulta a identificação do objeto para uma análise dos incisos (detalhes e grafismos). Não há uma justificativa plausível, o que aparenta um estudo feito apenas sobre o registro quantitativo das peças, com a finalidade apenas produtiva de um documento/inventário que constasse a quantidade de peças que estavam sobre os cuidados do IHGAL além da criação de um documento oficial de pertencimento dos objetos ao museu.

Antes da produção do segundo catálogo, publicado em 1985, encontramos um documento que apresenta um estudo comparativo entre a Coleção Perseverança e os objetos rituais do acervo do Museu da Polícia do Rio de Janeiro, apresentado à Funarte, pela professora e antropóloga, doutora Yvonne Maggie, da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Trata-se do relatório “*Arte ou magia negra?*”, publicado em 1979, cinco anos depois da apresentação e registro feito por Abelardo Duarte.

O relatório é de difícil acesso, por ser documento antigo e restrito ao âmbito da FUNARTE, o que inviabiliza o acesso a pesquisadores. No entanto, identificamos no livro *“O medo do feitiço: relações entre magia e poder no Brasil”*³¹, com publicação de 1992, um resumo do referido relatório feito por Maggie.

A descrição no livro é feita sobre a hipótese que os objetos de cunho religioso e de matriz africana trazem em sua essência a etiqueta de feitiçaria, objetos que representam a força do mal (MAGGIE, 1992), atrelada à política – a relação de políticos com terreiros. O que leva à argumentação da quebra dos terreiros pelo fato de tomada de poder, um mal que contribuía para a perpetuação da administração política por parte de autoridades, pois as peças apreendidas servem para “atestar a realidade do sistema que o tornou possível” (MAGGIE, 1992, p.29). Yvonne Maggie faz a reconstrução da história através dos aspectos estéticos dos objetos, numa relação de arte nos cultos afro-brasileiros e o Estado.

Segundo Rafael (2008, p. 34), depois de tratar do acervo do Museu da Polícia do Rio de Janeiro

[...] a pesquisa passa a demarcar as diferenças entre as duas coleções. Nos dois casos, o material organizado foi obtido através da repressão, mas não exclusivamente policial, como a princípio deduz-se, já que em Alagoas, além da devassa aos terreiros ter se efetivado através da ação dos grupos populares, as peças que sobreviveram à destruição dos terreiros foram parar em associações paraestatais de caráter beneficente e cultural, sucessivamente.

Nos dois casos analisados por Maggie, as peças do Museu da Polícia do Rio de Janeiro e as da Coleção Perseverança, pode-se inferir um aspecto essencial relacionado a esse material e que diz respeito à organização das peças. As coleções se aproximam por terem sido classificadas a partir dos critérios religiosos fornecidos pelos próprios integrantes dos grupos que sofreram a repressão.

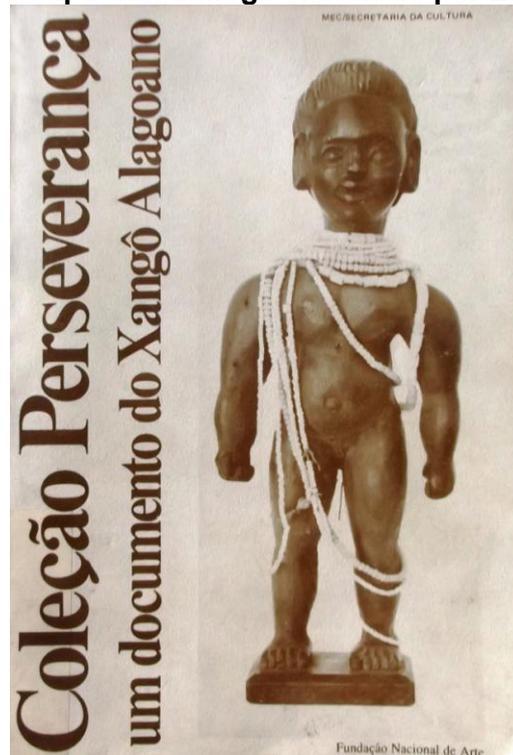
No museu da Polícia do Rio de Janeiro, essa classificação foi feita em período posterior por um detetive umbandista, em Alagoas, conforme matérias do Jornal de Alagoas houve colaboração dos próprios frequentadores dos terreiros. Conforme já

³¹ A coleção no Museu da Polícia do Rio de Janeiro consiste em objetos apreendidos no início do século 20 pela polícia acusada de perseguir o que foi chamado espiritismo (literalmente “baixo espiritismo”). A própria instituição acusada de reprimir e controlar cultos afro-brasileiros preservava esses objetos. Por muitos anos, a coleção do museu permaneceu na “Black Magic”, um espaço criado para guardar as peças apreendidas, mas depois, os objetos foram transferidos para o Museu da Polícia do Rio de Janeiro em 1945 (RAFAEL; MAGGIE, 2013).

indicado anteriormente, o material recolhido durante o “Quebra Quebra”, também contou com a colaboração de um dos tantos filhos de santo que foram observar os “preciosos despojos” e que certamente integrava um daqueles terreiros destruídos. Desse modo, “[...] tudo explicou e a Liga fez escrever em pedacinhos de papel os diversos mistérios daquele aluvião de bugigangas” (JORNAL DE ALAGOAS, 7. fev. 1912, grifos nossos).

Outro importante documento que registra a Coleção Perseverança, sob a ótica da descrição estética dos objetos, é o catálogo publicado em 1985, pelo antropólogo Raul Lody, através do apoio do IHGAL e da Fundação Nacional de Arte – FUNARTE e em cooperação com a Universidade Federal de Alagoas – UFAL e o Instituto Nacional do Folclore.

Figura 59 - Capa do Catálogo elaborado por Lody – 1985.



Fonte: LODY, 1985

A publicação do referido catálogo trás, em sua essência, a continuação dos estudos iniciados por Théo Brandão e, especificamente, Abelardo Duarte com o catálogo de 1974. Em entrevista para esta pesquisa, Lody argumenta que, certamente, o primeiro catálogo é precioso e revela importantes conjuntos da coleção.

RL: O nosso trabalho realizado nos anos 1980, e que resultou no livro publicado em 1985, recupera toda a Coleção sob a guarda do Instituto Histórica e Geográfico de Alagoas, e realiza um amplo inventário a partir da teoria da cultura material e dos fundamentos da museologia.

Esse autor, no livro “*O negro no museu brasileiro: construindo identidades*”, 2005, faz referências sobre o trabalho catalogado por Abelardo Duarte. Sua crítica se constrói sob a perspectiva de que o estudo feito anteriormente não trazia em seu bojo o simbólico, histórico, religioso, moral e ético, como pode ser observado na citação:

[...] é uma coleção sobre o xangô, ou melhor, é uma coleção sobre o negro nas Alagoas; melhor ainda, é uma coleção sobre o negro brasileiro pertencente ao Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas (LODY, 2005, p. 29).

Ao construir sua argumentação, o referido autor, ainda acrescenta que os três médicos alagoanos, Abelardo Duarte, Théo Brandão e Arthur Ramos, sobre a chancela de estudiosos e antropólogos, relativizam suas observações influenciadas pela teoria de Nina Rodrigues, também pesquisador e estudioso do negro no nordeste. A argumentação é feita sob um dos postulados de Nina Rodrigues, no tocante ao patrimônio africano no Brasil, “fixado apenas na Religião” (LODY, 2005, p 31).

As três vertentes que Lody menciona sobre a primeira catalogação da Perseverança, baseada nos postulados de Rodrigues, e que são base para a divisão dos objetos da Perseverança, são articuladas nas atividades psíquicas que se oferecem no Brasil, a satisfação fetichista do Negro:

1ª) a atividade religiosa na adaptação fetichista do culto católico; 2ª) a sobrevivência religiosa africana, nas superstições e magias populares; 3ª) a atividade curativa e criminal dos feitiços (RODRIGUES, 1945, p. 398).

Essa orientação está presente no amplo entendimento por parte de pesquisadores e interessados, da questão do negro no Brasil, nas primeiras

décadas do século XX. “Isso é visível em Arthur Ramos, Abelardo Duarte e Théo Brandão” (LODY, 2005, p. 32). No caso da Coleção Perseverança, os três pressupostos de Nina Rodrigues, segundo a crítica feita ao catálogo de 1974, são distinguidos e “fornecem uma espécie de suficiência de representação do negro em Alagoas” (LODY, 2005, p.32), que embora oriunda de “expropriação, de rescaldo, atinge o ideário apenas religioso, da sobrevivência, do fetiche, como testemunhas materiais inquestionáveis do negro” (LODY, 2005, p. 33), deixando de lado os símbolos e a representação da cultura material tão importante, ou mais importante para o entendimento dessa cultura. Nessa ótica,

[...] é, sem dúvida, uma postura excludente de outras expressões de comunicabilidade social e de ação transformadora na sociedade complexa de Maceió, reduto dos xangôs invadidos e da concentração do conjunto – coleção - na sede do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas (LODY, 2005, p. 32).

Essa argumentação nos permite concordar que há um tipo de atemporalidade e de ausência de historicidade nas questões abrangentes sobre o negro no Brasil, mas especificamente, quando se discute a cultura material, em boa parte, vinculada à repressão político policial. Materiais nobres ou exóticos foram divididos como troféus entre os próprios expropriadores; outros objetos foram queimados e alguns conjuntos salvos viraram parte da coleção.

Para Lody (2005, p 32) “[...] há também sentimentos cívicos, regionalistas”; assim, não se pode construir a história e a memória sem levar em consideração as formas de representação da produção do homem, ou seja, não é possível construir a história da Perseverança atrelando-a apenas ao seu contexto religioso, mas ao histórico, o político, o moral, o ético e o estético. Assim, entendemos os objetos da Perseverança não apenas como um referencial aberto de valores, como acrescenta Lindoso (2005, p. 32), “mas uma codificação dos produtos de ideação das práticas sociais por meio de signos e símbolos”. E sobre as práticas do homem afro-brasileiro, em Alagoas, Duarte enfatiza, “aqui deixou também o negro traços vivos, marcantes, de seu senso de arte” (DUARTE, 1974, p. 207).

Referente ao catálogo elaborado por Lody observa-se que a coleção precisava de novas leituras, requisito que o levou para o detalhamento de cada

peça, atrelando suas particularidades e seus significados. Os testemunhos foram dimensionados enquanto registros da manutenção da memória africana, já adaptada e incorporada ao modelo co-formativo afro-alagoano. Isso possibilitou um novo olhar sobre os objetos, identificando-os não apenas para a representação religiosa ou como um objeto de feitiçaria, mas vendo seus usos, matérias-primas e mais importante “sobre o vigoroso depoimento do homem alagoano manifesto em cada objeto da coleção” (LODY, 1984, p. 9). Esse autor ainda acrescenta que esse homem alagoano assume um papel importante,

[...] de conhecedor de técnicas, de criador e, também, perpetuador dos sentidos religiosos que determinam o ser do Xangô. Espaço eminentemente social, normativo de condutas, determinantes de hierarquia, guardando os fundamentos das identidades étnicas. Aí os laços dos *parentescos de santo* são fortalecidos projetando-se nas relações extra-muros das comunidades terreiros. Dessa forma fazem com que os adeptos assumam determinadas posturas, onde o sagrado rege as condutas, decidindo comportamentos na vida cotidiana, comprometidos com signo do religioso e divino (LODY, 1984, 9).

Isso confirma a análise feita sobre material, pois o grande mérito da Coleção Perseverança está justamente no que se conseguiu reunir de documentos do homem alagoano, portador da herança afro-negra e afro-islâmica. Atesta-se como conhecedor dos deuses africanos, das elaboradas técnicas artesanais de fazer objetos trabalhados em búzios, metais, couro e madeira; “onde está transparente esse ethos africano” (LODY, 1985, p. 10). Essa arte apresenta uma comunidade que assume a autoria, onde a moral e a ética da sociedade estão comprometidas com a memória, tornando-se decisiva no viço da identidade, o grande alimento dos processos. “A memória é um elemento essencial do que se costuma chamar identidade [...]” (LE GOFF, 1992, p. 46).

As peças catalogadas por Lody apresentam-se através de uma numeração, com tombos que vão dos números 001 aos 211. São descritas sobre as referências estéticas em que foram encontradas, do primeiro contato até um estudo minucioso sobre os materiais, os signos apresentados, as formas, revelando a técnica utilizada e a qual possível orixá pertence o objeto. As imagens apresentadas no catálogo são em preto e branco, o que dificultou nossa análise no reconhecimento das peças

existentes atualmente no Museu do IHGAL. Contudo, conforme indicado nas fontes investigadas, identifica-se que o material imagético trás, em sua contextualidade histórica, a preocupação de tornar os artefatos da Perseverança evidentes sob seus aspectos plásticos, através de uma narrativa atrelada ao fato do “Quebra Quebra” e a representação da cultura material do povo afro-brasileiro.

Em entrevista exclusiva para esta pesquisa, Raul Lody indicou a importância que tem a Perseverança para o registro da cultura material do negro em Alagoas, com resquícios, indícios e maneiras de vida que com um estudo aguçado, podemos perceber como viviam e se comportavam a população étnica afro no estado:

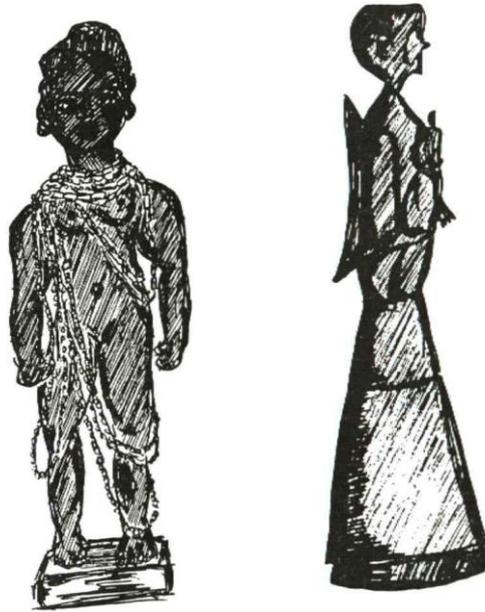
RL: A Coleção Perseverança, no conjunto de coleções memoriais de matriz africana no Brasil, é, sem dúvida, uma das mais importantes. Pois, ela reúne testemunhos materiais, técnicas, “estéticas” referentes ao Xangô alagoano e aos conjuntos visuais de uma rica linguagem de imagens etnoculturais, que atestam variados segmentos africanos. Todo este imaginário compõe a produção tradicional do artesanato regional, onde fluem referências e significados que remetem aos ideais de uma conexão com a África.

É possível perceber que os estudos realizados por Lody, tanto no catálogo de 1985, como em seu livro *“o negro no museu brasileiro”*, de 2005, começam a partir de sua observação sob os aspectos estéticos. Isso permite uma compreensão mais apurada sobre o artefato e que, a partir dos primeiros rabiscos, fato que se torna peculiar e curioso, são evidenciadas as primeiras características, e assim, os registros, elaborados pelo estudioso, são todos levados em considerações na hora da descrição, sem deixar de lado nenhum detalhe: as formas, as cores, as texturas, os incisos (desenhos, grafias, aplicações), os volumes, entre outros.

Em o *“negro no museu brasileiro: construindo identidades”*, encontram-se algumas ilustrações, elaboradas por Raul Lody, que colaboraram com o processo de registro e descrição de algumas peças da coleção, o que nos permite um melhor entendimento dos objetos através de seus incisos, termo que aquele autor costuma chamar para identificar os desenhos encontrados na peça.

A seguir apresentamos alguns desses desenhos encontrados no capítulo primeiro do livro que descreve a Coleção Perseverança e suas conexões com o contexto apresentado nas observações das peças, sob as representações: corpo, sincretismo, símbolos, memória.

Figuras 60-61 - Desenho da escultura em madeira do orixá Oxanguiã; escultura em madeira morfológica com base em Santo Antônio e dos ex-votos.

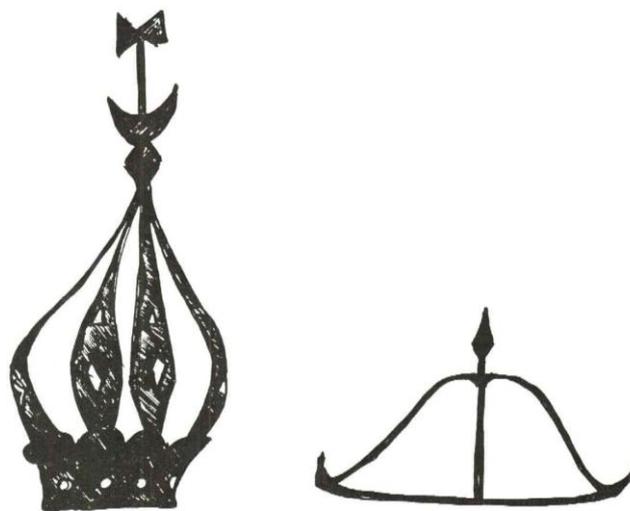


Fonte: LODY, 2005

Os desenhos apresentados trazem o corpo, figura humana, como elemento constituinte e representativo do culto afro-brasileiro e do sincretismo, em um orixá Oxanguiã (à esquerda) também conhecido como Oxalá, representando o Senhor do Bonfim; e no outro a relação com Santo Antônio.

Uma relação de corpo e objeto que tem um princípio unificador, sentimental e funcional e de representação pública, para então, segundo Lody (2005, p. 17) “comunicar, dizer quem é, o que significa para si, para seu grupo, para a ancestralidade e para a contemporaneidade”. Assim, entende-se que essas figuras humanas na Perseverança, através de uma análise compositiva, uma relação entre religião, cultura e representação étnica, traduz um momento, um estilo, que congrega objetos que, reagrupados por tipo, por função, por procedência formam a coleção.

Figura 62 - Desenho da coroa de Xangô confeccionada em metal; Damatá, ferro de Odé.



Fonte: LODY, 2005

Os símbolos observados e desenhados são importantes para definir o caminho da pesquisa que servirá para a identificação, origem e registro da peça. Como exemplos de leitura são percebidos: o ochê (martelo) na parte de cima da coroa, a meia lua logo a baixo, o contraste entre o claro e o escuro que permite o efeito de sombra, o que identifica possível aplicação de espelhos e miçangas na parte de baixa da coroa. No caso dos artefatos, na figura 62, Lody posiciona-se sobre os aspectos da memória que ele retrata. Aqui evidenciamos o primeiro olhar, como registros de uma identificação não mecânica, fato que faz aquele autor criticar o catálogo produzir em 1974. Lody realiza uma descrição que prima pelos traços pelas formas, pelas cores, texturas, sem deixar de lado o contexto historiográfico que se traduz em contato com os signos:

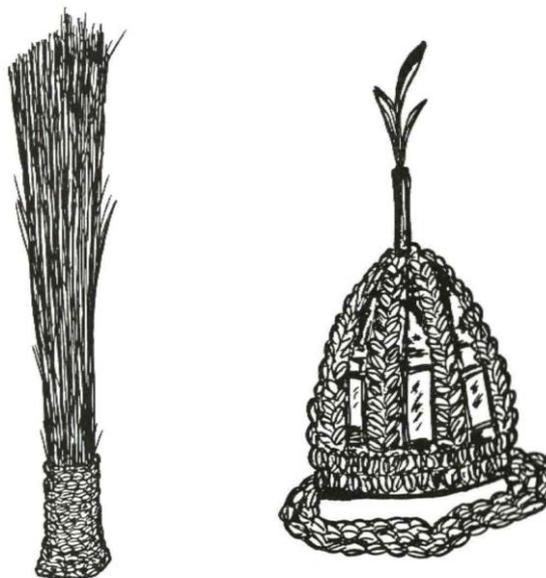
Em contato com os símbolos da memória e ao mesmo tempo com a ação, construção e funcionalidade dos objetos, dos conhecimentos tecnológicos, dos significados integradores aos diferentes sistemas de vida e de sociedade, o pesquisador vê-se obrigado a eleger alguns modelos, matrizes que abastecem o discurso da história cultural do homem africano no Brasil e também do estabelecimento de uma cultura afro-brasileira. Destaco ainda, nesse panorama as relações diretas Brasil-África que atuam sincronicamente comum caminho cotidiano de ações e soluções das diferentes formas de organização, conceituação e uso do que é fabricado e simbolizado pela população nacional (LODY, 2005, p. 27).

A referência sobre os estudos da Perseverança remete também à cultura africana, pois evidencia que parte expressiva das peças, que as compõem, é de origem daquele país, fato que já foi apresentado anteriormente, onde Tio Salú era quem fazia a distribuição e revenda dos objetos por alguns estados do nordeste. Esta informação evidencia e confirma que grande parte desses artefatos foi confeccionada por comunidades étnicas, por santeiros, artífices e artesãos especializados no ofício da prática religiosa na África, sem excluir a possibilidade de encontrar algum objeto com produção genuinamente alagoana, o que nos permite logo mais adiante um estudo sobre essa possibilidade.

Corroborando com a opinião de Lody (2005) e Ribeiro (1950), essa coleção não só necessita de estudos com direcionamento plásticos, mas um levantamento da força de vida de um grande patrimônio que está presente no dia-a-dia de milhares de brasileiros, usuários e artífices. Em nosso estudo está direcionado para a Perseverança enquanto objeto representativo, simbólico e memorável de um grupo no qual identificamos técnicas de trabalhos artesanais, artísticos, o que inclui análise dos aspectos religiosos, além da percepção sobre convivências e trocas permanentes dos artesãos que fazem parte ou não desse grupo, mas que detêm um saber afro-brasileiro.

A regularidade da observação sobre as peças indicam a questão dos significados orientados para os estudos e compreensão da cultura material, que para Lody (2005, p. 2), as “representações não se isolam dos processos produtivos que refletem o ser, o fazer, que induzem ao destino e à função de cada objeto [...]”. O artefato não pode ser lido isolado do seu criador, nem do seu usuário, no qual a leitura feita, com essa observação, adquire valoração, num primeiro momento, exclusivamente material; e, interpretado sobre a perspectiva do contexto produtivo e usual, poderá adquirir conceitos morais e éticos que lhe conferem seu valor simbolizador, ora de autores, ora de grupos sociais de um determinado momento da história, “[...] de aspecto da vida cultural de populações [...]” (LODY, 2005, p. 27) Observa-se que na produção historiográfica, partindo da assertiva de Le Goff, aquela está repleta de “experiências humanas inscritas num lugar específico, dos objetos e das imagens”(LE GOFF, 2003. apud ARAÚJO; SILVA, 2009, p.72).

Figuras 63-64 - Desenhos do xarará de Omulu confeccionado com taliscas de dendezeiro, tecido e búzios; coroa/capacete de Xangô, confeccionada em metal, tecido, couro, búzios, espelhos e penas.



Fonte: LODY, 2005

Através do processo do desenho, a representação da peça como um registro iconográfico³², a Perseverança pode ser estudada, através de suas características, mesmo com uma pequena análise estética, levando-se em consideração os aspectos visuais observados por Lody no catálogo de 1985. Ao observar as figuras, detecta-se a preocupação com os detalhes, um desenho sempre em preto, provavelmente a lápis grafite, o efeito de claro e escuro, as formas, a tentativa de representar os materiais, sem cores, como a palha, a madeira, o metal, o ferro, o espelho e os tecidos, o que evidencia a história da coleção a partir da concepção visual. Assim, como mencionado anteriormente, por Renê Ribeiro, em palestra proferida no IHGAL, a Perseverança precisa ser estudada também sob os aspectos de seus produtores, de quem a fez existir, ou seja, a sua representação histórica está na ideia, no fazer, nas tecnologias e manifestações aplicadas pelos artistas para imprimir na peça suas tradições. Para Ribeiro, isso também é fazer história.

³² A leitura iconográfica da obra é uma análise. Panofsky (1991) propôs, a partir de objeto, construir seu contexto historiográfico e recriar todo o processo de elaboração da imagem. Aqui, a construção/processo do artefato.

Até o momento, observamos o trajeto percorrido pelos objetos que hoje constituem a coleção, a possível presença deles nos terreiros, relatada nos artigos do Jornal de Alagoas; seus usos; o ato do Quebra Quebra, a primeira catalogação feita por um filho de santo na Rua do Sopapo; no bairro da Levada, em Maceió, na Sede da Liga dos Combatentes Republicanos; a doação dos objetos à Sociedade Perseverança, sua permanência por anos nessa sede; a transferência das peças para o Museu do IHGAL; a segunda catalogação feita por Renê Ribeiro em 1950 e o primeiro registro acadêmico elaborado por Abelardo Duarte em 1974; o relatório apresentado, em 1979, pela professora e antropóloga Yvonne Maggie e o segundo registro acadêmico por Raul Lody em 1985.

É importante mencionar que o primeiro registro histórico sobre o ato do “Quebra do Xangô” é de autoria de Abelardo Duarte com a publicação do catálogo em 1974, mas encontramos também uma publicação mais ampla, através da reunião de fontes e narrativa historiográfica, do prof. Ulisses Neves Rafael, com estudo e publicação da tese doutoral (2004) “*Xangô rezado baixo: um estudo da perseguição aos terreiros de Alagoas em 1912*”, pela Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ, e reeditada e publicada em 2013, cuja abordagem dar-se pela constatação política e a relação do poder com a religião.

Na tese a abordagem de Ulisses Rafael em relação aos objetos da Perseverança é através do Jornal de Alagoas, com a série “Bruxaria”, artigos que foram publicados em 1912. Analisando o fato do Quebra, em entrevista à Revista Graciliano, feita pela jornalista Janayna Ávila, em 2012, ano que se comemoraram os 100 anos do ato em Alagoas, com matéria intitulada “Os silêncios do “Quebra”, Rafael reforça a argumentação de que pouco ou quase nada se produziu sobre o tema e que há lacunas que precisam ser analisadas.

Na análise documental que o pesquisado levanta, a mesma que serviu para identificar os artefatos para esse estudo, as peças da coleção é a prova de que o ato existiu e de que, além dele, existe um silêncio que ainda não foi quebrado, a existência da ausência de grandes intelectuais como Alfredo Brandão, Manoel Diégues Júnior, Théo Brandão e Arthur Ramos que alcançaram projeção nacional e que silenciaram em relação ao fato, na época do acontecido, sem ter exposto opinião alguma a respeito dessa abstinência. Diante dessa unanimidade acerca de um fato relevante, o professor mapeou um roteiro expressivo para tese que constrói acerca do “Quebra” de 1912.

3.4 Entre as vitrines: história e arte afro-alagoana

Atualmente a Coleção Perseverança possui cerca 215 peças. Nela estão incluídos itens diversos como esculturas, instrumentos musicais, paramentos, indumentárias e insígnias, o que, de acordo com Gomes (2012), a torna conhecida como o maior acervo expressivo de artefatos existente em Alagoas e um dos maiores do país. Gomes (2012, p. 53), em entrevista à Revista Graciliano, fala das suas impressões sobre as peças que “[...] nem mesmo em Pernambuco há artefatos tão expressivos. A coleção é uma prova da africanidade das Alagoas”.

Para Fernando Gomes, atual diretor do Museu do IHGAL e estudioso da Coleção, “[...] o sincretismo é uma das principais características do acervo [...] é patente a mistura entre religiões de matriz africana e do catolicismo” (GOMES, 2012, p. 52-53). O diretor do museu ainda enfatiza que as peças guardam uma forte semelhança com a arte africana do século XIX:

O conceito de arte primitiva africana é muito bem concebido, hoje. Toda a arte africana influencia os movimentos Dadaístas e Cubistas. Pablo Picasso, quando busca produzir imagens do Cubismo, vai à Grécia e à África. Ele vê aquela atitude do homem africano primitivo, conhecendo aquele estilo com muita simplicidade, com uma cor ocre, vinculada à terra, e muito circular. A noção de braço articulado é tipicamente africana e isso está nas peças da Coleção Perseverança (GOMES, 2012, p. 54).

Sob a fundamentação da produção das peças, Fernando Gomes enfatiza que o artesão da Coleção Perseverança é um artesão singular, que não é encontrado facilmente no Brasil, pois é um artesão que conhece as técnicas específicas da impressão dos grafismos, o manuseio da matéria prima, um artífice que estuda os detalhes, que prima pelo processo. Assim, leva em consideração as características dos orixás a quem pertencerá o artefato.

Figura 65 - Vitrines com as peças da Coleção Perseverança.



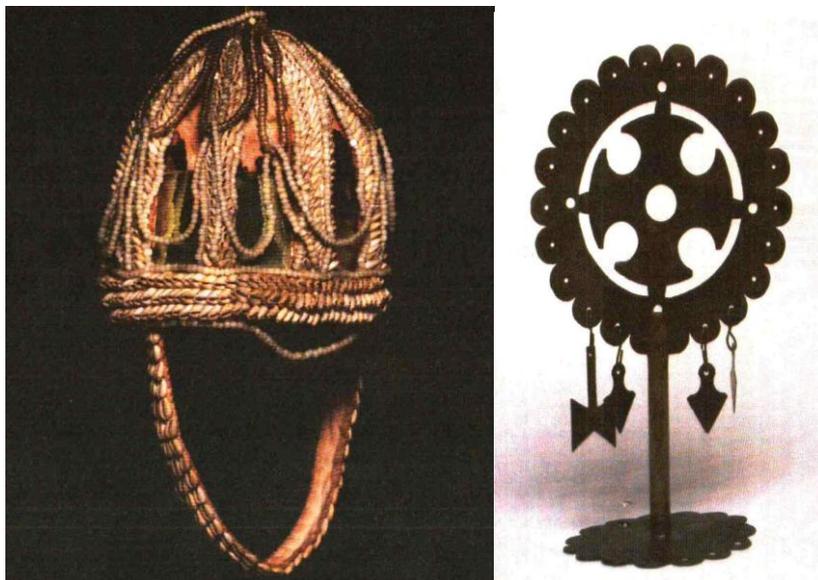
Fonte: ÁVILA, 2012

As peças da coleção se encontram dispostas em seis vitrines, como visto na figura anterior, agrupadas por objetos que se correspondem, ou seja, estão reunidos por esculturas, adornos, ventarolas, instrumentos musicais com etiquetas discretas e pouco informativas. Um fator relevante foi observado quanto à presença dos paramentos, tecidos e panos da costa, identificados no primeiro catálogo 1974, que completam a indumentária dos orixás, que não são vistos na atual exposição, o que nos faz entender que as atuais vitrines não comportam todo material que faz parte da coleção, e que esta precisa de espaços em vitrines e manequins específicos para expor o material.

A Coleção foi recebida pelo Patrimônio Histórico, Artístico e Natural do Estado de Alagoas, no dia 12 de abril de 2013, passando a integrar o patrimônio dessa instituição, através do decreto Nº 25. 864/2013, assinado pelo Governador de Alagoas, Teotônio Vilela Filho, possibilitando o registro e tombamento oficial das peças o que favorecerá um estudo mais abrangente para os estudiosos. Para Gomes (2012, p. 54), “estudar a Perseverança ajuda a compreender o quanto Maceió era africana, [...]”, pois aqui em Alagoas, através da observação da confecção e da maneira como se apresenta os artefatos da Perseverança, percebemos que o negro deixou traços vivos, marcante, de seu senso de arte cultivada no círculo dos terreiros, uma arte religiosa repleta de significações que são percebidas através da ideia de pertencimento e sincretismo, através de um vínculo de evocação. “os objetos expressam um vínculo físico entre nós e os outros em

falta, eles tem um potencial de evocação” (DOMINIQUE POULOT Apud. RAFAEL; MAGGIE; 2013, p. 1).

Figuras 66-67 - Capacete de Xangô e Ogum; Abebê.

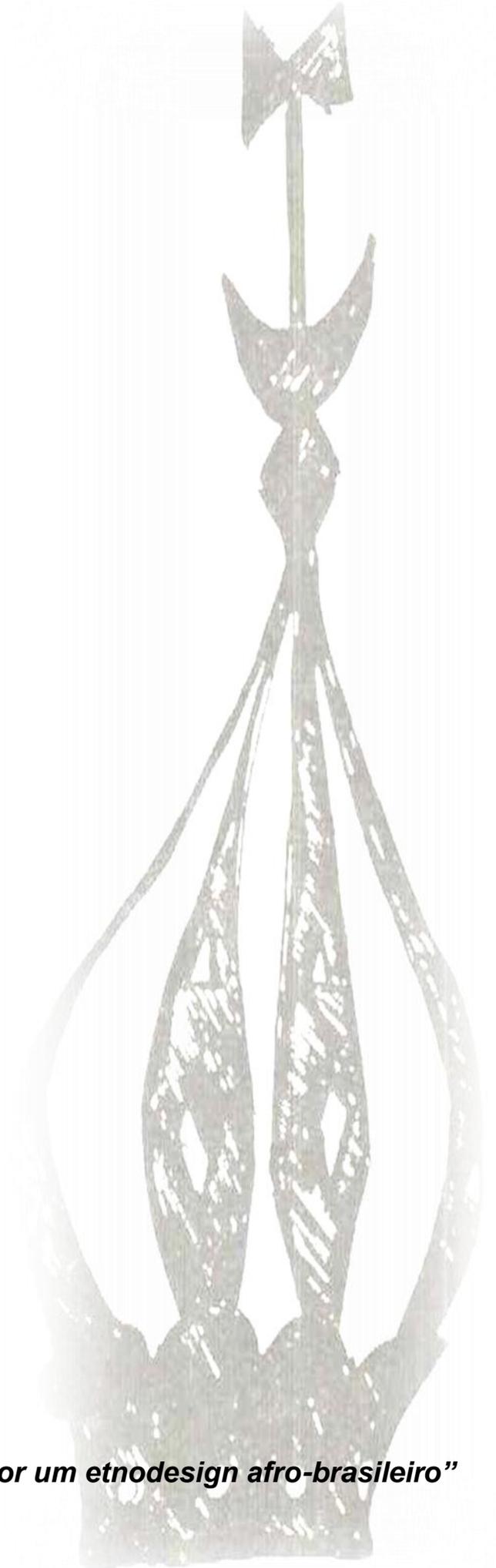


Fonte: ÁVILA, 2012

A partir das análises expressas neste trabalho, reafirma-se, e agora com mais propriedade, as questões da memória histórica construída a partir da estética dos artefatos, apresentadas como fundamentais para uma maior compreensão da cultura material, dos processos, da representação e mais ainda, da percepção da coleção não como um produto estagnado, mas que se constrói a cada observação através dos valores lhes acrescentados numa “interação entre o antigo passado e um presente em constante mutação” (ARAÚJO; SILVA, 2009, p. 67).

Ao longo da nossa narrativa e com o aprofundamento nas pesquisas, fontes e teóricos, identificou-se que as memórias que se constroem nas salas do Museu IHGAL e nas vitrines que guardam a Perseverança vão além das suas exposições, pois perpassam nos significados construídos a partir dos próprios artefatos que compõem o acervo. As pesquisas realizadas sobre a composição indicam aspectos “[...] para além dos objetos em si, com vistas a inseri-los no mundo que os cercam, reconhecendo sua historicidade, suas relações com contextos sociais específicos” (JULIÃO, 2006, p.95). Do mesmo modo, evidencia-se que essa narrativa construída permitir entender mais ainda o conceito afro-design, apresentado no início dessa narrativa, e que a este conceito estão imbricados os aspectos necessários para

entender o etnodesign além da percepção de práticas como argumentado no segundo capítulo desta dissertação, como um conceito possível de ser aplicado em qualquer circunstância, sem restringir valor: a história, a memória e representação.



“Por um etnodesign afro-brasileiro”

4 POR UM ETNODESIGN AFRO-BRASILEIRO

[...] produzir conceitos é, antes de tudo, uma atividade criadora que permite inventar novas maneiras de pensar, de sentir, de ver (conceber, perceber), de compreender o incompreensível.

O que é um conceito, BENOIT HARDY-VALLÉE, 2013

A discussão desta seção destaca a lacuna da história do design quanto à questão cultural da etnia que forma o afro-brasileiro. Dentro desse aspecto o conceito de etnodesign, até então aplicado, apenas à produção indígena, poderá, de acordo com a sua perspectiva de preservação da memória cultural, ser utilizado com entendimento das práticas construtivas manuais que conectam o fazer de um artefato de certa comunidade afro-brasileira. Para isso é evidenciado não apenas o comportamento do homem, mas a sua história, a memória que o define pertencente a sua etnia, o seu conhecimento que o identifica como ator da produção, através da representação dos símbolos.

Para pensar e indicar um conceito para etnodesign exigiu, anteriormente, refletir sobre a definição do design propriamente. Para que isso fosse possível, considerou-se a construção de uma narrativa histórica a partir de argumentos sobre a produção do artefato afro-brasileiro ao longo do tempo. Foram realizadas observações e verificadas características, formas de representação e a memória social em que está inserido, atrelada ao contexto de produção material da etnia afro-brasileira. Para entender o processo e o estado de ideação do design, Flusser (2007), pensa o conceito de design e nota que nele reside uma força que ultrapassa o entendimento como especialização do trabalho ou como disciplina ou conhecimento. O design, nessa perspectiva, deve ser entendido como algo mais vasto e complexo, pois se trata de uma autoconsciência humana que opera os conhecimentos na fabricação dos significados das realidades que traduz, além dos valores, a memória social.

A história do design não se faz apenas da cronologia das suas produções materiais, com reflexão e análise crítica de soluções formais em objetos e imagens, mas também da “compreensão dos modos de vida que se estabelecem em virtude do que se reflete da relação dos seres humanos com os objetos que produz e usa

através da história” (DUARTE apud CARDOSO, 2000, p. 34). É isso que acontece com o etnodesign, pois ele vem sendo utilizado de forma que evidencia apenas a contextualização simbólica e imagética da produção da comunidade indígena, mas considera a narrativa histórica e produtiva do artefato da etnia afro-brasileira, que para este estudo, é o fio condutor do entendimento e acontecimento dessas práticas construtivas. É necessário considerar que, além dos artefatos pertencerem a essas comunidades étnicas, estão presentes neles indícios que revelam a intenção do produtor e a representatividade da peça para a sua comunidade, e no olhar mais ampliado, para a sociedade. Aqueles indícios, colocados aqui como símbolos, conseqüentemente, tornam-se códigos. Para Flusser (2007, p. 130), “[...] um código é um sistema de símbolos. Seu objetivo é possibilitar a comunicação entre os homens”. Assim, é possível entender a etnia afro-brasileira a partir da decodificação de seus símbolos.

Sob tal premissa, compete ao designer o estudo minucioso das práticas, a compreensão do contexto histórico, de espaço e tempo, atrelado ao modo de expressão na Representação e Memória da etnia sem interferência, evidenciando que não há uma apropriação nem um resgate das práticas desenvolvidas, mas um entendimento de como funciona e como se constituem a simbologia dentro da concepção artística. Isso implica pensar o design além da lógica dominante que o considera como ferramenta de mercadológica. Neste estudo, pensa-se o design como o viés de constructo de valores culturais esboçados na ideia de interação entre design, memória, representação e produção étnica, ou seja, o design como narrativa historiográfica de tecnologias e de cultura material.

A esta percepção, evidencia-se que, na produção afro-brasileira, arte e técnica se coadunam o que se aproxima do conceito de Flusser (2007) sob a ideia de design. Sob tal perspectiva, importante perceber que para os povos africanos, não existe uma definição entre arte pura e arte aplicada, conseqüentemente, esse pensamento passou a ser parte da produção material africana no Brasil, atrelado aos modelos de tecnologia inseridos na confecção de objetos do dia a dia. Por isso, insiste-se em que essa arte, apesar da influência da arte ocidental, dificilmente pode ser entendida como “arte pela arte”, ou seja, aquela meramente ilustrativa, pois para a cultura africana ela precisa ter função, uso específico. Outro aspecto importante é não classificar negativamente essas manifestações estético-religiosas, pois a arte africana e afro-brasileira estão pautadas em princípios religiosos, como exemplos de

um mundo pré-moderno, primitivo, exótico, animista e fetichista em contraste com a modernidade e seus valorizados movimentos artísticos, acadêmicos ou não, e suas religiões hegemônicas. Isso foi constatado na historiografia do design brasileiro, quando coloca as etnias como culturas ágrafas, causando isolamento étnico, desconsiderando o estado de ideação e a contribuição material para a construção da identidade cultural brasileira. A esta perspectiva, ressalta-se Lina Bo Bardi³³, que implantou a discussão sobre o marco no design no Brasil a partir de referências brasileiras, especificamente os povos que constituíram a formação cultural do país, através do estudo do artesanato e das praticas construtivas dos objetos do cotidiano. Consciente do obstáculo que significava mostrar o potencial do artesanato brasileiro Bardi (1994, p. 26) afirmou:

A grande dificuldade está em olhar para estes objetos como sobrevivências naturais de uma manualidade e não por uma exigência turística de que o que é feito a mão é melhor do que o feito a máquina.

É na observação sobre o fazer artesanal de Lina Bo Bardi que se reitera o que afirma Flusser (2007): o design como processo de *in-formação*, doação de forma. Esta informação consiste das formas no interior das coisas, ou seja, ao relatar a produção afro-brasileira, o estado de ideação, imaginário e processos que levam à construção do artefato, constrói-se, as *não coisas*, que estarão explícitas na memória e na história daquele povo. As não coisas são informações imateriais, impalpáveis, inapreensíveis (FLUSSER, 2007). Elas são simultaneamente eternas e efêmeras, pois são imateriais e duram para sempre, mas também só existem quando inscritas de alguma forma, quando usadas, como exemplo tem-se as práticas de produção, o manuseio da palha, a tecelagem, a modelagem do barro, do ferro, passadas pelas gerações.

³³ Achillina Bo, mais conhecida como Lina Bo Bardi, (Roma, 5 de dezembro de 1914 — São Paulo, 20 de março de 1992) foi uma arquiteta modernista ítalo-brasileira. Foi casada com o crítico de arte Pietro Maria Bardi e é conhecida por ter projetado o Museu de Arte de São Paulo (MASP). No País, Lina desenvolve uma imensa admiração pela cultura popular, sendo esta uma das principais influências de seu trabalho. Inicia então uma coleção de arte popular e sua produção adquire sempre uma dimensão de diálogo entre o Moderno e o Popular. Lina fala em um espaço a ser construído pelas próprias pessoas, um espaço inacabado que seria preenchido pelo uso popular cotidiano (OLIVEIRA, 2006).

Nesse sentido, as *não coisas* são apenas decodificáveis, e nelas, estão inseridos os símbolos desenvolvidos pelo homem ao longo do tempo em um determinado espaço específico, cuja leitura só é possível de quando contextualizamos, historicamente, o ato do fabricar para sobreviver com a produção dos artefatos como mediadores de comunicação, o que torna em *coisas*, o palpável, materializado (projetado), ou seja, o artefato moldado, composto de formas e texturas. Flusser (2007) ainda explicita que projetar é *in-formar*, isto é, dar forma à matéria seguindo uma determinada intenção. Dito de outro modo, o produto de design seria ao mesmo tempo modelo (forma materializada) e informação (matéria formalizada): ao transformar as relações entre o homem e seu entorno, atribui uma função e um significado ao mundo.

Hannah Arendt, ao descrever sobre suas memórias, no texto “*Não mais e ainda não*”, relata um lugar entre o “*não mais*”, tomado pela nostalgia do que já passou, e o “*ainda não*”, mundo apenas presente na distância de um futuro que não existe (ARENDR, 2008, p. 187-191). Essa reflexão possibilita conectar esta categoria à memória dos artefatos, sempre presente, construída a partir da historicidade revelada através da leitura dos símbolos e signos. Se Flusser, quando pensa sobre o design, toma a informação como exemplo precípua do *inobjeto* (a *não coisa*), o campo das ideias, como mencionado anteriormente, entende-se que o espetáculo, a Representação (o ausente), é seu melhor exemplo. Inicialmente, a Representação é aquilo que existe em função do real que ela quer imitar (CHARTIER, 1990). Aos poucos, no entanto, a Representação passa a ter vida própria: ela mesma passa a ser um existente, autônomo, como se não tivesse dependido dessa coisa real para existir, o que se chamará, aqui, de Memória dos artefatos da Coleção Perseverança.

A narrativa imagética, construída ao longo desta dissertação, através da análise documental da Coleção Perseverança, de um estudo histórico do Quebra do Xangô, da identificação do uso do etnodesign no Brasil, permite-nos chegar até aqui com tal assertiva: para a proposta do conceito de etnodesign no campo afro-brasileiro, era preciso analisá-lo, através do esboço historiográfico da Perseverança, na percepção de produção da coleção atrelada à estética, o que nos conduziu aos conceitos de Memória e Representação que se tornaram fundamentais para a percepção do conceito como objeto de pesquisa. Tal análise permitiu a continuidade da investigação do etnodesign, mostrando assim, a sua utilização no contexto das comunidades indígenas, por alguns estudiosos no Brasil.

Mas como conduzir o etnodesign para o contexto afro-brasileiro? Como agregá-lo, como categoria conceitual à narrativa através da história do design no Brasil? As respostas surgem quando a imersão é feita na documentação. Conforme em análise documental, Raul Lody, no catálogo publicado em 1985, menciona que a Coleção carecia de novas leituras e de uma análise mais apurada dos detalhes de cada peça, levando em consideração as particularidades e seus significados.

A partir daquela percepção, a identificação dos artefatos no Jornal de Alagoas, matérias do ano de 1912, conseqüentemente a descrição feita por aquele Jornal, trouxe-nos o fio condutor para afirmar que o etnodesign, para existir, deve considerar os preceitos de etnia, história, produção material e design de qualquer grupo étnico. Contudo, a argumentação anterior permite uma conclusão capaz de direcionar a escrita desenvolvida para os pressupostos simbólicos da cultura material afro-brasileira. Para tal entendimento, a crítica estruturou-se no desenvolvimento de pensar o conceito como um objeto histórico, ou seja, para ser etnodesign afro-brasileiro e entendê-lo no artefato religioso, aqui apresentando a Coleção Perseverança como fontes de pesquisa até chegar ao resultado existem etapas de estudo dos símbolos pertencentes a determinado santos: as cores que o representam, o material, as formas e os grafismos.

A consideração histórica de produção dos artefatos está atrelada às práticas artesanais: o artesão parte para o processo de representação, esboço do artefato, para fins da execução, e conseqüentemente, a manipulação da matéria-prima até a finalização do artefato. Conseqüentemente, um processo histórico de significados será narrado e as práticas construtivas serão direcionadas para o entendimento do artefato como objeto de design.

Sob os aspectos da cultura material, da memória e história da Coleção Perseverança para evidenciarmos o etnodesign, na representatividade estética e simbólica, foram selecionados alguns artefatos da Coleção que estudamos a partir de um método de investigação, que será apresentado logo mais, permitiu uma maior imersão na cultura afro-brasileira e assegurou a necessidade de construir uma análise de artefatos a partir de referenciais simbólicos.

Antes de detalhar a escolha e observação dos artefatos, foi importante perceber que a análise construída sobre o uso de etnodesign é resultado da investigação documental, sobre os trabalhos que aplicam o conceito. Verificou-se que nenhum deles utiliza algum método para aplicar na investigação e análise a

partir de um referencial metodológico. Nesta perspectiva, os profissionais apenas se inserem na cultura e identificam o que lhes interessam no design, geralmente com foco na produtividade e valor mercadológico. Portanto, diferentemente do que foi constatado, nosso direcionamento utilizou o conceito sob a perspectiva da leitura de artefatos, mostrando-os como um objeto do design, apresentado com direcionamento na iconografia (levantamento de informações) e iconologia (análise), método de análise que leva em conta a composição, a função e a história do objeto visual³⁴, de Erwin Panofski.

4.1 A escolha dos artefatos

A princípio, a escolha dos artefatos seria algo muito simples, por estarmos diante de um vasto e rico material para a devida análise. No entanto, quando se concluiu o estudo do etnodesign e foi realizada a análise de um histórico da Coleção Perseverança e para finalmente chegar à descrição, foi necessária a contextualização sobre as religiões, especificamente o Candomblé e a Umbanda.

Sob tal argumento, apresentar-se-á uma discussão sob os aspectos das duas religiões com olhar voltado para a história e para as características de cada uma delas, pois a procedência dos artefatos da Perseverança vem da formatação ritualística e estética que elas se apresentam, e assim, poderemos entender melhor os significados dos artefatos selecionados.

Segundo Pierre Verger (1981, p. 22), a presença das religiões africanas na América é “uma consequência imprevista do tráfico de escravos” (1981, p. 22). Verger (1981, p. 22) ainda afirma que:

[...] disso resultou, no Novo Mundo, uma multidão de cativos que não falava a mesma língua, possuindo hábitos de vida diferentes e religiões distintas. Em comum, não tinham senão a infelicidade de estar, todos eles, reduzidos à escravidão, longe de suas terras de origem.

³⁴ Panofsky propôs, a partir do objeto artístico, reconstituir seu contexto histórico e “recriar” todo o processo de elaboração daquela imagem.

A afirmativa de Verger permite-nos partir para um contexto histórico, e apresentar um breve estudo sobre o Candomblé, sendo este não só de um modelo de religião, mas antes de tudo, como afirma Lody (1987, p. 8) de “uma congregação de sobrevivências étnicas da África”. Sua denominação é originária do termo *Kandombile*, que significa culto e oração. Para Souza (2002, p. 34):

O Candomblé é uma religião de origem africana, resultado da visão de mundo de várias etnias. [...] e tiveram que adaptar esta visão às condições que aqui encontraram. Destes grupos étnicos os que mais fortemente influenciou o Candomblé foi o povo Yorubá ou Nagô, povo este oriundo de uma região que hoje corresponde à atual Nigéria.

O Candomblé é entendido como uma religião de culto aos Orixás³⁵, os quais são, basicamente, representações de forças da natureza. Embora bastante discriminado pela Igreja Católica e Protestante, é praticado até os dias de hoje, tendo resistido desde a abolição da escravatura no ano de 1888. Segundo Pierre Verger (1981, p.29), “não se sabe exatamente as datas dos fatos (abertura de terreiros, vinda de escravos que os abriram) que impulsionaram o surgimento do candomblé no Brasil”.

Até o início do século XIX a religião católica era ainda a única cuja prática era autorizada no país. No entanto, ainda de acordo com Verger (1981), sabe-se que os primeiros terreiros de candomblé em Salvador, na Bahia, foram fundados por pessoas de origem Kêto³⁶.

Silva (2006, p. 149), acrescenta:

O desenvolvimento do Candomblé, por exemplo, foi marcado entre outros fatores, pela necessidade por parte dos grupos negros de reelaborar sua identidade social e religiosa sob as condições adversas da escravidão e posteriormente do desamparo social, tendo como referência as matrizes religiosas de origem africana. Daí a organização social e religiosa dos terreiros em certa medida enfatizar a “reinvenção” da África no Brasil.

³⁵ Enquanto Orixás são divindades para os grupos de nação Kêtu e Nagô, pertencentes ao grupo cultural Iorubá, Voduns são para a nação Jeje do grupo Fon, Inquices para nações Angola e Congo do Macrogrupo Bantu, e Caboclos para as nações Caboclo e Angola de grupo cultural afro-brasileiro. (LODY, 2001).

³⁶ Holanda (1998).

Para entender o Candomblé de uma maneira não simplista, faz-se necessário compreender que “a fundamentação religiosa norteia o homem africano naquilo que ele testemunha materialmente ou nos seus múltiplos microssistemas de poder não só temporal, mas também ritual-religioso” (LODY, 1987, p. 9). Sendo assim, o Candomblé sustenta mais do que o culto as divindades, sustenta também uma organização social, de vivência cotidiana. O autor ainda acrescenta:

A instituição do Candomblé, centenária e fortalecida, polariza não apenas a vida religiosa, mas também a vida social, a hierárquica, a ética, a moral, a tradição verbal e não-verbal, o lúdico e tudo, enfim, que o espaço da defesa conseguiu manter e preservar da cultura do homem africano no Brasil. (LODY, 1987, p. 10).

Já a Umbanda, esta outra religião puramente afro-brasileira, que sincretiza elementos do Candomblé, do Espiritismo, Catolicismo Popular e da Pajelança³⁷, foi criada no Rio de Janeiro na década de 1920 Segundo Giovanni Martins (2008, p. 17):

[...] ao pesquisar a origem da Umbanda, inevitavelmente entramos em uma parte importante da história das religiões afro-brasileiras. Seu surgimento, na realidade ocorrido no início do século XX, associa-se a um período onde os cultos afro-religiosos saíam das zonas rurais, acompanhando o processo de urbanização. Nesta transferência sócio-espacial, que marcou a expansão de algumas cidades no Brasil, a exemplo do Rio de Janeiro, que surge a Umbanda. Uma religião criada para atender às necessidades da praticidade urbana, adequando ao modelo afro-cristão o culto dos Deuses Africanos, mas mantendo como fio condutor, a filosofia de doação, do amor e da caridade.

Em relação ao sincretismo, não se pode considerar que o fato do mesmo estar presente apenas enquanto a Umbanda reúne elementos de variadas religiões, permitindo-se ainda que fosse ramificada surgindo novos rituais afro-brasileiros ou ainda enquanto o próprio candomblé, por sua vez, mistura elementos de diferenciadas nações africanas que aqui se estabeleceram (BASTIDE, 1983). Mas

³⁷ Termo referente às manifestações xamânicas dos índios brasileiros, podendo ser dividido em pajelança indígena (rituais indígenas) e pajelança cabocla (não indígenas) sendo estas práticas religiosas mais comuns no Norte e Nordeste Brasileiro. Pode ser associada aos rituais de magia e curandeirismo popular.

pode-se considerar a penetração do candomblé em ritual católico, assim como do catolicismo no candomblé. Ainda de acordo com Bastide (1983, p. 160):

No Brasil o sincretismo é um fenômeno antigo, pois desde o início da colonização já o encontramos no Quilombo dos Palmares, tanto nos gestos ou nos ritos (o sinal da cruz, o recitativo de certas orações) como na união por semelhança dos deuses africanos e dos santos (encontram-se imagens católicas nos templos quilombos).

Para Roger Bastide, esse fenômeno ocorre há muito tempo, não somente em toda a América católica (como por exemplo, em Cuba ou Haiti), como ainda em diversas cidades do Brasil onde se cultuam os Orixás. No entendimento Giovani Martins (2008, p. 68):

O sincretismo é uma presença forte nos rituais religiosos afro-brasileiros, pois retrata a fase reprimida dos negros escravos nas senzalas. Mascarar o culto aos seus Deuses foi a forma de manter viva uma tradição milenar vinda do continente africano nos navios negreiros. Nos séculos de escravidão, a única identidade cabível ao negro era sua religiosidade, que manteve acesa a chama de um dia poder voltar à sua terra natal. Infelizmente, a história se fez cruel e fez com que o negro criasse aqui, um local para referenciar seus Deuses e ancestrais: surgiu assim o sincretismo, fazendo uma relação entre santos católicos com os orixás africanos.

Por este motivo, há muitos estudos que tentam corresponder às divindades africanas e aos santos católicos, mas muitas vezes percebe-se que há inúmeras divergências, variando de um lugar para o outro.

Como exemplo, tem-se o orixá Oxalá, dentro do candomblé, que corresponde na Bahia ao Nosso Senhor do Bonfim, enquanto no Rio de Janeiro à Santa Bárbara e em Porto Alegre ao Divino Espírito Santo (BASTIDE, 1983, p. 1). Mesmo a festa tradicional da Lavagem das Escadarias do Bonfim que todos os anos, no mês de janeiro, reúne mais de um milhão de pessoas na cidade de Salvador, se analisadas as condições em que surgiu, será identificada como uma “festa sincrética católica-fetichista” (BASTIDE, 1983, p. 173).

A cerimônia não é de origem africana, pois que já existia em Portugal, foi introduzida na Bahia por um português que teria combatido na guerra do Paraguai, tendo feito o voto, se saísse ileso de lavar o átrio de Nosso Senhor do Bonfim. Ao subir em peregrinação foi explicando àqueles que encontravam o que ia fazer e, pouco a pouco, foi-se formando à sua volta um pequeno grupo que se ampliava: nascera uma cerimônia.

Ainda acrescenta que os grupos de negros, que tinham o costume, nas suas religiões, de lavar os objetos sacrificiais, com óleo de dendê, sangue ou água da fonte sagrada, “confundiram naturalmente estas duas cerimônias”. (BASTIDE, 1983, p. 173).

Chegando ao Brasil os negros eram catequizados de maneira vaga e recebiam o sacramento do batismo, mas nada compreendiam desta religião que lhes ensinavam à força e que se unia, em seus espíritos, ao regime de trabalho servil. O Catolicismo se transformava, desde então, num meio de disfarce de suas crenças tradicionais: na verdade o santo não era adorado, mas sim por trás dele, o orixá correspondente. O Catolicismo não passava de uma fachada que escondia um ritual secreto. (BASTIDE, 1983, p. 177).

Pierre Verger (1981, p.25) afirma que,

[Os senhores] vendo seus escravos dançarem de acordo com os seus hábitos e cantarem nas suas próprias línguas, julgavam não haver ali senão divertimentos de negros nostálgicos. Na realidade, não desconfiavam que o que eles cantavam, no decorrer de tais reuniões, preces e louvações a seus orixás, a seus voduns. Quando precisavam justificar o sentido de seus cantos, os escravos declaravam que louvavam, nas suas línguas, os santos do paraíso. Na verdade, o que eles pediam era ajuda e proteção aos seus próprios deuses.

A segunda interpretação referida, que não se opõe à primeira, mas a complementa: Trata-se de um fenômeno de projeção. A escravidão também desenvolveu no negro um complexo de inferioridade; a religião do branco faz parte de uma cultura superior, de uma cultura de senhores.

Projetando, por conseguinte, seus sentimentos religiosos de um orixá bárbaro a um santo católico, de um deus escravos a uma divindade

de senhores brancos, o negro elevava sua crença de um plano inferior a um plano superior (BASTIDE, 1983, p. 177).

Ainda que por muitas vezes estas religiões tentassem se esconder atrás de cânones da Igreja Católica, na Umbanda e em suas ramificações, assim como no Candomblé, as cerimônias e tudo que as compreendem como ferramentas, vestimentas e joias de seus praticantes, altares, e qualquer forma de decoração dos terreiros (espaço das cerimônias) são carregadas de símbolos relacionados à Arte Africana.

De acordo com Silva (2006), nas religiões afro-brasileiras, o vasto conjunto de suportes materiais indica a rica polissemia presente na prática ritual. Nessas religiões, o sagrado se expressa como uma celebração dos sentidos humanos que atribui significados às formas, cores, indumentárias, insígnias, movimentos, gestos, sabores, odores, etc.

Ao contrário de alguns sistemas religiosos, nos quais a perfectibilidade moral e espiritual se adquire pelo distanciamento “das coisas deste mundo”, inclusive dos prazeres provenientes do corpo, nas religiões afro-brasileiras as coisas deste mundo são elementos fundamentais para a manifestação do sagrado. Deuses e homens, embora estejam localizados em “universos” diferenciados, não constituem ordens dicotômicas dos tipos visível e invisível, forma e conteúdo, concreto e abstrato (SILVA, 2006). O Deus se deixa assentar no jarro votivo, ao mesmo tempo em que ganha mobilidade no corpo do devoto que se pinta, se veste, se adorna para celebrar, com dança, música, comida e êxtase: o encontro entre o humano e o divino.

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 3 - 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	Exu Omolu	Rua/Dinâmica dos elementos da natureza Transformação da natureza/Terra/Saúde
Dourado	Oxum	Águas doces/Riquezas

Fonte: LODY, 2001

De acordo com a apresentação feita anteriormente, 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. Parte dos artefatos que a constituem, veio da África, segundo indicam os registros, como constatado no terceiro capítulo desta dissertação, através de Tio Salú, pai de santo conhecido por vender esses objetos pelo nordeste, mas uma pequena parte tem sua produção no Brasil, especificamente nas regiões de Alagoas, Pernambuco e Bahia (LODY, 2005). Contudo, trata-se de um assunto ainda não estudado, pois carece de investigação a partir do distanciamento religioso, corroborando com a fala de Lody (2005) ao mencionar que é preciso estudar a produção material afro-brasileira a partir dos processos produtivos, repletos de simbologias, não apenas atribuir à estética afro-brasileira os rituais de cura e espiritualidade.

Dentro dessa perspectiva, atrela-se o conceito de etnodesign como ferramenta de estudo da produção afro-brasileira com aquele distanciamento. O viés da narrativa construída até aqui, está sedimentado nas premissas que consideram a Memória a Representação. É importante mencionar que esse distanciamento acontece pelo estudo histórico da construção do artefato, no qual se leva em consideração a ideia estabelecida para concretizar o artefato, certo de que as cores, as formas, os grafismos imbricados são símbolos que precisam ser decodificados e, conseqüentemente, preservados.

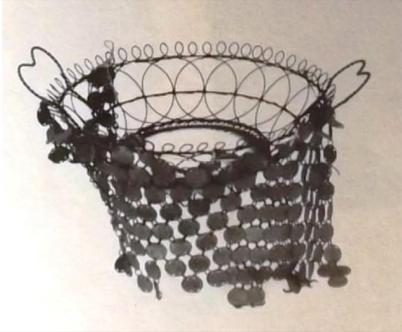
Ao se deparar com a análise desses símbolos, a questão religiosa é essencial para um melhor entendimento dos códigos. A cultura africana é hegemônica em se estruturar a partir de seus deuses, e no Brasil, não foi diferente. O etnodesign, a partir da argumentação de Raul Lody é um dos pontos de partida para o estudo da cultura material afro-brasileira a partir da sua plasticidade.

A análise inclui 20 artefatos referentes ao conjunto da Coleção que se constitui em fetiches e insígnias, esculturas, instrumentos musicais, indumentária, paramentos (panos usados nos cultos) e diversos (material de uso doméstico). A seleção dos artefatos engloba as categorias: estatuária, indumentária e instrumentos musicais.

A escolha dos artefatos foi feita com base nas categorias escolhidas, escolhidas e considerou a composição para uma melhor descrição, como as cores, as texturas e os signos aparentes como incisos (desenhos) aplicados na peça. Dentro os mais de 200 artefatos, foram selecionados 10 na categoria indumentária, 6 estatuária e 4 instrumentos musicais, conforme apresentado na tabela a baixo.

Tabela 4 - Artefatos selecionados da Coleção Perseverança.

<p>Faixa ritual (indumentária) – Tombo 08</p>	
<p>Peitoral Couraça (indumentária) – Tombo 157</p>	
<p>Coroa (indumentária) – Tombo 02</p>	
<p>Capacete (indumentária) – Tombo 011</p>	

<p>Bolsa Tipo Capanga (indumentária) – Tombo 007</p>	
<p>Adê de Oxalá (indumentária) – Tombo 010</p>	
<p>Coroa de Iansã (indumentária) – Tombo 211</p>	
<p>Bastão Cerimonial (indumentária) – Tombo 161</p>	
<p>Adê Coroa (indumentária) - Tombo 160</p>	

Ibiri (indumentária) – Tombo 052	
Escultura ritual (estatuária) – Tombo 089	
Escultura ritual (estatuária) – Tombo 017	

Imagem de Santo Antônio
(estatuária) – Tombo 005



Escultura Ogum Taió - Tombo
086



Escultura Oxalá - Tombo 163



Escultura Oxê de Xangô - Tombo 170

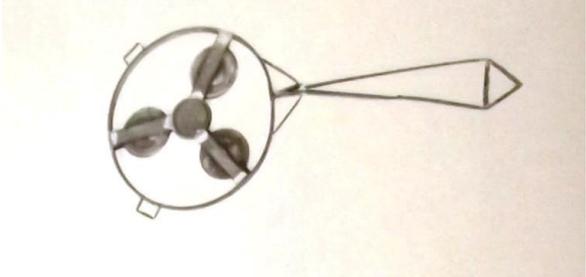


Escultura ritual – Tombo 162



Ilu (instrumento musical) – Tombo 208



<p>Xerê de corpo circular (instrumento musical) – Tombo 059</p>	
<p>Maracá (Instrumento musical) – Tombo 097</p>	
<p>Pandeiro (Instrumento musical) – Tombo 071</p>	

Fonte: LODY, 1985

4.2 O método de investigação

A apresentação de um método de interpretação dos significados de temas antigos que reaparecem na arte do século XV e XVI investidos de significado diferente do original, suscitou intermináveis discussões, e resultou em copiosa fortuna crítica.

Para Frangenberg (1991, p. 117), precursor do estruturalismo e da semiótica, Panofsky tornou-se um “clássico” da história da arte, “[...] não no sentido de um modelo cristalizado, encerrado em si mesmo, mas como possibilidade de se pensar o próprio percurso das imagens”.

O método historiográfico de Erwin Panofsky e seu conceito de iconologia e iconografia realizam a interpretação dos objetos artísticos, arquitetura, pintura ou escultura, a partir da decomposição das imagens e reconstrução de seus percursos no tempo e no espaço chegando ao que o autor chama de “*síntese recriativa*”. Panofsky propôs, a partir do objeto artístico, reconstruir seu contexto histórico e “recriar” todo o processo de elaboração daquela imagem.

Panofsky com seu método identifica, tanto nas imagens da obra de arte quanto nas imagens da vida cotidiana, três níveis de significado ou tema. O primeiro nível é o ‘Tema Primário ou Natural’. Logo de saída, Panofsky opõe-se a Wölfflin³⁸ e sua defesa de um método de análise da obra de arte baseado em descrições “puras” das formas artísticas.

Panofsky insiste sobre a impossibilidade de uma descrição puramente formal da imagem visual, artística ou não, argumentando que mesmo numa descrição elementar da figuração os dados do conteúdo unem-se aos dados formais, não havendo como separá-los. Na primeira visada, identifica-se nas formas puras, “certas configurações de linha e cor, ou determinados pedaços de bronze ou pedra de forma peculiar” (PANOFSKY, 1991, p. 50), não apenas o “acontecimento” como algumas qualidades expressivas.

Esse universo das formas puras, cujo significado primário é identificado rapidamente, e por ter um significado passível de ser reconhecido já possui um

³⁸ Heinrich Wölfflin (1864 – 1945), historiador da arte, desenvolveu o método de análise pura das imagens. De maneira geral, o que caracteriza as teorias da visibilidade pura é o princípio de que a Arte deve ser prioritariamente analisada através de uma “teoria do olhar artístico” (e não do desenvolvimento técnico, dos reflexos sócio-políticos, das biografias dos artistas criadores, ou quaisquer outros) (PIFANO, 2010).

conteúdo, denomina-se mundo dos motivos artísticos. A compreensão e exposição desses motivos correspondem à descrição pré-iconográfica da obra. Dentre os três estágios de interpretação da obra de arte, o primeiro equivale a uma ordenação dos motivos artísticos, ou seja, à descrição pré-iconográfica.

Nesta etapa de interpretação, que na verdade não é mais do que uma descrição, as etapas se organizam sucessivamente em descrição, análise e interpretação. Panofsky (1991) alerta sobre a facilidade de identificação dos motivos artísticos, uma vez que esta depende basicamente da nossa experiência prática, acessível a qualquer pessoa. Entretanto, prevendo que pode ocorrer situação na qual o conhecimento adquirido pela experiência prática não seja suficiente, por exemplo, o conhecimento de um utensílio obsoleto, Panofsky remete ao conhecimento da história do estilo.

Para ele, um princípio corretivo da interpretação, apreensível com o simples “ver a obra” e compará-la com outras. Contudo o historiador adverte que uma exata descrição pré- iconográfica não acontece sem que se saiba perceber. Panofsky (1991) usa o termo adivinhar: o seu *locus* histórico. É a esta variação das formas de representação conforme as condições históricas que Panofsky (1991) chama de história dos estilos. A percepção das diferenças estilísticas é o que garante uma interpretação correta do tema primário, sem que para tal necessitemos de maiores recursos a não ser o da visão.

O segundo nível a ser interpretado no objeto artístico é o tema secundário ou convencional. Este é apreendido quando, aos motivos artísticos, é associado um conceito, ou seja, quando se reconhece num motivo artístico um significado determinado por convenção. A estes motivos com significados convencionais, Panofsky (1991) chama “imagens”, apresentam-se combinadas com outras, são “alegorias” ou “estória”. Interpretar imagens, estórias e alegorias implica analisar a figuração iconograficamente (podemos chamá-las de grafismos). Segundo o autor, a análise iconográfica diz respeito à intenção consciente do artista, apesar das qualidades expressivas da representação nem sempre serem intencionais.

Para uma análise iconográfica é necessário mais do que a experiência prática, é necessário o conhecimento de temas específicos ou conceitos adquiridos por fontes literárias ou tradição oral, entender os significados a partir de um contexto histórico *in locus*, levando em consideração as primeiras informações (pré-iconográfica). Entretanto, para uma análise iconográfica exata não basta o suporte

da leitura indiscriminada. Se Panofsky (1991) recorre à história do estilo como instrumento corretivo do primeiro nível, aqui tal instrumento será a história dos tipos³⁹. Importante acrescentar que Panofsky desenvolveu seu método a partir do que já havia sido iniciado por Aby Warburg⁴⁰ no princípio do século XX. Panofsky foi discípulo de Warburg, iniciou suas pesquisas na Alemanha nos anos de 1920, na Universidade de Hamburgo.

O terceiro e último nível de interpretação é para Panofsky (1991) aquele que realmente corresponde à “interpretação”, pois revela o seu significado profundo, é a compreensão de seu significado intrínseco ou conteúdo. Este,

[...] é apreendido pela determinação daqueles princípios subjacentes que revelam a atitude básica de uma nação, de um período, classe social, crença religiosa ou filosófica – qualificados por uma personalidade e condensados numa obra (PANOFSKY, 1991, p. 52).

Tais princípios apresentam-se tanto nos “métodos de composição” quanto na “significação iconográfica”, ou seja, nas formas puras, nas imagens, nas estórias e nas alegorias. Através da análise dos métodos de composição e da significação iconográfica pode-se perceber uma atitude básica do artista determinada pelo seu contexto histórico (PANOFSKY, 1991).

³⁹ Para ilustrar a afirmação acima, Panofsky relembra o célebre engano iconográfico na pintura de Francesco Maffei, século XVII. Tal obra representa uma jovem segurando uma espada e uma bandeja com a cabeça de um homem degolado. A julgar pela bandeja com a cabeça de um homem, tal jovem poderia ser Salomé, mas a espada é atributo de Judite. Um homem degolado faz parte da história tanto de Salomé quanto de Judith, mas Judith, após decapitar Holofernes, coloca sua cabeça em um saco e não em uma bandeja. Como então encontrar a resposta correta? É aí que Panofsky aconselha a comparação entre os tipos. Observando e comparando a pintura do século XVI, percebe-se um tipo de Judite: a bandeja está presente em várias representações. Por outro lado, o tipo Salomé com espada não foi encontrado, assim obtém-se certa segurança em identificar aquela representação como Judite e não Salomé. Deste modo, Panofsky define a história dos tipos como o modo pelo qual, sob diferentes condições históricas, temas específicos ou conceitos eram expressos por objetos e fatos (PIFANO, 2010).

⁴⁰ Sobre Warburg, Gombrich, um de seus sucessores, escreveu: Aby Warburg, historiador Del arte y fundador del Instituto que lleva su nombre; hijo mayor, nació em Hamburgo El 13 de junio de 1866. Ingresó a La Universidad de Bonn em 1886 y tomo cursos de historia de arte y arqueologia clásica. Um período que pasó em Florencia em 1888 fue decisivo para elegir el tema de su tesis doctoral (sobre Botticelli), que terminó em Estrarsburgo. Em 1895 visitó Nuevo México y em 1897 se estableció em Florencia. En 1904, al regresar a Hamburgo, empezó a reunir una biblioteca mientras elaborab a sus ideas sobre el arte y La mentalidad del Renascimento Italiano y La transformación de las imágenes mitológicas y astrológicas. El colapso de Alemania después de La guerra Le produjo una depreciación nerviosa de la que no si recupero hasta 1924. Pasó lós últimos anos de su vida trabajando em una tesis de sus ideas teóricas. Murió, siendo um estudioso muy respetado, el 26 de octubre de 1929. Su Fundación, Die Kulturwissenschaftliche Bibliothek Warburg, tuvo que trasladarse a Inglaterra em 1933; em 1944 fue incorporada a La Universidad de Londres como Instituto De Warburg (GOMBRICH, 1991).

Este é um ponto fundamental não apenas para compreender o método de Panofsky, mas para apreender o seu conceito mesmo de objeto artístico, imbricados em significados. A esta percepção, partindo da teoria das formas simbólicas de Ernst Cassirer⁴¹, com quem conviveu no Instituto Warburg⁴² e cuja teoria é central na sua reflexão, ele concebeu a obra não como produto de uma consciência superior (do artista), mas como uma substancial identidade entre as formas conscientes e as imagens do inconsciente (ARGAN, 1992).

Citando textualmente Cassirer, Panofsky (1991, p. 53) apresenta a sua iconologia:

[...] ao concebermos assim as formas puras, os motivos, imagens, estórias e alegorias, como manifestação de princípios básicos e gerais, interpretamos todos esses elementos como sendo o que Ernst Cassirer chamou de valores “simbólicos”. [...] A descoberta e interpretação desses valores ‘simbólicos’ (que muitas vezes são desconhecidos pelo próprio artista e podem, até, diferir enfaticamente do que ele conscientemente tentou expressar) é o objeto do que se poderia designar por ‘iconologia’ em oposição à ‘iconografia’.

Note-se que ele concebe iconologia em oposição à iconografia. E voltando à etimologia da palavra iconografia, ele explica o que a distingue de iconologia:

O sufixo “grafia” vem do verbo grego ‘graphein’, escrever; implica um método de proceder puramente descritivo, ou até mesmo estatístico. A iconografia é, portanto, a descrição e classificação das imagens, assim como a etnografia é a descrição e classificação das raças humanas; é um estudo limitado e, como que auxiliar, que nos informa quando e onde temas específicos foram visualizados por quais motivos específicos. [...] a iconografia é de auxílio incalculável para o estabelecimento de datas, origens e, às vezes, autenticidade; e fornece as bases necessárias para quaisquer interpretações

⁴¹ Cassirer (1874 – 1945) foi historiador da filosofia e antropólogo. A atualidade do pensamento de Ernst Cassirer encontra-se no modo como Pierre Bourdieu, sociólogo contemporâneo de grande vigência no pensamento francês, apropriou-se do conceito de simbólico. Para Cassirer, simbolizar significa lançar juntamente, amontoar, reunir, ou seja, aproximar objetos e ideias. O símbolo surge como estruturação das relações do homem com o mundo (MOURA, 2000).

⁴² O Instituto foi fundado por Aby Warburg (1866-1929), um estudioso da arte e cultura da Renascença. Warburg ficou insatisfeito com as abordagens puramente estilísticas da História da Arte e defendeu uma abordagem mais interdisciplinar. Enquanto estudava a cultura do renascimento florentino, aumentou seu interesse quanto à influência da Antiguidade na cultura moderna, e, enquanto professor da Universidade de Hamburgo, montou sua biblioteca pessoal a partir desta questão (INSTITUTO DE WARBURG, on-line).

ulteriores. Entretanto, ela não tenta elaborar a interpretação sozinha (PANOFSKY, 1991, p. 53).

O que separa a iconografia da iconologia, para Panofsky, é a interpretação. A 'leitura' iconográfica da obra é uma análise, já a 'leitura' iconológica é uma interpretação. É importante nos atermos aos termos usado por Panofsky, porque eles em si nos explicam muito. A acepção da palavra 'análise' diz respeito à decomposição de um todo em suas partes constituintes, ou seja, decomposição dos seus elementos a fim de classificar cada um destes. Já a palavra interpretar implica um juízo; a análise classifica, a interpretação julga as imagens pictóricas, que antes de pictóricas ou visuais, são mentais. Panofsky procura no contexto onde a obra e o artista se inserem, aqueles elementos que nutrem a imaginação do artista na elaboração de uma imagem e que ele traduz visualmente mesmo que inconscientemente. Por isso, Argan afirma que o método iconológico de Panofsky é uma investigação histórica, pois "reconstrói o desenvolvimento ou o percurso das tradições da imagem" (ARGAN, 1992, p. 52).

A iconologia é um método histórico, segundo Argan (1992), porque não forma classes e sim séries, o próprio Panofsky usou o termo classificação ao se referir à iconografia. A distinção entre classe e série encontra-se justamente no sentido que cada um dos termos assume: classe vincula-se à tipologia (e por isso o princípio corretivo da análise iconográfica é a história dos tipos), enquanto série refere-se à história. Somente o discurso histórico compreende em sua totalidade o sentido histórico da série. Os fatos artísticos não constituem uma classe, mas uma série porque possuem um nexos histórico. É exatamente neste ponto que a iconologia distingue-se da iconografia. Esta última apenas classifica a imagem visual, enquanto que a primeira investiga, compreende, ordena, enfim, por meio de um juízo, traz à luz seus nexos históricos.

O historiador da arte e do design precisa avaliar o que julga ser o significado intrínseco da obra ou grupo de obras sobre as quais se detém, baseando-se naquilo que acredita ser o significado intrínseco dos demais documentos da civilização historicamente correspondente à obra em estudo. Deste modo, cabe a este pesquisador estimar os documentos que testemunham as tendências políticas, poéticas, religiosas, filosóficas e sociais da personalidade, período ou país em

questão. Nesse espaço de investigação dos significados intrínsecos ou do conteúdo as muitas disciplinas humanísticas encontram-se deixando de “servirem apenas como criadas uma das outras” (PANOFSKY, 1991, p. 63).

Em resumo, Panofsky estabelece três níveis de interpretação para diferentes temas da obra de arte: natural, convencional e o conteúdo. Diante destas temáticas distintas, o ato de interpretar também será distinto: *descrição pré-iconográfica*, *análise iconográfica* e *interpretação iconológica*, respectivamente. Como tais estágios dependem de um equipamento subjetivo, e por isso mesmo é grande a possibilidade de erro, eles serão submetidos sempre a princípios corretivos: história do estilo, história dos tipos e história dos sintomas culturais, todos eles unidos por nexos históricos.

A soma desses princípios corretivos, conforme indica Pifano (2010) é a tradição, é o que assegura a validade não só do método iconológico, mas da disciplina História da Arte. O entendimento da tradição garante exatidão ao conhecimento da história da arte e faz desta uma disciplina humanística e não uma ciência.

O método iconológico de Panofsky é acima de tudo um método histórico. Como método histórico investiga as imagens no seu percurso ou desenvolvimento ao longo do tempo. Em outras palavras, tal método visa compreender a tradição da imagem definida por Panofsky como “a soma total dos processos históricos” (PANOFSKY apud GINZBURG, 1990, p. 67).

Como arte e contexto histórico são uma via de mão dupla, é imprescindível a interpretação iconológica à interpretação do maior número possível de imagens contemporâneas à obra em questão. Daí a importância de gravuras populares, de medalhas, moedas, ilustrações de outra ordem, enfim, coisas do gênero, dos artefatos em geral. O historiador, durante sua pesquisa, deverá recolher o maior número possível de documentos mesmo que aparentemente não se relacionem diretamente com o tema tratado. Panofsky afirma que tais documentos proporcionarão maior conhecimento sobre a obra estudada e assim maior exatidão nas afirmativas

Longe de ser um mero “recolhedor de documentos icônicos”, o processo iconológico acontece guiado por um juízo de valor. Juízo que o próprio Panofsky chamou de “síntese recriativa”. Ao apurar aquelas imagens que não necessariamente são imagens artísticas (ou melhor, não devem ser somente

imagens artísticas), o historiador, sintetizando todas aquelas imagens, recria a imagem artística que ele está interpretando. No processo de interpretação da imagem visual, o historiador decompõe aquela imagem em várias imagens. Enquanto a iconografia limita-se a uma descrição, a iconologia faz da obra uma síntese “porque reconstrói a existência prévia da imagem e demonstra a necessidade do seu renascimento naquele presente absoluto que é a obra de arte” (ARGAN, 1992, p. 54).

Para Panofsky “a descoberta e interpretação desses valores simbólicos [...] é o objeto do que se poderia designar por ‘iconologia’, em oposição à ‘iconografia” (PANOFSKY, 1979, p. 52). Assim, com a realização desta etapa de descoberta dos significados dos objetos visuais, está concluída a análise proposta por Erwin Panofsky.

Este autor propõe, para a análise de um objeto visual qualquer, em primeiro lugar sua descrição; depois, sua relação com outros elementos formadores da cultura da qual faz parte; e nesta correlação está a possibilidade de descobrir seu significado intrínseco e sua função naquela sociedade, transformando-o em registro de uma época.

Com a realização destas etapas chega-se ao ponto em que o artefato, descrito, identificado e decodificado, passa a explicar, em conjunto com outros documentos ou solitariamente, no caso de ser ele o único registro restante, o momento histórico, a conjuntura em que ele foi concebido, suas finalidades, seus objetivos. Desta maneira, servindo para explicar um momento da história, o artefato e/ou objeto visual foi alçado à categoria dos documentos conformadores desta mesma história.

Com o desenvolvimento da Iconologia, Panofsky sistematizou seu método e seu aporte teórico-historigráfico em uma síntese única das influências das quais ele se apropriara. A tabela 5 com as definições das etapas da Iconologia indicam as especificidades do método:

Tabela 5: Resumo do método de Erwin Panofsky.

OBJETO DA INTERPRETAÇÃO	ATO DA INTERPRETAÇÃO	EQUIPAMENTO PARA A INTERPRETAÇÃO	PRINCÍPIOS CORRETIVOS DE INTERPRETAÇÃO (<i>História da Tradição</i>)
I. <i>Tema primário ou natural</i> - (A) fatural, (B) expressional - constituindo o mundo dos motivos artísticos.	<i>Descrição pré-iconográfica</i> (e análise pseudoformal).	<i>Experiência prática</i> (familiaridade com objetos e eventos)	História do <i>estilo</i> (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, <i>objetos</i> e <i>eventos</i> foram expressos pelas <i>formas</i>).
II. <i>Tema secundário ou convencional</i> , constituindo o mundo das <i>imagens, estórias e alegorias</i> .	<i>Análise Iconográfica</i> .	<i>Conhecimento de fontes literárias</i> (familiaridade com temas e conceitos específicos).	História dos <i>tipos</i> (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, <i>temas</i> ou <i>conceitos</i> foram expressos por <i>objetos</i> e <i>eventos</i>).
III. <i>Significado intrínseco ou conteúdo</i> , constituindo o mundo dos valores " <i>simbólicos</i> ".	<i>Interpretação iconológica</i> .	<i>Intuição sintética</i> (familiaridade com as <i>tendências essenciais da mente humana</i>), condicionada pela psicologia pessoal e <i>Weltanschauung</i> .	História dos <i>sintomas culturais</i> ou " <i>símbolos</i> " (compreensão da maneira pela qual, sob diferentes condições históricas, <i>tendências essenciais da mente humana</i> foram expressas por <i>temas</i> e <i>conceitos</i> específicos).

Fonte: VIANNA NETO, 2011

4.3 A análise

A seguir, foi realizada a análise dos 20 artefatos selecionados, dentre as mais de 200 peças que fazem parte da Coleção Perseverança. A apresentação feita está atrelada ao método de Iconológico e Iconográfico, de Panofsky, descrito anteriormente.

De acordo com a referida metodologia, dividimos a análise em três pontos que permitiram, de acordo com as etapas do método, descrição mais enviesada na perspectiva estética:

Descrição pré-iconográfica – as primeiras impressões sobre o objeto, através de uma leitura realizada no primeiro contato com o artefato. Levam em consideração, formas, cores, materiais, tamanho e função.

Análise Iconográfica – Feita a partir da representação de cada elemento que compõe o artefato. Nesta etapa a descrição estará atrelada ao contexto histórico de cada artefato e com a análise simbólica.

Interpretação Iconológica - análise dos métodos de composição com aporte teórico que leva em consideração imaginação do artesão/artífice. Para tal descrição, foi preciso investigação sobre o processo de construção de cada artefato.

De posse da análise, construiu-se a narrativa sobre os artefatos estruturada de acordo com as informações fornecidas pelo diretor do Museu IHGAL, Dr. Fernando Antônio Gomes de Andrade, estudioso da Coleção Perseverança que tem como perspectiva a análise simbólica.

A descrição está atrelada à entrevistas e descrição do recente material desenvolvido por Fernando intitulado *Legba: a guerra contra o Xangô em 1912*.

Largura – 8 cm
Comprimento – 70 cm

Ojá de Ogum



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. E de branca leitosa, formando desenhos geométricos.

A faixa apresenta duas tiras em gorgorão, que servem para amarrar na cintura, complementando a montagem de um traje ritual (ANDRADE, 2014). Pelo uso das cores já citadas, a peça provavelmente pertenceu ao orixá dos iorubás Ogum, que é, entre os que falam o fon, conhecido como Gu. Segundo Andrade (2014), 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.

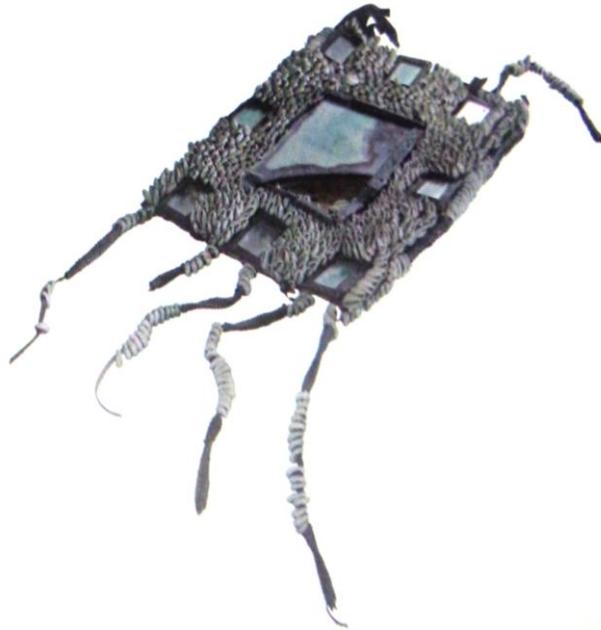


Fonte: ANDRADE, 2014

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”.

Altura – 36 cm
Largura – 27 cm

Ogum China



Fonte: ANDRADE, 2014

Em placa de 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 couro franjado.

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 (2014), crê-se que a peça está incluída no traje de Ogum China.



Fonte: ANDRADE, 2014

O encaixe dos búzios, conforme verifica-se 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” (ANDRADE, 2014).

Altura – 44 cm
Circunferência – 22 cm

Xangô



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 uma meia-lua.



Fonte: ANDRADE, 2014

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 lemanjá e oxum e seus sincretismos religiosos com as santas mães servem para reforçar o significado de um símbolo híbrido, Xangô, lemanjá e oxum.

A versão mítica foi cantada por Artur Ramos, que afirma, segundo Andrade (2015), que Xangô é o segundo filho de lemanjá, saído diretamente do corpo desta, e que casou com suas três irmãs: Oyá, Oxum e Obá.

Altura – 26 cm
Circunferência – 18 cm

Adê Xangô



Fonte: ANDRADE, 2014

Peça montada sobre estrutura de papelão, jornal⁴³ 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.

⁴³ 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.



Fonte: ANDRADE, 2014

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.

Andrade (2014) 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.

Altura – 14 cm
Abertura–boca – 8 cm

Bolsa sem alças



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 del Paraguay⁴⁴ 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 XIX (ANDRADE, 2014).

Altura – 14 cm
Circunferência – 20 cm

Adê de Oxalá



Fonte: ANDRADE, 2014

⁴⁴ A presença das moedas do Paraguai evidencia a possibilidade de, entre os participantes dos xangôs alagoanos, existir 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).

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 Lody (1985), 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 apersonificação da vaidade e em Alagoas, segundo Andrade (2014), foi associado a Nossa Senhora dos Prazeres ou Nossa senhora da Conceição.

Altura – 17 cm

Circunferência – 18 cm

Coroa de lansã



Fonte: ANDRADE, 2014

Estruturada de papelão, forrada de algodão e externamente coberta de veludo azul scuro, 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.

Comprimento – 56 cm
Circunferência – 11 cm

Xarará



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.

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.



Fonte: ANDRADE, 2014

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” (ANDRADE, 2014). 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.

Altura – 11,5 cm
Circunferência – 14 cm

Coroa de Xangô



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.

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.

Comprimento – 50 cm

Diâmetro – 13 cm (parte mais larga)

Cetro Ibiri



Fonte: ANDRADE, 2014

Feito em palitos de dendezeiro quase que totalmente envolvido em tecido vermelho de algodão branco. Peça usa no ritual *voudou* 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 xango alagoano.

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 (ANDRADE, 2014).

Altura – 46 cm
Profundidade – 8 cm

Xangô Dadá



Fonte: ANDRADE, 2014

Escultura em madeira pintada com tinta vermelha escura, seguindo o motivo formal de Nossa senhora da Apresentação carregando o Menino Deus. Observar a

mão direita e a postura de nítida apresentação de sua face anterior; nas cabeças, veem-se os oxês.

A figura principal tem a cabeça protegida por gorro branco, detalhado por fio de algodão branco e finalizado na frente por uma espécie de bico, feito em miçangas douradas e transparentes.



Fonte: ANDRADE, 2014

Próximo ao pescoço, um fio de miçangas marrons e brancas enfiadas alternadamente. Porta, também, outro fio de contas marrons e brancas alternadas de contas maiores, também brancas, uma vermelha, um búzio e uma conta alongada em madeira torneada. Vê-se, ainda, uma conta branca, rajada de azul escuro. A figura que vai ao colo porta um fio de contas marrons e brancas junto com outras maiores, nas cores branca leitosa, vermelha e branca rajada de azul marinho.

Nas costas, a escultura tem por entalhe uma espécie de escudo, onde centraliza uma meia-lua: é um oxê antropomórfico de Xangô (ANDRADE, 2014).

Altura – 38 cm
Profundidade – 8 cm

Oxum Ekum



Fonte: ANDRADE, 2014

Em madeira, a escultura representa a imagem de Nossa Senhora dos Prazeres, que leva o Menino Jesus no braço, ou como é mais provável, Nossa senhora do Rosário dos Pretos ou Nossa Senhora da Conceição, que é a representação que possui maior afinidade com Oxum.

A escultura é pintada em vermelho e pontilhada de tinta branca. As cabeças tem o ápice detalhado por pintura, lembrando uma cabeça raspada, pronta para o banho ritual ou axé de sangue-ixé.

A figura principal porta um oxê encaixado, pintado como o corpo. Pelo orifício no topo da cabeça, deduz-se que a figura da criança possuía um oxê.



Fonte: ANDRADE, 2014

Um fio de miçangas de cor marrom e branca, enfiadas alternadamente, está junto ao pescoço da figura principal. Nota-se que, nas costas da figura maior, a peça apresenta uma espécie de escudo oval entalhado, exibindo meia-lua como tema central. Notar que os rostos e antebraços das esculturas são as únicas partes não pintadas. Andrade (2014), afirma que é um oxê antropomórfico característico do orixá Oxum Ekum.

Altura – 41 cm

Profundidade – 13 cm

Ogum ou Xangô Onirê



Fonte: ANDRADE, 2014

Escultura em madeira. Notar no trabalho do faber uma referência com os ex-votos feitos em Alagoas. O imaginário sacro popular da região muito se aproxima, em estilo e técnica, da forte herança dos africanos.



Fonte: ANDRADE, 2014

A elipse entalhada nas costas da imagem, contém gravação de uma meia-lua. A figura principal do Menino Deus tem orifícios na cabeça, denotando o uso de oxê. Verifica-se o nome Xangô Nilê e o sincretismo com Santo Antônio como orixá Ogum, que por sua vez possui o título, na Nigéria, de Onin Irê, legando, por sua corruptela, Onirê, Nilê, Ogum-Onirê (ANDRADE, 2014).

Altura – 53 cm (sem base)

Altura-base – 4 cm

Profundidade – 21 cm

Ogum Taió



Fonte: ANDRADE, 2014

Escultura em madeira representa figura masculina em pé, braços articulados, olhos de vidro. A corrente de metal amarelo envolve o braço e trás ao pescoço uma chave de ferro. Identifica-se a representação de São Pedro (ANDRADE, 2014).

Será uma característica de Ogum Taió nos antigos terreiros de Maceió, com o braço esquerdo simbolizando uma pedra de amolar e o direito, a lâmina que seria amolada nessa pedra. Isso revela postura ritual, característica de Ogum, guerreiro, que domina os metais, as armas e as ferramentas agrícolas.

A escultura é coberta por uma túnica de algodão vermelho riscado de preto, típico pano da costa africana. Sua barra é debruada de algodão branco e a gola e os punhos, de pontos brancos, em forma de gancho, parecidos com o crochê. Veste calça fofa do mesmo tecido.

No ombro direito, leva uma tira de pano em algodão vermelho, forrado e barrado internamente de algodão branco como um *alacá* ou pano da costa, apresentando nas barras O.G.S. duas vezes.



Fonte: ANDRADE, 2014

Essas inscrições são costuradas com formato ondulado, similar à sianinha branca. A peça exhibe corrente de ferro de elos diferentes, marcando efetivamente a figura de Ogum, enquanto guerreiro e agricultor. Observar, apesar do quase desaparecimento no rosto da figura, três incisões verticais, feitas por pintura, lembrando escuriações de reconhecimento étnico. Notar os olhos de vidro, a pintura da sobrancelha e do cabelo e, no topo, orifício onde provavelmente era colocada outra peça.

Sem a indumentária, a escultura está “vestida” por uma tanga de palha, folhas de dendezeiro, característica de Ogum. Arte afro-brasileira das mais significativas da Coleção Perseverança, aqui foi sinalizada a interação da influência dos santos católicos e do desenho africano.

A arte africana que influenciou a afrorreligiosidade em Alagoas possui uma estreita relação entre homem, natureza, vivos e mortos (ANDRADE, 2014).

Nos ornamentos tradicionais da Coleção Perseverança como ponto, traço, lista, linha quebrada, círculo, losango e triângulo, há a presença da arte dos iorubás, residentes no atual Benin, Nigéria, Togo e outros ambientes africanos (ANDRADE, 2014).

Altura – 26 cm

Profundidade – 6 cm

Ogum Londê



Fonte: ANDRADE, 2014

Escultura em madeira de braços articulados apresentando vestígios de pintura. O escurecimento da madeira deve-se ao depósito de sangue e azeite de dendê.

É uma representação em posição de ato sexual em nítida intenção de mostrar um falo que também funciona como haste da escultura.



Fonte: ANDRADE, 2014

Na cabeça existiu um machado. É um oxê antropomórfico, exibindo fios de miçangas na cor branca leitosa; oxê é ferramenta de uso público compondo a indumentária ritual, aparecendo também nos pejis.

Altura - 34,5 cm
Profundidade – 6 cm

Xangô ou Iansã



Fonte: ANDRADE, 2014

Escultura em madeira foi sincretizada, em Maceió e Pernambuco, como São Jerônimo e Santa Bárbara, que é protetora por ocasião de tempestades, raios e trovoadas e ilustra a locução interjetiva de espanto, admiração, horror, cabendo bem a lembrança e associação com o Xangô.

Notar na imagem a presença de vários colares confeccionados em miçangas na cor vermelha enfiadas alternadamente. Vê-se, tanto na figura principal, como no Menino Deus, a presença dos oxês, martelos de duas lâminas, encaixados.

A escultura apresenta a cor avermelhada devido ao depósito de sangue e dendê durante os rituais no peji.

Atentar para os olhos de vidros presentes na face da figura principal e do menino posicionado no braço esquerdo.

Xangô e lansã possuem arquétipos que representam o fogo e são inseparáveis e, conseqüentemente, o sincretismo aos dois está associado à Santa Bárbara.

Altura – 38 cm

Boca superior – 25 cm

Boca inferior – 19 cm

Ilu de Oxalá



Fonte: ANDRADE, 2014

Instrumento de percussão , tem seu corpo de madeira, onde se observam quatro cintas de ferro e couro de caprino ou bovino retesado na boca superior por

processo de tacheamento. Todo o tambor está pintado na cor branca, provavelmente um instrumento musical dedicado ao orixá Oxalá.

Compõe o conjunto instrumental dos terreiros, sendo objeto sagrado de grande fundamento e importância ritual.

O termo ilu é uma denominação genérica para os tambores lê, rumpi e rum, respectivamente o menor, o médio e o maior dos ilus.

Altura – 52 cm

Circunferência –corpo do objeto – 48,5 cm

Xererê - chocalho



Fonte: ANDRADE, 2014

Instrumento de percussão idiofônicos, possui som próprio, confeccionados em folha de flandres. As variante é denominada de xererê. De corpo cilindro, possui decoração por machetaria e pequenos orifícios que facilitam a emissão do som. A peça é totalmente pintada na cor preta. Pequeno recipiente de metal oco (é um chocalho, assemelha-se a uma caneca fechada, tendo uma alça para prender o dedo), que contém no seu interior chumbo, pedrinhas, sementes ou outra coisa que

sirva para provocar o som a que se destina. Sua função na música é apenas de marcar a mudança de canto, para “desatar” o “ponto” que esta sendo dançado.

Altura – 19 cm

Xaorô



Fonte: ANDRADE, 2014

Conjunto de quatro guizos, sendo um maior do que os demais, formando um conjunto unido por uma haste que é uma maçaneta de bronze.

Provavelmente desempenhou o mesmo uso do adjá⁴⁵, ou seja, de instrumento de percussão idiofônico. Raul Lody (1985) atesta que é um símbolo de sujeição do iniciado. Posicionado no tornozelo, anuncia os movimentos.

Atentar para a peça construída com ferro batido. A forma dos guizos, oval, assemelha-se com o olho-de-boi, espécie de semente utilizada para espantar mau olhado, servindo também para energizar o ambiente.

⁴⁵ Companhia de metal usada durante as celebrações litúrgicas afro-brasileiras. Possui uma variante consagrada a lansã.

Altura – 29 cm
Circunferência – 12,5 cm

Pandeiro de Xangô



Fonte: ANDRADE, 2014

Peça convencional de auto pastoril de Alagoas. Instrumento de percussão idiofônico confeccionado em folha de flandres. Possui três conjuntos de duas platinelas, espécie de tachinhos de metal. Segundo Andrade (2014), Abelardo Duarte e René Ribeiro questionam qual seria o uso desse instrumento musical no âmbito do terreiro do xangô alagoano, mas Raul Lody (1985) o nomina pandeiro de Xangô.

Na cidade de Maceió, localidade que apresentava um modelo de xangô com feições e características peculiares às manifestações do popular auto natalino,

possui comunicação com a ritualística da religiosidade afro-alagoana. Daí, afirma-se o auto de natal, que representa um folguedo alagoano, de cunho católico, intrinsecamente está ligado com os rituais religiosos afro-brasileiros, através do uso do pandeiro. Andrade (2014) menciona que o pandeiro com soalhas, rodela metálicas, têm sua origem entre os mouros do Norte da África.

4.4 Proposta de um etnodesign afro-brasileiro

Neste ambiente de entendimento sobre o design fundamenta-se o etnodesign, que se apresenta como nova proposta para as pesquisas históricas em design, quando o interesse do estudo for o conhecimento da arte, da cultura material, das simbologias que envolvem as etnias que já habitavam o Brasil e as que chegaram no processo de colonização e imigração.

O etnodesign torna-se uma opção aos pesquisadores para manterem contato com um universo quase “desprezado” pelos teóricos do design: o estudo do artefato através da leitura dos símbolos.

A essa perspectiva, o olhar do designer deverá somar com as investigações que podem revelar surpresas, através do aprendizado de suas tecnologias, interpretações de seu universo simbólico, reencontrando, assim, o viés étnico que ainda falta dentro da história do design brasileiro. Portanto, o design então pode se aproximar da história cultural em um trabalho de reconhecimento e identificação da cultura material de diferentes etnias.

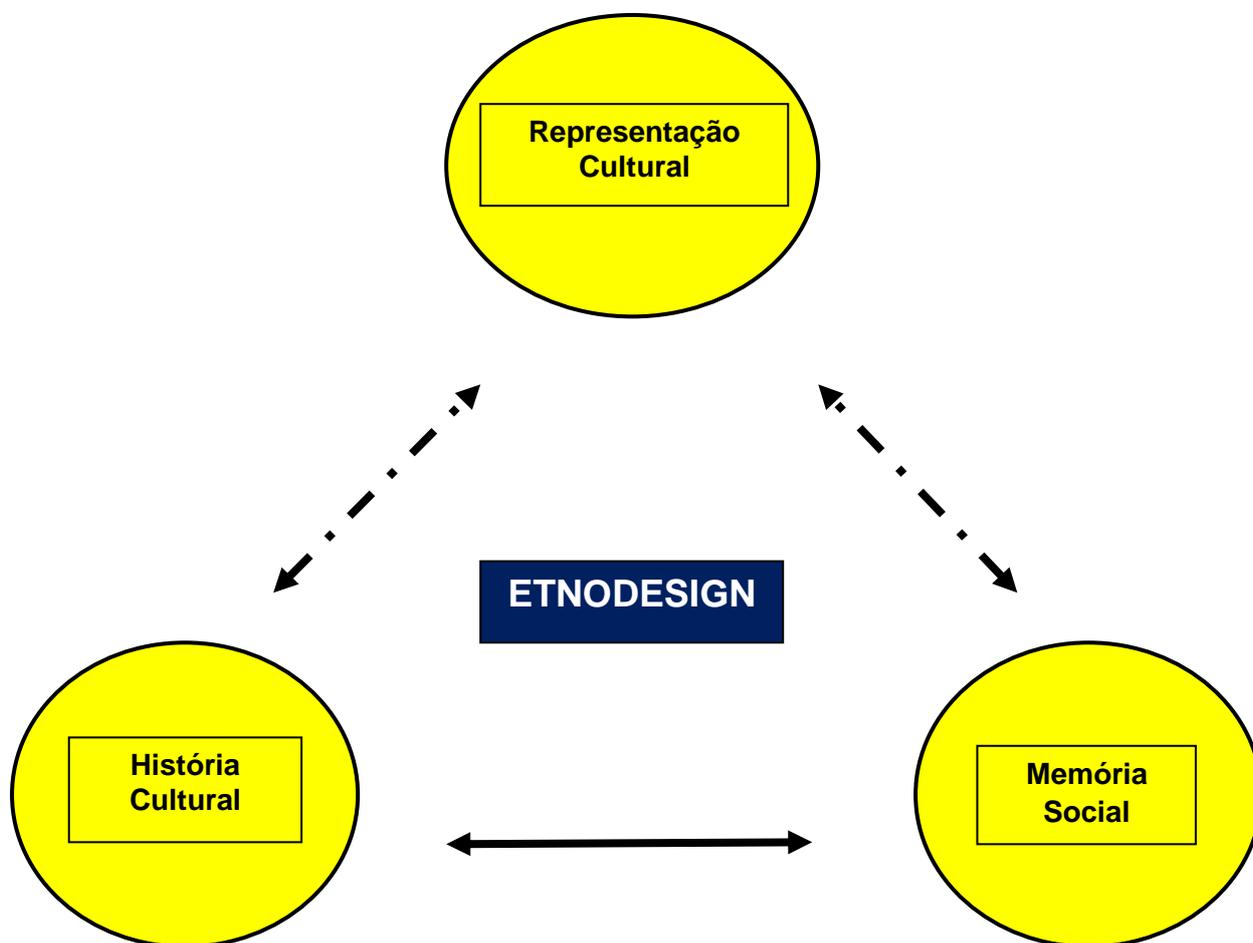
O etnodesign mostra-se interessado não só em investigar e conhecer, mas como portador de um desejo de trocar informações, de perceber e passar esse conhecimento através do entendimento ligado à história de produção dos artefatos, decodificando-os. Assim, surge como mais uma alternativa de intercâmbio cultural e disciplinar, com possibilidade de pesquisa e estudos no universo multidisciplinar.

Além disso, o etnodesign não deve ser entendido como uma atualização dos velhos modelos e propostas, ou a construção de um consenso. Ou seja, não cabe neste caso restringir-se ao inventário do exótico, muito menos se deixar ver como o defensor e o protetor de uma prática qualquer, mas da prática aplicada na construção de um artefato como símbolo étnico.

Perceber o etnodesign como conceito aplicável a qualquer etnia é realizar estudos das diferentes formas, linguagens e manifestações de design que emitem as diversas formações culturais, ou seja, estudo das determinações culturais do design com base nos conceitos de Cultura Material, Memória, Representação e Multiculturalismo.

Propõe-se um etnodesign, enquanto estudo das etnias, atrelado à relação conceitual a seguir:

Figura 68 - Diagrama conceitual



Fonte: ALMEIDA, 2015

Entender o etnodesign afro-brasileiro permite a imersão na história do design no Brasil, através do estudo dos artefatos, levando em consideração o processo de criação, as práticas envolvidas e as tecnologias implantadas para a confecção da peça. Além de detalhar a composição estabelecida nos moldes da cultura estudada. É nessa perspectiva que entra o design afirmado por Flusser (2007): um estudo do

estado de ideação e das *não-coisas* que estabelecem a essência do design, enquanto produção.

Cavalcante; Gaia et al (2010, p. 110) a partir de Flusser, entendem o conceito de design enquanto algo que comunica, já que todo artefato, sendo matéria transformada, tem uma intenção.:

[...] as observações de Flusser nos permitem indicar que é através da codificação do mundo que criamos versões alternativas da realidade, mundos paralelos nos quais o artefato se liga à possibilidade de uso e tem como consequência um modelo e uma informação. O design informa algo, para um determinado objetivo, para um ser em um determinado local e tempo. A forma somada à função reproduz um significado. O significado percebido associa-se novamente à forma e se transforma em signo

Entender o etnodesign afro-brasileiro implica refletir sobre a memória atrelada aos artefatos, o discurso construído pelas etnias para compor suas formas de sobrevivência através da relação entre o individual e o coletivo, entre o tempo e a história, que em Le Goff (2003), tem-se como a memória social estabelecidas no entendimento das informações decodificadas, aqui pelo grupo afro-brasileiro.

Pensar em um etnodesign afro-brasileiro, sobre o viés da produção material, é corroborar com o modelo de representação, proposto por Chartier (1990), é perceber no artefato a ausência de algo que faz parte de um contexto histórico situado nos moldes da cultura. Essa prática inclui falar de um ausente que se faz presente através das práticas, das formas de significar os ritos, as crenças, os grafismos. Isso permite revelar, propondo o entrelaçar entre a maneira de representar o símbolo e a forma com que esse símbolo é lido: a representação exige-nos uma leitura, também, plástica.

5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

No design, as etnias que formam o dinamismo cultural do Brasil são parcialmente ignoradas quando se analisa a história do design no país. Dentro desta perspectiva, percebeu-se muito pouca abordagem e produção bibliográfica sobre a temática afro-brasileira, através dos estudos da cultura material.

O ponto crucial que responde tal ausência dos estudos étnicos, para esta argumentação, está no fato de que a história do design brasileiro foi oficialmente demarcada no momento em que surge a primeira instituição latino-americana de ensino formal do design, a Escola Superior de Desenho Industrial (ESDI), no Rio de Janeiro, atualmente vinculada à Universidade Estadual do Rio de Janeiro (UERJ). Essa prática resultou no esquecimento parcial de uma produção anterior, especificamente pelos povos africanos que fizeram parte da formação cultural no país.

Afirma-se que é nesse contexto de investigação e no processo interpretativo da cultura material que surge o design. Na reflexão e no entendimento das formas em que se apresenta e na maneira que se constrói a busca por um conhecimento dos recursos tecnológicos utilizados, na interpretação da linguagem não verbal, nas narrativas visuais impregnadas nas composições, sejam elas de uso pessoal (como adornos), domésticos (cestarias) e para uso de rituais sagrado, no entendimento das antigas relações com o fazer manual.

A imersão da cultura africana e afro-brasileira dentro da história do design corrobora com a assertiva de que foi a partir da tomada de consciência dessas culturas de resistência que se construíram as identidades culturais enquanto processos, pensando, assim, um design além de um processo de fabricação, mas também de decodificação dos símbolos. Portanto, estudar o etnodesign é interagir com as raízes étnicas que formaram o povo brasileiro. A cultura negra faz parte dessas raízes, cujas identidades plurais interessaram este trabalho: o conceito étnico dinâmico de multiculturalismo, sempre em constante transformação, como citou Munanga (2004), como produtos jamais acabados.

Interessou-nos lançar um novo olhar na cultura material sobre aquela etnia, através da análise de artefatos, de cunho religioso, dos xangôs do estado de Alagoas, representados na Coleção Perseverança, esta nascida de uma violência

física, onde pais e mães de santo foram perseguidos e, brutalmente, violentados; também nascida de uma violência simbólica, que lhe configura até os dias de hoje um silêncio, na tentativa de mascarar o acontecimento da noite de 1º de fevereiro de 1912 e do restrito acesso à documentação, salvaguarda de algumas instituições detentoras das informações.

Dialogar com a linha de pesquisa do Mestrado em História - UFAL, Cultura, Representações e Historiografia, tornou-se a sedimentação de uma construção de pensamento enviesado a partir da práxis estabelecida entre as áreas de história e design. Assim, foi possível pensar em um etnodesign enveredado pela história dos artefatos, analisá-lo e compreendê-lo: compreender o artefato é se compreender.

A narrativa construída nesta pesquisa foi norteada por duas observações que nos levaram ao início desse estudo: uma delas está na própria definição do conceito de design, que tem sido questionado e apresentado com diversas definições por diferentes autores, entre eles Cardoso (2005). A compreensão do etnodesign requer entendimento prévio da categoria conceitual design, sedimentada na perspectiva cultural do processo de criação dos artefatos. Conforme Cavalcante; Gaia et al. (2010, p. 110):

[...] através da produção de artefatos, os seres humanos materializam práticas sociais e valores culturais em cada momento histórico; estes podem ser resignificados dependendo de como ocorra sua apropriação pelas pessoas.

Nesta abordagem adotou-se o conceito de Flusser (2007) que apresenta o design enquanto processo construtivo, práticas e ideias, que foi refutável na percepção entre o fazer em um protodesign, aquele fora do marco do design no Brasil, com os processos tecnológicos em série. A ideia do design não se encontra no produto final, mas na maneira como se percebe e se constrói o artefato. Portanto, ao elucidar a circularidade cultural pensada por Ginzburg, definitivamente, elencamos que não existem fronteiras para que se pense o design, as ideias que o constituem e sedimenta sua definição. Essa especificação conceitual foi imprescindível para uma articulação sobre os assuntos e para o entendimento e compreensão da proposta de etnodesign.

A outra observação relaciona-se ao uso do etnodesign apenas na descrição dos grafismos das comunidades indígenas. Para tal afirmativa, foram levantados, em pesquisa na internet, treze trabalhos que utilizam esse conceito, dentre eles, apenas três são de natureza científicas, os demais utilizam o etnodesign para especificar seus trabalhos nas comunidades, como verificado no mapa elaborado na segunda seção (Figura 2- pesquisadores brasileiros em etnodesign por campos temáticos). Não se identificou nenhum registro sobre os estudos do etnodesign com a temática afro-brasileira.

Apresentado e também questionado, verificou-se nos trabalhos analisados que o etnodesign no Brasil tem como definição resgatar práticas utilizadas por povos indígenas. A argumentação construída foi além dessa afirmativa, pois acreditamos em um conceito universal e que pode ser analisado sob diferentes perspectivas e ser aplicado de acordo com uma determinada metodologia. Sendo assim, o que se denomina 'resgate de práticas' ficou fragmentado quando observamos a ausência da história da construção dos artefatos e das práticas construídas, suas intencionalidades, suas representações, simbolismos empregados na composição através determinadas tecnologias.

O objetivo desta pesquisa foi entender o conceito de etnodesign a partir de um estudo da literatura existente e analisá-lo sob a descrição de 20 artefatos da Coleção Perseverança, pertencente ao acervo do IHGAL, para compor e especificar o conceito no campo afro-brasileiro. A narrativa sobre os artefatos, que se tornaram fontes de análise e de possibilidade para a percepção cultural no design e dos antigos xangôs alagoanos, deu-se de forma analítica sob o viés do artefato como símbolo, este imbricado sobre a representação e memória do artífice/artesão. Através da interpretação e decodificação desses símbolos (construído como meio de comunicação e preservação da cultura e da história a qual o artífice pertence), somado ao discurso visual.

O artefato serve como fio condutor para construir memórias e o artefato afro-brasileiro é produzido não somente com o objetivo de cumprir sua função prática, mas traz consigo a função narrativa, sejam eles em que contexto estejam inseridos, sempre estarão imbricados com a função prática e simbólica, pois desde os adornos até um simples pote, todos eles têm esta função: construir história a partir da sua decodificação.

Verificou-se que a nova abordagem dos estudos de arte afro-brasileira, principalmente do artesanato ritual, em que se procura investigar seus conteúdos simbólicos, a par dos estéticos, promete uma combinação fecunda entre “expressão” e “conteúdo” (ou forma e significado), o que dimensionou em pensar o etnodesign além das fronteiras interétnicas, a partir da interpretação da história do design brasileiro.

Neste estudo, mostra-se que a composição da cultura material dos povos africanos que aqui viveram e seus descendentes, conformam, em seu conjunto, uma iconografia e que a decodificação de seus referentes só pode ser feita à luz dos conceitos de Memória e Representação. Seus significados estão explícitos para os próprios negros, e nesta visão, com possibilidade de uma nova leitura, comportam muitas vezes, mais de um sentido.

Nesta perspectiva, o etnodesign só pode ser entendido quando aplicado sob um determinado método, o que também não encontramos nos trabalhos anteriores sobre o tema. A iconografia e a iconologia, método estruturado por Erwin Panofsky (1991) para analisar objetos visuais, foi o aporte para tal construção, percebendo que através da observação das cores, das formas, das texturas, dos incisos, dos simbolismos, das tecnologias e de seus artífices é compreender o etnodesign.

Desse modo, analisando toda a produção relativa à Perseverança em jornais, artigos, livros e entrevistas com personagens diretamente ligados à sua construção, pode-se dizer que aquela coleção, com sua história, descrita na terceira seção, registra, por trás de uma imagem narrada, sob o viés político e religioso, um etnodesign.

Todas essas análises nos permitem afirmar que o etnodesign, através da leitura da produção material afro-brasileira, pode ser um conceito construído sobre o design, a história, a memória e a representação étnica, sem distinguir uma dada origem.

A realização deste estudo foi muito estimulante, pois, em seu desenvolvimento, com a pesquisa feita para a fundamentação teórica e metodologia, e ao transitar pelos textos de história cultural, antropologia e etnodesign, houve uma sensibilização e abriram-se novos horizontes dentro do conhecimento, em geral, limitado ao design. Ressalta-se a leitura de Chartier (1990), com sua descrição sobre a representação e Le Goff (2003) com sua assertiva sobre a memória, levou-

nos a sedimentar o etnodesign como elemento questionador do próprio design brasileiro.

Interessou-nos contribuir com a reconstituição da história do design com características identitárias do país, fora dos padrões europeizados, mas que se constitua como uma história de significados e valores culturais ligada à análise da sua produção seja esta, as tecnologias manuais provinda também, da comunidade afro-brasileira.

A pesquisa feita neste trabalho levanta questionamentos e possibilidades, pois fomenta a continuação do estudo em etnodesign. Por ser uma área relativamente nova no Brasil, abre portas para a exploração do tema.

Por fim, é importante ressaltar que este trabalho atende ao objetivo maior proposto que é o de afirmar o etnodesign como um ramo de estudo do design, capaz de reduzir as fronteiras interétnicas no meio cultural e social em que o design está inserido.

Além disso, também se confirmou a hipótese inicial do estudo sobre o etnodesign de que era necessário analisar o artefato e a produção material, não apenas com uma simples descrição dos desenhos decorativos, mas através de estudo histórico, sob o viés da memória e representação a qual estar inserido, pois os artefatos configuraram códigos de informação capazes de expressar as crenças, histórias e fragmentos da cultura.

REFERÊNCIAS

ADMOND, Tony. **Fachada IHGAL**. 3 fotografias: Collor; 46cm x 30cm.

AFRICAN DIASPORA. **Scholarship x Atlantic African Diaspora History**. 2010. Disponível em: <<http://africandiasporaphd.com/2010/03/18/review-divanna-on-identity-in-brazil/>>. Acesso em: 10. mai. 2014.

AGNES, Mariano. Mãos negra. **Histórias do povo negro**. 29 out. 2007. Disponível em: < <https://historiasdopovonegro.wordpress.com/2007/10/29/maos-negras/>>. Acesso em: 28 jan. 2015.

ALMEIDA, Anderson Diego da S; SILVA, Daniel C. da. **Pesquisadores brasileiros em etnodesign por campos temáticos e áreas da federação**. 2013. (Mapa ilustrativo construído em programa computacional Photoshop).

ANTONIL, André João. **Cultura e opulência do Brasil por suas minas e drogas**. São Paulo: Edusp, 2007.

ARAÚJO, Emannel (org). **A mão afro-brasileira**: significado da contribuição artística e histórica. São Paulo: Tenenge, 1988.

_____. **Arte, adorno, design e tecnologia no tempo da escravidão**. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2013.

ARAÚJO, Marta Maria de; SILVA, Ana Verônica Oliveira. O Instituto Histórico do Rio Grande do Norte e o seu acervo documental da história colonial do Rio Grande do Norte e do Brasil. In: CASIMIRO, Ana Palmira B. S.; LOMBARDI, José Claudinei; MAGALHÃES, Lívia D. Rocha (orgs). **A pesquisa e a preservação dos arquivos e fontes para a educação, cultura e memória**. Campinas, SP: Editora Alínea, 2009. p. 67-84.

ARENDDT, Hannah. Não mais e ainda não. In _____. **Compreender**: formação, exílio e totalitarismo. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Cia. Das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2008, pp. 187-191.

ARGAN, Giulio Carlo. A História da Arte. In: _____. **História da Arte como História da Cidade**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

A TARDE. **Obras do escritor e artista plástico Mestre Didi**. 2013. Disponível em:<<http://atarde.uol.com.br/galerias/3/18679-obras-do-escritor-e-artista-plastico-mestre-didi>>. Acesso em: 30. set. 2014.

ÁVILA, Janayna. **Joias negras**. Revista da Imprensa Oficial Graciliano Ramos. Maceió, v. 5, n. 13, p. 50- 63, abril, 2012.

AZEVEDO NETTO, Carlos Xavier de. **Informações e memória**: as relações na pesquisa. Revista História em Reflexão. vol. 1. n. 2. 2007.

BAIANA & BRASIL. 2013. Disponível em:<<http://nadjacacarecos.blogspot.com.br/2013/09/baiana-estilizada-cara-do-brasil.html>>. Acesso em: 8. jun. 2014.

BARBOSA, Mônica. Coleção quadrado. In: **Living design.** Out., 2014. Disponível em:< <http://www.livingdesign.net.br/tags/rodrigo-almeida>>. Acesso em: 30 set. 2014.
BARDI, Lina Bo. **Tempos de Grossura: o design no impasse.** Ed. Instituto Lina Bo e P. M. Bardi, São Paulo, 1994.

BASTIDE, Roger. **Estudos afro-brasileiros.** São Paulo: Perspectiva, 1983.

BITTENCOURT, José. **Cultura Material, Museus e História:** Algumas considerações sobre um debate que não é tão intenso quanto deveria ser. 2010. Disponível em: <<http://www.ifcs.ufrj.br/humanas/0029.htm>>. Acesso em: 9. jun. 2014.

BLANCHOT, Maurice. **Le livre à venir.** Paris: Gallimard, 1959.

BOJUNGA, Cláudia. Do alto da Colina. In: **Revista de História da Biblioteca Nacional.** n. 54, mar. 2010. Disponível em:< <http://www.revistadehistoria.com.br/revista/edicao/54>>. Acesso em: 20. set. 2014.

BOLLE, Willi. **Fisiogonomia da metrópole moderna:** representação da história em Walter Benjamin. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1994.

BORGES, Manuela. **Ogum, Orfeu e Anastácia:** gênero no discurso e práticas culturais dos grupos culturais negros em Salvador, Bahia, Brasil: um estudo de caso: A escola de música e dança Didá. III Simpósio Internacional do Caribe. Goiânia, out. de 2004. (cd room)

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico.** 2ª ed. Trad. Fernando Thomaz. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

BUENO, E. **Brasil:** uma história. 2ª ed. São Paulo. Ática. 2003.

BURDEK, Bernhard E. **Diseño:** Historia, teoría y práctica del diseño industrial. Barcelona: Gustavo Gili, 1994.

BURKE, Peter. **Hibridismo cultural.** Tradução de Leila Souza Mendes. São Leopoldo: Unisinos, 2003.

CANCLINI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 1997.

CAMINHA, Pero Vaz de. **Carta a El-Rei D. Manuel.** São Paulo, Dominus Editora, 1963.

CARDIM, Fernão. **Tratados da Terra e Gente do Brasil (1583-1593).** 2ª edição, São Paulo, Biblioteca Pedagógica Brasileira/ Companhia Editora Brasileira, 1939.

CARDOSO, Rafael. **O design brasileiro antes do design**: aspectos da história gráfica – 1870-1960. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

_____. **Uma Introdução à História do Design**. São Paulo: Edgard Blücher, 2000.

_____. Cultura Material e o Fetichismo dos Objetos. In: **Revista Arcos**. Rio de Janeiro, RJ, v. 1, p. 15-39, out.1998.

CASTRO, Yêda Pessoa de. Das línguas africanas ao português brasileiro. In: **Patrimônio: Revista Eletrônica do IPHAN**, 2007. Disponível em: <<http://www.revista.iphan.gov.br/materia.php?ide=214>>. Acesso em: 13. dez. 2013.

CAVALCANTE, Miquelina; GAIA, Rossana; LINS, Patrícia; RAPÔSO, Áurea. **Signos do design de interiores**: interfaces entre uso, consumo e arte. Revista Signos do Consumo. V.2, n. 1. 2010. P. 108-127. Disponível em: <file:///C:/Users/anderson/Downloads/44365-52876-1-SM.pdf>. Acesso em: 8. Fev. 2015.

CAVALCANTI, A. L. B. L.; PAGNOSSIM, C. M. C. **Estudo da sintaxe da linguagem visual na cestaria Kaingáng**. Anais do Congresso Internacional de Pesquisa em Design, v.1. 2007.

CERTEAU, Michel. *L’Invention du Quotidien – L’Arts de faire*. Folio Gallimard, 1990.

CATÁLOGO DA EXPOSIÇÃO: **da cabaça o Brasil: natureza, cultura e diversidade** – Ministério da Cultura – Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular – Museu do Folclore Edson Cordeiro – RJ e Museu de artes e Ofícios – BH – 2007.

CERTEAU, Michel. *L’Invention du Quotidien: L’Arts de faire*. Paris: Folio Gallimard, 1990.

CESTARI, Guilherme Henrique de Oliveira. Das faces complexas e provocativas do projeto, da expressão e disto que chamamos de mundo. In: **Revista discursos fotográficos**, Londrina, v.9, n.15, p.221-227, jul./dez. 2013.

SCOREL, Ana Luísa. **O efeito multiplicado do design**. São Paulo: SENAC-SP, 2000.

CHARTIER, Roger. **História Cultural**: entre práticas e representações. Lisboa/Rio de Janeiro: Difel/Bertrand Brasil, 1990.

CONVIDA. **Popular Arts of The Americas**. Disponível em: <<http://www.convida.org/j.adario.html>>. Acesso em: 21. jan. 2015.

CUNHA JUNIOR, Henrique. Tecnologia e fazer artístico do tempo do escravismo. In: **Arte, adorno, design e tecnologia no tempo da escravidão**. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2013.

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

DANTAS, Carmen L. **Importância museológica da Coleção Perseverança**. In: Coleção Perseverança: um documento de Xangô alagoano. Raul Lody (org). Maceió: Universidade Federal de Alagoas; Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1985.

DEBRET, Jean-Baptiste. **Caderno de viagem**. Texto e organização de Julio Bandeira. Rio de Janeiro: Sextante, 2006.

DIVINO. **Pedras**. 2014. Disponível em:
< <http://www.divinoshop.com.br/loja/index.php/seguis.html>>. Acesso em: 22. abr. 2014.

DUARTE, Abelardo. **Histórico da Coleção Perseverança**. In: Coleção Perseverança: um documento do xangô alagoano. Maceió: UFAL; Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1985, p.6.

Exposição arte, adorno, design e tecnologia no tempo da escravidão. Curador Emanuel Araújo. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2013.

FACTUM, Ana Beatriz S. **Joalheria escrava baiana: a construção histórica do design**. 2009. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo) - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2009.

FIGUEIREDO, Áldrin Moura de. **O mais alto som do silêncio: história e memória do Xangô alagoano**. Revista Afro-Ásia, n. 49, jan/ju., 2014. Disponível em:
< http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0002_05912014000100010&script=sci_arttext >. Acesso em: 12. jan. 2014.

FLUSSER, Vilém. **O mundo codificado: por uma filosofia do design e da comunicação**. Org. Rafael Cardoso. Raquel Abi-Sâmara (trad.). São Paulo: Cosac Naify, 2007.

FRANGENBERG, Thomas. Posfácio. In: PANOFSKY, Erwin. **Arquitetura Gótica e Escolástica**. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

Fundição por cera perdida. Disponível em: < <http://www.joia-e-arte.com.br/cera.htm>>. Acesso em: 12. ago. 2014.

GANDAVO, Pero de Magalhães. **História da Província Santa Cruz (1568-1570)**. São Paulo, Editora Obelisco/ Cadernos de História, 1964.

GIL, Antônio C. **Métodos e técnicas de pesquisa social**. 6. Ed. São Paulo: Atlas, 2009.

GODOY, Solange de Sampaio. **Círculo das contas: joias de crioulas baianas**. Salvador: Fundação Museu Carlos Costa Pinto, 2006.

GOMBRICH, E. H. **Tributos: Version cultural de nuestras tradiciones**. Ed. Fondo de Cultura Economica, 1991.

GOMES, Luís Vidal N. **Para uma Filosofia do Desenho ou Desenhismo**. Recife: Editora Universitária - UFPE, 1993.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**. São Paulo, SP: Cia. das Letras, 1987.
_____. De Warburg a E. H. Gombrich: notas sobre um problema de método. In: _____ **Mitos, Emblemas e Sinais**. São Paulo: Cia. das Letras, 1990.

GRUZINSKI, Serge. O Brasil é um laboratório prodigioso (entrevista). In: **Revista Nossa História**. 2004, n.13. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2004.

HARDY-VALLÉE, Benoit; MAGNO, Marcos. (Trad.). **O que é um conceito?** São Paulo: Parábola, 2013.

HOBBSAWM, Eric. Introdução: a invenção das tradições. In: **A invenção das tradições**. Eric Hobsbawm & Terence Ranger (orgs.) Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1984. Págs 9-23.

HOLANDA, Luiz Buarque de. (Direção). **Pierre Fatumbi Verger: mensageiro entre dois mundos**. Vídeo. Conspiração Filmes/Gegê: Produções/GNT Globosat. Documentário em 35 mm, 80 min., 1998.

IMAGENS HISTÓRICAS. **Índios no Brasil**. 2009. Disponível em: <<http://imagenshistoricas.blogspot.com.br/2009/11/indios-do-brasil.html>>. Acesso em: 12. dez. 2013.

INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **Casa dos objetos mágicos**. Salvador/Brasília: IPHAN/Programa Monumenta, 2007.

INSTITUTO DE WARBURG. Disponível em: <<http://warburg.sas.ac.uk/home/>>. Acesso em: 10. out. 2014.

JULIÃO, Letícia. A pesquisa histórica no museu. In: **Caderno de Diretrizes Museológicas** ed. 2ª. Brasília: Ministério da Cultura; Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional; Departamento de Museus e Centros Culturais, Belo Horizonte: Secretaria de Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS Unirio | MAST estado da Cultura; Superintendência de Museus, 2006, p. 93-105.

KATINSKY, Juio. A técnica e sua história. In: **Arte, adorno, design e tecnologia no tempo da escravidão**. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2013.

KOFES, Maria Suely. **Afinal o Brasil é racista ou não?** Caderno temático. Suplemento do Jornal da UNICAMP. N. 1. Campinas, jan. 2001.

LE GOFF, Jacques. **História e Memória**. Bernardo Leitão (trad.). 5. ed. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2003.

LÉON, Aurora. **El museo: teoría, praxis y utopía**. 6. ed. Madrid: Cátedra, 1995. p. 9-65.

LIMA JÚNIOR, Felix. **Perseverança e Auxílio dos empregados do Comércio**. In: Maceió de outrora. Rachel Rocha (org). vol. 2. Maceió: EDUFAL, 2001. p. 169-178.

LINDOSO, Dirceu. Representação social da escrita da cultura alagoana no século XIX. In: _____. **Interpretação da província**: estudo da cultura alagoana. 2. ed. Maceió: EDUFAL, 2005. p. 21-56.

LOPES, Goya. **Adereços de Goya**. Disponível em: <<http://www.goyalopes.com.br/frameset.htm>>. Acesso em: 30. set. 2014.

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

_____. **Candomblé: Religião e resistência cultural**. São Paulo: Editora Ática S.A., 1987.

_____. **Pencas de balangandãs da Bahia**. Rio de Janeiro: FUNARTE/Instituto Nacional do Folclore, 1988.

_____. **Oxê de xangô**: um estudo de caso da cultura material afro-brasileira. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Folclore, 1983.

_____. A Coleção Perseverança de Alagoas. In: **O negro no museu brasileiro**: construindo identidades. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

_____. **Xequê: uma bebida multicultural**. In: Malagueta: palavras boas de comer. 2014. Disponível em: <<http://www.malaguetanews.com.br/colunistas/xequete-uma-bebida-multicultural>>. Acesso em: 5. fev. 2014.

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

_____. **Dicionário de arte sacra & técnicas afro-brasileiras**. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

MARA, Nádia. Cerâmica. **Vida de Índio**. 7 set. 2008. Disponível em: <<http://vida-de-indio.blogspot.com.br/2008/09/cermica.html>>. Acesso em: 3. jun. 2014.

MARQUESE, Rafael de Bivar. **Feitores do corpo missionários da mente**: senhores, letrados e o controle dos escravos nas Américas 1660-1860. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

MARTINS, Giovani. **Ritual de Almas e Angola**: A Umbanda Catarinense. Florianópolis: Ed. do Autor, 2008.

MELLO E SOUZA, Marina de. **África e Brasil africano**. São Paulo: Ática, 2006.

MEYER, Laure. **África negra**: máscaras, esculturas e joias. Lisboa: Livros e Livros, 2001.

MOURA, Marinaide Ramos. O simbólico em Cassier. In: **Revista Ideação**. n. 5, jan./jun. 2000. Disponível em: < <http://www.uefs.br/nef/marinaide5.pdf>> Acesso em: 6. out. 2014.

MULHER POTUGUESA. **Um olhar sobre os trajes da mulher portuguesa**. 2011. Disponível em < <http://novacasapotuguesa.blogspot.com.br/2011/05/um-olhar-sobre-os-trajes-da-mulher.html>>. Acesso em: 7. jun. 2014.

MUNANGA, Kabengele. **Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia**. 2003, Disponível em: <[HTTP://www.acaoeducativa.org.br/downloads/09abordagem.pdf](http://www.acaoeducativa.org.br/downloads/09abordagem.pdf)>. Acesso em: 3. Jan. 2015.

NEYT, François; VANDERHAEGHE, Catherine. **A arte das cortes da África negra no Brasil**. In: AGUILAR, Nelson (org.). Mostra do redescobrimento: arte afro brasileira. Fundação Bienal de São Paulo. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

NIEMAYER, Lucy. Design no Brasil: Origens e Instalação. Rio de Janeiro: 2A, 1997. NOGUEIRA, José Francisco Sarmento. **Etnodesign: um estudo do grafismo das cestarias dos M'byá Guarani de Paraty- Mirim (RJ)**. 2005. 133f. Dissertação (Mestrado). PUC, Rio de Janeiro.

NOGUEIRA, José Francisco Sarmento. **Etnodesign: um estudo do grafismo das cestarias dos M'byá Guarani de Paraty Mirim**. 2005. Dissertação (Departamento de Artes e Design) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2005.

NUNES, Maykel Cordeiro. **Etnodesign: uma ferramenta de auxílio na preservação do patrimônio cultural Krenak**. 2008. Monografia de Pós-graduação – Universidade vale do Rio Doce, Governador Valadares, 2008.

OLIVEIRA, Olívia de. **Lina Bo Bardi: sutis substâncias da arquitetura**. São Paulo: Romano Guerra Editora/Barcelona: Editora Gustavo Gili S.A, 2006.

OLIVEIRA, João Pacheco de.; FREIRE, Carlos Augusto da Rocha. **A presença indígena na formação do Brasil**. Brasília: LACED/Museu Nacional, 2006.

ONO, Maristela. **Design e cultura: sintonia essencial**. Curitiba: Edição da autora, 2006.

PAIVA, Eduardo França. Pequenos objetos, grandes encantos. In: **Nossa História**. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 2004.

_____. **História e imagem**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

_____. **Escravidão e universo cultural na co colônia: Minas Gerais, 1716-1789**. Belo Horizonte: editora UFMG, 2001.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e Iconologia: uma Introdução ao Estudo do Renascimento. In:_____. **Significado nas Artes Visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

_____. **Significado das artes visuais**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PARAMENTA. **Oxê de Xangô**. 2011. Disponível em: <<http://odeescultor.blogspot.com.br/2011/11/oxe-de-xango.html>>. Acesso em: 5. ago. 2014.

PESAVENTO, Sandra Jathahy. **História e História Cultural**. Belo Horizonte: Autêntica, 2006.

_____. Um encontro marcado e imaginário: entre Gilberto Freyre e Albert Eckhout. **Fenix: revista de História e estudos culturais**. v. 3, n. III abr./mai./jun. 2006. Disponível em:<www.revistafenix.pro.br>. Acesso em: 20. set. 2014.

PIFANO, Raquel Quinet. História da arte como história das imagens: a iconologia de Erwin Panofsky. In: **Revista de História e Estudos Culturais**. v. 7. n. 3, out./nov./dez. 2010. Disponível em: <http://www.revistafenix.pro.br/PDF24/Artigo_05_Raquel_Quinet_Pifano.pdf>. Acesso em: 5. out. 2014.

RAFAEL, Ulisses Neves. **Xangô rezado baixo: religião e política na primeira república**. São Cristóvão: Editora UFS; Maceió: EDUFAL, 2012.

_____. **Xangô rezado baixo: um estudo da perseguição aos terreiros de Alagoas em 1912**. 2004. (Tese de Doutorado). Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2004.

_____. **A coleção perseverança do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas e a memória da devassa**. Kulé-Kulé: religiões afro-brasileiras. Maceió, AL. p. 31-37, 2008.

_____; MAGGIE, Yvonne. **Objetos de feitiçaria sob tutela institucional: magia e poder em coleções etnográficas**. Vibrant. Brasília, DF, v. 10, n. 1, 2013. Disponível em:<http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S180943412013000100014&script=sci_artt_ext>. Acesso em: 25. fev. 2014.

REBELLO, Cláudio. **África: saberes e práticas**. 2009. Disponível em: <http://africasaberespraticas.blogspot.com.br/2009/10/mascaras-africanas_24.html>. Acesso em: 5. fev. 2014.

REIS, João José. Slaves as agents of history: a note on the new historiography os slavery in Brazil. In: **Ciência e Cultura Journal of the Brazilian Association for the Advancement of Science**, São Paulo: SBPC, v. 51, n. 5/6, set./dez. 1999.

RISÉRIO, Antonio. Um mundo afrobrarroco. In: **Mágica Bahia**. Salvador/Barcelona: Fundação Casa de Jorge Amado/Bustamente, Coelba, 1997.

RODRIGUES, Nina. **Os africanos no Brasil**. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1945.

SALUM, Martha Heloisa Leuba. Cema anos de arte afro-brasileira. In: AGUILAR, Nelson (org.). **Mostra do redescobrimto**: arte afro-brasileira. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, 2000.

SANTIAGO, Mário. **Manifesto por um etnodesign**. Belo Horizonte, Minas Gerais, 2002.

SANTOS, Marinês Ribeiro dos. **Design e Cultura**: os artefatos como mediadores de valores e práticas sociais. Curitiba: Editora Sol, 2005.

SILVA, Michel Platini Fernandes da. **Coleção, colecionador, museu**: entre o visível e o invisível. Um estudo acerca da Casa de Cultura Christiano Câmara em Fortaleza, Ceará. Rio de Janeiro. 2010. Dissertação (Centro de Ciências Humanas e Sociais) – Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Rio de Janeiro, 2010.

SILVA, Lucas Frazão. Destinação social da mercadoria: o conflito sobre o conceito de necessidade. In: **Revista Cadernos de Debate** – UNICAMP, v. 6, 1998.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Arte religiosa afro-brasileira: as múltiplas estéticas da devoção brasileira. **Revista Debates do NER**, Porto Alegre, n. 13, p. 97-1013, jan./jun. 2008.

_____. Sagrados e Profanos: Religiosidades afro-brasileiras e seus desdobramentos na cultura nacional. In: **Museu Afro Brasil**: Um conceito em perspectiva. São Paulo: Ipsis Gráfica e Editora, 2006.

SILVA, Alberto da Costa e. O Brasil, a África e o Atlântico no século XIX. In: **Museu Afro Brasil**: Um conceito em perspectiva. São Paulo: Ipsis Gráfica e Editora, 2006.

SILVA, Simone Trindade Vicente da. **Referencialidade e representação**: um resgate do modo de construção de sentido nas pencas de balangandãs a partir da coleção Museu Carlos Costa Pinto. Dissertação de mestrado. Universidade Federal da Bahia. 2005. Salvador: Escola de Belas Artes, 2005.

SOARES, Marilda. Semiologia da cultura material: lendo signos e representações sociais a partir dos objetos. In: **Domínios de linguagem IV**. São Paulo: M.C. Lima-Hernandes: G. Fromm, 2004.

SOARES, Marilda. **Semiologia da cultura material**: lendo signos e representações sociais a partir dos objetos. 2011. Disponível em: <<http://www.dominiosdelinguagem.org.br/pdf/d4-11.pdf>>. Acesso em: 10 jan. 2015.

SOUZA, Rolf de Souza. Um Templo Sagrado Chamado Ara. In: **Revista de Arte**. 2 ed. v. 2. Florianópolis: Museu MASC, 2002.

TENDA DE XANGÔ. **Salva e lei de salva**. 2007. Disponível em: <<http://tendadexango.blogspot.com.br/2007/10/salva-e-lei-de-salva.html>>. Acesso em: 12. dez. 2013.

TENÓRIO, Douglas Apratto; DANTAS, Cármen Lúcia. **A casa das Alagoas**: Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas. Maceió: Edufal, 2007.

TURAZZI, Maria Inez. **Iconografia e patrimônio**. In: ____ **Iconografia e patrimônio**: o catálogo da Exposição de História do Brasil e a fisionomia da nação. Rio de Janeiro: Fundação da Biblioteca Nacional, 2009. p. 29-84.

VERGER, Pierre F. **Orixás**. Salvador: Corrupio, 1981.

_____. **Lendas africanas dos orixás**. Salvador: Corrupio, 2009.

VIANNA NETO, Liszt. **O conceito de Habitus e a obra de Ervin Panofsky**: teoria e metodologia da história da arte e da arquitetura na primeira metade do século XX. Dissertação de Mestrado. 2011. Belo Horizonte: UFMG, 2011.

VILLAS BOAS, André. **O que é [e o que nunca foi] design gráfico**. Rio de Janeiro: 2ab, 2001.

Fontes

Periódicos

JORNAL DE ALAGOAS. **Bruxaria**: Xangô em acção – a oligarchia e o ‘oghum’. O povo invade os covis – Documentos preciosos – um bode sacrificado – Exposição de ídolos e bugigangas. n. 24, ano V. Maceió, 04. fev. 1912.

JORNAL DE ALAGOAS. **Bruxaria**: uma sessão de feitiçaria – a música e as cantigas dos “filhos de santos” – a camara dos mysterios – xangô em confusão – notas e informações. n. 26, ano V. Maceió, 06. fev. 1912.

JORNAL DE ALAGOAS. **Bruxaria** a música e as cantigas dos “filhos de santos” – A camara dos mysterios – Xangô em confusão – notas e informações. n. 27, ano V. Maceió, 07. de fev. 1912.

JORNAL DE ALAGOAS. **Bruxaria**: Xangô em confusão – Mais notas e informações – Os mysterios da carne. – “santos” de Santa Luzia do Norte. n. 28, ano V. Maceió, 08. fev. 1912.

JORNAL DE ALAGOAS. **Bruxaria**. n. 30, ano V. Maceió, 10. fev. 1912.

RIBEIRO, Renê. Significado dos estudos afro-brasileiros. In: **Revista do Instituto Histórico de Alagoas**. V. XXVI, anos 1948/1950. Maceió, 1950.

GOMES, Fernando. **Joias negras**. Revista Graciliano. N. 13, Mar/abr. Maceió, p. 50-55, 2012. Entrevista concedida à Janayna Ávila.

AMORIM, Siloé. 1912, O Quebra do Xangô: o roteiro – documentário. In: **Revista Crítica Histórica**. 2012. n. 6. Dez. 2012. Disponível em:< http://www.revista.ufal.br/criticahistorica/attachments/article/141/1912%20O%20Quebra%20de%20Xango_O%20Roteiro.pdf>. Acesso em: 5. jan. 2015.

Catálogos

DUARTE, Abelardo. **Catálogo ilustrado da Coleção Perseverança**. Maceió: [s.n.], 1974. 35 p. Catálogo de exposição permanente. 1974. Museu do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas – IHGAL

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

Entrevistas com pesquisadores

ANDRADE, Fernando Antônio Gomes de. **Coleção Perseverança do IHGAL**: um estudo do etnodesign afro-brasileiro. Maceió, 20 fev. 2014. Entrevista concedida a Anderson Diego da S. Almeida.

DANTAS, Carmen Lúcia. **Coleção Perseverança do IHGAL**: um estudo do etnodesign afro-brasileiro. Maceió, 20 fev. 2014. Entrevista concedida a Anderson Diego da S. Almeida.

LODY, Raul. **Coleção Perseverança do IHGAL**: um estudo do etnodesign afro-brasileiro. Maceió, 11 jan. 2014. Entrevista concedida a Anderson Diego da S. Almeida.

Documentário

AMORIM, Siloé. **1912, O Quebra de Xangô**. 9 minutos. Direção: Siloé Amorim. Maceió-AL, 2007. Disponível em: <<http://www.youtube.com/watch?v=n3Obri5EnxA>>. Acesso em 5. dez. 2013.

Livros

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

LIMA JÚNIOR, Félix. **Perseverança e auxílio dos empregados no Comércio**. In: Maceió de Outrora. Raquel Rocha (org). Maceió: EDUFAL, 2001.

LODY, Raul. A Coleção Perseverança de Alagoas. In: **O negro no museu brasileiro**: construindo identidades. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005, p. 29-45.

MAGGIE, Yvonne. **O medo do feitiço**: relações entre magia e poder no Brasil. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1992.

ROMERO, Sílvio. **Provocações e debates**: contribuição para o estudo do Brasil social. Porto: Lello & Irmãos, 1910.

TENÓRIO, Douglas Apratto. **Metamorfose das Oligarquias**. Maceió: EDUFAL, 2009.

APÊNDICE A – ENTREVISTAS

Essas perguntas foram estruturadas de acordo com as observações feitas sobre o estudo sobre a Coleção Perseverança e da produção do artefato afro-brasileiro, que fazem parte do projeto de dissertação do Programa de Pós Graduação em História – PPGH, Universidade Federal de Alagoas – UFAL, intitulado “COLEÇÃO PERSEVERANÇA DO IHGAL: UM ESTUDO DO ETNODESIGN AFRO-BRASILEIRO”

Entrevistado: Carmen Lúcia Dantas

Data: 20 de fevereiro de 2014

1. Como se deu sua participação na primeira catalogação da Coleção Perseverança?
2. Qual a abordagem inicial feita pelo Professor Abelardo durante o processo de Catalogação?
3. Quando começaram o processo de pesquisa do objeto, quais foram as primeiras observações que fizeram a respeito da peças?
4. Como se deu a descrição das peças? Através de quais meios descreveram os objetos da Perseverança?
5. Durante a catalogação das peças da Perseverança, existiu identificação de algum artesão que poderia ter sido o autor do objeto?
6. Houve a preocupação em descrever os grafismos/incisos presentes nos objetos da Perseverança?

Texto elaborado por Carmen Lúcia Dantas, em resposta às perguntas enviadas.

1. Como se deu o interesse em catalogar a Coleção Perseverança?
2. O que foi acrescentado no Catálogo de 1985, em relação à catalogação feita anteriormente?
3. Quando você começa o processo de pesquisa do objeto, quais são as primeiras observações que fazes a respeito da peça?
4. Como se dá a descrição da peça? Através de quais meios, você descreve o objeto?
5. Qual a peça, em sua opinião, que representaria a Coleção Perseverança em sua totalidade?

6. Durante a identificação das peças da Perseverança, existiu alguma identificação de algum artesão que poderia ter sido o autor do objeto?
7. Sua descrição sobre os grafismos presentes nos objetos da Perseverança

COLEÇÃO PERSEVERANÇA

Minha participação foi secundária. Recém formada e chegando a Maceió, não tinha experiência na área de etnografia e antropologia. Minha formação tinha sido no Rio de Janeiro, com especialização em museus de artes. Com Dr. Abelardo aprendi sobre a Coleção Perseverança e a minha contribuição foi técnica, com relação à elaboração da ficha e do seu preenchimento.

Vale lembrar que o trabalho foi apenas uma revisão, pois o próprio Abelardo Duarte recebeu a orientação de René Ribeiro (antropólogo pernambucano) para a classificação do acervo, quando a coleção chegou ao IHGAL.

Obs: Não sei se René Ribeiro era por formação antropólogo ou autodidata como normalmente acontecia. Em Alagoas, os médicos foram os primeiros a se interessarem pelos estudos dessa área.

Não havia, nos trabalhos da época, em Alagoas, uma abordagem teórica, nos termos do que hoje existe, que desse sustentação à classificação. Dr. Abelardo era um pesquisador intuitivo e lia muito sobre o assunto. Também se correspondia com outros estudiosos do país e, dessa troca de conhecimento, ia se abastecendo de informações e tirando conclusões. Além disso, ele e Dr. Théó Brandão frequentavam os terreiros de Maceió, onde adquiriram informações práticas do uso dos diversos objetos que existem nos rituais. Ambos eram muito respeitados e os pais e mães de santos eram seus informantes.

Como lhe disse, o trabalho foi uma revisão. Os dados básicos já haviam sido coletados, se não me engano, na década de 50. Só opinei quanto a estrutura da ficha, procurando aproximá-la das fichas usadas em museus do gênero.

Não houve nenhuma identificação do artista que criou as peças. Não me recordo de Dr. Abelardo ter falado neles. Com certeza não tinha esta informação. Também não me lembro de preocupação com o grafismo.

Essas perguntas foram estruturadas de acordo com as observações feitas sobre o estudo sobre a Coleção Perseverança e da produção do artefato afro-brasileiro, que fazem parte do projeto de dissertação do Programa de Pós Graduação em História – PPGH, Universidade Federal de Alagoas – UFAL, intitulado “COLEÇÃO PERSEVERANÇA DO IHGAL: UM ESTUDO DO ETNODESIGN AFRO-BRASILEIRO”

Entrevistado: Raul Lody

Data: 11 de janeiro de 2014

1. Como se deu o interesse em catalogar a Coleção Perseverança?

A Coleção Perseverança, no conjunto de coleções memoriais de matriz africana no Brasil, é, sem dúvida, uma das mais importantes. Pois, ela reúne testemunhos materiais, técnicas, “estéticas” referentes ao Xangô alagoano e aos conjuntos visuais de uma rica linguagem de imagens etnoculturais, que atestam variados segmentos africanos. Todo este imaginário compõe a produção tradicional do artesanato regional, onde fluem referências e significados que remetem aos ideais de uma conexão com a África.

2. O que foi acrescentado no Catálogo de 1985, em relação à catalogação feita anteriormente?

Certamente, o primeiro catálogo é precioso e revela importantes conjuntos da Coleção. O nosso trabalho realizado nos anos 1980, e que resultou no livro publicado em 1985, recupera toda a Coleção sob a guarda do Instituto Histórica e Geográfico de Alagoas, e realiza um amplo inventário a partir da teoria da cultura material e dos fundamentos da museologia.

3. Quando você começa o processo de pesquisa do objeto, quais são as primeiras observações que fazes a respeito da peça?

Certamente há um interesse complexo e diverso ao tratar o imaginário de matriz africana no Brasil a partir de coleções, series, e de objetos isolados alocados em Institutos Históricos, Fundações, Museus, e outros lugares. Assim, uma ampla leitura é realizada que reúne em 18 coleções estudadas um inventário e documentação de mais de quatro mil objetos divulgados em 18 livros catálogos e várias exposições temporárias. Sem dúvida, neste contexto, a Coleção Perseverança tem um destaque especial.

4. Como se dá a descrição da peça? Através de quais meios, você descreve o objeto?

Inicialmente, uma recuperação de memórias orais, e em diferentes mídias, pois tradicionalmente essas coleções referentes ao africano no Brasil se caracterizavam como verdadeiros “salvamentos” de objetos sem documentação. Assim, posso caracterizar o meu trabalho como arqueo-museológico e antropológico na busca pela compreensão do objeto.

5. Qual a peça, em sua opinião, que representaria a Coleção Perseverança em sua totalidade?

Creio que o conjunto de objetos da Coleção Perseverança faça um texto integrado que se comunica, e assim se faz revelador da sua própria história.

6. Durante a identificação das peças da Perseverança, existiu alguma identificação de algum artesão que poderia ter sido o autor do objeto?

Não.

7. Sua descrição sobre os grafismos presentes nos objetos da Perseverança.

Bem, se você se refere aos grafismos como elementos constituintes de alguns objetos, e que na museologia podemos chamar de incisos, entre outros meios de analisar pistas etnoculturais que são reveladoras de técnicas e significados.

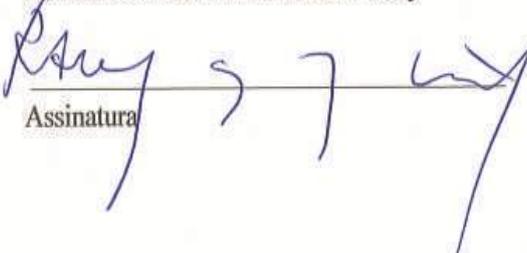
APÊNDICE B – TCLE

◆ CONSENTIMENTO DA PARTICIPAÇÃO DA PESSOA COMO SUJEITO

Eu, Raul Giovanni da Motta Lody, identidade 2535627-IFP, abaixo assinado, concordo em participar do estudo “**Coleção Perseverança do IHGAL: um estudo do etnodesign afro-brasileiro**”, como sujeito. Fui devidamente informado e esclarecido pelo pesquisador **Anderson Diego da Silva Almeida** sobre a pesquisa, os objetivos e procedimentos metodológicos nela envolvidos, assim como da importância de minha participação. Foi-me garantida minha contribuição através da entrevista e que, as informações deliberadas estarão presentes na dissertação através da interpretação dos dados pelo referido pesquisador.

Local e data Recife / 25 / 02 / 2014 /

Nome: Raul Giovanni da Motta Lody


Assinatura

Autorização:

Eu, Siarmen Lúcia Tavares Almeida Santos,
fui informado (a) sobre a investigação que o pesquisador Anderson Diego da
Silva Almeida está desenvolvendo e porque precisa da minha colaboração, e
entendi a explicação. Por isso, eu concordo em participar do projeto, sabendo
que não vou ganhar nada e que posso sair quando quiser. Este documento é
emitido em duas vias que serão ambas assinadas por mim e pela
pesquisadora, ficando uma via com cada um de nós. Sendo reconhecida em
cartório para fé pública.

Siarmen
Assinatura do/a participante

Data: 6/03/2015

Anderson Diego da Silva Almeida
Assinatura do Pesquisador Responsável

Assinatura da Orientadora

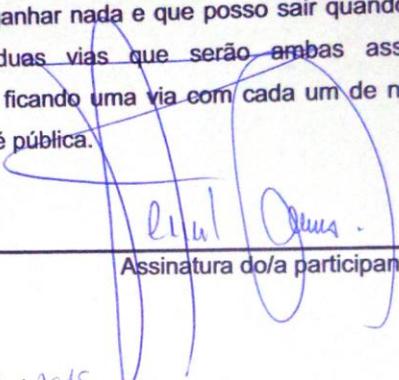
Assinatura da Coorientadora

Autorização:

Eu, _____

FERNANDA ANTONIO GOMES de ARAUJO.

fui informado (a) sobre a investigação que o pesquisador Anderson Diego da Silva Almeida está desenvolvendo e porque precisa da minha colaboração, e entendi a explicação. Por isso, eu concordo em participar do projeto, sabendo que não vou ganhar nada e que posso sair quando quiser. Este documento é emitido em duas vias que serão ambas assinadas por mim e pela pesquisadora, ficando uma via com cada um de nós. Sendo reconhecida em cartório para fé pública.



Assinatura do/a participanteData: 15 / 02 / 2015Anderson Diego da S. Almeida

Assinatura do Pesquisador Responsável

Assinatura da Orientadora_____
Assinatura da Coorientadora