

**ASO ÒRÌŞÀ:**

**artífices do Candomblé Ketu em Manaus**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS**  
**INSTITUTO DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL**

**GLACY ANE ARAÚJO DE SOUZA DOS SANTOS**

**AŞO ÒRÌŞÀ: ARTÍFICES DO CANDOMBLÉ KETU EM MANAUS**

**MANAUS – AMAZONAS**

**2022**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO AMAZONAS**  
**INSTITUTO DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS HUMANAS E SOCIAIS**  
**PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ANTROPOLOGIA SOCIAL**

**GLACY ANE ARAÚJO DE SOUZA DOS SANTOS**

**AṢO ÒRÌṢÀ: ARTÍFICES DO CANDOMBLÉ KETU EM MANAUS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Amazonas como requisito para obtenção de título de Doutora em Antropologia Social.

Linha de Pesquisa: A cidade e o urbano, migrações, patrimônios e territórios

Orientador: Prof. Dr. Sérgio Ivan Gil Braga

**MANAUS – AMAZONAS**

**2022**

## Ficha Catalográfica

Ficha catalográfica elaborada automaticamente de acordo com os dados fornecidos pelo(a) autor(a).

S237a Santos, Glacy Ane Araújo de Souza dos  
Aso òrisà : artífices do candomblé ketu em Manaus / Glacy Ane  
Araújo de Souza dos Santos . 2022  
357 f.: il. color; 31 cm.

Orientador: Sérgio Ivan Gil Braga  
Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Universidade Federal  
do Amazonas.

1. Candomblé . 2. Òrisà . 3. Àse . 4. Artífices . 5. Manaus. I.  
Braga, Sérgio Ivan Gil. II. Universidade Federal do Amazonas III.  
Título

**GLACY ANE ARAÚJO DE SOUZA DOS SANTOS**

**AŞO ÒRÌŞÀ: ARTÍFICES DO CANDOMBLÉ KETU EM  
MANAUS**

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social  
comorequisito para obtenção de título de Doutora em Antropologia Social.

**BANCA EXAMINADORA**

---

**PROF. DR. SÉRGIO IVAN GIL BRAGA**  
(Presidente PPGAS/UFAM)

---

**PROF. DR. ALFREDO WAGNER BERNO DE ALMEIDA**  
(PPGAS/UFAM – Membro Interno)

---

**PROFA. DRA. MÁRCIA REGINA CALDERIPE FARIAS RUFINO**  
(PPGAS/UFAM – Membro Interna)

---

**PROFA. DRA. MARILENE CORRÊA DA SILVA FREITAS**  
(PPSGCA/UFAM – Membro Externa)

---

**PROFA. DRA. SONIA REGINA LOURENÇO**  
(PPGAS/UFMT – Membro Externa)

---

**PROF. DR. SIDNEY ANTÔNIO DA SILVA**  
(PPGAS/UFAM – Membro Suplente Interno)

---

**PROD. DR. JOSÉ MARIA DA SILVA**  
(DFCH/UNIFAP – Membro Suplente Externo)

## *Dedicatória*

*In Memoriam*

Ao meu pai, Gelson Pinheiro de Souza.  
Rei de minha casa, e para sempre, meu grande incentivador na  
vida.

O morador de um “braço do Solimões”, dono de um dos  
sorrisos comedidos mais lindos do mundo, hoje reside no Qrún.

## *Mo dúpé! Meus Agradecimentos*

Que tarefa difícil e preciosa é essa em agradecer. Como colocar no papel nomes de pessoas que foram tão importantes em sua formação? Como deixar exposto seus agradecimentos? Seu “agradar”, que rima com carinhar, abraçar, amar... Mas vamos lá, não posso deixar de agradecer:

Aos seres ancestrais que me trouxeram até aqui. Ao Ser Criador e à Òsùn, minha Òrìṣà, minha Rainha, mulher que domina meu Orí, senhora das águas tranquilas de minha alma!

À Universidade Federal do Amazonas (UFAM), lugar este que frequento desde o ano 2000 ao cursar o Bacharelado em Ciências Sociais, Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia e Doutorado em Antropologia Social. Como é bom sentir o cheiro das matas dessa Universidade em uma bonita manhã e que me fez sonhar por longos anos em uma formação ética, humana, amazônica e verde.

Ao Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social (PPGAS) por possibilitar desenvolver minha pesquisa antropológica nesses quase cinco anos de doutorado. Agradeço às professoras Ana Carla Bruno, Deyse Lucy Montardo, Fátima Weiss, Maria Helena Ortolan e aos professores Alfredo Wagner de Almeida, Carlos Machado Dias, Frantomé Pacheco, Gilton Mendes, e, especialmente, ao meu orientador, Sérgio Ivan Gil Braga, companheiro de longas décadas na UFAM, desde tempos de PIBIC. Adopé por tudo meu orientador, Àṣẹ O, meu eterno Ṣàngó!

Aos meus colegas de turma, Eriki, Paula (*in memorian*), Pietá, Rodrigo “Mali”, Jefferson “Levi-Strauss”, Tharcísio, especialmente ao grupo “Las Sufragistas” constituído pela amiga Raimunda (*in memorian*), Christiane, Larissa e Marilene.

À Franceane e Ariela, parceiras dedicadas na secretaria do PPGAS. Adopé pelo auxílio na correria das documentações, prazos e tudo mais.

À CAPES pela concessão da bolsa. Em uma política retardatária no incentivo à pesquisa acadêmica na área de Humanas, vocês foram humanos em possibilitar a continuidade dessa pesquisa na Amazônia. Meu sincero adopé.

Aos professores, membros da banca examinadora, que aceitaram ler esse texto antropológico e que com suas experiências só me fazem reler autores.

Agradeço ao povo do àṣẹ das cidades de Manaus, Salvador e Lauro de Freitas. À Mãe Mariinha de Oya, aos sacerdotes Aristides de Ajagunnán, Ribamar de Sàngó, Alexandre de Yemoja, Igor de Òṣòṣì, André Luiz de Òṣòṣì, André Luiz de Òṣùn, Marcelinho de Òṣàálá, Nildo de Oṣányìn, Arlyson de Òṣùn, Sérgio de Oṃolu. Aos Ogans Jackson de Lóògún, Cajuh de Oṃolu e Luiz Carlos de Òṣùn. Às Ajoyes Núbia de Òṣùn e Cláudia de Ògún. Aos Ègbón Junior de Òṣòṣì, Deuziel de Yemoja, Iraildes de Sàngó. Aos iyàwó Guilherme de Òṣùn e Jhonne de Èṣù.

Aos meus sobrinhos João Vítor, um artista mirim incrível que ajudou na composição dos croquis de moda e Gabriel que ajudou no apoio dizendo “Tô com ‘sudades’, titia!”. O sorriso de uma criança alegre qualquer ambiente, rejuvenesce a alma e abrilhanta a vida com vigor. Ao meu irmão, Glayson Araújo de Souza, meu parceiro de aflição nas ajudas com o computador e no incentivo de minha pesquisa. À minha cunhada, Cristina Mendes de Souza, pela ajuda e palavras de carinho.

Quem escreve esse texto sou eu, Glacy Ane, mulher, preta, candomblecista, filha de um pai e uma mãe ribeirinhos, guerreiros de rios de água doce, meus maiores mestres na arte da vida. Agradeço ao meu amado pai, Gelson Pinheiro de Souza (*in memorian*). Esse doutorado é mais seu que meu. Você foi o maior de todos nessa conquista. Minha mãe, Raimunda Nonata Araújo de Souza, meu exemplo de mulher guerreira amazônica e de espírito jovial. Pai e Mãe, palavras simples recheadas de pureza e amor.

Sou esposa de um homem amazônico, nascido em Santarém (PA), dono de um olhar doce e compreensivo e por isso agradeço ao meu esposo, Ronaldo Nonato dos Santos Filho, meu Òṣòṣì, meu Rei das Matas e de meu coração. Você suportou tudo ao meu lado, as perdas de nossos amados (meu pai e nosso bebê) mas sempre com fé e me preenchendo com amor. Parceiro amado que suportou minha ausência de casa em diversos momentos em que estive realizando trabalho de campo com os “macumbeiros”. Adopé pelo companheirismo.

Sou uma navegante amazônica que se embrenha nas matas, desliza suavemente nos rios, observa o canto dos pássaros, sorri com longos abraços, respira o verde e se alegra com os amados ao seu redor. Sou navegante amazônica, sou guerreira, sou mulher e sou do Àṣẹ!



## RESUMO

A presente tese tem por objetivo compreender o significado da narrativa estética de artífices do candomblé de nação ketu na produção de așo òrìșà (vestimentas de santo) e de objetos sagrados do candomblé da cidade de Manaus, especialmente òrìșà òsó (paramentas de santo) e ìlèkè (fios de conta). A hipótese apresentada é de que o àșe Opô Afonjá (Salvador/BA) por meio do àșe Opô Ajagunnán (Lauro de Freitas/BA) tem motivado maiores mudanças bem como concentrado maior número de adeptos na cidade de Manaus, o que contribuiu consideravelmente na última década na produção de așo (vestimentas) diferenciados e apetrechos que ornamentam ancestrais divinizados do panteão africano. Os agentes sociais da pesquisa, aos quais denomino de artífices do àșe, foram selecionados nas cidades de Manaus, Lauro de Freitas e Salvador. Para isso se fez necessária a contribuição dos próprios praticantes candomblecistas dessas cidades na indicação dos “fazedores da arte sagrada” com o fim de fornecer informações e presentificar memórias do candomblé. Categorias como gosto, técnica, trabalho aparecem por toda dimensão do texto, especialmente na parte final em que analiso a produção simbólica de artefatos sagrados desenvolvidos por artífices do àșe manauara. Em grande medida, se trata de um texto antropológico constituído de memórias da ancestralidade e de artes empreendidas dentro e fora dos terreiros de candomblé de Manaus.

**PALAVRAS-CHAVE:** Candomblé, Òrìșà, Àșe, Artífices, Manaus.

## ABSTRACT

This thesis aims to understand the meaning of the aesthetic narrative of candomblé artisans from the ketu nation in the production of aṣo òrìṣà (saint clothing) and sacred candomblé objects from the city of Manaus, especially òrìṣà oṣo (saint ornament) and ìlèkè (candomblé beads). The hypothesis presented is that the àṣe Opô Afonjá (Salvador/BA) through the àṣe Opô Ajagunnán (Lauro de Freitas/BA) has motivated greater changes as well as concentrating a greater number of adherents in the city of Manaus, which has contributed considerably in the last decade in the production of differentiated aṣo (clothing) and instruments that decorate divinized ancestors of the african pantheon. The social agents of the research, whom I call artisans of the àṣe, were selected in the cities of Manaus, Lauro de Freitas and Salvador. For this, the contribution of candomblé practitioners themselves in these cities was necessary in the indication of “makers of the sacred art” in order to provide information and present candomblé memories. Categories such as taste, technique, work appear throughout the text, especially in the final part in where I analyze the symbolic production of sacred artifacts developed by craftsmen of the àṣe manauara. To a large extent, this is an anthropological text made up of memories of ancestry and arts undertaken inside and outside the candomblé terreiros (sacred place) of Manaus.

**KEYWORDS:** Candomblé, Òrìṣà, Àṣe, Artisans, Manaus.

## ÍNDICE DE IMAGENS

### LISTA DE FIGURAS

FIG. 01	Orí de Òşóşisi carregado por sacerdotes.....	05
FIG. 02	Mães de santo reconhecidas na Bahia e no Brasil.....	13
FIG. 03	Tela a óleo “A Redenção do Amazonas” (1888) do artista paraibano Aurélio de Figueiredo.....	21
FIG. 04	Terreiro Seringal-Mirim é motivo de matéria no Jornal do Comércio.....	35
FIG. 05	Antônia Lobão e Maria Estrela - Terreiro de Santa Bárbara.....	38
FIG. 06	Mãe Zulmira.....	38
FIG. 07	Mãe Joana Galante.....	38
FIG. 08	Terreiro Seringal-Mirim.....	40
FIG. 09	Croqui à mão livre do Terreiro Seringal-Mirim.....	40
FIG. 10	Croqui à mão livre do Ile Àşę Afará Biwá.....	40
FIG. 11	Tata Wilson Mutalambô.....	46
FIG. 12	Mameto Danda Keuamaze.....	46
FIG. 13	Pai Lídio.....	51
FIG. 14	Pai Ribamar.....	51
FIG. 15	Genealogia afro religiosa de Pai Olegário de Şàngó do Ile Àşę Oba Otito.....	58
FIG. 16	Aquarela de Carybé.....	76
FIG. 17	Genealogia da filiação de Pai Ribamar no Candomblé Ketu em Manaus.....	77
FIG. 18	Candomblé de Nação Amburaxó em Manaus até o ano de 2008.....	78
FIG. 19	O “drama” no Candomblé de Manaus (2009) .....	81
FIG. 20	Composição de aşo òrìşà desenvolvida por Pai Arlison de Òşùn.....	89
FIG. 21	Etapa de talhar tecido realizada por Deuziel.....	91
FIG. 22	Etapa de modelar roupa realizada por Deuziel.....	91
FIG. 23	Pomba-gira Sete Encruzilhadas de Pai Alexandre d’Lòğún vestida com roupa de composição de Pai Marcelinho d’Òşàálá.....	94
FIG. 24	Roupa para Òşùn de iyawo desenvolvida por Pai Marcelinho.....	95
FIG. 25	Tipos de fitas e rendas usadas nas roupas de ração e de òrìşà.....	100
FIG. 26	Roupa de Òşùn idealizada e costurada por Guilherme.....	101
FIG. 27	Paramenta desenvolvida por Guilherme de Òşùn.....	103
FIG. 28	Paramenta do Òşàlúfon de Pai Marcelinho de sua obrigação de um ano.....	105
FIG. 29	Detalhe da Coroa do Òşàlúfon de Pai Marcelinho.....	105
FIG. 30	Processo de elaboração de paramentas de Òşóòsìpor Deuziel.....	106
FIG. 31	Processo de elaboração de paramentas de Òşóòsìpor Deuziel.....	106
FIG. 32	Processo de elaboração de paramentas de Òşóòsìpor Deuziel.....	106
FIG. 33	Paramenta desenvolvida por Deuziel de Yemoja para Òşóòsì de seu irmão de santo.....	107
FIG. 34	Paramenta desenvolvida por Deuziel de Yemoja para Òşóòsì de seu irmão de santo.....	107
FIG. 35	Paramenta desenvolvida por Deuziel de Yemoja para seu próprio Òşóòsì.....	107
FIG. 36	Paramenta desenvolvida por Deuziel de Yemoja para seu próprio	

	Òṣòṣì.....	107
FIG. 37	Materiais usados pela autora para produção de paramentas rústicas e de alumínio.....	109
FIG. 38	Paramenta de Òṣàlúfòn em alumínio desenvolvida pela autora no ano de 2006.....	110
FIG. 39	Paramenta rústica de Nàná desenvolvida pela autora no ano de 2006.....	111
FIG. 40	Detalhe da paramenta rústica de Nàná desenvolvida pela autora no ano de 2006.....	111
FIG. 41	Composição de grafismos para produção de paramentas realizada pela autora em dezembro/2017.....	112
FIG. 42	Croqui de composição de veste de ekede.....	115
FIG. 43	Croqui de composição de roupa de ekede em associação com grafismos presentes em alakás vendidos em Manaus.....	116
FIG. 44	Iraildes de Sàngó no processo de fiação do pano d'Costa.....	119
FIG. 45	Alakás para venda no Opô Afonjá.....	119
FIG. 46	Fachada da Casa do Alaká, Ile Aṣe Opô Afonjá.....	120
FIG. 47	Nigeriano vendendo alaká africano no terreiro Opô Ajagunnán.....	126
FIG. 48	Detalhe de alaká africano.....	126
FIG. 49	Bordado richelieu. Detalhe em ojá.....	130
FIG. 50	Renda renascença. Detalhe em toalha de rosto.....	131
FIG. 51	Pano d'Costa confeccionado por Pai Nildo.....	135
FIG. 52	Detalhe de saia confeccionada por Pai Nildo à òrìṣà Òṣùn.....	135
FIG. 53	Pano Kente.....	140
FIG. 54	Pano Adinkra.....	140
FIG. 55	Pano Bogolan.....	140
FIG. 56	Pano Kuba.....	141
FIG. 57	Pano Ankará.....	141
FIG. 58	Representação de uma praticante do candomblé usando seu ojá (turbante) e ìlèkè.....	145
FIG. 59	Foto de iyan (ìlèkè de uma volta) usado por praticantes do candomblé ketu em Manaus.....	145
FIG. 60	Miçangas em cores diversas, búzios, cordonetes (tipos fino, grosso e encerado, sequencialmente) e arames para confecção de fios de conta.....	145
FIG. 61	Chicote de Òṣàálá confeccionado por Ogan Jackson.....	149
FIG. 62	Espiral de Omulu confeccionado por Ogan Jackson.....	149
FIG. 63	Ìgbá de Èṣú em terreiro de Manaus.....	153
FIG. 64	Òbalúwàiyé do Ègbón Moisés portando ṣàṣàrà.....	159
FIG. 65	Òrìṣà Òṣumarè.....	160
FIG. 66	Òrìṣà Òṣùn.....	164
FIG. 67	Òrìṣà Lòògún.....	166
FIG. 68	Detalhe da paramenta de Lòògún feita em alumínio.....	166
FIG. 69	Detalhe da paramenta da Yemoja de Pai Alexandre.....	171
FIG. 70	Adé de Oya.....	202
FIG. 71	Impulsa (pulseiras) de Òṣàgiyán.....	202
FIG. 72	Palafita-símbolo da década de 90 na Av. 7 de Setembro em Manaus.....	205
FIG. 73	Escultura de Mestre Didi – Eye Nla Agba.....	207
FIG. 74	Escultura de Mestre Didi – Eye Nla Agba.....	207

FIG. 75	Paramenta aramada de Oya.....	209
FIG. 76	Paramenta rústica de Yemoja produzida em São Paulo.....	210
FIG. 77	Esteira feita de palha de buriti.....	211
FIG. 78	Sementes da Amazônia.....	211
FIG. 79	Kele no candomblé.....	224
FIG. 80	Tipos de corais africanos e ilèkè.....	226
FIG. 81	Novos modelos de ilèkè .....	227
FIG. 82	Àkòró de Èṣù.....	232
FIG. 83	Desenho técnica bico de pena de Òṣàlúfòn e Òṣàgiyán.....	235
FIG. 84	Detalhe de Ọpásóró desenvolvido por Pai Marcelinho.....	235
FIG. 85	Produção de òriṣà òsò em alumínio realizada pela autora com o tema flor de lótus estilizada.....	238
FIG. 86	Paramenta de Odé Inlè concebida por Pai Marcelinho.....	240
FIG. 87	Paramenta de Ọṣòṣì em metal cinzelado.....	240
FIG. 88	Òriṣà Nàná (animação) .....	242
FIG. 89	Desenho Arakole de Yẹwà.....	244
FIG. 90	Desenho Ferramenta de Ìrókò.....	244
FIG. 91	Paramenta de Yẹwà.....	245
FIG. 92	Cinzelagem de Paramenta.....	247
FIG. 93	Ṣàṣàrà e impulsas de Ọmọlu.....	247
FIG. 94	Aze de Ọmọlu.....	247
FIG. 95	Aṣò òriṣà concebido por Nildo de Ọsányin.....	251
FIG. 96	Alaká artesanal concebido por Pai Marcelinho de Ọṣàálá.....	251
FIG. 97	Aṣò concebido por André Suzarte.....	251
FIG. 98	Aṣò concebido por André Suzarte.....	251
FIG. 99	Roupa produzida por Butik Axé.....	265
FIG. 100	Roupa de festa produzida por costureira local, Ajoye Carla de Ṣàngó.....	269
FIG. 101	Roupa de festa produzida por costureira local, Ajoye Carla de Ṣàngó.....	269
FIG. 102	Ọmọlu, òriṣà das doenças que se veste de palha.....	271
FIG. 103	Autora no processo de produção de paramenta em alumínio para a pesquisa.....	274
FIG. 104	Tipos de Filá feminino.....	285
FIG. 105	Detalhe em adé “dupla coroa” produzido pela autora.....	287
FIG. 106	Paramenta rústica de tecido para Òṣàlúfòn produzida pela autora em 2011.....	289
FIG. 107	Desfile da Escola de Samba Vitória Régia em 2020 (Ala das Baianas).....	306
FIG. 108	Desfile da Escola de Samba Vitória Régia em 2020 (Ala das Baianas).....	306
FIG. 109	Paramenta de Oya.....	313
FIG. 110	Fantasia de Escola de Samba Vitória Régia 2020.....	313
FIG. 111	Fantasia Ciranda Princesinha da Vila 2020.....	313
FIG. 112	Paramenta de Ọmọlu.....	313
FIG. 113	Roupa de Pomba-Gira concebida por Pai Marcelinho.....	321
FIG. 114	Paramenta em Fio de Cobre.....	321
FIG. 115	“Alaká customizado” predominante na cor vermelha.....	321
FIG. 116	“Alaká customizado”.....	321

### **LISTA DE MAPAS**

MAPA 01	Reinos Yorùbá, séc. XVIII.....	03
MAPA 02	Localização do Terreiro de Santa Bárbara, Morro da Liberdade.....	31
MAPA 03	Mapa de alguns terreiros ketu em Manaus.....	54

### **LISTA DE GRÁFICOS**

GRÁFICO 01	Tempo de convivência de autoridades externas no candomblé de Manaus .....	59
------------	--	----

### **LISTA DE TABELAS**

TABELA 01	População Negra nos Estados do Pará e Amazonas.....	17
TABELA 02	Nações e suas línguas.....	47

### **LISTA DE FLUXOGRAMAS**

FLUXOGRAMA 01	Sistema de Aviamento: Amazônia, Séc. XIX.....	24
FLUXOGRAMA 02	Rituais de implantação de àṣe nas casas de santo.....	41
FLUXOGRAMA 03	Rede Íntima Comunicativa dos Òrìṣà.....	200
FLUXOGRAMA 04	Tipos de agenciamento de objetos no terreiro.....	255

### **LISTA DE QUADROS**

QUADRO 01	Relação Gênero x Vestes Sagradas.....	83
QUADRO 02	Hierarquia x Vestes.....	83/84
QUADRO 03	Panos africanos/ localização/ usos.....	138
QUADRO 04	Correspondência òrìṣà e cores dos fios de conta.....	150
QUADRO 05	Processo de negociação em produto afro religioso.....	203
QUADRO 06	Òrìṣà quentes e frios.....	213/214
QUADRO 07	Hierarquia simples de um terreiro.....	219

## SUMÁRIO

NOTA EXPLICATIVA QUANTO AO USO DA GRAFIA YORUBANA.....	i
INTRODUÇÃO.....	iii
<b>CAPÍTULO 1 – Candomblés de Manaus.....</b>	<b>1</b>
1.1 Afinal, o que é candomblé?.....	1
1.2 Iniciando a rota: negros na cidade de Manaus.....	14
1.3 Lugar de Àṣẹ: roças, barracões e terreiros, o candomblé manauara.....	27
1.4 Candomblés de Manaus: Nação Angola, Nação Amburaxó, Nação Ketu – representatividade nas autoridades religiosas do candomblé manauara.....	43
<b>CAPÍTULO 2 – Artes no Candomblé.....</b>	<b>63</b>
2.1 A Cabaça da Criação: Ọlodumarè o Senhor de Tudo.....	63
2.2 Aṣo Funfun: as vestes brancas dos Ọriṣà.....	64
2.3 Tem festa no terreiro: luxo e simplicidade no aṣo dos Ọriṣà.....	70
2.4 Ẹḷẹkẹ: fios de conta que entrelaçam cores, as joias preciosas do àṣẹ!.....	142
2.5 Caracterização dos Ọriṣà quanto ao aṣo, ẹḷẹkẹ e ọrìṣà ọsọ.....	151
2.5.1 Ẹṣù.....	151
2.5.2 Ọgún.....	153
2.5.3 Ọṣọ̀ọ̀sì.....	154
2.5.4 Ọsányìn.....	155
2.5.5 Ọmọlu.....	157
2.5.6 Ọṣùmarè.....	160
2.5.7 Nàná.....	161
2.5.8 Ẹrókò.....	162
2.5.9 Sàngó.....	163
2.5.10 Ọsùn.....	163
2.5.11 Lódògún.....	165
2.5.12 Ọya.....	167
2.5.13 Ọbà.....	168
2.5.14 Yewà.....	169
2.5.15 Yemoja.....	170
2.5.16 Ọṣàgiyán.....	171
2.5.17 Ọṣàlúfòn.....	172
2.6 Algumas considerações parciais... A pesquisa em andamento.....	173
<b>CAPÍTULO 3 – As Cores do Àṣẹ Sagrado: mito e técnica envolvendo ancestrais africanos.....</b>	<b>176</b>
3.1 Àjàlà, o senhor moldador de orí.....	176
3.2 Oralidade e elaboração artística do mito por parte dos artífices do àṣẹ.....	181
3.3 Àwọn Àwọ̀ Mímó (as cores sagradas): permanências e re(elaboração) na arte dos terreiros.....	212
<b>CAPÍTULO 4 – Objetos do Àṣẹ que dão trabalho e que são arte: visibilidade e satisfação na produção artística no candomblé ketu manauara.....</b>	<b>253</b>
4.1 O simbólico no cotidiano dos artífices do àṣẹ: trabalhos que são arte.....	253
4.2 Artes que dão trabalho: técnicas dos artífices do candomblé ketu manauara.....	283
4.3 Trançando fios de conta: técnicas dos fios de àṣẹ.....	290
4.4 Das técnicas empregadas nas artes do àṣẹ.....	294
4.5 Autoridades afro-religiosas, seres ancestrais e natureza amazônica.....	298

4.6 Sobre um campo artístico de àçê nos terreiros manauaras.....	307
4.7 Visibilidade e satisfação por parte dos artífices do àçê.....	312
4.8 COVID-19 e candomblé: ausências, perdas e recomeços.....	319
<b>CONSIDERAÇÕES ‘ANTROPOARTÍSTICAS’ FINAIS.....</b>	<b>325</b>
<b>REFERENCIAS.....</b>	<b>334</b>



## NOTA EXPLICATIVA QUANTO AO USO DA GRAFIA YORUBANA

Alguns termos e palavras surgirão no presente texto com a grafia yorubana, jeje ou banto. Assim explicito que os nomes das divindades africanas denominadas de Òrìṣà (leia-se: Orixás) serão expressas da seguinte forma:

<b>GRAFIA EM LÍNGUA YORUBANA</b>	<b>LEIA-SE:</b>
Èṣù	Exu
Ògún	Ogum
Òsányin	Ossain
Ọmọlu	Omulu
Ọbalúwàiyé	Obaluaiê
Òṣumarè	Oxumarê
Òṣòṣì	Oxóssi
Nàná	Nanã
Ìrókò	Iroko
Ṣàngó	Xangô
Òsùn	Oxum
Lóògún	Logum
Ọbà	Obá
Ọya	Oyá
Yẹwà	Ewá
Yemoja	Yemanjá
Òṣàgiyán	Oxaguián
Òṣàlúfón.	Oxalufan
Òṣàálá	Oxalá
Odùdúwà	Odudua
Olódumarè	Olodumarê
Ọrúnmilà	Orunmilá

Se faz de modo primordial explicar que algumas palavras yorubanas são escritas com a junção das letras “gb” em que a letra “g” não é pronunciada. Exemplo: as palavras “**ẹgbẹ**” (leia-se: ebe ou seja comunidade) ou “**ìgbá**” (leia-se: ibá ou seja assentamento). Tem-se, ainda, a presença da letra “j” que assume o som de “dj”. Exemplo: a palavra “**ẹja**” (leia-se: êdjá ou seja peixe), porém há aquelas com grafia e som de “j” como no caso da palavra “**àjòdún**” (leia-se: ajôdun ou seja festa anual). A letra “s” tem grafia e som de “s” como na palavra “**ìpòsìn**” (favorito) ou ainda quando vem grafada “ṣ” tem som de “x” como no caso da palavra “**ṣàṣàrà**” (leia-se: xaxará ou seja cetro feito de palha da divindade Ọmọlu).

A língua yorubana possui pronúncia com sons abertos e fechados e isto se deve em muito à sua ortoépia em que a pronúncia das palavras está articulada à prosódia, a correta acentuação das palavras. Assim, palavras escritas com “o” e “e” terão sons fechados (ex. **ojú**/olhos; **égún**/ espírito) enquanto que aquelas escritas com “õ” e “ẽ” terão sons abertos (ex. **om̃**/filho; **dẽrù**/empacotar).

A língua yorubana faz uso do acento agudo [´] elevando a pronúncia com maior intensidade como no caso das palavras “**àná**” (leia-se: aná ou seja ontem) e “**kannú**” (leia-se: kanú ou seja irritante).

No uso do acento grave [˘], a intensidade é um pouco menor como no caso das palavras “**àgbà**” (leia-se: abá ou seja pessoa mais velha) ou “**ègbo**” (leia-se: ebô ou seja milho branco cozido).

Na presente tese estaremos evidenciando a grafia acompanhada de uma possível “tradução” ou discutindo os conceitos a partir dos autores. Assim, a palavra **àṣẹ** será constante em nosso texto em que trago discussões dos autores para o uso do conceito na cosmogonia yorubana bem como seu emprego no cotidiano dos terreiros. **Àṣẹ** possui várias traduções e que pode se entendida, a princípio, como: força vital; energia dos ancestrais; sensibilidade ao toque; designar a modalidade de candomblé; resposta positiva a um pedido; representar o segredo dentro do terreiro, dentre outras. Dessa forma, traduzir é sempre um esforço demasiadamente complicado, exaustivo e paciente, pois concerne ao mundo das interpretações antropológicas de categorias e conceitos próprios do mundo das afro religiosidades, do imagético e da imaterialidade presente nos terreiros. Faço aqui uma tentativa de aproximar o leitor dessas categorias com o fim de melhor aproveitar a leitura e compreender o universo complexo que é o candomblé brasileiro.

## INTRODUÇÃO

### Àgò Òrìṣà! (Sua licença, Orixá!)

**C**onheci o Candomblé no ano de 2000 indo ao Terreiro do Seringal-Mirim (Ile Àṣẹ Opô Mesán Òrun). Me iniciei na religião em 2004, não por amor, e sim, por necessidade. Eu pesquisava sobre religiões de matriz africana na cidade de Manaus mas não queria envolvimento, pois me considerava agnóstica! O “chamado” para o santo se deu em decorrência de alucinações, depressão e uma promessa a Oya para curar minha mãe que também estava doente. Tudo isso me levou ao Candomblé.

Ao adentrar ao curso de Ciências Sociais na Universidade Federal do Amazonas sabia que haveria a necessidade em produzir um texto monográfico, ao qual prontamente me dispus a discutir acerca das religiões de matriz africana presentes em minha cidade natal, Manaus. Quando criança visitei o Terreiro de Santa Bárbara da falecida mãe de santo Zulmira Gomes no bairro Morro da Liberdade (antes Morro do Tucumã e Cajual) onde fui moradora, bem próxima da localização do terreiro. Às vezes, do lado de fora do terreiro, algumas crianças e eu observávamos os caboclos e guias de Mãe Zulmira e de seus filhos de santo caminharem, gesticulando, sorrindo e fumando com suas roupas coloridas, turbantes e chapéus. Certa vez, subimos na goiabeira que havia ao lado de fora do terreiro e o espírito de Mãe Zulmira (Seu João de Lima, comandante da linha de Botos), esbravejando, ordenou que descêssemos da árvore informando que iria do lado de fora do terreiro retirar-nos à base de “porrada”, conforme ele expressara à época. Descemos sorrindo do espírito e achávamos que se tratava de um “homem” muito engraçado e que não teria coragem de bater em crianças que só queriam pegar algumas goiabas que apodreciam do lado de fora do terreiro da mãe de santo.

Aprendi muitas coisas vivenciando o candomblé de nação Ketu em Manaus. Uma delas é de que essa religiosidade preza por coisas simples. Aprendi também que a sabedoria de um candomblecista que experencializa a religião é constituída no dia a dia, nos elementos do cotidiano de um terreiro. Assim, ajudando os sacerdotes e os irmãos do terreiro aprende-se a dar *osé* nos *Òrìṣàs/Orixás* (fazer a lavagem dos assentamentos dos Orixás), compreende-se os *itàn* (mitos) que cercam a vida das divindades africanas, acender as *iná* (velas) rezando para eles em *korin* (cânticos) que parecem mantras que

elevam o espírito, aprendendo os *èèwò*. (tabus) e *awo* (segredos) que mantém a religião ancestral ainda viva!

O que apresentarei na tese é o resultado decorrente da leitura de textos antropológicos, históricos, sociológicos, filosóficos, literários e de pesquisa de campo desenvolvida entre os anos de 2017 a 2022 bem como os relatos, memórias e minha vivência enquanto afro-religiosa do candomblé manauara em décadas anteriores. Se tratam de retratos, por vezes esmaecidos, de uma religião que encontra seu maior fluxo de adeptos em meados da década de 1970 com a vinda de afro-religiosos de candomblé de nação Angola e nação Amburaxó o que nos remete a uma cidade permeada por uma espiritualidade tão presente quanto o cheiro da mata e o sabor da água doce do encontro das águas. Na mata há espíritos. Nas águas também há espíritos.

Caminho pelo sagrado recebendo orientações de minha Òrìṣà Ọ̀sùn e nesse caminho encontrei pessoas experientes que me fizeram crescer na afroreligiosidade. Dentre essas pessoas estão meus agentes sociais da pesquisa que são, antes de tudo, exímios artífices de *aṣọ òrìṣà* (vestimentas de santo), *òrìṣà ọ̀sọ* (paramentas) e de *ilẹ̀kẹ* (fios de conta). Eles foram, em um primeiro momento, citados em uma pesquisa exploratória realizada no ano de 2007, quando então esboçava um projeto de pesquisa voltado somente para a confecção de paramentas de santo. Os nomes foram surgindo por intermédio de meu pai de santo, irmãos de santo, amigos no àṣẹ e clientes desses artífices.

Esclareço que a pesquisa desenvolvida tem como olhar centrado para as últimas duas décadas de reprodução do candomblé manauara de nação ketu (com ênfase nos últimos dez anos) e tem como elemento de comparação a cidade de Lauro de Freitas, município baiano, onde está localizado o terreiro de meu avô de santo, Pai Aristides de Ọ̀ṣàgìyán (Ajagunnán, que é a qualidade de seu òrìṣà<sup>a</sup>), sacerdote do Ile Àṣẹ Opô Ajagunnán.

Para a composição de interlocutores voltados para produção de vestes sagradas e paramentas de santo destaco os seguintes entrevistados: Pai Marcelinho de Ọ̀ṣàálá, Pai

---

<sup>a</sup> *Qualidade de òrìṣà* é um termo adotado pelo povo de santo com o fim de determinar o “caminho” do òrìṣà do praticante. A qualidade do santo revela a estreita relação com a África em que cada divindade passa a ser cultuada em regiões diferenciadas e assim surgem modos diferenciados de culto com rezas específicas, mitos específicos que conferem personalidades diferentes para uma mesma divindade, a exemplo da òrìṣà Ọ̀sùn *Aboto* cultuada na cidade de Osogbo (cidade de origem), Ọ̀sùn *Ijímú* cultuada em Ijímú ou ainda Náná *Buruku*, orixá velha que se banha no pântano enquanto que a qualidade de Náná *Iybahin* é aquela temida imersa em águas paradas.

Arlison de Ọ̀sùn, Pai André de Ọ̀ṣòṣì, Deuziel Ti Yemoja e Guilherme de Ọ̀sùn. Para a produção de ìlẹ̀kẹ̀ considere as indicações em Manaus do nome de meu irmão de santo, Aşogun Jackson de Lóògún e em Lauro de Freitas do ìyàwó Guilherme de Ọ̀sùn.

No que diz respeito à história do candomblé em Manaus, sobre hierarquia, conflito, dissenso religioso escolhi entrevistar meu bàbàlòrìṣà, Pai Alexandre de Yemoja bem como os agentes de pesquisa na cidade de Lauro de Freitas na Bahia, meus tios de santo, Pai Igor de Ọ̀ṣòṣì e Aşogun Luiz de Ọ̀sùn.

Quanto à leitura do modo de vestir do povo de santo, leitura sobre comportamento religioso em roda de candomblé, afro moda, optei em entrevistar a Ajoye Cláudia de Ọ̀gún, tida como uma das mais exigentes e bem-vestidas no santo no terreiro de meu avô de santo e tive a grata surpresa em entrevistar uma filha de santo da falecida Ìyálòrìṣà Stella de Ọ̀ṣòṣì e neta carnal de Mestre Didi, Ègbón Iraildes de Şàngó, filha de santo e costureira do Ile Àşẹ Opô Afonjá, membro do atelier do àşẹ, “Casa do Alaká” em Salvador.

Também contei com as informações trazidas por outros candomblés no Brasil como Rio de Janeiro e São Paulo por intermédio de meu irmão de santo, Ègbón Junior de Ọ̀ṣòṣì, que frequentou durante anos os candomblés na capital São Paulo e esteve em momentos de festa vivenciando candomblés na cidade de Salvador.

Afora isso, tenho conversado bastante com pais e mães de santo da cidade de Manaus com o fim de absorver seus conhecimentos sobre festas e rituais nos candomblés da capital manauara como Pai Ribamar de Şàngó, que é um dos sacerdotes mais antigos de Manaus e que durante décadas tem sido meu agente social de pesquisa mais presente em meus escritos como fora a falecida Sacerdotisa Zulmira Gomes do Terreiro Mina de Santa Bárbara, no bairro Morro da Liberdade. Ìyàwó, Ègbón, Ajoyes, Ogans, Bàbàlòrìṣà, Ìyálòrìṣà, todas essas respectivas hierarquias são importantes para composição do presente texto. Uma palavra diferenciada, um acerto proferido em minha escrita, um diálogo fraterno para reiterar falas anteriormente ditas, tudo isso compõe meu universo de pesquisa. Falas ditas por ancestrais que perpassam cada linha aqui presente. Falas do povo do àşẹ!

Navego por uma antropologia amazônica que busca compreender o significado que se manifesta na narrativa estética de artífices do candomblé Ketu na produção de aşò òrìṣà e de objetos sagrados do candomblé da cidade de Manaus, especialmente òrìṣà

òsò e ìlèkè. A hipótese que elencamos é de que raiz<sup>b</sup> de àşę que mais tem motivado mudanças é aquele identificado a partir do àşę Opô Afonjá (com sede em Salvador/BA) por meio do àşę Opô Ajagunnán (Lauro de Freitas/BA). Esta raiz de àşę do Opô Afonjá concentra o maior número de adeptos na cidade de Manaus, o que contribuiu consideravelmente nas últimas duas décadas na produção de aşo (vestimentas) diferenciadas, apetrechos correlatos aos òrişà e a produção de ìlèkè (fios de conta) que ornamentam ancestrais divinizados do panteão africano. Este estudo antropológico tem como agentes sociais da pesquisa artífices do àşę do candomblé ketu manauara.

É importante citar que o candomblé de nação amburaxó ganhou destaque na cidade desde a década de 80, quando lideranças religiosas na capital amazonense abandonaram antigas religiosidades, porém, ainda se fazem presentes na cidade como: as mesas brancas do Espiritismo, o tambor de mina, bem como a reconhecida nacionalmente Umbanda<sup>c</sup>. Todas essas práticas foram sendo relegadas a um segundo plano quando os candomblés de nação angola e amburaxó projetaram-se na cidade de Manaus e concentraram centenas de adeptos. A partir de 2009, com a chegada de Pai Aristides de Ajagunnán, a nação ketu passa a vigorar em algumas casas de santo na cidade e os rituais vão sendo modificados. Décadas mais tarde, o candomblé é tido como a religião que mais evidencia a presença africana em Manaus, seguido pela Umbanda, Tambor de Mina e o Espiritismo.

Metodologicamente constituí material antropológico acentuando meu olhar acerca da produção artística desenvolvida por artífices do àşę a partir do escritos de Clifford Geertz. A metodologia interpretativa permite evidenciar o material denso captado junto aos agentes de pesquisa do estudo antropológico. O método etnográfico geertziano propõe que a interpretação das culturas se dê a partir da “descrição densa”

---

<sup>b</sup> Raiz de àşę é uma categoria nativa do candomblé manauara que identifica a modalidade de culto adotado nas casas de santo. Assim, tomamos como exemplo o Ilé Àşę Topê Mesán Òrún (Terreiro do Seringal Mirim), que é pertencente ao Ketu, de raiz de àşę baiano Opô Afonjá. Toda casa de santo necessita estar vinculada a um tipo de culto. O Ketu identifica a nação, portanto, é a matriz do àşę, e que tem como Òrişà Patrono (Òşòşì) e o Opô Afonjá é uma das casas de santo que propaga esse culto africano tendo como Patrono, o òrişà Şàngó. Assim, quem se filia ao Opô Afonjá se vincula à nação Ketu e cultua obrigatoriamente Òşòşì e Şàngó.

<sup>c</sup> Conforme Chester Gabriel (1980), as mesas brancas eram reuniões em torno do baixo espiritismo. O omolocô teve pouca projeção na cidade, porém com um certo grau de adeptos. Tem como base espiritual, a espiritualização do candomblé e as entidades da Umbanda e entidades ameríndias. Originário das tribos Lunda-Quiocô, o omolokô particulariza a relação do homem com o sobrenatural por meio das entidades tais como Exus e Pombas-Giras, Pretos Velhos, Marinheiros, Caboclos e Encantados (da floresta, rios). É comum ao final de algumas festividades, as entidades da Umbanda partilharem suas festanças com entidades consideradas superiores como Caboclos, Pretos-Velhos e Encantados.

(termo empregado por Gilbert Ryle). As sociedades humanas devem ser compreendidas a partir das minúcias de seus comportamentos, discursos e diferenças. Tudo isso captado a partir “do ponto de vista dos nativos” (GEERTZ, 1997, p. 85). No que diz respeito à produção antropológica e etnográfica autores como Geertz (1989, 1997), Mariza Peirano (1995), Roberto Cardoso de Oliveira (1996) são essenciais na construção do texto etnográfico. Consideramos a etnografia como possibilidade metodológica de olhar nossos agentes de pesquisa e interpretar o que é dito, percebido e visualizado, tendo em vista que estes estão inseridos no contexto religioso candomblecista na cidade de Manaus. Assim, nosso campo será investido etnograficamente na continuidade dos laços de cumplicidade de àşę com esses agentes sabendo que, conforme as palavras de Geertz (1989), a etnografia é “(...) como tentar ler (no sentido de ‘construir uma leitura de’) um manuscrito estranho, desbotado, cheio de elipses, incoerências, emendas, suspeitas e comentários tendenciosos”. Considero a antropologia simbólica uma abordagem metodológica hábil e extremamente pertinente ao meu objeto de estudo que são as relações estabelecidas entre o artífice de àşę e suas produções no campo do sagrado. Se roupas de santo, paramentas e fios de conta são símbolos de uma identidade afro-religiosa, estes possuem significado para o povo de santo<sup>d</sup>. Eis nossa preocupação teórica: qual o significado que artífices do àşę dão a essas produções concebidas à comunidade de santo local?

Estou imersa em um campo ao qual sou partícipe, afinal sou iniciada para a òrìşà Òsùn desde o ano de 2004 e, a partir do ano de 2005, comecei a confeccionar paramentas para ancestrais divinizados africanos. Ao me defrontar com o texto “Os dilemas do antropólogo: entre ‘estar lá’ e ‘estar aqui’ (1989), entendi, ao passo que avançava na pesquisa de campo, que minha inserção religiosa e tema de estudo que me é tão caro, se tornaria muito mais dificultosa tendo em vista que meus escritos circulavam e circulam, entrecortando sentidos, entre o “be from there” (natividade do pesquisador) e também o “be from here” (pesquisador na Academia) ou pensando ainda nas palavras do professor e pesquisador Alfredo Wagner Berno de Almeida que nos indagava “Que antropólogos vocês querem ser? Ou melhor, refaço a pergunta: que antropólogos vocês são?”, nos levando a pensar sobre a relação pesquisador-ciência-

---

<sup>d</sup> Em nosso trabalho, o conceito de povo de santo aparece de modo muito presente, tendo em vista que se trata de categoria nativa adotada por praticantes afro-religiosos no cotidiano. Todavia, o conceito de povos de terreiro agrega a legitimidade de luta por reconhecimento sociocultural e político que envolve identidade, trajetórias de afro-lutas e enfrentamentos em território brasileiro. Tal conceito assume uma posição política por existência histórica e luta por direitos sociais presente no Estatuto da Igualdade Racial – Lei 12.288/2010.

alteridade. Em “O nativo relativo”, Eduardo Viveiros de Castro (2002) sinaliza para uma metodologia estratégica em denotar que pesquisador nativo é sempre um observador da cultura dos outros. Assim, “o ‘antropólogo’ é alguém que discorre sobre o discurso de um ‘nativo’ (CASTRO, 2002, p.113) e que a posição estratégica do antropólogo é que este “detém a posse eminente das razões que a razão do nativo desconhece” (Ibid, p.116).

Quanto à pesquisa de campo se faz necessário explicitar uma mudança significativa e pertinente surgida durante a pandemia causada pelo COVID-19. Participando dos festejos de santo na cidade de Lauro de Freitas, em meados de fevereiro e março do ano de 2020, o Decreto Nº 4.590, de 13 de Março de 2020 expedido pela prefeitura local, impôs impedimento na continuidade de atividade presencial em que realizava conversas informais com agentes sociais da pesquisa naquele município baiano. O mesmo se deu ao retornar para Manaus em que a capital manauara sofreu com o colapso do sistema de saúde pública e privada com o caos instalado com a falta de respiradores, remédios, médicos especializados, tudo isso se somou ao pânico em sair às ruas e a exigência necessária do uso de máscaras de proteção e álcool em gel. A consolidação de novas estratégias para obtenção dos dados da pesquisa se deu com o uso de plataformas sociais como Whatsapp, Facebook e Instagram, ferramentas tecnológicas importantes de contato à distância que possibilitou realizar entrevistas e mesmo conversas informais gravadas acerca de nosso tema de pesquisa.

O primeiro capítulo foi construído com acesso a literaturas sobre a presença negra na Amazônia, no Amazonas e em Manaus, bem como o acesso direto às memórias sociais que discorrem e vivenciam o candomblé manauara há décadas. Para isso contei com as contribuições de sacerdotisas e sacerdotes do candomblé local bem como outros religiosos como os Ègbón que auxiliam as lideranças no interior dos terreiros. Foi interessante conceber um material histórico de conexão com um candomblé que ainda está em vias de constituição, pois como relato em meu texto, o candomblé manauara é um fenômeno recente com um pouco mais de 50 anos e que vem sendo construído a partir da experiência e reflexões de autoridades afro-religiosas que circulam no candomblé brasileiro e mesmo nas vivências externas como na África, Portugal e outros países europeus. Esse primeiro momento contei com a memória de alguns agentes sociais da pesquisa, recortes de jornais reproduzindo festejos em



terreiros de Manaus, e ainda entrevistas antigas com Mãe Zulmira e Pai Ribamar de Sàngó com o fim de recapitular momentos de constituição dos lugares do sagrado manauara.

Também aqui expressei o ensejo em publicizar a vivacidade das lideranças afro-religiosas no Brasil e mesmo aqueles que incentivaram e denotaram presença no candomblé local. Por isso as figuras de Pai Mutalambô, Mãe Stella, Mãe Menininha do Gantois, Mãe Nitinha, Pai Lídio, Pai Aristides dentre outros surgem como reforço desse pilar ancestral negro/preto afro religioso na cidade de Manaus. A presença destes ou mesmo dos filhos de santo solidificou durante décadas um tipo de registro histórico de reprodução de candomblés da década de 70, 80 e 90. Uma mudança importante se deu no final da década de 80 e no início do ano de 2009 com a presença do àşę de nação amburaxó e nação ketu de herança Opô Afonjá e Opô Ajagunnán, respectivamente. Essas lideranças externas modificaram rituais internos e festividades de afro-religiosos praticantes de candomblé na cidade de Manaus. Há um choque cultural e religioso muito forte com tais mudanças e que promovem certos distanciamentos e buscas por respostas a essa nova movimentação afro-religiosa na capital manauara. Os conflitos, dissensos, angústias e rechaços aparecem e são englobados nessa mudança que toma conta dos terreiros e que, hoje, movimenta toda uma rede associada de candomblé fortemente influenciado por lideranças externas com seus àşęs presentes nas cidades de Lauro de Freitas, Ilha de Itaparica, Salvador, Fortaleza e São Paulo. Assim, o candomblé manauara sofre essas interferências e mudanças constantes de lideranças externas e que sustentam o modelo de ritual a ser apreendido no sagrado local. As andanças que as lideranças locais realizam por outros candomblés no Brasil também incentivam tais mudanças, o que reflete em um ‘mosaico candomblecista manauara’ extremamente diverso, por vezes confuso, todavia colorido e multifacetado por espiritualidades que mesclam òrişàs, nkisi, caboclos, exus, pretos velhos, encantados da floresta e das águas. Os famosos batuques da cidade de Manaus encontraram nas águas barrenta e negra um espelho simbólico da espiritualidade amazônica que abraçou a ancestralidade<sup>e</sup> negra e a consagrou em meio ao registro da espiritualidade indígena e cabocla.

---

<sup>e</sup> Para esse conceito faço uso das palavras do sumo sacerdote do culto Egungun, artista plástico e escritor Mestre Didi. Segundo ele, a ancestralidade está presente no som dos tambores, nos cânticos yorubanos, nos mitos africanos, na dança ritual, nos objetos sagrados. Em texto, Mestre Didi assinalou “Dança, ritmo, cor, objeto, conta, gesto, folha, penteado, som, texto se articulam para significar o sagrado” (Mestre Didi;

O segundo capítulo da tese foi pensado a partir de minha experiência enquanto artesã de paramentas (òrìṣà òsò) e meu acesso a esses artífices que desenvolvem materiais aos próprios praticantes do candomblé local e que por vezes estão sempre envolvidos na produção de suas artes. Quando pensei em fazer uma etnografia de meu campo de pesquisa pensei em todas as produções antropológicas que li e que pudessem auxiliar na composição de um texto de fácil acessibilidade. Eu queria me empolgar com os antropólogos, mas foi um alemão revolucionário que encantou meus olhos com sua etnografia crua, quase presente, de tão real que me emocionou por diversas vezes ler os parágrafos mais pesados da vida proletária urbana na Inglaterra do século XIX<sup>f</sup>. Eu não desejava escrever como ele. Desejei ter a sensatez de escrever com alma como ele. De emocionar ou simplesmente expressar sentimentos para além de uma antropóloga que escreve sobre um tema, todavia, de uma antropóloga que vive para escrever sobre o tema que lhe agrada. Talvez por isso os exageros, as corruptíveis páginas de apreço pelas afroreligiosidades, meu olhar voltado para minha ancestralidade, minha pele preta, herança da cor trazida também em porões de navios negreiros. Minha escolha antropológica temática também é um marco na vida política, religiosa e ancestral. Devo gratidão aos incentivos de escrita aos Profs. Ana Carla Bruno, Alfredo Wagner Berno de Almeida e Sérgio Ivan Gil Braga. Minha etnografia se envolve de poesias, desenhos, croquis, falas de agentes de pesquisa, trechos de escrita dos autores que li, meu olhar interpretativo daquilo que vi, ouvi e senti. É um mosaico preenchido de sentimentos, escolhas e vozes que me ensinaram por dezenas de anos. Esse capítulo, em especial, só foi possível conceber com a ajuda prestimosa dos agentes sociais da pesquisa em Lauro de Freitas, Salvador e Manaus. Elas/eles ouviram meus questionamentos, perguntas e por vezes eu ouvi “Você sabe disso, Glacy. Por que me perguntar se você já sabe?” e eu sempre com aquela expressão compreensiva e minha fala automática “Eu preciso lhe

---

Juana Elbein, 1993, p. 43). A ancestralidade africana no ambiente dos terreiros remonta ao processo de constituição de uma identidade negra/preta com biografias afro-resistentes e de memórias compartilhadas.

<sup>f</sup> Ver, especialmente, o capítulo “As grandes cidades” de Friedrich Engels no livro “A situação da classe trabalhadora na Inglaterra”. A etnografia de Engels ao relatar a precariedade da vida urbana nos bairros proletários revela uma análise acurada da cidade a partir da miserabilidade, violência, insegurança e mortes como no trecho a seguir: “Por ocasião de uma necropsia, realizada em 14 de novembro de 1843 pelo senhor Carter, *coroner* do Surrey, no cadáver de Ann Galway, mulher de 45 anos, os jornais descreveram a casa da falecida nos seguintes termos: morava no nº 3 de White Lion Court, Bermondsey Street, Londres, com o marido e o filho de dezenove anos, em um pequeno quarto onde não havia cama ou qualquer outro móvel. Jazia morta ao lado do filho, sobre um monte de penas, espalhadas sobre o corpo quase nu, porque não havia lençóis ou cobertores. As penas estavam de tal modo aderidas à sua pele que o médico só pôde observar o cadáver depois que o lavaram – e encontrou-o descarnado e todo marcado por picadas de insetos. Parte do piso do quarto estava escavado e esse buraco servia de latrina à família” (ENGELS, 2010, p. 73, grifos nosso).

ouvir e aprender com a senhora/o senhor. Conte-me o que não sei”, e as conversas se desenrolavam em meio à cozinha, ao atelier, à sala de suas casas rodeada de máquina de costura, agulhas, linhas e retalhos de tecidos. Pedacinhos de escolhas estavam o tempo todo me circulando.

Os mitos africanos estão presentes no terceiro capítulo enquanto discussão antropológica que envolve a produção de artefatos por parte dos artífices do àṣe do candomblé manauara. Busco compreender de que forma essas produções obedecem ao rigor dos mitos africanos e como cada peça é idealizada, confeccionada e evidenciada nos rituais festivos em que a esfera sagrada permanece imutável, todavia sofrendo alterações aqui e acolá no uso de materiais amazônicos como esteira de índio, figuras talhadas em caroço de murumuru, sementes olho de boi, jarina, pucá, sementes naturais e tingidas/coloridas de açaí, ingarana, tento, lágrima-de-nossa-senhora, elementos muito comuns em artesanatos das etnias amazônicas, Sateré-Mawé, Baniwa e Tikuna. Nesse capítulo enveredo por possibilidades de concepção artístico-sagrada em que artífices do àṣe constituem artefatos com materiais diferenciados que remontam ao sagrado mítico, todavia incorporam adereços e materiais da região amazônica em suas artes.

Aqui penso em um conhecimento endogênico produzido no interior dos terreiros em que artífices do àṣe contribuem com suas artes articulando saber ancestral e novas modelagens ou reestruturando materiais antigos como roupas de santo e paramentas com o fim de auxiliar na continuidade de suas espiritualidades no interior do candomblé manauara. A literatura oralizada, o discurso promovido pelos “mais velhos” no momento da iniciação e mesmo as redes sociais e aplicativos têm auxiliado na manutenção e propagação desse saber no mundo contemporâneo. Mãe Stella e Bàbá Pecê são autoridades afro-religiosas que incorporaram as ferramentas midiáticas com o fim de promover ensinamentos das afroreligiosidades e combater o preconceito e desrespeito religioso. Nesse sentido, acredito na potencialidade criativa das falas do povo do àṣe envoltas na memória; entre lembranças e esquecimentos, o povo de terreiro continua a luta por respeitabilidade. Ancoro meu olhar interpretativo acerca da produção de artefatos baseados em mitos africanos a partir das obras de Claude Lévi-Strauss (2011, 2009, 2004, 1978), Gilbert Durand (2012), João Ferreira Dias (2018, 2014), José Beniste (2004), Maria das Graças Santana Rodrigué (2011), Mestre Didi (2017), Mircea Eliade (1972), Reginaldo Prandi (2001), Vagner Gonçalves Silva (2008), Wande Abimbola (2011). São literaturas concebidas por povo da Academia e povo de terreiro

que contribuem exponencialmente na articulação do saber oralizado e a produção mítica da sociedade yorùbá ambientado nos terreiros brasileiros; tudo isso somado às falas do povo do santo. Considero interessante expressar aqui que David Le Breton (2016) é quem me encanta ao discutir acerca dos sentidos, o que encarei como proposta para compreender o universo da produção de artefatos simbólicos das religiões de matriz africana. Le Breton possibilitou compreender a antropologia ligada à sensibilidade do toque, do cheiro, do sabor, do ouvido antenado e do olhar compenetrado.

O quarto e último capítulo é a recomposição das falas dos agentes sociais da pesquisa, reflexão antropológica conjunta aos autores e produção bibliográfica temática acerca do candomblé. Nos tópicos que seguem a leitura do capítulo busco apresentar detalhes de composição dos artefatos sagrados por meio do trabalho e das técnicas desenvolvidas pelos artífices do aṣe bem como apresento as categorias de visibilidade e satisfação que surgiram em meio às conversas e entrevistas com esses artífices. Um dado importante a destacar são as falas que denotam a não-gradabilidade a certos tipos de objetos constituídos para as afroreligiosidades. Aqui entra em cena a questão do gosto específico do artífice em produzir suas artes e compor material diferenciado aos praticantes candomblecistas na cidade de Manaus. Acerca da produção material de objetos simbólicos fiz uso das leituras de Alfred Gell (2008, 2005), Elsje Marie Lagrou (2003), Marcel Mauss (2003), Pierre Bourdieu (2007), Richard Sennett (2009) e outros. Aparecem no texto, ainda, descrição de técnicas rudimentares de produção artesanal com uso de alicates, tesouras, papel e retalhos, o rechaço por tipologias de paramentas, o uso de materiais naturais da Amazônia como espinhos de tucumã (*Astrocaryum aculeatum* Meyer), fibras vegetais como juta (*Corchorus capsularis*), tucum (*Astrocaryum chambira*), arumã (*Ischnosiphon polyphyllus Marantaceae*), além da esteira de índio feita de palha de buritizeiro e/ou de arumã, particularidades estas que estão presentes na composição de artefatos no candomblé.

Optei em fazer uso da escrita em língua Yorùbá, Banto e Jeje no que se refere às expressões no dia-a-dia, aos elementos que integram a vestimenta, indumentária, adereços, objetos que correspondem ao universo dos Òrìṣà/Orixás, a grafia das divindades femininas e masculinas e ainda os locais de origem, os cânticos yorubanos que são entoados na religião candomblecista, bem como outros termos que aparecerão no decorrer deste trabalho. Faço uso, especialmente, dos textos do estudioso e Ogan do Ilê Opó Afonjá/RJ, José Beniste (autor dos livros *Orún Àiyé, o encontro de dois*

*mundos*, 2004; *Dicionário da língua Yorùbá*, 2011). De modo concomitante procuro informar aos leitores desse texto uma possível “tradução” de palavras e expressões yorubanas aqui presentes. Sei da dificuldade em transpor essas palavras que, no uso da comunidade de santo, são tidas como arcaicas e quase em desuso na África falante da língua Yorùbá atualmente. Trata-se de uma tentativa em aproximar esses termos que são tão rotineiros no cotidiano das Casas de Àṣẹ que, por vezes, o candomblecista atuante acredita não se fazer necessária a explicação sobre os mesmos. Porém, esse texto tem a finalidade de aproximar os leitores da vida religiosa de terreiros de candomblé ketu em Manaus e Salvador e de outros locais do Brasil. Espero assim me fazer compreender quando essas palavras em língua africana surgirem em meio à leitura.

Há alguns anos, sacerdotisas e sacerdotes do candomblé têm optado pela proibição no registro de imagens de festas públicas, rituais de iniciação e confirmação de praticantes. Isso decorre em parte de ataques e ameaças direcionadas ao povo de santo e também a preservação dos rituais que assumiram um alto grau de divulgação por meio de plataformas digitais como Facebook, Instagram e YouTube.

As imagens que usarei nesse texto são frutos de pesquisa de décadas anteriores (em tempos em que não havia tal restrição) bem como o uso permitido de meus agentes sociais da pesquisa, irmãos de santo e colaboradores que assinaram o Termo de Autorização de Uso de Imagem, especialmente no que diz respeito ao uso de imagens de òrìṣà incorporado em filhas e filhos posto que meu objetivo é o de divulgar o trabalho dos artífices na produção de aṣọ òrìṣà (vestimentas de santo), òrìṣà òṣó (paramentas) e ìlèkè (fios de conta). Em grande medida, as imagens trazem o contexto de minhas produções enquanto artífice de paramentas de santo e produções dos agentes sociais da pesquisa que disponibilizaram material para que eu pudesse melhor explicitar cada material utilizado, a técnica correspondente e as habilidades de cada um deles no desenvolvimento e apresentação final de suas artes.

Optei, ainda, em fazer uso de desenhos criados por mim e meu sobrinho, João Vítor dos Santos Oliveira, com o fim de apresentar meu tema de pesquisa com traços diferenciados, um olhar entretido e vivaz, além da escolha de cores que perpassam em minha mente toda vez que penso em candomblé. João me ajudou, especialmente, nos traços de pés, mãos e cabeças, minhas dificuldades em delinear as linhas preliminares especificamente no detalhe a ângulos aproximados nos desenhos.

Quando fui artesã de paramentas de santo meus esboços eram simples pois meu objetivo era sempre o de garantir a exequibilidade de minhas produções, meu gosto peculiar associado aos anseios de quem me procurava (nunca cobrei remuneração alguma por minhas produções, assim não posso alcunhar tais pessoas de clientes, e sim, amigos do àçê) e a satisfação por cada paramenta entregue. Alguns desenhos tinham mais a característica de formas geométricas, traços esparsos em folha de papel em branco e em cartolina e papel vegetal, pois estes seriam repassados para o material em alumínio (me tornei especialista em paramenta de alumínio procurando estabelecer conexão com as paramentas feitas em ferro e cobre) entremeado por pedras d'água, correntinhas de ferro, além de adereços encontrados em madeira e vidro. Minha estética era complexa. Eu tinha dificuldade em ver cada paramenta concluída. Achava que sempre faltava algo a mais, porém havia datas e olhares desesperados para que eu concluísse minhas “produções”. Sou uma “artesã” perfeccionista e exagerada, isso posso afirmar.

Um texto que me inspirou a colocar meus desenhos no papel e publicizar isso em minha tese foi “Ensinando antropólogos a desenhar: uma experiência de didática e de pesquisa” (2014) da antropóloga Karina Kuschnir, que me levou a repensar estratégias de alcance com o “colorido”, o “olhar curioso” e a “técnica meio sem graça” de meus esboços que até então em minha mente não tinham cor ou se ambientavam pela singeleza e a desfaçatez desta pesquisadora. No texto, a antropóloga explicita seu envolvimento com o tema da antropologia do desenho com projetos de pesquisa em andamento, oferta de disciplina temática e a incursão junto aos seus “desenhadores urbanos”, ou seja, alunos de Ciências Sociais de sua Universidade (KUSCHNIR, 2014, p.26). Durante o ano de 2017, enquanto cumpria disciplinas obrigatórias e eletivas do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social-PPGAS/UFAM, fui confeccionando esboços que eram expostos somente aos amigos mais próximos. Nessa mesma época surgiram os primeiros poemas escritos sobre os ancestrais africanos divinizados. Estes poemas também estão presentes em meu texto etnográfico.

Em concordância com meu orientador passei a fazer uso desses esboços e eles se encontram na presente tese, especialmente no Capítulo “Artes no Candomblé Ketu” em que vou revelando meu tema de pesquisa, minha aventura antropológica nos terreiros de candomblé de Manaus e na Bahia, meus encontros e diálogos travados durante a pesquisa e nos festejos públicos da afroreligiosidade. Não me preocupei com

técnicas ou simetrias; envolvi-me em um mundo em que meu desejo foi de tornar possível ser uma pesquisadora-que-desenha (Idem, p.40) pois meu diário de campo e meu caderno de aula são recheados de figuras que desenhava no momento das entrevistas, dos encontros ou ainda quando pensava em artefatos de santo ao ouvir as entrevistas gravadas.

Também produzi dois croquis de terreiros de Manaus e essa possibilidade me foi dada ao ler o livro “Africanidades e seus zeladores: identidades, religiosidades e patrimônio cultural” (2017) ao qual me senti afeita em desenhar, esboçar e pintar um croqui feito à mão e expor em meu texto. Senti a experiência de pensar o ambiente do terreiro como um drone que capta imagens fixas, porém eu estava pensando o espaço do sagrado e valorizando esse material porque em meus croquis os “espíritos ancestrais” circulam nesses espaços. Eles estão lá! Se querem ver, observem a “cadeira do òriṣà”...

## Capítulo 1

### **Candomblés de *Manaus***

Nesse primeiro momento, apresento uma caracterização acerca dos Candomblés existentes na cidade de Manaus. Importo os escritos de autores brasileiros e estrangeiros que se debruçaram a pesquisar acerca do candomblé brasileiro bem como faço uso das falas de agentes sociais da pesquisa no plano local que reviveram e remontaram memórias de uma religião ancestral que encontra no fluxo das águas amazonenses, um lugar para se fixar e criar raízes espirituais. Se trata de um esforço antropológico de olhar para o passado com o fim de apresentar o presente candomblé manauara.

#### **1.1 Afinal, o que é Candomblé?**

**M**as afinal o que é o Candomblé? Que religião é essa que se confunde com Umbanda, Quimbanda, Espiritismo e que por vezes é associada ao termo Macumba?! Para isso é preciso voltarmos no tempo com o fim de apresentar parte da história de mulheres e homens que se dedicaram a manter uma religiosidade de pés fincados na África, porém que atravessou mares revoltos, recheados de lamento e sofrimento mas que se fez presente no cotidiano de milhões de brasileiros e mesmo de estrangeiros buscando evidenciar a relação do ser humano com a Natureza.

Na África podemos ter muitas denominações para a religião dos Òrìṣà, porém em solo brasileiro recebeu o nome de Candomblé. De “religião fetichista”, sob ótica do médico maranhense Nina Rodrigues<sup>1</sup> (*Os africanos no Brasil*, 1982; *O animismo fetichista dos negros baianos*, 2006) à religião de possessão em mudança (Roger Bastide, *O candomblé da Bahia*, 2001), o candomblé tem atraído multi pesquisadores interessados em desenvolver pesquisas sobre o macro tema da religião e afro religiosidades. Segundo o pesquisador francês Pierre Verger (*Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*, 2002), a religião dos òrìṣà está intrinsecamente ligada à noção de família:

---

<sup>1</sup> Pioneiro nos estudos acerca do negro e das religiões de matriz Africana, Nina Rodrigues desenvolveu teses contraditórias e refutadas atualmente no que diz respeito à presença do negro brasileiro. São reflexões de um teórico brasileiro no tocante aos estudos da cultura dos negros escravos, libertos e fetichistas, animistas e mágicos, que denotaram aos olhos do pesquisador brasileiro uma força operativa de análise compreensiva do fenômeno religioso vivenciada por esses negros. A seguir, epígrafe de “Os africanos no Brasil” em que Nina Rodrigues reitera a análise acerca da religião dos negros: “De todas as instituições africanas, entretidas na América pelos colonos negros ou transmitidas aos seus descendentes puros ou mestiços, foram as práticas religiosas do seu fetichismo as que melhor se conservaram no Brasil” (1982, p.214).



A religião dos orixás está ligada à noção de família. A família numerosa, originária de um mesmo antepassado, que engloba os vivos e os mortos. O orixá seria, em princípio, um ancestral divinizado, que, em vida, estabeleceria vínculos que lhe garantiam um controle sobre certas forças da natureza, como o trovão, o vento, as águas doces ou salgadas, ou, então, assegurando-lhe a possibilidade de exercer certas atividades como a caça, o trabalho com metais ou, ainda, adquirindo o conhecimento das propriedades das plantas e de sua utilização o poder, àçê, do ancestral-orixá teria, após a sua morte, a faculdade de encarnar-se momentaneamente em um de seus descendentes durante um fenômeno de possessão por ele provocada. (p.09)

Pesquisadores brasileiros acreditam que a palavra Candomblé seja de origem banto que poderia designar ritual adotado pelo povo banto (pertencentes África subsaariana como os quicongo, quimbundo, bengela, angola, cabinda, anjico) ou ainda candombe/candombé identificando “dança de negros com tambor”. Importa aqui explicitar que o candomblé passa a ser expressão de povos de origem africana com rituais em língua africana, uso de tambores, vestimentas ritualísticas e presença de autoridades religiosas como sacerdotisas e sacerdotes.

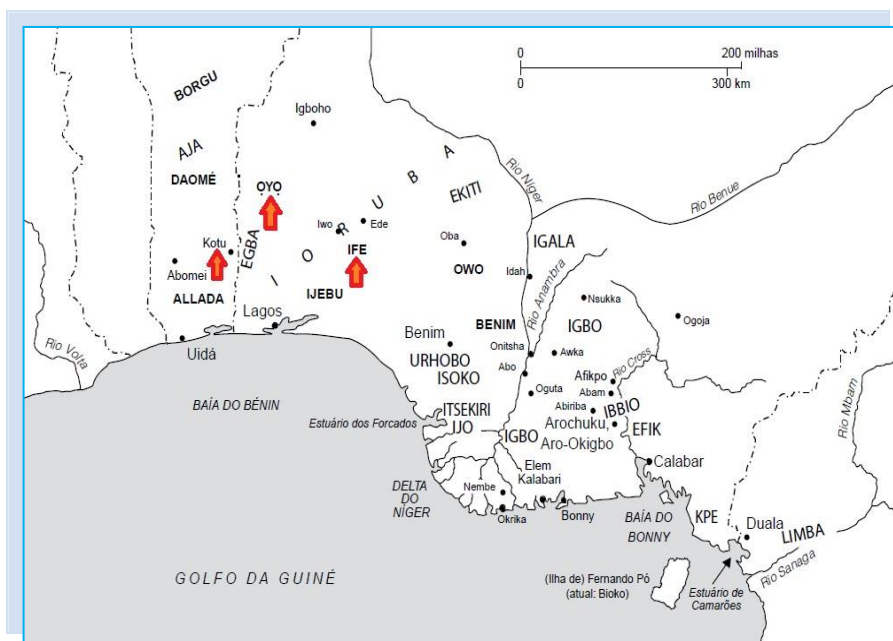
O Ile Àçê Ìyá Nassô Oká (conhecido como Casa Branca do Engenho Velho) é tido como o terreiro mais antigo do Brasil (1830/1890) que fora tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional/IPHAN no ano de 1986. Foi fundado por três negras africanas de nomes Ìyá Nassô, Ìyá Detá e Ìyá Kalá bem como os babalawo Bangboshe Obitikô e Assiká. Relações estremitas fizeram com que duas filhas de santo da Casa Branca fundassem outros dois terreiros de renome no país como Ile Ìyá Omin Àçê Ìyá Massê (Terreiro do Gantois) e Ile Àçê Opô Afonjá. Este último será referendado em nosso texto tendo em vista a associação direta dessa casa de àçê em Manaus.

O candomblé assume um ar de religiosidade mais austera, tradicional e complexa tendo em vista as múltiplas variantes de modalidades de culto no País como os candomblés Ketu, Jeje, Angola, Muxicongo. Em Manaus, o candomblé predominante atualmente é o candomblé Ketu, objeto de análise de nossa pesquisa. A Nação Ketu composta por povos originários de regiões como Abeokutá, Egba, Ilêṣa, Òyó, Benin, Ifé, dentre outras. No Brasil, o candomblé de outrora originário da África se reveste de uma espiritualidade que incorpora elementos da Natureza, ancestralidades e devoções controversas. Aqui, Oxum é Mãe das águas doces, dos riachos, igarapés, da água límpida à água escura e barrenta dos rios Negro e Solimões. Também é Nossa Senhora

de Aparecida<sup>2</sup> e da Conceição. Bem como Yemoja, rainha das águas salgadas, rainha do mar, Mãe de todos os òrìṣà (com exceção da família Afoman<sup>3</sup>) e Nossa Senhora dos Navegantes homenageada todos os anos no dia 02 de fevereiro com procissões e entrega de flores e barquinhos enfeitados nas cores azul e branca.

Se os laços familiares e clânicos que preservavam costumes e culturas como os dos haussás, fulanis, congos, benguelas, mandingas, ijexás, nupes/tapas, ashantis, dentre outros, o tráfico transatlântico depôs toda a estrutura clânica e hierárquica de etnias que forçosamente vieram para o Brasil. Superado o horror da clausura, açoites e perdas familiares, os sobreviventes da Diáspora Africana se dispuseram a amenizar rixas interétnicas e por vezes interclânicas com o fim de reagrupar famílias fazendo com que o laço espiritual unisse povos de etnias diferenciadas em solo brasileiro. Conforme as palavras de Roger Bastide (2001, p.221):

Na África, onde os orixás são considerados antepassados dos clãs, as normas místicas podem efetivamente identificar-se com as regras de parentesco. No Brasil, a escravidão destruiu os clãs e substituiu-os por famílias espirituais que são os candomblés.



Mapa 01 - Reinos Yorubá, séc. XVIII. Adaptação do livro “História Geral da África”, Vol. V. UNESCO, 2010, p.520.

<sup>2</sup> Nossa Senhora de Aparecida é a Santa Padroeira do Brasil. A imagem da santa, que fora achada em um rio no século XVIII, é sincretizada à òrìṣà das águas doces – Oxum. Por se tratar de uma santa de pele negra (escurecida pelo tempo nas águas), tida como Padroeira dos Pescadores bem como a santa que usa coroa dourada (metal dedicado à divindade do panteão africano), Aparecida é símbolo de devoção entre católicos e mesmo adeptos de religiões de matriz africana como a Umbanda e o Candomblé.

<sup>3</sup> Òrìṣà da família jeje incorporados à cosmologia ketu: Nàná, Ọbalúwàiyé, Ọ̀ṣumarè, Yewà e Ìròkò.

São essas famílias espirituais que trouxeram uma nova identificação para o que seria a religião dos òrìṣà em terras brasileiras. Não se trata definitivamente de uma reestruturação com base na consanguinidade que trouxe a recomposição das famílias espirituais, e sim, de laços que projetaram a relação com o sagrado e que possibilitaram aliançar-se a outras etnias com o fim de preservar suas espiritualidades e conjugar positivamente esforços no sentido de manter suas culturas vivas e presentes. Essa egbe – família – que reestruturou o culto e promoveu uma nova hierarquização sacerdotal e adoção de rituais devotados aos ancestrais e às divindades africanas logrou êxito na remodelagem do culto aos òrìṣà<sup>4</sup>. Na África, cada comunidade e/ou clã realizava rituais a uma divindade específica. Exemplo disso é o Festival público dedicado ao òrìṣà Òṣòṣòṣì que anualmente é realizado na cidade de Ketu, Ilẹ Ifẹ bem como Osogbo (cidade em que cultua a òrìṣà Òsùn). Na cidade de Ilẹ Ifẹ (Nigéria), o Oòni Ifẹ (Rei de Ifẹ e líder do povo Yorùbá) é responsável pelos sacrifícios e preces destinadas à divindade das matas. Durante o Festival de Obatalá, o Oòni Ifẹ e sacerdotes africanos apresentam o orí (cabeça) de Òṣòṣòṣì ao público e conduzem ao templo dedicado a Obatalá.

---

<sup>4</sup> Uma das modalidades adotadas pelos negros africanos na promoção de seus rituais, ainda que escondidos dos olhos de seus senhores era o de guardar os apetrechos de suas divindades no interior dos santos católicos. Costumavam esconder insígnias como machados, ventarolas, pedras dentro dos santos de madeira ao que ficou conhecida como “santos do pau oco”. Para o antropólogo e grande conhecedor das religiões de matriz africana (especialmente o tambor de mina no Maranhão), Sérgio Ferretti (1998, p.186), esta ação teria sido uma estratégia de sobrevivência em que uma pretensa devoção aos santos católicos no interior das senzalas nada mais era do que o culto às divindades africanas em solo brasileiro. O conceito de sincretismo em Ferretti (1998, 1985) não se trata simplesmente de misturar elementos culturais, ou a adoção de símbolos de uma cultura por outra, ou ainda a correlação entre orixás e santos católicos, mas sim, de um movimento de trocas mútuas de práticas religiosas. Essas trocas permitem estabelecer novas formas de culto às divindades e talvez compreender porque um filho do òrìṣà Ògún mantenha suas preces ao soldado católico romano São Jorge da Capadócia. Há, ainda, aqueles que optam em fazer uso do conceito de hibridismo cultural presente em Nestor Garcia Canclini (Culturas híbridas, São Paulo: Edusp, 1997) e que dão conta de uma realidade histórica e cultural, especialmente, na tida Pós-Modernidade. No artigo “Um aspecto da diversidade cultural do caboclo amazônico: a religião”, Raymundo Heraldo Maués (2005) aponta a especificidade das crenças e práticas religiosas na Amazônia envolvendo pajés e curandeiros, santos milagrosos e perigosos, seres encantados “do fundo”, fadistas/bruxos. Segundo o autor (2005, p. 271), “a pajelança cabocla é também influenciada pelo cristianismo e pelas crenças e práticas de origem africana, assim como por concepções e lendas de origem européia (não necessariamente ligadas ao cristianismo). Os pajés, entretanto, de modo geral, consideram suas crenças e práticas como parte integrante do catolicismo que praticam, não se considerando como sacerdotes de um novo culto, ou um culto concorrente do catolicismo”.



Fig. 01 - Orí de Ọ̀ṣòṣì carregado por sacerdotes. À direita, o Ọ̀ni Ife.

Fonte:

<https://www.facebook.com/batuquedeleii/photos>

Ọ̀ṣòṣì é a divindade que originalmente era cultuada especificamente na cidade de Ketu onde o chefe local e Rei da tribo, Alaketu (Rei/Senhor de Ketu) mandava organizar um grande banquete em homenagem à divindade da fartura. O grande caçador Ọ̀ṣòṣì era reverenciado com o fim de trazer prosperidade e sucesso na caça. No Brasil, o tráfico transatlântico de africanos escravizados impediu que esse tipo de culto se instalasse de maneira idêntica na África, assim os terreiros, que são os lugares de culto aos ancestrais divinizados, passam a integrar todas as divindades e práticas religiosas a eles pertinentes.

Esses africanos diaspóricos estão cada vez mais envolvidos em sua própria história e imbuídos de uma espiritualidade forte e de energia - àṣẹ - que precisava ser “alimentada” e compartilhada com os irmãos escravizados. Essa leitura acerca da reformulação do culto aos òrìṣà em terras outrora desconhecidas é retomada por autores como Nina Rodrigues (1982), Manuel Querino (1988), Edson Carneiro (1991) e os franceses como Roger Bastide (2001) e Pierre Verger (2002). Os primeiros registros acerca da religião dos òrìṣà em solo brasileiro remetem ao século XVII e suas práticas foram veementemente perseguidas, com uso da violência policial à época e a sucessiva exposição apresentada na imprensa. Em Nina Rodrigues (1982, p.239-252), pode-se

observar, a partir dos noticiários impressos, o preconceito exposto, o desconhecimento das crenças e práticas religiosas de negros africanos, a violência contra homens e mulheres tachados de feiticeiros, fetichistas, libertinos, perturbadores da ordem pública, ignorantes e selvagens, como observado em um candomblé registrado no final do século XIX:

Durante todo o dia de ontem houve infernal Candomblé em uma casa de africanos à rua do Paço. Como, infelizmente, não existe lei que garanta o sossego público, não é de admirar que bem dentro da cidade tenham lugar vergonhosos espetáculos que depõem contra os nossos costumes. (RODRIGUES, 1982, 242)

As religiões de matriz africana sofriam toda espécie de perseguição quer fosse perseguição religiosa (católica), policial, jornalística, política e jurídica. A caracterização dos rituais africanos de consagração às suas divindades como fetichistas, alienados, loucos e licenciosos submeteu os praticantes a repetidas repressões policiais carregadas de desonra e violência. Na detalhada etnografia acerca das práticas religiosas de negros na Bahia, Nina Rodrigues em “O animismo fetichista dos negros baianos” (1896, p.78), relata que tais práticas sofriam desprestígio e por isso eram atacadas por meio do uso da violência visto que:

A pretexto de que os candomblés eram um motivo constante de conflictos e vias de facto, que se convertiam em fóco de desenfreiada devassidão e licença, a policia prohibia severamente, e de vez em quando dava-lhe cassa, os candomblés da cidade (...)

Os levantes organizados de negros desde a Guerra dos Palmares (1695), a Revolta dos Alfaiates ou Conjuração Baiana (1798), a Insurreição do Queimado (1849) e a reconhecida Revolta dos Malês<sup>5</sup> (1835) ganharam força contra o regime de escravidão brasileiro. Especialmente este último em que o regime escravista vigente, a violência policial e os abusos sofridos por praticantes de outras religiões que não a dominante no século XIX criou condições para que um levante parcialmente organizado se erguesse com o fim de combater perseguições religiosas contra os negros.

---

<sup>5</sup> Liderada por diferentes grupos étnicos islamizados, a revolta tinha por objetivo libertar negros muçulmanos bem como promover a criação de um regime islâmico no Brasil e destituição do poder religioso católico. Essa revolta é essencial para compreender o levante negro em meio ao Brasil Imperial e a discussão acerca da ausência de liberdade religiosa no século XIX. Cf. os trabalhos de João José Reis. *Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês em 1835*. São Paulo, Companhia das Letras, 2003 e *Revolta dos Malês*, disponível em <<http://smec.salvador.ba.gov.br/documentos>>.

O que se observa a partir desses escritos é que o candomblé se torna uma religiosidade de resistência ao regime escravista e à violência física e simbólica já a partir do início do século XIX e que se estende aos dias atuais. É no interior dos terreiros que se reconfiguram novas identidades afro-religiosas com a participação de africanos e brasileiros, afrodiaspóricos e afroresistentes.

A cartografia religiosa e simbólica dos terreiros de Salvador presente nos textos de Nina Rodrigues, Edson Carneiro, Ruth Landes, Roger Bastide, dentre outros teóricos que se debruçam a analisar o culto às divindades africanas entre o final do século XIX e as décadas de 1930 a 1950, permite compreender uma nova estruturação hierárquica e sacerdotal que se instala nos terreiros constituídos e em profunda ampliação na aceitação de novos adeptos e na circulação do *àṣe* produzido pelos terreiros. De ritual doméstico entre os séculos XVII e XVIII, o candomblé assume um ar de religião institucionalizada a partir da construção dos terreiros, estabelecimento de uma organização hierárquico-religiosa na condução do culto, promoção da rede de fluxos de praticantes, visitantes e clientela, divulgação dos festejos públicos e angariamento de fundos em sua continuidade, relação estreita com outros terreiros e lideranças religiosas, estratégia de relação harmoniosa com a vizinhança e autoridades locais, divulgação do calendário religioso e, nas últimas décadas, legalização das casas de culto junto aos órgãos públicos, além da patrimonialização de lugares que resguardam identidades e memórias de uma negritude e sua relação com a ancestralidade.

Entre os séculos XVIII e XIX, a reestruturação do candomblé brasileiro se perfaz entre tentativas de silenciamento, guerras religiosas, perseguições e violência. O *Ile Àṣe Ìyá Nassô Oká*, conhecido internacionalmente como Casa Branca do Engenho Velho, é a representatividade do lugar de culto às divindades de matriz africana no Brasil e se constituiu em meio a essa resistência.

Considerado o mais antigo, provavelmente fundado no final do século XVIII em um terreno localizado na Barroquinha<sup>6</sup>, o terreiro Casa Branca teve que ser

---

<sup>6</sup> Para estudiosos dos candomblés da Bahia, o terreiro Casa Branca do Engenho Velho é fundado em 1830, porém por questões de perseguição e deslocamento forçoso dos negros residentes na região da Barroquinha, o terreiro passou a realizar suas práticas votivas aos Orixás em 1890 já no Engenho Velho. Em um primeiro momento, a comunidade de negros residentes naquela região havia denominado o terreiro de *Ile Àṣe Aiyá Intilé*. Para isso cf. os trabalhos de Ordep Serra “Ilê axé Ìyá Nassô Oká/Terreiro da Casa Branca do Engenho Velho” - Laudo Antropológico de autoria do professor doutor Ordep José Trindade Serra da Universidade Federal da Bahia, 2008; Vivaldo da Costa Lima “O candomblé da Bahia

deslocado para a região denominada Rio Vermelho em que está localizado o bairro Engenho Velho da Federação. Assim, o terreiro ficou conhecido como Casa Branca do Engenho Velho. A história desse lugar de culto surge a partir da chegada de uma família real africana de Ketu (Benin) e Oyó (Nigéria), em que seus membros foram trazidos como escravos para o Brasil aportando na cidade de Salvador. Assim, esses negros chamados de nagô, foram sendo intensamente introduzidos no cotidiano da população local ao que possibilitou sua reorganização étnica e posterior estabelecimento de culto às divindades africanas da cosmologia yorubana. Mesmo após a queda do reino de Oyó (sudoeste da Nigéria) na primeira metade do século XIX, muitos africanos continuaram sendo deportados através dos portos de Lagos e Uidá, na Bacia do Benin. Portugueses, espanhóis, ingleses, franceses e holandeses se lançaram ao comércio transatlântico de escravos negros com o fim de usarem mão de obra barata nas lavouras de cana de açúcar, café, cacau, na extração de minérios como prata e ouro bem como servos domésticos da casa grande<sup>7</sup>.

É nesse contexto de comercialização do africano como mercadoria que a vinda de uma família real de origem africana suscitou a promoção de cultos organizados às divindades yorubanas e, para além disso, a alocação de ambientes favoráveis à sua reprodução, os já conhecidos terreiros. Autores como Edson Carneiro (1991), Ruth Landes (1967), Roger Bastide (2001), Pierre Verger (2002), Vivaldo da Costa Lima (2004), discutiram em seus escritos acerca da fundação do Ile Àṣẹ̀ Ìyá Nassô Oká em Salvador. A antropóloga norte-americana Ruth Landes acompanhada do etnólogo baiano Edson Carneiro desenvolveu material acerca do matriarcado afro-religioso e as relações de poder empreendidas por mães de santo à frente do terreiro da Casa Branca. Os franceses Bastide e Verger (ambos filhos de Xangô) bem como o antropólogo ogan Vivaldo da Costa Lima (filho de Ogun) realizaram pesquisas antropológicas no Ile Àṣẹ̀ Ìyá Nassô Oká. O sociólogo-antropólogo Bastide e o fotógrafo-etnólogo Verger ambicionando averiguar uma pretensa continuidade dos rituais africanos adotados no

---

na década de 1930, Revista Estudos Avançados. V. 18, N. 52, p.201-221 2004; Yeda Pessoa de Castro “Língua e Nação de Candomblé”, Revista África. São Paulo: USP, N. 4, p. 57-77, 1981; Maria das Graças de Santana Rodrigué “Orí Àpéré ò: o ritual das águas de Oxalá”. São Paulo: Summus, 2001.

<sup>7</sup> Cf. as obras “Casa Grande & Senzala” (São Paulo, Global Editora, 2003[1933]) e “Sobrados e Mucambos” (Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1977[1936]) do intelectual recifense Gilberto Freyre. Ainda que contestada por muitos pesquisadores e escritores brasileiros por sua escrita tida como conservadora bem como “romântica” das relações coloniais entre senhores e escravos, Freyre ainda se constitui como um autor importante para compreensão da formação da sociedade brasileira no Brasil-Colônia e as discussões acerca da “democracia racial” brasileira.

candomblé brasileiro enquanto que Costa Lima, intelectual orgânico das questões afro-religiosas, ainda que realizasse a ‘ponte’ com os tais atores, foi um crítico profundo de africanismos e permanências de seus antecessores e contribuiu no esforço teórico em compreender o candomblé enquanto religiosidade dinâmica e plural.

No laudo antropológico elaborado por Ordep Serra (2008), se observa que a fundação do terreiro em questão fora realizada por três negras de nomes Ìyá Nassô, Ìyá Adetá e Ìyá Akalá bem como o negro babalawo Bamgboṣe Obitikó. Esses africanos seriam oriundos da cidade de Ketu (com exceção de Obitikó que era de Oyó, Nigéria) tendo sido aprisionados provavelmente em Iwoye, fronteira entre Benin e Nigéria. Ainda segundo Ordep (2008, p.03), o terreno da Casa Branca do Engenho Velho “é consagrado a Oxóssi e a sua principal edificação a Xangô”, o que permite afirmar que essas duas divindades são cultuadas entre os praticantes tendo o orixá dos trovões como Patrono do Àṣe.

Segundo texto dos pesquisadores Liza Earl Castillo e Luis Nicolau Parés (2007), o terreiro mais antigo do Brasil teria sido fundado por esses africanos. No que diz respeito à memória acerca da fundação do terreiro há muito que se pesquisar e tomar como empréstimo os relatos orais das sucessoras desse terreiro bem como demais praticantes que deram informações importantes a pesquisadores de religiões de matriz africana na Bahia. E há muitos questionamentos acerca da história da Casa Branca do Engenho Velho<sup>8</sup> e um desses diz respeito ao termo Ìyá Nassô e que, segundo os autores, (2007, p.122):

(...) Iyá Nassô era o título ritual usado pela sacerdotisa encarregada do culto de Xangô na casa do alafin (rei) de Oyó. A aparente centralidade da devoção ao orixá do trovão na casa dessa família e os vínculos familiares com Oyó reforçam ainda mais a hipótese de ser Francisca da Silva a lendária Iyá Nassô.

---

<sup>8</sup> A epígrafe a seguir revela a necessidade na continuidade de estudos acerca desse universo religioso e as redes de relações humanas estabelecidas no interior dos terreiros no Brasil: “Um das informações foram levando às outras e, aos poucos, foi emergindo um quadro extremamente rico e complexo. Por um lado, os novos dados confirmam, de forma contundente, alguns aspectos importantes da tradição oral, como a mencionada viagem à África. Por outro, as informações revelam aspectos inteiramente inesperados, como, por exemplo, a posse de escravos e outros bens e as primeiras evidências sobre a vida de Iyá Nassô, até agora um enigma” (CASTILLO&PARÉS, 2007, p.114, grifos nosso). Também cf. o artigo produzido por esses dois autores intitulado “José Pedro Autran e o retorno de Xangô”. Revista Religião e Sociedade [online]. Rio de Janeiro, V. 35, N. 1, jun, p. 13-43, 2015.



Conforme pesquisa de Castillo&Parés, a africana Ìyá Nassô teria retornado à África (como negra forra) e falecido por lá, todavia, sua filha carnal e filha de santo de nome Marcelina da Silva (orunkó<sup>9</sup> Obatossi) teria dado continuidade aos rituais do candomblé iniciado por sua mãe. Em texto recente, Castillo (2016) se debruçou a estudar a memória desses negros africanos a partir do estabelecimento do pai de santo e babalawo Bamgboṣe Obitikó (nome de batismo Rodolpho Manoel Martins de Andrade) na cidade do Rio de Janeiro, o que acabou por compreender de forma mais detalhada as redes sociais transatlânticas, especialmente porque Obitikó esteve por diversas vezes na África onde aprimorou seus conhecimentos como babalawo, importando mercadorias, constituindo família lá e cá e alforriando negros.

No que diz respeito ao culto às divindades africanas na Casa Branca do Engenho Velho, após a morte de Marcelina da Silva (Obatossi), assume o posto de sacerdotisa Mãe Maria Júlia Figueiredo (Omoniquê) e em ordem sucessória: Mãe Ursulina Maria de Figueiredo (conhecida como Tia Sussu), Mãe Maximiana Maria da Conceição (Oin Funquê, porém conhecida como Tia Massi), Mãe Maria Deolinda Gomes dos Santos (Okê), Mãe Marieta Vitória Cardoso (Oxum Niquê) e Mãe Altamira Cecília dos Santos (Oxum Tominwá, também conhecida como Mãe Tatá); esta última falecida em dezembro de 2019. Presenciamos uma hegemonia feminina hierárquica no interior dos candomblés brasileiros desde sua constituição; algo que foi observado não somente na Casa Branca, porém em outros terreiros antigos baianos como Ile Ìyá Omin Àṣẹ Ìyá Massê (Terreiro do Gantois) e o Ile Àṣẹ Opô Afonjá.

Essa predominância na liderança feminina<sup>10</sup> dos terreiros advém de uma leitura antiga dos praticantes de religiões de matriz africana que imprimem uma austeridade baseada nos primeiros ensinamentos da ancestralidade de que a mulher tinha por responsabilidade em cuidar das divindades e tomar zelo por seus pertences e memórias. São as mulheres africanas que estão à frente na compra de mercadorias, atuando como

<sup>9</sup> O termo *orunkó* diz respeito ao nome africano recebido em iniciação na afroreligiosidade bem como identifica os africanos em suas respectivas etnias e/ou lugar de origem. É comum ouvir, dentro dos terreiros, os praticantes se chamarem pelos seus nomes africanos e raramente seus nomes de batismo. Obatossi certamente faz referência a alguém iniciado para o orixá Xangô. Para o estudo acerca do orunkó cf. os trabalhos de Roger Bastide (2001), José Beniste (2004), Yeda Castro (1981), Pierre Verger (2002).

<sup>10</sup> Há uma contraposição no discurso de candomblecistas no que concerne à sucessão de terreiros no Brasil. Por exemplo, ainda que fundado por negras africanas vindas de ketu, o Ile Àṣẹ Maroíá Lájíé Alaketu já contou com sucessão masculina bem como o Ile Osùmàrè Aràkà Àse Ògòdó (Casa de Osùmàrè) que tem hoje como liderança o renomado sacerdote Babá Pecê. Os terreiros em Manaus, em sua grande maioria, têm lideranças masculinas exercendo o culto às divindades africanas na capital amazonense. Trataremos acerca dos terreiros de Manaus e suas respectivas sacerdotisas e sacerdotes em tópicos posteriores.

guerreiras de seus clãs, se associando religiosamente como na Sociedade Gèlédé, cuidando da casa, dos filhos, marido e família. E são mulheres como essas que carregaram a responsabilidade de manter vivo o culto às divindades.

Esse matriarcado religioso também sofre seus abalos, tendo em vista que o Terreiro do Gantois e Opô Afonjá surgem de cisões internas da Casa Branca já a partir da primeira metade do século XIX. O processo sucessório invoca o ritual do àșèșè (ritual de morte realizado no interior do terreiro ou ainda um “retorno às origens” como diria José Beniste, 2004), culto à ancestralidade (eguns/mortos), processo de consulta aos búzios e Ifá<sup>11</sup> e a resposta compartilhada por um babalawo, pessoa responsável em anunciar a decisão das divindades.

As contendas, o “disse-me-disse”, ânimos exaltados, fofocas, jogo de poder estão presentes nesse universo religioso do candomblé. Em explicação recente acerca do jogo que revelou a sucessão no Ile Àșe Opô Afonjá, após um ano da morte da antiga sacerdotisa Mãe Stella de Òșòòsi, Pai Obaràyí relatou:

Quando a gente chegar no barracão eu vou cantar uma cantiga, que é pro dono da casa *vim*. Se ele não vier, o jeito que tem é eu anunciar a pessoa... Eu fiquei muito emocionado. Eu fiquei emocionado quando vi aquilo. Você olhava assim e só via orixá na sua frente. Parece que foi uma corrente positiva dentro daquele axé. Que ele (Xangô) veio todo majestoso! Tão bonito. Ele fazia pra cima, assim. Fazia assim pra baixo, pro lado e pro outro. Dizia assim “Eu voltei oitenta anos depois na cabeça de uma mulher por nome Ana” (...) Não se pode brincar com Xangô não, meu filho. Xangô é fogo, é raio. Ele é corisco. Ele é justo! Ele é o rei da justiça. O pai da justiça. Ele faz justiça porque uma menina jovem, ele levanta a cabeça da pessoa, dona do axé, dona do egbé, e ele voltar outra vez pro axé... (risos). Quem quiser mais aláfia que espere!

(PAI OBARÀYÍ, jan/2020. Plataforma Youtube: [youtube.com/watch?v=Fh3KvvgZ6xE](https://www.youtube.com/watch?v=Fh3KvvgZ6xE))

Nos parece prudente expressar essa espécie de cinescopia do matriarcado candomblecista mas que infere em ajustes necessários para sua melhor compreensão. O que quero dizer que o candomblé brasileiro se constitui de um legado feminino em sua condução mas que para isso contou com a participação religiosa de homens como Bàbá Asiká, Bamgboșe Obitikó e Martiniano do Bomfim (Òjèlédé). Essa confluência de

<sup>11</sup> Ifá diz respeito a um sistema de adivinhação realizado pelo povo yorùbá. Consiste em fazer uso de um tabuleiro que é colocado na frente do consultante em que são realizadas perguntas ao oráculo que se chama Òrúnmilà (Adivinho) realizado por sacerdote chamado Bàbálàwo. Usando òpèlè ifá (cprente comumente feita com palha d’Costa e frutos de obí presos) ou ikin (caroços de dendê com quatro ou mais ‘olhos’), o bàbálàwo consulta o Oráculo com o fim de auxiliar na busca espiritual por respostas do consultante. Por fim, Ifá é uma arte oracular de adivinhação.

sabedorias herdadas de seus ancestrais possibilitou que a religião dos òriṣà se estabelecesse no Brasil ainda que marcado por violência, opressões e sacrifícios pessoais.

No Brasil, sacerdotisas deram sua contribuição na promoção do candomblé enquanto afroreligiosidade como Mãe Aninha (Ọ̀bà Bìyí), Mãe Senhora e Mãe Stella do Opô Afonjá, Mãe Menininha do Gantois, Mãe Nitinha da Casa Branca do Engenho Velho e também Mãe Olga do Alaketu. Tais sacerdotisas, munidas de simplicidade, carisma, devoção e altivez, ajudaram na preservação não somente do culto às divindades africanas, mas na garantia da liberdade de culto e na manutenção da memória de povos africanos que se sacrificaram em viver suas afroreligiosidades.

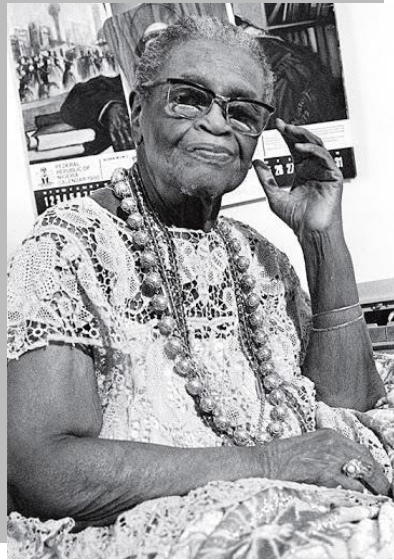
Fig. 02 - Mães de santo reconhecidas na Bahia e no Brasil



Mãe Senhora de Oxum – Opô Afonjá  
\*1890-✠1967



Iyá Nitinha de Oxum – Casa Branca  
\*1925-✠2008



Mãe Menininha de Oxum – Gantois  
\*1894-✠1986



Mãe Olga de Yansã – Alaketu  
\*1925-✠2005



Mãe Beata de Yemanjá – Alaketu  
\*1931-✠2017

Fonte: Wikipedia; basilio.fundaj.com.br; principedoofadourado.comunidades.net; projetocolabora.com.br.

## 1.2 Iniciando a rota: negros na cidade de Manaus

Manaus, a cidade do povo *Manáos* e “Paris dos Trópicos”, se localiza a margem esquerda do rio Negro. A capital do Estado do Amazonas reúne mais de 65 bairros e em seu entorno agrega, ainda, bairros que fazem limites ao Norte com os municípios de Presidente Figueiredo, ao Sul com Careiro, Careiro da Várzea e Iranduba, a Leste com os municípios de Itacoatiara e Rio Preto da Eva (além do distrito do Cacau Pirêra) e Oeste com o município de Novo Airão. Esses municípios formam a Região Metropolitana de Manaus reunindo 64% da população e agregando mais de 80% da economia do estado. Manaus é uma cidade marcadamente cercada por rios e floresta que possui mais de dois milhões de habitantes<sup>12</sup> ao que podemos chamá-la de uma “Metrópole Verde”.

No ano de 2019, Manaus completou 350 anos de sua fundação. Construída em meio a um pequeno aldeamento constituído de militares portugueses e indígenas, ao que fora denominado posteriormente como Fortaleza da Barra de São José do Rio Negro (1669), o aldeamento<sup>13</sup> estava submetido à administração do então Estado do Maranhão. Em 1654, uma nova estrutura administrativa é evidenciada a partir da criação do Estado do Maranhão e Grão-Pará<sup>14</sup>. O Forte da Barra construído de barro e pedras era protegido por forças militares portuguesas.

A região onde está localizada Manaus era povoada por povos indígenas de diversas etnias como Banibas/Baniwa, Barés, Jurís, Manáos, Passés, Tarumãs, sendo o povo Manáos os mais bravios e aguerridos. Manáos também dá origem ao nome da cidade - Manaus - que significa “Mãe dos Deuses” em língua tupi-guarani, sendo que no

---

<sup>12</sup> Dados do IBGE de 2019 apontaram que Manaus possuía naquele ano 2.182.763 de habitantes.

<sup>13</sup> Aqui é importante consultar livros e textos de autores amazônidas como José Ribamar Bessa Freire. *A Amazônia Colonial (1616-1798)*. Manaus: Ed. Metro Cúbico, 1991; Antônio Porro. *O povo das águas: ensaios de etno-história amazônica*. São Paulo: Edusp; Petrópolis: Vozes, 1996 e *Dicionário Etno-Histórico da Amazônia Colonial*. São Paulo: USP, 2007. *Cadernos do IEB*; Márcio Souza. *História da Amazônia*. Manaus: Valer, 2009; Francisco Jorge dos Santos. *História geral da Amazônia*. Rio de Janeiro: MEMVAVMEM, 2007; Neide Gondim. *A invenção da Amazônia*. São Paulo: Marco Zero, 1994.

<sup>14</sup> Se tratava da unidade administrativa que englobava, no século XVII, todos os estados da região Norte acrescidos do norte de Goiás e Mato Grosso, oeste do Maranhão e com junção da Capitania do Piauí no século XVIII. Em 1755 é criada a Capitania do Rio Negro, com sede na Aldeia de Mariuá (que seria denominada posteriormente de Barcelos), porém com dependência de parte do território do Pará. Essa capitania foi criada por conjunções políticas entre dois irmãos de origem portuguesa: o governador Francisco Xavier de Mendonça Furtado e Sebastião José de Carvalho e Melo, Marquês de Pombal, que possibilitaram criar relações mais aproximadas em uma região extensa e estrategicamente defender o território de investidas estrangeiras.

ano de 1832, Manaus é elevada à categoria de vila. Em 1856, Manaus tem seu nome em definitivo estabelecido.

A colonização europeia (ibérica) na região tinha o objetivo de resguardar a região de ataques de holandeses e ingleses, todavia um outro poderio circunda a vida dos indígenas no lugar que são as Ordens Religiosas Carmelita, Franciscana e Jesuita, responsáveis em catequisar os índios, modificando seus nomes, eliminando a língua indígena e substituindo pelo português, promovendo casamento de portugueses com habitantes locais, constituindo aldeamentos, além da essencialidade do uso de mão de obra indígena nas atividades extrativistas e de especiarias conhecidas como –drogas do sertão (baunilha, cacau, canela, castanha do Brasil, copaíba, ervas, guaraná, pau-cravo, salsaparrilha, urucum, dentre outras) e agrícola (cana de açúcar, mandioca, milho)

O *Regimento das Missões*, instituído em 1686 (permanecendo até 1755), aprofundou ainda mais a relação entre os religiosos estrangeiros e os indígenas bem como promoveu a articulação política entre colonos e aldeamentos. Entretanto, essa forma de comandar politicamente a região encontrou descontentamento ao que foi prontamente modificado com a vinda do agente diplomático e reformador português, Marquês de Pombal.

Cabe aqui mencionar que, no século XVIII, o projeto colonial amazônico estabelecido por Marquês de Pombal visava revitalizar a agricultura na região tendo em vista que ocorria baixa rentabilidade na produção agrícola da Amazônia Colonial, impor uma política fiscal rigorosa e de compensação ao império português, reestruturar as relações comerciais e sociais na Amazônia, especialmente no diz respeito à política expansionista de Pombal em querer assentar novos colonos na região. As modernizações pretendidas por Pombal (reforma educacional, criação da Companhia Geral de Comércio do Grão-Pará e Maranhão) impulsionou a aquisição de mão de obra escrava africana à região. A introdução de escravos africanos na Amazônia, em grande medida, se deve a essas modificações econômicas-estruturais promovidas por Pombal e o automático aportar de negros no Estado do Grão-Pará e Maranhão, provenientes possivelmente de Angola, Costa do Marfim e Guiné.

Uma das dificuldades encontradas na manutenção da mão de obra indígena foi o controle na assiduidade e na disciplina desse indígena nas atividades agrícolas. Índios resistiam às atividades diárias em plantio bem como viviam o estresse da vida nos

aldeamentos. A aquisição de escravos africanos se tornou dispendiosa, porém necessária ao novo modelo econômico adotado à época por Pombal.

Vicente Salles (1971) expõe que a mão de obra indígena foi economicamente viável em tempos de comercialização das drogas do sertão e uma leve intensificação na agricultura. Por longas décadas, o tipo local atendeu às necessidades da Coroa portuguesa, porém com as modificações decorrentes das medidas pombalinas na economia da região, o que se viu foi uma intensa reelaboração da mão escrava por meio da introdução do negro, em substituição ao indígena, ao que impactou nessa economia visto que o traslado desses negros era caro, além da disposição na adaptabilidade desses negros à região. Porém, seu uso no Pará, se deu especialmente nas lavouras de “cana-de-açúcar, arroz, tabaco, algodão e cacau” (SALLES, 1971, p.27), posto que “os colonizadores não eram suficientemente ricos para comprar muitos escravos africanos, nem o tipo de exploração econômica da região permitia a utilização do negro em larga escala” (Ibid, p.139).

Em Belém, as atividades davam conta da pecuária e agricultura, porém era demasiadamente oneroso para os colonos ter escravos africanos em terras amazônicas. Porém, ainda segundo Salles, grande parcela da população africana que aportou na região, ajudou a desenvolver economicamente as províncias, especialmente o âmbito das cidades bem como a presença cultural desses africanos. Segundo Salles, esses negros eram aproveitados muitas vezes na forma de “aluguel” em que o proprietário cedia mão de obra escrava negra para execução do trabalho enquanto mecânicos, carpinteiros, pedreiros, além do auxílio no comércio como limpeza das ruas, carregadores, bem como o negro doméstico, e que segundo Salles (Ibid, p.171-172):

(...) constituíam a famulagem das famílias abastadas, ocupando vários escalões da hierarquia familiar, havendo prêtos de sala e de cozinha, mucamas, aios e aias, amas, pajens, arrumadeiras, lavadeiras, cozinheiras etc. executavam todos os serviços caseiros e também saíam às ruas, mercados e feiras, para as compras.

TABELA 01 - POPULAÇÃO NEGRA NOS ESTADOS DO PARÁ E AMAZONAS

	1872 <sup>(a)</sup>	1890 <sup>(a)</sup>	1991 <sup>(b)</sup>	2000 <sup>(b)</sup>	2010 <sup>(c)</sup>
<b>Pará</b>	32.698 (11,88%)	22.193 (6,76%)	159.843	340.901	533.848
<b>Amazonas</b>	1.941 (3,37%)	4.481 (3,03%)	42.877	87.471	142.564

<sup>(a)</sup> 1872 e 1890: dados estatísticos obtidos a partir do Boletim Comemorativo da Exposição de 1908

<sup>(b)</sup> 1991; 2000: estatística obtida através do IBGE, Censo Demográfico 1991. Disponível em: <https://sidra.ibge.gov.br/tabela/136#rEsultado>

<sup>(c)</sup> 2010: estatística obtida através do IBGE, Censo Demográfico 2010. Disponível em: <https://sidra.ibge.gov.br/Tabela/3175>

A tabela acima revela que há uma concentração maior da população negra no estado do Pará que no Amazonas já desde a segunda metade do século XIX. Essa presença negra na Amazônia paraense se configurou em um cenário de uma identidade negra que se revela já no uso da mão de obra escrava na capital, na influência étnico-cultural dessa negritude, na articulação do espaço sagrado dos terreiros e na preservação etnoambiental desses lugares como em Alenquer, Belém, Óbidos e Santarém. Se trata de –gente dos rios|| de ancestralidade africana. Nesse sentido, é importante assinalar que o Pará possui, hoje, 125 quilombos<sup>15</sup> distribuídos no estado onde 62 deles encontram-se reconhecidos e titulados. No Amazonas, essas terras oriundas de lutas, somam atualmente oito comunidades<sup>16</sup> reconhecidas por suas historicidades negras. Também é importante reconhecer a presença dessa negritude e pretice na maior floresta tropical úmida do mundo e entender que vidas negras escravizadas foram trazidas

<sup>15</sup> Em detrimento ao conceito de quilombo e ou remanescente de quilombo (entendido como resquício, resíduo), o antropólogo Alfredo Wagner Berno de Almeida faz uso do conceito de “terra de preto” enquanto possibilidade teórica de se entender a dinâmica das relações empreendidas por negras e negros em um território vivido socialmente, organizado internamente, experencializado por resistência e lutas. Assim, o autor define *terra de preto* como território vivido por uma identidade negra em oposição conceitual de quilombo enquanto instrumento legal, jurídico e político de dominação em que “(...) nos processos de territorialização e de ‘desafricanização’, emerge uma identidade, não exatamente baseada na idéia de quilombo, mas na expressão terra de preto, que contradita o domínio pelo pretenso proprietário e embute um critério de justiça com fundamentos históricos considerados razoáveis pelo grupo e por ele acatado e defendido” (ALMEIDA, 2011[1996], p.44). A emergência de novas identidades construídas socialmente vividas no âmbito do território e o fortalecimento do saber nativo bem como a ruptura do legado colonialista possibilitou uma reorganização no processo de mobilização de territorialidades. Para aprofundamento da questão territorial quilombola, cf. o artigo de Almeida, 2004, p.9-32.

<sup>16</sup> O estado do Amazonas reconhece, até o presente momento, o quilombo Sagrado Coração de Jesus do Lago de Serpa (anteriormente denominado Lago dos Pretos) em Itacoatiara, quilombo do Tambor em Novo Airão, os quilombos Boa Fé, Ituaquara, Santa Tereza do Matupiri, São Pedro e Trindade em Barreirinha, além do quilombo Barranco de São Benedito, localizado no bairro Praça 14 em Manaus, o segundo quilombo urbano reconhecido no Brasil.



compelidamente a viver em meio a um lugar desconhecido, sem afetos e relações amigáveis.

Diante do exposto, cabe lembrar que parte desses negros era enviada à atividade mineradora no Mato Grosso, enquanto que outros eram destinados às atividades nas fazendas do Estado. Segundo o professor e pesquisador manauara, Samuel Benchimol, o Amazonas concentrou uma população escrava menor que Belém, São Luís e Cuiabá. Segundo Benchimol, no ano de 1849, o Rio Negro possuía apenas 710 escravos negros (BENCHIMOL, 1999, p.104) e as atividades exercidas por esses negros eram diversas, as quais se podem observar por meio dos registros de venda desses escravos:

Aos oito dias do mês de outubro de 1867, em **Manaus**, compareceu ao meu cartório o vendedor Custódio Garcia... que é senhor e possuidor de oito escravos machos de nome Manoel Mourita, preto, **pedreiro**, vinte e dois anos, natural desta cidade; Bernardino, preto, fulvo, **calafate**, vinte e oito anos, natural desta cidade; Manoel Ramos, preto, **carpinteiro**, quarenta anos, natural do Pará; Romildo, carafuso, **ferreiro**, vinte e seis anos, natural desta cidade; Claudino, mulato, **alfaiate** e **cozinheiro**, vinte e seis anos, natural de Mato Grosso; André, preto, sem ofício, trinta e cinco anos, natural desta cidade, todos estes escravos solteiros... (SILVA apud BENCHIMOL, 1999, p.125, grifos nosso).

Em trabalhos dissertativos recentes, Provino Pozza Neto (2011), Ygor Olinto Rocha Cavalcante (2013) e Jéssyca Sâmya Ladislau Pereira Costa (2016) discutiram acerca da presença negra no Estado do Amazonas investigando, especialmente, fugas de escravos na região bem como ações de emancipação desses negros na segunda metade do século XIX, além do trabalho escravo na capital amazonense. De forma instintiva, esses dados colaboram com a discussão que tangencia o estudo do negro africano e/ou descendente no Amazonas. Conforme a análise da pesquisadora Jéssyca Costa (2016, p.42-98), os escravos em Manaus e africanos livres se ocupavam dos mais variados ofícios (operários de obras públicas como hospitais e cadeia pública, carpinteiros, alfaiates, oleiros, aguadeiros, lavadeiras, vendedoras, quitandeiras, além dos escravos domésticos) estabelecendo conexões com outras redes sociais com marinheiros, catraieiros, mercadores de Manaus e comerciantes locais, pois no espaço da rua se desenhava o espaço do convívio, da reprodução do discurso, da pluralidade de seu uso, da rede de comunicação e a presença da vizinhança em que “(...) a rua além de representar um lugar de trabalho, configurava-se também em espaço de tessitura de solidariedades, devido à grande circulação de pessoas dos variados estratos sociais”

(COSTA, 2016, p.96). Análise semelhante está presente no texto da historiadora Patrícia Melo Sampaio (2005, p.05) identificando o trabalho executado por escravos negros no Estado do Grão-Pará.

Circular em Belém ou Manaus significava encontrar nas ruas carregadores africanos, vendedoras de açaí, mucamas e criados, forros negociando suas produções de tabaco, artigos de latão e cobre, chapéus de palha, oferecendo seus serviços de sapateiro, carpinteiro e ourives, folgando nas festas do Espírito Santo, de Nossa Senhora de Nazaré ou ainda, membros da Irmandade do Rosário.

Escravos foram utilizados em outras tarefas como a construção de fortalezas, condução de embarcações para o Mato Grosso, no cultivo da cana, arroz, tabaco, mandioca, milho, nas fazendas de criação de gado e cavalos do Marajó. Também eram artesãos, tecelões de chapéus de palha, de redes de algodão e maqueiras. Foram apanhadores de açaí, pescadores, padeiros, trabalhadores do porto, serventes de obras públicas, calafates, carpinteiros, pedreiros, ferreiros, vendedores de tabaco, garapa e frutas, lavadeiras, vendeiras, cozinheiras, que sabem “coser, lavar, engomar, cozinhar e também ganhar na rua”.

Ainda segundo Costa, a partir de 1870, a cidade de Manaus reconfigura os espaços de lazer e de sociabilidade da população em que os banhos nos igarapés da cidade ficam terminantemente proibidos e as modificações urbanísticas darão um ar diferenciado à cidade; se trata de uma Manaus moderna que tenta desatar o nó da sua relação com o rio e busca se ativer às inovações do urbano e seus prédios novos. Conforme as palavras do historiador amazonense Otoni Mesquita (2009, p.136):

O recorte natural da cidade era desenhado pelos igarapés que a dividiam, mas esta característica era considerada inconveniente, pois além de impedir a regularidade das ruas e a comunicação entre os bairros, os igarapés comprometiam as pretensões de apresentar Manaus através de uma imagem saneada e higiênica.

A ideia de progresso, o processo de branqueamento, as ideias inovadoras, tudo isso talvez explicasse a interdição dos banhos nos igarapés e outros normativos citadinos tendo em vista que tudo na cidade “se articulava em torno das ideias de uma civilização do progresso e da modernidade” (MESQUITA, 2009, p.141). Esses negros, de modo geral, estão dispersos na cidade, sofrendo muitas vezes retaliações de órgãos públicos preocupados com a moralidade e os prováveis constrangimentos que esses negros provocavam na sociedade amazonense da época. Na análise histórica desenvolvida por Ygor Cavalcante, as fugas de escravos na Província do Amazonas se davam, especialmente, por conta de uma série de tensionamentos já presentes a partir do preconceito de cor, na estrutura verticalizada da hierarquia entre senhores e cativos bem

como na polaridade violenta das relações escravistas. Apenas famílias abastadas podiam ter posse de escravos na região e isso provocava um maior controle das mercadorias humanas. De acordo com o pesquisador, as tentativas de fugas eram reprimidas com violência e levadas às instâncias de julgamento. Se se embriagavam, se vadiavam, se praticavam sexo, se banhavam nos igarapés, se brigavam, tudo era motivo para serem recolhidos, presos e julgados.

A repressão para manter a ordem e a tranquilidade pública (quase que num estado de inviolabilidade) pode ter aumentado entre os cativos um certo senso de comunidade. Ao mesmo tempo, esta vigilância acabava por transformar suas vidas num risco constante de serem recolhidos, acusados de “vadiagem” ou “distúrbios” quaisquer. (CAVALCANTE, 2013, p.116-117)

O que bem queriam essas negras e negros fugidos? Famílias desejavam não serem separadas, pais e filhos fugiam para lugares distantes com o fim de recomeçar a vida longe de seus senhores, além das constantes fugas conjugais motivadas por sentimentos e afetividades (negro↔negro, negro↔indígena, negro↔mestiço).

Nesse contexto de conflitos e solidariedades nos mundos da escravidão, as fugas podem esclarecer algo mais sobre as relações complexas entre senhores e escravos no Amazonas. Tanto as fugas individuais quanto as coletivas pretendiam uma redefinição profunda nas relações entre cativos e senhores. No limite, buscavam um rompimento total. (...) Os anúncios que se repetem também reforçam esse argumento: duram anos a fio à procura de um fujão. O segundo dado importante já foi sugerido quando tratamos das variáveis idade e sexo. A maioria dos escravos que se evadiam estavam em idade adulta, vivendo o auge da força física e de disposição para o trabalho. Se isto é correto, é lícito supor que para os escravos romper com as expectativas sociais de fidelidade, subordinação e bons costumes, significava, geralmente, não estar disposto a voltar. (Ibid, p.72, grifos nosso)

Manaus aboliu a escravatura em 24 de maio de 1884, e o Amazonas foi a segunda província brasileira a abolir a escravatura em julho de 1884<sup>17</sup> (a cidade de Redenção, no estado do Ceará, foi a primeira a abolir a escravatura no ano de 1883) e mesmo com ideais abolicionistas e ações emancipacionistas, a região sofrera com o

---

<sup>17</sup> “Foi pelo mesmo excelentíssimo senhor declarado, em homenagem à civilização e à Pátria, em nome povo amazonense, e pela vontade soberana do mesmo povo e em virtude de suas leis, não existam mais escravos no território desta Província, de Norte a Sul e de Leste a Oeste, ficando assim e de hoje para sempre abolida a escravidão e proclamada a igualdade dos direitos de todos os seus habitantes!”. Auto de Declaração da Igualdade de Direito dos Habitantes da Província do Amazonas, assinado em 10 de julho de 1884 pelo então presidente da Província do Amazonas, Theodoro Carlos de Faria Souto.

contrabando de escravos, vendas ilegais e manutenção da escravidão na primeira metade do século XIX<sup>18</sup>.



Fig. 03 - Tela a óleo “A Redenção do Amazonas” (1888) do artista paraibano Aurélio de Figueiredo. Acervo: Biblioteca Pública do Amazonas

Na imagem acima impregnada de multicores, personagens do cotidiano e da pintura clássica, simbolizam o fim da escravatura no Amazonas. Aurélio de Figueiredo<sup>19</sup> dispôs de toda uma profusão da literatura artística com o fim de compor uma narrativa acerca desse evento histórico. A incessante presença de figuras femininas em sua pintura invoca uma leitura perspicaz do protagonismo de mulheres no movimento abolicionista (PÁSCOA; MARTINEZ, 2020, p.139-140) e dá conta de uma realidade amazônica quando então revela ao espectador, a mulher indígena e o homem negro

<sup>18</sup> É importante notar que dois potenciais geradores econômicos autonomizam a promulgação da lei de libertação dos escravos no Amazonas oitocentista: o *boom* da economia gomífera na região amazônica e a demanda pela borracha e o mercado internacional impulsionado pela Revolução Industrial. Esses dois potenciais são importantes para se compreender o porquê da presença desta lei em um estado que absorveu um número menor de escravos negros comparativamente a outros estados do Brasil à época.

<sup>19</sup> Sobre a produção intelectual e artística de Aurélio de Figueiredo cf. os trabalhos de Luciane Viana Barros Páscoa e Keyla Morais da Silva Martinez em “A Iconografia Musical na obra A Redenção do Amazonas, de Aurélio de Figueiredo” (2020), Mikelane Almeida do Carmo e Luciane Viana Barros Páscoa no artigo “Artes Plásticas em Manaus nos séculos XIX: reflexões sobre o quadro A Lei Áurea de Aurélio de Figueiredo” (2007) e Ana Maria Tavares Cavalcanti em “Os embates no meio artístico em 1890 – antecedentes da Reforma da Academia das Belas Artes” (2007). Tais artigos ressaltam a vida artística no interior da família Figueiredo bem como a relação do artista nordestino com a causa republicana e o combate ao regime escravocrata.

envoltos em elegantes pinceladas escurecidas com a captação de elementos exóticos e a presença da bandeira branca com a inscrição “Redempção”; uma obra que capta a densidade do artista em revelar elementos simbólicos referentes à liberdade e o debate acerca da escravidão na região amazônica.

De acordo com a pesquisa de Provino Mezza Neto, as relações comerciais de escravizados negros perpetuavam na região. O Brasil sofria pressão da Inglaterra para extinguir a escravidão tendo em vista que o mercado necessitava de consumidores e os negros faziam parte dos planos comerciais capitalistas inserindo-os no trabalho livre e assalariado com fins de aquisição de bens. Em meio à revolução burguesa, o Brasil não se atentou à mão de obra disponível; negros e negras estão despreparados politicamente e socialmente para sobreviver em um novo regime tal qual explorador. São mulheres e homens “livres” para usarem novamente sua força de trabalho em um ambiente novo, desafiador e desigual. Nas palavras do sociólogo brasileiro Florestan Fernandes (2008), se trata de um conjunto de trabalhadores atuando de modo conflitante em que:

A desagregação do regime escravocrata e senhorial ocorreu, no Brasil, sem que se oferecesse aos antigos agentes do trabalho escravo assistência e garantias que os protegessem na transição para o sistema de trabalho livre. Os senhores foram eximidos da responsabilidade pela manutenção e segurança dos libertos, sem que o Estado, a Igreja ou qualquer outra instituição assumissem encargos especiais, que tivessem por objeto prepará-los para o novo regime de organização da vida e do trabalho. (FERNANDES, 2008, p.29)

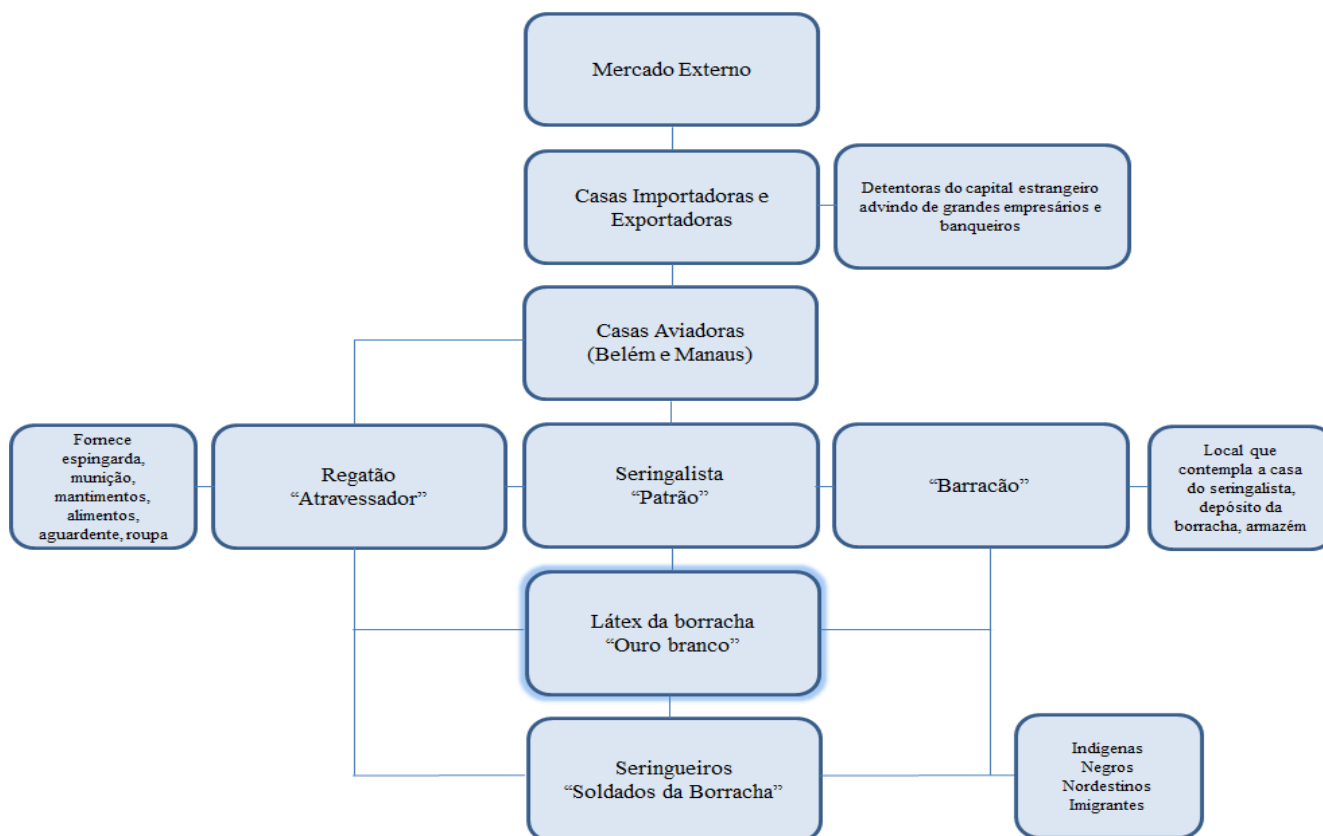
E mais adiante, o autor consolida tal argumento apontando os fatores de desigualdade na vida desses negros na sociedade brasileira:

De fato, o desemprego, o alcoolismo, o abandono do menor, dos velhos e dos dependentes, a mendicância, a vagabundagem, a prostituição, as doenças e a criminalidade constituem problemas sociais de inegável importância na história cultural dessa população. Ainda hoje eles se fazem sentir, tanto estrutural quanto dinamicamente, na cadeia de fatores e de efeitos interdependentes que contribuem, de forma incessante, para desorganizar a vida social do negro e do mulato. (Ibid, p.181, grifos nosso)

O que se observa a partir desses escritos é que se trata de um quadro de desigualdade de oportunidades que desterritorializa esses negros, que desestimula suas pretensões individuais e coletivas em almejar trabalho digno e dar conta de suas novas vidas e que acravam ainda mais o despreparo e a possibilidade de ascensão social.

Nas discussões acerca de economia e trabalho, o século XIX foi um período de grande transformação econômica e social na região amazônica, especialmente por conta do que ficou conhecido como Ciclo da Borracha; período este em que negros escravos e libertos aqui presentes deram sua contribuição ainda que pequena na extração da borracha a partir da *Hevea brasiliensis* (seringueira) promovendo lucro e riquezas aos investidores na região. A Amazônia assume um lugar de destaque na economia brasileira equiparando-se a região Sudeste com a produção de café. O ciclo da borracha promoveu uma organização econômica da região tendo em vista que a Amazônia esteve envolta em um comércio crescente do látex da borracha para o exterior, porém a mão de obra presente que trabalhou vertiginosamente na exploração do novo bem de enriquecimento local foi a mão de obra nordestina com trabalhadores vindos, especialmente, dos estados brasileiros Ceará, Maranhão e Rio Grande do Norte para trabalharem como “soldados da borracha” em uma região desconhecida e desprotegida. Fugindo da seca do Nordeste na segunda metade do século XIX, especialmente a grande seca cearense de 1877, aqui chegaram milhares de famílias nordestinas em busca de trabalho, melhores condições de vida e a busca de enriquecer com a extração do látex na região amazônica. Se tratam de famílias sertanejas que se tornam seringueiras! Na figura do regatão e seringalista alguns imigrantes aqui estiveram como sírio-libaneses, judeus vindos da Argélia, Egito e Marrocos, além dos alemães, espanhóis, franceses, italianos, portugueses e os japoneses no período que culminou no declínio de exportação da borracha.

Fluxograma 01 - Sistema de Aviamento: Amazônia, Séc. XIX



A música “Porto de Lenha” de Torrinho e Aldísio Filgueiras (1991) é emblemática em retratar a vida do manauara que se estende pelos rios, florestas e o porto de Manaus. O poeta Filgueiras e o artista musical Torrinho escreveram uma canção que retratou o sonho de muitas famílias que sonhavam enriquecer economicamente com a extração da borracha e/ou ambicionando viver como os estrangeiros.

Porto de lenha  
 Tu nunca serás Liverpool  
 Com uma cara sardenta  
 E olhos azuis  
 Um quarto de flauta  
 Do alto rio negro  
 Pra cada sambista paraquedista  
 Que sonha o sucesso  
 Sucesso sulista  
 Em cada navio  
 Em cada cruzeiro  
 Em cada cruzeiro  
 Das famílias de turistas  
 (TORRINHO&ALDÍSIO FILGUEIRAS, -Porto de Lenha, 1992)

O ciclo da borracha possibilitou o crescimento vertiginoso de uma cidade entranhada na mata amazônica e cercada por rios e florestas. *A Belle Époque* é retratada na obra do historiador e artista plástico Otoni Mesquita (*La Belle Vitrine*, 2009), na aldeia modernizada a partir das palavras da professora Edineia Mascarenhas Dias (*A ilusão do Fausto*, 1999) e como capital da borracha e surpreendente “Paris das Selvas” em meio à floresta no livro de Ana Maria Daou (*A belle époque amazônica*, 1999).

O apogeu da borracha entre o final do século XIX e início do século XX transformou exponencialmente as cidades amazônicas, Belém e Manaus, dando a elas um ar extravagante, suntuoso e pomposo, além de cravar uma hegemonia burguesa local de requinte europeu. Manaus é uma cidade segregada, com espaços “públicos” muito bem definidos (que ainda perduram na cidade), de belos prédios com entrada destinada a uma clientela exigente e diferenciada. Para Edineia Mascarenhas Dias em “A ilusão do Fausto” bem como para Milton Hatoum em “Órfãos do Eldorado” (2008), Manaus viveu um período turbulento social e economicamente tendo em vista os dois períodos que envolvem o famoso ciclo da borracha. Do apogeu à estagnação, da cidade de palafitas aos casarões de modelo burguês europeu. A tragédia de Fausto e a compreensão acerca do mito do homem moderno engabelou toda uma construção quase que profética de reformulação de uma cidade que sentiu a pungência de sua estagnação por longas décadas após a “queda do ouro branco”. Na narrativa ficcional de Hatoum (2009, p.27), Manaus é visualizada como uma cidade de contrastes e o cenário do outro lado da moeda da borracha é a cidade naufragada assim como o cargueiro alemão Eldorado:

Andei de bonde pela cidade, vi palafitas e casebres no subúrbio e na beira dos igarapés do centro, e acampamentos onde dormiam ex-seringueiros; vi crianças ser enxotadas quando tentavam catar comida ou esmolar na calçada do botequim Alegre, da Fábrica de Alimentos Italiana e dos restaurantes. A cadeia da Sete de Setembro estava lotada, vários sobrados e lojas à venda. Tudo isso só aumentou a saudade que eu sentia de Dinaura...

No auge do ciclo, em um curto espaço de tempo de trinta e cinco anos, Manaus triunfa de modo majestoso com o surgimento de prédios públicos e ambiente europeu parisiense como o Palacete Provincial (1874), Paço da Liberdade (1874), Catedral Metropolitana de Manaus (1878), Mercado Adolpho Lisboa (1880), Ponte dos Remédios (1881), Igreja de São Sebastião (1888), Ponte Benjamin Constant/Ponte 7 de Setembro (1895), Ponte da Cachoeira Grande (1895), Teatro Amazonas (1896),



Monumento à Abertura dos Portos (1899), Hotel Cassina/Cabaré Chinelo (1899), Cinema Polytheama (1899), Palácio da Justiça (1900), Palácio Rio Negro (1903), Casa de Máquinas “Manaus Harbour”/Museu do Porto (1903), Biblioteca Pública do Amazonas (1904), Palácio Branco (1905), Porto de Manaus (1907), Cassino Julieta/Cine Guarany (1907), Prédio da Alfândega (1909), Teatro Chaminé (1910) cronologicamente aqui expostos.

Em 1852, durante o Governo Imperial, é criada a Companhia de Navegação e Comércio do Amazonas, sob comando de Irineu Evangelista de Souza, Barão de Mauá, que ativa a abertura dos portos e navegabilidade nos rios amazônicos bem como incentiva a crescente exportação dos produtos da região assim como o “ouro branco”. Circulam no porto de Manaus, estrangeiros, migrantes e cidadãos, todos envolvidos na recém transformação da cidade *cunhantã* flutuante em uma cidade *enchanté*.

É uma urbanidade que foge à regra de outras cidades amazônidas com seus encontros casuais, da cidade como lugar das afetividades, do namorico às escondidas nas margens do rio negro, dos passeios de catraia em dias amenos. A exploração do látex da borracha contribuiu para uma nova engenharia urbana que redesenhou os trajetos dos cidadãos das capitais amazônidas, Belém e Manaus, e que culminou na transformação dessas cidades em “metrópoles da selva amazônica”. Manaus foi investida de uma transformação frenética com a presença de um discurso do progresso que mundializa tudo e todos! Antes de tudo é uma cidade elegante e luxuosa que contrasta com a vida do caboclo ribeirinho, ser vivente do beiradão, navegante de canoa dos rios Negro e Solimões.

Os casarões antigos de Manaus guardam histórias e memórias da vida urbana no século XIX. Em uma dessas histórias temos uma que envolve a venda do Palacete do comerciante alemão e Cônsul da Áustria Karl Waldemar Scholz, que hipotecou e vendeu seu palacete a um rico seringalista e coronel por nome Luiz da Silva Gomes, e depois, o mesmo prédio foi adquirido pelo Governador do Estado, Pedro Alcântara Bacellar, para fins de uso público abrigando a sede do governo e residência oficial. Até o final da década de 90, nos porões do palacete ainda estavam presentes os grilhões de ferro e correntes que mantinham negros escravos da cidade<sup>20</sup>. A partir da perda no

<sup>20</sup> Ainda que se critiquem as observações do professor e desembargador Oyama Ituassú (2007, p.47-52) de que o negro aqui presente em Manaus tivesse aceito “seu destino” na condição de escravo e pouco se motivou para libertação da escravidão, há de se considerar a informação precisa quanto ao tratamento do negro na cidade de que este não teria se diferenciado das demais regiões do Brasil: “Certo que as

monopólio da extração do látex da borracha, a concorrência internacional com o mercado asiático, após a biopirataria de sementes da *hevea brasiliensis* (alguns preferem nomear como intercâmbio inteligente de sementes) às colônias inglesas na Ásia, o declínio é eminente. Sholz foi afetado, também, pela I Guerra Mundial em que viu seus negócios ruírem com os países em conflito, especialmente a Alemanha. Isso fez com que não somente o comerciante alemão fosse embora da cidade, porém toda uma comunidade imigrante de comerciantes locais sai de Manaus. Esse vazio econômico só será superado com a instalação da Zona Franca de Manaus na década de 60 e que dará um novo rumo econômico e de oportunidades de trabalho e renda na cidade após décadas de ócio.

Os estudos acima destacados corroboram com uma análise para o fim do silenciamento e apagamento histórico e antropológico do povo negro na região amazônica e na cidade de Manaus. Conforme as palavras da historiadora Patrícia Melo Sampaio (2011, p.08) “(...) estamos diante de um tema muito pouco frequentado pelos estudiosos. Um silêncio persistente que insiste em apagar memórias, histórias e trajetórias de populações muito diversificadas que fizeram desta região seu espaço de luta e sobrevivência”. Portanto, ainda se faz necessária a captação de dados mais adensados acerca dessa negritude citadina e rural no Amazonas, todavia os dados que aqui se apresentam de modo condensado expressam a vivência de negros na capital amazonense.

### **1.3 Lugar de Àçê: roças, barracões e terreiros, o candomblé manauara**

Em meio a tantas mudanças estruturais e urbanísticas, Manaus concentra um núcleo de cidadãos negros que circulam pela cidade e que vão se articulando ao longo do século XIX. Bairros como o Costa d'África (localização próxima a Praça da Saudade, centro da cidade), Campina/Vila São José (região que agrega algumas ruas principais no centro da cidade), Seringal-Mirim (lugar próximo ao bairro São Geraldo), Cachoeira Grande (atual bairro São Jorge), Vila Maranhense/Praça da Conciliação (hoje Praça 14), Cachoeirinha, Constantinópolis (hoje Educandos), Morro do Tucumã (atual

---

situações se modificavam para melhor ou pior, na dependência da forma de proceder do escravo, o comportamento como trabalhador e nas relações com o meio ambiente, dado que a subserviência, inerente ao estado moral em que se encontrava e à sociedade idêntica com que convivia - e que não chegava a ser um estado mas sim mera posição material como coisa - determinava a própria atitude e a de seu senhor (Ibid, p.50). Isso explica o uso do grilhão no pé e pescoço de negros cidadãos bem como a violência sofrida por essa população, como o caso do escravo João que fora preso condenado a receber 200 açoites e o estupro da negra Faustina de 12 anos cometido por um comerciante português (COSTA, op. cit., p.93;97).

bairro Morro da Liberdade) concentram negros escravos e seus descendentes. Há de se entender que essa espacialidade vai se dando ao longo do século XIX e início do século XX em que novos bairros vão surgindo como o Boca do Emboca (hoje bairro Santa Luzia) e Bairro dos Bilhares (hoje bairro São Geraldo), localizados nas zonas sul e centro-sul de Manaus, respectivamente.

No linguajar local, essa Manaus *jitinha* e *baré* do início do século XIX tem em sua composição populacional já a partir dos anos 1900, multietnicidades presentes tendo em vista que são indígenas das mais variadas etnias caminhando pela cidade, negros angola, mina, congo e barbadianos caribenhos trabalhando nos mais variados ofícios<sup>21</sup>, além dos imigrantes alemães, portugueses, sírio-libaneses e judeus convivendo em uma cidade que rapidamente se modernizou.

É nesse contexto de cidade modernizada, de vislumbre da borracha como meio de sobrevivência e pretensão enriquecimento, que a cidade abrigará muitos nordestinos e dentre eles, cidadãos maranhenses. A entrada desses nordestinos na cidade para trabalharem não somente na extração do látex como também nas construções da cidade possibilitaram estabelecer conexões com o sagrado afro-religioso já a partir da segunda metade do século XIX. É importante realizar esse destaque quanto à presença de maranhenses em Manaus, pois é neste momento que se estabelecessem três sacerdotisas negras maranhenses, que irão nortear novos rumos da afroreligiosidade em Manaus. A primeira sacerdotisa por nome Joana Gama, maranhense, adquiriu um terreno no bairro Morro do Tucumã (Morro da Liberdade, zona sul da cidade) e ali fundou um dos primeiros terreiros de Manaus em 1892. Em outra zona da cidade, duas maranhenses, Maria Rita Estrela de Jesus e Antônia Lobão, maranhenses da cidade de São Luís e Codó, respectivamente, fundam o Terreiro de Santa Bárbara em 1908. Ambos terreiros

<sup>21</sup> Em um antigo bairro de Manaus chamado São Vicente, onde está localizada a Praça Dom Pedro II e antes denominado Largo do Pelourinho, existia uma coluna de madeira onde eram açoitados criminosos, em sua maioria, negros e indígenas. O local também é denominado pelos manauaras de "Praça da Itamaracá" ou ainda de modo chulo "Praça das Putas", devido à presença desde o final do século XIX de prostíbulos (chamados de *rendez-vous*, locais de encontro para prática de sexo compactuado e pago) na região que congrega o Paço Municipal, Porto de Manaus, Catedral Metropolitana de Manaus e adiante o Mercado Adolpho Lisboa. Nesse conjunto de prédios históricos circulavam negros e negras, libertos ou cativos, oferecendo serviços diversos como calafate, pedreiro, ferreiro, lavadeira, engomadeira, cozinheira bem como o serviço doméstico e portuário realizado por negros barbadianos em Manaus no século XIX, ainda que na condição de negros libertos e súditos da realeza inglesa. Sobre a presença de negros barbadianos na Amazônia, cf. a tese de Maria Roseane Corrêa Pinto Lima "barbadianos Negros e Estrangeiros: Trabalho, racismo, identidade e memória em Belém de início do século XIX", Niterói, 2013. Há, ainda, uma pesquisa de doutoramento em andamento de Sandro Amorim de Carvalho intitulada "Famílias afro-antilhanas em Manaus: representações identitárias" pelo Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Amazonas, que tem dado destaque a essas famílias barbadianas que estiveram em Manaus no final do século XIX (exemplo da família Spencer e Redman).

dedicados a Santa Bárbara são de culto aos Voduns e Encantados denominado Tambor de Mina<sup>22</sup>.

Voduns como Averequete, Boço Jara, Boço Xadantã, Boço Meméia e Lissá, além de espíritos como Tóia Jarina e Princesa Flora (pertencentes à família do Lençol), Cabocla Erondina, Cabocla Mariana, Tapindaré e Ubirajara (família da Turquia), Seu Légua, Cabocla Joana Gunça (família de Codó), João de Lima (família dos Botos), Cabocla Jussara, Caboclo Pena Verde, Caboclo Tabajara, Caboclo Roxo, Cobra Coral, Dona Chica Baiana se fazem presentes nos terreiros de Mina em Manaus.

Interessante notar que os dois terreiros receberão o mesmo nome de reconhecimento religioso na cidade: Terreiro de Santa Bárbara. O terreiro situado no bairro Morro da Liberdade foi fundado no final do século XIX por uma negra maranhense por nome Joana Gama, sucedida após sua morte por outra maranhense, Quintina Melo de Jesus. Essas informações foram repassadas no ano de 2002, enquanto realizava pesquisa de campo sobre os *batuques* na capital amazonense. À época, a sacerdotisa Mãe Zulmira Gomes<sup>23</sup> era a terceira na linha de sucessão do terreiro (Mãe Quintina era tia carnal de Mãe Zulmira) e era bastante afamada no bairro. Conforme sua memória, Mãe Zulmira dissera que o terreiro era conhecido como “Terreiro das Castanheiras”, haja vista que o bairro era rodeado por castanhais e o bairro ainda recebia a denominação de Colônia Oliveira Machado em homenagem ao presidente da província do Amazonas, Joaquim de Oliveira Machado. Sobre o terreiro, no ano de 2002, Mãe Zulmira afirmou:

---

<sup>22</sup> Sérgio Ferretti é tido como maior autoridade acadêmica no estudo ao culto Tambor de Mina no Brasil. Dentre seus escritos estão “Querebentã de Zomadonu: etnografia da Casa das Minas”, 1985 e “Repensando o sincretismo”, 1995. Segundo o autor, o Tambor de Mina é uma religião afro brasileira que mantém culto aos Voduns, tobossis e espíritos menores denominados de Encantados (gentis e/ou fidalgos), além dos caboclos. O tambor de Mina mantém relação estreita com o Catolicismo e por isso seus rituais e simbolismos são tidos como sincréticos. Em artigo publicado em 2002, Ferretti demonstrava preocupação com os antigos terreiros de tambor de Mina, especialmente após a morte de grandes sacerdotisas como Mãe Andresa da Casa das Minas e Mãe Dudu da Casa de Nagô. Interessante notar que após o falecimento de Mãe Zulmira do Terreiro de Santa Bárbara no bairro Morro da Liberdade, em grande medida, os rituais foram sendo se tornando escassos e as festividades praticamente nulas, com exceção do levante do Mastro de São Benedito, o tambor dedicado a São Cosme Damião e os fogos a São Sebastião.

<sup>23</sup> Mãe Zulmira foi homenageada, no ano de 1989, pelo Grêmio Recreativo Escola de Samba Reino Unido da Liberdade, escola de samba do bairro em que o terreiro está situado com o samba-enredo “Mãe Zulmira: o amanhecer de uma raça”, que ficou conhecido nacionalmente naquele ano por seu refrão “Axé Mãe Preta”. Em 2019, a escola de samba voltou a homenagear Mãe Zulmira com o samba-enredo “Tambores, Crenças e Costumes Afro-Brasileiros – A Benção Mãe Zulmira” e novamente sagrou-se campeã do Carnaval amazonense.

Essa Casa já está com quase 120 anos aqui dentro. É a primeira Casa sentada, não existiam esses moradores que tem hoje. Quem deu vida a este bairro foi esta Casa. Deu vida a este bairro. E, depois, você sabe que uma andorinha só não faz verão, como eu já falei. Ela (Joana Ramos) só, não podia fazer nada. Tinha que chegar os Governadores, os Prefeitos para poder mandar ajeitar as estradas, as ruas pra ter os moradores, também, né? Porque todo mundo vinha aqui pela Cachoeirinha. Não tinha ponte, eram aqueles paus, umas tábuas, uns paus por cima para poder atravessar, para vir pra cá pros festejos para Santa Bárbara, São Benedito, São Sebastião e outros festejos que tinha. Vinha todo mundo pra cá pro Centro. (Mãe Zulmira apud SOUZA, 2002, p.49)

Essas primeiras manifestações religiosas de negros na cidade de Manaus foram alcunhadas e reconhecidas como batuques e conforme as informações presentes na tese do pesquisador canadense Chester Gabriel, os cultos tinham algo de “mais africano” o que distinguia esses cultos de outros cultos mistos, especialmente pela presença do tambor. Segundo o autor, os batuques na cidade de Manaus carregavam celebrações festivas, com a presença de quitutes e bebidas e diversão. Os batuques manauaras teriam origem de casas de culto tradicionais de origem daomeana como a Casa das Minas no estado do Maranhão bem como cultos de negros professados na Bahia e Belém. A preocupação com o transe mediúnico do autor permite compreender elementos “mais africanos” da presença do negro africano na região amazônica por meio dos batuques, tendo em vista que:

Ao ritmo do tambor, identificado como africano, cantam-se canções em “africano”, na maioria das vezes iorubano, enquanto os membros filhos/filhas de santo, dançam. Sob a direção do líder, eles têm permissão de receber seus orixás. À medida que vão sendo tomados pelos seus orixás, eles ou elas são tirados de lado e vestidos nos trajes cerimoniais típicos de cada orixá, trazidos de volta ao centro da área de dança, são de novo levados para fora. O espírito, ou orixá, é despachado e o médium retorna na sua própria veste cerimonial.

Em comunicações datadas no ano de 1942 com o etnólogo maranhense Nunes Pereira, o advogado e pesquisador amazonense Geraldo Macedo Pinheiro revela a influência dos cultos maranhenses nos terreiros amazonenses, em especial aqueles presentes na Casa das Minas. O pesquisador informa que a feitura de Mãe Quintina (tia de Mãe Zulmira) teria sido realizada na Casa de Nagô bem como retrata a influência da cultura negra presente nas danças e festejos de terreiros amazonenses:

Mas não só nos batuques se verifica a influência negra em Manaus. Apesar de já considerado coeficiente reduzido, o Negro influi também no folclore da vida cidadina e não só essas influências como notícias históricas elucidativas



anos de 1970, ao investigar cultos de origem africana na cidade de Belém, Tupinambá ressalta a descendência negra belenense de negros bantos vindos do Maranhão bem como apresenta um raro mapeamento da existência de pelo menos trinta candomblés na capital paraense e ainda contribui apontando nomes das lideranças religiosas negras e localização de seus respectivos terreiros. Sobre os batuques em Belém Tupinambá descreveu:

Muito embora algumas pessoas chamem **candomblé**, o termo adotado no Pará e Amazonas para as festas religiosas do culto afro-brasileiro é BATUQUE. Poucas pessoas adotam a denominação de babassuê na Amazônia, para essas festas. **Batuque** é sinônimo de candomblé (Bahia), macumba (Rio de Janeiro), xangô (alagoas, Pernambuco e Paraíba) e tambor de mina ou tambor de crioulo (Maranhão). Em Porto Alegre também se chama batuque ao candomblé e **terreiro** é usado igualmente com essa significação no Amazonas, Pará, Bahia e Rio de Janeiro. **Batuque denomina o terreiro (lugar das danças), o culto religioso e o bater dos atabaques**. O batuque é praticado em Belém por negras, mulatas, caboclas, cafuzas, curibocas e algumas brancas. (TUPINAMBÁ, 1973, p.04, grifos em negrito do autor e grifos em sublinhado nosso).

Na década de 1970, período de análise do antropólogo Chester Gabriel, os batuques e a Umbanda na capital manauara haviam se estabelecido, porém a vinda de sacerdotes baianos, maranhenses, paraenses modifica essa estrutura pré-estabelecida de culto aos Voduns e Encantados bem como Pombas-Giras e Exus. Essa Umbanda denominada de “pé rachado”, tida como mais tradicional, vai cedendo espaço aos novos lugares de àçê que são os terreiros de candomblé. Hoje, pode-se afirmar que grande parte de candomblecistas em Manaus advieram do Catolicismo, Umbanda e os diversos grupos do Espiritismo.

Outros terreiros de tambor de Mina e Umbanda se estabeleceram na cidade como os de Mãe Astrogilda (bairro São Francisco), Mãe Joana Galante (terreiro São Sebastião, bairro São Jorge), Mãe Angélica (bairro Cachoeirinha), Mãe Ifigênia (terreiro Nossa Senhora da Conceição, Centro), Mãe Zulmira Alves (Terreiro de São Lázaro, bairro São Francisco/Vila Mamão), Mestre Zilmo (tenda nagô, bairro Cachoeirinha), Mestre Ermínio Cavalcante (tenda umbandista, bairro São Francisco)<sup>24</sup>. Notamos que há fortemente uma presença feminina na liderança desses terreiros mais antigos na cidade, porém ocorrerá uma reconfiguração no sacerdócio desses terreiros a partir da década de

<sup>24</sup> Cf. as publicações de Mário Ypiranga Monteiro. Cultos de santos & festas profano-religiosas. Manaus: Imprensa Oficial, 1983; Secretaria de Estado de Comunicação Social/AM. São Jorge: dos Santos e dos Orixás, Manaus, 1985; Secretaria de Estado de Comunicação Social/AM. Cachoeirinha, Manaus, 1987.

80 em que sacerdotes externos estiveram na cidade e implementaram novas coordenadas flexibilizando o direcionamento dos terreiros manauaras (formas de sucessão, tipos de sacerdócio e cargos, iniciação e confirmação de novos adeptos, dentre outras). A exemplo disso temos o Terreiro de Santa Bárbara, fundado em 1908, por Maria Estrela e Antônia Lobão. De reconstrução a partir da oralidade e dos escritos sobre Maria Rita Estrela o que se sabe é que a sacerdotisa realizou intercuro espiritual tendo em vista que teria sido iniciada na Casa das Minas e, depois de incorporar com o Caboclo Rei de Codelo/Kotelo, passou a integrar a Casa de Nagô sob direção de Mãe Dudu. Na Casa das Minas só se incorpora com os Voduns, não aceitando outros tipos de espiritualidade; assim, Maria Estrela teve que “migrar” para a Casa Nagô.

Em Manaus, Maria Estrela trabalhava como lavadeira e Antônia Lobão era cozinheira do jornalista Álvaro Botelho Maia, que veio a ser Governador do Amazonas. Conforme as palavras de Chester Gabriel, Maria Estrela teria ajudado espiritualmente Álvaro Maia ao que ele retribuiu ofertando terreno e ajudas anuais ao terreiro de Santa Bárbara. Ao longo das décadas, o terreiro da filha de escravos Maria Estrela e da ex-escrava Antônia Lobão ficou conhecido como “Terreiro do Seringal-Mirim” por estar situado em meio a seringueiras cultivadas pelo estado no antigo Boulevard Amazonas, que posteriormente na década de 1970, passaria a ser chamado de Boulevard Álvaro Maia. Maria Rita Estrela morre em 1960 e quem assume por mais quatro anos é sua companheira Antônia Lobão que veio a ser sucedida após sua morte por Joana Campos, também conhecida como Joana Papagaio, alcunha em decorrência de seu incentivo ao festival folclórico na praça da República com a presença do Boi Bumbá Mina de Ouro e a Dança do Papagaio. Em 1972 assume Margarida Farias, e em 1985, Ribamar que já auxiliava nos rituais do terreiro, se torna a primeira liderança masculina na direção do terreiro de Santa Bárbara.

Pai Ribamar nasceu no ano de 1944 e sua trajetória religiosa tem sido motivo de questionamento por sacerdotes novos e antigos. Conforme declarações suas, quando criança, acompanhava a avó Otília Nonato nas visitas ao terreiro de Santa Bárbara onde foi iniciado ainda criança quando tinha por volta dos 12 anos de idade. Os mais antigos afirmam que Ribamar incorporava com o Vodum Boço Xadantã e que anos depois teria sido feito no Candomblé para Şàngó (Xangô), ao que ele confirma ter dado suas obrigações de santo com outra mãe de santo, portanto abandonando os rituais de tambor de mina. Quando assume o terreiro de Santa Bárbara há um enorme conflito em que



muitas senhoras protestaram contra alegando motivos diversos como a figura masculina na condução do terreiro, além das mudanças de ordem ritualística, afinal Ribamar estava imerso no Candomblé e o que se tinha por concreto é que os batuques no Seringal-Mirim não foram mais os de antigamente após seu sacerdócio no interior do terreiro.

Pai Ribamar raramente falava acerca de sua inserção no Candomblé, dada sua projeção em terreiro de renome em Manaus ter sido objetivada após suceder na condução do Terreiro de Santa Bárbara no bairro São Geraldo. Recentemente, após investigar acerca das raízes Ketu em Manaus, soubemos da existência de uma sacerdotisa negra africana que montou terreiro em Manaus na década de 1940, especificamente em 1945, com o nome Centro Africano YeYe Pandá. Se tratava de Angelica Sarah da Costa, filha de nigerianos, que montou uma comunidade na rua Maués, n.1122, no bairro Cachoeirinha, zona sul da cidade. Mãe Angelica era de Nanã e seu pai de santo era africano e se chamava Agbolu, iniciado para orixá Ọ̀sùn (Oxum). Conforme informações prestadas por Diego de Ajagunnán, sua tia biológica, Nazaré de Ọ̀sùn, 70 anos, foi filha de santo de Agbolu, iniciada no Rio de Janeiro e contava histórias acerca do terreiro constituído na Cachoeirinha. A maior festa do Centro Africano YeYe Pandá de Mãe Angelica era devotada à Nanã, sua orixá, porém a mesma cultuava os espíritos do tambor de Mina tendo em vista a cultura espiritual local à época. Mãe Angelica teria sido mãe de santo de Pai Ribamar ao qual foi iniciado no Ketu para o orixá Şàngó<sup>25</sup>. O último filho de santo iniciado por Mãe Angelica, dofono Rivaldo de Ọ̀şòşì (Oxóssi), morreu em 2010<sup>26</sup>.

Há uma passagem no texto do autor amazonense Mário Ypiranga Monteiro (1983, p.70) acerca de festa votiva a São Jorge na cidade, no dia 23 de abril, no terreiro

<sup>25</sup> Pai Ribamar citou em entrevista acerca de sua mãe de santo em sua iniciação “Eu fui iniciado na nação Mina Jeji em 1956, eu tinha 12 anos de idade. Com a morte da mãe de santo, eu não quis mais saber. Depois apareceu cobrança do orixá, que aparece na vida da gente, a minha avó tinha uma casa de Ketu, e eu não sabia o que era, não sabia a diferença de uma coisa pra outra, pra mim tocou era macumba. E ela me levou lá no jogo de búzios e disse qual era o meu problema, eu tava com mão de defunto, porque a pessoa quando morre fica com a mão de mutuca na cabeça, e ái eu fiz as minha obrigações na casa dessa senhora, na Cachoeirinha. Quando eu dei conta por mim eu já tinha trocado de nação Aí eu fui iniciado Ribamar de Xangô. Aí eu já estava com vinte e poucos anos, isso foi aí pelo anos 60” (grifos nosso). Depoimento disponível no Blog Afinsophia <<https://afinsophia.org/2007/10/01>>, acesso em 04 mai. 2020.

<sup>26</sup> Informações concedidas em maio de 2020 através do fotógrafo e design, Diego Mourão, filho de santo iniciado pelo Babalorixá Aristides de Ajagunnán em fevereiro de 2019, ao qual recebeu o posto de Asoju Ile Ọ̀şàálá, no Ile Aşẹ Opô Ajagunnán. A família de Diego de Ajagunnán está inserida no candomblé manauara há várias décadas. Diego também foi filho de santo do Babalorixá Lídio de Ajagunnán. Esses dois sacerdotes serão lembrados no texto, pois se trata de lideranças externas que trouxeram mudanças significativas ao candomblé manauara, a partir da década de 1980.

de uma mãe de santo por nome Angelica. Assim está descrito: “SÃO JORGE (...) Batem os tambores no terreiro de Mãe Angélica, bairro da Cachoeirinha, Manaus, rua de Tefé esquina da de Maués. Um dos mais antigos terreiros da cidade”. Essas festividades na cidade eram comumente divulgadas pela comunidade afro religiosa e, por vezes, os jornais impressos realizavam matérias jornalísticas com descrição de festejos bem como registro fotográfico das autoridades religiosas e participantes.

Porém, é provável que a citação ao terreiro de Mãe Angélica, pretensa mãe de santo de Pai Ribamar, esteja em Chester Gabriel quando este relata acerca do desaparecimento e modificações de culto em terreiros de batuques na cidade de Manaus.

Fig. 04 - Terreiro Seringal-Mirim é motivo de matéria no Jornal do Comércio



Fonte: Jornal do Comércio, 1972

A presente matéria do Jornal do Comércio acima tem como destaque o festejo dedicado à Yánsàn (Oya) na década de 1970, no terreiro do Seringal-Mirim. A matéria jornalística enfatiza a ornamentação colorida, os três dias de festejo, a presença de dezenas de entidades bem como milhares de participantes na reabertura do terreiro sob comando de Mãe Margarida Farias, após a morte da sacerdotisa anterior. Um aspecto

intrigante da matéria diz respeito ao enfraquecimento da religião Mina na cidade e o decréscimo de praticantes:

Mesmo com a grandeza da festa e a presença de milhares de fiéis e curiosos, há um flagrante (sic) declínio, no Congá. A falta de apetrechos para formação de babalô-orixá é a grande causa. Falta Camarina (sic) e Roncongue para a sagração de novos babalôorixás — esclareceu-nos um dos cultores da Mina. B frisou que o problema não é só aqui, é em quase todo o território nacional: “Somente em BelémSão Luís, São Salvador e Rio de Janeiro existem os apetrechos para a preparação das coroas. Fora de Margarida Farias, existem apenas mais dois terreiros com pai e mãe de santo em Manaus, o de Waldomiro, Yejandá (Rua Maués) e da Astrogilda (S. Francisco)”.

Essa dinâmica de transformação de cultos na cidade além da dispersão dos praticantes está entre as motivações de análise de Gabriel quanto às práticas do batuque manauara:

Um outro exemplo dessa situação é a do *terreiro* fundado por Mãe Angélica, oriunda do Estado de Alagoas. Em 1972, a direção do batuque tinha caído nas mãos de Waldemiro, oriundo do Pará, que explicou que sempre tivera a sua própria Banquinha e praticara *pena e maracá*. Por fim, ele acabou por ceder às insistentes solicitações de Mãe Angélica para assumir o centro embora protestasse não tivesse experiência para fazê-lo. (GABRIEL, 1985, p.114, grifos do autor)

O terreiro do Seringal-Mirim denominado de Terreiro de Santa Bárbara faz referência direta à sua primeira sacerdotisa, Maria Estrela, que foi iniciada no tambor de Mina a Nochê Sobô do panteão daomeano, que se vincula às tempestades, raios e trovões, e que no sincretismo religioso é identificada como Santa Bárbara, a virgem de Nicomédia, tida como protetora dos Mineiros e Bombeiros no Brasil. Na década de 1980, quando Ribamar de Xangô assume o terreiro, o local de culto passa a ser denominado de Ile Așe Oya Mesán Òrun (Casa de Força da Rainha dos Nove Céus) tendo em vista que o candomblé se instala no terreiro e assume rituais diferenciados daqueles professados anteriormente. Após Pai Ribamar passar para o àșe do babalorixá Aristides de Ajagunnán, o terreiro recebeu a designação de Ile Așe Opô Mesán Òrun.

Outras sacerdotisas e praticantes de tambor de Mina foram fundamentais para promoção dos batuques na cidade de Manaus. Dentre essas mulheres estavam Laura de Poli-Boji, Mãe Astrogilda, Rosa Bahia, e que mais tarde terão em sua companhia outras lideranças espirituais de destaque como Mãe Zulmira Gomes, Mãe Joana Galante e Mãe Angélica.

Há de se considerar que nos primeiros momentos das afroreligiosidades na capital amazonense há um papel hegemônico de atuação dessas sacerdotisas no interior dos batuques em que a posição sacerdotal carrega em seu bojo aspectos *tradicionais* de terreiros antigos no Brasil e de consagração ao poderio feminino na direção das casas de culto. Em *A Cidade das Mulheres*, a antropóloga norte-americana Ruth Landes explicita em uma etnografia intimista, a construção de uma narrativa de empoderamento feminino na condução dos terreiros baianos. São mulheres que estão à frente das atividades internas e externas aos terreiros, se trata de um sacerdócio feminino que exala empoderamento austero, que cria diálogo com o poder político, que enfrenta a força policial, que organiza os rituais internos e que valoriza cada praticante dedicado ao culto ancestral às divindades africanas. Nas palavras de Landes (2002[1947], p.321):

Os baianos ligam os maiores candomblés aos ioruba, os nagô segundo a fala da Bahia, uma das maiores tribos da Nigéria, que forneceu muitos escravos no passado. Esses sacerdócios nagô na Bahia são quase exclusivamente femininos. A tradição afirma que somente mulheres estão aptas, pelo seu sexo, a tratar as divindades e que o serviço dos homens é blasfemo e desvirilizante. Embora alguns homens se tornem sacerdotes, a razão, ainda assim, é de um sacerdote para 50 sacerdotisas. Muita gente acha que os homens não devem tornar-se sacerdotes e, em consequência, um homem, alcança esta posição apenas sob circunstâncias excepcionais. De qualquer modo, jamais pode funcionar tão completamente como uma mulher.

Se trata de mulheres agentes sociais de resistência afro religiosa e de enfrentamento direto ao preconceito de cor e de orientação sexual e identidade de gênero. Nos terreiros inflamam discussões centralizadas na organização e distribuição das atividades religiosas destinadas a homens e mulheres. Alguns cargos se destinam exclusivamente às mulheres como Àjímúdà (aquela que realiza o ìpàdé), Àjígbonà (mãe criadeira dos novos iniciados), Ìyámòró (responsável em despachar Ešú no ìpàdé) ou ainda Ìyábàsé (cozinheira dos òrìṣà). São mulheres que se preparam espiritualmente para dominar as funções a serem exercidas ao assumir cargos exclusivos às pessoas do sexo feminino no interior do terreiro.

Fig. 05 - Antônia Lobão (\*s/d-†1965) e Maria Estrela (\*1872-†1960) - Terreiro de Santa Bárbara



Fonte: Acervo de Pai Ribamar, s/d. Disponível em: ipfer.com.br

Fig. 06 - Mãe Zulmira (\*1923-†2007)



Fonte: <http://aldenormacie10.blogspot.com/>

Fig 07 - Mãe Joana Galante (\*1910-†1970)



Fonte: Acervo Mário Ypiranga Monteiro (1967)

Outra sacerdotisa de renome na cidade de Manaus fora Joana Almeida dos Santos (Joana Galante) praticante do tambor de mina, nascida no Pará e que aos 28 anos

de idade chega ao Amazonas. Joana recebeu a alcunha de “Galante” por incentivar a dança folclórica Boi-Bumbá Galante, um dos concorrentes nos festivais do antigo Boulevard Amazonas (hoje Boulevard Álvaro Maia). Seu terreiro ficava à entrada do bairro São Jorge, chamado de Morro das Corujas, na década de 1940 e seu prestígio como mãe de santo lhe rendeu uma homenagem pelo Grêmio Recreativo Escola de Samba Sem Compromisso, no ano de 1986, com o samba-enredo “Joana Galante – O Axé dos Orixás”, no qual se sagrou campeã do carnaval amazonense.

Os terreiros em Manaus recebem, em sua maioria, a denominação de casas de santo. A arquitetura desses lugares de culto é diferenciada em relação aos terreiros de Salvador, no qual a entrada se compõe de grandes quartilhões de barro na fachada ou ainda de placas e inscrições nos muros com as designações desses lugares. Em terreiros de Salvador é comum os praticantes usarem o termo “roça de santo” e no linguajar dos praticantes candomblecistas manauaras tais lugares são denominados de barracão ou casa de santo. Nos terreiros baianos, o barracão é o lugar onde são realizados os festejos enquanto que a roça é todo o complexo arquitetônico. Em Manaus é relativamente comum encontrar um terreiro presente em um bairro da cidade com uma instalação similar a de uma residência. A entrada se faz por uma porta e /ou portão, constituída por vezes com vasos de plantas, que dá acesso aos aposentos dos òriṣà ao fundo e um salão onde se realizam os festejos de santo. Normalmente a cozinha é de fácil acesso e uso comum dos praticantes.

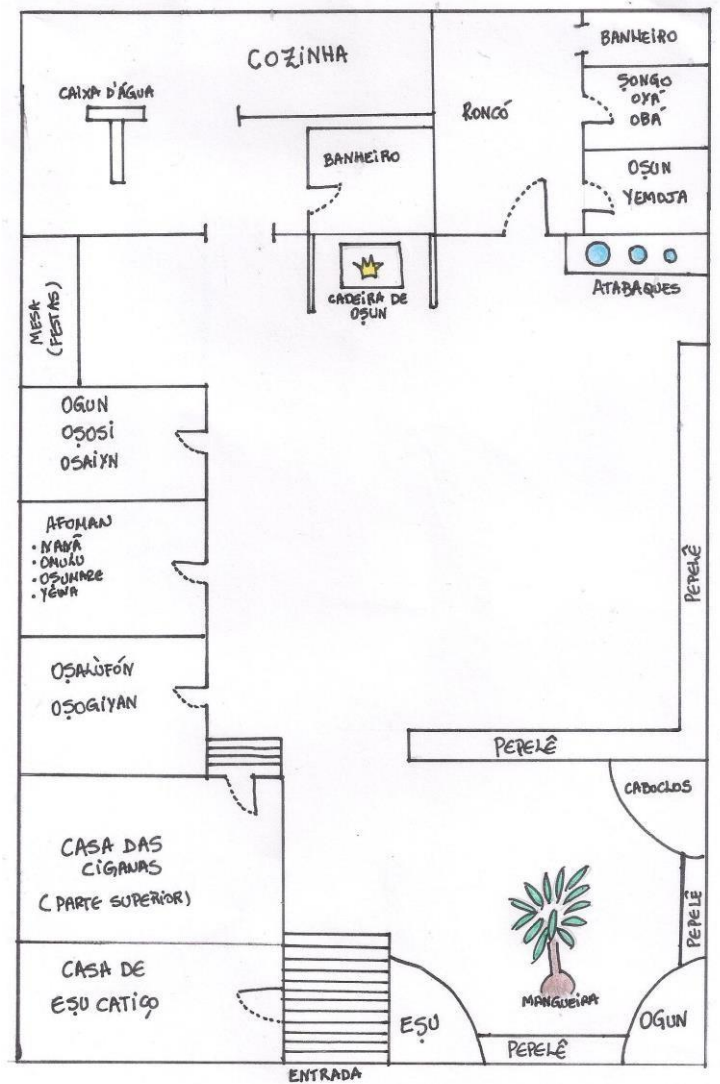
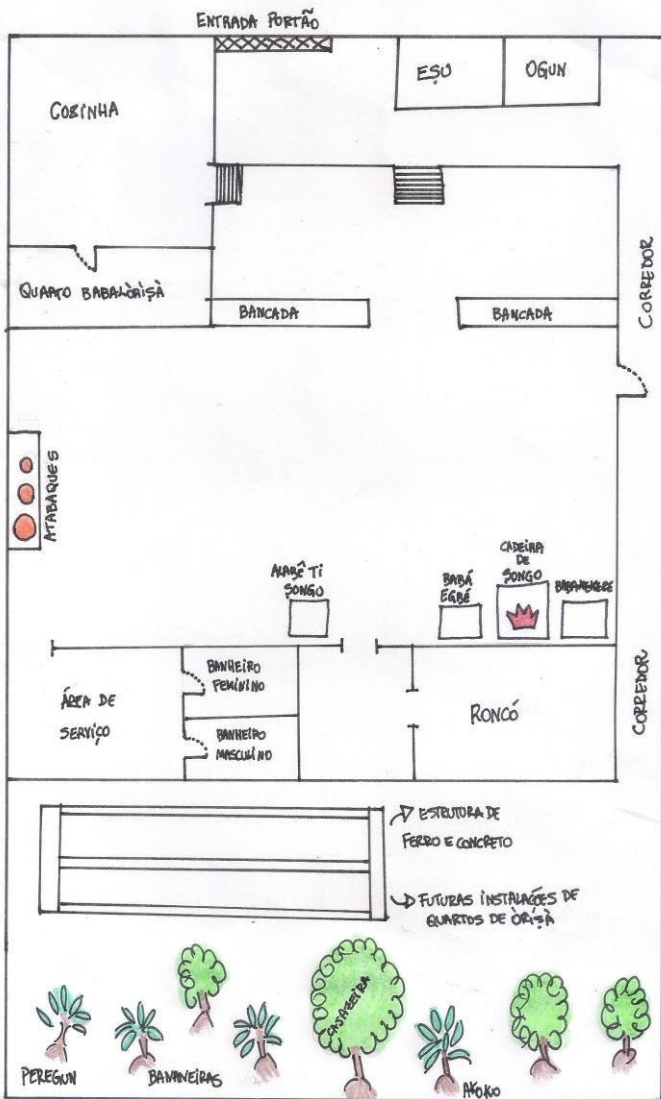
Na constituição arquitetônica dos terreiros é possível observar lugares destinados aos praticantes como o roncó (quarto de recolhimento), quartos de santo (ilè òriṣà que guardam os assentamentos das divindades e apetrechos da afroreligiosidade) e de visitantes que circulam, por exemplo, no interior do salão e fazem uso do banheiro coletivo. Por vezes é possível encontrar assentamentos das divindades distribuídos pelo terreiro, especialmente nos locais onde estão as árvores sagradas do candomblé como a gameleira branca (árvore de Ìrókò), pèrègún (planta de Ògún) e o akòko (árvore de Òṣòṣì). Em sua grande maioria, os terreiros de Manaus apresentam habitações ou quartos destinados à circulação da sacerdotisa e/ou sacerdote considerando que essas lideranças residem no próprio terreiro.

Fig. 08 - Terreiro Seringal-Mirim



Fonte: Acervo da autora, 2018

Fig 09 e 10 - Croqui à mão livre do Terreiro Seringal-Mirim (à esquerda) e do Ile Açé Afará Biwá



Fonte: Composição da autora, 2018

Sobre os croquis acima é importante assinalar que se trata de casas de santo com temporalidades de constituições distintas. O terreiro do Seringal-Mirim data do final do século XIX enquanto que o Afará Biwá teve início em sua construção o ano de 2011 com profundas adaptações realizadas por Pai Arlyson em decorrência da presença de Pai Aristides em Manaus. Os dois terreiros acima tiveram que se adaptar ao àṣe Opô Ajagunnán ao longo dos últimos anos. A separação das casas de òrìṣà reduziu o espaço até então disponíveis para circulação de praticantes e visitantes. Assim, os dois croquis revelam espaço destinado especificamente aos atabaques, cadeiras dos òrìṣà patronos da casa de santo (neste caso, Sàngó e Ọ̀sùn, respectivamente) e, ainda, o espaço de recolhimento dos novos iniciados denominado de roncó. Essa nova realidade tem afetado também outros terreiros de candomblé em Manaus.

A edificação de um terreiro obedece a rígidas recomendações da alta hierarquia candomblecista em que a sacerdotisa ou sacerdote explicita os lugares onde serão realizados rituais específicos e que serão depositados os àṣe e awo (segredos) do terreiro. No espaço sagrado dos terreiros estão presentes materialidades e imaterialidades que convivem no interior desses lugares e para que um terreiro possa exercer suas funções ritualísticas este precisa instalar seus àṣe, ou seja, é necessário consagrar alguns elementos primordiais do culto africano. Nos dizeres de Deoscóredes dos Santos (Mestre Didi) e Juana Elbein dos Santos (1993, p.45):

O ase se adquire, se recebe, se enriquece pela experiência mística, interpessoal e ritual, alcançando os níveis mais profundos do corpo e da mente, pelos elementos simbólicos, pelo sangue, frutos, ervas, gestos e pelas palavras proferidas e atuantes.

Fluxograma 02 - Rituais de implantação de àṣe nas casas de santo



É comum que os terreiros de Manaus tenham lugares específicos para participação dos praticantes e visitantes. Na parede central do terreiro, as lideranças costumam pôr quadros da divindade da casa bem como de lideranças da nação de àṣe e



do sacerdote responsável pela mãe ou pai de santo da casa (chamado carinhosamente de “avô/avó de santo”), além de fotografias antigas e do alvará de funcionamento. Quando se trata de terreiros com menor dimensão é comum observar que nas laterais se encontram bancos feitos de alvenaria chamados em Manaus de pepelê<sup>27</sup>. Quando as casas de santo têm estrutura, nas laterais ficam dispostas cadeiras de madeira que são usadas por autoridades do terreiro como ogans, ajoyes, egbomi e autoridades externas, enquanto que o público em geral faz uso das cadeiras de plástico.

As portas dos quartos de santo são adornadas com folhas desfiadas de dendezeiro chamadas de màrìwò (igì opè), folhas dedicadas à divindade Ògún. Estas folhas visam proteger os locais sagrados e afastar maus espíritos que circulam como os eguns (espíritos dos mortos) e outros como espíritos maldosos (kiumbas) e/ou zombeteiros.

Organizado os segredos desses lugares de àṣe, a comunidade religiosa e demais visitantes são convidados a participarem dos festejos e cerimônias públicas dos candomblés. Em Manaus, os convites são distribuídos de forma nominal em modo pessoal (entrega em mãos) ou ainda em molde digital<sup>28</sup>. De modo geral, cada terreiro promove seus festejos baseados em um calendário de festas que obedece às singularidades da casa de culto africano. Se a liderança da casa de santo possui de dois a três òrìṣà principais esta deverá, obrigatoriamente, realizar festas às suas divindades. Assim, o calendário exigirá a proeminência dos òrìṣà da casa ademais aos festejos comuns como saídas de santo (iniciação dos rodantes chamados de ìyàwó), confirmação de autoridades como ajoyes e ogans bem como as obrigações de santo dos demais praticantes do terreiro.

---

<sup>27</sup> Pepelê também designa bancos de alvenaria onde ficam os assentamentos das divindades que estão dispostos por todo o terreiro, como aqueles localizados próximos às árvores e entrada do barracão, bem como os assentamentos que ficam no interior dos quartos de santo.

<sup>28</sup> Em Manaus têm sido comum as lideranças das casas de culto enviarem cestas de café da manhã ou cestas decoradas com o convite para os festejos. Nestas cestas costumam compor lembrancinhas como champagne, potes de vidro, miniaturas de òrìṣà, bombons sortidos, dentre outros. Os convites virtuais são estilizados com as imagens das divindades indicando data, horário e local do festejo bem como a prerrogativa das vestimentas para participar da festa. Em saídas de santo ou festas dedicadas a Òṣàálá é frequente adicionarem o termo “traje obrigatoriamente branco”.

#### 1.4 Candomblés de Manaus: Nação Angola, Nação Amburaxó, Nação Ketu – representatividade nas autoridades religiosas do candomblé manauara

Manaus possui, hoje, mais de 65 bairros em que os terreiros de culto afro estão distribuídos, especialmente, nas zonas Leste, Norte e Centro-Sul. Terreiros de culto Mina, Umbanda, centros espíritas e candomblés estão dispersos na cidade, porém as zonas leste e norte concentram esses lugares de àşę. Essa afirmação se dá de forma muito prática em decorrência do conhecimento por vias de participação nossa nos festejos e reconhecimento de algumas autoridades afro-religiosas na cidade, porém a cidade de Manaus ainda carece de um mapeamento detalhado das casas de culto afro. O que se pode projetar é que a capital amazonense tenha atualmente mais de 300 casas de culto afro reconhecendo o tambor de Mina, Umbanda, Quimbanda e Candomblés como registro de afroreligiosidades na cidade<sup>29</sup>.

Como dissemos anteriormente o candomblé manauara se estabelece já a partir da década de 40 com a promoção de festejos na casa de Mãe Angelica de Nanã, porém é na década de 70 que a cidade terá um grande avanço de ordem ritualística e de projeção na cidade com a chegada do sacerdote baiano Wilson Falcão Real conhecido como Tata Wilson de Mutalambô. Mutalambô, nascido na Bahia, se estabeleceu em Manaus na década de 1970, nos bairros São Jorge e Lírio do Vale I, em terreiros de seus filhos de santo. Nesses lugares iniciou suas atividades religiosas e passou a fazer iniciação religiosa dos Nkissi em rituais candomblecistas da nação Angola. Dentre os primeiros iniciados estão Mameto Dandalunda Keuamaze conhecida como Mãe Dora de Ọ̀sùn<sup>30</sup>, além de Raimundo Branco de Ọ̀balúwàiyé, Zenaide de Ọ̀şóşì e Paula de Yansã. Nesse primeiro grupo de iniciados tem-se as figuras de Raimundo Branco e Mãe Dora como praticantes anteriormente de tambor de mina.

---

<sup>29</sup> No ano de 1986, O Jornal do Commercio publicou uma matéria sobre a festa de Nossa Senhora da Conceição na cidade de Manaus em que revelou, a partir dos dados da extinta Federação de Umbanda e Cultos Afrobrasileiros (sob coordenação do falecido sacerdote Wilson Falcão Real), a existência de 135 terreiros registrados pela entidade até a metade da década de 80. Estimamos que, nos últimos 30 anos, Manaus venha concentrando mais de 300 terreiros tendo em vista a presença de dezenas de sacerdotisas e sacerdotes que se dedicam ao culto às religiões de matriz africana. A capital amazonense carece, ainda, de um mapeamento urbano detalhando informações precisas acerca desses terreiros.

<sup>30</sup> Seu nome de batismo era Dilza Veiga. Baiana, nascida em dezembro de 1950, Mãe Dora chega em Manaus na década de 70 e passa a frequentar terreiros mina e, no final dessa década, realiza iniciação no candomblé de nação Angola em Manaus. Seus irmãos de santo e autoridades costumavam chamá-la de “Fomutinha” em decorrência de sua ordem de barco, a quarta pessoa iniciada em recolhimento com os demais irmãos de santo.

Mutalambô estenderia relação espiritual na cidade de Boa Vista (Roraima) tendo Tata Bokulê (Carlos Alberto Fournier/Carlos de Gombombira) como seu filho espiritual de nação angola constituindo o Abassá d'Angola Tata Bokulê onde ali iniciou dezenas de muzenzas (filhos de santo). Em publicação recente, Tata Bokulê rememorou sua iniciação no candomblé de nação Angola manauara:

Sou amazonense, filho de amazonense e neto de rio-grandense, mas fui iniciado no Amazonas, na cidade de Manaus, onde era o candomblé do meu pai de santo, ele era baiano, veio da Bahia para Boa Vista. Ele veio da Bahia para o Rio de Janeiro, do Rio de Janeiro ele foi para Brasília, de Brasília, na época da ditadura, ele veio para cá para ser militar em Boa Vista e daqui ele ingressou para o Amazonas, que foi onde abriu sua casa. Minha família toda já vem de uma descendência tanto de Umbanda quanto dos povos de Mina, povo de Mina Nagô. Minha mãe é mineira, mas não do estado de Minas Gerais, mineira da região de Mina, que é como chamamos o povo do Maranhão. Eu tive contato com a Angola na Amazônia, em 1984, através de uma senhora chamada Dora Baiana, que era feita no candomblé, na nação de Angola. Ela me apresentou a matriz africana, da qual comecei a me agradar e comecei a frequentar, até que em agosto de 1985 entrei para o candomblé. Como a gente fala comumente, raspei a cabeça e fiz o meu santo. (...) Eu me iniciei para o inquice no dia 10 de agosto de 1985 na Casa de Seu José Falcão Real, mais conhecido como Tàtá Mutalémbélê. E de lá para cá vim processando e professando essa fé até hoje. (Tata Bokule apud OLIVEIRA, 2020, p. 12; 14, grifos nosso)

No final da década de 1970, o sacerdote Tata Mutalambô realizou iniciação e festejos de candomblé nos terreiros de Raimundo Branco e Maria de Ôsóòsi. Na década de 1980, adquiriu um terreno no bairro Cidade Nova, zona norte da cidade, onde inaugurou seu próprio terreiro denominado Inzo Muzambo Tata Mutalambô. Na iniciação de Mãe Dora e demais filhos, Tata Mutalambô contou com o auxílio de sua makota Izaura de Sambalajô, além do ogan Geraldo de Lamboazaze e Tata Mutajirê.

Mãe Dora, iniciada em 1978, recebeu o cargo de Mãe Pequena do terreiro de seu pai de santo, Tata Mutalambô. Com a inauguração de seu próprio terreiro, Abassá de Angola Danda Keuamaze, passou a realizar festejos e consagrar novos filhos de santo como a conhecida sacerdotisa angoleira, Mameto Lembajinan (Mãe Janeth de Oxalá), filha carnal de sua irmã de santo, Mameto Taumbire (Mãe Dimas de Ògún), que mantém atualmente o próprio terreiro de nação angola na cidade, Abassá de Angola de Nengua Taumbire.

Em pesquisa realizada junto aos angoleiros da cidade de Manaus, Luciney Araújo Leitão (2008) apresentou o candomblé Angola utilizando das informações coletadas junto à sacerdotisa Danda Keuamaze e seu filho carnal e Bâbâlâşe Jorge

Alberto Nascimento (vivos à época), além de outras autoridades religiosas em Manaus. Conforme sua pesquisa, após a morte de Tata Mutalambô no ano de 1990, Mãe Dora teve que vender o terreiro de seu pai de santo, porém sua vida sofreu uma reviravolta negativa com perda de bens materiais, além de penúria e risco de despejo. Mãe Dora fez uma promessa à Mutalambô e após seis anos adquiriu terreno no bairro Lírio do Vale II, zona oeste da cidade, e reconstruiu a casa do Nkisi caçador, senhor das matas:

Oxóssi não se agradou de sua roça tinha se acabado e não tinha mais casa. E então ele cobrou de quem ele tinha determinado de quem não se deixa acabar. Que foi quando minha mãe tinha passado por algumas dificuldades, e ela prometeu que assim que ela tivesse condições ela iria refazer a casa de Oxóssi. Foi então que apareceu um rapaz que veio de São Paulo e que minha mãe o ajudou bastante, foi ajudada pelas entidades em que ela incorporava e ele prosperou, prosperou muito. E ganhou muito dinheiro mesmo. Ele montou uma empresa que foi muito bem aceita, muito bem vista. E como retribuição aos orixás, aos caboclos e aos Inkisses que ia fazer a casa de Oxóssi. E foi quando ele quando ele pegou e construiu o barracão. E aqui ele ergueu, pois aqui só era terreno, e disse que vamos fazer. E veio com o projeto e tudo e reergueu o barracão que está até hoje aqui em pé. Então foi um presente dado à minha mãe por essa pessoa que foi ajudado pelos caboclos. E foi quando surgiu a casa, a nossa casa, que eu considero a extensão da roça do Wilson Falcão. Já que ela prometeu para Oxóssi que reergueria a casa de Oxóssi, e hoje a casa de Oxóssi está aqui reerguida (...) Foi assim que surgiu à casa de Abasá de Angola foi o que hoje, diante de tudo isso que aconteceu, muitos filhos se dispersaram, muitos filhos de Wilson se dispersaram. Aí minha mãe se manteve fiel e sempre em Angola e que chegou a ser a única casa de Angola existente aqui. Vieram várias pessoas tentar mudar a cabeça dela para trocar de nação, para ministrar culto na nação ketu e ela sempre se manteve fiel ao Angola. (Bábalaşe Jorge Alberto apud LEITÃO, 2008, p.40, grifos nosso)

Após a morte de Mãe Dora no ano de 2014 e de seu filho carnal, Bábalaşe Jorge Nascimento, no ano de 2008, o Abassá de Nengua Keuamaze foi assumido por uma filha de santo da finada mãe de santo, porém após muitas discussões entre parentes carnais e de santo, o terreiro fechou e não houve mais festejos angola na casa de santo da antiga sacerdotisa de Dandalunda.

Fig. 11 - Tata Wilson Mutalambô  
(\*1946-†1990)



Fonte: Acervo Mãe Dora *apud* Leitão, 2008, p.22

Fig. 12 - Mameto Danda Keuamaze  
(\*1950-†2014)



Fonte: Facebook

Na década de 1980, o candomblé manauara passa a sustentar uma remodelação nos rituais a partir do momento em que o sacerdote baiano Lídio de Ajagunnán surge na cidade com uma nova estruturação do culto africano denominado Candomblé Amburaxó<sup>31</sup>. É preciso remontar toda uma construção desse àçê em Manaus pois por mais de vinte anos, os praticantes do candomblé manauara acreditavam que tal culto afro religioso se tratava de rituais de nação Ketu.

Mediante isso explicitamos que as Nações no Candomblé têm como intuito informar a procedência dos negros escravos distribuídos em grupos étnicos com suas características linguísticas, visões de mundo bem como a religiosidade presente e os rituais a elas designados. Assim, as nações mais presentes na afroreligiosidade são:

<sup>31</sup> Sobre esta nação de candomblé cf. os trabalhos de Janaína de Figueiredo “Entre portos e Ritos: a memória do Candomblé Angola em Santos” (2016), tese em Antropologia pela Pontifícia Universidade Católica PUC/SP e Veridiana Silva Machado “O Cajado de Lemba: O Tempo no Candomblé de Nação Angola” (2015), dissertação em Psicologia pela Universidade de São Paulo bem como os artigos de jornais em mídia intitulados “Amburaxó: o primeiro culto brasileiro” (2013) disponível em <<http://jaweto.blogspot.com/2013/04/amburaxo-o-primeiro-culto-brasileiro.html>>, acesso em junho de 2020 e Babalorisá Rufino do Beirú: O Bom do Pó (2019), disponível em: <https://www.radiowebusm.com.br/2019/03/babalorisa-rufino-do-beiru-o-bom-do-po.html?m=1>>, acesso em junho de 2020.

- a) nação Ketu: grupo linguístico nagô do povo Yorùbá;
- b) nação Fon: grupo linguístico ewé-fon do povo Jeje do Daomé; e
- c) nação Angola: grupo linguístico banto do povo Angola.

As nações de Axé vinculam uma modalidade de culto aos seres ancestrais. Daí, o povo yorùbá cultua os òriṣà, os jeje cultuam Voduns e o povo banto, os Nkisi. É comum ouvirmos candomblecistas usarem o termo -águall para designar sua filiação religiosa por meio das nações de àṣẹ. Assim, posso afirmar que, em sua maioria, o povo do candomblé de Manaus participa das águas Ketu, porém já esteve presente em águas Amburaxó bem como ainda temos terreiros de candomblé de águas Angola. Os òriṣà são reconhecidos por nações como o próprio Ketu, além do Efon e Ijexá. Os Voduns são reconhecidos pelos Jeje-Fon e Jeje-Mahi. E, por fim, os Nkisi são reconhecidos pelos Congo, Angola, povo banto dos dialetos Kimbundo e Kikongo. Abaixo assinalamos alguns termos indicando as divindades identificadas a partir das nações em língua yorubana, ewé-fon e banto:

TABELA 02 - Nações e suas línguas

	<b>ORIXÁS (povo nagô)</b>	<b>VODUNS (povo jeje)</b>	<b>NKISI (povo angola)</b>
<i>Divindades masculinas</i>	Èṣù (Exu)	Elebara / Bará	Aluvaiá / Pambu Njila
	Ògún (Ogum)	Doçu	Roxo Mukumbe
	Òṣòṣì (Oxóssi)	Otula / Azacá	Kabila / Mutakalombô
	Ṣàngó (Xangô)	Badé / Keviosô	Nzaze
	Òṣàlufón (Oxalufan)	Mavu / Lissá	Lembarenganga
<i>Divindades Femininas</i>	Òṣùn (Oxum)	Aziritobossi	Dandalunda
	Oya/Yansã (Oya/Iyá Mesán)	Sobô	Matamba / Bamburucema
	Yemojá (Yemanjá)	Abê	Mikaiá

Em *Os africanos no Brasil* (1988), o médico e pensador brasileiro Nina Rodrigues considerou o povo nagô como elemento negro primordial construtor de narrativas bem como projetista de uma língua africana preponderante (yorùbá) em solo brasileiro. A questão do linguajar no interior dos terreiros é algo do cotidiano que é de suma importância para os praticantes e cabe aqui acrescentar que outras línguas de origem africana estiveram/estão presentes na cosmologia africana no Brasil e que permeia o ambiente dos terreiros. Assim, ao falarmos em “Casas de Axé/Terreiros” usamos o termo Ile Àṣẹ<sup>32</sup>/Ilês Axés (da nação ketu, língua yorùbá). Também podemos considerar os “Kwe” (da nação jeje, língua ewé-fon) ou ainda “Nzo ou Agbassá” (da nação angola, da língua banto). Não é de admirar que o reconhecimento de algumas expressões nos terreiros e mesmo o aprendizado de cânticos leve algum tempo para sua familiarização. Posso citar minha inserção no candomblé de nação Ketu na cidade de Manaus, onde tendo me familiarizado com as expressões, cânticos, lendas e mitos yorubanos, necessitei de aprendizado acerca da língua banto e ewé-fon, posto que algumas expressões dessas línguas são usadas cotidianamente nos terreiros ketu. Exemplo disso é o cargo de *Ekédji*, que é o cargo ao qual executo no terreiro. Meu cargo na verdade é o de *Ajoye*, a mãe dos òrìṣà. Cargo este dado no candomblé de nação Ketu, porém o termo mais propagado é o de *Ekédji*. Este cargo é semelhante ao de *Makota*<sup>33</sup> que é atribuído às mulheres pertencentes ao candomblé Angola.

Hoje, o que se tem produzido acerca do yorùbá falado nos terreiros é de que esta língua seria denominada de “arcaica”, posto que alguns termos estão em desuso ou

---

<sup>32</sup> A palavra àṣẹ (axé) tem uma importância crucial na manifestação do sagrado na religião de matriz africana de nação Ketu. O àṣẹ representa a força essencial, riqueza, conhecimento e poder soberano. Em Verger (2009, p. 35), o àṣẹ é traduzido como “poder do Orixá” e adiante ele conceitua-o enquanto elementos que se carrega “Possuidores de um axé, poder de estado em energia pura” (p.3), como força emanada “Ele serve de recipiente ao objeto suporte da força, o axé do Orixá (idem), a representação da própria divindade. O orixá é uma força pura, axé imaterial que só se torna perceptível aos seres humanos incorporando-se em um deles” (p.4), também enquanto segredo do terreiro “Os Mògbá Xàngó, aqueles responsáveis pelo bom andamento do culto e guardiões do axé” (p.23) e conhecimento “A Ìyá Xàngó do lugar ou Ìyá Egbe, a ‘mãe da comunidade’, encontra-se também presente. É ela quem transmite o axé aos novos elégùn” (Idem).

<sup>33</sup> O cargo de *ekédji*, *ajoye* ou *makota* é dado à uma mulher não rodante, ou seja, uma mulher que não incorpora com espíritos. Esta deverá auxiliar as lideranças maiores do terreiro, o que inclui as Divindades em um primeiro plano e os dirigentes dos terreiros em um segundo plano, ou seja, o pai de santo ou mãe de santo. Estas mulheres assumem diversas atividades no terreiro como: cuidar das vestimentas e adornos das divindades, preparar os alimentos que serão ofertados às divindades, organizar os preparativos de cada festejo no terreiro, cuidar da ornamentação das festas, distribuir tarefas aos filhos de santo do terreiro, além de estarem sempre a postos em todos momentos do (pré/durante/pós) ritual afro-religioso. Maiores detalhes cf. os trabalhos de Nina Rodrigues (*Os Africanos no Brasil*, 1988), Pierre Verger (*Orixás*, 2009), Roger Bastide (*O candomblé da Bahia*, 2005), Edson Carneiro (*Candomblés da Bahia*, 1978).

fazem referência somente aos rituais da religião milenar de culto às divindades africanas. Assim, poderíamos compreender que o yorùbá dos terreiros no Brasil funcionaria como uma ‘variante dialetal’ religiosa. Para Djiby Mané (2012, p.43-44), língua e dialeto possuem entendimento relativamente complicado e essa separação acaba por corresponder a aspectos diferentes em seus usos. Para o autor, língua e dialeto implicam em:

Do ponto de vista linguístico, a língua pode ser vista de uma perspectiva unitária, enquanto que os dialetos seriam estruturas parciais superpostas (...) Nem dois falantes da mesma língua falam do mesmo modo, nem um mesmo falante usa sua língua do mesmo modo todo o tempo. Isto implica que toda língua está exposta à variação. Considerando que dois falantes são diferentes em termos de suas variedades idioletais, o mesmo falante se expressa de forma diferente porque usa diferentes códigos ou registros em diferentes ocasiões e para diferentes finalidades comunicativas. Todavia, o modo mais comum de identificar linguisticamente um falante é por seu dialeto, visto que os falantes de uma língua estão cientes das variedades linguísticas regionais apresentadas dentro de um mesmo idioma.

Com base nos argumentos propostos por Mané entenderíamos que o yorùbá dos terreiros se organiza a partir de um dialeto da língua originária – o Yorùbá do povo de Ketu – coadunado à interpretação de que:

a língua utilizada por diferentes grupos de pessoas pode apresentar variações regulares de grupo. Quando uma língua usada por falantes de regiões geográficas ou grupos sociais diferentes apresenta diferenças sistemáticas, diz-se que esses grupos falam diferentes dialetos da mesma língua. (MANÉ, 2012, p.44)

O que podemos ressaltar por meio da epígrafe acima destacada é de que o yorùbá dos terreiros atende a uma demanda linguística diferenciada; essa demanda é estritamente religiosa. Portanto, a necessidade do povo de santo (membros praticantes de religiões de matriz africana) em administrar uma língua tonal (Èdè Yorubà<sup>34</sup>) administrando tons lexicais em baixo, médio e alto com variações nos encontros das vogais com consoantes como no caso da palavra ‘Alagba’ (leia-se Alabá, que significa Senhor) ou ainda o caso de palavras como ‘Eja’ com a presença da letra J com som de

---

<sup>34</sup> A língua Yorùbá é falada por cerca de 45 milhões de pessoas, especialmente nos países da Nigéria, Benin, Togo e Serra Leoa, além do Brasil. Uma língua que carrega entre seis a dez mil anos de registro por meio da oralidade. As narrativas orais formam hoje o maior registro de cânticos, rezas e mitos devotados à deusas e deuses africanos.



DJ (leia-se Êdjá, que significa peixe) representam a dificuldade primeira do iniciante presente na religiosidade africana.

Para além da língua yorubana encontram-se na linguagem cotidiana e ritualística as línguas ewé-fon e banto. O ewé-fon surge em menor grau na linguagem dos terreiros como, por exemplo, as palavras Dan (cobra, serpente), Ekédji ou Ekede (mãe da divindade), Sabagi (quarto de recolhimento), Rumbono (título dado ao primeiro filho rodante raspado), Roncó (quarto consagrado à cerimônia de iniciação bem como quarto das divindades). Do candomblé de nação angola de linguagem banto surgem palavras como Muzenza (iniciado), Makota de Anguzo (mãe da divindade, semelhante a Ekedji no jeje ou Ajoye no Ketu), Coquén (galinha de angola ou Etù no Ketu). O domínio linguístico da língua yorubana bem como banto e fon estão presentes nos terreiros do Brasil, e em Manaus não é diferente. Porém, a “língua do povo de santo”<sup>35</sup> por si só não caracteriza o ritual ali adotado e praticado. Esta se configura em uma relação mais aproximada com os pares religiosos no momento das saudações, dos pedidos, da reverência e da hierarquia presente.

Quando o sacerdote baiano Lídio de Òṣàgiyán (conhecido como Pai Bui de Òṣàálá) realiza a obrigação de 7 anos de Pai Ribamar de Xangô toda uma rede de filiação religiosa se desfaz e uma nova configuração do Terreiro de Santa Bárbara é constituída. São enormes mudanças tendo em vista que o terreiro costumava realizar culto de Tambor de Mina, porém os Voduns tiveram que ceder espaço às divindades africanas denominadas de òrìṣà. É um candomblé diferenciado daquele praticado, por exemplo, por Pai Mutalambô por mais de dez anos em Manaus. Além de Pai Ribamar, o sacerdote baiano se tornou pai de santo de outras lideranças religiosas em Manaus como as iyálòrìṣà Mãe Amélia de Ògún Xoroquê, Mãe Antonieta de Nàná, Mãe Lucimara de Nàná, Mãe Maria José de Xangô, Mãe Sônia de Oya e os bàbàlòrìṣà Pai Ademir de Yemoja, Pai Duduregi de Tempo/Omolu, Pai James de Ògún, Pai Paulo Ramiro de Òṣàgiyán, Pai Ribamarzinho de Òṣàgiyán, dentre outros. Pai Lídio<sup>36</sup> iniciou mais de

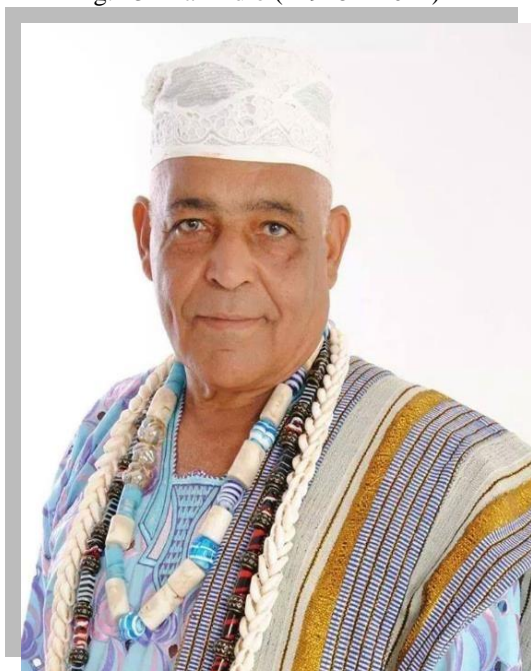
<sup>35</sup> Sobre esse tema cabe aqui consultar o livro “O léxico da língua de santo: a língua do povo de santo em terreiros de candomblé de Rio Branco, Acre” de Océlio Lima de Oliveira (2019) e o artigo do sacerdote e linguista Alberto Gomes da Costa Neto “A Linguagem no Candomblé: um estudo linguístico sobre as comunidades religiosas afro-brasileiras” (2006).

<sup>36</sup> Pai Lídio de Oṣogiyán foi sacerdote do Ile Àṣe Bàbá Omin Guian, terreiro fundado em 1941 por sua mãe carnal Lilita de Oya Deyí. O terreiro está situado em São João de Manginhos na Ilha de Itaparica, na Bahia. Pai Lídio faleceu em julho de 2014 e quem o sucedeu foi sua filha carnal Ìyálàṣe Lídia Mascarenhas de Logun Edé, porém o real sucessor é o neto carnal de Pai Lídio, filho de Lídia, de Ṣàngó Aganju. O sacerdote baiano mantinha uma rede amistosa de relações religiosas e não religiosas com sua

3.500 pessoas no Brasil e, em Manaus, costumava se fazer presente nos terreiros de seus filhos de santo, especialmente no terreiro do Seringal-Mirim.

Os filhos mais velhos em idade de santo de Pai Ribamar foram constituindo seus próprios terreiros e dando continuidade aos rituais praticados no interior do Seringal-Mirim e a rede religiosa do Amburaxó se expande por toda a cidade em que filhos e netos de santo de Pai Lídio de Òșàgiyán são os extensores da popularidade do sacerdócio de Pai Ribamar/Pai Lídio. Não demora muito pra que alguns filhos de santo de Pai Ribamar se tornassem filhos de santo de Pai Lídio, entretanto essa rede não é destituída; ela revigora ainda mais, pois os filhos de santo de Pai Lídio conviviam no interior do terreiro do Seringal-Mirim e realizavam festejos em comunidade.

Fig. 13 - Pai Lídio (\*1948-†2014)



Fonte: Facebook

Fig. 14 - Pai Ribamar (\*1948-)



Fonte: YouTube

A partir do ano de 2009, Pai Ribamar de Șàngó ‘troca de mão’, ou seja, realiza um ritual em que deixa de participar dos rituais adotados por Pai Lídio e passa a ser filho de santo de Pai Aristides de Ajagunnán, irmão carnal de Pai Lídio. Pai Ribamar

---

comunidade na Ilha de Itaparica, aonde chegou a se candidatar, no ano de 2012, ao cargo de vereador nessa cidade. Para mais informações sobre biografia de Pai Lídio e seu terreiro cf. a dissertação de Maria Isabel Macedo Gouvêa “ENCANTAMENTO: evocação fotográfica de poéticas submersas nas celebrações do mito de Iemanjá em Salvador e Ilha de Itaparica” (2008), o artigo “Candomblé(s) e espaço público na Ilha de Itaparica, Bahia” (2015) de Fátima Tavares e Carlos Cardoso bem como o canal de notícias online “Canal PP (Perto do Povo)” com entrevistas realizadas com Lídia Mascarenhas.

dizia aos filhos de santo e demais amigos do àṣẹ que Pai Lídio não conseguia resolver seus problemas de ordem pessoal e religiosa bem como as relações andavam estremecidas já em anos anteriores. Após mais de vinte anos desenvolvendo rituais praticados pelo àṣẹ Amburaxó na cidade, Pai Ribamar procurou Pai Aristides e então passou a desenvolver a nação Ketu na cidade por meio do àṣẹ Opô Afonjá dentro do Seringal-Mirim. Seus filhos de santo e netos tiveram que assumir uma nova estruturação dentro do antigo terreiro fundado em início do século XX.

Havia outros modelos de candomblé praticados na cidade de Manaus como o àṣẹ Algodão (Ile Ashe Vodum Oshoguan, candomblé jeje mahi de São Paulo) que foi trazido para a cidade pelo sacerdote Wanderley de Òṣàgiyán conhecido como Bàbá Algodão de Òṣàálá (falecido em 2019) bem como o àṣẹ Gantois de Pai Odair de Òṣòṣì, antigo dirigente do Ile Àṣẹ Ofarodé (falecido em 2018). Hoje, o àṣẹ Gantois encontra adeptos de terreiros como o Ile Àṣẹ Omo Odé, liderado por três irmãos carnais (Mãe Nádia de Oya, Mãe Núbia de Yemoja e Pai Edvaldo “Junior” de Òṣàgiyán, pertencentes à casa paulistana Ilê Olá Omí Asé Opô Aràkà), no Ile Àṣẹ Funfun Orun de Mãe Bethania de Òṣàálá e o Ile Àṣẹ Omo Yola do bàbàlòrìṣà Adércio de Lòògún, pertencente ao àṣẹ do sacerdote de Fortaleza, Ajideiyi de Òṣàgiyán do Ilé Àṣẹ Omode Alafun. O àṣẹ Casa Branca atualmente é representado pelo Ile Àṣẹ Àafiin Oba de Pai Jean Marius de Ṣàngó (zona centro sul da cidade).

É importante destacar a itinerância no interior dos candomblés em que ocorrem trocas de sacerdotisas e sacerdotes na organização dos próprios terreiros. É comum ocorrer conflitos entre as próprias lideranças afro-religiosas e estes aparecem de forma mais visível nas cisões hierárquicas em que um sacerdote passa a não responder mais por algum terreiro e a liderança da casa de santo busca novos direcionamentos em outras modalidades de candomblé. Isso se deu com Pai Ribamar quando procurou um outro pai de santo para cuidar de sua espiritualidade ainda que seu sacerdote anterior ainda estivesse vivo à época. Ocorre também quando o sacerdote falece e as lideranças ficam por um ano sem realizar festejos e rituais internos, - isto é, o ritual de morte chamado de àṣèṣè, em que os praticantes se vestem de branco, participam do funeral e enterro, cantam para os ancestrais e realizam oferendas ao espírito do morto. O terreiro entra em luto por um ano até que um(a) novo(a) sacerdote(isa) seja empossado no lugar (sucessão no àṣẹ) e os demais filhos de santo acompanhem essa mudança hierárquica

involuntária. Essas novas lideranças podem vir a ser questionadas, o que abre espaço para que alguns praticantes insatisfeitos procurem outros terreiros.

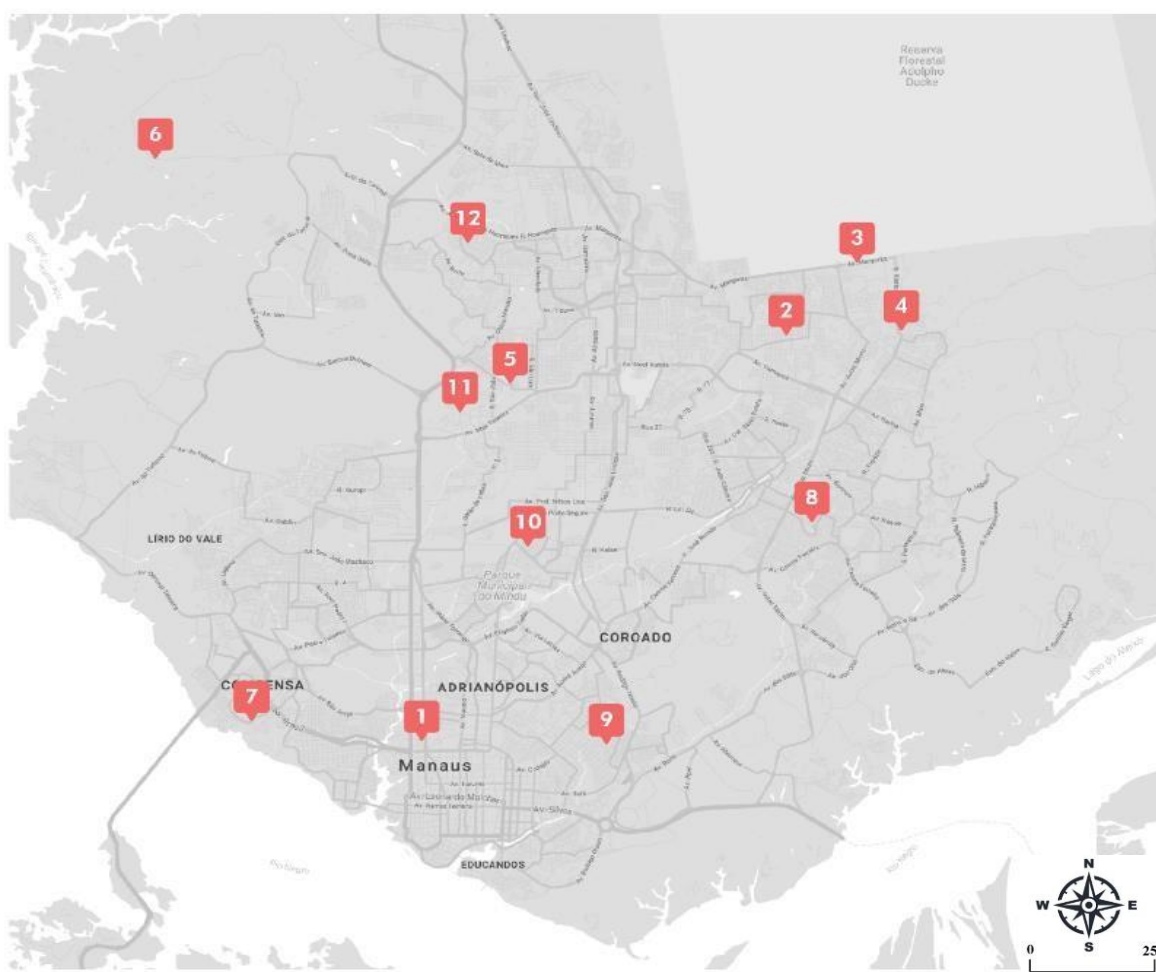
Essas movimentações podem ocorrer de forma brusca, especialmente quando a mãe de santo/pai de santo busca uma alternativa muito diferenciada daquela desenvolvida anteriormente no âmbito do terreiro. Esse movimento é denominado pelos candomblecistas de “troca de águas”<sup>37</sup>, que é a troca de nação de candomblé, e que se faz por motivos diversos como desavenças, desafetos, cisões internas na família de santo, despreparo sacerdotal, instabilidade quanto aos rituais adotados, necessidade de rituais específicos das divindades (tema complexo e conflituoso), jogos de búzios conflitantes, dentre outros. Exemplo disso é a biografia religiosa de Pai Aristides de Ajagunnán que fora raspado como ogan por seu irmão, Lídio de Òṣàgiyán, no antigo terreiro de sua mãe carnal Lilita de Oya na Ilha de Itaparica, porém Pai Aristides não permaneceu no candomblé de nação Amburaxó e acabou sendo “refeito” pelas mãos do afamado sacerdote baiano, Balbino Daniel de Paula, Obaràyí de Şàngó, sacerdote do Ile Àṣe Opô Aganju em Lauro de Freitas. A necessidade espiritual de Pai Aristides fez com que ele migrasse, em 1970, para o candomblé Ketu de raiz Opô Afonjá onde permanece até hoje.

---

<sup>37</sup> Sobre esse tema cf. o capítulo “A teia dos axés: família-de-santo, obrigação, genealogia e legitimação” In: Os candomblés de São Paulo (1991) de Reginaldo Prandi e o artigo produzido por Daniele Ferreira Evangelista “Emoção não é coisa de Ekede: mudança de status e relações de poder no Candomblé” (2013) ao retratar a troca de águas e de mudança de hierarquia incomuns por parte da personagem Carla que era da nação Angola e se tornou membro da nação Efon bem como tinha o cargo ekede no terreiro de seu bábàlòrìṣà e pai carnal e se tornou mãe de santo. A troca de nação envolve polêmica entre os candomblecistas. A exemplo disso: se um ìyàwó foi feito de Xoroquê (uma qualidade de Ògún que caminha com Èṣù) no Amburaxó, pois não se inicia Èṣu nesta nação, este ìyàwó não poderia se tornar filho de Èṣù na nação Ketu. Alguns sacerdotes advogam em prol de uma nova iniciação em que os rituais sejam (re)feitos na cabeça do candomblecista. Os terreiros mais antigos são os mais reticentes em dar continuidade à espiritualidade desses novos membros e que envolverá uma mudança na postura hierárquica e no reconhecimento de uma nova família de àṣe.

Mapa 03 - Mapa de alguns terreiros ketu em Manaus

## TERREIROS KETU EM MANAUS



### LEGENDA

<b>1</b> ILE ASE OPÔ TOPÊ MESÁN ÒRUN Terreiro Seringal-Mirim	<b>5</b> ILE ASE OPÔ ONONDOIYÁ	<b>9</b> ILE ASE IYÁ OMINIBU
<b>2</b> ILE ASE OBÁ OTITO	<b>6</b> ILE ASE OPÔ TOPÊ	<b>10</b> ILE ASE OFÁRODÉ
<b>3</b> ILE ASE SESSÙ TOYAN	<b>7</b> ILE ASE OMÓ ODÉ	<b>11</b> ILE ASE ODÉTAYÓ
<b>4</b> ILE ASE OPÔ OMÓ AJAGUNNÁN	<b>8</b> ILE ASE AFARÁ BIWÁ	<b>12</b> ILE ASE BÁBÁ OMINGUIAN OMÓ

Em Manaus, ainda é bastante presente a adoção de “cultos mistos” em que as lideranças seguem uma orientação de rituais conforme aquelas adotadas por seus pais e mães de santo, porém introduzem novos elementos ou recuperam rituais antigos e dão continuidade às suas atividades dentro das casas de santo. Exemplo disso são os terreiros de Pai Gilmar de Yemoja do Ile Àşę Sessu Toyan, de Pai Arlyson de Òsùn do Ile Àşę Afará Biwá, de Pai Frank de Ọbalúwàiyé do Ile Àşę Arawé Ajunsun e de Pai Adriano de Òsùn do Ile Àşę Ìyá Ominibu. Ainda há afetividade dessas lideranças afro-

religiosas com outras nações anteriormente professadas, e assim rituais internos bem como os festejos de santo denotam essa mescla do culto candomblecista em alguns terreiros de Manaus, especialmente, com a junção de rituais da nação Amburaxó e nação Ketu.

Para Chester Gabriel (1985), os cultos mistos são definidos como “mistura” ritualística praticada nos terreiros amazonenses já a partir de sua composição inicial no século XIX, em que o autor toma como referência na década de 1970, especialmente porque se trata de seu centro de análise como proposta de diferenciação que ele dá entre mesinhas de cura, centros e batuques. As sessões mediúnicas assistidas por Gabriel apresentavam práticas tidas por ele como “confusas” pois suas “origens e práticas refletem a fusão em que predominam os elementos ameríndios misturados com aspectos do catolicismo e dos cultos afros puros” (GABRIEL, 1985, p.13). Abaixo, temos a definição de culto misto realizada pelo autor:

(...) O que eu chamo de culto misto recebia, em cada região, um nome diferente. No Amazonas era chamado de *Pajelança* ou *Babassuê*... No Nordeste era designado por *Catimbó*... Para os que estudaram a região da Bahia, esses cultos tinham o nome de *Candomblé de Caboclo* ou *Sessão de Caboclo*... E finalmente no sul, nos arredores do Rio, eram chamados de *Macumba*... (GABRIEL, 1985, p.74, grifos do autor)

Chester Gabriel sofre influência antropológica dos escritos de Renato Ortiz, especialmente no que tange ao estudo da Umbanda no Brasil e a forma de culto, descrita pelo autor paulista, de modo legitimada, moderna, moralizada socialmente e que “é fruto de mudanças sociais” (ORTIZ, 199, p.32), fortalecida por uma sociedade moderna-urbana-industrial vivenciada à época. A Umbanda se estabelece na cidade de Manaus já no final da década de 1960 é e, por conseguinte, uma prática sincrética que agregou elementos dos cultos de origem africana, como no caso dos batuques manauaras (tambor de Mina, Candomblés) com adoção de espiritualidades nagô e jeje, bem como da espiritualidade indígena (presença dos pajés nas linhas de sacaca, pena e maracá, uso do tauari, práticas de cura por meio de ervas e infusões), ademais da elaboração do kardecismo e de práticas católicas.

Hoje, o que se pode depreender é que o candomblé moderno manauara ainda adota práticas mistas em seu interior adequando rituais internos e festejos públicos com intensa reelaboração de sacerdotisas e sacerdotes afro na condução dos terreiros. Assim, ainda é possível observar festas públicas em terreiros de Manaus com a presença de

rezas yorubanas do àṣẹ Amburaxó e àṣẹ Ketu e suas variantes (àṣẹ Opô Afonjá, àṣẹ Gantois, àṣẹ Torodê). É todo um complexo ritual que se apresenta aos olhos de quem adentra a uma religião de matriz africana na cidade e que cabe ao observador mais atento compreender o tipo de ritual que se processa no interior da casa de àṣẹ e o tipo de modalidade de culto ali presente. Ao neófito e visitante só resta apreciar as festas do candomblé local.

Como exemplo sobre “troca de águas” (troca de nação de àṣẹ e rituais) citemos o caso do bàbàlòrìṣà cearense residente em Manaus, Olegário de Ṣàngó que foi filho de Pai Lídio de Òṣàgiyán, antigo pai de santo de Pai Ribamar. Pai Olegário<sup>38</sup> realizou sua iniciação no ano de 1976 no candomblé jeje baiano, porém sua trajetória religiosa dá conta de um intercuro espiritual entre nações de candomblé Jeje, Angola e Ketu com lideranças afro religiosas de Salvador, Fortaleza e Rio de Janeiro. Pai Olegário tem mais de 40 anos de santo pois fora iniciado jovem e carrega memórias dos terreiros por onde passou. Após muitas idas e vindas a Manaus, com terreiro constituído em Fortaleza, Pai Olegário optou em constituir seu próprio terreiro na capital manauara, Ile Àṣẹ Oba Otito, no início dos anos 2000. Gastrônomo de formação, Pai Olegário tem se dedicado a desenvolver o àṣẹ Ògún Torodê na cidade. Há mais de vinte anos, o sacerdote cearense é filho de santo do conhecido pai de santo carioca e sacerdote de Ifá Bàbá Torodê e iniciou centenas de filhos de santo em Fortaleza, Manaus e outras cidades brasileiras. Na epígrafe abaixo, Pai Olegário lembrou sua inserção no àṣẹ Torodê:

José Nilton Viana Reis, que é o nome dele, eu já o conhecia e tal, aí foi quando eu resolvi, eu já tinha tomado um borí com ele. O borí que eu tomei com pai foi em 91. Eu tomei borí a primeira vez mas eu já o conhecia desde 89. Que ele chegou em Fortaleza, que ele tinha filhos em Fortaleza, e na época eu morava em Fortaleza. Eu vim para Manaus porque minha mãe mudou-se para cá por causa da minha sobrinha que era neta preferida ela veio morar para cá e ela como já era de uma certa idade, ela era cartomante, parou de trabalhar, então eu atendia os clientes dela. Então eu vinha de 15 em 15 dias pra Manaus. Então começou a ficar cansativo demais. Eu com roça aberta lá, deixava os mais velhos lá tomando conta da casa e tal. Aí acabou eu disse “Quer saber de uma coisa? Vamos embora!”. Que ela já foi ficando mais cansada e precisando de mais assistência e tal. Eu vim embora para cá. Me mudei para Manaus. É tanto que se você for prestar atenção daquelas pessoas da minha época, eu sou a única pessoa que chegou e está até hoje né. Porque eu fui conquistando meu espaço. Aí por uma questão de necessidade eu precisava dar obrigação de 14 anos numa filha de santo minha em Fortaleza e eu ainda não tinha tomado meus 14 anos foi quando eu tomei

<sup>38</sup> Olegário Moreira Ferreira, cearense nascido em Fortaleza, filho carnal de uma umbandista, fixou residência em Manaus no ano de 1991 e hoje é um dos sacerdotes respeitados na capital. Tem filhos e netos de santo que propagam o àṣẹ Torodê, uma modalidade da nação Ketu. Seu terreiro está localizado na zona leste da cidade, bairro Cidade de Deus.

meus 14 anos com Pai Lídio. Mas por incompatibilidade pessoal não deu certo. Não por questão de axé. Axé pra mim, quem faz sou eu! Eu nunca disse assim “Ah! Eu me dei mais com axé de fulano”. Nunca. “Não o axé de fulano não presta”. Não, pra mim não tem isso. É como eu digo sempre, Glacy. Axé bom não deixa falta o pão de cada dia. Esse é o axé bom! O que me dá saúde, o que me dá força pra trabalhar, esse que é o axé bom. Aí já conhecia o Axé Torodê. Aí foi quando eu me passei de vez. Aí foi quando eu fui tomar meus 21 anos e na época eu fui tomar meus 21, o meu filho Joésio tomou 14 e o Kleber tomou os 7 anos dele. Foram três obrigações grandes lá no Rio (RJ). Aí eu já tinha axé plantado, já tinha tudo já tava aqui nessa roça né, roça aberta e fui tocando o barco! Aí fui abrindo outros axés aqui também do Axé Torodê (...) Ele já tem bisnetos com casa aberta! Então, o axé assim, o quê que me encantou no axé? Por ser um axé totalmente africanizado. Porque ele foi à África, ele tomou obrigação lá na África. Ele tomou um borí, deu comida a Ògún lá. Então foi quando ele chegou e fundou o Axé Torodê. (Entrevista Pai Olegário, fev/2020, grifos nosso)

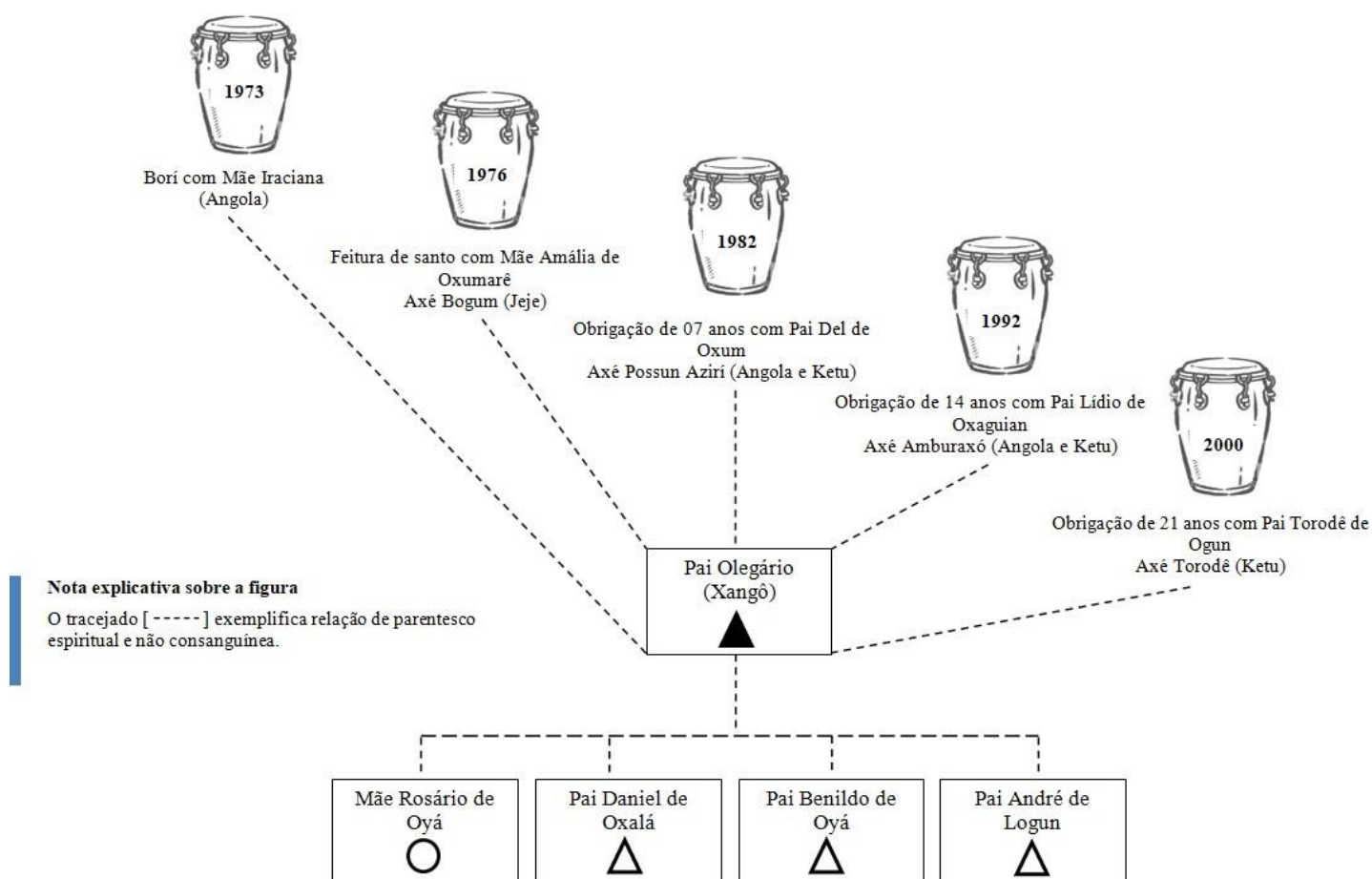
Sobre a constituição do àṣẹ̀ Ògún Torodê<sup>39</sup>, Pai Olegário rememorou a iniciação de seu atual sacerdote e sua ida à África, a consagração de um terreiro (re)africanizado, o curso empreendido por ele enquanto sacerdote de Ifá. Isso acabou por gerar motivação em Pai Olegário a constituir laço religioso com o sacerdote carioca:

Meu pai deve estar beirando os 80 e tem mais de 60 anos (de santo), eu acho. Assim, ele tomou obrigação dentro da casa dele com Seu Joãozinho (da Goméia). Na época, Seu Joãozinho já estava na mão de Dona Menininha (do Gantois). Ele já tinha passado para o Ketu. Aí ele deu obrigação na casa dele, lá na casa do Pai Torodê. Só saiu da mão do Seu Joãozinho por morte do Seu João, né. Aí foi quando ele tomou obrigação, tirou mão com Mãe Nitinha. Quer dizer então que a gente ainda vem pegar um pouco da raiz da Casa Branca. Ele tomou obrigação com Mãe Nitinha. Aí foi quando, temperamento dele era difícil aquela coisa toda e Mãe Nitinha muito amorosa, Oxum né. Andaram se indispondo um com o outro, mas eram amigos! Aí foi quando ele resolveu ir à África e tomar obrigação com africano. Aí tomou obrigação lá na aldeia. Ele levou um ferro do Ògún e tomou obrigação e veio de lá pra cá com obrigação tomada! E passou a cultuar a própria raiz dele, né. Agora por ocasião da morte de Mãe Nitinha, ele fez os rituais dele, tirou mão, aquela coisa toda né porque quer queira, quer não queira ele ‘tava’ na mão dela. Então ele procura fazer a coisa assim muito corretinha. A roça dele é no Méier. Meu pai hoje ele vive só praticamente. Só ele e o filho. A roça é linda bem cuidada cheia de acervos artísticos dele. Tem muita coisa bonita feita por ele. Ele é muito caprichoso. Continua dando os cursos de Ifá lá na roça, aquela coisa toda. Algumas obrigações já com os filhos, fora na casa dos filhos, essa coisa toda. Mas ele hoje já está mais, está cansado né, muito cansado. (Entrevista Pai Olegário, fev/2020, grifos nosso)

<sup>39</sup> Sobre esse àṣẹ̀ e mais informações sobre a vida sacerdotal de Bábá Torodê e também Bábálàwo por nome Ifasaiyo no culto ao Ifá cf. o livro da antropóloga francesa Stefania Capone “A busca da África no Candomblé: tradição e poder no Brasil” (2004) e o artigo da autora “O pai de santo e o babaláô” (2011), a dissertação de José Alberto de Almeida Junior “Um Candomblé em Fortaleza-CE: o Ilê Osun Oyeye Ni Mó”, além dos artigos de Océlio Lima de Oliveira; Shelton Lima de Souza “Reafricanização” (2017), Marta Valéria de Lima “A Umbanda em Rondônia” (2016), Luciano Leal da Costa Lima; Dante Ribeiro da Fonseca “Formação dos cultos afro-brasileiros em Porto Velho/RO” (2011).



Fig. 15 - Genealogia afro-religiosa de Pai Olegário de Şàngó do Ile Àşẹ Oba Otito

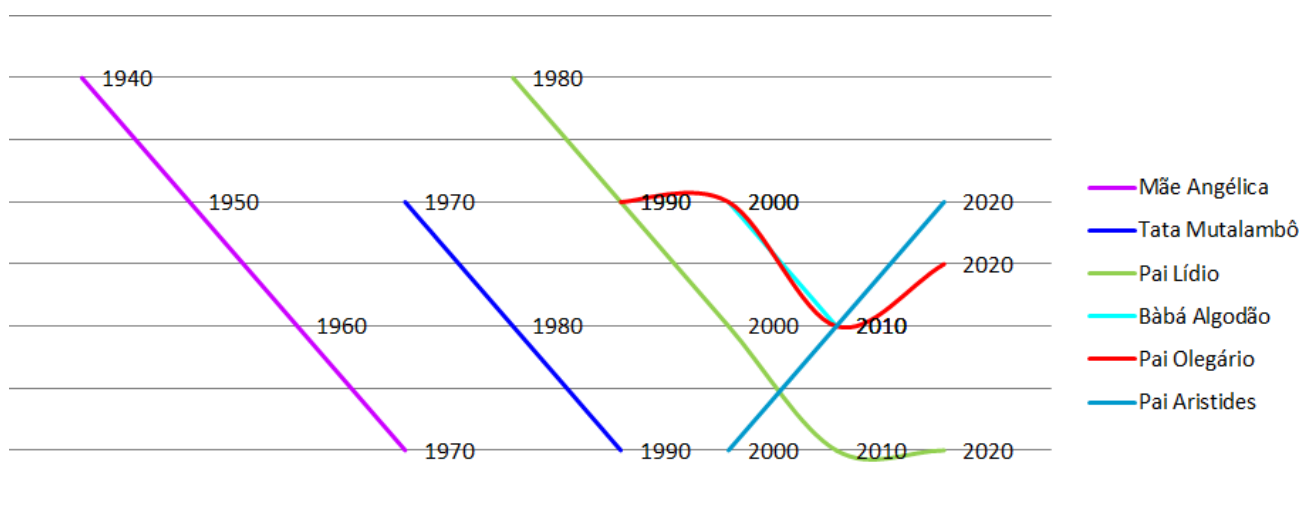


No que diz respeito ao àşẹ produzido no interior do candomblé manauara, Pai Olegário fez uso de uma metáfora bastante interessante para expressar a realidade desse candomblé amazônico:

Axé é um bolo! Um bolo. Como é que a gente começa a fazer um bolo? Mistura manteiga com açúcar, né. Tá tá tá aí vai botando as gemas. E se eu quiser começar pela farinha de trigo e o leite? E for botando e a última coisa que eu botar é adoçar, não vai virar bolo não? Não interessa Glacy, o modo como você faz, contanto que leve todos os ingredientes. Eu não sei fazer bola. Não sei. Gastrônomo que não sabe fazer bola. Está aí ó. Acho complicado e eu não gosto. Mas outro dia cheguei com a minha nora, Minely na época “Minely, eu não sei fazer bola, vaos fazer um bolo salgado?”, ela olhou pra mim “Bolo salgado?”. “É, um bolo sem açúcar e com um recheio misturado. Vamos tentar?”. Ela disse “Vambora”. Aí fomos fazer. Ficou perfeito. Ela disse “Mas velho isso é uma bola”. “Não porque nós usamos aqui um tipo de fermento diferente do fermento da bola. A massa da bola é igual a massa de pão. E isso aqui é massa de bolo”. Houve uma troca de ingredientes, entendeu? Então isso é o Axé! Mudou-se os ingredientes mas a finalidade é a mesma. (Entrevista Pai Olegário, fev/2020, grifos nosso)

Como dissemos em páginas anteriores, o candomblé manauara é um fenômeno recente e ele tem se constituído em uma intensa relação das lideranças religiosas da capital com candomblés presentes em outros estados, especialmente, Bahia, Rio de Janeiro, São Paulo e Ceará. Em um primeiro momento, os praticantes de religiosidades de matriz africana experencializaram o Tambor de Mina por meio dos terreiros de Santa Bárbara no Morro da Liberdade e o Seringal-Mirim. Esses praticantes participavam de festejos bem como os rituais internos desses terreiros mais antigos, outros fundaram seus próprios locais de culto mas ainda com pertencimento religioso à essas casas tidas tradicionais e, somente a partir das décadas de 1940 e 1970, com as figuras de Mãe Angélica e Tata Mutalambô, ocorreu uma reconfiguração do culto à ancestralidade africana em que tais lideranças passam a praticar o candomblé de nação Ketu e Angola na cidade de Manaus<sup>40</sup>. Uma nova recomposição se dá ao final da década de 1980 com a vinda de Pai Lídio de Òṣàgiyán e a partir dos anos 2000, a presença de outras autoridades candomblecistas externas dará um novo contorno ao candomblé aqui praticado, casos de Pai Wanderley conhecido como Bàbá Algodão, Pai Odair de Òṣòṣì, Pai Olegário de Şàngó, e mais recentemente, Pai Aristides de Ajagunnán.

Gráfico 01 – Tempo de convivência de autoridades externas no candomblé de Manaus



<sup>40</sup> Creio ser interessante expor o trabalho acadêmico (tese) de Marlon Marcos Vieira Passos intitulado “Iyá Zulmira de Zumbá: uma trajetória entr nações de candomblé” (2016) retratando a biografia da sacerdotisa Zulmira de Nanã, líder espiritual herdeira do Unzó Tumbeci, terreiro baiano que agregou sob sua liderança práticas ritualísticas do àṣe congo-angola, jeje e ketu, pondo em evidência o intercruzamento das nações de àṣe e a trajetória individual de uma afro-religiosa negra conhecedora dos segredos de três “águas ancestrais”.

O que é importante identificar com base no gráfico acima é o tempo de permanência/convivência das autoridades religiosas externas junto à comunidade afro-religiosa na cidade de Manaus. Há de se considerar quanto ao indicativo decrescente da dispersão que há um conjunto de variáveis presentes como o falecimento dessa autoridade religiosa (casos de Mãe Angélica, Tata Mutalambô, Pai Lídio e Bábá Algodão), porém a curva referente à Pai Lídio tem como resposta a continuidade de cultos mistos na cidade de Manaus com base no àṣẹ Amburaxó do falecido sacerdote baiano e a relação afetiva dos terreiros manauaras, ainda que em sua minoria, com o Ile Àṣẹ Bábá Omin Guian da Ilha de Itaparica. No que diz respeito à curva ascendente da liderança de Pai Aristides de Ajagunnán esta se deve à recente estabilidade desse sacerdote na capital manauara em que o mesmo continua realizando obrigações aos filhos de santo bem como os festejos de òrìṣà. Uma variável estável da permanência religiosa encabeçada por Pai Olegário de Şàngó se explica em decorrência de sua moradia fixa na cidade de Manaus e de sua continuidade na confirmação de ajoyes e ogans, iniciação de ìyàwós bem como a realização de festejos do àṣẹ Torodê em sua casa de santo e de seus filhos.

Notamos ainda que nas décadas de 70, 80 e 90 essa presença externa acaba por concentrar adeptos no candomblé local. O candomblé de nação Angola sofre uma pequena interrupção após a morte de Tata Mutalambô, todavia após a inauguração dos Abassás de Danda Keuamaze e de sua irmã de santo Mameto Taumbire, os adeptos angoleiros renovam sua espiritualidade participando de festejos da respectiva nação de candomblé. Pai Lídio atua no terreiro do Seringal-Mirim, enquanto que Bábá Algodão realizava obrigações de santo nas casas de Mãe Bethânia de Òṣàálá, Mãe Isabel de Oya (hoje filha de santo de Pai Aristides de Ajagunnán) e Pai Guilherme de Şàngó. Esses intercursos de lideranças religiosas de Manaus indo aos locais de culto na Bahia, Ceará, Maranhão, São Paulo e Rio de Janeiro só atiçou a curiosidade de filhos de santo e ativou a disposição dos agentes afro religiosos manauaras em conhecer outras modalidades de àṣẹ que aqueles praticados em Manaus, que em suma, davam conta do candomblé vivenciado especialmente pela nação Angola de Tata Mutalambô e nação Amburaxó de Pai Lídio.

Embora esse candomblé seja recente, o mesmo está em vias de transformação e de aperfeiçoamento de suas práticas cotidianas e isso envolve toda a comunidade afro religiosa aqui presente. Uma garantia desse envolvimento está na participação do evento

anual denominado “Balaio de Oxum”, organizado por associações locais de matriz africana, Poder Público, grupos de Capoeira e autoridades afro religiosas, espíritas e católicas, que se reúnem no Complexo Turístico da Ponta Negra (zona oeste da cidade) no dia 08 de dezembro<sup>41</sup> com o fim de chamar atenção da sociedade amazonense quanto ao racismo, liberdade de culto religioso e sustentabilidade.

O evento reúne sacerdotisas e sacerdotes, filhos de santo, movimentos sociais em prol da liberdade religiosa, e que se traduz em uma marcha religiosa no combate ao desrespeito religioso (apregoo desrespeito em detrimento à palavra intolerância) e todas as formas de preconceito. No ano de 2020, o Balaio de Oxum comemorou sua quinta edição reunindo milhares de praticantes afro religiosos, pessoas de outras religiosidades, além de movimentos sociais e imprensa local na Praia da Ponta Negra. O evento contou com a participação da Prefeitura de Manaus (Fundação Municipal de Cultura, Turismo e Eventos/Manauscult), Arquidiocese de Manaus e Polícia Militar. O Balaio estimula, ainda, a oferta e presentes coletivos sustentáveis (flores e frutas dispostas em cestas biodegradáveis) à òrìṣà Òṣùn por parte de praticantes de religiosidades de matriz africana às margens do rio Negro.

O Balaio de Oxum possibilita reunir lideranças locais bem como expande o reconhecimento do agendamento de festejos de santo, novas empreitadas realizadas por tais lideranças (como a construção de um novo barracão ou ainda iniciação de novos membros) e cria um clima de solidariedade mútua no enfrentamento diário desses terreiros quanto aos ataques diretos à comunidade afro-religiosa local.

Dessa forma, o que podemos inferir sobre o contexto dos candomblés de Manaus é que estes se constituem em uma grande transversalidade de nações de àṣẹ. Um conhecimento que atravessa várias gerações e que dão conta de uma realidade do candomblé manauara: a capacidade de dinamização do culto em uma região marcada pela comunhão de ancestralidades indígena, cabocla e africana. O tambor de Mina, Umbanda, Quimbanda bem como as nações de candomblé Angola, Jeje, Amburaxó e Ketu caracterizam uma rede social religiosa dinâmica, afetiva e complexa. Essa rede é visualizada principalmente quando ocorrem festejos de santo na cidade e a comunidade

---

<sup>41</sup> Em Manaus, o dia 08 de dezembro é consagrado à Nossa Senhora da Conceição, padroeira da cidade e do Estado. A comunidade católica costuma celebrar esse dia realizando missas pela manhã na Catedral Metropolitana de Manaus conhecida como Igreja Matriz (centro da cidade), e é comum que em um desses momentos que a Catedral receba autoridades do candomblé, Umbanda e praticantes espíritas. O Balaio de Oxum promove um encontro entre religiosidades brasileiras tendo em vista que a divindade das águas doces, Òṣùn, é sincretizada a Nossa Senhora da Conceição no Brasil.

é convidada a participar e louvar as divindades quer sejam, Nkissi, Voduns ou Òrìṣà. Nesse sentido, faço uso da metáfora empregada na fala de Pai Olegário ao sintetizar o que seria o candomblé manauara: se trata de um bolo. Cheio de ingredientes misturados à sua maneira mas que produzem o mesmo efeito: àṣe compartilhado!

No próximo capítulo iremos discutir as artes empreendidas por artífices do candomblé Ketu e as várias modalidades de artes presentes nos terreiros de candomblé dessa nação em particular, objeto de nosso estudo. Se trata de artes desenvolvidas pelos próprios praticantes candomblecistas do àṣe manauara. Nesse capítulo, em especial, exponho algumas imagens de minhas produções enquanto artesã de paramentas de òrìṣà bem como de meus agentes sociais da pesquisa que colaboraram com o presente estudo.

Minha inserção nas artes do candomblé se deu a partir do ano de 2004 já enquanto afro-religiosa e observadora de outros artesãos que produziam materiais voltados para o candomblé local. Meu profundo interesse se voltou para produção de paramentas feita em folhas de alumínio, considerada até então, atividade de artistas homens do candomblé, especialmente por se tratar de uma atividade perigosa na manipulação de objetos cortantes. Me especializei na produção de tais artefatos e, diante de tantas expressões artísticas presentes no candomblé, notei a necessidade de discutir antropologicamente motivações, gostos e especialidades desses artífices do àṣe envolvidos nas mudanças que o próprio candomblé de nação ketu vem imprimindo na cidade há mais de 10 anos. Assim, no próximo capítulo, apresentaremos uma etnografia da produção de **aṣo òrìṣà** (vestes de santo), **ìlẹ̀kẹ̀** (fios de conta) e **òrìṣà ọ̀sọ̀** (paramentas) por parte de artífices do candomblé de Manaus (AM), Salvador (BA) e Lauro de Freitas (BA).

## Capítulo 2

### *Artes no Candomblé Ketu*

#### 2.1 A Cabaça da Criação: Oḷodumarè e o Senhor de Tudo

**D**iz o povo Yorùbá que Oḷodumarè/Oḷòrun, o Ser Supremo, o Senhor dos Céus e de Tudo que existe, vivia reclamando da ociosidade no Universo e na solidão não enxergava paz. Oḷòrun encontrou uma solução: pegou um ìgbá (cabaça) e a dividiu de modo horizontal em duas metades nascendo ali, Òrun (Céus) e Àiyé (Terra). A cabaça teria propiciado ainda a criação do Oceano nascendo ali Olokun. Da união de Oḷodumarè e Olokun surgem outros dois seres chamados de Obatálá/Òṣàálá e Odùdúwà. Certa vez, Oḷodumarè disse a Òṣàálá, Senhor do Branco, que este teria a incumbência de criar o Mundo, lhe entregou um saco – *apo iwa* – e reiterou que deveria se dirigir a Òrunmilá, Òrìṣà do Destino, para receber as devidas orientações. O grande conselheiro Òrunmilá orientou Òṣàálá de que deveria carregar consigo oferendas para o Òrìṣà Èṣù que se traduziu em: uma corrente de dois mil elos, cinco *adie* (galinha) de cinco dedos em cada pé, cinco *eyele* (pombo) e um *agemo/ògá* (camaleão). Disse ainda que ele não deveria ingerir bebida alcoólica. Òṣàálá encontrou Èṣù em sua jornada, porém nada ofertou ao Mensageiro. Irritado, Èṣù fez com que Òṣàálá sentisse sede e chegando frente a uma palmeira de dendê, o Senhor do Branco usou seu *Opàṣoró* (cajado) para recolher vinho de palma e se deliciou com a bebida. Exausto e embriagado, Òṣàálá se pôs a descansar à sombra da árvore. Odùdúwà encontrou Òṣàálá bêbado e o delatou ao Senhor de Tudo, Oḷodumarè. Este, por fim, entregou a tarefa a Odùdúwà que cumpriu a jornada criando o mundo, conforme as orientações de Òrunmilá realizando oferenda a Èṣù. Usando os elos, Odùdúwà pegou o saco da existência dado por Oḷodumarè, colheu areia de dentro da concha do caracol e jogou terra na imensidão usando a galinha para ciscar e espalhar a terra, o pombo para observar a expansão do ar e o camaleão que caminhou sob a terra e confirmou a criação do mundo. Ao acordar, Òṣàálá se deu conta de que havia falhado em sua missão e ouviu de Oḷodumarè que o mundo estava criado e que sua nova missão seria a de criar outros seres. Assim Òṣàálá criou os seres vivos. Com barro e água, Òṣàálá modelou um a um os seres humanos dando-lhes forma e contornos diferentes. Oḷodumarè deu aos humanos o sopro da vida. Estava concretizada a missão de Òṣàálá<sup>41</sup>.

---

<sup>41</sup> O mito da cabaça da criação é, por vezes, contestado por alguns estudiosos da mitologia africana, especialmente no que concerne às figuras de Obatálá e Odùdúwà, encarados como metades masculina e feminina, respectivamente. Isso se reflete nos textos de Juana Elbein dos Santos em *Os*

## 2.2 Aşę Funfun: as vestes brancas dos Òrişà

O universo das vestes dos Òrişà é colorido, porém a preponderância é da cor branca. As divindades africanas se vestem com afinco, garbosidade e sutileza. Aprende-se desde que se adentra a religião dos Òrişà que os espíritos ancestrais foram seres exigentes e que por isso suas vestes não fogem à regra. Assim, o iniciado na religião, a ver a *Ìyàwó*, *Ogan* e *Ajoye* confirmados conhecem os *itàns* (mitos) de seus respectivos Òrişà e passam a identificar-se por meio das vestes. Porém, a *iyàwó* veste a cor branca pelo período de um ano a contar de sua inserção na religião. E passará a usar as demais cores somente após o cumprimento de sua obrigação de *àşę* de um ano chamada *Odu Onan*. Em algumas Casas de *Àşę*, *Ogan* e *Ajoye* vestem a cor branca em suas saídas de apresentação na religião. Depois passam a usar as cores que acharem mais afeitos. Mas isso não se constitui como regra, pois os mais velhos na religião acreditam que os cargos de *Ogan* e *Ajoye* lhes conferem senioridade e por isso suas vestes não imputam restrições.

Mas por quê usar a cor branca? O que há de tão essencial no uso dessa coloração de vestes na religião candomblecista? A resposta breve de um membro da religião dos òrişà seria a de que essa cor remete à *Orinşàlá* conhecido como *Òşàálá/Oxalá*. A roupa deste òrişà é constituída de veste branca imputando ao “Òrişà do branco” um símbolo de pureza, tranquilidade e benevolência. Nos mitos da cultura do povo Yorùbá, *Òşàálá* é uma divindade que em sua constituição enquanto um dos ancestrais primevos divinizado por *Ọlodumarè* e que teria criado os seres humanos, como vimos anteriormente no mito da Cabaça da Criação. *Òşàálá* ficou assim conhecido

---

*nagô e a morte: Pàde, Àsèsè e o Culto Ègun na Bahia*, Vozes: Petrópolis, 1986, em que afirma que “Òşàlá, conhecido igualmente com o nome de *Obàtálá*, e *Odùdùwà*, respectivamente princípio masculino e princípio feminino do grupo dos òrişà funfun, do branco, disputam-se o título de òrişà da criação” (p.79) bem como Roger Bastide em, *O Candomblé da Bahia*, São Paulo: Companhia das Letras, 2001, que institui uma distinção do ato criador entre um pretense “casal divino primitivo” afirmando “Sabe-se que entre os iorubás, o casal divino primitivo é constituído por *Obàtálá*, o céu, e *Odudua*, a terra, e que da união do céu e da terra nascem *Aganju*, o firmamento, e *Iemanjá*, as águas. Sabe-se também que esse casal em cópula é representado por duas metades de cabaça, fechadas uma sobre a outra, uma figurando a abóbada celeste, a outra, a terra fecundada – cabaça sagrada chamada *igbá*” (p.85). Em *Igbadu, A Cabaça da Criação: Mitos Nagôs revelados*, Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2006, Adilson de Oxalá analisa mitos da cultura yorubana e dá especial destaque à missão herdada pelo òrişà *Òşàálá* na criação do mundo terreno. O autor estabelece em meio à leitura que esta missão, ao final, seria compartilhada por dois òrişà primordiais, *Obatálá* e *Odùdùwà* em que destacamos a seguinte epígrafe “Aqui está o saco da existência, dentro dele encontrarás o necessário para bem cumprires tua missão. Agora vá, reúne os Orixás Funfun e segue em frente. Não te esqueças de suprir-te do necessário, e guarda-te de consumires qualquer tipo de bebida fermentada durante o teu trajeto” (p.02). No capítulo 3 da presente tese, pretendemos abordar os mitos que cercam a cultura yorubana referentes à relação do povo Yorùbá com os seres ancestrais vinculados à Natureza, ademais a identificação desse povo com objetos sagrados.

como “Pai de todos os òrìṣà”. Assim, Òṣàálá é o òrìṣà funfun<sup>42</sup> (divindade que usa a cor branca).

*Èwu rè táni Òsàlà funfun ni* (O manto de Oxalá é da cor branca).

No Brasil, os òrìṣà funfun mais conhecidos são Òṣàálá/Òṣàlúfón e Òṣàgiyán, tidos como o òrìṣà mais velho e benevolente e mais novo e guerreiro, respectivamente. Esses dois òrìṣà são fundamentais para se compreender uma das festividades mais interessantes e complexas do Candomblé -, as “Águas de Osàlá”, que se realiza no período de dezesseis/dezessete dias no interior do terreiro e tem profunda relação com os òrìṣà funfun.

Na cidade de Manaus, a festividade das Águas de Òṣàálá ainda não se popularizou e isso decorre da necessidade dos terreiros em possuírem estrutura mínima para a realização dos rituais internos com intensa participação dos praticantes. Isso envolve a existência de um ile próprio para o òrìṣà do branco onde ficarão expostos somente os ìgbá<sup>43</sup> vinculados a Òṣàálá, e especialmente, uma fonte de água limpa que pode ser a presença de um igarapé, córrego ou rio para que se possa coletar água que será usada na lavagem dos ìgbá. Nos terreiros da cidade de Salvador, em geral, ocorre a festividade das Águas de Òṣàálá, e no que diz respeito ao Ile Àṣe Opô Afonjá, é festividade obrigatória, pois marca o início dos ciclos<sup>44</sup> de festas. O que ocorre em Manaus é que as festas possuem um calendário distribuído ao longo do ano e que tem como prioridade realizar festejos aos òrìṣà da Casa, assim, sacerdotisas e sacerdotes se organizam para as festas de seus respectivos òrìṣà e “encaixam” obrigações de santo,

---

<sup>42</sup> Òrìṣà Funfun é a designação para as divindades que usam a cor branca, as primeiras espiritualidades criadas por Ọlodumarè. Assim cito algumas delas como: Obatàlá/Òṣàálá, Odùdúwà, Òṣàgiyán, Bàbá Àjalé, Osàfuru, Lejúgbè, Elemòsò, Osàìgbó, Oko, Aje, Oṣupa, Olokun, Ọrúnmilá.

<sup>43</sup> Ìgbá significa “cabaça”, porém na literatura da religiosidade africana tem por significado a palavra “assentamento”, que se traduz em representações materializadas dos òrìṣà. Assim, cada divindade africana possui elementos que fazem com que os praticantes reconheçam a presença de suas divindades no interior do terreiro. O assentamento de Òṣàálá, por exemplo, se constitui de uma bacia esmaltada de cor branca, uma tigela de porcelana branca chamada em Manaus de “terrena ou terrina”, búzios, moedas e o òkúta ou òta do òrìṣà, ou seja, a pedra símbolo que o representa e considerado o objeto de culto, o elemento primordial presente no ìgbá, afinal este personifica o òrìṣà “vivo”. O òta de Òṣàálá deve sempre ser de cor branca! Em Manaus, é relativamente comum os praticantes assentarem Òṣàálá acrescentando mais oito pratos de porcelana de cor branca, ou ainda, fazerem uso de bacias inox ou bacia feita em porcelana, ainda que sejam mais encarecidas que as bacias esmaltadas.

<sup>44</sup> Um Ile Àṣe funciona o ano inteiro, porém as festividades estão envoltas em um período chamado de “ciclo”, que na verdade, se trata de um calendário em que pesa seu início com a preparação e realização das Águas de Òṣàálá antecedendo o Carnaval brasileiro com pausa no período da Quaresma, que é uma celebração cristã com liturgias voltadas à penitência, reflexão e renovação humana do período da Páscoa. O ciclo retoma as atividades após a Quaresma com realização dos demais festejos dos òrìṣà.



iniciações no așe durante essas festas. Isso ajuda a minimizar os custos com festejos para aqueles que estão dando suas obrigações ou mesmo iniciando na religiosidade bem como auxilia na presença ativa dos praticantes desde as mais altas hierarquias aos recém-iniciados.

O sociólogo brasileiro Reginaldo Prandi em seu livro *Mitologia dos Orixás* (2002) apresenta uma coletânea de mitos de origem africana, e dentre eles, está o mito ao qual esclarece o ritual das Águas de Òșàálá, ao qual o autor intitulou “Oxalufã é banhado com água fresca e limpa ao sair da prisão”:

Um dia Oxalufã, que vivia com seu filho Oxaguiã,  
 velho e curvado por sua idade avançada,  
 resolveu viajar a Oió em visita a Xangô, seu outro filho.  
 Foi consultar um babalaô para saber acerca do passeio.  
 O adivinho recomendou-lhe não seguir viagem,  
 pois a jornada seria desastrosa e poderia acabar muito mal.  
 Mesmo assim, Oxalufã, por teimosia,  
 resolveu não renunciar à sua intenção.  
 O adivinho aconselhou-o então a levar consigo três panos brancos,  
 Limo-da-costa e sabão-da-costa.  
 E disse a Oxalá ser imperativo tudo aceitar com calma  
 E fazer tudo o que lhe pedissem ao longo da estrada.  
 Com tal postura talvez pudesse não perder a vida no caminho.  
 Em sua caminhada, Oxalufã encontrou Exu três vezes.  
 Três vezes Exu solicitou ajuda ao velho rei  
 para carregar seu fardo pesadíssimo de dendê, cola e carvão,  
 o qual Exu acabou, nas três vezes, derrubando em cima de Oxalufã.  
 Três vezes Oxalufã ajudou Exu a carregar seus fardos sujos.  
 E por três vezes Exu fez Oxalufã sujar-se  
 De azeite-de-dendê,  
 De carvão,  
 E outras substâncias enodoantes.  
 Três vezes Oxalufã ajudou Exu.  
 Três vezes suportou calado as armadilhas de Exu.  
 Três vezes foi Oxalufã ao rio mais próximo lavar-se e trocar as vestes.  
 Finalmente chegou Oxalá à cidade de Oió.  
 Na entrada viu um cavalo perdido,  
 que ele reconheceu como o cavalo que havia presenteado Xangô.  
 Tentou amansar o animal para amarrá-lo e devolvê-lo ao amigo.  
 Mas nesse momento chegaram alguns soldados do rei  
 à procura do animal perdido.  
 Viram Oxalufã como o cavalo  
 e pensaram tratar-se de um ladrão do animal.  
 Maltrataram e prenderam Oxalufã.  
 Sempre calado, o orixá deixou-se levar como prisioneiro.  
 Magoado e desgostoso foi arrastado ao cárcere sem comiseração.  
 O tempo passou e Oxalufã continuou preso e sem direito de defesa.  
 Humilhado, decidiu que aquele povo prËșunçoso e injusto  
 merecia uma lição.  
 E o velho orixá usou de seus poderes e vingou-se de Oió.  
 Assim, Oió viveu por longos sete anos a mais profunda seca.  
 As mulheres e os campos se tornaram estéreis  
 e muitas doenças incuráveis assolaram o reino.  
 O rei Xangô, em desespero consultou o babalaô da corte  
 e soube que um velho sofria injustamente como prisioneiro,

pagando por um crime que não cometera.  
 Disse-lhe também que o velho nunca havia reclamado,  
 mas que sua vingança teria sido a mais terrível.  
 Xangô correu imediatamente para a prisão.  
 Para seu espanto, o velho aprisionado era Oxalufã.  
 Xangô ordenou que trouxessem água do rio para lavar o rei,  
 água limpa e fresca das fontes para banhar o velho orixá.  
 Que lavassem seu corpo e untassem com limo-da-costa.  
 Que providenciassem os panos mais alvos para envolvê-lo.  
 O rei de Oió mandou seus súditos vestirem-se de branco também.  
 E determinou que todos permanecessem em silêncio.  
 Pois era preciso, respeitosamente, pedir perdão a Oxalufã.  
 Xangô vestiu-se também de branco  
 e nas suas costas carregou o velho rei.  
 E ele o levou em suas festas em sua homenagem  
 e todo povo saudava Oxalá  
 e todo povo saudava Airá, o Xangô Branco.  
 Depois Oxalufã voltou para casa  
 e Oxaguiã ofereceu um grande banquete  
 em celebração pelo retorno de seu pai.  
 Terminada as homenagens,  
 Oxalá partiu de volta para casa.  
 Caminhava lentamente, apoiando-se no *opaxorô*,  
 comprido báculo de lenho que o ajuda a se locomover.  
 Seus acompanhantes cobriram-no com o branco do *alá*,  
 alvo pálio que protege o velho orixá da luz e do calor do sol.  
 Quando Oxalufã chegou em casa,  
 Oxaguiã realizou muitos festejos  
 para celebrar o retorno do velho pai.<sup>45</sup>

O que essa passagem mítica acaba por revelar são os ewo que cercam Òṣàálá e que farão parte do cotidiano de seus filhos e iniciados. Ou seja, se trata das interdições vinculadas ao uso do *epo pupa*, *aṣo dudu*<sup>46</sup> e que, em sua concepção primeira, exponencia a singularidade no uso das vestes brancas e que traduzem a relação direta dos praticantes de religiosidade de matriz africana com o criador dos seres humanos, o òrìṣà funfun, Òṣàálá.

No livro, *As Águas de Oxalá - Àwọn Omi Òṣàlá* (2009), o historiador e ogan José Beniste, revela detalhes importantes de organização do ritual mais prolongado da religiosidade candomblecista. Aos poucos, o autor revela o ritual sequenciado em três etapas, ou seja, em três domingos de festejos em que os praticantes se encontram reunidos no terreiro de modo a organizarem a festa das Águas que revela a pureza do òrìṣà do branco se constituindo em um ritual silencioso, imperioso e de quietude.

<sup>45</sup> Cf. Prandi, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p. 519-522.

<sup>46</sup> Epo pupa= azeite de dendê e aṣo dudu significando “roupa preta”, “roupa escurecida ou suja”. Há uma reza yorubana que trata sobre o interdito da veste enegrecida, posto que Òṣàálá é o òrìṣà-símbolo da pureza. “Alá funfun koia mi/ Aṣo funfun/ Orinṣàlá/ Ae Ae Ajala eo/ Aṣo funfun/ Orinṣàlá” (O manto branco que nos cobre/ O manto branco de Orinṣàlá/ Sim sim, Ajala (Senhor que moldou os homens)/ O manto branco de Orinṣàlá; tradução livre).

Segundo o autor “No seu início o Candomblé toma ares tristes e silenciosos, pois Òṣàálá será dado a uma aventura em que virá a ser preso e maltratado, por força de sua insistência em viajar quando as determinações eram contrárias”<sup>47</sup> o que explica o mito sendo revivido nas três etapas em que Òṣàálá sofre as intervenções do traquino Èṣù. Os preparativos para reviver o mito acontecem dias antes em que é construída uma cabana ou tenda que tem como representação a prisão em que Òṣàálá esteve por longos sete anos. Desse local partirá a Procissão do povo do terreiro à fonte de água mais próxima que será coletada em quartinhas<sup>48</sup> de barro ou porcelana de cor branca, usadas para lavar o *orí* (cabeça) dos praticantes bem como lavar os ìgbá e renovar a água das quartinhas. O silêncio impera no interior do terreiro, não se costuma ouvir gritos ou mesmo falatório em voz alta. Òṣàálá observa a todos!

A primeira festa é dedicada à Odùdúwà, òriṣà responsável pela criação do mundo conforme destacado na Cabaça da Criação. Aqueles que participam dos rituais devem se ausentar de alimentos apimentados, do uso do dendê, sal, café, feijão preto e, especialmente, de vestes escuras. Somente se usa branco; dentro e fora do terreiro, afinal todos estão de preceito, ou seja, aos praticantes também estão interditas a prática de relação sexual e ingestão de bebidas alcoólicas. No Segundo domingo, a festa das Águas rememora o pedido de perdão de Ṣàngó à Òṣàálá em que a divindade dos trovões veste roupa branca, carrega seu amado pai nas costas e o saúda em uma grande festa em sua homenagem. O terreiro novamente está em festa e o povo de santo permanece vestido de branco saudando com respeito o velho òriṣà arquejado apoiado em seu cajado branco, o Opàṣoró. Um grande *Alá* é estendido e o cortejo de Òṣàálá é apresentado aos presentes na festa.

*Bàbá nlá! Oko Iyemowo*  
Grande pai, marido de Iyemowo  
*Ibi rere l'órisá ka lè*  
O lugar feliz onde ele está assentado  
Òriṣànlá atererekáiyè  
Grande Òriṣà que reina sobre todas as coisas  
Òriṣà nlá Adimúlà  
O grande Òriṣà Salvador  
Olójú kará bi ajere  
Ele tem olhos que vêem tudo  
Èwù rẹ funfun ni

<sup>47</sup> Cf. Beniste, José. *As Águas de Oxalá* - Àwọn Omi Òṣàlá, RJ: Bertrand Brasil, 2009, p.235.

<sup>48</sup> Quartinhas são objetos de formatos diferenciados feitos em barro ou porcelana e que compõem os assentamentos das divindades. Nelas são depositadas água em seu interior representando a fonte da vida, o renascer e a ancestralidade. Nos assentamentos dos òriṣà masculinos são utilizadas quartinhas sem alça enquanto que para as divindades femininas são aquelas confeccionadas com duas ou três alças.

O manto dele é branco  
 Adàgbà jê ìgbín  
 O velho que come caramujo  
 Eni olà eti!  
 Um ser nobre e imutável<sup>49</sup>

O *alá* é um pano branco longo que comumente é usado em dias de festa quando na incorporação do òrìṣà Òṣàálá no terreiro por algum de seus filhos. Ao arquejar do òrìṣà, o alá é posto em suas costas o que passa a identificá-lo na ausência de seu cajado branco. Para os adeptos, o alá representa proteção ancestral do òrìṣà funfun bem como a imensidão dos céus, domínio de Òṣàálá!

A terceira e última festa, por vezes chamada de Festa do Pilão, tem como objetivo encerrar o ritual das Águas no terreiro. Uma das festas mais reconhecidas na cidade de Salvador é a festa das Águas no Ile Àṣẹ Odó Ogé – Terreiro do Pilão de Prata do Bábàlòrìṣà Air José de Òṣàgiyán do Àṣẹ Bamgboṣé. Òṣàgiyán, o guerreiro de Ejigbo, é o òrìṣà dono da Casa e é saudado com carinho por filhos de santo e amigos na Festa do Pilão. Geralmente, na Festa do Pilão são distribuídos àtorí (varetas) àqueles de hierarquia superior que as tocarão nos ombros daqueles que incorporarão com o òrìṣà representando a Guerra dos Àtorí. Ao final da festa, sob o som dos atabaques e os ritmos *ìgbín* (execução lenta com uso dos *aguidavis/àtorí*), *agueré* (execução acelerada e cadenciada com uso do àtorí) e *ijexá* (execução cadenciada com uso das mãos e agogô duplo)<sup>50</sup>, Òṣàgiyán dança no terreiro e finaliza o ritual das Águas.

Enquanto que nas duas primeiras festas é servido *ebo* (milho branco) ao povo de santo e convidados, na última festa é servido *iyán*, inhame cozido, o alimento predileto de Òṣàgiyán, o “grande comedor de inhame pilado”. Também é comum servirem salgadinhos variados, frango, bolo e doces brancos. Em Manaus, no terreiro do bábàlòrìṣà Geovano de Òṣàgiyán – Ile Àṣẹ Ajagùnnán – é comum servirem peixe desfiado como bacalhau temperado e arroz com camarão. O pai de santo prepara um verdadeiro banquete para as festas do guardião da Casa. A festa das Águas traz, Segundo os adeptos, mansidão, reverência, calmaria e pureza ao terreiro. Prepara o ile

<sup>49</sup> Beniste, *op cit.*, p.139. Esse é um Oriki de Òṣàálá. Oriki é o termo que designa a invocação do òrìṣà (orí= cabeça; ki= saudar, louvar) e se trata de versos em repetição que revelam a história das divindades, suas proezas, aventuras, amores, desamores, carregando assim a particularidade dos òrìṣà. Podem ser recitados em voz alta ou mesmo vir acompanhado do ritmo dos instrumentos musicais como atabaques e agogô.

<sup>50</sup> Os ritmos *ìgbín*, *agueré* e *ijexá* simulam os movimentos do caracol, do caçador e da mansidão das águas, respectivamente.

àşę para as demais obrigações que virão e denota a vitalidade do òrişà mais velho do panteão africano e a jovialidade do jovem Òşàgiyán.

### 2.3 Tem festa no terreiro: luxo e simplicidade no aşo dos Òrişà

Dia de festa em terreiro<sup>51</sup> se traduz em dia de agitação e correria entre os membros praticantes do Candomblé. O Candomblé é uma religião brasileira com elementos africanos em sua constituição que prega a relação entre seres humanos e as forças da Natureza por meio dos seres divinizados chamados de Òrişà (Orixás). Olodumare (Deus) é o Ser Supremo, o Senhor de Tudo, dos Céus (Olórun) que organizou em tempos imemoriais a vida das divindades e a vida humana. No epílogo do livro *Mitologia dos Orixás*, o sociólogo Reginaldo Prandi (2001, p.524-528) expõe um mito da criação da religião dos Òrişà:

No começo não havia separação entre  
o Orum, o Céu dos orixás,  
e o Aiê, a Terra dos humanos.  
Homens e divindades iam e vinham,  
coabitando e dividindo vidas e aventuras.  
Conta-se que, quando o Orum fazia limite com o Aiê,  
um ser humano tocou o Orum com as mãos sujas.  
O céu imaculado do Orixá fora conspurcado.  
O branco imaculado de Obatalá se perdera.  
Oxalá foi reclamar a Olorum.  
Olorum, Senhor do Céu, Deus Supremo,  
irado com a sujeira, o desperdício e a displicência dos mortais,  
soprou enfurecido seu sopro divino  
e separou para sempre o Céu da Terra.  
Assim, o Orum separou-se do mundo dos homens  
e nenhum homem poderia ir ao Orum e retornar de lá com vida.  
E os orixás também não podiam vir à Terra com seus corpos.  
Agora havia o mundo dos homens e o dos orixás, separados.  
Isoladas dos humanos habitantes do Aiê, as divindades entristeceram.  
Os orixás tinham saudades de suas peripécias entre os humanos  
e andavam tristes e amuados.  
Foram queixar-se com Olodumare, que acabou consentindo  
que os orixás pudessem vez por outra retornar à Terra.  
Para isso, entretanto, teriam que tomar o corpo material de seus  
devotos.  
Foi a condição imposta por Olodumare

Oxum, que antes gostava de vir à Terra brincar com as mulheres,  
dividindo com elas sua formosura e vaidade,  
ensinando-lhes feitiços de adorável sedução e irresistível encanto,  
recebeu de Olorum um novo encargo:  
preparar os mortais para receberem em seus corpos os orixás.  
Oxum fez oferendas a Exu para propiciar sua delicada missão.

<sup>51</sup> Terreiro é o local de encontro onde são realizados os rituais da afroreligiosidade bem como os festejos públicos. Esses espaços também são denominados de *Ile Àşę* (Casas de Axé), roça e barracão. É comum membros da afroreligiosidade falarem em “Minha Casa” fazendo referencia aos locais físicos de culto de matriz africana. Em Manaus é comum o uso das categorias de barracão ou casa.

De seu sucesso dependia a alegria dos seus irmãos e amigos orixás.  
 Veio ao Aiê e juntou as mulheres à sua volta,  
 banhou seus corpos com ervas preciosas,  
 cortou seus cabelos, raspou suas cabeças,  
 pintou seus corpos.  
 Pintou suas cabeças com pintinhas brancas,  
 como as pintas das penas da conquém,  
 como as penas da galinha-d'angola.  
 Vestiu-as com belíssimos panos e fartos laços,  
 enfeitou-as com jóias e coroas.  
 O *ori*, a cabeça, ela adornou ainda com a pena *ecodidé*,  
 pluma vermelha, rara e misteriosa do papagaio-da-costa.  
 Nas mãos as fez levar *abebés*, espadas, cetros,  
 e nos pulsos, dúzias de dourados *indés*.  
 O colo cobriu com voltas e voltas de coloridas contas  
 e múltiplas fieiras de búzios, cerâmicas e corais.  
 Na cabeça pôs um cone feito de manteiga de *ori*,  
 finas ervas e *obi* mascado,  
 com todo condimento de que gostam os orixás.  
 Esse *oxo* atrairia o orixá ao *ori* da iniciada e  
 o orixá não tinha como se enganar em seu retorno ao Aiê.  
 Finalmente as pequenas esposas estavam feitas,  
 estavam prontas, e estavam *odara*.  
 As *iaôs* eram a noivas mais bonitas  
 que a vaidade de Oxum conseguia imaginar.  
 Estavam prontas para os deuses.  
 Os orixás agora tinham seus cavalos,  
 podiam retornar com segurança ao Aiê,  
 podiam cavalgar o corpo das devotas.  
 Os humanos faziam oferendas aos orixás,  
 convidando-os à Terra, aos corpos das *iaôs*.  
 Então os orixás vinham e tomavam seus cavalos.  
 E, enquanto os homens tocavam seus tambores,  
 vibrando os batás e agogôs, soando os xequerês e adjás,  
 enquanto os homens cantavam e davam vivas e aplaudiam,  
 convidando todos os humanos iniciados para a roda do *xirê*,  
 os orixás dançavam e dançavam e dançavam.  
 Os orixás podiam de novo conviver com os mortais.  
 Os orixás estavam felizes.  
 Na roda das feitas, no corpo das *iaôs*,  
 eles dançavam e dançavam e dançavam.  
 Estava inventado o candomblé.

*Ìyálòrìṣà* (Mães de santo) e *Bàbálòrìṣà* (pais de santo) constituem a liderança do terreiro e costumeiramente distribuem as tarefas aos *omòrìṣà* (filhos de santo). Assim, o lugar se prepara para a festividade de santo com certa antecedência, o que implica aos participantes o reconhecimento de suas tarefas associado aos cuidados inerentes aos objetos das divindades africanas, os *òrìṣà* bem como e, especialmente, aos próprios *òrìṣà* que se farão presentes no festejo. Interessante observar que uma única

feita de santo movimenta toda a estrutura hierárquica do Ile Àṣẹ<sup>52</sup>. Não somente pais e mães de santo coordenam as atividades do ile; suas hierarquias conseguintes são comumente convocadas a auxiliar na organização das atividades. Filhos de santo mais velhos na religiosidade são convocados a organizarem o terreiro e demandarem as demais atividades que concorrem por fora do próprio festejo. A exemplo disso se tem pessoal encarregado de distribuir convites aos membros da afroreligiosidade, organizar a decoração do terreiro, fazer a locação de mesas e cadeiras, confeccionar o *ajeun* (comida) da festa e o *ajeun* dos òriṣà que ficam dispostos no *roncô* (quarto de santo) e ainda o *ipade*, alimento ofertado ao òriṣà das encruzilhadas, mensageiro das divindades, Èṣù.

Para organização das vestimentas dos òriṣà denominados de *Aṣo*<sup>53</sup> a tarefa fica a cargo das *Ajoyes* ou *Ekedes*<sup>54</sup> administrar cuidadosamente tudo o que diz respeito às indumentárias das divindades africanas. Assim serão elas as responsáveis em lavar as roupas antecipadamente ao momento do festejo, passar as vestes, separar as anáguas que acompanham as vestes sagradas, limpar e lustrar as *òriṣà òṣó* (paramentas)<sup>55</sup> que o

---

<sup>52</sup> A religião candomblecista se traduz em uma hierarquia que estrutura o próprio culto internamente bem como os festejos públicos em que é possível identificar os atores religiosos em ação. A liderança maior de um Ile Àṣẹ sempre será do òriṣà do terreiro e, por conseguinte do líder que encarna essa espiritualidade, ou seja, do Babalòriṣà ou Iyalòriṣà e demais omòriṣà (filhos de santo). Conforme o texto de Louis Dumont “Homo Hierarchicus” (1997[1967]), a noção de hierarquia é um fenômeno universal tanto para sociedades holísticas bem como sociedades individualistas modernas. As relações hierárquicas no interior dessas sociedades é que são diferenciadas. Não se trata necessariamente de relações de poder, e sim, de um ordenamento precursor de uma inteligibilidade acerca dos valores sociais. Por exemplo, na sociedade yorubana “ao Eu transcendental, intangível e invisível associam-se componentes de ordem material formando um corpo tangível e visível e outros componentes de ordem imaterial, intangível e invisível. O ser humano é descrito como constituído dos seguintes elementos: *ara, ojiji, okan, emi e orí*” (RIBEIRO, 1996, p.52, grifos meu) em que *ara* representa o corpo físico, *ojiji* - o fantasma humano, *okan* - o coração, *emi* é o sopro divino e *orí* representa a cabeça e essência humana. As relações estruturais hierárquicas reconhecidas no interior do candomblé surgem da confluência do universo mítico associado à experiência humana em valorar o que foi definido pelas divindades, - òriṣà - na atribuição de tarefas na vida cotidiana humana, além do que foi apreendido ao longo da vida religiosa e que se direciona à conquista de status, prestígio, autoridade e conhecimento adquirido.

<sup>53</sup> *Aṣo* é a palavra yorubana correspondente à roupa, pano, vestimenta, veste, indumentária. Logo, *Aṣo Òriṣà* será a designação que usarei neste texto etnográfico para representar as vestimentas usadas pelas divindades africanas quando incorporadas/viradas/manifestadas em suas filhas e filhos bem como no uso de vestes adornando os *ìgbá*, assentamentos dessas divindades no interior dos terreiros.

<sup>54</sup> *Ajoye* (Yorùbá), *Ekede* (Jeje) ou *Makota* (Banto) é o termo usado para identificar uma das hierarquias presente no Candomblé. Identifica as mulheres que não incorporam com as divindades e que têm a responsabilidade de cuidar dos Òriṣà (Ketu), Vodun (Jeje) ou Nkisi (Banto) quando estes encontram-se manifestados nos rituais internos ou em festejos público. São elas as responsáveis em cuidar de tudo que faz referência às divindades: das roupas aos apetrechos sagrados, da comida aos agrados votivos.

<sup>55</sup> Para a tese farei o uso do termo *òriṣà òṣó* que significa “enfeite de orixá”. Nos terreiros de Manaus, Salvador e Lauro de Freitas, os praticantes do Candomblé costumam identificar os apetrechos que os òriṣà carregam nos rituais festivos como “paramenta e/ou paramento”. Em yorùbá há outros termos que

òrìṣà usarão nas festas, verificar os laços, laçarotes e fios das vestes, enfim dar conta de uma toda complexidade que envolve o ato em “vestir o òrìṣà”.

Sei especificamente acerca dessas tarefas pois sou Ajoye de um ile àṣe encarregada de cuidar de tudo que se refere ao òrìṣà Òṣàlúfón e estive inúmeras vezes envolvida na organização de festejos no terreiro de meu Bábàlòrìṣà e de outras lideranças religiosas em que fui convidada a participar. As Ajoyes assumem diversas funções no terreiro, e na ausência de uma outra hierarquia, elas desenvolvem tais atividades e ainda têm que dar conta de suas responsabilidades enquanto “Mães dos Òrìṣà”.

As demais hierarquias são encarregadas em organizar as demais instâncias do festejo. Assim, a *Iyabasse* realiza a confecção das comidas da festa, o *Babaefun* realiza a pintura dos Ìyàwós quando houver saída de recém-acolhidos e iniciados na afroreligiosidade, o *Babalòsányìn* realiza a coleta e separação das ewé (folhas do Axé) para que os membros tomem seus banhos com as ervas sagradas ou ainda lavem os assentamentos dos òrìṣà com as folhas correspondentes. Ogans são homens escolhidos pelas divindades a realizarem tarefas mais diretas e dom cotidiano do terreiro. Assim temos o Ogan *Aṣogún* (responsável em sacrificar animais nos rituais interno) e o Ogan *Alabe* (responsável em cantar nas festas e tocar os atabaques; - os instrumentos de percussão denominados *rum*, *rumpi* e *lé*). Os atabaques são os três tambores curtidos com pele de animal, especialmente daqueles usados em rituais internos do ile àṣe, além de serem afinados e passarem por ritual de purificação específico realizado por sacerdotisa/sacerdote e os ogans responsáveis, os alabês. O rum apresenta o som mais grave, dobrando e repicando os toques, o rumpi sintoniza e afina ao rum apresentando som médio, enquanto que o último, o lé, registra o som mais agudo dos atabaques.

Tem-se, ainda, o Ogan *Pejigan* (responsável em zelar pelos assentamentos dos òrìṣà), além de outras titulações dadas aos ogans como *Balogún* (responsável pela casa de Ògún), *Balodé* e *Afikodé* (responsáveis pela casa do òrìṣà Odé/Òṣòṣì), *Asogba*

---

podem vir a designar esses elementos que complementam as indumentárias das divindades como *aṣo daradara* (roupa bonita), *ti nkòju si* (paramento), *ipilẹṣe* (origem), *atileyin* (adereços), *eya erọ* (acessórios), *ohun* (objetos), *ohun oṣo* (ornamentos/ornamentação) e ainda existem outras expressões yorubanas que visam identificar os objetos como *Ọpa* que significa ferramenta. Assim, tais categorias vinculadas ao uso de apetrechos religiosos foram discutidos no interior da pesquisa posto que se trata de várias formas de escrita referentes à concepção de paramentações de òrìṣà na linguagem yorubana, servindo de diversas interpretações do ponto de vista religioso e que, ao nosso ver, o termo òrìṣà òṣó melhor representa tais objetos.



(responsável pela casa da família Afoman, que inclui os òrìṣà Ọ̀balúwàiyé, Ọ̀ṣùmarè, Nàná, Ìròkò, Yẹ̀wà), *Elemòsò* (responsável pela casa dos òrìṣà Ọ̀ṣàálá e Ọ̀ṣàgiyán), dentre outros.



Fig. 16 - Aquarela de Carybé (Hector Julio Paribe Bernabó, artista plástico nascido na Argentina e naturalizado brasileiro) presente no livro *Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia*, 1981.

Carybé ficou mundialmente conhecido por suas obras artísticas retratando o cotidiano dos terreiros, os grandes murais feitos em madeira e ferro, além de esculturas que tiveram projeção internacional como aquelas exposições encontradas nas cidades de Salvador, São Paulo e Nova York.

Em momentos de festas no terreiro, todos os membros praticantes e mesmo alguns visitantes chamados carinhosamente de “amigos do terreiro” costumam se organizar para que a festa ocorra de modo tranquilo e mais exemplar possível. Evidentemente que a exigência maior recai sob os ombros dos praticantes já inseridos na religiosidade, quer sejam Ègbón, Ogans, Ajoyes ou mesmo os recém-iniciados, Ìyàwós.

No que tange às vestimentas das divindades africanas, o que percebo é a presença de um discurso que permeia entre o luxo e a simplicidade por parte dos praticantes da religiosidade candomblecista. Estar investido de simplicidade parece gerar nos adeptos do Candomblé um ar de rusticidade que acaba por destoar daquilo que seria encarado como chique, atual, na moda. As entrevistas que realizei com candomblecistas nas cidades de Manaus, Salvador e Lauro de Freitas denotam uma preocupação com que o òrìṣà venham apreciar: desde a escolha dos tecidos, arremates, rendas até o modelo encontrado para produção dessas vestes. Pude participar do ciclo de festas no terreiro de meu avô de santo (Ile Àṣẹ̀ Opó Ajagunnán) na cidade de Lauro de Freitas, interior da Bahia, além dos encontros com artífices e demais praticantes do Candomblé na cidade de Manaus (AM) e Salvador (BA) que possibilitou observar a exigência prestimosa daqueles que são os grandes homenageados nas festas, os òrìṣà.

Se tem algo que òrìṣà gosta é de coisa *odara*, ou seja, coisas maravilhosas, lindas ofertadas a elas e eles. Aprende-se desde que se adentra a religião dos òrìṣà que os espíritos ancestrais foram seres exigentes e que por isso suas vestes não fogem à regra. Assim, o iniciado na religião, a ver a *Ìyàwó*, *Ogan* e *Ajoye* confirmados conhecem os *itàns* (mitos) de seus respectivos òrìṣà e passam a identificar-se por meio das vestes. Porém, a *ìyàwó* veste a cor branca pelo período de um ano a contar de sua inserção na religião. E passará a usar as demais cores somente após o cumprimento de sua obrigação de axé de um ano chamada *Odu Kiní*. Em algumas Casas de Axé, *Ogan* e *Ajoye* vestem a cor branca em suas saídas de apresentação na religião. Depois passam a usar as cores que acharem mais afeitos. Mas isso não se constitui como regra, pois os mais velhos na religião acreditam que os cargos de *Ogan* e *Ajoye* lhes conferem senioridade e por isso suas vestes não imputam restrições.

Em algumas Casas de Axé, os recém-iniciados podem fazer uso de outras cores para suas vestes do cotidiano que são as roupas diárias chamadas de *roupas de ração* (*aṣo ojoojumo*) ou mesmo as roupas de festas ou roupas litúrgicas (*aṣo iṣakoso akoso*), porém tudo acompanhado sob olhar criterioso do *Bàbàlòrìṣà* e/ou *Ìyálòrìṣà* e mesmo os *Ègbón* da religião. Antes de a festa iniciar, as roupas são segredadas no *roncô*, local que serve para acolher os iniciados ou aqueles que estão dando suas obrigações de Axé. Neste local, as vestes sagradas costumam ficar dependuradas em cabides, varais, *cobogós* (em Manaus é pronunciada vulgarmente como “comungol”, ou seja, são blocos de cimento que permitem a entrada de iluminação e ar).

Em Salvador e em Lauro de Freitas é comum observar o processo de engomar as roupas, especialmente as saias das òrìṣà femininas e das *ìyàwós*, para os eventos festivos da religião. De manhã cedo, em uma panela, se dissolve o amido de milho na água e leva ao fogo. Com a água ainda morna se coloca em uma bacia grande juntamente com as roupas a serem engomadas. Dispõe essas roupas no varal e ainda úmidas se inicia o processo de “quebra goma”, que consiste em passar a roupa com ferro quente procurando fazer os vincos necessários. Nos terreiros baianos é comum as mulheres fazerem uso de anáguas de tecido algodão que são engomadas bem como as roupas de festa. Em Manaus, as anáguas são confeccionadas em tecido tnt, tule ou telas sintéticas e muito recentemente se tem feito uso das anáguas de algodão.

Em grande medida, o *aṣo* dos òrìṣà é confeccionado no interior dos terreiros. Uma parcela dos praticantes prefere que as roupas de suas divindades sejam produzidas

sob o olhar atento das lideranças dos ilê àṣe e dos artífices de roupas de santo. Ainda há aqueles que compram as vestimentas já prontas em cabanas e ateliê espalhados pelo Brasil, porém os valores dessas vestimentas são de alto custo e não possibilitam realizar trocas e/ou ajustes dos tamanhos, nisso estão inclusos os diversos sites que expõem os trabalhos de confecção de roupas do àṣe.

Tanto em Manaus quanto nos terreiros de Salvador e Lauro de Freitas pude perceber que os artífices de roupas de santo fazem uso de tecidos tidos como “tradicionais” como percal, tricoline, voil, além dos aviamentos como renda, sianinha, fitas gregas, entremeio. Até o início do ano 2000, as roupas de ração nos terreiros de Manaus eram feitas em sua maioria ou de tecido algodão ou de tecido oxford. Esse último foi sendo abandonado aos poucos haja vista que é um tecido relativamente pesado e quente, especialmente no uso diário em uma cidade de clima tropical úmido. Também não era comum o uso de aviamentos em roupas de ração, somente nos aṣo òriṣà. Essa realidade tem modificado ao longo dos últimos oito anos em que tenho observado a produção de vestimentas nos terreiros manauara.

Um fato importante a mencionar quanto às mudanças empreendidas nos terreiros de Manaus (e que considero importante destacar posto que me motivou a desenvolver a presente pesquisa) ocorreu no ano de 2009, quando naquele momento o Bàbálòriṣà Ribamar de Ṣàngó, sacerdote de um dos terreiros mais antigos da capital, Ile Ase Opô Topê Mesán Orún conhecido como Terreiro de Santa Bárbara, realizou a cerimônia de Borí com o Bàbálòriṣà Aristides de Ajagunnán. O borí é a cerimônia de “dar de comer à cabeça” e é um ritual interno importantíssimo para consolidar a espiritualidade do praticante em que são ofertados alimentos sagrados em homenagem à Yemoja (Ìyá Orí, Senhora de todas as cabeças) e Òṣàálá, Pai de todos os òriṣà e criador dos seres humanos. A partir do momento em que Pai Ribamar de Ṣàngó deu borí com Pai Aristides de Ajagunnán ocorreram mudanças drásticas nos rituais internos e festivos de todos aqueles que eram filhos e netos de Pai Ribamar.

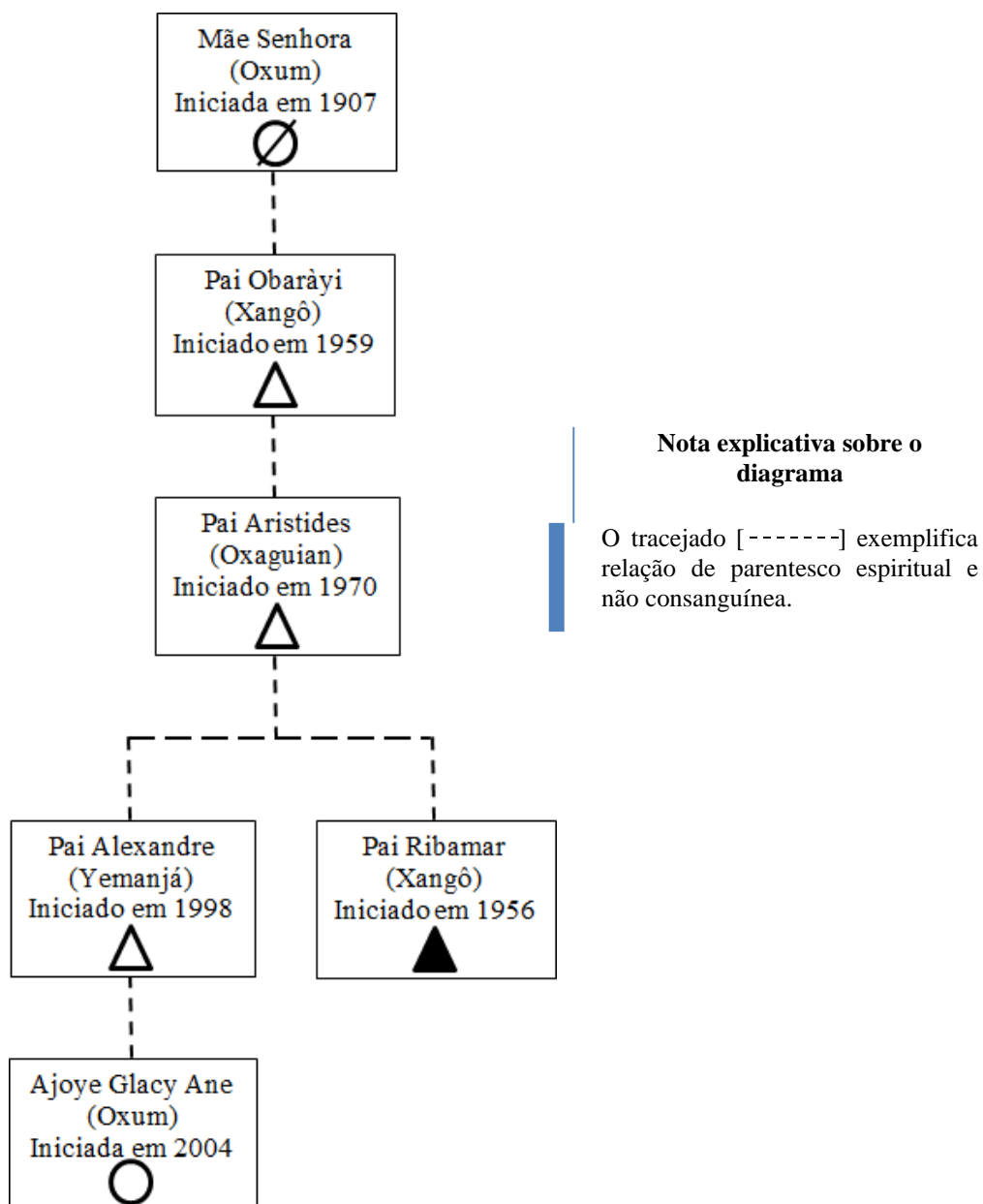


Fig. 17 - Genealogia da filiação de Pai Ribamar no Candomblé Ketu em Manaus (AM), 2019

Em conversa recente com Pai Aristides durante uma festa dedicada a Òșàálá em Manaus, pude compreender a diferença estrutural dos rituais antes e após o borí de Pai Ribamar. Pai Aristides explicou que o candomblé praticado na cidade de Manaus à época de seu “irmão carnal” (categoria nativa de santo que designa irmão de sangue), falecido Bábàlòrìșà Lídio de Òșàgiyán (conhecido como Bui de Òșàálá), era de nação

Amburaxó<sup>56</sup>. Isso explica o modelo de ritual de iniciação diferenciado, cânticos e rezas em língua banto, ketu e por vezes até em português, além das festividades públicas.

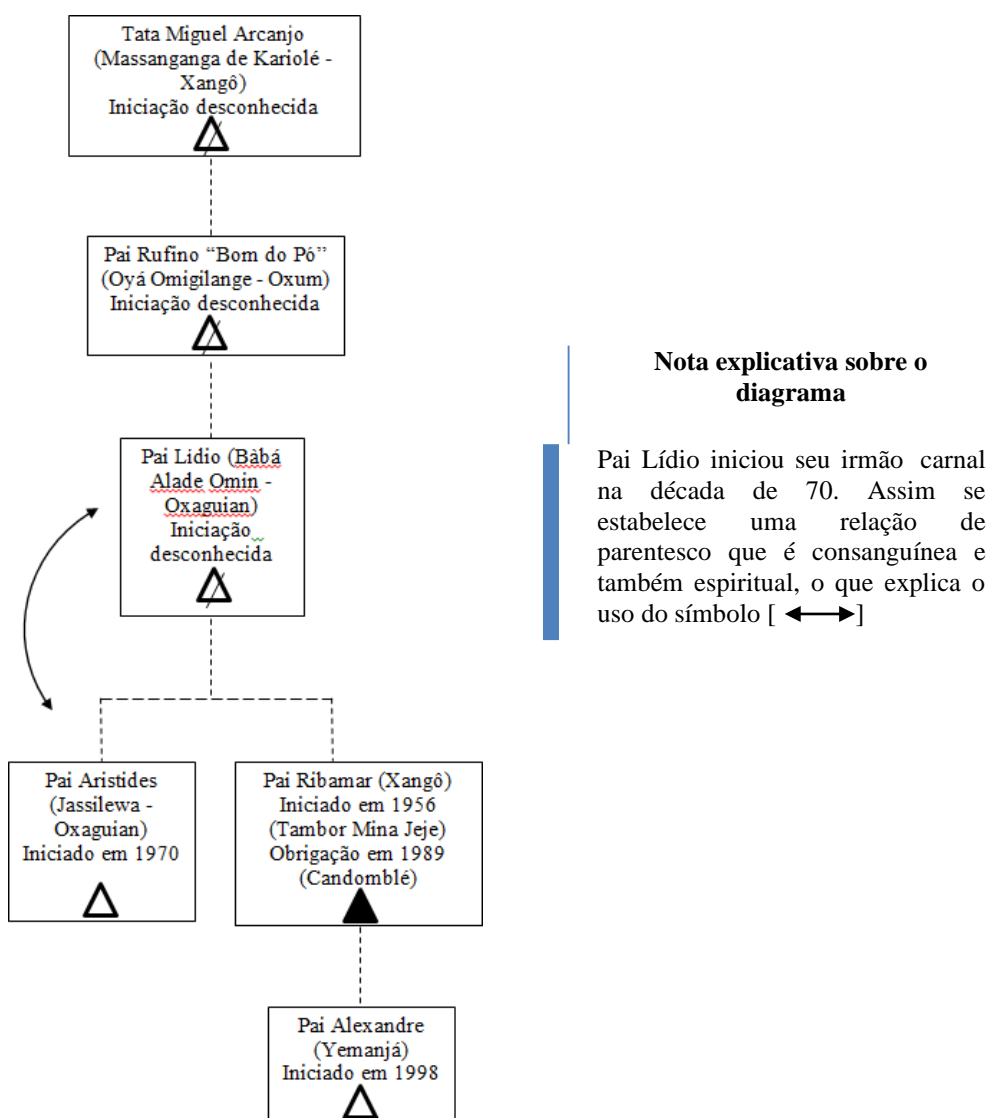


Fig. 18 - Candomblé de Nação Amburaxó em Manaus até o ano de 2008

Quando passei a investigar o candomblé em Manaus, a partir do ano 2000, meu primeiro contato se deu no Terreiro do Seringal-Mirim (ou Terreiro de Santa Bárbara como era conhecido pelos afro-religiosos à época), terreiro este fundado pelas negras maranhenses Maria Estrela e sua companheira Antônia Lobão. Informo aqui que o

<sup>56</sup> Nação Amburaxó carrega elementos de nação angola e ketu. O àçê amburaxó foi fundado por Tata Miguel Arcanjo e seu filho de santo, Manuel Rufino de Souza, fundador do Ile Açe Tomi Bocum, deu continuidade aos rituais envolvendo elementos da nação angola muxicongo. Pai Rufino ficou conhecido como Rufino Bom do Pó, haja vista que era exímio com feitiços e encantamentos. Para maiores detalhes sobre a nação amburaxó, cf. Castillo (2013) bem como o documentário “Manoel Rufino do Beirú” (40’05 de 2017 dirigido pelo Babalorixá Aurelio Bernarcchi). Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=b8t2oUTO5js>>. Acesso em 10/fevereiro de 2019.

candomblé em Manaus é um fenômeno muito recente com pouco mais de setenta anos. Em um primeiro momento histórico tivemos a presença do renomado sacerdote Wilson Falcão Real conhecido como Tata Mutalambô da nação Angola que imprimiu à capital manauara um modo diferenciado de culto aos ancestrais, especialmente a um lugar “acostumado” a rituais de origem africana por meio do culto aos Voduns que ficaram conhecidos na cidade popularmente como “batusques”. Esses primeiros terreiros de origem maranhense praticavam cultos de Tambor de Mina<sup>57</sup>, religião afro-brasileira de origem banto.

Os primeiros batusques conhecidos na cidade de Manaus foram dois terreiros dedicados à Oya ou Santa Bárbara investida pelo sincretismo religioso presente no Brasil: o terreiro de Santa Bárbara fundado por Joana Gama e o terreiro do Seringal Mirim fundado por Maria Estrela e Antônia Lobão; ambos no início do século XX. Na década de 1980, Pai Ribamar que foi iniciado em culto mina jeje no ano de 1956 (por intermédio de sua avó Otília Nonato que também era iniciada no culto) com o Vodum Boço Xadantã, passa a liderar o terreiro após a morte de Mãe Margarida Farias. Em 1989, Pai Ribamar modifica os rituais no Seringal Mirim ao passo em que dá sua obrigação de 7 anos com Pai Lídio de Oxaguian introduzindo assim o candomblé dentro do renomado terreiro. Em depoimento décadas atrás Pai Ribamar me dizia que muitas mulheres que “dançavam mina” no Seringal Mirim saíram do terreiro posto que não aceitaram as mudanças ocorridas a partir de sua liderança. Algumas dessas mulheres se deslocaram para outros bairros da cidade com o fim de dar continuidade ao culto dos encantados.

Posso dizer que o ano de 2009, trinta anos após as mudanças, ocorreu novamente um *drama social* (metáfora conceitual de Victor Turner<sup>58</sup>) no Seringal Mirim; isso tudo motivado pela realização do Borí de Pai Ribamar com o afamado Bâbálòrìshà baiano Aristides de Ajagunnán. Pai Ribamar até então era filho de Pai Lídio de Òsàgiyán (irmão carnal de Pai Aristides) e em decorrência de desavenças com seu

---

<sup>57</sup> Sobre tambor de mina cf. os trabalhos do antropólogo Sérgio Figueiredo Ferretti (Querebentã de Zomadonu: etnografia da Casa das Minas do Maranhão. São Luís: EDUFMA, 1985) e Mundicarmo Ferretti (Desceu na Guma: o caboclo do Tambor de Mina em um terreiro de São Luís – a Casa Fanti Ashanti. 2.ed. São Luís: EDUFMA, 2000).

<sup>58</sup> Cf. Victor Turner em “Schism and continuity in an African society”. Manchester: Manchester University Press (1996[1957]).

sacerdote sobre filhos de santo e problemas de saúde, Pai Ribamar sai da “mão” de Pai Lídio e se torna filho de santo de Pai Aristides<sup>59</sup>.

Essa fissura de cunho religioso criou um clima tenso, dramático e que propiciou uma desestrutura à época. O borí de Pai Ribamar revelou uma mudança estrutural nos rituais internos da afroreligiosidade presente. Pai Aristides representou uma reviravolta nos rituais adotados até então no Seringal Mirim. Sendo assim, se Pai Ribamar “trocou de mão”, automaticamente seus filhos de santo e netos de santos deveriam fazer o mesmo, ou seja, modificar os rituais até então executados sob regência de Pai Lídio, que era de nação amburaxó e muitos na cidade acreditavam ser nação ketu. Pai Aristides explicou a Pai Ribamar e demais filhos de santo que o candomblé que ele trazia para Manaus era de raiz Opó Afonjá, logo, de nação ketu, o que implicava em realizar mudanças desde os rituais executados no quarto de santo, nos rituais de iniciação de ìyàwó, ogans e ekedes bem como festejos de obrigações para os òrìṣà.

---

<sup>59</sup> Em seu livro “A raiz do Ile Asè Opô Ajagunã” (Salvador: Fundação Cultural Ajagunã; Selo Ségúnda Edição, 2014), Pai Aristides explica sobre sua feitura de santo “Eu fui iniciado em 1970, aos catorze anos de idade, e na época foi tomada esta opção, devido a uma doença de que eu padecia. Então o Orixá determinou e minha mãe obedeceu. Apesar do meu avô ser Ojé e minha mãe frequentar um Terreiro de Baba Egum, foi-me dito que eu necessitava de ser iniciado para Lesse Orixá. Este foi o grande motivo pelo qual tive de fazer santo, ainda em tenra idade, no Terreiro Balé Ominguiã, na Ilha de Itaparica. O responsável do terreiro era Lídio José Mascarenhas, que é meu irmão biológico e que assume a sucessão da minha mãe. Fui feito por ele” (p.67).

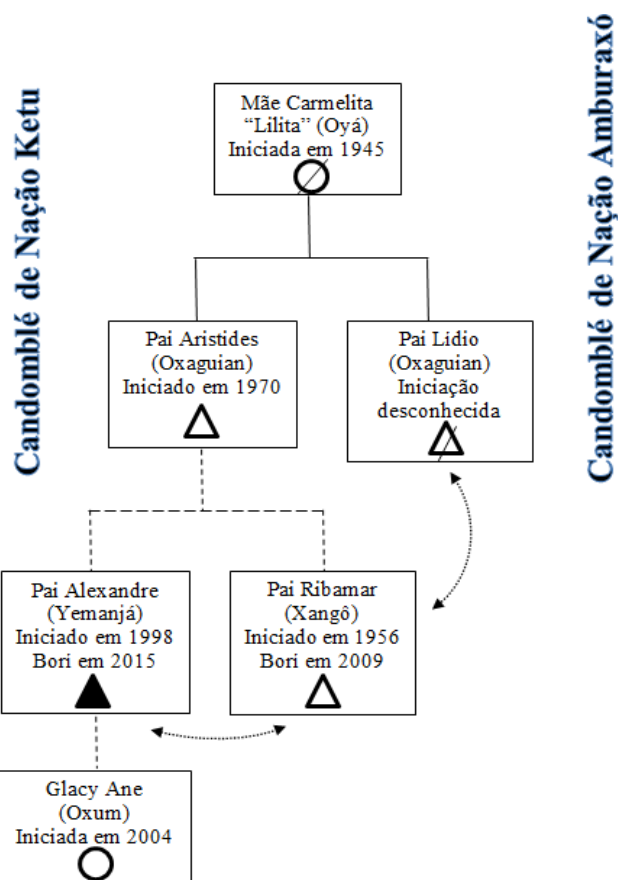


Fig. 19 - O “drama” no Candomblé de Manaus (2009)

#### Nota explicativa sobre o diagrama

O tracejado [ - - - - ] exemplifica relação de parentesco espiritual e não consanguínea.

O tracejado [ <-----> ] exemplifica relação espiritual anterior, ou seja, designa pessoas que foram filhos de santo de sacerdotes anteriores.

O tracejado [ ——— ] exemplifica relação consanguínea.

Essas mudanças rituais no candomblé em Manaus envolveram novas habilidades no manuseio de elementos mágico-religiosos da nação ketu aos quais eram tidos como relativamente novos para o povo de santo. E tais mudanças foram tidas como extremamente pesadas para o povo de terreiro de candomblé em Manaus que até então estava habituado a rituais e festejos que “misturavam” elementos banto e ketu em sua essência espiritual, e nisso a questão da linguagem dos rituais modificou haja vista que o yorubá se intensificou nas instâncias dos rituais de iniciação de ìyàwó, confirmação de ogans e ajoyes bem como as obrigações de santo realizadas anualmente e outras em momentos específicos no àṣẹ<sup>60</sup>

<sup>60</sup> Essas obrigações são as tradicionais e comemoradas junto ao povo de santo revelando a continuidade do praticante na religiosidade candomblecista como as obrigações de um ano (*odu kíní*), de três anos (*odu ètá* ou *odu kètá*), de sete anos (*odu èjé*), de quatorze anos (*odu iká*), de vinte e um anos (*odu okanlelogun*). Existem, ainda, obrigações às quais os praticantes realizavam anualmente, porém são ações do próprio ile àṣẹ organizadas pela hierarquia.



Recordo que naquela época (aproximadamente dez anos atrás) muitos filhos de santo de Pai Ribamar não aceitaram tais mudanças e decidiram, em sua maioria, ficar no àçê de Pai Lídio, bem como outros simplesmente abandonaram a religião candomblecista! Uma das maiores divergências que motivou a saída de filhos de santo da “mão” de Pai Ribamar foi a explicação que Pai Aristides deu em relação à espiritualidade dos rodantes, ou seja, daqueles que “viravam” (incorporavam) de santo. Pai Aristides afirmou que no Àçê Ketu apenas um único òrìṣà deveria ser fixado no orí (cabeça) do rodante, não possibilitando assim outras espiritualidade de òrìṣà. No candomblé amburaxó praticado em Manaus, os rodantes poderiam “virar” com até três òrìṣà. Pai Aristides discordava dessa múltipla incorporação e certa vez disse: “Já é difícil e complicado você virar com um òrìṣà, imagine três?! Òrìṣà é uma força muito grande, minha filha e nós recebemos uma pequena parcela da força deles em cima da gente”.

Outra divergência se fez no momento em que Pai Aristides explicou sobre os festejos de santo e as vestes apropriadas para apresentação no salão. Segundo ele, pessoas do sexo feminino que incorporassem com òrìṣà masculino deveriam usar saia e os de sexo masculino que incorporassem com òrìṣà feminino deveriam usar bombacho<sup>61</sup>. A notícia de mudança nas vestes sagradas provocou insatisfação, revolta e embaraço. A explicação era tida como “simples”: a espiritualidade reconhecia o gênero ao qual estava envolta, assim, o òrìṣà que incorporasse em uma mulher ou em um homem reconhecia sua sexualidade e isso deveria transfigurar às roupas de razão e no așo dos òrìṣà.

Um aspecto que concorreu por fora e que ainda é motivo de insatisfação por parte dos rodantes diz respeito aos transexuais e transgêneros que participam do candomblé. Sacerdotes de terreiros tradicionais não corroboram da ideia de aceitação quanto à identidade de gênero e/ou acrescida da mudança de sexo sujeita à alteração na vestimenta do cotidiano e vestes sagradas. Por exemplo: um rapaz que entra para o candomblé faz um òrìṣà feminino e depois se auto identifica como do gênero feminino não pode/poderia modificar as vestes de sua divindade bem como de suas roupas do cotidiano. Os “mais velhos” da religião, em sua maioria, explicam que o òrìṣà compreende apenas o gênero de nascimento de uma pessoa e não sua sexualidade ou

---

<sup>61</sup> Calça masculina larga nas laterais de cós largo e amarrada com fio de algodão e com frisos no calcanhar. Não possui bolsos. Também conhecida como calça “balão” ou calça “palhaço”.

ainda sua identidade de gênero não é levada em consideração. Esse é um tema extremamente delicado no interior das religiões de matriz africana e que tem tomado espaço apropriado nas discussões internas dos terreiros, especialmente quando há presença de filhas e filhos de santo transexuais e transgêneros presentes nas comunidades de santo.

Importa aqui explicitar que as mudanças decorrentes do “novo” àṣẹ presente na cidade de Manaus trouxe à tona uma série de questionamentos que fazem parte do cotidiano de quem participa da religião candomblecista; isto é, os rituais internos, as festividades públicas, modos de se vestir, de se comportar em uma roda de candomblé, os cargos entregues aos Ègbón em suas obrigações de sete anos ademais a hierarquia sempre presente e mais arraigada.

Quadro 01 - Relação Gênero x Vestes Sagradas

<b>GÊNERO</b>	<b>DIVINDADE (ÒRÌṢÀ)</b>	<b>ROUPA</b>
<b>Feminino</b>	Feminina	Usa saia de 5 metros, camisú, bata, pano d’Costa, atacan, laçarotes, ojá
	Masculina	Usa saiote/saieta de até 3 metros (altura do joelho), camisú, bata, bantés, atacan, rodilha
<b>Masculino</b>	Feminina	Usa bombacho, pano d’Costa, atacan, laçarotes, ojá
	Masculina	Usa bombacho, bantés, atacan, rodilha

Quadro 02 - Hierarquia x Vestes

<b>HIERARQUIA</b>	<b>GÊNERO</b>	<b>ROUPA</b>
<b>Bàbàlòrìṣà</b>	Masculino	Calçolão, búbá, alaká, eketé (gorro diferenciado) Conjunto de calçolão, blusa manga comprida, alaká, eketé
<b>Ìyálòrìṣà</b>	Feminino	Saia baiana (4 a 5 metros), camisú, bata, pano d’Costa, alaká, ojá

<b>Ogan</b>	Masculino	Conjunto composto de calça comprida, blusa de mangas compridas com bolso nas laterais ou bolso central e filá (gorro)
<b>Ajoye/Ekede</b>	Feminino	Conjunto de iró (saia longa enrolada na cintura semelhante a saia envelope), blusa manga comprida e larga, pano de cintura, toalha de ombro, ojá  Vestido ou Opariô (saia longa fechada com fios de algodão ou elástico), pano de cintura, toalha de ombro, ojá
<b>Egbón</b>	Masculino	Calçolão, blusa manga comprida, eketé ou filá
<b>Egbón</b>	Feminino	Saia baiana (4 a 5 metros), camisú, bata, pano d'Costa, ojá
<b>Ìyàwó</b>	Masculino	Conjunto de calçolão, blusa manga curta
<b>Ìyàwó</b>	Feminino	Saia baiana (3 a 4 metros), camisú, bata, pano d'Costa, atacan, ojá
<b>Abian</b>	Masculino Feminino	Obedece as mesmas exigências dos ìyàwós. Exigência da cor branca.

Cabe aqui explicitar algumas modalidades de vestimentas de òrìṣà e do cotidiano que diferem no que tange ao gênero bem como hierarquia no santo. Os termos acima expostos, em sua maioria, estão em linguagem yorubana e para os praticantes os mesmos já designam a referida peça. Por exemplo, nas vestes de rodantes femininas é comum o uso do *camisú* que é uma blusa normalmente confeccionada em tecido algodão com detalhes em renda nas mangas e gola. O *camisú* é encoberto por uma bata que consiste em uma blusa larga comumente de tecido richelieu, guipir e laise africano (tecidos brocados de moda mais cara) ou ainda tecido cambraia, ankará e demais tecidos estampados. O *Atacan* é feito de tecido semelhante ao da saia rodada entre 40 a 60 centímetros de largura donde é feito um grande laço que é envolto no peito e finalizado amarrando na frente. No terreiro Opô Ajagunnán, o atacan é chamado de “ojá de peito”.

*Banté* é um termo usado para vestimenta de divindade masculina e designa duas peças semelhantes ao atacan, haja vista, que são dois panos de 1 metro de largura por 1 metro de altura (em média) são postos nas laterais do corpo da divindade. Os

praticantes também costumam fazer laços menores de até 20 centímetros de largura que seriam “bantés menores” por vezes chamados de “laçarotes” que podem usados por òrìṣà masculino e feminino. Há, ainda, um item masculino presente somente na veste do òrìṣà Ṣàngó que são as gravatas; estas são pequenas tiras que simulam gravatinhas perfiladas lado a lado que circundam o quadril do òrìṣà do fogo. Há, ainda, os *saiotes* que são usados por òrìṣà masculinos que possuem até três metros de comprimento por um metro de altura. São bem menores em relação às saias rodadas chamadas de *baiana* que chegam a ter de quatro a cinco metros de comprimento.

*Alaká* é uma peça feita comumente de aṣo oke<sup>62</sup> ou ainda de tecido laise africano e é uma veste que designa hierarquia. É usada nos ombros por mães e pais de santo. Também são usadas por ajoyes, porém o alaká passa a ser usado na cintura. Normalmente é vendido em forma de conjunto que forma o “conjunto de alaká”, ou seja, composição feita de pano de ombro e ojá. *Eketé* e *Filá* são modelos de gorros usados somente por praticantes do candomblé de sexo masculino. O *eketé* é um gorro alto e estilizado que é mais utilizado por pais de santo e *Ègbón* de alta hierarquia, ou seja, aqueles com mais de quatorze anos de santo, enquanto que o *filá* é um gorro de menor proporção e usado por ogan e *Ègbón* mais jovens. Também pode ser usado por *ìyàwós* de sexo masculino, porém sem muito adereço e normalmente confeccionado em cor branca.

O *Bùbá*, que durante décadas era denominado de *Bubú* em Manaus, é uma vestimenta masculina usada somente por bàbàlòrìṣà. Consiste em uma grande túnica de mangas compridas com altura até os joelhos com abertura nas laterais. Deve vir acompanhada de blusa bem como de calção. É um tipo de vestimenta muito comum em Nigéria e Gana em eventos formais e que no candomblé tem sido usado somente por altas hierarquias masculinas.

As vestimentas de òrìṣà em Manaus pouco diferem daquelas produzidas em terreiros de candomblé na Bahia, e isso decorre do tipo de àṣe presente na capital

---

<sup>62</sup> Aṣo oke é um tipo de tecido de origem nigeriana que consiste em confeccionar a veste com retalhos de tecido que vão formando calças, batas, turbantes. Comumente esses pequenos retalhos são usados na África em eventos formais como casamentos ou cerimônias religiosas. Em Nigéria e Brasil se costuma comprar o tecido aṣo oke para fazer *Bùbá* que é uma bata masculina de mangas longas usadas somente por bàbàlòrìṣà e *Ègbón* de alta hierarquia. O aṣo oke é considerado um *aṣo ṣakoso akoso*, uma roupa hierárquica, não podendo ser usada em rituais por praticantes com menos de sete anos de iniciação. Para maiores detalhes cf. o curta-documentário do canal nigeriano BattaBox “Nigeria Fashion: Aso Oke & business of traditional cloth” sobre a produção artesanal de Aṣo oke (5“26, 2012). Disponível em [https://ru-clip.net/video/frimOmg\\_Mg/nigeria-fashion-aso-oke-business-of-traditional-cloth.html](https://ru-clip.net/video/frimOmg_Mg/nigeria-fashion-aso-oke-business-of-traditional-cloth.html). Acesso em 15/fevereiro de 2019.

amazonense, ou seja, a nação ketu imprime uma estrutura que lhe é característica que acaba por tornar o candomblé reconhecido em sua essência religiosa promovido por sua forte hierarquia e disciplina do culto.

Sobre as mudanças ocorridas no candomblé em Manaus, em depoimento meu bábálòrișà, Pai Alexandre de Yemoja me dizia que havia dissonância decorrente do desconhecimento sobre o àșe Ketu e também um sentimento humano muito presente naqueles que participavam do candomblé: a vaidade.

A minha resistência era porque nós não aceitávamos as mudanças. Tipo, se você faz uma comida diferente, a gente não aceitava porque a gente era acostumado a fazer de um jeito. Se uma cantiga é de uma forma, a gente não aceitava que a gente estava acostumado com a cantiga daquele jeito. Então na verdade eu acho que é igual na vida de um trabalhador, dentro de uma organização ou então na vida normal, quando mexe na nossa zona de conforto, incomoda. Eu acho que é mais ou menos assim que eu sentia isso, sabe. E eu lembro que minha maior resistência era que minha Orixá usava saia e eu tinha que tirar a saia porque Orixá feminina na cabeça de masculina não usava saia. Ela usa bombacho. E a minha maior resistência era essa. Eu falava “Ah! Porque meu santo nasceu com saia vai morrer de saia”, eu acho que tudo era uma vaidade minha. E eu pude ver que não tinha porquê. Com o tempo eu fui vendo isso, quando fui pra Salvador que eu fui ver que não tinha porque ter essa vaidade de tirar saia do santo e botar bombacho. O santo não ia deixar de ser o Orixá manifestado ali! Ela não ia deixar de ter a mesma força, o mesmo axé, a mesma coisa, não ia mudar. A única coisa que ia mudar era a estética mas o principal pra nós que somos do Candomblé não é o que as pessoas veem. A nossa verdadeira festa é o ritual interno! Essa é a nossa verdadeira festa pra nós que somos de Candomblé. Então eu acho que pelo fato de não ter muita maturidade ou a vaidade também fala muito alto, eu era mais resistente por conta disso mesmo. Então tinha essa resistência e chegando em Salvador, não, na verdade Pai Ari me convenceu e me mostrou que o axé na verdade não era nada mais nada menos que aquilo. O axé era pra gente era o ebó que eu fui lá tirar, o borí que eu tomei lá, a matança que foi feita pro meu santo. O axé era isso e não a roupa, não glamour, o brilho. Não que não faça diferença porque faz uma diferença você ir pra uma festa bonita, maravilhosa e ver os Orixás deslumbrantes lá. Mas a diferença era essa que, na minha cabeça, aí vou tirar tudo isso, vai acabar com meu axé. Não, não é. O axé é isso. É fazer as coisas na gente: ebó, borí, matança, obrigações, comidas secas, comidas de santo, isso que é o axé! Os banhos de folhas, energizar o nosso corpo pra que a gente receba axé. Igual quando eu vim de Salvador que meu pai de santo falou bem assim: “A sua Orixá comeu. Espere que ela vai trabalhar. Você não vai chegar lá e as coisas vão mudar de uma hora pra outra na sua vida. Porque até mesmo você quando almoça, você quer descansar! Quando você come, você quer descansar um pouco pra depois você trabalhar. Que ninguém come e sai doido trabalhando”. Aí foi uma das explicações que eu falei que eu entendi tanto é que quando eu voltei de Salvador deu 14 dias minha vida mudou completamente! A minha vida espiritual, que a minha vida pessoal sempre foi próspera não posso reclamar de nada, sempre foi próspera, sempre conquistei as coisas materiais. Com sacrifício mas sempre conquistei, algumas com sacrifício outras com facilidade mas a minha vida espiritual sempre foi bem conturbada, principalmente relacionado à casa, a ter um local da casa de Yemanjá. Mas fora isso tudo pra mim sempre aconteceu. E depois de 14 dias tudo aconteceu comigo. Como vem acontecendo até hoje. [Entrevista com Pai Alexandre de Yemoja, Manaus, maio, 2018, grifos meu]

Quando estive no Ile Àṣẹ Afará Biwá, no bairro São José III, zona leste da cidade, para entrevistar meu ex-irmão de santo, Pai Arlison de Òsùn Karê, ele me lembrou esse fato ocorrido das mudanças empreendidas por Pai Aristides. Quando questionado sobre as roupas de santo terem sido um elemento de discórdia com a vinda do bàbálòrìṣà baiano à capital manauara, Pai Arlison disse “Eu acho que sim. Em grande parte a questão da vestimenta contribuiu muito pras pessoas não se adequarem ao Axé de Pai Aristides”. À época, Pai Arlison havia sido filho de santo de meu bàbálòrìṣà e, hoje, é um dos filhos de Pai Aristides representando o àṣẹ Ketu na cidade.

Na margem dos rituais adotados, o povo de santo foi se encontrando e restabelecendo laços anteriormente desfeitos. Foram atando os nós da saia rasgada e recriando novos olhares acerca do candomblé Ketu na cidade de Manaus. Aqueles que seguiram na “mão” de Pai Ribamar e de Pai Aristides seguem a tradição do àṣẹ Ketu e, portanto, assumiram o compromisso em “virar” com apenas um único òrìṣà<sup>63</sup> e vestir adequadamente suas divindades em momentos festivos da religião.

No que diz respeito às vestes sagradas dos òrìṣà, os artífices locais tiveram que adaptar a forma de idealização e confecção das vestimentas das divindades africanas bem como a forma habitual com que os rodantes se acostumaram a vesti-las(os). A prerrogativa do não uso de saias por rodantes de sexo masculino fez com que os artífices de vestimentas chamados por vezes carinhosamente de “costureiros do àṣẹ” criassem estratégias para se adaptarem à nova realidade no candomblé manauara.

Sobre a arte de costurar, um de meus agentes de pesquisa, dofono de Yemoja, Deuziel, disse que aprendeu técnicas de costura com sua mãe bem como a talhar<sup>64</sup> com seu bàbálòrìṣà, Arlison de Òsùn. Discorrendo acerca das mudanças no processo de vestir as divindades, especialmente aos praticantes de sexo masculino ele afirmou:

---

<sup>63</sup> Pai Ribamar que antes incorporava com Ṣàngó, Òsùn e Òṣàgiyán, agora “vira” apenas com sua divindade Ṣàngó. Pai Arlison que “virava” com Òsùn, Òṣòṣì e Yemoja, “vira” com sua divindade primeira. E Pai Alexandre que antes possuía Yemoja, Òṣàálá e Òṣòṣì, “vira” apenas com Yemoja. Isso me afetou diretamente posto que fui/sou a primeira Ajoye de Òṣàálá de meu babalòrìṣà. A partir do momento em que ele soube que não “viraria” mais com os demais òrìṣà, entendi que seria a única Ajoye confirmada para Òṣàálá de meu Ile e passaria a cuidar do quarto de santo dedicado ao òrìṣà funfun (divindade do branco). Essas mudanças acarretam modificações importantes no interior dos terreiros, como ocorrera com o nosso diretamente.

<sup>64</sup> No campo da moda, o processo de talhar significa cortar o tecido com base em um molde. Ou pode designar, ainda, a criação de uma peça de roupa que está presente na imaginação do artista da moda. Aqui surgem variantes de talhes, ou seja, cortes que o costureiro realiza ao idealizar uma peça e/ou modelar uma roupa.

Hoje já sei fazer bombachos bem variados, já sei o tamanho correto pro bombacho ficar, dependendo do corpo da pessoa, meio fofa, meio estreito pra ela, pano d'Costa, laços, laços bem trabalhados, com bastante fita. Sei mesclar as cores, que é uma coisa muito importante porque as cores em um tecido branco dá vida. Ou até mesmo em um estampado você pode usar fitas, gregas. E assim eu fui. E hoje em dia se uma pessoa chegar pra mim “Sabe montar uma roupa para mim?”. “Eu sei. Pra quê que tu quer?”. “Pra isso”. “Então vamos lá assim assado e desse jeito”. Foi assim que eu comecei a costurar. [Entrevista com Deuziel de Yemoja, Manaus, setembro, 2018]

E destacou sobre o aprendizado ocorrido no interior dos terreiros:

(...) as roupas de ração, eu digo bem assim que eu tive uma grande ajuda do Pai Arlison. Porque eu digo pra ele “Até hoje, o senhor é a única pessoa que testa minha paciência” (risos). “Por quê?”. A senhora já viu as roupas de ração do meu pai? Pois é, aquilo ali você precisa de paciência. Porque se você não tiver paciência, estar olhando o tamanho correto porque um tecido pode ficar maior que o outro e desalinhar na beira na hora da emenda da costura. Fazer detalhes de gola entendeu, e às vezes não ficar do jeito que ele quer, de você desmanchar e fazer? Por isso que eu digo que eu aprendi muito com ele, as roupas de ração principalmente. Foi mais com meu pai de santo que aprendi. Porque ele me dava as ideias. Ele chegava comigo “Olha, faz assim assado e desse jeito. Olha, não é desse”. Então com ele que aprendi bastante.

(...) E segunda foi lá na roça, no Opô Topê. Trabalhei nas Águas de Oxalá e agora no recolhimento de iyàwó e agora na obrigação de três (anos). Então as roupas lá elas são bem enfeitadas. Se eles puderem botar um milhão de fitas numa roupa, eles botam! E com cores variadas e tudo mais. Então lá também foi uma parte que eu aprendi mais, vamos dizer assim, deixar uma roupa pro santo luxuosa. Com ração, aprendi a fazer roupa de santo com Pai Arlison. Mas pra montar uma roupa de santo bem luxuosa, bem bonita pra santo, eu aprendi no Opô Topê. [Idem, grifos meu]

Um fato curioso sobre as habilidades de Deuziel em produzir roupas de santo é o de ter aprendido com seu bàbálòrìṣà a arte de talhar, sendo que Pai Arlison de Òsùn não sabe costurar, somente modelar roupas. Conversando com o pai de santo este explicou como se aventurou na arte de produzir roupas de àṣẹ:

Bom, na verdade, minha mãe já costurava. E aí, eu pedia sempre pra ela talhar, e ela na verdade não sabia como fazia aquelas roupas de santo, então eu emprestava as roupas para ela poder tirar mais ou menos o modelo. E ela, naquele meio assim de querer talhar, tentando fazer do jeito dela, eu observei e aprendi a talhar. No entanto ela dizia que eu sabia talhar melhor do que ela (risos). Eu não sabia costurar, coisa que ela disse que talhar é mais difícil, costurar é mais fácil. Na verdade, até hoje, sei talhar e não sei costurar (risos). Então eu aprendi vendo ela fazer porque ela dava um jeito de talhar aquelas roupas, né. Que levava saias, levava camisetas, levava os atacans, os ojás. E na verdade eram aqueles panos retos, que ela achava fácil, botava em cima, talhava e ia embora. Agora as coisas que estavam fechadas pra ela era difícil. Aí mandava outra pessoa fazer. E ver ela botar em cima, eu comecei a tirar modelos, botar em cima e cortar por outros. Cortava torto, pelo início né (risos), mas ela dava um jeito. Fazia um monte de pedaço de retalho, ela

emendava tudo, e no final, dava tudo certo. E assim foi. [Entrevista com Pai Arlison de Òṣùn, Manaus, maio, 2018, grifos meu]



Fig. 20 - Composição de aṣo òriṣà desenvolvida por Pai Arlison de Òṣùn. Detalhe à direita do pano d'Costa com desenho do tecido organza tracejado com cola glitter e pedra d'água redonda dourada. Foto da autora, out/2017.

Deuziel complementou essa fala de seu bàbàlòriṣà ao informar a primeira vez em que costurou por conta de necessidade no barracão de seu pai em um momento da religião:

Foi até um negócio engraçado. Ia ter uma festa de erê lá no barracão. Aí o Pai Arlison falou “Aí eu queria tanto fazer uma roupa pra minha erê”. Aí eu falei “Ah pai, se o senhor fizer eu também quero fazer, posso?”. “Pode. Vamos fazer o seguinte: vambora atrás do tecido”. Na mesma hora a gente se ajeitou



e fomos ali na (Av) Grande Circular atrás de tecido pra fazer as roupas dos nossos erês. Pai Arlison disse assim “E agora? A gente comprou o tecido, cadê máquina de costurar e quem é que vai costurar?”. E eu “Caraca. Pior, né pai”. Aí eu lembrei de uma amiga minha que ela levava muito a máquina dela pro cangaço. Aí eu cheguei, liguei pra ela “Adriana, eu queria pedir um favor seu? Me empresta tua máquina de costura?”. Aí ela disse “Ah mano, vem buscar aqui”. Fui pegar na casa dela. Aí bota a máquina na mesa e como botar a linha que eu não sabia? Mas vambora dar um jeito. Aí o Pai Arlison disse “Olha, eu via minha mamãe fazer assim”, aí o Pai Arlison talhou as roupas dos erês, e agora? Vamos lá! Vamos tentar a sorte. Foi uma costura meia torta mas as roupas ficaram prontas.

Então dali em diante depois teve uns ojás de bico que o Pai Arlison queria fazer pra ele. Como a máquina ainda estava com a gente, eu peguei do mesmo jeito, foi meio troncha mas saíram os ojás. Em seguida, ia ter uma festa da Dona Padilha, todo mundo estava com sua roupa pronta e eu não tinha conseguido dinheiro pra comprar minha roupa. Aquilo me preocupou, eu liguei pra minha mãe, ela disse “Eu tenho sim. Vem aqui buscar” só que não dava tempo de eu vir aqui na minha mãe, pegar o dinheiro, comprar a coisa e voltar pra festa. Então, o quê que eu fiz? Eu vim na sexta-feira, falei pro Arlison, vim na sexta-feira à noite, dormi aqui, peguei o dinheiro, fui de manhã lá na loja no Alvorada, comprei o tecido e peguei a máquina da mamãe e costurei. Foi outra costura mal feita porque lá na hora da festa a gente dançando, a calça e as linhas tudo por aqui porque eu não tinha dobrado direito aí eu fiquei “E agora? Vai ficar assim mesmo”, a partir daí eu fui começando a prestar atenção, perguntando do meu pai pequeno que ele é costureiro, perguntando da mamãe “Como é que faz pra não ficar assim”, aí ela me ensinava as dobras, os deulados que são pra fazer as golas ou algo parecido na beira de alguma roupa.

Aquilo eu fui fazendo só que eu sou do tipo da seguinte forma tipo assim quando eu quero aprender, eu não vou esperar aparecer. Tipo assim, eu vou esperar a senhora me procurar pra vir fazer uma roupa, não! Eu pego um tecido aqui, eu vou cortando eu vou ajustando. E aí eu fui me habilitando a fazer as dobras, fazer os deulado direito que eu não fazia. Assim foi surgindo. Hoje em dia já costuro bem melhor. Eu mesmo já sei, tipo assim, você chega aqui comigo “Olha eu queria fazer uma roupa para mim só que eu não tenho ideia como fazer”. Já dou ideia de botar bico o sintético, bordado inglês ou uma fita, entendeu. E assim foi surgindo aos poucos. Hoje em dia já sei fazer bastante, já cheguei até fazer um aço oke! Eu fiz um aço oke que eu nunca tinha feito na minha vida. Mas fiz um aço oke que foi inclusive pro Pai Arlison pra ele participar das Águas de Oxalá lá no Opô Topê. Só tinha visto um aço oke mas montar um aço oke pelo amor de Deus é um trabalho!

[Entrevista com Deuziel de Yemoja, Manaus, setembro, 2018, grifos meu]

Deuziel é um dos artífices mais procurados em Manaus para confecção de vestimentas para divindades africanas bem como para roupas do cotidiano de praticantes do candomblé. Ele tem desenvolvido ao longo dos últimos três anos técnicas diferenciadas para a confecção das vestimentas de santo bem como é um exímio artífice de paramenta de òrișà. Ele costuma dar dicas aos seus clientes e também é bastante exigente na escolha dos tecidos e arremates de vestimentas haja vista que ele também já fora consumidor como ele mesmo me dissera em nossos encontros.

Olha, quando eu fazer uma roupa para uma pessoa, eu passo uma lista a ela. Se a senhora chega comigo e diz “Deuziel, eu quero uma roupa de luxo mas

eu quero uma baiana de luxo tudo bem bonitinho para uma função da família Afoman”. Chego com a senhora e digo “Olha, preciso de um tecido estampado que seja de acordo com a cor, preciso disso e daquilo”. Material que dê para eu costurar? Eu preciso de alfinete, tesouras, fita métrica porque é essencial. Porque seu tamanho é diferente do tamanho das outras. Linha, máquina de costura e agulhas de mão que são alguns pontos que a gente dá antes para não correr na hora da costura. Porque às vezes você prende com alfinete mas quando você vai passando na costura, o alfinete solta. E quando você alinhava ou dá um pontinho ali, ele fica mais fácil. [Idem]



Fig. 21 e 22 - Etapas de talhar tecido e modelar roupa de ração (roupa e aviamentos) realizada por Deuziel. Foto da autora, nov/2017.

Na epígrafe abaixo ele relata as dificuldades de um artífice de roupas de orisha:

Ração (é mais difícil) porque roupa de santo na maioria das vezes ela tem tamanho único. Ração, não! Principalmente pra mulher porque as mulheres, elas têm tamanho de seio variável. Uma tem avantajado, outras têm bem pequeninho, outras não tem seio (risos). Então pra mulher é mais difícil fazer. Roupas femininas são mais difíceis. Não é nem questão de saia! É questão de blusa por causa dos seios delas. E hoje eu já aprendi uma coisa, que eu estava estudando uma técnica, como é pra fazer principalmente aquelas batas que são arredondadas às beiras. Como que são pra fazer eu aprendi uma técnica

que eu estava pesquisando. Como é que eu vou fazer essas batas? Primeiro mede os seios, depois a altura e depois risca a curva. Então eu fiquei bem interessado!

E com isso eu aprendi também fazer pra um cliente, uma capa para Exu! Porque ele disse assim “Ah eu quero uma capa mas a capa que fizeram ela ficou arrastando no chão, ficou maior aqui e ficou assim”. Então eu fiquei assim, bom, se eu tenho a altura dele e ele quer a capa assim, eu fiz a mesma técnica: medi aqui e medi aqui e fiz a curva. E ficou perfeito! Então, eu sempre pego uma coisa, tipo assim, eu fiz uma roupa para senhora, pra uma função, e essa roupa eu já posso imaginar como é que eu posso fazer para outro tipo de função também. Por exemplo, eu não sabia fazer aquelas blusa tomara-que-caia que eu nunca vi. Um dia eu peguei, fiz uma roda de dois palmos, botei elástico aqui, botei elástico aqui, botei duas mangas com elástico e pronto, a menina amou a camisa. Ficou tomara-que-caia com duas manguinhas bem franzidinho. Então às vezes eu vou olhando e vou inventando a coisa doida. [Idem]

Essa exigência que lhe é característica se assemelha em muito ao modo de fazer roupas de santo por parte do Bábàlòrìṣà Marcelo de Òṣàlúfòn conhecido como Pai Marcelinho de Òṣàálá. Pai Marcelinho disse que aprendeu a costurar com seu primeiro bábàlòrìṣà, falecido Pai Marcelo de Òṣùn e com sua mãe.

Pois é, na época que eu estava com Pai Marcelo, ele sabia o básico em relação à roupa. Fazer roupa de santo, tanto que é que ele fez roupas da cigana dele, fazia roupas do Orixá dele.

(...) A mamãe, ela também costurava. O que foi que eu fiz? A mamãe tinha comprado uma máquina nova pra ela e tinha escanteado, deixado mesmo de lado, e eu cheguei com ela e disse “Mamãe, o seguinte, me empresta aí?”. Me empresta aí, quando não, eu já fui carregando a máquina (risos). Aí, eu do lado do Pai Marcelo comecei a ver como ele costurava e comecei, digamos, a aprender também.

- Você aprendeu vendo Pai Marcelo costurar?

Ahã. Aí depois disso qualquer dúvida que eu tinha, eu já perguntava da mamãe, eu tinha uma tia aqui que era costureira profissional também, mas o PROSAMIN tirou ela daqui, e basicamente era isso. Quando eu queria assessoria, ou era a mamãe, depois que eu saí no caso da mãe do Pai Marcelo, ou era minha tia aqui do lado. O resto eu fui aprendendo. [Entrevista com Pai Marcelinho de Òṣàálá, Manaus, maio, 2018]

Rememorando sua primeira experiência com vestimentas disse que não fora necessariamente com òrìṣà, e sim, com entidades catiço: pomba-gira.

Peguei minha pomba-gira pra ser de cobaia (risos). Tu quer ver? Deixa eu pegar a roupa. (Interlocutor mostrando a produção de roupas).

Eu acho pano de R\$ 4,00, de R\$ 300,00. O quê que tu quer? Tudo bem como você viu a primeira roupa da Dona Maria, quase tudo foi de improviso, tipo aquela roupa laranja dela, aquela roupa me custou R\$ 100,00 de material! O resto foi improviso. O quê que eu vou colocar em cima daquele tecido pra deixar ele bonito? Você está me entendendo? Aquele pano dela, o preto, me lembro como hoje, foi R\$ 15,00 no quilo. Fui no mercado comprar de quilo.

E aquele voil comprei no quilo foi R\$ 30, 40,00, não gastei nem R\$ 100,00 naquela roupa. O resto fui eu e a máquina naquela roupa laranja. [Idem]

E Pai Marcelinho é muito conhecido entre os praticantes como exímio costureiro, especialmente no que diz respeito à vestimenta de pomba-gira, o que torna sua experiência ainda mais interessante tendo em vista que se trata de um afro-religioso com mais de dezesseis anos de santo.

E o pessoal me procura muito isso porque eu consigo agregar valores, eu consigo fazer uma roupa em um preço barato entre aspas e eu consigo deixar uma roupa mais ou menos bonita, entende.

- Mas o pessoal lhe procura mais pra fazer roupa de santo ou roupa de Legbara?

Roupa de Legbara. Porque só de tempo em tempo que a gente paga obrigação. E as Legbaras não, todo ano! E pras Legbaras não, elas não dão um jeito! (risos). A própria Legbara passa o dia e noite consultando, entende mana.

...

Em relação à roupa, é como eu te falo, depende muito, por exemplo, pra Oxalá eu adoro trabalhar com organza que dá aquela leveza, dá aquela transparência, fica algo bonito. Porque o pessoal hoje só faz aquela saia escorrida, pronto! O pessoal não se preocupa em dar acabamento na roupa, como você viu ali que eu fiz questão de colocar pérola, isso eu faço pra Oxalá. Depende muito do Orixá. Eu não vou colocar pérola em Ogum! Tem muita particularidade.

...

A particularidade de cada Orixá. Até porque quando uma pessoa me procura ela está pagando então ela quer algo melhor e eu vou ter, e elas me procuram por causa disso. E graças a Deus. E eu ainda não tenho aquela estrutura que eu quero, profissionalmente falando. Mas as pessoas me procuram sabendo da minha capacidade profissional, claro que o conhecimento adquirido no decorrer dos tempos, e eu nunca deixei ninguém a desejar, graças a Deus. Eu fiz uma roupa pra Sete Encruzilhadas, quando vi a Lenita, ela disse “Cara, tu és um artista plástico!”. Eu disse “Não, mero artesão!” (risos). Sou de Oxalá, povo debochado. Eu disse “Mero artesão”. Aí foi quando ela me disse que ia me procurar pra fazer uma roupa pra Padilha da (Mãe) Isabel, fazer a roupa da Padilha dela, até hoje não me procurou. Mas só a satisfação de eu ver ela falando “Deitei pra ti”, entende. [Idem, grifos meu]

Orgulhoso de suas produções para entidades, Pai Marcelo me mostrou uma a uma suas composições e se deleitou por diversas vezes a evidenciar cada peça produzida e cada cliente satisfeito.

(Interlocutor mostra fotos da roupa da Sete Encruzilhadas). Está aqui a roupa da Sete Encruzilhadas. Eu fiz dois chapéus. Aqui na frente, porque não dá pra ver, aqui na frente são só rosas dessas grandonas. Porque ele chegou aqui, cadê aquela roupa da Dona Maria, com esse tecido lilás, só que tinha só 4 metros! Como é que eu vou fazer uma roupa pra Sete Encruzilhadas, que é conhecidíssima, com 4 metros? Esse daqui Glacy, olha. Esse daqui que ele comprou até lá com a Lenita. Aí ele já chegou com 4 metros desse. “Quero que faça uma roupa”. “Oi? Quer que faça uma roupa pra Sete Encruzilhadas com 4 metros?”. “O quê que tu precisa mais menino?”. “Vamos lá no

centro”. Ai, eu já crááá. Alexandre<sup>65</sup> gastou aqui quase R\$ 1.000,00 só de tecido. Porque só essa peça foi R\$ 200,00 e pouco. Eu comprei com ele uns 30 metros de organza pra fazer as rosas. Aí teve o material da echarpe, teve o material do chapéu dela, teve o material da blusa que eu fiz com uma renda. O metro da renda foi R\$ 70,00. Pra fazer a blusa da Sete Encruzilhadas que eu botei até aqui no chão, isso daqui é a ponta da blusa, que eu fiz caindo assim por cima da saia, eu trabalhei, abri aqui e meti outro pano e ela foi até embaixo, a blusa dela. Porque o Alexandre sempre usou corselet, então eu fiz uma blusa de renda, meia taça que pessoal chama, com uma manga até aqui e a ponta caindo por cima da saia até embaixo. Então ela pegou daqui caindo. Cráá. Alexandre gastou quase R\$ 1.000,00 ali. E de mão de obra cobrei R\$ 200,00 dela pra fazer a roupa. E passei uma semana só pra fazer as rosas. Uma semana todinha porque tem que cortar o pano, botar anágua numa ponta e cada rosa era 3 metros de organza. Então cortava organza mais ou menos desse tamanho [cerca de 2 palmos], aí tinha que colocar nylon numa ponta e nylon na outra. Franzia ela todinha no meio, depois tu pegas as duas pontas e vai zi zi zi pra poder fazer a rosa. Uma rosas deste tamanho. Gastei pra mais de 30 metros de organza pra fazer essa roupa! Com essa roupa que a Lenita falou “Deitei pra ti, tu és um artista plástico!”. “Não mana, mero artesão”. (risos). Ali foi foda, foi meu ego! Porque ela cansou de passar lá quando ela ia lá no Pai Odair, ela sendo mais nova que eu no santo, se fosse outro chamava atenção dela. Foi quando ela viu a roupa que eu fiz e disse “Deitei pra ti”, aí o ego foi lá em cima. Ali é pessoal, entende. [Idem, grifos meu]



Fig. 23 - Pomba-gira Sete Encruzilhadas de Pai Alexandre d’Lòògún vestida com roupa de composição de Pai Marcelinho d’Òşàálá (à direita). Foto de Pai Marcelo d’Òşàálá (sem data).

<sup>65</sup> Alguns termos foram suprimidos da fala original com o fim de preservar a identidade de afro-religiosos citados.



Fig. 24 - Roupas para Ìyàwó de òṣun desenvolvida por Pai Marcelinho. Foto de Pai Marcelo, s/d.

Em Lauro de Freitas, município distante cerca de 30 km da capital Salvador, pude conversar com o Bábàlòrìṣà André de Òṣòṣì, que também confecciona vestes sagradas para os membros do Ile Àṣẹ Opô Ajagunnán, terreiro de meu avô de santo. Pai André foi um de meus agentes de pesquisa mais citados nas rodas de conversa que realizei no Opô Ajagunnán enquanto realizava o processo de seleção de informantes na Bahia. Os membros do terreiro ressaltavam a delicadeza e originalidade de Pai André na confecção de roupas de ração e roupas de òrìṣà. O jovem sacerdote lembrou que aprendeu no ambiente do terreiro de sua mãe carnal, a arte de costurar:

Ah, isso foi uma questão de lá do terreiro. A gente estava com ìyàwó recolhido, tinha uma máquina lá e não tinha ninguém pra costurar. A filha do ilê, que tinha lá, ela estava muito doente. Falei: “Minha mãe, me dá que eu costuro pra saída de Yemanjá”. “Como menino você vai costurar?”. Eu falei: “Eu costuro, a gente faz. Deve ser simples”. Na minha cabeça, né. Eu ainda jovem, louco, muito curioso com tudo. E aí saiu! A roupa saiu. Não saiu como sai hoje. Então a cada dia eu fui auto me... eu sou muito sensível,

vamos dizer não é autodidata, mas pode até ser chamado. Que vê o que eu vejo e consigo reproduzir.

...

Sempre observei na minha Casa, as filhas de santo costurando. Sempre fui curioso. Na verdade, as minhas próprias roupas sempre eu olhava assim: “Poxa, o corte. Como eu corto?”. Às vezes, sai errado. Mas a gente vai... eu sou muito curioso e gosto de me desafiar. Ah! Traz uma peça. “Mas você não tem uma peça não do que você quer e tal”.

...

Curiosidade. Eu digo que foi por curiosidade mesmo. Olhei e vi, nossa.

[Entrevista com Pai André de Oçosi, Lauro de Freitas 06 de março de 2018]

Foi com lágrimas nos olhos que Pai André me falava sobre sua experiência com costura no terreiro “Sozinho. É questão...é amor, amor ao orixá!”. O jovem bábálòrìṣà baiano me dizia que suas habilidades se estreitavam no terreiro mas que há outras encomendas que concorrem por fora do ambiente do terreiro que se ligam à sua habilidade na costura.

É costura em geral. São vestidos mas o meu foco é questão da religião mesmo. Pro pessoal de terreiro porque eu gosto. Eu gosto de ver a coisa acontecendo. Uma ekede bem arrumada com vestido e tal. Então eu faço fantasia pra fora, Carnaval, pego costura em geral. Não é só pra terreiro.

- A sua profissão hoje é costureiro?

Sim sim. É com que eu trabalho, eu ganho o pão de cada dia com a costura, principalmente com o povo de terreiro.

...

Porque assim ó, como eu costuro muita roupa pra nossa religião, a gente é baseado em uma saia, um pano da costa, um camisú, um ojá, então isso é padrão. Vamos dizer, os modelos são padrões. [Idem]

E o artífice de roupas foi destacando sua atuação na moda dos terreiros:

Direto na peça! É corte e costura. Eu pego o tecido, corto e eu mesmo costuro. Não tenho que levar pra alguém cortar não. A questão de vestidos, fantasias... Fantasia geralmente é o que a gente vê, o que a gente cria. “Ah, tal personagem é esse”. Como é o tal personagem? O personagem usa calça? Camisa, capa, sei lá. Qualquer que seja o personagem. E a questão do masculino, é porque eu uso, então fica mais fácil. Então as peças, eu crio bastante pro público masculino! Porque eu gosto, eu uso. Então tudo o que eu produzo, eu uso.

- Então você pega o tecido, pega a tesoura e vai talhando a roupa?

Não! Aí tem que medir, tem que ter toda a metragem, tem que medir a pessoa. Tem que ter tudo isso. Senão não cabe, na cabe na verdade... Geralmente, as clientes, elas vêm até mim. Aí eu tiro, na entrega do material, eu tiro.

- Você atende em casa?

Em casa, meu atelier é em casa. Ela vai, já leva o material e aí eu tiro as medidas. Aproveito e, às vezes, como é roupa de axé, já peço pra trazer: “Traga um camisú, traga uma bata”. Porque aí eu já vou ter uma noção. A saia não que é padrão! Eu já vou ter a noção de largura, de altura da pessoa.

...

Padrão de saia geralmente é 1 metro de altura com 5 de roda. Vai depender da altura da pessoa, porém mas como bota anágua e tal, acaba sendo 1 metro a base assim de altura. [Idem]

Um detalhe importante que aparece nas falas dos interlocutores que é fundamental aqui explicitar diz respeito ao valor atribuído para cada modelo de veste produzida por esses artífices. A exemplo disso é Pai Marcelo que por diversas vezes reiterou que não sabia cobrar por seu serviço e que isso envolvia muito sua relação com cliente (se são amigos no santo, se são irmãos de santo, se são pessoas que sempre lhe procuram) bem como Deuziel que dizia estar muito satisfeito com o público que vinha conquistando ao longo dos últimos anos, das casas de santo que acabavam sabendo de suas produções e vinham procurando fazer vestes com o recém artífice de roupas de àse da cidade. Já a experiência de Pai André de Ọ̀sọ̀sì lhe conferiu autoridade para impor uma tabela por produção de vestes para o povo de santo.

Assim, eu hoje em Salvador, peguei uma base que está no comércio e aí transformei na minha “tabelinha” (o próprio entrevistado colocou entre aspas o termo) vamos dizer, abaixo do que está pra poder ganhar um público, alcançar um público legal. O meu maior público, na verdade, são os meus irmãos. Meus irmãos de axé, nossa! A maioria faz comigo, aqui, nos outros terreiros dos irmãos. Então meu maior público é meu pessoal de família também. Eles vão assim, tipo boca a boca, vai falando, vai falando e vai falando, aí chega me liga, me procura. Mas a base de preço, aí eu criei uma base. Tipo um camisú costura (R\$) 20, uma saia (R\$) 35, se tiver algo a mais (R\$) 40, um conjunto masculino, tudo isso eu criei uma base de acordo com que eu vejo né, na região, a gente tem que olhar muito isso pra não estar nem tão abaixo e nem acima, ainda mais que eu estudei Administração, a gente tem que estar ligado em todo esse sistema.

- E você tem essa mesma tabela pra roupa de Ogan, Ekede, Babalorixá? Tem essa diferença?

Tem essa diferença. Porque vai decorrer da peça. Às vezes um Ogan quer uma peça totalmente detalhada. Prega palito<sup>66</sup>, entremeio, então tudo isso requer trabalho. Então, tudo que requer trabalho, requer um valor a mais da peça. A base é (R\$) 35, a mais simples, aí vai. “Ah André, eu quero prega palito, eu quero a bata toda em prega palito” ou entremeio, vazado, não sei o quê.

...

Você tem que alinhar a peça, você tem que passar depois no ferro o pano. Tem todo um trabalho. Não é só você chegar e jogar na máquina. Tem que estar alinhadinho. Tem que estar toda na mesma medida, na mesma largura. Não pode estar larga e uma outra fininha. Tem tudo isso. Tem toda uma preocupação, na verdade com o tecido, pra peça não ficar estranha.

<sup>66</sup> Prega palito é um detalhe realizado nas vestes de santo que são pequenas emendas alinhadas na peça que dão um charme maior, especialmente, nas vestes femininas, como o caso de camisú e saias. Conforme a fala de Pai André, a prega palito “(...) é uma costura bem fininha assim (o entrevistado mostra com suas mãos o desenho da prega palito), ela fica uma grudadinha na outra, parecem emendinhas... é um bordado. É umas preguinhas assim mesmo. Ela fica bem assim a costura. Bem próxima, inchadinho”.



- E você conhece outros artesãos que fazem o mesmo trabalho que o seu?  
 Sim sim. Eu tenho um Instagram de divulgação do trabalho. E aí através dele comecei a conhecer pessoas de outros lugares. Tipo, eu tenho muito contato com o pessoal de São Paulo. Que eles também criam uma peça. Eles têm atelier, criam peças mas eles vendem. Então não sou eu que só recebo os clientes e faço aquilo que é encomendado. Eu trabalho por encomenda. Não trabalho por peça feita, eu faço a peça e está lá disponível a peça feita. Já eu só trabalho com encomenda. E pra mim eu acho que é melhor do que a peça ficar lá parada. Porque eu não tenho tempo de expor tanto. Expôr, via virtual mesmo, que é o mais rápido pra gente hoje. Mas pra estar, tipo, em terreiro em terreiro, vendendo material ou em feiras, que aqui acontece muito, feiras em terreiro, de divulgação de trabalho, tem vários projetos assim. Então eu não vou porque eu não tenho tempo. Geralmente eu pego obrigações que é muita muita demanda de peças. E aí, eu fico pá, parado. [Idem, grifos meu]

Em Manaus, Pai Marcelinho de Ôsàálá até criou uma estrutura de preços mais acessíveis ao público que lhe procura para confecção de roupas de santo e de Legbara em que ele dizia:

Ekede, o que eu converso com todo mundo é o seguinte: é como eu te falei, em relação à roupa, eu acho tecido de R\$ 4,00 como acho tecido de R\$ 300,00, então eu falo assim “Olha, tu me dá o material e a minha mão de obra é tanto”. E eu saio com pessoa porque assim eu geralmente gosto de comprar com a pessoa. Porque, de repente, tu tens uma ideia de fazer uma coisa e a gente senta e a gente define. Porque minha cabeça é uma e tua cabeça é outra, o teu bolso é um e o meu é outro. Então a gente sai com a pessoa “Olha, isso aqui vai ficar legal desse jeito. Vai, vai? Vamos comprar?”. A gente fecha. Aí eu faço a roupa. Isso serve com relação à paramenta também porque de repente a visão da pessoa não é a mesma minha visão, então eu gosto de estar do lado dela lá porque eu já vou esclarecer a ela que isso, aquele tal material fica melhor! E é o que sempre eu combino “Olha, tu me dá o material e a minha mão de obra é tanto” até porque aqui em Manaus preço é muito diferente.

- Mas em média o senhor cobra quanto?

Olha, uma paramenta dessa eu sei que R\$ 150,00, R\$ 200,00 só de material e eu cobro R\$ 80,00 de mão de obra.

- R\$ 80,00 paramenta completa?

Sim, R\$ 80,00 de mão de obra.

- E roupa de santo?

Aí vai depender muito do trabalho que eu vou ter.

...

Como te falei, a própria pomba-gira cansou de falar “Pega pra ti!”, pro Luiz, pra Ágatha. Como já teve pra pessoas também, ultimamente, agora o rapaz do Exu vai montar o Oxalá, eu disse: “Pega, pega, pega, vai leva”. A menina da Yansã também “Vai, pega roupa pra ti mana. Vamos lá no centro, vamos ver que tecido tem, comprar tecido tudo no quilo”. Eu ter duas máquinas aqui, eu sentar de um lado e ela do outro, ela não saber costurar e eu dizer “É assim! Passa um pano reto! Uma costura reta!”. Eu pegar essa mesa aqui e virar de um lado e ela com a máquina aqui e eu com outra, está entendendo? E assim por diante. É esse meu mau, Glacy. Não saber cobrar! Se aparecer alguém chorando aqui, eu me compadeço. “Tá mana, perai vamos ver o que a gente pode fazer”. O Paulinho agora! Eu falei “Vixe, eu vou gastar uns R\$ 150,00 comprando o material” e o meu trabalho é R\$ 80,00. “Mano, tu faz pra mim por R\$ 200,00, tudo?”. “Tá bicha, traz”. Eu já fiz alaká pra „ela“. „Ela“ estava „doidinha“ porque não tinha conseguido um alaká. Peguei um

pano do meu Caboclo, peguei outra toalha branca que eu tinha, saí cortando tudinho e disse “Tá aí, um alaká pra ti”. Nesse ponto eu sou muito leso! Por isso que eu falo que eu não vou prestar pra fazer roupa, montar um comércio. Eu não sei cobrar! [Entrevista com Pai Marcelinho de Oșàálá Manaus 22 de maio, 2018, grifos meu]

Enquanto isso, Deuziel Ti Yemoja que fora cliente e hoje exerce a função de artífice de roupas para o àșe, tem administrado uma clientela que lhe é muito próxima (irmãos de santo) bem como parcerias estabelecidas com outros terreiros de Candomblé na cidade de Manaus e mesmo da Umbanda. Deuziel me dizia em entrevista em sua residência que também é difícil cobrar por artigos produzidos para a religião tendo em vista a proximidade que tem com muitos praticantes candomblecistas mas é uma tarefa que lhe necessária haja vista que é sua realidade econômica.

Varia muito. Porque tipo assim, dentro da minha casa de santo, eu não exagero porque eu estou vendo o dia a dia que eles estão passando lá. Agora pra fora, dependendo da quantidade de roupa que eles vão fazer. Uma roupa de santo mesmo para eu fazer é R\$ 100,00 (completa). Mas tipo assim, a senhora vai fazer as três roupas, mas como a senhora vai chegar e me deu a preferência pras três (roupas), a gente pode até diminuir um pouco, abater o preço, chegar até R\$ 80,00, cada roupa. As roupas de ração, em si, está saindo a R\$ 15,00 a costura. Se for comprar comigo completa, a masculina sai R\$ 60,00 e a feminina R\$ 120,00. Se for comprar só “Não, eu quero tu faças e só me repassa”. Só a costura é R\$ 15,00 a masculina e R\$ 20,00 a feminina. Se for roupa pra Candomblé é mais caro porque para homens sai a R\$ 80,00 porque a gente vai incrementar, vai fazer uma roupa bem bonita para eles. E pra mulher já sai de R\$ 150,00 a R\$ 200,00 porque a saia aumenta. A saia, de um pequeno pedaço de pano que a gente pode ser assim, faz uma saia pra ração, que é pro dia a dia, né, agora quando é pro Candomblé que é uma coisa bem luxuosa, que é uma saia pra fazer uma baiana pra ficar bonita, já sai mais caro. De R\$ 150,00 a R\$ 200,00 ou até mais, dependendo do que você vai querer né. Porque, às vezes, eu não vou procurar no mercado pano tipo assim que eu compro de R\$ 1,00. Eu não vou vender também uma roupa pra um cliente que ele use uma vez vai rasgar.

...

Só a costura mesmo, como lhe falei, dependendo da roupa, a de homem é R\$ 15,00. Agora quando é uma roupa de Orixá que é pra eu dar tudo, ela varia de R\$ 300,00 a R\$ 600,00, dependendo de como você quer sua roupa. Eu chego, falo pro cliente, mostro “Olha, eu posso fazer assim assado” e até, se possível, chamo o cliente “Vambora lá na loja ver. Você quer?”. “Não, não precisa”. “Está ótimo, então”. Por exemplo, eu fiz agora pro dofono de Xangô, Igor, e pro dofono de Oxóssi, Ronaldo, as roupas dele eu disse “Vocês querem?”. “Não, eu quero que você vá comigo ver os tecidos. Eu vou comprar”. Fomos lá, vimos os tecidos, material tudo que era preciso. “Quanto que é a costura?”. “R\$ 80,00”. “Ótimo, está aqui Deuziel”. Pra ele também. Só que do Ronald já foi o contrário. Ele disse “Não mano. Eu tenho material. Está aqui”. “É R\$ 80,00?”. “É”. E as roupa de ração também. Quando traz o material pra mim é mais fácil entendeu do que eu sair para fazer. Porque tipo assim, às vezes, o cliente não gosta da cor que você escolhe. Mas as vezes é bom a gente ter, por exemplo, eu disse que eu vou fazer uma amostra de tecido, começar a fazer um caderno de amostra de tecido pra ver o que tem no mercado e deixar ali livre e dizer “Olha, temos esse e a gente vai pesquisar”. Tem uma moça que ela vai encomendar uma roupa pra Yansã

dela. Então falei pra ela, mostrei os materiais todinho pra ela e se apaixonou pelo material que eu encontrei no mercado e o trabalho que eu vou fazer para ela, inclusive no final de setembro ela já vai começar, já vai dar a primeira parte que é para começar a roupa e final de outubro ela vir buscar as roupas já pro santo dela. Então eu procuro muito agora quando eu vou ao centro, lá na estofaria, ver tecidos que serve pra gente usar roupa pra santo porque têm muitos tecidos tipo assim desses daqui de sofá que serve pra fazer roupa de santo. [Entrevista com Deuziel de Yemoja, Manaus 18 de setembro, 2018, grifos meu]



Fig. 25 - Tipos de fitas e rendas usadas nas roupas de ração e de òriṣà: 1) Fita Sianinha; 2) Fitolho de seda nº 1; 3) Fitolho de seda nº 3; 4) Passanamarca; 5) Entremeio ou “Passa-fita” sintético estampado; 6) Fita papel; 7) Fita giteise estampada; 8) Renda nº 7. Foto da autora, abr/2019.

No Opô Ajagunnán, entrevistei um jovem òyàwó, filho de santo de meu avô, Guilherme de Òsùn, e que muito recentemente vem idealizando roupas de santo para sua própria òriṣà, porém Guilherme é reconhecido no terreiro muito mais por suas produções de òriṣà òs. ó, paramentas de òriṣà. Guilherme é jovem candomblecista de apenas 16 anos de idade e que em 2018 iria completar quatro anos de iniciação no candomblé de nação ketu na cidade de Lauro de Freitas, Bahia. Nosso encontro foi realizado em um dos quartos reservados aos filhos de santo da casa e logo de antemão, Guilherme me mostrou a roupa que havia feito para sua obrigação de três anos no santo. Orgulhoso da produção tratou logo de reiterar que não divulgasse fotos nas redes sociais da roupa que sua òriṣà usaria pois queria que fosse uma surpresa. Senti-me agraciada em ser uma das primeiras a ter o privilégio em ver a bela veste confeccionada à òriṣà das águas doces e percebi a curiosidade de Guilherme em evidenciar o que achava da roupa que ele havia produzido para sua divindade, Òsùn. Guilherme, que é órfão de

mãe, havia dito que aprendeu olhando sua avó materna que lhe criou a costurar em sua residência.

Eu iniciei na semana passada! Foi. E já fiz até uma roupa e está até ali! Uma roupa de Oxum.

...

Minha avó, que minha avó é costureira. Aí eu sentei pra conversar com ela semana passada e ela foi parou pra me ensinar. Aí eu aprendi no mesmo dia. Costurei a roupa do meu santo toda!

...

Em um dia porque foi que ela parou pra me ensinar. Eu fui aprendendo e ela depois não queria me dizer mais nada. Ela tipo falou: - “Eu vou te dizer agora e depois você se vira”.

- E foi aprendizado de um único dia?

Isso. E do primeiro dia foi o dia que aprendi. E realmente eu perguntei a ela: - “Minha avó como é que faz essa costura aqui?”. - “Não sei, se vire”. Ela dizia assim.

- Essa foi a resposta dela?

Isso (risos). [Entrevista com Guilherme de Òsùn, Lauro de Freitas 11 de março, 2018, grifos meu]



Fig. 26 - Roupa de Òsùn idealizada e costurada por Guilherme.  
Foto da autora, 04, março de 2018.

Guilherme também produziu paramentas para sua òrìṣà e para isso contou com as experiências de seus irmãos de santo do terreiro como Igor Ramón de Yemoja e Mãe Mayara de Oya. Segundo o jovem iyàwó sua òrìṣà já teve três paramentas feitas por ele, porém uma teve que ser desfeita após pedido de sua própria divindade que não gostou o que ele produziu a ela. A informação do descontentamento de Ọ̀sùn em relação à òrìṣà ọ̀sọ veio da erê de Guilherme. Na epígrafe abaixo, Guilherme falou sobre como iniciou produzindo paramentas:

(...) eu fazia mais para minha cabocla (Jaguaricema). Aí, como eu ia pagar obrigação, eu me interessei a aprender. E aí sentei, um dia para tentar fazer e aí consegui.

...

Tinha três mas uma eu já desfiz. Porque uma, ela não gostava e ela falou que eu podia desfazer, aí eu desfiz.

- Como era feita essa paramenta pra ela não gostar?

Era da esteira da Costa. A que eu mais gosto de fazer em uso de paramentas. Porque ela (esteira) era muito mole. E aí quando botava, ou ela escorregava ou ela dobrava, descolava as pedrinhas direto, e aí ela (Oxum) não queria mais usar. [Idem]

Destaque para o processo de criação das paramentas e elementos de escolha para composição:

Assim, eu vou pelo gosto. O que eu olhar e gostar, eu pego. O que eu olhar, gostar, eu pego e faço. Mas eu posso usar o EVA, eu posso usar a esteira da Costa que é um material bem fininho. É como se fosse uma esteira que a gente usa pra deitar mas é bem fininho mesmo.

...

Pra poder ficar legal, né. Que a gente tem que botar coisas que não tire a beleza, tanto do fundo, e nem como do Orixá. A gente tem que pensar em uma coisa que possa usar em várias festas. Então, a gente sempre está pensando em botar assim: uma cor que não tenha a ver com a roupa mas que combine com qualquer roupa.

...

Eu vou comprando as pedras do jeito que eu gostar e chega na hora que eu sentar, parar pra fazer eu vou pensando. E aí eu pensando, vou começando a fazer. Tipo, essa daqui mesmo eu olhei o EVA mas não tive nenhuma ideia. Aí depois eu fui sentar pra fazer, eu lembrei que a Oxum gostava de coração. Que as paramentas dela algumas são feitas de coração. Essa e a outra são feitas todas no coração. E aí eu lembrei e fui fazendo todos em formato de coração. É, a gente vai pensando o quê? A gente vai pensando no que o orixá ia gostar de usar. O que ele ia se sentir bem pra não acontecer de deixar de usar as paramentas, né.

- Você faz paramentas rústicas, mas o que você pensa sobre paramentas laminadas, paramentas de ferro? Você gosta?

Eu acho bonito. Só não ponho porque minha idade ainda não permite mas acho muito bonito e mais prático. Porque não gasta muito. Gasta porque

paramenta de metal é caro mas em compensação...mas se bem que as artesanais são bem mais econômicas. Apesar que o pessoal faz e cobra muito caro! Essa paramenta que eu fiz eu gastei R\$ 36,00 pra fazer.

...

(Maior dificuldade) com os cortes. Eu fui cortando, como é, na sorte. Sendo pelo que Deus queira! (risos). [Idem, grifos meu]



Fig. 27- Paramenta desenvolvida por Guilherme de Òsùn feita em material EVA, pedrarias, correntinhas em plástico. Foto da autora, 04, março de 2018.

Conversando com Pai Marcelinho de Òsàálá e Dofono Deuziel de Yemoja percebi que as paramentas também são elementos importantes de composição do așo dos òrìșà. Digo isso porque fui artesã de paramentas de òrìșà há alguns anos atrás e me interessava compreender a utilidade de cada material usado na composição bem como as técnicas empreendidas para cada artefato criado às divindades africanas. Fui especialista em paramenta de alumínio e algumas vezes compus paramentas rústicas fazendo uso dos itens acima citados por Guilherme como esteira da Costa denominada de *esteira de índio* em Manaus, bem como cola de sapateiro, papel paraná, além das pedrarias e alguns tipos específicos de aviamentos que davam o colorido preferível à cada artesanía criada. Cada modalidade de paramenta tem suas especificidades para composição dos artefatos dos òrìșà.

Abaixo, Pai Marcelinho explica o processo criativo das paramentas por ele desenhadas:

Ekede, basicamente eu trabalho muito com roupa e com paramentas. Mas eu tenho muita facilidade em fazer fio de contas, em fazer ferro, a questão é que eu não estou fazendo ferro por falta de máquina de solda. Mas a parte de paramentas que eu faço, eu gosto de paramentas de tecido, rústica. Já fiz material com alumínio sim. Foi a primeira coroa do meu Oxalá, até ficou engraçadinha mas eu não aprimorei, digamos assim, técnicas. Eu sempre trabalhei muito assim com tecidos, com papel, com cola quente. E graças todo mundo gosta. Já fiz um trabalho pra uma filha de santo da Oxum, a Renata. Conhece a Renata, Ekede Renata? A Renata e a Alcione, a Alcione ia pagar obrigação de 21 anos de santo dela. E ela era acostumada a comprar tudo lá em São Paulo. E ela chegou comigo e falou “Eu quero que tu faças tudo desde a roupa que eu vou ficar recolhida”. E ficou lindo! Tanto que o Oxumarê dela só pagava obrigação e ela deixava roupa pros mais novos. E essa roupa ela trouxe, que foi a última obrigação dela. Ficou linda a roupa do Oxumarê dela. Eu sempre muita facilidade pra isso, trabalho manual.

...

(...) a paramenta foi antes. Até pela necessidade mesmo, como te falei, eu sempre tive habilidade em trabalhar com artesanato e pela falta de dinheiro, digamos assim, eu comecei a ver como era feita, tipo assim, coroa dessa eu faço, beleza, nunca tinha feito, eu faço. Então eu me peguei como cobaia. A primeira paramenta que eu fiz foi pro meu Oxalá. De coroa de alumínio mesmo.

...

Obrigação de 1 ano. Está até aqui. (Interlocutor mostra a paramenta que fez). A minha própria necessidade dentro de uma Casa de Candomblé me levou a começar a fazer isso. Até porque eu não tinha dinheiro pra comprar. Eu não tinha dinheiro pra pagar uma costureira. E o Pai Marcelo já sabia fazer o básico, e eu já fui pegando o básico com ele. Em relação ao Opaxorô e Coroa eu sempre tive habilidade graças a Deus a fazer paramenta. E fui indo, fui me aprimorando “Não, isso pode ficar melhor”, “Isso pode ficar bonito”, “O quê que eu posso colocar?”, e eu fui agregando.

...

-Que tipo de material o senhor gosta mais de utilizar? Tanto nas roupas e nas paramentas?

Isso depende muito da particularidade de cada Orixá, né Glacy. Por exemplo, Oxóssi tem que ter as penas. Eu gosto muito de trabalhar com papel paraná, com tecido, eu gosto daquela coisa rústica. Eu acho bonito aquela coisa rústica. Muito búzio, grega, o rústico é algo que fica bonito mas não fica exuberante, não fica nada extravagante como a gente vê hoje as coisas, aquelas coisas de três andares que parece um Carnaval!

...

Se eu fosse fazer um Azê, é claro que eu ia trabalhar toda palha no macramê! Você está me entendendo? Então depende muito do Orixá! Eu já fiz fazer uma coroa pra Òsányìn mas feita de cabaça, da própria cabaça mesmo. Em cortar, pegar uma cabaça grande, cortar da altura da pessoa, só vou desenhando e cortando, depois vou com o pirógrafo, alguma coisa no acabamento, acabar fica lindo!

...

Sim, eu vou identificando aquele Orixá, conforme o material que eu vou usando. Claro que uma iyabá, a gente trabalha mais com pérola, com mais pedraria. Isso depende muito mais da particularidade do Orixá! [Entrevista com Pai Marcelinho de Òşàálá, Manaus 22 de maio, 2018, grifos meu]



Fig. 28 e 29 - Paramenta do Oshalufón de Pai Marcelinho de sua obrigação de um ano. Acima, detalhe da coroa de Oshala. Fotos da autora, mai/2018.

Para Deuziel de Yemoja, as paramentas não são objetos de assídua procura e mesmo de projeção de artesanias de orisha. O artífice de roupas produz paramentas apenas para suas divindades e muito raramente para irmãos de santo. Ele assim definiu sua habilidade na produção de paramenta de orisha:



As paramentas, eu aprendi com Adrisson mais conhecido como Lady Zuh. Eu não sabia nada né. Após minha saída, que ‘ela’ me presenteou com uma paramenta, aí eu fiquei curioso para saber como é que ela fazia. Aí ela fazendo uma paramenta não me lembro qual era o santo, eu fiquei do lado dela. Aí ela falou “Olha, tu tens que talhar, desenhar todinha”, e ela foi me explicando o passo a passo. “Aí depois tu tens que aramar”, aí eu disse “Meu Deus! O quê que é isso?” (risos). Então ela foi me explicando passo a passo como é que eu fazia, o material que a gente utilizava. Qual foi a primeira paramenta que eu fiz eu mesmo? A primeira paramenta que eu fiz foi pro Obalúwàiyé do Anderson, dofono de Oxóssi, inclusive ainda está lá no barracão. Aí eu fiquei imaginando como é que eu vou fazer. Vamos lá! Eu pesquisei o modelo, pedi o material que chegasse próximo do modelo que eu tinha pesquisado na Internet e fui fazendo. Tirei medida da cabeça dele, só que com folga e fui fazendo, fui montando. Pensa daqui, pensa dali, fui colando. No final das contas, saiu. Deu certo. Foi a primeira paramenta que eu fiz, inclusive foi muito bem elogiada. Fiz pro meu santo também. Fiz pro Obalúwàiyé do Nonato também. Deixa eu ver quem mais? Fiz para Yemanjá da Luzia. E hoje em dia eu vou mais me adaptando, vou procurando materiais, vejo modelos, não vou mentir não, eu vejo modelos na Internet aonde eu posso chegar próximo porque às vezes a gente não encontra o mesmo material aqui. Então paramenta ela foi igual roupa. Eu fui me adaptando aos poucos pra fazer porque eu acho que tenho mais paciência pra fazer roupa do que paramenta. Principalmente quando eu não encontro. As últimas paramentas que eu fiz, na verdade, foi do Oxóssi do dofono Naby e a do meu Oxóssi. A do meu Oxóssi eu estava “P” da vida porque eu não tinha nada pra fazer. Eu só estava com papel paraná, o arame, a cola. Só o que eu tinha. Eu não tinha nada pra enfeitar, não tinha nada pra forrar. Foi quando, do nada, eu fui lá na (Av) Grande Circular, eu vi um tecido e peguei. E fui montando, aí não tinha enfeite, não tinha enfeite aquilo. Tinha um gregazinha aqui em casa guardada, dourada. E como é que eu vou fazer mais? E comecei a juntar material que eu tinha sobrado por aí e saiu uma paramenta. E muita gente gostou. Ficou bonito. [Entrevista com Deuziel de Yemoja, Manaus 18 de setembro, 2018, grifos meu]



Fig. 30, 31 e 32 - Processo de elaboração de paramentas de Oxóssi por Deuziel. Fotos Deuziel de Yemoja, jan/2018.



Fig. 33 e 34 - Paramenta desenvolvida por Deuziel de Yemoja para Ôşòşì de seu irmão de santo. Fotos de Deuziel, jan/2018.



Fig. 35 e 36 - Paramenta desenvolvida por Deuziel de Yemoja para seu próprio Ôşòşì. Fotos de Deuziel, jan/2018.

Um projeto desenvolvido no Forte do Barbalho em 2006, em Salvador, financiado pelo Ministério da Cultura via Programa Monumenta, teve repercussão positiva ao ensinar jovens na arte de confecção de ornatos de òrìṣà em metal. Segundo os organizadores, o objetivo foi de incentivar bem como desenvolver artefatos religiosos em metal como escudos (*apata*), espadas (*idà òrìṣà*), pulseiras (*egba/idè*), chapéus (*awon fila*) e coroas (*ade*), além de preservar uma tradição religiosa de confecção de ferramentas para divindades africanas.

Foi um curso de arte-educação, destinado a ensinar jovens a fabricar grande variedade de ornamentos sagrados dos rituais do candomblé, conhecidos como ferramentas dos orixás. A iniciativa tinha dois objetivos, alcançados em sua plenitude. De um lado, fez renascer, com força, uma antiga tradição: a produção das ferramentas por artesãos estreitamente vinculados ao culto. A tradição esteve ameaçada nos últimos anos, na medida em que os mestres artífices mais velhos foram desaparecendo, e outras pessoas ocuparam seu lugar, com uma produção em série, distanciada do universo simbólico original. De outro lado, ao formar novos artesãos, a Casa dos Objetos Mágicos lhes garantiu uma ocupação remunerada, e a possibilidade de desenvolver seus dotes artísticos.

O interesse pelos objetos de culto do candomblé é imenso. Embora não seja possível dimensionar o tamanho do mercado, sabe-se que, somente na Bahia, há milhares de terreiros, freqüentados por inúmeros seguidores da religião, que costumam comprar as ferramentas para ofertá-las a seus orixás. Além disso, o candomblé vem se expandindo pelo resto do Brasil e nos países vizinhos. Por fim, nos últimos anos ficou claro que existe a possibilidade concreta de exportação de ferramentas para os Estados Unidos, um enorme território da santeria – religião de origem africana que se desenvolveu no Novo Mundo. (CASA DOS OBJETOS MÁGICOS, 2007, p.08-09, grifos meu)

Com o fim de conquistar mercado para esses jovens artesãos de metal e consolidar uma profissão que tem marcadamente uma ascendência africana de confecção voltada às divindades de matriz africana, o projeto Casa dos Objetos Mágicos promoveu, ainda, a diplomação de dezenove alunos, ocupação direta para dois deles, além da promoção de cursos de capacitação a esses jovens e futura criação de uma cooperativa, posto que:

(...) os praticantes do candomblé formam uma categoria de compradores que apresenta uma peculiaridade interessante: costuma comprar novas ferramentas para os orixás, embora elas sejam praticamente indestrutíveis. Isso porque, feitas de metal e uma vez consagradas, ficam protegidas no local onde se encontra o assentamento do orixá (o assentamento é onde está a energia do orixá – em geral no próprio terreiro de candomblé). Porém, para agradá-lo, o iniciado pode oferecer-lhe um novo conjunto de adereços. Se esses objetos forem bem feitos, de acordo com as tradições, trazendo em si o

estilo característico de cada artesão, serão ainda mais valorizados. (IDEM, p.64-65)

Em Manaus não há curso específico para manipulação de material para confecção de paramentas das divindades. Tudo é produzido e consumido no interior dos terreiros. São os próprios praticantes que idealizam e desenvolvem as artesanias para os orixás empreendendo técnicas específicas, particulares e em sintonia com o universo de suas espiritualidades. Quando confeccionei paramentas levava em consideração, para além da escolha dos solicitantes, os materiais referentes às divindades, assim, para uma orixá òsò dedicada a Òşàlúfón, usava o material em alumínio e muitas pedrarias de cor prata e/ou furta-cor, enquanto que para a orixá Òşùn usava o mesmo material alumínio, porém pintava esse material com tinta spray na cor dourada ou cobre e adornava a paramenta com pedras d'água na cor dourada, amarela ou marrom, a depender da qualidade da divindade.



Fig. 37 - Materiais usados pela autora para produção de paramentas rústicas e de alumínio. Da esquerda para direita: agulhas de costura curva, de tapeceiro, de lã; chaves philips cotoco de 1/8" e 3/16"; chave philips de 1/4"; martelo de unha com cabo emborrachado 18mm; caneta pincel ponta grossa; estiletes de lâmina fina e grossa; lápis triangular 8B; martelo artesanal de duas cabeças; trena; fita métrica; alicate de pressão. Foto da autora, abr/2019.

A dificuldade em trabalhar com material em alumínio sempre foi o de transpassar o desenho (feito normalmente em papel cartolina ou papel cartão) para o próprio alumínio, em que não era “permitido” ao artesão cometer erros posto que seria logo descartadas essas peças. Muitos praticantes encomendavam as paramentas em

alumínio pois não tinham recursos para compra de paramentas em latão e cobre que são vendidas em São Paul, Rio de Janeiro e Salvador. São peças encarecidas que chegam a variar entre R\$ 800,00 a R\$ 5.000,00<sup>67</sup>, dependendo do material utilizado à mão de obra solicitada. Assim, as encomendas de òrìṣà òṣó em alumínio visavam “aproximar” da qualidade empreendida na confecção de paramentas em latão e cobre. Outros solicitantes simplesmente apreciavam os tipos de paramentas produzidos em alumínio que “desfilavam” no interior dos terreiros de Manaus. Lembro que meu pai de santo, Pai Alexandre de Yemoja e Pai Arlyson de Òsùn já haviam comentado que na década de 1970 a 1980, era comum o uso do acetato como paramentas de santo em Manaus.



Fig. 38 - Paramenta de Òṣàlúfón em alumínio desenvolvida pela autora no ano de 2006 para sua obrigação de três anos no àṣẹ. Foto da autora, set/2006.

<sup>67</sup> As encomendas de paramentas são realizadas em sites especializados e que podem encarecer, ainda mais, as peças pois o envio via Sedex acresce ao valor da peça. Há, ainda, novos modelos de paramentas feitos em oficinas que são chamadas de “paramentas aramadas”, semelhantes aos adereços de escolas de samba de Rio de Janeiro e São Paulo. Estas não caíram, ainda, ao gosto de praticantes em Manaus. Uma mão de obra reconhecida na produção de paramentas também pode agregar valor à peça encomendada. O artista parintinense que produz artes plásticas em Salvador, Rodrigo Siqueira, mantém desde o ano de 2010, um blog de divulgação de seus trabalhos bem como Instagram com imagens de suas novas concepções. Uma das mais reconhecidas atualmente tem sido as “Jóias de Axé”, produção de fios de conta com uso de prata e ouro, além de corais africanos que são vendidos por R\$ 420,00. As paramentas produzidas por esse artista são comercializadas por até R\$ 5.000,00, pois as peças em metal são cinzeladas com banhos em prata e ouro. Para conferir o trabalho desse artista amazonense, acessar site: [https://www.yooying.com/brasil\\_com\\_artes](https://www.yooying.com/brasil_com_artes)



Fig. 39 - Paramenta rústica de Nãná desenvolvida pela autora no ano de 2006 para obrigação de iyawó. Foto da autora, set/2006.

Fig. 40 - Detalhe da paramenta rústica de Nãná desenvolvida pela autora no ano de 2006. Confeccionada em esteira de índio e adornada com búzios, miçangas lilás, adereço em acrílico de “pata de vaca”, filá com canutilho de bambu e miçangas lilás. Foto da autora, set/2006.



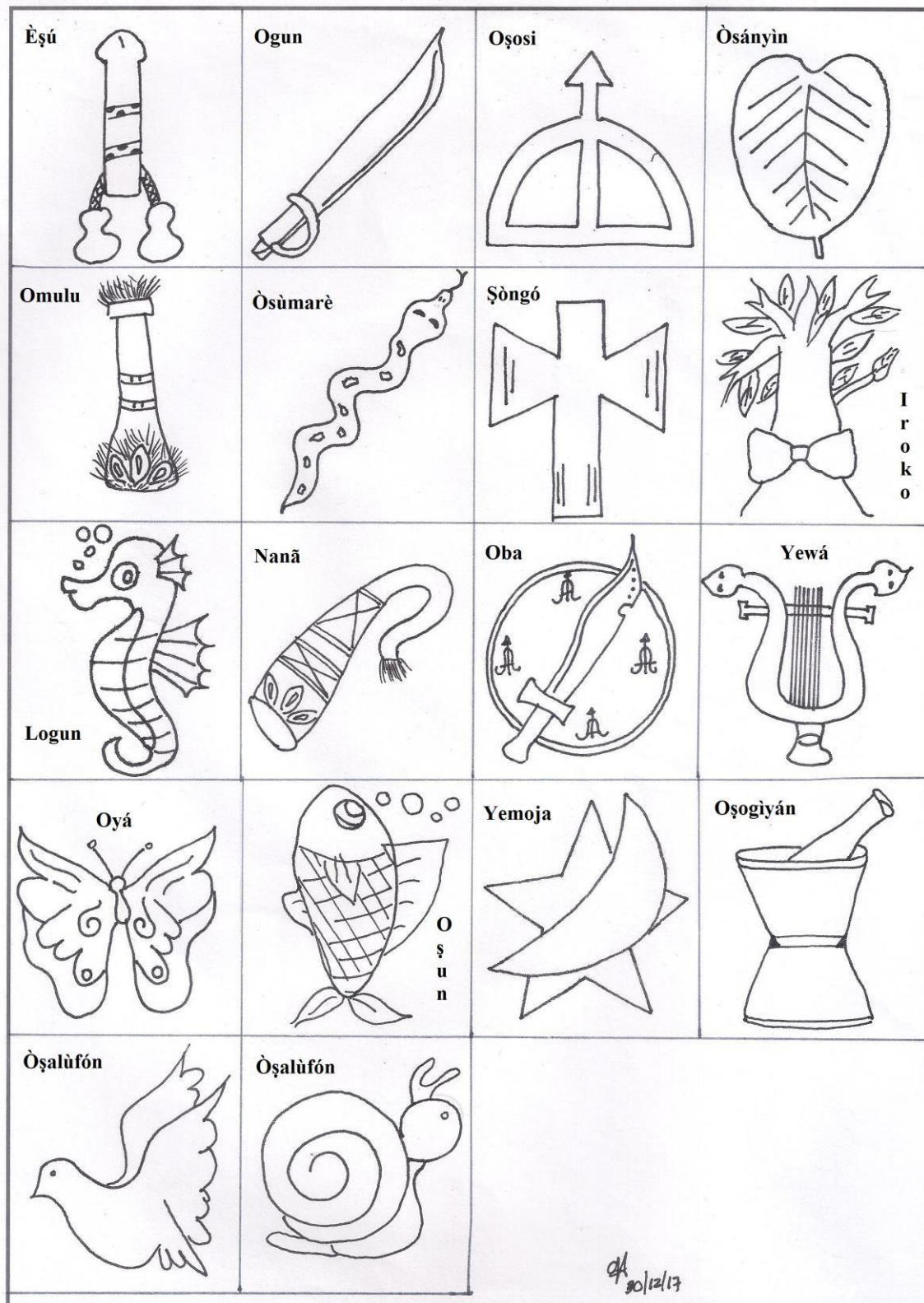


Fig. 41 - Composição de grafismos para produção de paramentas realizada pela autora em dezembro/2017.

Em março de 2018, visitando o Ile Àṣẹ Opô Afonjá tive a oportunidade em conhecer a neta do artista plástico e afro-religioso Mestre Didi<sup>68</sup> e filha de santo da falecida Ìyálòrìṣà Stella de Ọ̀ṣòṣì - *Odé Kayode* -, Ègbón Iraildes de Sàngó, costureira do Ile Àṣẹ Opô Afonjá, membro do atelier do àṣẹ conhecido internacionalmente como “Casa do Alaká” em Salvador. Era uma visita informal em que estava acompanhada de meu bàbálòrìṣà, uma irmã de santo e um tio de santo em que o objetivo foi de conhecer o espaço haja vista que as festas públicas estavam interditas tendo em vista a ausência de Mãe Stella por ocasião de seu estado de saúde agravado e um clima tenso que ninguém ousava em falar que se traduzia em sua ida contestada para a cidade de Nazaré das Farinhas, município no Recôncavo Baiano, acompanhada de sua companheira. Mãe Stella foi a quinta sacerdotisa do Ile Àṣẹ Opô Afonjá com mais 40 anos de liderança dedicados ao terreiro baiano. Faleceu em 27 de dezembro de 2018 e sua morte foi motivo de disputa entre filhos de santo e sua companheira. Seu corpo foi velado na cidade de Nazaré das Farinhas, e depois, levado após mandado judicial para realização do ritual de morte conhecido como *àṣẹṣe* para o âmbito do Opô Afonjá, em Salvador. Mãe Stella publicou alguns livros dentre os mais conhecidos são “Meu tempo é agora” (1993) e “Ọ̀ṣòṣì, o Caçador de Alegrias” (2006).

O Opô Afonjá está localizado no bairro São Gonçalo do Retiro, na Cabula, antigo quilombo de negros de etnias congo e angola. Fundado por Mãe Aninha em 1910, o terreiro reúne o Museu Ile Ohun Lailai (fundado em 1981) bem como a Escola Municipal Eugênia Anna dos Santos (atuando na comunidade desde o final da década de 1970). Todavia, meu interesse se revelava pela Casa do Alaká, local de produção e reprodução da vida artística do Opô Afonjá com vias à preservação do pano d’Costa conhecido como *alaká*.

Em artigo produzido para o Cadernos do IPAC com o tema acerca do pano d’Costa, a cientista social Nívea Alves dos Santos (2009, p.18-19) recupera o uso desse

---

<sup>68</sup> Deoscóredes Maximiliano dos Santos conhecido como Mestre Didi foi filho carnal de Maria Bibiana do Espírito Santo (Mãe Senhora) -*Oṣun Muiwá* - famosa ìyálòrìṣà do Opô Afonjá, descendentes de negros vindos de Oyó (Nigéria) e Ketu (Benin), da família Aṣipá. Mestre Didi foi iniciado ao orixá Omolu por Mãe Aninha - *Obá Biyi* - e confirmado ao cargo de Asogba, sacerdote responsável pelo culto à Obaluwàiyé. Também foi Ojé (Ojé Korikowe Olukotun), sacerdote que cultua *égúngun*, ancestrais mortos; e, depois, escolhido para a mais alta hierarquia dos Ojés, o posto de *Alapini*. Na década de 1980, fundou o Ile Àṣẹ Aṣipá com o fim de cultuar *égúngun* da linhagem familiar Aṣipá, em Salvador. Mestre Didi foi casado com a antropóloga Juana Elbein com quem escreveu diversos livros bem como participou de inúmeras exposições no Brasil, Argentina, Estados Unidos e Nigéria.



artefato para os africanos que aqui estiveram bem como negras e negros forros que deram continuidade à vida africana em solo brasileiro:

O Pano da Costa, tradicionalmente, faz parte do vestuário das africanas, que é usado enrolado ao corpo, sendo um costume em diversas regiões africanas como: Costa do Marfim, Gana, Nigéria, Congo, Benin e Senegal. Chegando ao Brasil, tornou-se parte da indumentária das crioulas que habitavam Salvador, Rio de Janeiro, Recife e Minas Gerais no século XIX.

Adiante, a autora ressalta a importância do alaká na vida do praticante do candomblé:

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

Além da variação nas cores e estamparia, o modo como o Pano da Costa é usado determina simbolicamente posições hierárquicas dentro do contexto religioso. Significa dizer que podem ser usados sempre pelas mulheres em rituais e no cotidiano dos Terreiros de Candomblé. Na cintura, acima dos seios, caído sobre os ombros, amarrado para trás, amarrado de lado, nas mais diversas posições, sempre dependendo do contexto ritual. (SANTOS apud PANOS DA COSTA, 2009, p.24, grifos meu)

Para os praticantes de afroreligiosidades, o pano d'Costa é altamente hierárquico, designatário tradutor da ancestralidade e mantenedor da respeitabilidade aos “mais velhos”. É objeto que revela distinção e senioridade. Cabe aqui destacar que o uso do alaká nas festas de candomblé e rituais internos ficou restrito às mulheres, especialmente às matriarcas como iyálòrìṣà e ajoyes/ekedes. Às primeiras, o uso se faz enrolando o alaká no peito ou ainda abaixo dos seios encobrendo parte das saias rodadas. Às segundas, o alaká é usado envolvendo o quadril e amarrado em uma das laterais do corpo. Muito recentemente, os homens tiveram a oportunidade de fazer uso do alaká, porém seu uso se restringe em colocar o pano nos ombros como expressão de hierarquia masculina no candomblé.



Fig. 42 - Croqui de composição de veste de ekeke realizado pela autora e seu sobrinho João Victor dos Santos em março/2019



Fig. 43 - Croqui de composição de roupa de ekede realizado pela autora em associação com grafismos presentes em alakás vendidos em Manaus.

Na Casa do Alaká, em Salvador, pude observar Iraildes e sua irmã de santo produzindo pano d'Costa com olhar prendado ao movimento de urdidura dos fios feito por mãos e pés das artífices do àşe, a escolha exata da linha e o lançamento milimetrado da navete, abastecida com o fio da trama que atravessa o urdume, que desliza no vai-e-vem das mãozinhas dessas especialistas em pegar, tecer tramas e produzir belos artefatos do àşe.

Iraildes, com sua voz pausada, porém empoderada, falou de sua iniciação no candomblé no Opô Afonjá. Falou das travessuras enquanto criança brincando no terreiro juntamente com as irmãs, circulando entre os candomblecistas do lugar.

Minha mãe me levava pro barracão mas geralmente eu ficava dentro de casa, aí tinha uma creche que começou do berçário à 4ª série, a gente ficava o dia todo na escola, mas a escola não tinha passagem diretamente pra aqui, tinha um portão, mas na escola tinha uma área onde as crianças brincavam lá, não invadiam o lado religioso, que tinha as obrigações, as crianças não tinham esse contato. Tinha uma escada e saía pela frente por onde a gente entrava e saía. Mesmo os netos da Casa, a gente só brincava mesmo aos finais de semana, não ficava muito ligado ao espaço religioso. Aí eu fui crescendo fui fazendo parte dessa associação, depois criamos um Coral. Nesse coral, a

gente aprendia as músicas religiosas e se trajava com roupas africanas, ficava atrás dos atabaques e agente começava a aprender as músicas assim porque criança gosta de dançar, imitar os outros, aprender a letra mesmo cantando errado e os ogans e a nossa Ogalá, que é a pessoa que canta, que ela virava e articulava porque a gente não tinha isso de papelzinho não! A gente ouvia, prestava atenção aos lábios e ia aprendendo naquele momento mesmo que jogassem uma música nova, eles viravam, tiravam a música e ainda nos ensinava a resposta. Então na hora a gente tinha emoção da festa e pior que saía tudo bonito.

...

Todo mundo diz que esse coral é um dos mais conhecidos da Bahia por isso porque a gente aprendia ali e não era uma coisa que aprendia e sumia. Acho que era uma coisa que a gente gostava tanto, e a gente não andava assim ensaiando em um grupo não. Era só no momento da festa, a gente estava lá, e no momento da festa todo mundo trajado, bonito, entrava. Tinha gente que dizia assim: “Iraildes, eu vou pra festa só pra ver o coral porque tem hora que eu esqueço o orixá e fico só olhando pra vocês”. Eu digo, não acredito! Mas é uma coisa tão bonita porque a gente incendiava a festa. Como a festa é bem cantada anima qualquer coisa. Já os orixás em si já era uma coisa bonita. E juntou isso tudo. Entrevista Iraildes de Şangó, Salvador 08 de março de 2018]

Anos depois, Iraildes estaria participando de outras funções no terreiro, e sua admiração crescente pelas artes presentes no Opô Afonjá como cânticos, pintura, teatro e confecção de panos d’Costa<sup>69</sup> se entremeiam às responsabilidades assumidas em outras atividades bem como os anseios de uma jovem praticante em busca de sonhos afora o candomblé.

A minha história ligada à arte também começa assim porque meu avô, ele criou a minha comunidade junto com Mãe Stella, Mestre Didi, e a gente tinha aula de teatro, aula de pintura em tecido, porque os africanos usavam muito as cores. Ele ensinou a gente a fazer os tecidos pra poder produzir as roupas porque tinha peça teatral, mitologia, os mitos africanos eram trabalhados dentro da escola. E aí a gente contracenava algumas histórias, tem um livro dele, Contos de Mestre Didi, e tem várias historinhas que foram trabalhadas. Então a gente começou a trabalhar um pouco da arte e foi motivando por isso. E aí como trabalhava com a Associação Juventude Opó Afonjá, eu fui crescendo nessa linha, eu comecei a fazer cursos fora de planejamento de projetos pra poder elaborar projetos, coisas pra poder fazer pro espaço, que já que tinha verbas do Estado, e por mais que a gente pagasse aqui de uma tia “Ah minha tia a senhora vai dar quantos metros de pano?” (risos), nunca dava pra se fazer tudo. Então se tinha verba encruada pra isso a gente começou a correr atrás. E aí a gente conseguiu o Aragbogbo. O Aragbogbo já bem na verdade bem no finalzinho que Mãe Stella queria que em 1988 fazer o curso de tecelagem porque ela foi à África então ela trouxe muitas coisas que ela achava importante como o museu pra guardar a memória do povo, dos nossos mais velhos que faleceram. Ela queria que não ficasse a roupa de Mãe Aninha de Xangô jogada em um baú. Que tivesse acesso pra todas as pessoas

<sup>69</sup> Sobre a produção do alaká cf. o livretinho ilustrado de Raul Lody “PANO DA COSTA”. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica, 1976. Cadernos de Folclore, v. 7. O autor decompõe o sentido do uso religioso do alaká como símbolo do poder religioso feminino no interior dos terreiros baianos. Seu uso específico por essas mulheres denota a relevância das matriarcas do àşę no direcionamento do culto e na continuidade hierárquica no que tange às roupas do candomblé.

conhecer a história. Então ela criou o Museu Ilê Ohun Lalai, depois que ela fez juntamente a escola, ela fez o centro Odé Kayodê, aí tinha padaria pros meninos se profissionalizar. Aí depois ela fez o curso de tecelagem pros filhos da Casa porque ela falou assim “Nós sabemos da importância do pano da Costa pra nossa religião”. Os panos que vinham da África, enroladinho, eram importantes porque os mais velhos iam no porto pra poder comprar. Mas se tem pessoas e tem a técnica aqui por quê a gente não aprender? Pra preservar também e manter? Pra não ficar só esperando ou tendo que ir à África pra poder ter o pano. Então com Mestre Abdias, ela pegou fez o primeiro curso pros filhos de santo aqui na Casa de Xangô, na varanda.

...

Na verdade eu sempre quis ser advogada (risos). Mas assim eu acho que não é muita das vezes como a gente quer. É o que a vida nos proporciona e nos leva. De advogada eu já pensei assim em ser historiadora, antropóloga porque eu gosto muito de ler e você vê que eu gosto muito de falar também (risos). Então eu sou muito curiosa, eu gosto de procurar saber as coisas e aí pensei muito em fazer História. Só que quando eu vi pela primeira vez o pano, tem esse relato meu no livro<sup>70</sup>, eu me apaixonei. Porque eu falava assim “É mágico isso!”. Como é que bota linha lá e sai um tecido e que deixa a gente, mulher, m-a-r-a-v-i-l-h-o-s-a! Eu achava aquelas mães negras com aqueles panos, lindas, quando botava na cabeça. Eu dizia assim “É mágico”. [Idem, grifos meu]

Conforme as informações de Iraildes, a Casa do Alaká foi criada na década de 1980 por Mãe Stella e Mestre Didi, que foram os incentivadores primeiros aos filhos de santo do Opô Afonjá em aprender técnicas de tecelagem, em produzir panos d’Costa com fins de preservação da memória coletiva de negras e negros que com esmero e dedicação produziam suas próprias vestimentas hierárquicas e de òrìṣà.

1988, viu? Eu acho que tinha uns 10, 11 anos de idade. Tem fotos, tem livros depois eu posso te mostrar. E aí ela tentou mas como você sabe, trabalhar com um grupo de adulto que já tem família é complicado! Porque você requer tempo pra tecelagem e as pessoas precisavam trabalhar pra poder sustentar seus filhos então o curso começou a ficar vazio. E aí ela teve que guardar isso e até mais de 10 anos atrás, porque a Casa do Alaká já tem 36, 40 anos, sei lá, 36 anos, ela tinha um tear muito bonito mais diferente do que esse (informante bate na madeira do tear) só que o tear se desfez, infelizmente. Só que ela guardou porque Mãe Stella ela é uma pessoa assim que nunca desiste, pelo menos é a referência que eu tenho. Porque é a única iyalorixá que eu conheci, que quando minha avó morreu, meu irmão mais velho estava nascendo, meu irmão mais velho tinha 3 anos e meu irmão que vem depois tinha 1 ano. Então eu não peguei porque minha mãe teve 9 filhos (risos). Então a única iyalorixá que eu tenho como referência é Mãe Stella porque eu nasço em 1977 e em 1976 ela toma o cargo como iyalorixá. Então ela pega e faz esse projeto com esses filhos, não dá certo, ela engaveta. Aí em 2002, ela pega e resolve fazer o projeto novamente agora usando a técnica diferente pegando os adolescentes, os jovens do axé porque já tinha várias outras atividades e ela sempre pensou assim, uma coisa pra futuro a gente tem que pegar a semente, porque você planta hoje e vai colher mais tarde. Então aquele jovem que fica ocioso por aí poderia aprender uma técnica, se apaixonar e ser os futuros multiplicadores. E aí ela junto com a Petrobras, ela

<sup>70</sup> Artigo de Jussara Rocha Nascimento “Tecendo o Pano da Costa hoje” in *PANOS DA COSTA*. Cadernos do IPAC (1). Salvador: IPAC, Fundação Pedro Calmon, 2009, p. 77-85. Depoimento de Iraildes na p.83 do referido artigo.

fez a primeira casa de alaká dentro de um espaço religioso, de tecelagem dentro de um espaço religioso. E a gente começou a produzir e a preservar a memória do pano dentro do espaço.

...

Aí eu ficava sentadinha no barracão achando aquilo ali mágico. Aí eu disse uma vez assim pra Mestre Abdias que eu ainda iria aprender. Quando passou 11 anos depois porque foi aos 21, 22 anos de idade, minto, acho que eu já tinha 24, que eu comecei a aprender a tecelagem eu estava fazendo outro curso e implorei ao menino me colocar quando eu soube que era curso de tecelagem. Aí eu peguei, e olha que Mãe Stella nem... E como eu mexia com outra área, ela nunca pensou em mim, ela pensou em outros filhos da Casa porque eu era neta, neta da Casa e não filha. E ela tinha o curso para os filhos da Casa, os mais novos. Mas aí depois que alguém sugeriu a ela “Mãe, por quê a senhora não pega os netos também já que os filhos mais novos são poucos e são 10 vagas?”. Aí ela pegou e colocou alguns netos da Casa, que hoje se tornaram filhos da Casa! Porque eu e minha irmã que trabalhava aqui, minha irmã de barco, de Ajagun, éramos só netas. E as outras meninas também eram só netas. E hoje são todas iniciadas. Então assim o processo foi muito bom porque a gente acabou se profissionalizando. Eu fiz o que sempre quis de uma certa forma. Eu sonhava em aprender uma arte que tivesse uma importância, de preservação principalmente, porque quando a gente pensa em História a gente pensa em preservar a memória imaterial, e acabei indo pro lado da arte porque meu avô tem tudo a ver com a arte. Ele fazia arte de palhas e eu acabei indo pro mesmo viés e acabei gostando. Que eu comecei como aluna e hoje sou multiplicadora, graças a Deus, e consigo com 16 anos segurar uma Casa! Porque tem vários itens pra pagar porque nem sempre a gente ganha projeto, nem sempre o governo está disposto a auxiliar e a gente está vivendo pela venda das coisas e se mantendo com isso. [Idem, grifos nosso]



Fig 44 - Iraildes de Şàngó no processo de fiação do pano d'Costa. Foto da autora em mar/2018.

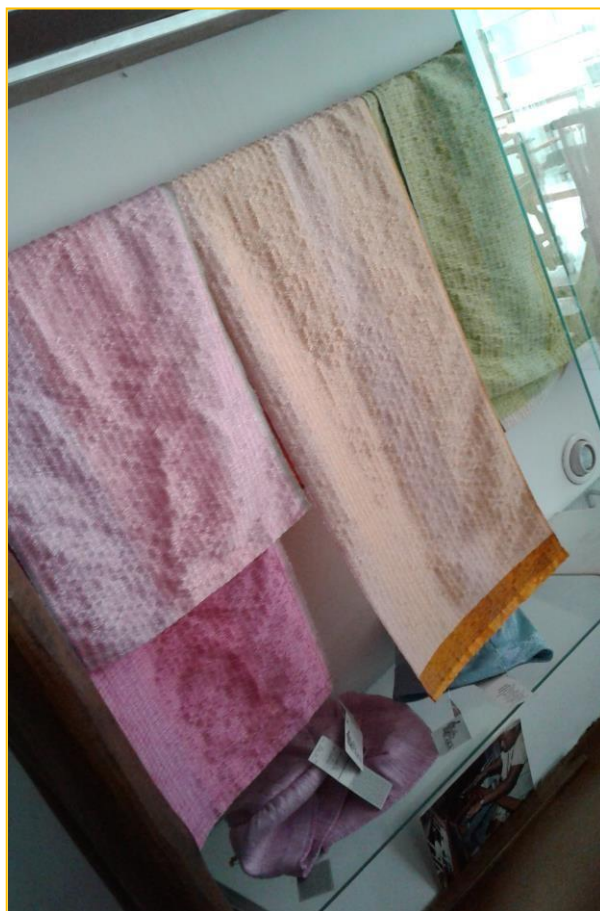


Fig. 45 - Alakás para venda no Opô Afonjá. Foto da autora em mar/2018.



Fig 46 - Fachada da Casa do Alaká, Ile Àșe Opô Afonjá. Foto da autora em mar/2018.

Há uma década Iraildes está à frente da Casa do Alak, promovendo cursos de tecelagem, desenvolvendo habilidades e ensinando técnicas  jovens do ile șe bem como àqueles que procuram aprender a fazer pano d’Costa e também divulgando a constituio do șe Opô Afonjá:

Assim, na verdade quando a Casa do Alak foi criada tinha 10 pessoas. Essas 10 pessoas, elas que dirigiam e mantinham a Casa. Aos poucos elas foram deixando. Dessas 10, até 2007, só tinha sobrado duas, que era eu e minha irmã de Ajagun. E há 2, 3 anos atrás, ela teve que deixar por causa do joelho porque era um movimento repetitivo e ela não pde mais ficar como tecel e ela agora trabalha em outro espaço. Então acabou eu tendo que ficar administrando e dando aula. Isso eu já considero que há 10 anos pra cá eu administro a Casa do Alak. Já tem 10 anos que eu tomo conta diretamente, entendeu.

...

Na verdade quando tem faixa etária de idade, a gente pega assim de 17 (anos) pra cima, quem quiser, quem tiver disponibilidade, quem queira aprender, não precisa ser da religião porque a técnica em si, por mais que preserve em si a tradio do pano, ela pode virar renda de todas as formas. Você pode fazer jogo americano, tapete, você aprendendo a técnica, você pode sobreviver com ela. É claro que está dentro do espaço religioso, inicialmente a gente conta a história do tecido, da produo e da Casa!  uma coisa que a gente deixa bem claro, que não estamos aqui pra catequizar ninguém. Tanto que vem gente católica, vem gente espírita, tudo aprendeu. Mas a gente vai falar da importância desse tecido para nossa religião e a história da criao dessa Casa dentro dessa Casa centenária. Porque se você, ao final do curso, tiver alguém que vier fazer uma entrevista e você nem saber em que espaço você está fica muito feio pra administrao da Casa. Porque você vem pro terreiro, mesmo você não sendo do Candomblé, é interessante você saber onde está pisando. Um pouco da história da Casa então assim a gente faz no

início do curso essa apresentação do espaço e um pouco da história do pano. A gente dá escrito pra ela, a gente, duas, três semanas contando um pouco e depois a gente deixa em aberto pra quem quiser perguntar porque tem umas pessoas que têm uma curiosidade maior. Eu digo assim que é uma das aulas que eu mais gosto porque é uma aula que a gente anda no Axé, e no momento que a gente vai falando, é uma coisa tão gostosa porque você fala da sua história, da sua vivência como jovem não algo quando você está na Academia que você aprendeu. É uma coisa que você vivenciou! E vivencia todos os dias aqui no espaço. Então quando eu saio nessa aula com meus alunos, as minhas alunas têm mania de dizer assim “Ah Iraídes parece que seus olhos brilham!”, eu digo “Ah, gente mas é tão bonito falar. Porque quando a gente tem uma referência de Mãe Aninha, por exemplo, uma mulher maravilhosa. Eu digo que ela é um de meus símbolos porque depois vem Mãe Senhora e atualmente Mãe Stella que são três mulheres, sem contar com minha mãe lógico (risos) que eu levo comigo como mulheres guerreiras, que não baixam cabeça. Têm dificuldades como qualquer pessoa mas que fez história por acreditar na força que elas tinham. Porque Mãe Aninha, aos 36 anos, já tinha comprado fazenda, falava francês, tocava piano e foi falar com o Presidente. Imagina uma mulher negra, do Candomblé conseguiu direito de culto, de liberação. Então assim ela é um exemplo vivo de que quando a gente quer, a gente consegue. E precisa falar isso e mostrar pras crianças e principalmente pras meninas negras sim que tem liderança feminina fortíssima que conquistou milhões de coisas e que hoje em dia precisa ser ressaltado, colocado em livros, ou se não for em livro, trazer pra esses espaços pra elas conhecerem. Quando fala desse novo filme, Pantera Negra, que está sendo um filme maravilhoso, eu falo assim, a metade do povo negro de terreiro já tinha suas panteras negras como Zumbi e outras grandes guerreiras que não está no filme, no cinema mas está no nosso cotidiano. Grandes guerreiras temos aqui, grandes mulheres guerreiras e talvez não tenha esse poder mágico mas tenha outro poder muito maior, de resistência.

- Um poder invisível, né?

É. E esse poder é muito importante (risos). [Idem, grifos meu]

Durante nossa conversa, na tarde que passamos no Opô Afonjá, a jovem Ègbón explicou o passo-a-passo da produção do pano d’Costa:

Na verdade, a técnica em si não é complicada. Como eu já falei aqui nesse instante do urdimento da fiação.

- Você precisa de alguns instrumentos...

Isso. A linha de costura que é a linha reta. Tem a linha Cléia que a gente fala que é a linha de crochê. E a linha Babylux, que é uma linha sintética, que tem com brilho e tem sem brilho. Ela que dá o visual. Ou a gente só usa a linha Cléia que é a linha de crochê que é pra fazer o pano de algodão, que é puro algodão. E que fica mais maleável.

...

Existem outros tipos de linha, lógico que a gente não tem acesso. Lá em Manaus, uma vez uma amiga e filha da Casa me trouxe algumas linhas muito boas. Era fininha. Tem mais fina do que essa daqui. E deixava o tecido com uma textura diferente. Ela estava me falando que a fábrica fechou lá e acho que ia jogar fora, não sei, ela trouxe dois sacos imensos pra mim entre eles tinha o fio de seda também. Que a gente também fez mas ele, sabe, me xinguei o tempo todo porque pra fazer 15 cm do fio de seda eu levei 3 meses. E quando eu consegui fazer um ojá, que é de 2,20 cm, eu vendi a R\$ 60,00. Pra você ver o quanto era o valor que o povo dava. (...) Três meses pra fazer 15 cm! Porque o fio de seda ele era muito frágil. Você passa, ele é mais ou menos assim (interlocutora mostra o tamanho). E você vai fazendo. Ele quebrava toda hora, pá, e aí tinha que emendar voltando.



...

É que na verdade quando a gente faz o urdimento a gente procura fazer logo uns 12 panos. É porque o tempo de (em)fição, como eu falei, leva uns dois dias. Então se a gente quebra a etapa de tempo de (em)fição e já faz o urdimento pra fazer uma quantidade pra gente é melhor. Do que toda hora fazer 3 panos, acabou, aí a gente vai urdir de novo, vai enfiar novamente pra fazer mais 3. Então a gente pega e faz logo uma quantidade, vamos dizer assim, dando umas 24 voltas pra dar, acho que umas 9 voltas dá 12 metros, deve dar uns 25 por aí assim de metragem de pano. Então na largura, porque ainda tem isso, você pode ter uma largura de 30, 32 ou 35 (cm). Ou pode ser na largura de 40 (cm) porque têm pessoas que gostam de pano mais largo tanto pra enrolar ou cobrir a cabeça. Então enquanto mais largo mais cone linha reta você vai precisar. Mais uns 3 ou 4. Isso também requer tempo. [Idem, grifos meu]

Iraildes explicou que para produzir um conjunto de alaká com fio de seda levava três meses e com as linhas com as quais trabalha cotidianamente, o processo leva duas horas pra fazer dois metros, sendo que o conjunto de alaká, ela consegue produzir em até seis horas! Mas ressaltou que muitas vezes não há necessidade de pressa na confecção ou ainda pode ocorrer interrupção do processo de fiação de pano d'Costa por conta do período de ciclo de festas no terreiro:

Quando eu tenho encomenda e a pessoa tem uma data, eu geralmente faço em dois dias. Ou posso fazer em um dia só se eu estiver disposta. Porque depende quando vai trabalhar, e quanto mais quem é do Axé. Período de festas é um pouco mais complicado porque você tem que estar na festa e você tem que estar trabalhando. Então nosso corpo fica cansado porque você tem que estar lá na cozinha, principalmente ìyàwó! ìyàwó não pode estar deitada, nem descansando, nem dizendo que está tecendo. ìyàwó tem que trabalhar. Por isso que eu falo que em período de festas não aceito encomendas porque tem um prazo e tem um tempo que eu tenho que cuidar do meu orixá. E aqui é uma festa de Xangô atrás da outra praticamente. Xangô tem cinco festas! Então é muito tempo e é muito cansativo porque além da gente trabalhar na cozinha, nós recebemos os orixás à noite. Então o corpo, ele fica um pouco debilitado. Porque isso aqui é um processo de repetição. Então isso aqui nosso dói, isso nosso dói, isso aqui nosso dói (interlocutora apontando para o joelho, braço e costa). Imagine você passar o dia todo na cozinha, limpando bicho, em pé, porque ìyàwó não fica sentada, depois à noite você faz a roda, dança seu orixá ate tarde e no outro dia você vem trabalhar aqui! Que guerreira você é! (risos).

- É um processo longo e cansativo.

É cansativo. Mas aí é que está. A gente tem que saber separar as coisas. Período de festa é período de festa. Por isso que a gente tem que aproveitar esse tempo da quaresma para produzir porque quando a festa começar a gente já tem um bom número de material aqui, porque a gente não pode deixar de ganhar, e as pessoas que vêm pra festa geralmente quer levar um pano, uma coisa da Casa. Então a gente precisa bastante material produzido. [Idem, grifos meu]

A seguir, Iraildes aponta as inconsistências entre produção e venda decorrentes do desconhecimento das artífices quanto à compra do material (especialmente de tipos de linhas de costura para fiação) e tempo gasto para produção.

Olha, a gente começou isso há uns dois anos atrás. Que até então, a Casa do Alaká não detinha o conhecimento de uma tabela. Devido a um projeto com a parceria com a SECT que a gente começou a mudar a história da Casa do Alaká porque quando a Casa do Alaká foi criada, ela foi criada para que o povo do Axé pudesse usar o pano.

...

Porque assim não adianta a gente fazer o pano pra turista comprar. E o povo que é nossa identidade, o pano do Alaká é nossa identidade como povo de axé. Não ter condições de ter um pano porque o pano estava custando muito caro. Não o nosso. Olha, como você vê. A gente vendia um pano, um ojá, R\$ 30,00. Só a linha, ela custa R\$ 7,00. Só essa aqui, R\$ 5,00. Então geralmente quem produzia no final de cada mês não tinha quase nada. Então isso não era ânimo pra ninguém porque você tem conta, você tem alimentação, você tem roupa, você quer sair. Então como é que eu vou ficar produzindo algo que é pra dar de mão beijada? Desculpa a expressão porque era um trabalhando pra dar de graça porque tinha gente revendendo. E era pior. Chegava aqui, comprava uma quantidade, chegava no Rio, São Paulo e vendia no X deles e a gente trabalhando pra... Aí depois com esse projeto, a gente teve um curso com a parceria com a SETRI e o SENAI, aí profissionalizou um pouco as meninas pra fazer essa captação, pra o quê que a gente precisa, quanto a gente gasta, saber a quantidade de material, tempo. E daí calcular pra tirar o preço do pão. Aí o conjunto que saía R\$ 150,00, pra você ver o salto que deu, foi pra R\$ 400,00, calculando material, tempo e despesa de espaço. Imagine, a gente vendia depois que foi pra R\$ 150,00, aumentou mais foi pra R\$ 180,00. Uma vez eu fui pra um desfile na Casa Branca e eu vendi um conjunto a R\$ 150,00. Aí as meninas olharam pra minha cara “Você está dando de graça”. Pessoas que já trabalhavam há muitos anos porque têm pessoas que trabalham fazendo pano da Costa no Pelourinho, eles têm loja, tem um instituto, que era antes Instituto Mauá, que também fazia esse tipo de trabalho e eles vendiam um alaká, R\$ 300,00. Eu estava vendendo um conjunto, que era o alaká e ojá a R\$ 150,00. E um conjunto de roupas todo de alaká a R\$ 150,00. Eles olhavam pra mim “Vocês não têm noção de valores”. Eu disse “Realmente, a gente não tem noção de valores” porque ia com meu cartão, comprava o material todo no meu cartão, parcelava, chegava o dia pagava o parcelamento e nunca tinha um retorno. Mas continuava firme. Não sei, acho que foi Xangô que me segurava. Sempre digo isso. Ele que me segurava porque proposta pra ir fazer outras coisas eu tinha. Até trabalhar de carteira em outro lugar tinha recebido proposta e eu dizendo não, não, não. Depois desse projeto a gente conseguiu essa senhora, que é Dona Verônica, que é nossa coordenadora e que deu uma melhorada na Casa, porque até com isso a gente não conseguia nem reformar a Casa tinha um buraco na parede. Quer queira tem um ar-condicionado, tem um bebedouro, temos uma estrutura melhor. Temos uma máquina de costura. Então assim começou a mudar quando a gente começou a colocar tudo no seu lugar. Tem um cartão de crédito você pode parcelar. Por exemplo, as pessoas de Axé querem comprar e não tem cartão, eu parcelo pra elas. Dou número da conta e cada mês ela vai lá e bota X. “Ó Iran só posso dar R\$ 30,00”, “Oh minha tia, tudo bem”, boto lá uma observação. Pras pessoas que é daqui do Axé, claro. Isso fora pode comprar no cartão. Se chorar um pouquinho eu posso até baixar 10%, sabe. Mas foi necessário porque infelizmente a gente não poderia vender abaixo porque a gente estaria pagando pra comprar material. [Idem, grifos meu]

Na epígrafe abaixo, Iraildes destacou o valor atualmente estipulado para venda das peças produzidas no Opô Afonjá:

- Então hoje um ojá sai por quanto?

R\$ 100,00.

- E o alaká?

O alaká sai por R\$ 300,00. O conjunto R\$ 400,00. Eu ouvi algumas pessoas falando, acho que em São Paulo, estavam comprando alaká por R\$ 40,00. Ai eu peguei falei “Olha, você pode até encontrar alaká por R\$ 40,00 mas é industrializado. Eles fazem 50 de uma mesma máquina, não é da tecelagem. A diferença do nosso alaká é porque ele é artesanal. Ele leva um tempo, ele requer um tempo, ele requer mais material”. Na indústria, os caras botam a linha e sai aquela sequência de 50 exemplares. Por mais que eu tente fazer um pano ele nunca vai sair igual. Nunca. É uma outra energia, é uma outra coisa. E todos esses panos, a gente fala dos africanos que trazem, vocês podem conferir que o que eles trazem não é novo. Lá eles têm uma feirinha, que eles botam no chão, roupas que são usadas que eles revendem. Aí sai de lá da África mais barato. Mas pode olhar: ou tem um rasgado aqui, já são usadas! Não estou dizendo que não é bom. Você lava, está nova. Mas pense você ter: você quer fazer uma obrigação, um pano seu saindo da máquina direto pra você com sua energia, não de alguém que morreu e a família se desfez. Pra poder vender, os africanos vêm, traz, chega aqui despacha em um valor mais adequado. Não, é uma coisa diferente. É uma energia totalmente diferente. Não estou dizendo que é pra pessoa não comprar. Compre. Eu acho bom você comprar. Tem vários panos africanos que são belíssimos. Eu acho cada um mais lindo. Mas por quê também não ter um nosso? Só porque é mais caro? Parcela, minha filha. É seu, vai ficar com você. É seu primeiro pano, ninguém usou. Não é usado pra ser passado, revendido. É interessante você ter seu primeiro. Quando você vai fazer santo, você não tem que fazer uma roupa nova? Morim, pode até ser um morim simples mas vai pegar de alguém pra você entrar? Você está nascendo! Tem que ser novo. Então você precisa dar algo novo ao seu orixá. Você quer ficar bonita? Massa! Comprou algo caro mas também tem uma peça nova, linda. [Idem, grifos meu]

“O pano do Alaká é nossa identidade como povo de axé”, essa fala de Iraildes recompõe uma trabalhosa articulação da manutenção de uma identidade religiosa de ancestralidade negra e as reconfigurações de um candomblé que se dinamiza constantemente. Digo isso em relação à ressignificação dada ao uso do alaká que até então se destinava somente às mulheres (como ressaltamos em páginas anteriores) e que agora está presente na hierarquia de sacerdotisas e sacerdotes do àșe. O alaká é um símbolo imponente e importante dessa senioridade entre o povo de santo! Transcende no pano feito artesanalmente a narrativa de mulheres e homens envolvidos em produzir peças, mas também em reproduzir memórias e lutas engendradas no interior dos terreiros e nos espaços públicos; uma biografia circulante conforme os dizeres enternecidos de Rita Andrade<sup>71</sup> no artigo “Roupas e tecidos – notas sobre moda e

<sup>71</sup> Cf. artigo da historiadora Rita Andrade publicado no Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual, 5/ 2008, Goiânia. Anais do evento. Goiânia: UFG, FAV, 2012. Disponível em: [https://seminarioculturavisual.fav.ufg.br/up/778/o/2008.GT3\\_rita\\_andrade\\_ok.pdf](https://seminarioculturavisual.fav.ufg.br/up/778/o/2008.GT3_rita_andrade_ok.pdf). Acesso em 07/mar, 2018.

cultura material” em que propõe que a roupa “elemento da cultura material, tem textura, cheiro, rasgos, manchas e vestígios de corpos que já a usaram como casca de sonhos, pele de inserção social, do pertencer aos tempos e espaços que contornam a sua trajetória” (2012, p.9). Esses fios narram vivências e as tramas encerram experiências enriquecidas em cada peça compartilhada e comercializada com àçê.

Outro aspecto importante a considerar das assertivas enunciadas por Iraildes diz respeito à compra dos alakás africanos. Geralmente, essas peças são compradas em lojas de artigos religiosos nas cidade de Rio de Janeiro e São Paulo a preços menores que saem em torno de R\$ 30,00 a R\$ 60,00. Em Manaus, esses mesmos alakás são revendidos com preços que chegam até R\$ 130,00! E em nada difere nas cores, tamanhos ou ainda textura. A revenda encarecida é entendida por meio das altas taxas de pagamento por bagagem nos aeroportos brasileiros bem como a distância da capital manauara dos grandes centros de compra de tais tecidos estrangeiros. Uma pergunta interessante de meu pai de santo em relação ao alaká produzido pelas artífices do Opô Afonjá se dirigia o tamanho das peças produzidas bem como o valor agregado na produção. Vejamos a conversa entre ambos à qual analisei com atenção, afinal se tratava do diálogo travado entre um possível comprador do àçê e a artífice de pano d’Costa:

PAI ALEXANDRE: Porque eles vendem ainda aqueles tecidos africanos. Aquelas peças que são tudo de 4 metros e meio.

IRAILDES: São tinturados, né. Eu já vi. E são muito bonitos. Não estou desmerecendo. Eu estou dizendo assim, eu estou falando que quando as pessoas chegam pra jogar os valores...

PAI ALEXANDRE: Sempre parecem que querem debochar...

IRAILDES: Não, é por isso não. É porque falam que é africano e quando fala que tudo que vem da África ganha uma outra intensidade, um outro valor. Só que eu falo assim que se a gente não começa a valorizar o que temos também e que foi herança e trazido por eles, nossos ancestrais africanos, nada que tiver aqui vale mais a pena. A gente tem que viver na África.

PAI ALEXANDRE: É porque eu acho que é um trabalho muito bonito, trabalhoso, nossa, eu estou vendo aqui vocês fazerem isso, eu te juro, eu não entendo nada. Eu fico só assim ó! Meu deus que paciência é essa?!

IRAILDES: O problema é que infelizmente nem todo mundo valoriza. [Idem, grifos meu]



Fig. 47 - Nigeriano vendendo alaká africano no terreiro Opô Ajagunnán. Foto da autora em mar/2018.

Fig. 48 - Detalhe de alaká africano. A variedade de cores atrai consumidores candomblecistas. Foto da autora em mar/2018.



Como consumidora de artigos africanos compreendo a fala de Iraildes em atribuir o valor sentimental à peça, o consumo religioso de “peça única” como ela mesma relatara, porém a adesão a um pano d’Costa produzido por artífices do àșe ketu,

constitui ainda, a meu ver, uma peça encarecida para os padrões e “bolso” do praticante candomblecista manauara. Realizando uma comparação com outros itens que congregam a vida do praticante, o valor do alaká baiano - que é de R\$ 400,00 - poder-se-ia adquirir um ìgbá completo constituído de uma terrena (panela), oito pratos de porcelana, uma quartinha de porcelana e uma bacia de ágata (esmaltada). Ou ainda, realizar a compra de um bode ou cabra em Manaus. Todavia, levando em consideração as escolhas do praticante, o alaká ainda é uma peça fundamental especialmente para aqueles que se encontram em épocas de obrigação em que o luxo e a sutileza da peça distinta são tidos como elementos atrativo aos olhos do cliente/consumidor/praticante.

Outro item que chama atenção pela constituição das peças que desfilam nos candomblés no Brasil e afora é o *bordado richelieu*. Raul Lody<sup>72</sup> (1995) confere ao cardeal e duque de Richelieu, Armand-Jean du Plessis, a originalidade presente nos adornos usados pelo clérigo e político francês que fora primeiro-ministro do rei Luís XIII (entre os anos de 1628 a 1642, ano de sua morte). Duque de Richelieu vestia bordados feitos por artesãs de sua época ao que podemos inferir que o bordado richelieu se trata, portanto, de um design medievo no trato às roupas da monarquia francesa. Para se produzir vestes com bordado richelieu é preciso, de antemão, fazer escolha de tecidos como linho (preferencial) ou ainda cambraia ou mesmo percal. Lody explica que, munidas de agulha, linha, tesoura e bastidor, artesãs se deleitam a bordar panos, em sua maioria na cor branca, que serão usados como roupas de luxo de òrìshà nas festas do terreiro, adornando as árvores sagradas do àṣẹ, enfeitando o barracão ou concorrencialmente presente nas roupas femininas, pois Segundo o autor:

Sem dúvida o richelieu é um distintivo da mulher, do seu requinte, revelando partes do corpo, e à conotação de luxo soma-se à de sensualidade. O conhecimento do trabalho, da sofisticação da técnica dá ao pano em richelieu um significado de pano-jóia, de peça de valor, valor material e principalmente valor simbólico de uma técnica européia que sobreviveu e se dinamizou em espaço afro nos terreiros (LODY, 1995, p.11)

Em uma pesquisa investigativa sobre as bordadeiras da cidade de Caicó, Rio Grande do Norte, Thaís Fernanda de Brito (2010) discute as redes de relações estabelecidas por artesãs da cidade do sertão potiguar bem como as potencialidades criativas advindas da prática artesanal do bordado. Nos chama atenção aqui, as etapas

---

<sup>72</sup> Lody é organizador do catálogo “BORDADOS de Mel: arte e técnica do Richelieu”. Rio de Janeiro: Funarte, CFCP, 1995 (Sala do Artista Popular; 54) detalhando o intrincado processo de composição dos desenhos e sutileza no relevo dos bordados das roupas do povo de santo.

elaborativas dos desenhos das artífices da “terra do bordado” até a arte final, especialmente do bordado richelieu em que predominam os pontos “cheio, aberto, ponto reverso (também conhecido como haste ou ponto de atrás)” em que “a soma destes pontos cria o *richelieu*” (BRITO, 2010, p.131).

Ainda, segundo a autora,

O *richelieu* pode ser feito à mão ou à máquina, seja ela de pedal ou industrial. Quando feito à mão, apos a reprodução do risco, no tecido, contorna-se com alinhavo para, então, iniciar o preenchimento em barretes (linhas verticais). Procede-se do mesmo modo com o ponto caseado, caracterizando, desta feita, o *richelieu*. Quando se borda à máquina, o processo é bem similar, contudo, sendo a bobina (também conhecida como laçadeira) que realiza o processo da laçada, formando o ponto; cabe à bordadeira, portanto, a direção do preenchimento. (p.135)

Resumindo: o bordado richelieu é composto de risco, alinhavo, costura em ponto caseado ou ponto cheio, corte<sup>73</sup> e acabamento. O acabamento das peças feitas em richelieu fica a cargo de artífices que farão preenchimentos e arremates necessários ou ainda a aplicação aos bordados como lantejoulas e canutilhos.

Os temas mais presentes nas roupas feitas em richelieu para o povo de santo são flores, folhas, arabescos, animais votivos às divindades africanas como variedades de pássaros (bem-te-vi, pombo), borboleta, peixe, caracol, bem como as ferramentas de òrìṣà como alfanje/òḃẹ òrìṣà (adagas, espadas), abebé (espelhos), ofá (arco e flecha). Estes grafismos idealizam uma matriz mítica da vivência entre seres humanos e divindades, especialmente quando expressadas por meio das artes. Os tecidos bordados encarnam essa expressão que se apresentam por meio da produção das vestimentas dessas divindades. Recuperando o texto de Lody, entendemos que essas vestes em tecido branco, linhas brancas e seus devidos recortes e bordados, apontam para um “(...) rico imaginário dos terreiros de candomblé em que roupas e adereços em richelieu marcam uma estética e especialmente a festa” (LODY, *op cit.*, p.12).

Quando fazem uso de roupas de richelieu em dias de festas em que Ègbón mulheres se prostram aos pés de sacerdotisas e sacerdotes realizando o *akunlé*, que consiste em deitar ao chão, virar o quadril e o braço para o lado esquerdo e o direito, e após isso pedirem benção às lideranças que os iniciaram, se pode observar que suas vestes multi coloridas revelam a presteza na composição para as festas no terreiro

<sup>73</sup> Bordadeiras costumam utilizar tesoura de ponta fina e curva que facilita no momento do corte do tecido, o que dará ao richelieu o famoso aspecto “vazado”. Essas tesouras são chamadas por vezes de “tesoura de unha curva”.

revelando detalhes nas saias rodadas e batas bordadas que foram escolhidas previamente com base no requinte, no tema da festa e também a sensação em “causar” boa impressão, afinal essas autoridades são “espelhos” para *iyawós*, abians e futuros compromissados com a religião. Dos salões franceses para os salões de terreiros, o richelieu ganhou uma beleza real diferenciada: aquela voltada às divindades africanas tal qual sofisticada, todavia ainda mais colorida.

Essa estética negra que sobressai nos bordados delicados em richelieu parece ter se afeiçoado de outro modelo de bordado conhecido como *renascença*. Se trata de um bordado artesanal, complexo, delicado com presença de formatos entrelaçados que dão acabamento à peça original. Em estudo recente sobre a renda renascença, a pesquisadora Carla Gisele Macedo S. M. de Moraes (2015)<sup>74</sup> explicita acerca da “conversão” de uma produção artesanal doméstica em produção extraordinária da renda renascença no Cariri paraibano, região que congrega cerca de 29 municípios do sul do estado. Dialogando historicamente sobre uma possível “origem” da produção da renascença, especialmente na Europa e no Oriente.

Na Europa, as cruzadas, as invasões bárbaras e o incremento do intercâmbio comercial com o Oriente foram fundamentais para o aperfeiçoamento da produção de artigos de tapeçaria, bordados, escudos de armas e tecidos. Como fruto da influência oriental e da intensificação do comércio intercontinental, grandes centros de bordados se desenvolveram na Grã-Bretanha, Península itálica, França, Países Baixos, Europa Central, Espanha e Cantões Suíços. Veneza, Flandres e Bruges se tornaram grandes centros distribuidores de tecidos e houve expressivo desenvolvimento da indústria têxtil e tintureira, incorporando as cores quentes do Oriente. (MORAES, 2015, p.37-38)

De modo difundido, o que se sabe ao modo de esguelha é que a produção de rendas renascença se sobressaiu dos conventos em que freiras habilidosas realizavam lindos arremates em blusas, toalhas, lenços e lençóis. Publicações de livros no séc. XV também ajudaram a popularizar o domínio de técnicas desse tipo de bordado artesanal,

<sup>74</sup> Tese intitulada “Renascença Extraordinária: dinâmica social e produtiva em transformação no Cariri Paraibano”, do Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UFPB, 2015). Para compreensão temática de bordados e rendas *renascença*, obtive informações importantes por meio das dissertações de Araguacy Paixão Almeida Filgueiras (Aspectos Socioeconômicos do artesanato em comunidades rurais no Ceará – o bordado de Itapajé-CE. Programa de Pós-Graduação em Economia Rural da UFC, 2005), Antônia Felix Lessa Silva (O funcionamento do APL de renda renascença no agreste central de Pernambuco – suas potencialidades e fragilidades. Programa de Pós-Graduação em Administração e Desenvolvimento Rural da UFRPE, 2015) bem como a dissertação de Vera Lúcia Fellipi da Silva (Acervo de rendas de Lucy Niemeyer: uma contribuição para o design. Programa de Pós-Graduação em Design da UFRGS, 2013).



especialmente em Veneza e Flandres. Também são reconhecidas as rendas irlandesa, inglesa e portuguesa.

Sobre as técnicas empreendidas na confecção de rendas no Brasil e em outros países, os processos de produção de uma linguagem visual acerca dessas rendas, Fellipi da Silva explica que no design têxtil de rendas é importante entender a já citada composição do processo de produção da renda. Isso tudo com o fim de estabelecer sua origem: se é artesanal ou industrial, e Segundo a autora, esta se traduz em uma tarefa que não é fácil (FELLIPI DE SOUZA, 2013, p.60), posto que podemos inferir, ainda Segundo a autora, que há elementos de contraste nas composições em que: a) é importante analisar a base de ligação entre os motivos com base nas características da renda de agulha; b) características próprias de rendas como a de bilros; c) observação quanto à malha de tear industrial; d) estrutura têxtil com capacidade ilimitada para renda em tear industrial e limitada para as rendas artesanais. Com base na proposta da autora em analisar a “estrutura da linguagem visual e técnica” (Idem, p.65-67), podemos assim identificar o bordado richelieu e a renda renascença:

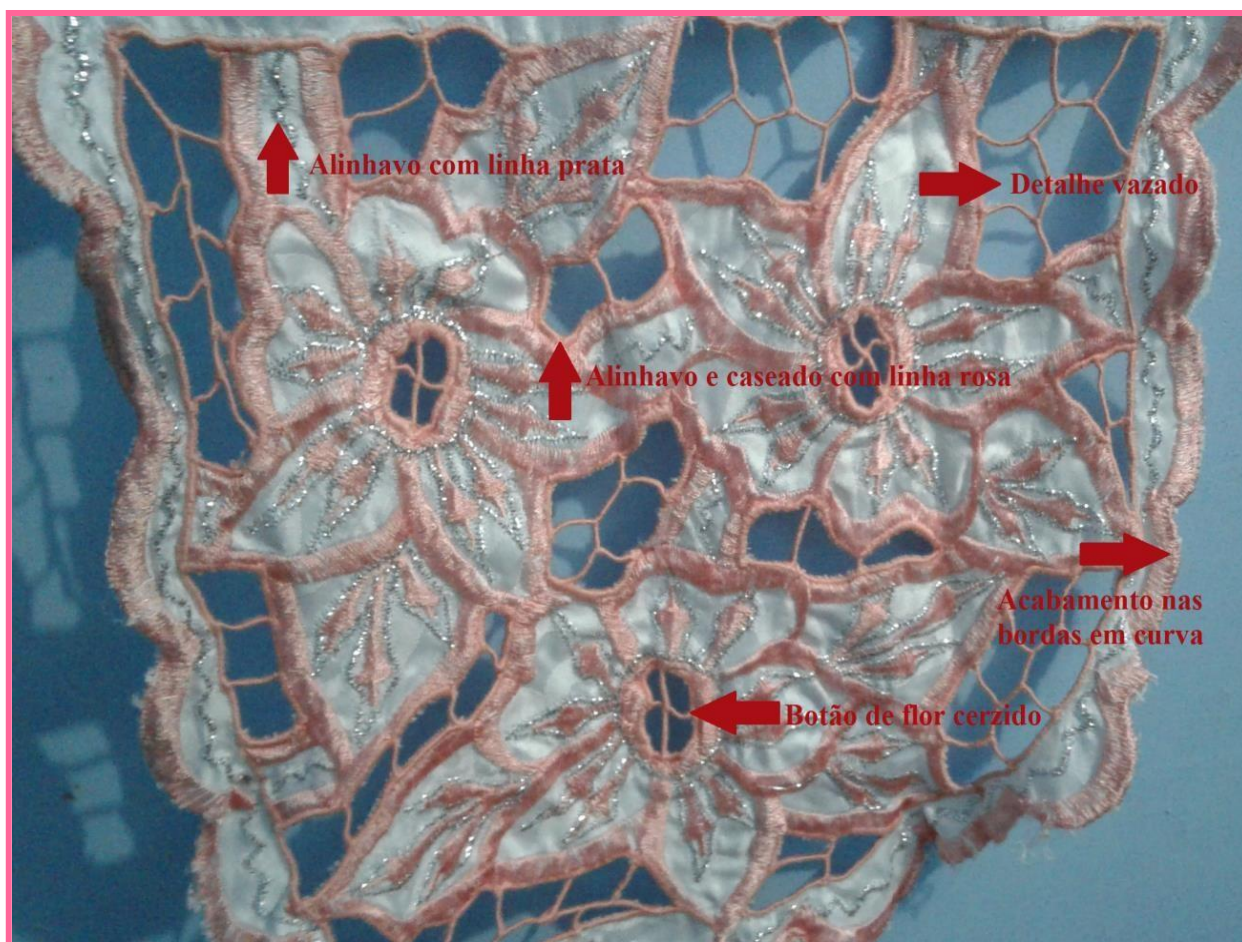


Fig. 49 - Bordado richelieu. Detalhe em oja. Foto da autora, abril/2019

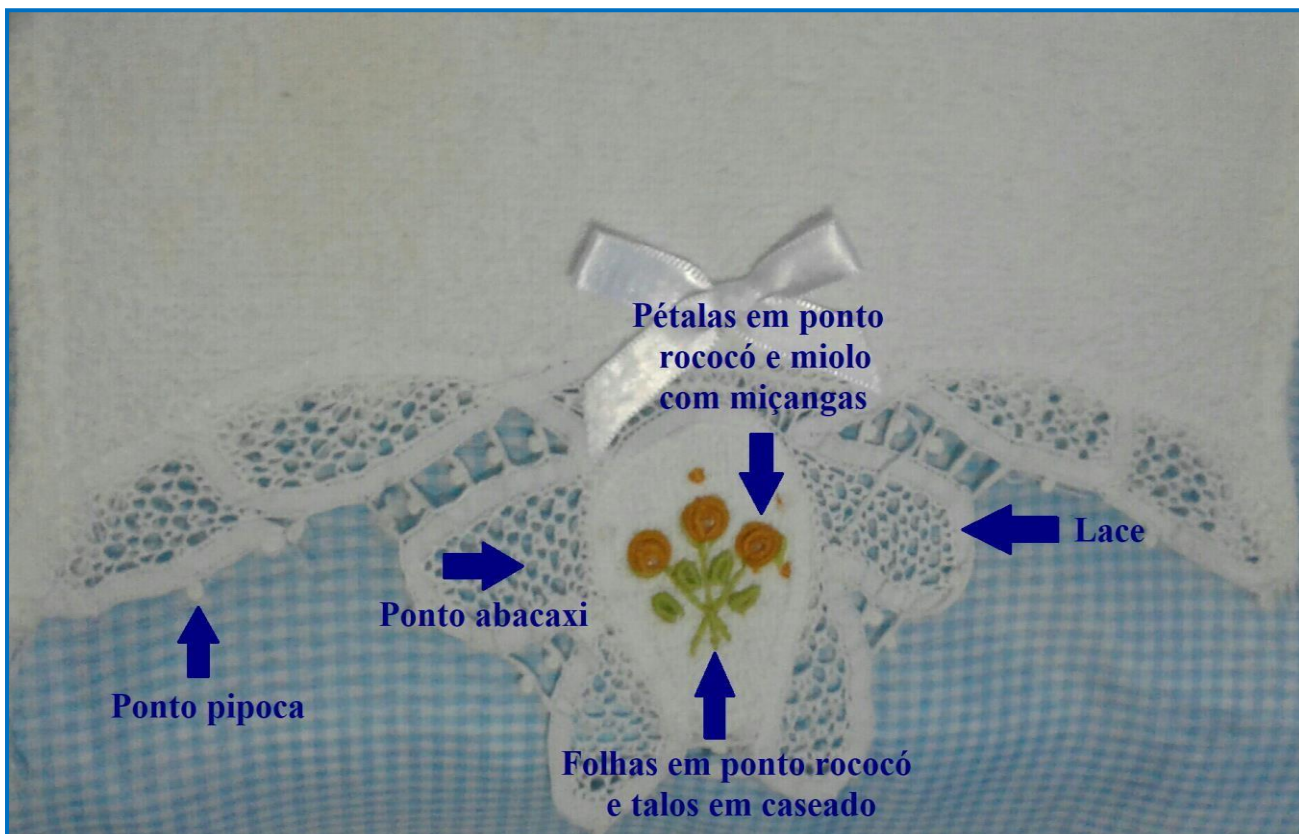


Fig. 50 - Renda renascença. Detalhe em toalha de rosto. Foto da autora, abril/2019

A delicadeza dos bordados em renascença interessou, especialmente, às rendeiras do Nordeste, tidas como exímias bordadeiras; caso de rendeiras do Ceará, Paraíba e Pernambuco. De geração em geração, as bordadeiras entrelaçam fios delicados, com apurado olhar para cada peça concebida e por ser um trabalho feito exclusivamente à mão, as peças em renda renascença são mais caras que as feitas em richelieu, tendo em vista que há possibilidade de confeccionar bordados richelieu à mão e à máquina. Assim, uma baiana feita em richelieu pode ser encontrada em lojas especializadas em valores que variam entre R\$ 800,00 a R\$ 1.400,00 enquanto que uma baiana em renda renascença sai por, no mínimo, R\$ 3.000,00 podendo chegar até R\$ 8.000,00 a depender do trabalho executado pela bordadeira/rendeira.

Em Manaus, Pai Nildo de Òsányin é uma referência no que diz respeito à confecção de roupas de candomblé bordadas. Sua técnica se assemelha ao richelieu, porém o bábálòriṣà costumava me afirmar que se tratavam de “simples bordados”, afinal ele não tinha máquina para bordar richelieu. Pai Nildo é outro agente de pesquisa que afirmou ter aprendido com a mãe a costurar e talhar, e seus primeiros trabalhos de

confeção na religião surgem a partir da necessidade de fazer suas próprias vestimentas, conforme ele relatou:

Bom, minha vida costurando pra religião. Minha vida de costura começou bem antes da religião, nada a ver com a religião. Costura, não estou falando com relação ao bordado! Eu simplesmente na época que eu tava lá na Jurema<sup>75</sup>, antes de eu entrar lá pra Jurema, eu já fazia roupa de Ciranda, de Quadrilha, de Boi, entendeu. Eu já fazia roupa, eu já costurava. Assim, bem bem eu não costurava mas eu já fazia roupa. Eu bordava muita roupa. Naquela época, a gente bordava muita roupa com pérola, miçanga, lantejoulas, muitos strass entendeu. Era tudo na mão, bordado à mão entendeu. Fazia muito isso. Então eu falei naquela época que o primeiro trabalho que ela pra mim, pra eu arrumar um emprego foi de graça. De graça entre aspas né porque assim quando ela precisava de um chapéu, de um adereço bonito pras entidades dela era eu que fazia, eu não cobrava nada né e eu que dava o material. Ela não comprava nada. Ela só dava tipo “Eu quero rosa”, ela me dava o pano rosa só pra eu forrar o chapéu. E eu fazia um senhor chapéu entendeu. Aquele chapéu lindo mesmo. Não é qualquer um chapéu não, entendeu. Então, assim, eu sempre fiz chapéus pra ela. O tempo que eu passei por lá, eu sempre fiz chapéus pra ela. Não foi tudo assim de graça como imaginou. Eu enfiava as firmas pra ela. Tipo assim, você sabe né aquele trabalho normal de barracão que a pessoa sempre faz e quando você sabe costurar, também você ajuda. Tanto é que ela é uma ótima costureira, a Jurema! Então antes de eu entrar pra lá, eu já fazia roupa de dança mas nunca roupa de candomblé. Aí foi quando eu peguei, entrei pra religião, assim que eu entrei pra religião, eu meti a cara mesmo para aprender a costurar de verdade porque eu só costurava assim só aquele básico. Eu falei “Não, agora eu vou costurar mesmo de verdade porque eu tenho que fazer minhas rações entendeu”. Porque muita gente fazia ração. Eu via a Jurema fazer anágua. Cara, ela ganhava dinheiros, dinheiros e dinheiros. E tipo assim ela tinha e tem uma boa clientela e eu falei “Quer saber? Eu vou meter a cara pra costurar”. E costurei mas não pra ganhar dinheiro. E sim pra mim porque eu tinha que fazer minha roupa por causa que eu ainda não estava trabalhando depois que eu fiz meu santo e eu tinha que fazer umas batinha para mim, um calção, entendeu. Para eu ficar pelo menos simpaticozinho né mana no candomblé por aí dos outros. E meti a cara pra costurar e eu fui atrás de emprego enquanto não tinha emprego eu costurava pra um e pra outro e arranjava um troquinho aqui e acolá. Ai meu pai falava “Dofono costura essa roupa pra fulano que ele vai te dar tanto” e meu pai me ajudou muito, Pai Roberto me ajudou muito a conseguir cliente aqui e acolá, meu pai pequeno mandou eu fazer roupa pra ele também. Mas isso era só costura. [Entrevista com Pai Nildo, Manaus 24 de abril de 2019, grifos meu]

Porém são os bordados que chamam atenção em seu trabalho e que dão seu nome em costura para o povo do candomblé em Manaus. Vejamos o relato do bábàlòrìshà, ao qual ele destaca sua atividade com confecção como frutos de uma aventura no campo da moda:

Depois que eu dei minha obrigação de três e peguei cargo o que aconteceu? Foi quando a finada Mãe Conceição bordava muito bem obrigado e aí eu

<sup>75</sup> Meu agente de pesquisa solicitou que eu não citasse na pesquisa o verdadeiro nome de sua ex-mãe de santo para evitar problemas futuros. Assim, fiz uso de nome fictício quando se tratar da referida antiga iyálòrìshà de Pai Nildo.

falei para ela “Mãe, bora fazer uma troca? Assim, eu faço uma paramenta pra Xangô belíssima toda de cobre e a senhora me dá um conjunto todo cheio de folha com a borda toda de folha. Eu expliquei tudinho os detalhes como eu queria o conjunto pra ela. Ela falou que “Tá bom” mas esse acordo nunca saía porque eu também eu esperava ela começar, eu queria que ela começasse para poder começar a fazer a paramenta mas ela nunca começava. “E aí mãe, começou? E aí mana, começou?”. Nunca começava, aí uma bela vez, eu como consegui cargo lá eu sempre estava por lá exercendo meu cargo aí foi quando eu vi, cheguei uma bela vez lá e ela estava bordando e vi como é que ela bordava. E eu sou meio assim entendeu. Eu sou de eu ver e já sei como é que é! Eu meto a cara para fazer entendeu só de olhar! Se não deu certo “Vambora fazer isso aqui. Uma hora vai dar certo”. E fui metendo a cara e fui fazendo. Porque quando eu começo a costurar na religião era só costura, não era bordado. Costurava uma baiana, uma batinha, eu não cheguei a costurar aquela batona grandona, eu costurava um ojá, um ojá de bico, um calçolão, não era bordado. No caso, antes da religião já costurava, já confeccionava roupa mas não roupa religiosa. Aí menina quando eu cheguei lá a Mãe Conceição estava bordando, aí eu vi como que ela fazia. Aí falei “Quer saber? Eu vou meter a cara” só que a minha máquina como eu morava com a mamãe, a máquina da mamãe ainda era aquela Singer. Cara, aquela preta que fica pesando no pé! Vaco, vaco, vaco, que a gente faz até de carrinho quando a gente era criança! Como se a gente estivesse dirigindo. Muito antiga, entendeu. De uma agulha só então não dava pra bordar. O quê que eu fiz? Na época, graças a Deus eu já era casado né, muito bem casado até hoje até hoje estou „casada“, falei com meu marido. Falei “Amor, compra uma máquina para mim que eu quero bordar”. “Mas bordar o quê?”. “Eu quero bordar fazer minhas roupas assim, assim e assado”. Ele pegou “Não, eu não vou comprar não”. Aí eu peguei, virei e revirei, revirei “Quer saber? Vou tirar no cartão”. Peguei comprei né uma máquina para fazer. Vou fazer que nem ela. Vou fazer um teste. Não saiu muito bom não mas já me deu uma ideia mais ou menos de como eu queria. Ajusta aqui, ajusta acolá, ajustei e até que saiu do jeito que eu queria. Falei “Caramba é isso que eu vou fazer”. Aí foi quando fiz meu primeiro conjunto. Meu primeiro conjunto, meu pai olhou assim “Nossa dofono, onde foi que tu comprou essa roupa?”. Eu falei “Fui eu que fiz, pai”. “Tu que fez?”. Falei “Foi. Fui eu que fiz”. “Não acredito se tu fizer uma pra mim também” (risos). Aí eu peguei e fiz! Fiz uma roupa pra ele também bordada. Daí pronto foi quando eu fui pegando clientela, clientela, clientela. Só que a minha máquina é muito caseira para bordar. A da Mãe Conceição é industrial então os bordados são totalmente diferente. O dela são muito mais bonitos que o meu. Os meus são bem mais caseiros entendeu. Assim, naquela época, hoje em dia, graças a Deus, eu já estou bem melhor do que naquela época. Então é assim até hoje. Minha roupa na obrigação de sete, eu que fiz todo o enxoval bordado, tudinho, minha roupa. Tudo tudo tudo tudo tudo e assim a minha clientela hoje em dia que tá me dando assim bem mais público é o público mesmo do candomblé. Que vem e tal tudinho e graças a Deus eu sou bem solicitado. E assim não sei te explicar como que eu aprimorei a minha forma de bordar... foi praticando! Eu só vi uma vez a Conceição bordando! O resto fui eu que pratiquei porque eu comprei a máquina caseira depois eu falei “Não, essa daqui tá muito devagar. Vou comprar uma mais veloz”. Eu comprei outra mais veloz. “Essa daqui ainda está devagar. Vou comprar outra mais veloz” e assim foi indo. Isso começou o quê, em 2008? Isso, eu peguei cargo em 2008. Eu fiz essa primeira roupa em janeiro de 2009. Isso mesmo! Aí, desde 2009. Está fazendo dez anos que confecciono roupa de candomblé bordada. Mas de confecção de roupa bordada porque de candomblé eu já confeccionava desde 2004 porque eu fazia minhas roupas e quem quisesse fazer era só costura né. Eu também fazia. E confecção de roupa, adereços, essas outras coisas, paramentas, vixe! Desde 1999. Isso faz no total de 20 anos! É isso mesmo. [Idem, grifos meu]

Na epígrafe abaixo, Pai Nildo explicita a técnica que utiliza para realizar os “bordados vazados” de suas vestimentas, que se consagram enquanto trajés únicos de um artífice de roupas de àçê que também é membro participante do povo de santo da capital amazonense:

Bom, eu não faço roupa richelieu. Os bordados de religioso para candomblé e umbanda, eu não faço richeliado. Não é richelieu, eu faço bordado. São bordados, eles não são richeliados. No caso eu aprendi como falei, eu pedia pra Conceição fazer pra mim o modelo e ela nunca fazia. Ficou me enrolando, enrolando e até que um belo dia eu passei na casa dela e ela estava bordando. Mas ela sabia fazer richelieu mas eu não sei porque eu não tenho a máquina própria pra fazer richelieu. Digamos que eu sei mas eu não tenho a máquina, entendeu. O que aconteceu? Eu peguei vi ela bordando e resolve meter a cara. Eu fui, comprei uma máquina básica, caseira mesmo, de costura zig zag. Eu meti a cara e fui. Tipo assim, eu sou muito só de olhar e aprender, entendeu. Eu vi e já aprendi. Foi isso que aconteceu comigo. Pra eu aprender a costurar foi do mesmo jeito. Eu vi as pessoas talhando, eu vi as pessoas costurando e fui aprendendo. Não é questão de dizer “Ah, alguém me ensinou e eu aprendi”, não foi assim. Naquela época que eu aprendi não existia Youtube. Hoje em dia, você vai no Youtube, você aprende. Mas você tem que ser bom pra aprender só olhando porque se você não meter a mão na massa você não aprende. Foi o que eu fiz. Eu vi a Conceição fazendo e comprei a máquina e meti a mão na massa, entendeu. Logo de cara, lógico que não saiu a-q-u-e-l-e bordado maravilhoso, belo e tal tudinho. Não foi, entendeu. Foi com o passar do tempo: 2008, aí 2009, 2010, eu diria que final de 2010, que eu aprendi uma técnica boa assim pra dizer “Agora sim eu sei bordar”. Porque eu passei muito tempo aprendendo acabamento. Tinha uns acabamentos que ficavam bons e outros não, aí desfazia, desfazia. Então eu passei muito... não vamos dizer que “Ai, eu comecei no início do ano e no final do ano eu já aprendi tudo. Não!”. Hoje em dia eu posso dizer que eu sei fazer runs bordados muito bons, com bom acabamento mas não foi rápido, rápido assim os bordados. Mas é como eu estou falando são bordados, as roupas são apenas bordadas, elas não são de richelieu. Tem no caso também, como é que eu posso te dizer, fazer richelieu eu até faço, o problema que eu não tenho a máquina. O nome desse modelo que eu faço de roupa a maioria é um conjunto normal masculina com batinha, calção e gorro. O feminino é o que o pessoal pede normal: bata, iró. Faço uma baiana, um pano d’Costa, um ojá, um camisú, um batão. Então é isso que eu faço. Não tem mistério não, entendeu. Como eu estou falando: eu não aprendi do dia pra noite. Aprender eu aprendi do dia pra noite mas as técnicas de finalizações essas coisas, eu aprendi comigo mesmo. Eu metendo a mão na massa e vendo o que não ficava boa. Eu tentava finalizar de um jeito e ficava bom. Aí eu errava em um, aí comprava pano, fazia de novo, entendeu. E fui fortalecendo meu aprendizado comigo mesmo. Eu via que ficava bom, aí eu via que não ficava. Uns ficavam, outros não. Hoje em dia, minha técnica, tu é doido, meus bordados são super fixos. Que eles não ficavam fixos. Ficam bem definidos. Eles não ficam tão alto relevo como antigamente ficavam. Hoje em dia eles já estão bem melhores. Vixe! Hoje em dia eu não faço richelieu mas eu faço vazado, uns bordados vazados. Fica muito bom os bordados vazados que eu faço. Mas fora isso tem mistério não. [Idem, grifos meu]



Fig. 51 - Pano d'Costa confeccionado por Pai Nildo. Foto da autora, abr/2019.



Fig. 52 - Detalhe de saia confeccionada por Pai Nildo à òriṣà Òsùn. Presença dos elementos: espelho, espada e flor. Foto da autora, abr/2019.

Estudiosos do campo da moda costumam referendar que a roupa que as divindades africanas vestem no salão é uma moda importada dos séculos XVIII e XIX, especialmente òriṣà femininas que usam saias rodadas acinturadas bem como anáguas que asseguram que estas saias não cairão, bem como causam sutileza no caminhar pelo salão e esbanjam elegância e harmonia no uso das vestes sagradas. Entre ilustrações, pinturas, gravuras, fotografias, poesias e fontes literárias, a pesquisadora da moda Gilda de Mello e Souza (1987) se debruçou a estudar sociologicamente a estética presente no

século XIX e sua apurada análise denotou que a vida cotidiana, as festas, os encontros, os namoricos e flertes, o casamento, tudo isso imprimiu mudanças na forma de se vestir e de se adaptar às convenções da época bem como por vezes algumas rupturas surgiam em meio aos toques romanceados, nos acenos, nas disputas amorosas e nas oportunidades em que a rigidez dava lugar ao inesperado, especialmente nos momentos festivos pois:

A roupa simples da vida comum, ajeitada às exigências triviais da realidade, é substituída na festa pela forma fantasmal que o narcisismo apõe ao corpo e ao rosto. O universo do sonho é também o reino das transmutações. E uma nova personalidade emerge no momento de exceção, quando à esfera da pessoa se acrescenta uma ambiência fictícia, feita de novas cores com que se enriquece o matiz natural da epiderme, de novas curvas que se adicionam ao corpo, ajustando muito os vestidos ou multiplicando as formas com o recursos dos folhos, dos babados, dos *ruches* e franzidos. (SOUZA, 1987, p. 151)

As palavras elegantes de Souza reiteram a proximidade com que o *candomblé* assumiu estreita relação com a moda do séc. XIX. E isso está presente na adoção de roupas ajustadas ao corpo, anáguas em tons claros, o vistoso presente nas vestes sagradas com seus babados que ornem saias, atacans das roupas femininas, além de bombachos masculinos detalhados com cores diversas e que surpreendem pela suntuosidade empregada na vestimenta. A premiada design de moda, figurinista, empresária e escritora, Julia Vidal (2015), em publicação recente, recupera a estética presente nos traços marcantes de trajes de africanos e afro descendentes. Sua análise, enquanto produtora de arte em moda, é o de fortalecer a valorização de uma estética simbólica negra ao que ela denomina como “desfile de etnias” já a partir do séc. XVIII e início do séc. XIX:

Os trajes crioulos que mais se destacaram e que contribuíram para uma identidade brasileira foram os usados pelas negras de ganho, escravas ou alforriadas que prestavam serviços aos brancos (...) As negras de ganho eram muito bem arrumadas, seus corpetes eram ajustados ao corpo, porém mais soltos do que o das senhoras brancas, para se adequar ao trabalho. Por cima usavam blusa curta e solta, caindo nos ombros, as atuais batas. Os decotes sensuais, que deixam o colo e parte dos ombros à mostra, aos poucos começaram a ser copiados pelas brancas. O xale, também chamado pano da costa, era caído ao ombro, em cores fortes e, sobretudo, com listras. Suas saias eram compridas e franzidas com aplicação de babados arrematados com crochê ou renda, suas estampas eram de flores pequenas, xadrezes ou triangulares. Finalizando, os turbantes ou torços (inicialmente chamados de “rodilhas”, termo de origem árabe), amarrados de diversas maneiras à cabeça. Estes panos, originalmente usados na África pelas *zungueiras*, auxiliavam nas funções de carregar, acomodando latas, bacias, bandejas à cabeça, importantes no dia a dia doméstico colonial. (VIDAL, 2015, p.43-44, grifos meu).

Podemos adensar, ainda, a partir do estudo de Ana Maria Barbosa do Nascimento (2016, p.84-93) em sua dissertação intitulada “Pespontos nos trajes de Candomblé: os trajes sagrados de Nóla de Araújo” que a história da indumentária de negras no Brasil se correlaciona às indumentárias de trabalho de mulheres ibéricas; informação esta recuperada por meio da tese de Ana Beatriz Simon Factum (“Joalheria escrava baiana: a construção histórica do design de jóias brasileiro”, USP, 2009), e que Segundo a pesquisadora, tais trajes das mulheres portuguesas e de crioulas baianas revelam que “A comparação visual apresentada pela referida autora é mais uma confirmação das mestiçagens do traje religioso afro-brasileiro em relação ao colonizador português”.

Mas é essencialmente no séc. XIX que a moda brasileira passa a ser mais atuante, marcante, expressiva e vivaz. O colorido das vestes de negras e negros chama atenção: são estampas que enfeitam roupas multicoloridas, a presença do torço e uso de balangandãs nos pescoços, mãos, dedos e tornozelos. Isso somado às saias rodadas, acentuação das curvas femininas, o emprego de tecidos mais pesados, mangas longas bufantes; herança europeia que se ajusta, desapega, rejeita e (re)influencia trajes de homens e mulheres naquele século.<sup>76</sup> Conforme as palavras de Vidal:

Hoje a abundância de acessórios, de estampas florais e listradas unidas em único traje, batas bordadas, blusas com aplicações e babados, túnicas curtas e longas, saias coloridas e curtas enviesadas, saias longas rodadas e coloridas com aplicações de barras de bordado inglês são referências de uma moda já recriada a partir das origens europeias e africanas no Brasil. São uma moda crioula, afro-brasileira. (Idem, p.54, grifos meu)

Afora o que discutimos acerca de bordados, rendas e tecidos mais encarecidos como os brocados<sup>77</sup>, o aço oke que origina o alaká, cabe aqui falar da importância dos demais panos africanos que estão presentes no cotidiano dos praticantes candomblecistas, tendo em vista que há outras possibilidades de confecção de vestimentas para uso no candomblé em que tecidos remetem a uma ancestralidade como os já citados aço oke, ankará e outros, a ver:

<sup>76</sup> Cf. Gilda de Mello e Souza. *O espírito das roupas...*, São Paulo: Civilização Brasileira, p.69-85.

<sup>77</sup> Tecidos mais estruturados, firmes e comumente pesados. Por se tratar de um tecido elegante possui textura com bordados em alto relevo com fios metálicos. Podem ser de cor única ou estampados como os tecidos jacquard. Sobre estrutura, caimento e volume cf. os trabalhos das historiadoras da moda Gilda Chataignier. *Fio a fio: tecidos, moda e linguagem*. São Paulo: Estação das Letras, 2006 e Dinah Bueno Pezzolo. *Tecidos: história, tramas, tipos e usos*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.



Quadro 03 - Panos africanos/ localização/ usos

<b>Tipo de pano/tecido</b>	<b>Etnias/país de origem</b>	<b>Modo de fabricação e uso</b>
<b>Kente</b>	Ashanti/Gana e Ewe/Togo	Símbolo da realeza ashanti (chefias tribais como os Akan). Produzido manualmente em tecido algodão (majoritariamente) e seda com predominância de formas geométricas, listras, xadrez.
<b>Adinkra</b>	Ashanti/Gana e Costa do Marfim	Carimbos esculpidos em cabaças e estampados em tecidos de algodão. Usado em ocasiões especiais: casamentos, funerais, ritos de iniciação. Comercializado em Gana para turistas em geral.
<b>Bogolan</b>	Bambara/Mali	Pintados a mão representam formas geométricas, ideogramas, objetos, provérbios da vida malinesa.
<b>Kuba ou Shoowa</b>	Kuba/Congo	São entrelaçados feitos em ráfia confeccionados por homens. Possuem geometria assimétrica entremeados na ráfia bem como a presença de símbolos tribais.
<b>Ankará</b>	Yoruba/Nigéria e África Ocidental	Tecidos de algodão estampados com motivos étnicos, geométricos. São usados no dia a dia. Além de roupas, o ankará pode ser usado em acessórios como brincos, colares, pulseiras e sapatos.

Sobre o pano *kente*, Edna Martins e Marizilda Menezes (2013) explicam que se trata de um dos tecidos africanos mais reconhecidos no mundo, especialmente no que diz respeito à expressão artística desenvolvida nas peças. É um símbolo do povo africano em que “Os motivos são predominantemente geométricos. O pano é construído a partir de faixas e a padronagem se forma a partir da trama. A presença de retângulos se dá por todo o pano e a presença de faixas também é constante, ficando visível inclusive no avesso da peça” (p.177).

Já o pano *adinkra* produzido em Gana é usado em ocasiões especiais para o povo ganense como casamento e ritos de iniciação. Segundo os autores Marlene de

Fátima Bento e José Henrique Gonçalves (2010) *adinkra* significa “adeus”, o que explica o uso do tecido em rituais fúnebres denotando as qualidades do falecido. A seguir, os autores explicam como se dá o processo de confecção do pano *adinkra*:

Os símbolos são estampados nos tecidos por meio de uma espécie de carimbo, feito com a casca de cabaças. Este é mergulhado numa tintura feita com as cascas de árvores e pressionado diversas vezes no tecido para criar estampas. Alguns tecidos podem apresentar um único projeto carimbado, enquanto outros podem ter mais de vinte motivos aplicados na superfície. Cada símbolo *adinkra* tem um nome derivado de um provérbio, evento histórico, atitude humana, comportamento animal, vida vegetal, formas de objetos inanimados e artificiais. (BENTO e GONÇALVES, 2010, p.16)

Em Mali é produzido o tecido *Bogolan*. Os malineses são reconhecidos também por outros artesanatos como as joias produzidas pelo povo tuareg e as esculturas e máscaras dogon<sup>78</sup> bem como o tingimento em algodão e lã por etnias como os próprios Bambara, Dogon, Malinké, Peul e Tuareg. Segundo Bento e Gonçalves, a palavra *bogolan* tem origem em um dialeto local:

(...) *âbogoâ* (argila, lama) e *âlanâ* (com, feito de). O nome feito de lama deriva-se do desenho feito de barro rico em óxido de ferro, aplicado sobre tecidos tingidos com tinturas vegetais... O tecido de algodão branco, fiado e tecido a mão, é a sua matéria-prima. É confeccionado em tiras estreitas por homens locais em tear duplo. As tiras são cerzidas juntas na forma de pano desejado pelo usuário. Segundo a tradição, esse tingimento com plantas, que são também medicinais e contém propriedades curativas, dá ao tecido tons de ocre, marrom e amarelo. Com alta concentração de tanino (substância encontrada em vários organismos vegetais), as plantas utilizadas são fixadores naturais, o que garante aos tecidos uma cor que nunca desaparecerá. Cores utilizadas são, essencialmente, o preto, o castanho e o branco. O tingimento tradicional é feito apenas por mulheres e a técnica é passada de mãe para filha. O processo é longo. As folhas das árvores de N *glama* e do *Cangara*, e as cascas do N *péku* são secas ao sol e socadas em pilão, para depois serem fervidas ou postas de molho para soltar sua cor. Com o banho de tintura pronta, as faixas de tecido são mergulhadas e postas ao sol diversas vezes, até ficar na tonalidade desejada. Após a imersão no banho de tintura e de seco ao Sol, usando pincel, um pedaço de madeira, ou outras ferramentas, os desenhos são feitos utilizando uma lama especial, colhida em leitos de rios e fermentada em potes

<sup>78</sup> Máscaras produzidas em madeira que referendam a cosmogonia dogon, povo que se auto intitula pertencentes à sociedade Awa. Considerados como “povo das estrelas” (referência ao Deus anfíbio *Nommos* que teria vindo do planeta do sistema *Sírius*), os dogon são moradores das falésias de *Bandiagara* e vilarejos próximos. O antropólogo francês *Marcel Griaule* visitou e pesquisou a vida dos dogon chegando a publicar importantes contribuições etnológicas sobre esse povo como “*Masques Dogon*” (Institut d’*Ennologie*, 1938) e “*Dieu d’Eau: entretiens avec Ogotemmêli*” (Librairie *Arthème Fayard*, Paris, 1948). Sobre as máscaras dogon cf. também o livro (tese original de 1998) de *Denise Dias Barros* “*Itinerários da loucura em territórios dogon*”. Rio de Janeiro: Ed. *Fiocruz*, 2004 e a dissertação de *Jair Guilherme Filho* “*Itinerário, estudo estético e estilístico de uma escultura dogon: ‘figura hermafrodita’ do Mestre de Yayé*”. Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte da USP, 2014.

de barro por até um ano. Uma reação química ocorre entre a lama e o tecido tingido

com tinta extraída das folhas de árvores, de modo que após a aplicação da lama, o tecido é lavado, os desenhos feitos continuam a ser preto ou marrom. A aplicação da lama escura, em torno dos desenhos, exige muito trabalho, pois cada linha, ponto e círculo devem ser cuidadosamente delineado várias vezes a fim de criar uma cor rica e profunda. (Idem, p-20-21)



Fig. 53 - Pano Kente  
Fonte: [www.mmo.co.mz](http://www.mmo.co.mz)



Fig. 54 - Pano Adinkra  
Fonte: [www.afreaka.com.br](http://www.afreaka.com.br)



Fig. 55 - Pano Bogolan  
Fonte: <https://br.pinterest.com>

O pano *Kuba* tem seu legado voltado às etnias do Congo e sua produção deriva da extração de fibras de uma palmeira de onde se extrai a rafia e por isso é chamado de “pano de rafia” em que bordados revelam a simetria dos desenhos, em especial, os modelos retangulares. São tecidos longos que podem ser usados como saias envelope (roupa feminina) ou túnicas masculinas. Em geral, turistas adquirem peças kuba como elemento de decoração dado à técnica empregada e a venda restrita e encarecida dessas peças.

A beleza e a diversidade das configurações geométricas dos tecidos kongo e dos apliques kubás abrem a porta dos sonhos e das estrelas. Na verdade, o que nos é proposto é um percurso de iniciação, que reúne os ritmos musicais com as sequências de cores através de um fio. Triângulos, losangos, quadrados e formas entrelaçadas, aparecem repetidamente nos tecidos. Nota-se uma predominância da simetria. Os ornamentos tradicionais são: linha, ponto, linha quebrada, círculo, espiral, disco dentado, losango, triângulo, pirâmide. A estrutura do ornamento é feita através de paralelismos, respeitando as leis de equilíbrio e movimento bem como a repetição rítmico-circular (DA SILVA VIEIRA<sup>79</sup>, 2012, p.03)

<sup>79</sup> Cf. o artigo de Guadalupe da Silva Vieira. Tecido Africano: símbolo, cores e um pouco de história. Anais dos Workshops do Congresso Brasileiro de Informática na Educação. Porto Alegre, 2012, 8p.

O pano nigeriano *ankará* é o mais conhecido pelo povo de santo e é tido como o mais barato. A peça de cinco metros do tecido é comercializada em São Paulo por até R\$ 40,00 enquanto que em Manaus, o valor é de R\$ 120,00, a mesma metragem. O processo de confecção do *ankará* inicia com o desenho artesanal dado ao algodão (que podem ser carimbos ou desenho livre) e depois é aplicada a técnica do *batik*; se trata de uma técnica javanesa que consiste em aplicar camadas de cera derretida no tecido e, por fim, a peça é tingida com a cor pretendida. São inúmeras estampas que dão um colorido a mais aos tecidos. Conforme o estudo da geometria dos tecidos africanos, Marizilda dos Santos Menezes (2005) explica que a técnica do *batik* está presente também na confecção de outro tecido nigeriano conhecido como *adire* em que semelhante técnica é desenvolvida no *ankará*. Vejamos:

(...) o Adire é a denominação de outra técnica de tingimento, a prática de pintura a mão no tecido com goma passada antes de tingir, conhecido como Adire Eleko e que conhecemos como Batik. Certas partes do tecido são preservadas com substância impermeável antes que seja imerso na tintura. Após lavagem e secagem a substância é retirada, permanecendo a cor original do tecido nas partes resguardadas. (MENEZES<sup>80</sup>, 2005, p.07)



Fig. 56 - Pano Kuba  
Fonte: <https://leilao.catawiki.pt>



Fig. 57 - Pano Ankará  
Fonte: [danicolau.com.br](http://danicolau.com.br)

<sup>80</sup> Cf. artigo da design Marinilza dos Santos Menezes. Etnogeometria: a geometria construída nos panos africanos. Anais do XVII Simpósio Nacional de Geometria Descritiva e Desenho Técnico. VI International Conference on Graphics Engineering for Arts and Design – GRAPHICA 2005. Recife, 2005, 11p.

O que podemos depreender é que há uma intrínseca relação do povo de santo com tecidos, adornos e indumentárias sagradas que formalizam uma identidade étnico religiosa de ancestralidade negra. São formas, cores, texturas, abordagens de construção de vestimentas devotadas às divindades africanas que obedecem a um rigoroso conhecimento acerca do que “querem essas divindades”, de como “melhor vestir as espiritualidades”, do pretencioso “gosto peculiar” desses praticantes. Falas de meus agentes de pesquisa que requer maior atenção e apreço aos significados que estes artífices dão a cada vestimenta e adereço criado.

#### **2.4 Ìlẹ̀kẹ̀: fios de conta que entrelaçam cores, as joias preciosas do àṣẹ!**

Se fosse expressar o que significam os ìlẹ̀kẹ̀<sup>81</sup> no candomblé Ketu, diria que são as joias preciosas do àṣẹ. Sem eles não há identificação no terreiro; sem eles somos desconhecidos, somos seres sem uma referência. Porque o uso dos ìlẹ̀kẹ̀, os fios de conta, são importantes no sentido de evidenciar quem é quem na religião ancestral. Fazer uso de certos elementos implica em senioridade, distinção, beleza e, acima de tudo, hierarquia. Digo isso porque os mais jovens que adentram ao candomblé aprendem, logo de início, que os fios de conta revelam seus respectivos òrìṣà bem como a hierarquia sacerdotal presente. Assim, o neófito na religião candomblecista confecciona seu primeiro fio de conta chamado *iyan*, fio de conta este feito de uma “perna” (significa uma “volta” em fio de nylon ou algodão) somente. E com o decorrer de suas obrigações estes fios de conta serão acrescidos de novos elementos que marcarão sua hierarquia na afroreligiosidade.

Nos terreiros comumente estão dispostos os ìlẹ̀kẹ̀ que serão usados pelos membros da religião. Os ìlẹ̀kẹ̀ são feitos pelos próprios praticantes, em geral, no ambiente dos terreiros ou residências. Os primeiros ìlẹ̀kẹ̀ são comumente feitos pela sacerdotisa ou sacerdote da Casa ou mesmo por aqueles membros que estarão diretamente envolvidos na iniciação como a *Ajigbonà* (Mãe Criadeira) ou a *Ìyákékeré* (Mãe Pequena do Ile Àṣẹ). Para confecção dos ìlẹ̀kẹ̀ em Manaus, os praticantes costumam usar linhas de algodão que são vendidos em armarinhos e em lojas de artigos navais e materiais de construção. Outros fazem uso de linha nylon, ainda que tenha

---

<sup>81</sup> Em Manaus, é comum os praticantes usarem o termo *delegun* para os fios de conta usados em rituais internos e festejos da religiosidade. Delegun é de língua banto e carrega o mesmo significado de “fios de conta”, “contas sagradas”. Na Umbanda, os adeptos os denominam de “guias”, porém a concepção desses fios é diferente daquela realizada no interior na religião candomblecista.

observado poucos fazendo uso desse tipo de material na cidade. Conversando com artífices de vestimentas e ìlèkè em Manaus, pude observar que normalmente eles fazem coleta nas ruas ou mesmo reaproveitam, após reforma nas residências, os fios de cobre que seriam jogados ou ainda inutilizados.

Com auxílio de fios elétricos de cobre com espessura de 0,5 a 2mm<sup>2</sup>, os ìlèkè são feitos a partir da habilidade desses artífices. A produção desses artefatos sagrados nos remete ao universo das coisas *odara*, da essencialidade do objeto valorado, na riqueza espiritual adquirida após o banho com ervas sagradas de cada òrìṣà, no aspecto do uso no cotidiano e nas festas públicas, no reconhecimento de sua espiritualidade e da hierarquia presente. Richard Sennett (2009) ao escrever *O Artífice* já evidenciava o processo elaborativo, imaginativo, criador e potencializado de artistas; algo que transfiro às artes empreendidas pelos habilidosos artífices de objetos sagrados na capital amazonense e baiana.

Ogan confirmado no candomblé de nação Ketu, meu irmão de santo e reconhecido artífice de ìlèkè, Aṣogún Jackson de Lóògún, me dizia que sua maior satisfação era ver uma peça sua em candomblé e que fora com seu pai criador que aprendeu a fazer fios de conta para a religião. Disse, ainda, que nunca cobrou pelos fios de conta que confeccionou para membros da religião:

Foi o Hamilton de Oxóssi. Então ele foi me ensinando a fazer. Então, meu primeiro fio de conta eu comecei a fazer eu acho que foi em uma quarta-feira, eu meu mesmo, da minha saída, eu terminei na outra quarta! Passei uma semana para fazer um! Sendo que eu tinha menos de vinte dias pra fazer os três! E eu não sabia, caramba, apanhei demais pra aprender a fazer. Aí eu fui, fui e fui a uma festa e eu vi o delegun de uma pessoa, se eu não me engano foi do, eu não estou lembrando de quem foi, se foi mesmo do Pai Alexandre, que era em espiral. Então aquilo ficou na minha cabeça. Eu tenho que aprender a fazer esse fio de conta e eu fui fui. Em um belo dia, em casa “Cara, quer saber? Eu vou desmontar meu fio de conta e vou fazer outro”. E fui pesquisando, pesquisando como é que fazia, como é que tinha que fazer e nada. O que eu tive que fazer? Eu fui no rapaz que tem aqui embaixo, que ele faz artesanato, que ele é aqueles hippie, e ele tinha uma pulseira que as miçangas eram quase impossível de pegar, daquelas bem pequenininhas, no espiral, no modelo que eu queria. Aí o que eu fiz? Eu comprei essa pulseira, cheguei em casa e desmanchei ela todinha pra eu ver como ela era feita! Aí foi que eu comprei o material e fui fazendo. Daí não parei mais. Aí eu já fiz para irmão de santo, já dei de presente, já fiz pra muita gente. Às vezes, o pessoal chega “Ah! Quanto é? Rapaz, eu não cobro. Compra o material que eu faço”.

- Você nunca cobrou por um fio de conta que você fez? Não. Nenhum.

- Todos você doou?

Todos eu doei. Então, assim, eu nunca cobre pra fazer mas eu sempre digo “Traga o material que eu faço”. Mas eu cobrar assim, não! Nunca fui pago pra fazer isso. Às vezes, as pessoas falam “Pô, eu vou te dar tanto pra você

fazer”, aí às, vezes, eu digo “Tá, tal dia eu passo e pego” e às vezes eu nem vou pegar porque eu não quero receber. Eu prefiro fazer pra doar do que cobrar. [Entrevista Ogan Jackson, Manaus 30 de maio de 2018, grifos meu]

Sobre o processo de produção dos fios de conta, o ogan lembrou acerca de sua habilidade em produzir fios de conta para a religião bem como materiais necessários e a técnica adotada para cada tipo de ìlèkè que o tornou reconhecido.

Ó, basicamente, é só a miçanga e o cordonete. Só. E as firmas pra fechar o fio de contas. Basicamente é só isso que a gente usa. Dependendo do Orixá, de acordo com o Orixá, de acordo a cor. (...) Hoje em dia, eu levo três dias pra fazer. O primeiro que eu fiz, eu acho que levei uns cinco dias pra fazer. Mas agora uns três dias. Em três dias estão prontos.

-Você prefere cordonete ou tem outra preferência? Que tipo de material você gosta de trabalhar?

O melhor pra trabalhar é o cordonete. Ele é mais flexível.

- Que é o de algodão?

É o de algodão. É bem mais fácil de trabalhar com ele porque o nylon é muito complicado pra fazer. Porque um fio de conta desse ele não leva uma linha só completa pra fazer. A gente tem que ir fazendo as emendas pra poder trabalhar com ele. Já o nylon a gente não consegue fazer a emenda. Aí já o cordonete a gente consegue fazer a emenda pra poder continuar.

- Como é que você faz os arremates das tuas emendas?

Basicamente, dá um nozinho, prende na miçanga, e continua normalmente. Vai dando nozinho e prendendo na miçanga. Aí vai subindo até terminar. Aí terminou, fecha ele, amarra todo ele. Aí vai trançando as perninhas, faz em cima uma base. Porque esse espiral a gente usa uma perna de linha só. Ele vai embora só uma perna. Chegando lá no final, a gente tem que botar quatro pernas. O que a gente faz? Dá um nó, aí vai enfiando agulha, vai colocando outras linhas, mais outras linhas, aí dá o nó e fecha tudo. Porque não tem como fechar só com um fio. Ele tem que ser feito com quatro ou mais que é pra segurar senão ele arrebenta.

(...) No meu caso quando eu comecei, no dia que eu comecei o meu pai criador estava fazendo o dele e os meus irmãos estavam fazendo os deles sendo que eles já sabiam fazer e eu não. Então eu já fui aprendendo junto com eles. Daí pra frente foi só curiosidade e mandar ver.

- Como é que você faz pra colocar miçanga por miçanga?

Quando a miçanga não tem tanto problema, a gente usa uma agulha. Quando não, a gente usa um arame bem fininho pra poder enfiar de uma por uma. (...) O arame bem fino porque às vezes a gente tem que passar a linha. Às vezes tem que ser fina porque tem que passar duas vezes dentro da mesma miçanga pra poder ela trançar. Aí, se ela for grossa, ela não vai poder passar uma por dentro da outra. Às vezes a gente dá uma volta na conta e na volta ela tem que entrar pela mesma miçanga quando já tem uma corda. Aí então a agulha já não ajuda. Então a maioria das vezes a gente utiliza o arame fino. Porque ou a agulha estoura a miçanga ou então ela não passa.

- De onde você tira esses arames?

É arame de cabo de energia mesmo daqueles bem fininho. É de lá que a gente tira. Esses cabos de energia paralelo esse é o melhor que tem pra tirar. Desses brancos paralelos. Aí se tira os tamanhos, mais ou menos cada arame pra fazer uns 10 cm, aí se dobra ele no meio, aí fica com 5 cm e dá pra trabalhar. [Idem, grifos meu]



Fig. 58 - Representação de uma praticante do candomblé usando seu ojá (turbante) e ilêkê. Desenho da autora, dez/2017.



Fig. 59 - Foto de iyan (ilêkê de uma volta) usado por praticantes do candomblé ketu em Manaus. Foto da autora, jan/2018.



Fig. 60 - Miçangas em cores diversas, búzios, cordonetes (tipos fino, grosso e encerado, sequencialmente) e arames para confecção de fios de conta. Foto da autora, abr/2019.



Há um modelo de fio de conta que o artífice de ìlẹ̀kẹ confectiona que ele traduz como “fio de conta em espiral”, que pouco se assemelha ao modelo “chicote” que é bastante utilizado por praticantes nos terreiros de Manaus. Abaixo, o detalhamento da confecção do fio de conta tipo “espiral” realizado pelo ogan de Lóògún, que tem buscado nas plataformas de compartilhamento de vídeos e mídias digitais, novas inspirações de incremento na confecção de seus artefatos:

Os espirais que eu fiz... é o que mais o pessoal pede. Eu acho que nesse tempo todo, eu acho que já fiz uns 15 a 20, mais de 15 eu acho, de 15 a 20 deleguns.

...

Foi tudo a base de pesquisas. Basicamente, é Internet. Tudo é internet. Eu tenho vários sites. Às vezes, esses modelos novos que eu faço, eu acho que aqui em Manaus ainda não têm. Que eles são todos de fora, os sites, e professores que ensinam, que fazem, ele são todos de fora, eles não são brasileiros. Esses modelos eu aprendi com o pessoal de fora. E já não tem, no caso, nada a ver com a religião. Só que eu achei interessante fazer pela mistura das cores. Eu observando uns vídeos, eu disse “Cara, isso fica legal num fio de conta de Oxóssi. Esse no fio de conta de Oxum”, aí eu vou juntando tudo, as vezes eu pego e faço e quando eu penso que não, está lá pronto.

Já o chicote é bem mais fácil de fazer. Eu acho mais prático o chicote. No chicote a gente pode trabalhar com duas, três, quatro miçangas de uma vez! Aí no espiral não. No espiral de uma por uma, trançando uma por uma. Então o chicote é bem mais fácil. O chicote eu chego a fazer em um dia, eu faço o fio de conta. Já o espiral leva dois, três dias pra fazer, pra deixar ele no tamanho padrão. Aí é bem mais prático fazer o chicote mas aí como o pessoal já viu como que eu faço o espiral, já faço outros modelos... Mas é pra quem está iniciando mesmo é que eu faço o chicote. Pra um ogan uma ekede que está iniciando é feito isso, eu faço isso. Mais rápido. Às vezes são três e são quatro pra fazer no recolhimento, e é uma semana. Então o chicote dá pra fazer dentro do recolhimento. Já se eu for espiral eu tenho que fazer ele antes. E muitas das vezes não pode. Tem que ser feito lá, tem que ser feito dentro do quarto de santo. Aí então a gente faz o chicote. Depois quando passar as obrigações, como já vai poder levar pra dentro do quarto de santo pronto, a gente faz espiral. [Idem, grifos meu]

Sobre uma provável “clientela”, Ogan Jackson falou sobre as hierarquias que mais lhe procuram com encomendas para produção de ìlẹ̀kẹ:

Por incrível que pareça mais é babalorixá que me procura pra fazer. Ìyàwó é bem pouco. Acho que se eu fiz, eu fiz acho que uns dez pra ìyàwó. Mais é pai de santo que me procura mesmo. Me veem com eles, com meus deleguns, eles perguntam quem faz. Quando eu falo que sou eu, eles riem, pensam que é mentira (risos). Mas não, agora não, hoje em dia não. Hoje em dia eles já sabem que eu trabalho com isso. E eles são os que mais me procuram pra fazer.

- Você conhece outras pessoas que também tem essa habilidade que fazem fios de conta?

Não. A única pessoa que eu sei que fazia fio de conta era um amigo meu, o David, ìyàwó de Oxóssi, que eu vi, cheguei a ver fazer fio de conta assim como eu faço. Fora esse, outras pessoas não. Porque hoje em dia é muito

mais fácil você ir a uma cabana comprar um pronto do que você mesmo fazer. Eu já não gostava de comprar. Eu gostava de eu mesmo fazer porque assim vai sair do jeito que eu quero! A mesma coisa é quando a pessoa vem me procurar e diz “Olha eu quero desse jeito”. Então eu ia fazer desse jeito. Se você vai numa cabana, quer um daquele jeito e não encontra, você pede pra alguém fazer. Então era assim o que eu fazia. Eles iam atrás de uma coisa que eles queriam, não encontravam, aí do nada me ligavam. Às vezes, um pai de santo sabia o que outro queria e aí me passava, ou me ligavam para ligar pra pessoa ou então a pessoa já me ligava encomendando e todo tempo assim “Ah quanto é? É tanto? Porque na cabana eu vi preço de R\$ 80,00, R\$ 90,00”. E eu sempre falo pra eles “É só trazer o material”. Ele economiza muito mais trazendo o material do que me pagando. Que se eu cobro o valor que sai da cabana de R\$ 80,00, R\$ 90,00, vai sair muito caro pra eles. E comprando o material deles mesmo vai cair pra muito mais, sair muito mais em conta do que comprar pronto. Vai sair numa faixa, ele vai gastar numa faixa de R\$ 20,00, no máximo, R\$ 25,00 pra fazer. Aí já é uma economia de R\$ 60,00, R\$ 70,00. Por isso que eu não cobro.

(Espiral feminino. É porque ele é assim: ele é mais afeminado, o detalhe dele, mais florido. Eu tranço as miçangas que, quando o fio de conta está pronto, ele parece que está cheio de flores. Então ele é mais feminino. Aí já é mais pra ekede. A do masculino, normal, é só espiral. Entrelaçamento das cores, pronto. Delas não. Delas é mais delicado. Esse de ekede que eu faço, que estou tentando terminar agora, eu estou com cinco dias, é que eu estou parado. Estou com cinco dias que eu faço ele porque ele é muito mais trabalhoso pra fazer. [Idem, grifos meu]

Ogan Jackson chama atenção para um fator importante no que diz respeito ao fio de conta do recolhido em que este “Tem que ser feito lá, tem que ser feito dentro do quarto de santo” ao que ele complementou:

Porque meu ensinamento foi assim. O seu primeiro fio de conta, o seu primeiro delegun tem que ser feito no seu recolhimento. Porque assim como você está nascendo pro Orixá, a sua conta também nascerá para ele. Então, pra mim, a sua conta tem que ser feita no quarto de santo na presença do seu Orixá e de seu babalorixá. Eu posso fazer em casa. Porque quando eu tenho tempo, a gente vai ganhando, a gente vai aprontando, a gente ganha e quando tiver pronto em levar. Você não vai ganhar um fio de conta antes de recolher. Meio difícil. Você ganha mas é meio difícil. Aí, no decorrer do tempo, você já é confirmada, você vai pagando obrigação, você ganha algum delegun. Aí então acho que pra mim não tem problema mas o primeiro fio tem que ser feito no quarto de santo. [Idem]

Em sua grande maioria, as lideranças têm filhas e filhos de santo a confeccionarem seus fios de conta na presença das autoridades religiosas do terreiro. Em Salvador e Lauro de Freitas (cidades baianas) e Manaus, pude notar que há regras na confecção e uso dos *ilèkè* por praticantes candomblecistas. É notório o olhar desafiante, desencorajador, especulativo e negativo quando alguém faz uso de um fio de contas que não corresponde à sua hierarquia presente. Explico: se uma pessoa recentemente “feita” na religião, ou seja, recém-iniciada, especialmente *iyàwó* faz uso

de um *ilèkè* que não lhe é indicado à sua “idade no santo” será diretamente criticado pelas autoridades da Casa ou mesmo sofrerá com olhares externos ao seu *ile àşè* reprovando tal uso. Assim, o uso de *sègi* (pedra semipreciosa africana feita em cerâmica de cor azul escura, vermelha ou branca em formato arredondado), marfim (usado somente em *ilèkè* de filhos de Òşàálá com mais de sete anos), *lágídígba*<sup>82</sup> (*ilèkè* feito com pequenas rodela de chifre de búfalo e que representa a família Afoman dos òrìşà Ọmọlu, Nàná, Yẹwà, Òsùmarè), *Runjebre/Runjeve* (*ilèkè* feito na nação Ketu de modo diferenciado com uso de miçangas na cor vermelha intercalada por *segi* de cor azul escura e corais de terracota e que representa a senioridade de um rodante quando completa seus sete anos de obrigação paga) e o *Brajá* (*ilèkè* feito com búzios montados em pares usados por filhos da família Afoman, especialmente Òsùmarè, Yẹwà e Nàná, pois representa as escamas da Dan, cobra ancestral). Existem ainda fios de conta fechados com corais africanos, pedras semipreciosas como âmbar (para os filhos dos òrìşà Òsùn e Lódògún).

Questionado qual seria o retorno esperado após produzir cada um dos fios de conta para o povo de santo em Manaus, ogan Jackson baixou a cabeça e com olhos lacrimejando respondeu:

(Risos) É só alegria. É só alegria de ver a pessoa vir me agradecer (lágrimas do interlocutor). Só isso. Esse é o pagamento. De eu ver uma pessoa usando uma coisa que eu fiz. Esse é o meu pagamento. De eu fazer um fio de conta, a pessoa gostar pra mim já está pago.

- Você consegue reconhecer quando as pessoas vão pra um Candomblé, usam o fio de contas e você reconhece aquilo lá fui eu que fiz?

Conheço todos eles! (risos). Todos que eu fiz eu conheço. Todos. E é a mesma coisa: quando eles arrebetam, eles não vão pra canto nenhum. Eles não guardam, e eles também não se desfazem. Eles me ligam “Ó, quebrou”. O que eles fazem? Eles trazem e eu reformo ele todinho. Tanto eu faço como eu reformo. Todos eles. Todos os que eu fiz, eu reformo. É mais trabalhoso reformar do que fazer mas dá pra reformar. Eu consigo reformar. Até em espiral que é complicado eu consigo reformar. Isso nem eu imaginava que ia conseguir fazer! Porque eu fui para uma festa de santo com meu irmão Edde, que os dele são todos em espirais, todos os fios dele fui eu que fiz, e amarraram a roupa da Yansã tão apertada que estourou o fio da Yansã. No outro dia, ele veio “Mano, o quê que eu posso fazer?”, eu disse “Olha, não sei. Vou ver o que posso fazer”. Aí eu fui desmanchando onde estava

<sup>82</sup> Em 2007, a cantora brasileira Alcione interpretou uma música de composição de Magnu Sousá, Maurílio de Oliveira e Nei Lopes que faz referência ao uso restrito do *lagídígba* pelo povo de santo: “Quem não é de Ologbojô (ioiô)/ Não usa laguidibá (iaia)/ Tira o colar do pescoço, seu moço/ Que é pra não se machucar/ Laguidibá/ Não é simples ornamento/ É colar de fundamento/ Você tem que respeitar/ Então, seu moço/ Sai desse angu de caroço/ Tira o colar do pescoço/ Pra Papai não se zangar/ Laguidibá/ É adereço muito certo/ É coisa de santo velho/ Do Antigo Daomé/ Quem é de jeje/ Pegue esse colar e beije/ Quem não é, deite, rasteje/ Se quiser ficar de pé/ Laguidibá/ Pra usar, tem que ser feito/ Dentro de todo o preceito/ Da nação... Me diz qual é?/ Nagô vodum, Jeje ruinhó, Mina-jeje/ Peixe vira caranguejo/ Na vazante da maré.”

arrebentado, e fui, fui botando miçanga como se estivesse fazendo do início. E deu certo. Daí apareceu um outro de Oxóssi que eu fiz com o mesmo problema. E eu acho que eu já reformei uns quatro, cinco. Só do Edde eu reformei três vezes só da Yansã! Acho que umas três, quatro vezes. Uma vez, ele pegou puxou. Deu pra pessoa e foi puxar, arrebentou, estourou. Aí eu fui lá e consertei. Esse da roupa da Yansã quando apertaram. Doutra, ele deixou não sei onde, quando voltou já estava arrebentado. Todo tempo sou eu que faço o remendo dos fios de conta. [Idem, grifos meu]



Fig. 61 - Chicote de Òṣàálá confeccionado por Ogan Jackson ganho pela autora em 2006. Foto da autora, abr/2019.



Fig. 62 - Espiral de Qmọlu confeccionado por Ogan Jackson. Foto de Edde Carlos, abr/2019.

Em sua tese “Axós e Ilequês: rito, mito e estética do candomblé” (2007, p.20-32), Patrícia Ricardo de Souza esclarece que o fio de contas do adepto candomblecista carrega sua identidade; se trata de objetos desejados, importantes na constituição do caráter do praticante, na sua relação com sua espiritualidade, no estabelecimento de seu lugar junto à hierarquia. Segundo a autora,

Dentre os adeptos do candomblé é sinal de muita distinção e prestígio ter colares de *ebômi*. Se por alguma razão vão visitar uma outra casa, eles o fazem portando seus fios mais importantes, elaborados e ricos. Esses também são os fios escolhidos para serem usados em eventos públicos em que comparecem com seus trajes rituais... (SOUZA, 2007, p.29).

Diferentemente do exposto pela autora sobre o uso das cores nos fios de conta dos praticantes (Idem, p.38), após observações e pesquisa de campo em terreiros de Manaus e no Opô Ajagunnán, observei algumas mudanças importantes na confecção dos fios de conta e que consolidaram o tipo de candomblé ketu adotado na capital manauara. Vejamos o quadro abaixo:

Quadro 04 - Correspondência òriṣà e cores dos fios de conta

Òriṣà	Cores de miçangas e corais correspondentes ao uso do ìleke
Èṣù <sup>(a)</sup>	Preta, vermelha, amarela, branca
Ògún <sup>(b)</sup>	Verde ou azul marinho
Òṣòṣì	Azul clara
Òsányìn <sup>(c)</sup>	Branca rajada com verde e marrom
Òmọlu <sup>(d)</sup>	Vinho rajado com preta e branca
Òsùmarè	Preta e amarela rajadas
Nàná <sup>(e)</sup>	Branca com azul violeta rajada
Òbà	Marrom com rajado em amarelo
Yewà	Amarela com rajado vermelho
Ìrókò <sup>(f)</sup>	Branca com rajado verde e castanho ou Cinza
Ṣàngó	Marrom intercalada com branca ou vermelha rajada com Branco
Òya	Marrom ou Terracota
Òsùn <sup>(g)</sup>	Amarelo ouro ou Dourada
Lódún	Dourada e Azul clara
Yemoja <sup>(h)</sup>	Cristal transparente ou Furta-Cor ou Verde cristal ou Azul cristal ou Rosa cristal
Òṣàgiyán	Branca intercalada espaçadamente com azul marinho
Òṣalùfón	Branca
<b>Obs.</b>	
Em geral, as cores derivam das qualidades de santo assim:	
<sup>(a)</sup> No Ketu, Èṣù usa as quatro cores sequenciadas (preta, vermelha, amarela e branca), porém em festas de pomba-giras é comum observar o uso das cores preta e vermelha que se referem às entidades de incorporação;	
<sup>(b)</sup> Ògún, geralmente, usa a cor verde, porém Ògún Onirê usa a cor azul marinho e Ògún Òrànyín, as cores verde e preta intercaladas;	
<sup>(c)</sup> Em Manaus, comumente se faz uso das cores verde e branca intercaladas para composição de um ìlèkè para esse òriṣà tendo em vista que a miçanga rajada é rara;	
<sup>(d)</sup> A cor dedicada ao òriṣà Òbalúwàiyé são preta e branca intercaladas ou mesmo rajadas, porém a qualidade de Òmọlu é exigida a cor vinho com preta e branca rajadas;	
<sup>(e)</sup> À Nàná, a cor lilás sempre foi dedicada. No Opô Afonjá se costuma confeccionar fios de conta a essa òriṣà com a cor branca rajada de azul violeta;	
<sup>(f)</sup> Ìrókò é um òriṣà recentemente cultuado na cidade de Manaus e por isso suas cores são quase que desconhecidas. Por se tratar de uma miçanga rara (branca com rajados em verde e castanho), os praticantes homenageiam Ìrókò confeccionando ìlèkè na cor cinza;	
<sup>(g)</sup> A òriṣà das águas doces usa, preferencialmente, a cor dourada, sendo que algumas qualidades exigem, ainda, a cor dourada clara (caso de Òsùn Ipondá) ou amarela ouro e dourada escura (Òsùn Opàrà);	
<sup>(h)</sup> Comumente, os filhos de Yemoja confeccionam ìlèkè na cor cristal transparente. Na ausência desta é usado o furta-cor. Algumas qualidades de santo exigem outras colorações como o verde cristal (Yemoja Ògúnté), azul cristal (Yemoja Sessú) ou rosa	

crystal (neste caso, se trata de um awo da afroreligiosidade)

Fonte: Diário de campo (conversas informais com lideranças religiosas de terreiros em Manaus, Salvador e Lauro de Freitas)

O uso dos ìlèkè está restrito ao ambiente da espiritualidade<sup>83</sup>, porém é comum observar que os praticantes usem esses elementos no cotidiano, especialmente aqueles feitos de uma única volta chamados de *iyán* em que é possível usar as joias sagradas do àṣẹ sem dificuldades e também porque representa um amuleto de proteção aos praticantes e de respeitabilidade às divindades africanas.

## 2.5 Caracterização dos Òrìṣà quanto ao aṣọ, ìlèkè e òrìṣà ọ̀sọ̀

### 2.5.1 Èṣú

[Saudação: LAROYÈ, ÈṢÚ]

Apaixonado e visceral  
 Não! Tu não negas o teu natural.  
 Mensageiro de deusas e deuses africanos  
 Transforma oferenda em magia  
 Tudo tão pleno e em sintonia  
 Exu é deus ou é humano?  
 Trapaceiro, brincalhão  
 Desonesto por vezes  
 Tudo bem, Exu irmão  
 Preta, vermelha, amarela e branca  
 São as cores desse negro  
 Parceiro de orixás no terreiro  
 Em tudo encanta  
 Nas encruzilhadas da vida  
 Suas artimanhas aparecem por todos os lados  
 São cheiros, comidas e bebidas  
 Exu fica grato e sorri dizendo:  
 Olórun adopé! Muito obrigado!  
 [Poema de Glacy Ane Santos, Manaus/2017]

Èṣú é o primeiro orixá a ser saudado no salão quando em ocorrência de festas e obrigações de àṣẹ. Quando alguma pessoa adentra a religião para “fazer o santo” é Èṣú quem abre o caminho para que tanto a feitura quanto obrigações sejam fortuitas e tragam prosperidade aos filhos de santo. Se você busca àṣẹ, Èṣú não tem Candomblé! E se pede a ele com fé, ele não arrega e não arreda o pé! Em Manaus é relativamente rara a aparição do orixá Èṣú no salão. São poucas as casas de candomblé que têm filhos de

<sup>83</sup> Sobre a circularidade do uso do apetrecho religioso do àṣẹ convém ler o capítulo “O Circuito dos Fios-de-Contas” de Raul Lody em “Jóias do Axé: fios-de-conta e outros adornos do corpo: a joalheria afro-brasileira”. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001. Um texto fundante que narra a “convivência” entre apetrechos religiosos, roupas de àṣẹ, o sagrado vigente na mina-jeje maranhense, no candomblé baiano, na Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte (BA), nos bordados, panos, brincos, braceletes. O corpo carregando àṣẹ dentro e fora!

santo raspados com esse òriṣà. Até o ano de 2018 contabilizei uma pessoa feita por Pai Odair de Òṣòṣì, dois feitos por Pai Arlison de Òṣùn, um feito por Mãe Isabel de Oya e dois feitos por Mãe Luana de Òṣùn. E mesmo essas pessoas tendo sido feitas por uma sacerdotisa e sacerdotes da religião na cidade era comum ouvir na Bahia que isso se tratava de uma prática incomum posto que os mais velhos da religião (indivíduos com mais de trinta anos de santo) sequer tinham Èṣù em suas casas de santo. A exemplo disso é meu avô de santo que com mais de quarenta anos de santo nunca raspou um orixá Èṣù em sua casa e meu bisavô de santo, Obaràyí de Ṣàngó com sessenta anos de vida religiosa possui dois filhos raspados com esse òriṣà!

Em Manaus, há décadas atrás, quando alguém jogava búzios para um indivíduo e este era filho de Èṣù, costumava-se raspar Ògún Ṣoroke, pois acreditavam que não tinham fundamentos (awós, no sentido de segredos do òriṣà) para se raspar um santo como este tão cheio de melindres. Èṣù é uma divindade gozadora, brincalhão, um trickster<sup>84</sup>! Quando presente nas festas de santo costuma carregar seu *ogó*, instrumento feito em madeira ou tridente de ferro, ambos representativos à sua sexualidade e posição hierárquica. O *ogó* é um símbolo fálico (*okane*) que revela a fertilidade masculina. Usa as cores preta, vermelha, amarela e branca. É o òriṣà das encruzilhadas, o grande mensageiro que carrega o *ogó* adornado com cabaças pequeninas ao redor, que também é representativo aos testículos do objeto fálico bem como lhe confere a autoridade em ser o possuidor de àṣẹ (*Elegbara*).

---

<sup>84</sup> Sobre Èṣù e as associações fetichistas e sincréticas com outras espiritualidades cf. os artigos dos antropólogos Reginaldo Prandi “Exu, de mensageiro a Diabo” (2001) e Vagner Gonçalves da Silva “Exu do Brasil: tropos de uma identidade afro-brasileira nos trópicos” (2013). O trabalho interessante intitulado “Olojá: Entre encontros – Exu, o senhor do mercado” de Wanderson Flor do Nascimento analisa o perfil do mensageiro dos òriṣà no interior do mercado-*ojá* yorùbá (com presença de laços de sociabilidade) e mercado capitalista (prevalência da competição, conflito e cisão) e a compreensão de que o *Olojá* seria um articulador neural da convivência tensionada nos dois mercados, porém com a sobriedade em organizar os laços solidários potencializados no àṣẹ. O artigo de Aline Matos da Rocha “Exu: o ‘filósofo’ da comunicação (2016) é uma análise diferenciada com vistas a trilhar novas concepções acerca das representações que temos sobre o òriṣà mensageiro, que transforma tudo ao seu redor. Também vale a pena cf. a “a-tese” de Alexandre de Oliveira Fernandes “Axé: apontamentos para uma a-tese sobre Exu que jamais (se) escreverá” (2015) que exprime a arte de Èṣù, as facetas, vinhetas, o herói inscritos em versos e avessos, em falas, despeitos e apegos. A literatura embevecendo o *corpus* de Èṣù.

Fig. 63 - Ìgbá de Èṣù em terreiro de Manaus. A presença do falo mítico no assentamento do òriṣà mensageiro. A escultura em ferro apresenta Èṣú erguendo na mão esquerda o ogó e na direita, o tridente. Foto da autora, jan/2017.



### 2.5.2 Ògún

[Saudação: ÒGÚNHÊ PATAKORÍ]

Ògúnhê Babá!

A força estampada na espada do guerreiro  
 O azul ou verde de suas vestes  
 O desempenho da vida de lampejo  
 O renascer daquele que via o tempo em restes  
 Homem conquistador esse Onirê  
 Ògúnhê! Seus filhos querem ver  
 O desafio acatado e em um relance  
 Confiante, tomba o desafiante  
 Seu alto prestígio nas guerras travadas  
 Orixá do ferro e da valentia  
 Dificuldade e conflito não fugia  
 Pereceram muitos diante da sangrenta espada  
 Impetuoso e prestimoso  
 O grande ferreiro  
 Ogum é forte, é valente  
 Ogum é guerreiro  
 [Poema de Glacy Ane Santos, Manaus/2017]

Ògún usa *idà òriṣà* (espada), *àkóró* (capacete) e *apata* (escudo), aliás, tudo que se remete ao ferro. Ele é a divindade das transformações, da tecnologia. Observei em diversos festejos dedicados a esse òriṣà, a presença do *màriwò* (*igi òpè*), que são folhas de dendezeiro desfiados enrolados na cintura da divindade bem como podem adornar o orí, caso o òriṣà não esteja trajando seu capacete de ferro. Ògún é tido como o “Olúwa Màriwò” como se observa na cantiga dedicada a ele: “Ògún àjò ẹ màriwò/ Àlákòró àjò ẹ màriwò/ Ògún pa lè pa olonòn/ Ògún àjò ẹ màriwò/ Ẹ màa tu ẹiyẹ” (Ògún que viaja



vestido com màrìwò/ O Senhor do Àkòró viaja vestido com màrìwò/ Ògún que abre os caminhos/ Ògún que viaja vestido de màrìwò/ Que sacrifica pássaros”.

O desenvolvimento da metalurgia é atribuído ao òrìṣà da guerra, afirmação esta presente no livro “Na palma da minha mão: temas afro-brasileiros e questões contemporâneas” do antropólogo baiano, Vilson Caetano de Sousa Júnior:

Não precisamos nem relembrar a mudança na vida das civilizações quando o arado de madeira foi substituído pela enxada. E aqui lembramos do ancestral Ògún, literalmente: o ferro. Ògún representa uma verdadeira revolução no mundo da tecnologia e do desenvolvimento, talvez tenha sido por isso que desde cedo os ferreiros foram considerados mágicos. Ògún trouxe o fogo para dentro de sua casa e, graças a ele, pode forjar os instrumentos cirúrgicos. (SOUSA JÚNIOR, 2011, p.31)

Nas festas é comum observar Ògún vestido na cor verde, o que indica se tratar de qualidades de santo como Méjé, Alágbèdé e Wari. Ògún é òrìṣà audacioso, conquistador de impérios que na sua qualidade de Oniré, usa a cor azul como símbolo da cidade de Iré. Esse òrìṣà também pode vestir a cor dourada e verde, porém sua qualidade é um awo na afroreligiosidade. No início dos anos 2000, o Ògún de Pai Evando “Vando” era tido como um dos mais bonitos na cidade de Manaus. Pai “Vando” é filho de Pai Ribamar de Şàngó do Terreiro do Seringal-Mirim.

### 2.5.3 Òṣòṣì

[Saudação: OKÊ ARÔ, AROLÊ]

O caçador solitário de arco na mão  
 Oxóssi, o rei da mata e da caça  
 Tem Ósányìn como parceiro certo  
 E Exu e Ogum como irmãos  
 De vida mansa e tranquila  
 Herdeiro da floresta  
 Oxóssi é rei e tem pressa  
 Em ter Oxum em seus braços por mais um dia  
 Quem ultrapassa os limites de seu terreno  
 Vê a fúria de seu arco e aljava  
 Não compreende o caçador e empenho  
 Em proteger seus domínios, sua mata  
 À noite, ele espreita e alerta sua pontaria  
 Os bichos espantados e atordoados  
 Ficam de vigia  
 O caçador de uma flecha só  
 Matou o pássaro sagrado, Àtiòro  
 As feiticeiras Eleyé fugiram enraivecidas  
 Do grande arqueiro  
 Òṣótókànṣòṣó  
 [Poema de Glacy Ane Santos, Manaus/2017]

O *Alaketu* (Rei de Ketu) é um dos òriṣà mais cultuados no Brasil. Representa a fartura na mesa, a riqueza pessoal e intransferível. A cor de sua vestimenta é comumente azul clara, azul turquesa, azul “bebê”, porém também usa a cor verde clara ou escura como seu irmão, Ògún. Usa chapéu de couro, de tecidos estampados como de onça ou ainda chapéu feito em latão e cobre; este último artefato só pode ser usado por Ègbón com mais de sete anos. Òṣòṣì, também chamado de Ode, tem seus domínios em meio às matas em que é possível escutar seu *ilá* como um longo assovio imitando pássaros em meio à floresta. As qualidades de santo mais comuns em Manaus são: Ibuálámo (também chamado de Ibu), Dana Dana, Akueran e Inlé, porém há outras qualidades.

Tem *kizila*<sup>85</sup> com mel de abelha e por seu *ajeun* (comida) é temperado com mel de cana. Nos festejos, Òṣòṣì usa *ofá* (uma òriṣà òsó feita em ferro que simboliza arco e flecha), *irúkèrè* (cetro feito com rabo de cavalo preso a um couro de animal), dois *oge* (chifres de animal que pode ser de boi ou búfalo), *capanga* (bolso transversal que adorna a lateral do corpo do òriṣà e que representa a coleta de suas caças na floresta). Em Manaus, à época do aṣe de Pai Lídio, a qualidade Ibuálámo usava um capacete de palha d’Costa até à altura do quadril, porém esse artefato foi abolido enquanto paramenta deste òriṣà após a chegada de Pai Aristides, que explicou que Odé Ibu usa dois chicotes feitos de couro chamada de *bilala* (ou *Okùn Ode*) em que ele dança freneticamente no salão “chicoteando” seu próprio corpo. A falecida mãe de santo, do Opô Afonjá, Mãe Stella, foi iniciada ainda criança com Òṣòṣì com esta qualidade.

#### 2.5.4 Òsányin

[Saudação: EWÉ ASSÁ]

As folhas sagradas a ele pertencem  
 Òsányin nas matas  
 É orixá cuidadoso  
 Dono das ewé frias e calientes  
 Iraô, tua cidade natal  
 Do sangue das folhas conjurou  
 Feiticeiro das sete lanças  
 Suas plantas medicinais curou  
 O vento da amada Yansã  
 Soprou pra longe as ervas da mata  
 Òsányin coletou uma a uma  
 Juntou tudo e devolveu à grande cabaça  
 Mas algumas delas escaparam  
 E os orixás espertos  
 Suas preferidas pegaram

<sup>85</sup> Termo banto que representa tabus, proibições ou mesmo rejeições direcionadas ao òriṣà ou ao próprio praticante. *Kizila* tem o mesmo significado que *èèwo* em *yorùbá*.

Òsányìn chorou a fuga das folhas  
 E os segredos da mata  
 Ao orixá do verde retornaram  
 Deus do mistério e do majestoso verde véu  
 Se dele precisam  
 À Òsányìn é ofertado  
 Tabaco de corda e mel  
 [Poema de Glacy Ane Santos, Manaus/2017]

Òsányìn é um òrìṣà ainda não muito comum em Manaus. Poucas são as casas de àṣe que têm filhos raspados com o òrìṣà das folhas. Se trata de uma divindade masculina que tem seu ìgbá representado por um *oberó* (prato de barro) com uma haste de ferro de sete pontas e um pássaro ao meio. Essa ferramenta que está presente no ìgbá e também é uma paramenta desse òrìṣà representa seu domínio: a imensidão da floresta. Sua *ewé* (folha) preferida é o Pèrègun, que é sua folha de cura, porém todas as *ewé* pertencem a Òsányìn. Há uma reza dedicada a Òsányìn que fala sobre essa planta sagrada: “*Pèrègun àlà ewé titun o/ Pèrègun àlà ewé titun o/ Bàbá Pèrègun àlà ewé lésé/ Pèrègun àlà ewé titun o*” (Senhor do Pèrègun, dono das folhas frescas/ Senhor do Pèrègun, dono das folhas frescas/ Pai e senhor de todas as folhas/ Senhor do Pèrègun, dono das folhas frescas).

Logo que se adentra ao candomblé se aprende um provérbio yorubano que diz “*Kosi ewé, Kosi òrìṣà*” (Sem folhas, Não há òrìṣà), pois grande parte das sacralizações e fundamentos, segredos nas religiões de matriz africana há a necessidade das *ewé*<sup>86</sup>. Na iniciação de novos membros da afroreligiosidade, na produção dos banhos sagrados, na consagração dos ìgbá, todas essas atividades de santo envolvem as folhas sagradas do àṣe, as *ewé* de Òsányìn!

A vestimenta do òrìṣà das folhas é constituída de bombacho, dois bantés, um atacan e dois laçarotes, preferencialmente na cor verde clara e branca. Para adornar o òrìṣà é comum fazer uso de folhas *in natura* ou plásticas que rodeiam o quadril dessa divindade. Na cabeça pode-se conceber um capacete de palha d’Costa adornado com pequeninas cabaças adornadas com búzios. À esse òrìṣà também é produzido uma bolsa que pode ser feito em tecido ou de palha d’Costa, ao qual se compreende se tratar de um *àpò* (bolsa) em que carrega seus *ofó* (encantamentos) e seus conhecimentos sobre todas as folhas *ewé* (*imò ewé*).

<sup>86</sup> Sobre este tema é indiscutível a leitura do livro “*Ewé, o uso das plantas na sociedade ioruba*”. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, do etnógrafo, fotógrafo e babalawo francês Pierre “Fatumbi” Verger. O livro reúne milhares de receitas/*ofó* (encantamentos) com uso de plantas consideradas sagradas pelo povo de santo e que fazem parte do cotidiano de africanos que se dedicam a compreender o uso favorecido das plantas.

### 2.5.5 Ọmọlu

[Saudação: ATOTÔ]

O médico das doenças e da saúde  
 Médico da vida  
 A palha ricocheteando alaúde  
 A terra e ao redor de seu vigor  
 A cada giro da palha rica  
 Observador e generoso  
 Feiticeiro do dia  
 Regente do espetáculo fervoroso  
 Atotô, teu corpo envolto em magia  
 E na veste sagrada reluzia  
 Teus pés encontram no chão o registro de origem  
 Perpetuando a ligação com os vivos e os mortos  
 Príncipe do reino de Nupê  
 Tua lança acerta o peito do jovem guerreiro  
 Teus olhos fumegantes  
 E mesmo tão distantes  
 Enxergam aquilo que ninguém vê.  
 Seu xaxará expulsa o mal da Terra  
 Orixá curador austero e humilde  
 Abandonado pela mãe do lodo  
 Criado pela mulher das águas salgadas  
 A beleza guardada debaixo da palha  
 Obaluwayê, o belo moço  
 Saudamos com honras suas virtudes  
 [Poema de Glacy Ane Santos, Manaus/2017]

Considero Ọmọlu uma das divindades mais extraordinárias do candomblé brasileiro. É o òrìṣà da doença e também da saúde. É divindade desprezada e humilhada em seu nascimento (vide sua relação com a mãe, Nàná) e exaltado, como o título atribuído a ele de Ọbalúwàiyé (Rei e Senhor da Terra). Uma das festas do candomblé denominada *Olúbàje* é uma cerimônia que prestigia a família afoman, ou a “família jeje”, que tem como grande representante, Ọbalúwàiyé. Nessa festa são distribuídas comidas aos convidados e filhos do terreiro. Uma grande comemoração que saúda, porém também relembra a humilhação sofrida por Ọmọlu. Vejamos na passagem mítica apresentada por José Flávio Pessoa de Barros (2005, p.88-90):

Uma alegria frenética e contagiante percorre o público. Alguns participantes, quando tocados pelos “doburus”, caem em transe ou “viram no santo”. São os *orixás* que chegam. Eles serão recolhidos para serem vestidos com as roupas de gala. A dança e o canto dirão quem são, recontarão suas histórias nesta homenagem ao “senhor do *Olubajé*” e do mundo.

(...) Uma história muito conhecida conta que: “*Xangô* um dia convidou os *orixás* para uma festa. Havia muita fartura e todos estavam muito felizes. No meio da festa, eles se dão conta da ausência de *Obaluaiê*... ele não havia sido convidado. Temendo sua cólera, os *orixás* decidem ir ao seu palácio, tdos juntos, levando o que comer e beber. Era necessário pedir desculpas... fazê-lo esquecer a indelicadeza... *Obaluaiê* aceita a homenagem, mas faz chamar a todos os habitantes de sua cidade para participar com ele do banquete...”

A história diz que os *orixás* levaram suas comidas e bebidas para render homenagem e agradecer ao “senhor da terra”. A complexa e refinada culinária dos *orixás* é oferecida nesse ritual para acalmar aquele que é o “senhor da vida e da morte”.

Ọmọlu usa um capacete feito com palha d’Costa e búzios que se chama *aze*. É ali que ele se “esconde”. Há *itàns* que falam que certa vez, em um dia de festa, Ọya usou seu poder de trazer o vento e num gesto rápido suspendeu o capacete sagrado de Ọbalúwàiyé, e onde se achava que havia um homem feio e dantesco, todos foram pegos de surpresa ao que se revelou se tratar de uma figura bela e jovial. E todos queriam estar perto do “Senhor da Terra”. Por baixo do *aze*, Ọmọlu usa, ainda, um saiote de palha d’Costa também enfeitado com pequeninas cabaças. Essa divindade porta o *șàșàrà* (cetro feito com palha d’Costa e talos de dendezeiro) adornado com muitos búzios e cabacinhas. No *șàșàrà* estão guardados todos os males do mundo bem como a cura. Há uma qualidade de Ọmọlu que usa uma lança enfeitada com palha d’Costa e búzios e que pode ser confeccionada em ferro ou madeira. Ọmọlu dança agachado o ritmo *opanijé*.

Seu *așo* é comumente confeccionado na cor branca para dar luminosidade à *òrìșà ọsọ* desse *òrìșà*, entretanto, em algumas festas, notei que filhos dessa divindade costumam colocar roupas douradas ou estampadas, especialmente o *bombacho*. Em conversa com Mãe Mariinha de Ọya, *Ìyákekere* do Opô Ajagunnán, sacerdotisa com mais de cinquenta anos de santo, esta me dizia que Ọmọlu não gostava de muito de “penduricalho” por se tratar de uma divindade simples. Abaixo, a fala da divertida *ìyálòrìșà* que se auto intitulava “Burguesa Fracassada” e sua inteligente observação quanto ao *òrìșà* da Terra pertencente à família *afoman*:

Orixá é pureza, leveza. Ele (Ọmọlu) não se importa com vestes lindas, ricas. Ele é simples. Os orixás são simples. Nós é que temos vaidade. A vaidade do homem em querer colocar coisas no santo. Ele (Ọmọlu) não quer coisas grandes encima dele. Ele quer simplicidade. Olha veja só Ọbalúwàiyé: ele gosta de coisas simples. Nada de brilho. Ọbalúwàiyé gosta de mesmo é de *chitão*! Nada de luxo. [Diário de campo, conversa com Mãe Mariinha, Lauro de Freitas 06 de março de 2018, grifos meu]

Um dos livros que mais me influenciou no estudo sobre moda, estética e design têxtil, “Imagens Errantes: ambiguidade, resistência e cultura de moda” de Carol Garcia (2010) realiza conexão ímpar acerca da discussão sobre a “harmonização de vínculos” entre tecidos e agentes humanos. Estou cada vez mais afeita a essa relação que Garcia propõe sobre a moda enquanto mecanismo de comunicação que estabelece conexões

entre natureza e cultura, imaginário e simbólico. Assim, podemos compreender o significado por detrás do uso do chitão pelo òriṣà da Terra:

Por conseguinte, quando vemos a chita marcando os seios de Gabriela de Jorge Amado ou tremulando no varal da Clarissa de Érico Veríssimo melhor mesmo é entendê-la como uma imagem errante, mecanismo tradutório e aglutinador de tão variados percursos. E em nenhum lugar ela se assume com tanto vigor como no meio do povo que a transforma em saia rodada, em forro de colchão, em toalha de mesa ou em cortina da sala, inspirados pela modelo Gisele Bündchen tanto quanto pelo apresentador de televisão Chacrinha... No design têxtil e nas muitas andanças das chitas entrelaçam-se imagens do distante e do próximo; do estrangeiro e do nativo; do lá e do aqui. Como vimos, nem sempre essas imagens estão a serviço do entendimento. Mas, feito as flores das chitas estrangeiras que no Brasil cresceram e viraram chitões, é certo que tais imagens em perpétuo deslocamento criam vínculos, fugidios ou não, com os elementos e as pessoas das culturas que perpassam. A mídia têxtil oferta outro lugar para o relato coletivo. (GARCIA, 2010, p.75, grifos nosso)

A suavidade com que se apresenta o tecido chitão e a singeleza proposta por Mãe Mariinha se mesclam em perfeita harmonia: a chita confere esse visual exótico, afetivo, belo e que dimensiona a história perpetrada por Ọbalúwàiyé entre frustrações e apegos, desconforto e elos refeitos. Assim como o esconderijo perfeito de suas vestes em palha (aze), Ọmọlu guarda seus pertences sagrados no interior do *kolobô* (por vezes chamado de cuscuzeiro), uma vasilha de barro com seis furos laterais e um central onde se dispõe uma lança de ferro. Ali, Ọmọlu também se “esconde” em caráter ancestral vivificador. Ele é òriṣà da humildade!



Fig. 64 - Ọbalúwáiyé do Ègbón Moisés portando şaşàrà. Arquivo pessoal de Klingler Doval, ago/2021.

### 2.5.6 Òṣumarè

[Saudação: ARROBOBOI]

Serpente de multicores  
 O africano se veste com tua pele  
 Oxumarè carregando o lindo brajá  
 Torcendo o corpo se reveste  
 Na bela cobra, Dan Qbà  
 A fina chuva a ele pertence  
 Orixá apaixonado por Oxum e respeitoso com Yewà  
 Deu à deusa dos rios a água doce corrente  
 E com a irmã-parceira  
 Dividiu o cetro-serpente  
 [Poema de Glacy Ane Santos, Manaus/2017]

Òṣumarè é a divindade que representa a cobra (*Dan*) e também o arco-íris. Sua vestimenta normalmente é multicolorida. Costuma se apresentar nos salões dos terreiros munido de seus braceletes de serpente bem como carrega um cetro em forma de cobra que representa a ligação dos Céus com a Terra. A Dan é a serpente ancestral do povo do Benin (antigo reino do Dahomé). O filho de santo que veste esse òriṣà pode optar em usar rodilha colorida (ojá masculino) ou ainda conceber um capacete rústico feito com palha d'Costa e uma longa trança também de palha d'Costa enfeitada com muitos búzios. O òriṣà serpente usa o fio de conta chamado brajá e de modo esguio, Òṣumarè dança ao som do *huntó*, as cantigas em yorùbá denotando sua origem jeje.



Fig. 65 - Òṣumarè de Pai César. Acervo pessoal de Pai César, ago/2017.

### 2.5.7 Nàná

[Saudação: SALÚBA]

Orixás dos pântanos e lagos profundos  
 Nanã relega a morte àqueles que a ela recorrem  
 Com dor ou sem dor  
 É ela quem separa o mundo  
 Mãe de Yewà, Oxumarê e Obaluwaiye  
 Ao último ela fez crer  
 Que o melhor para o menino  
 Era deixá-lo morrer  
 Arrependida do erro cometido  
 Nanã abraçou o filho vivo em suplício  
 O embalou no barro da vida  
 Nanã assim quis curar suas feridas  
 Mas será que a orixá  
 Da conta lilás  
 Ou do azul com branco  
 Desfez seu pranto?  
 Sim! Ela se refez  
 Enxugou as lágrimas com grande amor  
 Soube vencer a dor  
 Em lembrar o filho abandonado  
 Com o erro perdoado  
 Nanã foi guerreira  
 E no lodo descansou  
 [Poema de Glacy Ane Santos, Manaus/2017]

Naná é considerada a “avó” de todos os òrìṣà, pois é a divindade feminina mais velha na mitologia africana. Ela é uma das “Ìyá Mi Àjé”, uma mãe feiticeira do culto da sociedade Gèlèdè; sociedade de mulheres que cultuam as “Ìyá Mi Òṣoròngà”, as “Ìyá Agbá”, mães ancestrais.<sup>87</sup>

Naná carrega um cetro feito de talas de dendezeiro e palha d’Costa denominado *ibiri* adornado com búzios. Esta paramenta é simbolicamente associada à ancestralidade, a relação de Naná com a morte e os antepassados. Em um dado momento da festa em que Naná dança ao ritmo *sató*, ela carrega o *ibiri* e “alimenta” seu mundo com *égúns* (mortos). Quando Naná se banha com “lama” revela sua estreita ligação com as Ìyá-Agbá, posto que foi Naná que retirou a lama para que Òṣàálá

---

<sup>87</sup> Sobre esse tema acerca das mães-ancestrais, cf. a dissertação de Vanda Alves Torres Azevedo “Ìyàmi: símbolo ancestral feminino no Brasil”. Programa de Ciências da Religião. PUC/SP, 2006 e o artigo de Irinéia Maria Franco dos Santos “Ìá Mi Oxoróngá: as mães ancestrais e o poder feminino na religião africana”. Sankofa. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana. N. 2, dez. 2008 em que ressalta a bifaceta das mães ancestrais enquanto senhoras da vida e da morte. Com o fim de adensar maiores estudos sobre o culto às Ìyá Mi, convém ler uma coletânea de artigos presentes no livro “As Senhoras do Pássaro da Noite” Escritos sobre a Religião dos Orixás V”, São Paulo: EDUSP, Axis Mundi, 1994, do sociólogo brasileiro Carlos Eugênio Marcondes de Moura. Nesta coletânea há um artigo do francês Pierre Verger com narrativas orais, estudos por excelência do sacerdote de *Ifá* sobre o culto às àjé (feiticeiras) e eḷeḷe (donas dos pássaros). Para isso ler o artigo de Verger “Grandeza e Decadência do Culto de Ìyàmi Òṣoròngá” (p.13-71 da citada coletânea).



pudesse conceber os seres humanos. Assim que cada ser humano cumpre sua missão, Nàná os recebe com o fim de devolver a “lama ancestral”.

No ano de 2006, confeccionei uma paramenta completa para minha ex-irmã de santo e hoje iyálòrìṣà, Patrícia de Nàná. As contas de Nàná bem como sua òrìṣà òsò foram confeccionadas com bastante búzios brancos, além de adereços em tons lilás e violeta como “patas de vaca” e miçangas lilases. No àṣe Opô Afonjá, o ìlèkè de Nàná é constituído de miçangas brancas rajadas com azul violeta, um tipo raro de conta cilíndrica e/ou arredondada produzida em cerâmica plástica, resina ou vidro.

### 2.5.8 Ìrókò

[Saudação: ERÓ]

Ancestral da árvore sagrada  
A gameleira branca da nação Ketu  
Apaixonante amigo de Obatalá  
Ìrókò é natureza, Ìrókò é segredo  
Respeita os mais velhos e transmite felicidade  
Ìrókò é dono da dádiva da verdade  
O deus africano responde por sua história  
Tu és o Inkice Tempo  
Da nação Angola  
[Poema de Glacy Ane Santos, Manaus/2017]

Ìrókò é considerado o òrìṣà mais raro em terreiros de candomblé. Uma das figuras mais importantes no Brasil foi Ègbón Cidália de Ìrókò, que fora iniciada por Mãe Menininha do Gantois na década de 1930<sup>88</sup>, falecida no ano de 2012. A única vez que presenciei Ìrókò em festa de santo foi no terreiro Opô Ajagunnán em que Hilo de Ìrókò, companheiro de Pai César de Oṣàgiyán, filho de santo de Pai Aristides, vestiu seu òrìṣà na festa dedicada à família afoman em março de 2018. O Ìrókò de Hilo vestiu aço nas cores branca e cinza bem como usou rodilha e quase nenhum apetrecho, exceto uma espécie de cetro que usava na mão direita feito em ferro. Ìrókò faz parte da “família do dendê” como me afirmara Ajoye Nete de Oya do Opô Ajagunnán, uma senhora risonha de cabelos encaracolados e com mais de vinte anos de santo. A morada de Ìrókò é a gameleira branca sagrada que é enfeitada anualmente com laços brancos e grandes por lideranças do terreiro. O ritmo adotado pelo òrìṣà do Tempo é o bravum e o *alujá*, que concilia passos cadenciados e enérgicos dessa rara divindade africana.

<sup>88</sup> Sobre a história de vida religiosa da filha de Ìrókò, Cidália Barbosa Soledade, cf. o livro “Ebômi Cidália: A Enciclopédia do Candomblé - 80 Anos” de Cleidiana Ramos e Jaime Sodré. Salvador: SEPRMI, 2014 e o documentário “Ebomi Cidália - O Orixá Tempo e a História dos Africanos no Brasil” (Nós Transatlânticos, 16<sup>o</sup>12, 2017). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LVMZtkUI2WY>. Acesso em 02/abril de 2019.

### 2.5.9 Şàngó

[Saudação: KÁWÓ, KÁBÍESÌLÉ]

Kawo Kabiesilê!  
 Xangô é rei justiceiro  
 É Ọbà Kosó  
 É realeza garbosa do terreiro  
 Africano viril e imponente  
 Na panela de fogo divide com Ọya o segredo  
 Xangô mantém o poder do corisco reluzente  
 Orixá que come quiabo  
 Em seu território rico tudo dá  
 Seus tempos de reinado quase nada era escasso  
 Orixá do fogo que come amalá  
 [Poema de Glacy Ane Santos, Manaus/2017]

Şàngó é a divindade do fogo e por isso é chamado de “Oba Izo”. Em festejos públicos a divindade vinculada à justiça e aos trovões usa dois *oxês*, machados duplos confeccionados em madeira (preferencialmente) ou em latão, cobre ou ainda material rústico como papel paraná e esteira de índio, além de *şere*, um chocalho feito de metal na cor cobre ou dourado que simboliza a realeza presente na história do “Senhor do Fogo”. Nas festas da afroreligiosidade, o *şere* é manipulado somente por autoridades religiosas, chacoalhando o artefato enquanto canta *oríns* dedicados a ele a fim de trazê-lo à Terra. São muitas as qualidades de Şàngó, dentre elas as que usam as cores marrom e branca intercaladas são: Afonjá, Aganju, Agodô, Alafin e Baru. Şàngó Ayrá veste somente aşo na cor branca e usa *ilèkè* na cor branca rajada de vermelha.

Em Manaus são bastante reconhecidos os “Şàngó” nas “cabeças” de Pai Ribamar, Pai Olegário e Pai Celso. Sob o ritmo do alujá, Şàngó dança freneticamente no salão, desfilando sua veste adornada com uma saia de gravatinhas, ao rodopiar no salão, o senhor do trovão relembra as batalhas vencidas em favor de sua terra natal, Oyo.

### 2.5.10 Ọsùn

[Saudação: ỌRE YÈYÉ O]

Yeyê Ô!  
 Mulher menina, menina mulher.  
 Guerreira da negra cor  
 Graciosa, bela, vaidosa  
 Tão cheia de si, coquete e formosa  
 Mulher de puro esplendor  
 Dona dos rios, córregos e regatos  
 São verdadeiros os fatos  
 De tua alegria estampada na face  
 Ao dançar nos salões do Rei  
 Tua beleza renasce  
 Mulher do ouro, dourada tu és  
 Tão rica e plena

O semblante da bela serena  
 Visto o quão grande são teus fiéis  
 Mãe das águas suaves  
 Descendem de ti todas as ancestralidades  
 O axé de tuas mãos é vibrante  
 Olhar doce e penetrante  
 Deusa, Rainha e Orixá  
 Minha mãe fecundante  
 Dos rios da Amazônia sem par  
 [Poema de Glacy Ane Santos, Manaus/2017]

Nascida na cidade de Osogbo, Ọ̀sùn também se consagra em uma das divindades mais cultuadas no Brasil. Sua respeitabilidade se fez em solo brasileiro por meio de autoridades religiosas como a carismática Mãe Menininha do Gantois e a soberana Mãe Senhora do Opô Afonjá. Quando incorporada em seus filhos, Ọ̀sùn gosta de usar roupas na cor dourada ou amarelo ouro. Munida de seus *idẹ* dourados (braceletes), brincos de ouro e/ou cobre, Ọ̀sùn usa *ade* (coroa), *abèbè* (espelho mimoso), *idà òrìṣà* (espada), além de seu *idẹ* de pescoço, que são elementos da paramenta da òrìṣà das águas doces, que adornam o pescoço somente de Ẹ̀gbón de alta hierarquia no candomblé. Ọ̀sùn usa *filá* (também chamado de “chorão”) feito em correntinhas douradas, pérolas ou canutilhos em dourado ou em bronze. Na qualidade de Ọ̀sùn Okè, a divindade porta um ofá dourado. Filhos dessa divindade são tidos como vaidosos, exuberantes, arrogantes, prestimosos e audaciosos.

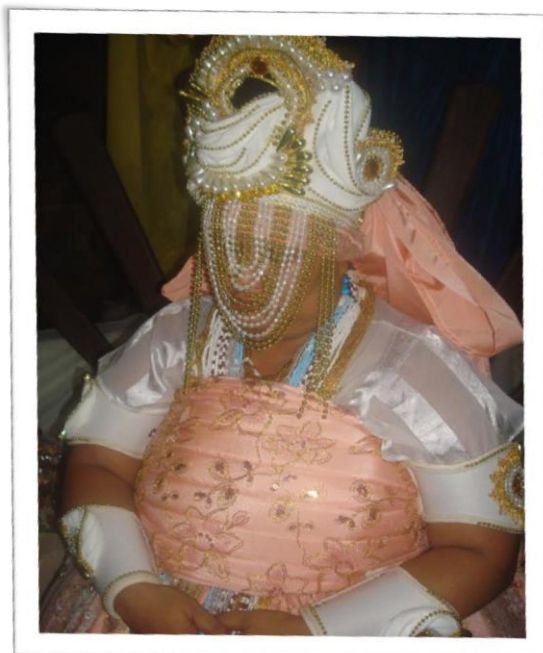


Fig. 66 - Ọ̀sùn da dofona Jeane.  
 Foto da autora em mai/2011.

Dançando sob o ritmo cadenciado do *ijẹ̀ṣà*, há uma reza que revela parte das características dessa orixá: “Ọ̀sùn odò ọ̀là/ Ọ̀mọ̀dan Oiyn/ Ọ̀sùn odò ọ̀là, Ìyá Agbá/

*Omòdan Oiyn*” (Òsùn do rio de riquezas/ Doce donzela/ Òsùn do rio de riquezas, Mãe Ancestral/ Doce donzela). Uma das Òsùn mais bonitas de Manaus é de Pai Marquinhos. É quase unânime entre os candomblecistas de Manaus a afeição pela doce e encantadora Òsùn desse bàbálòrìṣà. Seu gestual lento e delicado trazem à tona toda a sutileza da divindade “dourada”. Dona do *idẹ beò*, uma ferramenta dourada em forma de arco que se estende do pescoço ao ventre, Òsùn simboliza a fecundidade e procriação. É ela quem protege com seu “ventre ancestral”, o roncó, local de recolhimento dos iniciados. Todos nascem sob proteção dessa divindade vaidosa, elegante e maternal.

### 2.5.11 Lóògún

[Saudação: LOCI LOCI]

Filho do rei das matas e da rainha das águas  
De pele aveludada  
Tão belo, doce e dengoso  
Lóògún é orixá zeloso e formoso  
Veste azul e dourado  
Orixá dividido entre a mãe e o pai  
Seu olhar é de puro recato  
Ao orixá da beleza, saudai  
Todos se encantam  
Com o belo Lóògún, orixá-menino  
E com os gestos de um príncipe  
Na beleza de seu rosto  
Ele a todos recebe sorrindo  
[Poema de Glacy Ane Santos, Manaus/2017]

Lóògún é òrìṣà filho de Òsùn com Òṣòṣòṣì, porém em algumas conversas que tive com lideranças de terreiros em Manaus e demais praticantes do candomblé, alguns discordam e afirmam que Lóògún seria filho da òrìṣà das águas doces com o guerreiro-ferreiro, Ògún<sup>89</sup>.

A jovem divindade dança sob os ritmos *ijẹṣà*<sup>90</sup> (ritmo da cidade nigeriana, Ilẹṣà) e *àgèrè* (ritmo cadenciado e acelerado) de seu pai Òṣòṣòṣì em que porta abebé no

<sup>89</sup> Aqui é interessante ver a tese “*Omò Mímọ, o filho do amor: um estudo sobre os filhos de Lóògún Edẹ*” (Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UnB, 2013) da pesquisadora, e também filha desse òrìṣà, Mariana de Lima e Silva. Com base nos relatos de afro-religiosos e sua experiência pessoal, a autora dialoga com referências antropológicas acerca do arquétipo de filhos dessa jovem divindade e também a relação dos adeptos com o òrìṣà. Sobre Lóògún, Lima e Silva aponta as características somadas de sua mãe e pai divindades “(...) *Lóògún Edẹ*, é também conhecido por *Omò mímọ*, o filho limpo, bem apresentado. Em algumas casas, *Lóògún Edẹ*, que detém tanto as características da mãe *Ọṣun*, como do pai, *Ọṣọṣì (Erinlẹ)*, dança lavando as roupas no rio, ou tomando banho nos rios e lavando as suas jóias de bronze, como sua mãe o faz. Por serem tão parecidos, seus filhos apresentariam cobranças de santo também parecidas” (p.111).

<sup>90</sup> Cf. o artigo do professor de artes aposentado e músico Alberto Tsuyoshi Ikeda “O Ijexá no Brasil: rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e palcos da música popular”, Revista USP. Dossiê Música Popular na USP. São Paulo: USP, N. 111, out/nov/dez, 2016, p.21-36. Segundo o autor, o *ijẹṣà* é um

braço esquerdo e aponta ofá na mão direita. Suas vestes comumente são de cores azul e dourado simbolizando sua relação direta com os pais òrìṣà. Os filhos de Lóògún podem usar òrìṣà òṣó feitas em material rústico e, quando na maioria religiosa, em metal como latão e cobre, especialmente, o chapéu na cor dourada com desenhos em peixe e ofá. Lóògún é divindade masculina e, portanto, usa bombacho, bantés e rodilha (quando não houver chapéu rústico, de couro ou metal). O fio de contas desse òrìṣà é confeccionado com miçangas e corais nas cores azul clara e dourado. Os Ègbón costumam usar também o ìlèkè denominado de *âmbar*, que são pedras preciosas de resina fossilizada (gema) na cor amarelo-laranjada. Esse fio de contas é usado principalmente por filhos de òrìṣà Òṣùn e Lóògún.



Fig. 67 - Lóògún do dofono Thiago. Paramenta confeccionada pela autora no ano de 2006.



Fig. 68 - Detalhe da paramenta de Lóògún feita em alumínio com pedrarias em azul e dourado, correntinhas douradas, desenho de peixe vazado. Ao fundo, Òṣùn de Pai Arlison. Foto da autora, out/2006.

ritmo “originalmente nos cultos de candomblé (iorubá), nos quais sempre se relacionam o som (música), a expressão corporal (dança) e dramática (personagens) e o ritual religioso. Canta-se em dialeto africano predominantemente, mesmo que apenas como referência simbólica, para Oxum principalmente (Nigéria), mas também para outros orixás. É música de culto religioso (funcional), de tradição oral, que propicia incorporação (espiritual) ao iniciado, sustenta o passo e a dança do orixá incorporado. Propicia o “convívio” com a espiritualidade, os antepassados e os seguidores. Os instrumentos musicais são: gã (ou agogô, de ferro), tambores (couro): rum, rumpi e lé, do mais grave para o agudo, e a voz (canto). (IKEDA, 2016, p.31, grifos nosso)

### 2.5.12 Oya

[Saudação: OYA O! EÈPÀ HEY OYA]

Eparreeeeeeeeei!  
 Guerreira de terras Nupe, até onde sei  
 Mulher orgulhosa de seus feitos  
 Sempre abrilhantando as guerras com seu jeito  
 Carregando espada bronzeada  
 A bela Oya vence com ousadia  
 As guerras por ela travadas  
 Dona do akará  
 O bolinho de dendê e feijão fradinho  
 É ela quem dá  
 Divindade dos olhos de raios  
 O marrom de suas vestes contribui com o belo cenário  
 Iyá Mesán, a grande Yansã “Mãe dos Nove”  
 Na pele do búfalo se escondeu  
 Do grande guerreiro Ògún  
 E somente aos filhos deu  
 Os chifres do bicho dundun  
 Mulher do dendê  
 Que deseja entreter  
 No toque do ilú e aguerê  
 Labaredas de fogo comer  
 [Poema de Glacy Ane Santos, Manaus/2017]

Divindade dos raios, a ferosa Oya foi mulher de Şàngó e teria se enamorado, ainda, dos Ògún e Òşòòsì e o tímido Obalúwàiyé. Nas festas, Oya costuma usar așo nas cores preferidas como vermelha, marrom e terracota. Mas pode usar, ainda, a cor rosa clara e escura (pink), dourada, além da cor branca (especialmente as qualidades Igbale e Égúnitá). Estas duas últimas qualidades se vinculam ao culto aos égúns (mortos), e por isso a obrigatoriedade de filhas e filhos usarem unicamente a cor branca nos rituais internos e festividades dessa òrìşà. Há, ainda, uma qualidade de Oya que usa um castiçal na cabeça, porém esta qualidade é um dos awo da afroreligiosidade.

Sua òrìşà òşó é constituída de um “espanador” feito de rabo de búfalo ou de cavalo denominado *érúesin* com o qual a divindade afasta os égúns, uma idà feita em cobre ou material rústico, ade (coroa), màrìwò (com quem também espanta os égúns), além de dois *ogé* (chifres de búfalo). Esse último artefato faz referencia a um ìtàn em que narra o esconderijo de Oya na pele de um búfalo<sup>91</sup>. Ògún, que era apaixonado por Oya, esconde a pele do animal e pede a “Oya Afééfé” (senhora dos ventos) em casamento ao que ela aceita. Passado algum tempo, Oya descobre sua pele de búfalo na

<sup>91</sup> Sobre esse ìtàn em que a divindade Oya se transforma em um búfalo ver o livro “Mitologia dos Orixás” de Reginaldo Prandi, São Paulo: Companhia das Letras, 2001, p.297-299. Também cf. o artigo de Dayana Fonseca Ferreira “Mulher Búfalo: o processo criativo na construção de uma performance”, Revista Anagrama, São Paulo: USP, Ano 4, Ed. 4, jun/ago, 2011, 43p., fruto da dissertação da autora em que um objeto cênico transpôs leitura, elaborações performáticas e interpretações acerca do ìtàn de Oya.

casa e furiosa, coloca a pele do animal e se transforma em búfalo, partindo pra cima das demais mulheres de Ògún. Ela mata a todas e os únicos a sobreviverem são seus nove filhos. Assim, Oya mantém ligação estreita com seu animal preferido, o búfalo. Com os ogés, os nove filhos de Oya poderiam chamar a mãe em momentos aflitos. Nos candomblés, as lideranças costumam usar os pares de chifres de búfalo para chamar a Terra, a divindade dos ventos. Presente nos festejos, Oya dança sob o som do àgèrè, e os ritmos envolventes do *ilu* (com uso dos *àtòrì*, varetas que são tocadas nos atabaques pelos ogans, e que também é chamado de “quebra prato”) e *adaró* (rimo frenético).

### 2.5.13 Oḃà

[Saudação: OḃÀ SIRE]

Orixá guerreira  
 Armada de escudo e espada  
 Oḃà é rainha forte e amada  
 À Xangô  
 Devotou seu amor  
 Enganada por Oxum  
 Cortou a própria orelha com fervor  
 Porque desejava servir o melhor alimento ao seu grande amor  
 Com um grande grito  
 Oḃà ecoou o desespero da orelha cortada  
 E todos no reino ainda aflitos  
 Viram nos olhos da rainha, a alma despedaçada  
 E o amado à quem ela tanto se prostrou  
 Enfurecido pela briga das rainhas  
 Dividiu Oḃà e Oxum  
 Em rios, em águas  
 [Poema de Glacy Ane Santos, Manaus/2017]

Oḃà, Segundo Pierre Verger em “Orixás” (2002) era a terceira mulher de Sàngó, ainda que mais velha. Divindade guerreira usa *idà*, *ofá*, *òkò* (lança) e um escudo na cor cobre. Em um dos cânticos devotado a essa divindade, Oḃà ergue sua mão esquerda tapando sua orelha, em referência ao mito de que teria o decepado com o fim de oferecer uma sopa ao seu esposo, Sàngó; artimanha esta arquitetada pela outra esposa do rei de Oyo, Oḣùn. Esbravejando, Sàngó teria transformando as suas *òrìṣà* em rios que levam seus nomes na Nigéria. Vejamos uma cantiga que conta parte da história da *òrìṣà* guerreira: “*Oḃà Elékò aja òsì/ Oḃà Elékò aja òsì/ Oro Mogba/ Oḃà Elékò aja òsì*” (Oḃà da sociedade Elékò, guardiã da esquerda/ Oḃà da sociedade Elékò, guardiã da esquerda/ Guarda segredos ao sacerdote/ Oḃà da sociedade Elékò, guardiã da esquerda).

O aṣò de Oḃà é confeccionado nas cores marrom e amarela, cores idênticas ao seu *ilèkè* de Oḃà, entretanto algumas filhas de santo optam em usar estampados com predominância da cor marrom, terracota e verde, em referencia ao amigo *òrìṣà* Oḣòṣòsì

com quem teria aprendido a caçar. Em Manaus, a dofona Neila de Ọbà, filha de santo de Pai Geovano, é uma filha dessa divindade. A Ọbà de Neila é tida como uma das mais bonitas dos terreiros da capital amazonense e o *ilá* (grito) dessa òrìṣà é estridente, pois se trata de uma espécie de agonia referente à orelha decepada.

#### 2.5.14 Yewà

[Saudação: Ìnró]

Do sorriso modesto e sem vislumbre  
Surge a doce Yewà  
Ela que é dona de tantos segredos  
Ela que parece uma linda menina  
É também mulher-Orixá  
Acompanhada de Oxumarê  
A deusa do corpo recheado de búzios  
Tudo deseja saber  
Serpente cuidadosa  
Mulher leve e charmosa  
A deusa do segredo  
Carregando arco e flecha  
À ela é atribuída a pureza feminina  
No olhar da cobra, Yewà sorri e faz festa  
[Poema de Glacy Ane Santos, Manaus/2017]

Yewà é a òrìṣà meiga e valente do candomblé. Ela é a menina dos olhos da vidência. É a divindade que enxerga os segredos e os traduz. A primeira vez que vi essa òrìṣà incorporada foi em Lauro de Freitas (BA) no Ilẹ Àṣẹ de meu avô de santo, Pai Aristides de Ajagunnán. Sua filha carnal e filha de santo, Manuela de Yewà, vestiu essa divindade. E como era bela a menina-cobra, Yewà! Vestida com roupas em tons vermelho, laranja e dourado, a bela Yewà dançava de modo frenético no salão, algo que desconhecia pois eu insistia em uma imagem constituída de leituras sobre a òrìṣà e sobre o quão virginal ela era. Surpresa tal que quando irrompia Yewà no salão com pura elegância e certa austeridade. Se lhe incomodava o ade (coroa) com cabelos feitos de palha d’Costa, os empurrava com o rosto empregado pelo suor. Se a braçadeira lhe caía, as puxava com firmeza, impedindo que uma ekede viesse em seu socorro. Apresentou-se na festa do *Olúbàjẹ* como uma linda princesa da família afoman. Guerreira quase silenciosa, bravia, mas de semblante sereno.

Yewà usa idà de cobre, um ìlẹ̀kẹ̀ feito de búzios (brajá) como de seus irmãos òrìṣà Ọmọlu e Ọ̀ṣumarè. Carrega um cetro na mão feito com cabaça coberta de palha d’Costa e búzios, ao qual alguns denominam de àkàráló ou ainda *àdó* ou *arakolé*, em que se acredita que Yewà esconde os segredos do mundo no interior da cabaça. Nas festas, Yewà dança em festejos da família afoman bem como pode ser “convidada” a se



apresentar nas festas dedicadas ao rei de Ketu, Òṣòṣì, afinal esse òrìṣà a ensinou a caçar usando ofá. Em Manaus, a iyàwó Deiziane foi iniciada para a òrìṣà Yẹwà por Pai Olegário de Sàngó, sacerdote agba do Ilẹ Àṣẹ Oba Otito.

### 2.5.15 Yemoja

[Saudação: ODOÌYÁ]

Salve, salve a rainha do mar  
 A conta cristalizada é de Yemanjá  
 A mãe de todos os orixás  
 Foi na água salgada  
 Que a rainha das belas conchas  
 Se deixou encantar  
 Yemanjá é mãe cuidadosa e amada  
 Sabe apreciar seus filhos com amor  
 E a eles é sempre devotada  
 Foi ela quem perdoou Ogum  
 Por violar o corpo sagrado  
 Yemanjá foi a mãe abnegada  
 Em esquecer o pecado do filho revoltado  
 Rainha das águas turbulentas do mar  
 Gentileza é sua arma apontada no coração  
 Ela é a deusa da família a abraçar  
 Seus amados com a força de um turbilhão  
 Odoiyá Yemanjá  
 Rainha do mar  
 Mãe dos rios de peixe  
 Na cabeça carrega todos seus enfeites  
 Ensine-nos a caminhar  
 Com amor e mansidão  
 Ponha no orí dos Homens  
 A força das águas  
 A força de seu coração  
 [Poema de Glacy Ane Santos, Manaus/2017]

Yemoja possui inúmeros filhos nos terreiros do Brasil. É uma divindade muito apreciada sendo, inclusive, um dos poucos òrìṣà a ter uma data comemorativa no país (dia 02 de fevereiro em associação sincrética a Nossa Senhora dos Navegantes). Chamada de “Rainha do Mar”, Yemoja é a òrìṣà que usa vestes na cor azul (Yemoja Sessú), verde (Yemoja Ògúnté) e branca (especialmente a qualidade Yemoja Soba, companheira de Òṣàálá). O filá ou chorão pode ser concebido nas respectivas cores como pode ser usada pérolas e conchinhas.

Em festejos de santo, a divindade costuma usar ade, abebé (feito em formato de peixe, concha ou lua) e idà na cor prata. Na ausência de sua adaga, Yemoja usa uma ferramenta que simboliza o sol unido a uma lua, explicitado em um ìtàn no livro de

Prandi.<sup>92</sup> Yemoja é a *Ìyá Orí*, a senhora da cabeça, e por isso, em todo ritual de iniciação e confirmação no candomblé Ketu, a divindade é invocada com o fim de proteger os filhos e ser a mantenedora da harmonia no orí. A seguir, um orín dedicado a Yemoja, “Mãe cujo filhos são peixes” em festejos de candomblé ketu: “*Àwa ààbò ààyò, Yemoja/ Àwa ààbò ààyò/ Ìyá ó dé ireṣé/ Odò Ìyá, Yemoja/ Ìyábá ó dé ireṣé ààyò/ Odò ó fí a šà wè rẹ ó*” (Protegidos e satisfeitos com Yemoja/ Protegidos e satisfeitos/ Mãe que nos alegra/ Mães das águas, Yemoja/ Senhora que nos alegra e satisfaz/ No rio que escolhemos e nos banhamos). Em Manaus, a Yemoja Soba de Pai Alexandre e Yemoja Sessu de Pai Gilmar são tidas como as mais bonitas.



Fig. 69 - Detalhe da paramenta da Yemoja de Pai Alexandre feita com cinzelagem em latão. O adereço no pescoço do mesmo material é chamado de *ibò*. Acervo pessoal de Diego de Ajagunnán, 2019.

### 2.5.16 Òṣàgiyán

[Saudação: Ê GUERREIRO!]

Ajagunnán, o rei se veste de azul e branco  
 Ògún, o grande amigo e parceiro  
 Com quem dividiu palácios e reinos  
 Em Ejigbo repousou o branco manto  
 Audácia, valentia  
 O orixá do branco de ninguém escondia  
 Que o inhame pilado  
 Era a comida que lhe satisfazia  
 Grande Elejigbo

<sup>92</sup> Cf. Reginaldo Prandi (*op.cit.*), Mito 230, p.391.

À todos enfrentou em batalhas com furor  
 Oxaguian decerto é  
 O jovem guerreiro nascido em Ifé  
 [Poema de Glacy Ane Santos, Manaus/2017]

Òṣàgiyán é a divindade ligada às transformações, da vitalidade e juventude. É tido como Osàlá em sua versão mais jovem, um Òṣàálá “novo”. Inventor do pilão que lhe propiciou se deliciar com o alimento predileto: inhame pilado. Nascido em Ifé, Òṣàgiyán se consagrou como Elèèjìgbó, o rei da cidade de Ejìgbó. Em uma festa dedicada a essa divindade, conhecida como “Festa do Pilão”, acontece a Batalha de Atórí. Pierre Verger<sup>93</sup> explicita um ìtàn em que um babalawo por nome Awoléjé, amigo de Òṣàgiyán, teria visitado seu reino e procurado saber notícias do “Comedor-de-inhame-pilado” (Òṣàgiyán). Considerando uma insulta e atrevimento ao Elèèjìgbó, guardas do rei prenderam Awoléjé e o castigaram, ao que o babalawo se vingou trazendo seca, esterilidade às mulheres e moléstias aos cidadãos. Após saber do ocorrido, Òṣàgiyán, o senhor do lorògún (guerra, confusão) manda soltar seu amigo e lhe pede perdão. Awoléjé aceita, porém exige que os habitantes devem se autoflagelar usando varetas de atorí nos festejos dedicados ao rei de Ejìgbó. Assim, na Festa do Pilão, a sacerdotisa ou sacerdote do terreiro distribui atorí a algumas autoridades religiosas com o fim de lembrar a passagem mítica da Batalha do Atorí. Ao final da festa, todos são convidados a comer inhame pilado, o ajeun de Òṣàgiyán. Há um orín que ressalta a valentia e respeitabilidade por essa divindade: “*Ajagunnán Bàbá O, Ajagunnán/ Elemòşó Bàbá Olorògún/ Ajagunnán, Bàbá O*” (Ajagunnán, Pai e guerreiro, Ajagunnán/ Sacerdote Supremo, Pai da Guerra, Ajagunnán, Pai e guerreiro).

O aṣo de Òṣàgiyán é sempre na cor branca com a possibilidade do uso da cor azul, tendo em vista sua relação com Ògún. A divindade guerreira usa, ainda, elmo de prata, mão de pilão, escudo, idá e capangas em prata (bolsas feita de metal). O Òṣàgiyán de Pai Geovano é tido como um dos mais belos dos terreiros de candomblé em Manaus.

### 2.5.17 Òṣàlúfón.

[Saudação: EÈPÁ BÀBÁ, ERÍN BÀBÁ]

O velho sacerdote de Irê  
 Olúfón de grande sapiência  
 O velho arquejado ensina o que vê  
 São grandes os feitos de sua descendência  
 Olodumare fez a escolha  
 Pelo sábio negro vestido de branco  
 Em ser o último herdeiro

<sup>93</sup> Pierre Verger (*op.cit.*), p.105.

Dos planos de vida nos quatro recantos  
 Orixá da brancura, da paz e tranquilidade  
 Oxalufan é pai  
 De toda Humanidade  
 [Poema de Glacy Ane Santos, Manaus/2017]

Sob o toque do *ìgbí* (ritmo mais lento com uso de atorí), Òṣàlúfón caminha no salão apoiado em seu *opásóró*, cajado branco ou de metal prata adornado com caracóis (*ìgbí*) e outros elementos. Òṣàlúfón é o grande Patriarca do candomblé e seu cajado branco é símbolo do grande patriarca, desse Olúfón sábio e regente da vida do povo *yorùbá*. À Òṣàlúfón é consagrada a sexta-feira, dia em que obrigatoriamente os praticantes devem usar a cor branca, predominante nas vestimentas, acessórios e assentamento dessa divindade.

Em festas de santo, Òṣàlúfón usa ade de metal prateado que também pode ser adornado com *ìgbí* ou *eyelé* (pombo). Em seu *opásóró* estão dispostos cerca de três a quatro pratinhos circulares em metal onde são dependurados guizos, correntinhas de metal prata, pombinhos e outros animais votivos das demais divindades. O cajado de Òṣàálá representa o mundo dos homens, dos *égúns* e dos *òrìṣà*. Evoca o princípio e o fim, começo e recomeço, masculino e feminino (*òkùnrin* e *obìnrin*), *òrun* e *àiyé* (céus e terra). Òṣàlúfón dança sob os ritmos do *ìgbí*, *batá* (compassado ao som do rum) e *ijèṣà* (cadenciado). Ao som da *avamunha* (toque acelerado), Òṣàlúfón se despede e fecha o *ṣire*, a festa aos *òrìṣà*.

## 2.6 Algumas considerações parciais... A pesquisa em andamento

Esses artefatos sagrados estão sendo interpretados nessa pesquisa como elementos de identidade afro-religiosa manauara e que comportam significados múltiplos de devoção, sacralidade, expressão artística, de criação ordenadamente diferenciada e de um trabalho cansativo, todavia de extremado contemplar da arte pronta por esses artífices candomblecistas da capital amazonense.

O tripé *aṣo - òrìṣà òsó - ìlèkè* (roupa - paramenta - fios de conta) expressa o objetivo da pesquisa que é o de compreender a narrativa estética de artífices do candomblé ketu na produção de *aṣo òrìṣà* e de objetos sagrados no candomblé ketu da cidade de Manaus. Está envolta na análise antropológica da presente pesquisa, a produção de vestimentas de *òrìṣà* também a idealização e confecção de *òrìṣà òsó* e *ìlèkè* bem como os *ìgbá* (assentamentos das divindades) posto que esses artefatos são

costumeiramente adornados com așo (vestes dos òrìșà) e òrìșà òsò e criam uma nova configuração artística quando “montados” no interior dos quartos de santo.

Com base nos problemas que nortearam a pesquisa até aqui como: *i)* quais as diferenças de concepção artística de produção de roupas, fios de conta, paramentas e outros elementos no que diz respeito ao candomblé ketu de Manaus levando em consideração a outros terreiros Ketu situados em Lauro de Freitas e Salvador (Bahia)? e *ii)* qual o significado que os artífices de Manaus dão à produção de seus artefatos e o que os torna diferenciados?”, encaro a necessidade em estreitarmos vínculos com a literatura presente, com as vozes dos agentes de pesquisa, e nesse sentido, outras discussões assumem novas possibilidades de compreender o significado da produção de așo òrìșà, òrìșà òsò e ìlèkè por parte dos artífices do așe manauara (obviamente acrescentando significativamente e potencialmente aqueles que fazem arte em Lauro de Freitas e Salvador, Bahia).

Diante da etnografia demonstrada, da análise junto às bibliografias antropológicas, etnológicas, filosóficas, historiográficas, literárias e de performance, de comunicação, de moda e design, assumindo, ainda, a iconografia como elemento substancial para dar conta do produto imagético que paira sobre as divindades africanas, ainda temos questões a serem levadas em consideração sobre o tema. Eis aqui algumas delas:

- a) se as vestimentas de santo, paramentas e fios de conta são elementos de identidade dos praticantes do candomblé e de comunicação com as divindades, de que forma artífices do așe têm organizado essa nova leitura a partir da advinda de autoridades religiosas ketu na cidade, como o caso de Pai Aristides de Ajagunnán (que imprimiu o modelo de ritual ketu da Bahia)?
- b) de que forma o candomblé manauara vem se articulando religiosamente, hierarquicamente e politicamente nesses mais de dez anos, a partir das lideranças religiosas externas que aqui circulam?
- c) como se (re)estrutura o campo mágico-religioso da afroreligiosidade na ausência de tais lideranças?

Essas outras possibilidades analíticas serão discutidas contextualizando a literatura disponível, os relatos dos agentes de pesquisa, apoderando do olhar, ouvir, sentir, como forma de compreender antropológicamente a produção de artefatos

sagrados de candomblé na capital amazonense. Como bem afirmara Garcia (*op.cit.*, p.134), posso compreender que essa produção artística de artífices de Manaus são como os “fios para sobreviver além de seus autores”.

Capítulo 3  
*As Cores do Aṣe Sagrado:*  
 mito e técnica envolvendo ancestrais africanos

Nossa discussão antropológica permeia um mundo de onde os ancestrais divinizados africanos reiteram seus universos míticos e as cores representativas aos seus domínios, formas e traços. Nesse capítulo temos como proposta de discussão adensada trazer uma abordagem antropológica acerca dos mitos que cercam a vida do povo yorùbá, especialmente, aqueles que estão envoltos na explicação sobre a vida desses ancestrais, as escolhas que tais espiritualidades promoveram e que dão todas as possibilidades de concepção artístico-sagrada por parte dos artífices candomblecistas que buscam delinear cada traço, costura, alinhavo, corte que remetam a esse universo mítico multicolorido.

### 3.1 Àjàlà, o senhor moldador de orí

*Àwúre Àwúre  
 Bó kun sùré Àjàlà  
 Òjisé t'ayó  
 Olóri nṣe èrò èrò<sup>94</sup>*

*Que Bàbá Àjàlà,  
 o modelador de cabeças,  
 abençoe nosso Orí com muita calma para que  
 alcancemos a felicidade*

**A**jàlà é o oleiro do povo yorùbá. É ele quem molda a cabeça – orí – dos seres humanos. Ele que trabalha misturando barro, flores, frutas, minerais e sangue. De suas mãos surgem os *Eniyan*, seres humanos. Esse é um dos milhares de *ìtàn* (mitos) que circundam a vida do povo yorubano e que revela uma intensa relação entre os seres míticos forjados na Natureza por Olódùmarè (Deus, o Ser Onipotente do povo yorùbá) e os seres que habitam Àiyé (Terra).

Obàtálá foi quem criou os seres humanos dando-lhes forma e contornos (*ara ènia*), porém cabe à Àjàlà modelar o *orí inú*, a cabeça interior ou cabeça ancestral, pois será nela que Àjàlà irá pôr a individualidade, as características pessoais que influenciarão cada ser humano na Terra. Da mesma maneira que as possibilidades de

<sup>94</sup> Uma tradução bastante aceita entre os praticantes dessa reza é “Babá Ajalá, fazedor de cabeças, abençoe nosso orí e nos dê tranquilidade. Sem calma, Àjàlà, não há felicidade”. Sobre a reza para Àjàlà, cf. o canal Acervo Origens no YouTube (<<https://www.youtube.com/user/AcervoOrigens/featured>>) com a gravação oficial para o CD Xirê Alágbé, em Sobradinho/DF.

mudanças se farão presentes nessa vivência tendo em vista que os seres humanos fazem suas próprias escolhas tornando-se, assim, responsáveis por seus atos. Aí se faz presente o destino. Entendo que Àjàlà seria um dos primeiros artífices ancestrais, posto que Òṣàálá foi a primeira divindade a usar o barro como elemento primordial para criar os seres vivos. A primeira artesanaria é dele.

Àjàlà teria recebido a incumbência de modelar o orí humano, e assim ele o fazia. Pegava todos os elementos e modelava todas as cabeças pondo-as para assar. Não obstante, o oleiro Àjàlà costumava se embriagar e, por vezes, as cabeças por ele modeladas saíam defeituosas. Algumas passavam do ponto e ficavam queimadas enquanto que outras saíam cruas do forno. A embriaguez do oleiro gerava seres humanos com *orí buruku*, ou seja, cabeças ruins. Fracassos, desgraças, infortúnios, vícios, distúrbios, desordens, falhas, angústias, impaciências, estresses e todo um conjunto de negatividades da vida humana têm origem nos descuidos promovidos por Àjàlà. Defeituosos ou não, Olódùmarè solicitava à Òrúnmilà (também conhecido como Ifá) que pusesse o destino dos seres humanos e os orientassem nos caminhos de sua existência no Àiyé<sup>95</sup>.

Desta feita, após Òṣàálá ter criado os seres humanos, Àjàlà ter modelado suas cabeças interiores e Òrúnmilà ter-lhes feito a predestinação (Àyànmó), cabia a Olódùmarè soprar em suas narinas, o sopro da vida (èmí). Feito isso, estava concretizada a criação mais complicada e imprevisível do mundo: os seres humanos.

Em “Òrun Àiyé” (2004), o ogan e professor José Beniste apresenta o mito de Àjàlà explicitando que convém entender o oleiro primordial como “esquecido e descuidado”, entretanto é o òrìṣà a quem todos recorrem quando desejam que suas cabeças sejam modeladas para então atravessarem o mundo espiritual em direção à Terra. Àjàlà é imprudente pois sua embriaguez deforma algumas cabeças, o que cabe à Òrúnmilà resolver no plano terreno, por meio do jogo de búzios e consulta a Ifá, parte dos infortúnios causados pelo orí buruku (cabeça ruim). Enquanto as divindades africanas oferecem proteção, é Orí quem cuida diariamente da pessoa sendo assim seu guardião.

As tradições revelam que, após a modelagem de cada futura pessoa por Òrìṣàálá, é convocado Àjàlà com a tarefa de fornecer o orí; cada ancestral cede as substâncias necessárias para aperfeiçoar a forma das cabeças. (...) Cada orí constitui a divindade pessoal que regula a vida da pessoa. Aquilo

<sup>95</sup> No que concerne ao mito de Àjàlà cf. o Reginaldo Prandi, *Mitologia dos Orixás*, 2001a, p. 272.



que não for sancionado pelo orí não poderá ser feito pelo Òrìṣà. O orí é o elemento mais importante de cada personalidade individual. Tal conceito é básico para o entendimento da filosofia de vida, pois ajuda a explicar acontecimentos que de outra maneira se mostram incompreensíveis, como a morte súbita, o sofrimento e a boa sorte do homem, retirando em grande parte dos seres humanos a responsabilidade pelo seu fracasso ou sucesso, libertando-os de qualquer sentimento de culpa ou desânimo. (BENISTE, 2004, p. 133-134, grifos nosso)

Ainda discutindo acerca do mito de Àjàlà e as formas de destino traçadas ao ser humano quando adentra ao mundo terreno, se faz necessário compreender toda uma construção da epistemologia africana que reflete sobre o processo do conhecimento a partir de suas histórias, memórias e ações. Em um debate acerca da Modernidade presente e os laços mágico-religiosos das sociedades africanas, Didier N. Kaphagawani e Jeanette G. Malherbe (2002) discutem a pertinência de uma epistemologia africana ainda que presente em meio a tantas etnias daquele continente ambientada a elementos modernos tecnológicos que pairam o cotidiano. Para os autores, os sábios são “portavozes de uma cultura” (p.13), autoridades epistêmicas tidas como “intelectuais aventureiros” (sob ótica do filósofo ganês Kwasi Wiredu), permitindo dialogar racionalmente sobre todos os tipos de assunto em que seus pensamentos “movem as tradições epistemológicas destas culturas à frente” (p.14).

Essa discussão sobre a epistemologia africana é uma crítica ativa e postural quanto à ciência ocidental que perpetuou um discurso de negação de outras possibilidades de se pensar o mundo, que excluiu pesquisadores de lugares tidos como colonizados do “Terceiro Mundo” e “periféricos” na produção do conhecimento e que silenciou por centenas de anos toda uma gama de protagonismo intelectual marginalizado no campo científico das Universidades destituindo outras formas de saber localmente situados e empoderados. Se tratam de estudos em que pululam desenvolvimento técnico e formal das mentalidades e que não devem mais ser silenciados<sup>96</sup>.

---

<sup>96</sup> Acerca do silenciamento de estudos afrocentrados cabe aqui expor as reflexões teóricas do senegalês Cheik Anta Diop e que deram conta de um debate frente à comunidade científica eurocêntrica de sua época. Diop se interessou em discutir historicidade e consciência política das sociedades africanas, vida negra pós-colonial, democracia senegalesa, e o mais polêmico, africanidade do Egito, resultado de sua tese de doutorado e livro publicado em 1954 “Nações negras e cultura”. Diop foi severamente contestado por estudiosos “africanistas eurocêntricos” que atacaram fortemente suas teorias e sua agência intelectual africana, entretanto acabou por promover, ainda mais, seus escritos e reconhecimento. Sobre afrocentrismo ler sobre relações de gênero na sociedade yorubana da nigeriana Oyèrónkẹ Oyèwùmí (La invención de las mujeres. Una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género, 2017), o conceito de “lugar” do norte-americano Molefi Kete Asante (Afrocentricity: The Theory of Social

E é no debate que se forma acerca da reconstrução do conhecimento de saberes locais<sup>97</sup> e formação de agentes humanos ativos e conscientes de seu protagonismo no mundo que encontramos a produção teórica de estudos africanos do professor de literatura e Àwíṣẹ̀ Awo Àgbàyé (Porta-Voz de Ifá no Mundo), Wande Abimbòla. No texto “A concepção iorubá da personalidade humana” (2011), Abimbòla desconstrói toda uma ideia sobre a figura de Àjálà enquanto divindade criadora, no entanto reitera a sua função enquanto oleiro das cabeças humanas. Conforme as palavras do professor africano e estudioso de Ifá:

Enquanto Orisànlá é o criador do corpo, e Olódùmarè é o responsável pela criação do èmí (alma), Ajàlá, "o oleiro que faz cabeças" no céu, é responsável pela criação do orí (cabeça interna), [ou orí-destino]. Após Òrìsànlá ter modelado os seres humanos [incluindo orí-cabeça], ele passa os modelos sem vida para Olódùmarè, que, ao dar-lhes o èmí, dá-lhes também sua força de vida vital. Os seres humanos, assim criados, movem-se para a casa de Ajàlá, que dá-lhes, um orí [destino].

Ajàlá, o oleiro, acredita-se ser um devedor incorrigível e uma criatura descuidada e irresponsável. Provavelmente, por este motivo, ele não é reconhecido como uma divindade. De qualquer forma, quando Ajàlá termina de moldar as cabeças, ele as coloca no depósito. Mas, a maioria dos orí [cabeças-destino] não foram feitas com cuidado, porque algumas, ele esquece de cozer, outras foram mal feitas, enquanto outras foram queimadas no forno. Como ele deve para muita gente, ele sempre esconde-se, fugindo de seus cobradores, descuidando-se de alguns orí [cabeças-destino] que estão no forno, que terminam por queimarem-se. Ajàlá, por causa de sua falta de cuidado e irresponsabilidade, é o responsável por moldar muito mais cabeças [orí-destino] ruins, do que boas. (ABIMBÒLA, 2011, p.9-10, grifos nosso).

---

Chance, 1980), as teses críticas do sociólogo Guerreiro Ramos (A Redução Sociológica: Introdução ao Estudo da Razão Sociológica, 1958), sobre o movimento negro brasileiro de Lélia Gonzalez (Lugar de negro, 1982), a investigação historiográfica acerca do agente social negro brasileiro de Clóvis Moura (Rebeliões da senzala: quilombos, insurreições, guerrilhas, 1959) e as discussões do historiador e escritor Joel Rufino (A escravidão no Brasil, 2013), dentre muitos autores.

<sup>97</sup> Sobre conhecimento endogênico africano cf. o artigo do sociólogo angolano Victor Kajibanga e do economista português Carlos Pimenta intitulado “Epistemologia nos Estudos Africanos” (2011) em que os autores discutem o a produção do conhecimento endógeno africano como aquele efetivamente realizado pelas próprias sociedades africanas em um processo de legitimação em sua apropriação. É preciso dizer que, segundo os autores, a endogenia do conhecimento não remete somente ao estudo das africanidades sendo, portanto, um conceito universal estratégico, porém tem ganho espaço nas discussões sobre o que se tem produzido sobre a África. Ainda segundo os autores, a interdisciplinaridade é um ganho positivo na condução dos estudos africanos tendo em vista o estímulo que outros campos do conhecimento dão ao interpretar objetivamente a leitura sobre a África e o processo de transformação social africano. Assim, a interdisciplinaridade é o “entrelaçamento de saberes para uma mais completa revelação dum objecto de estudo” (p.14). Entendemos que a possibilidade do conceito empreendido pelos autores nos ajuda a compreender antropologicamente nosso objeto – as relações de produção artística por parte dos artífices do àṣẹ̀ nos terreiros de Manaus – imbuídos de uma endogenia do conhecimento ancestral candomblecista ambientado na capital manauara. Se trata de uma possibilidade de um conhecimento reconhecido nas memórias de artífices e afro-religiosos. Aqui explicitamos o desafio em transpor toda uma literatura das narrativas míticas e a engenhosidade artística dos artífices para o campo da antropologia (das artes, da estética, do trabalho), entretanto esta se configura em uma possibilidade de interpretação acerca do objeto em questão.

Embora a argumentação de Abimboła seja a de que Àjàlà não seria um ancestral divinizado, todavia Àjàlá é o responsável em modelar as cabeças humanas, e por isso ganha destaque na concepção primeira na primordialidade das ancestralidades do povo yorùbá. Podemos assim compreender que Àjàlà é um dos primeiros artesãos da mitologia yorubana, ao lado de Òṣàálá, que modelou as figuras humanas que herdaram a Terra.

Para Maria das Graças Santana Rodrigué (2001), Ajàlá é o primogênito de Òṣàálá e a ele é designada uma função para a escolha de um orí (cabeça) que antecede a vinda do ser humano ao Aiyé (Terra):

Os que não atendem ao conselho de Orunmilá e permanecem em dúvida, durante a escolha, acabam consultando a Ajálá, o qual conhece todas as cabeças na presença de Orunmilá e deixou algumas para sua diversão. Aos duvidosos, Ajálá aconselha pegar a mais brilhante, a maior, e a redonda que pareça perfeita. (RODRIGUÉ, 2001, p.84)

O oleiro Àjàlà tem sua figura exaltada em orín (cânticos) reverenciados a Òṣàálá como este a seguir que traduzimos livremente:

*Àlà funfun ko wa abí*  
*Aṣo funfun Òriṣànlá*  
*Àláayé Àjàlà ó*  
*Aṣo funfun Òriṣànlá*

O pano branco em que nós nascemos  
 A veste branca de Òriṣànlá (Grande Òriṣà)  
 O que nos comanda e molda nosso Orí  
 A veste branca de Òriṣànlá (Grande Òriṣà)

Assim, Àjàlà é reconhecidamente o oleiro yorubano. Nos rituais internos dos praticantes candomblecistas, a invocação a Àjàlà se dá preferencialmente nos cânticos proferidos a Òṣàálá e na cerimônia do borí, ritual de consagração da cabeça. Por isso, Orí é reverenciado no Candomblé pois se trata do “guardião da cabeça”, ele tem como propósito cuidar única e exclusivamente do ser humano. Enquanto que os demais òriṣà desdobram-se a zelar pela espiritualidade de inúmeros filhos no mundo, Orí cuida e ajusta os caminhos percorridos pelo ser humano. Assim, todo ser possui seu próprio Orí. Na cerimônia do borí, antes de receberem qualquer tipo de oferenda, os òriṣà abrem caminho para que Orí seja reverenciado em que este ancestral tem por responsabilidade cuidar individualmente dos seres humanos oferecendo-lhes também proteção e

segurança espiritual através de um olórí rere<sup>98</sup> (cabeça boa). Àjàlà encerra uma tarefa importante no sentido de dar contornos ao orí de mulheres e homens, seres desejosos de prosperidade, crescimento, conforto, sucesso e sabedoria, ou seja, um bom destino.

### 3.2 Oralidade e elaboração artística do mito por parte dos artífices do àṣẹ

Para o povo yorùbá, os ìtàn (mitos e lendas africanas) são como mensagens filosóficas, avisos inconstantes, presságios da vida passageira, alimentos para a alma como os cânticos em língua nativa que expressam vivacidade, energia, ardor e amor. O conhecimento da ancestralidade africana se dá por meio do reconhecimento e notoriedade de alguns ìtàn que circundam a vida yorubana e de praticantes candomblecistas. As narrativas dos ancestrais divinizados expõem a presença vivificada da oralidade e da transmissão de saberes e fazeres nativos em que a epistemologia africana é o foco dessas narrativas em que conjugam no mesmo espaço seres humanos, Òrìṣà (ancestrais divinizados), a relação com outros espíritos como Égún (mortos), Égúngun (ancestral familiar e pessoas importantes cultuados após a morte), Aparaká (ancestral jovem, sem forma, sem voz), Ìyá Mì (Feiticeiras) e uma divindade suprema denominada Olódùmarè. As narrativas epistêmicas dão conta de um comprometimento no conhecimento adquirido por meio dos Àgbà (senioridade candomblecista adquirida após 21 anos de iniciação) e Ègbón, “irmãos mais velhos” da afroreligiosidade.

A literatura oral yorubana transmite valores culturais, sentimentos coletivos e fluxos para a vida social presente. Ela dá conta de uma realidade também concentrada a partir das memórias de seus narradores, e tais narrações se dão comumente nas instâncias de terceira ordem, que estimula o reconhecimento dos ancestrais divinizados

---

<sup>98</sup> Nos textos “O que não se altera pode ser alterado: a predestinação na África Yorùbá e nas religiões afro-brasileiras” (2018) e “À cabeça carrego a identidade: o orí como um problema de pluralidade teológica” (2014), o pesquisador português João Ferreira Dias dialoga com textos e depoimentos de autores e interlocutores africanos na busca em compreender a identidade yorùbá para candomblecistas em meio à diáspora afro-brasileira, e nesse sentido, compreender também o ancestral Orí com suas múltiplas explicações de ordem conceitual e teológica para o povo yorùbá do outro lado do Atlântico. Para Dias, a discussão acerca de Orí não é unificada, centralizada, e sim, se trata de uma complexidade teológica da profusão de sentidos que candomblecistas dão a este ancestral, especialmente no que concerne o dignitário pelo destino dos humanos. A pluralidade de sentidos que Orí carrega se impõe enquanto uma “problemática” para o autor haja vista sua interpretação de que “a pluralidade teológica resulta do exercício hermenêutico que lhe é próprio, ao mesmo tempo em que advém da própria dinâmica de adaptação e resignificação no seio das comunidades religiosas que dão uso aos ritos e referenciais religiosos. Retomando a ideia de Ilésanmí: se os yorùbá são hisotricamente heterogêneos, como poderiam eles ser religiosamente homogêneos? O mesmo se dirá para o Candomblé, verdadeira manta de retalhos de significados e conteúdos religiosos” (DIAS, 2014, p.38).

como antepassados criadores, formadores de opinião, organizadores da vida e detentores de conhecimento ancestral. Todavia, isso não impede entrecruzamentos discursivos e intercâmbios das narrações imbuídas de memórias recuperadas com o fim de dar suporte oral às histórias dos ancestrais divinizados. Todas essas formulações que a própria cultura impõe enquanto regularidade para a vida articulam movimentos para compreensão que a literatura oral dispõe em rever eventos mitológicos do passado e sua presentificação na vida humana.

Essas etapas de ouvir e respeitar, ouvir e entender, ouvir e repassar são momentos experencializados no interior das afroreligiosidades. A evocação da memória sinaliza para aspectos fundantes daquele que fala e transmite conhecimento: são potências vividas, discursos subjetivos e/ou coletivos incrustados de revelações, experiências e mergulhos na história de um povo, comunidade, família ou indivíduo. A oralidade se vale de incorporações, obliterações, alterações e mesmo das ausências. Expliquei em outros momentos que a religião candomblecista é extremamente complexa e hierárquica. Ela obedece a formulações (às quais não trato como regras mas posturas rígidas) que reiteram os sentidos de obediência aos “mais velhos”, restrições alimentares e tabus incorporados ao cotidiano, sobretudo, aos jovens iniciados que estabelecem conexão com o sagrado de modo muito recente e, o sentimento de pertencimento a uma comunidade afro-religiosa que agrega, acolhe e cria laços afetivos.

Mesmo em um mundo contemporâneo recheado de tecnologias, a presença de ferramentas e plataformas de inclusão social como Facebook, Instagram, Snapchat, Twitter, Whatsapp e YouTube (além dos aplicativos midiáticos como TikTok, FaceApp, Kwai, Zyyn) não impossibilitam a transmissão de saberes tradicionais<sup>99</sup>. Eles têm sido aliados na divulgação de eventos compartilhados de saberes e fazeres. As ferramentas digitais têm possibilitado o acesso ao passado por meio do compartilhamento de material audiovisual presente nas redes sociais e na amplitude, reconhecimento e

---

<sup>99</sup> No ano de 2017, Mãe Stella de Òṣòṣi, falecida sacerdotisa do Ile Àṣẹ Opô Afonjá, lançou um canal no YouTube intitulado “Da cabeça de Mãe Stella” em que retratavam ensinamentos da velha sacerdotisa bem como depoimentos referentes ao candomblé. Naquele mesmo ano, Mãe Stella lançou um aplicativo com gravações da sacerdotisa falando sobre amor, generosidade, sabedoria e outros temas do cotidiano para o afro-religioso. O Bábálòriṣà Sivanilton da Encarnação, mais conhecido como Bábá Pecê do Ile Àṣẹ Oxumarê na Bahia, é um renomado sacerdote afro que tem utilizado as plataformas sociais para publicizar seus festejos e ensinamentos. O trabalho dissertativo de Marian Martinelli Serra (2019) “Casa de Oxumarê: discurso e identidade no Facebook” analisa as narrativas no campo midiático por parte dos integrantes desse terreiro e postagens visando realizar convites para os festejos, relatos de viagens (especialmente ao Continente Africano) bem como uma série de publicações direcionadas aos filhos de santo do terreiro explicitando acerca de comportamento religioso, ensinamentos sobre os Òriṣà, língua yorubana, preconceito religioso e outros temas.

projeção de novas sacerdotisas e sacerdotes ambientados nessas plataformas. A mídia tem atuado nesse sentido em que o acesso à memória documentada digitalmente se dá por meio de um “click” ou de um “like”. É a era do contato sem contato. Contato a longas distâncias, com linguagens informais sendo reformuladas o tempo todo.

Para Luiz Antônio Marcuschi, no livro “Da fala para a escrita: atividades de retextualização” (2001), o cotidiano se impõe como elemento preponderante no sentido de contextualizar o uso da oralidade. Assim, para o autor, as duas instâncias comunicativas (oralidade↔escrita) são importantes habilidades no processo de conhecimento e elaboração sociocultural do ser humano. A oralidade, segundo Marcuschi (2001, p.25) se constitui enquanto:

(...) prática social interativa para fins comunicativos que se apresenta sob várias formas ou gêneros textuais fundados na realidade sonora; ela vai desde uma realização mais informal à mais formal nos mais variados contextos de uso. (Grifos nosso)

Em um debate intrigante e persistente acerca da oralidade africana, o professor emérito da Université Savoie Jean Derive, em um compilado de textos no livro “Literalização da Oralidade” (2015), expõe que se trata de um gênero discursivo com regras, domínios e variabilidade em seus efeitos. A seguir, Derive apresenta sua abordagem acerca da oralidade:

A oralidade tem seus gêneros, assim como a literatura, e elas até mesmo compartilham vários deles, se se crê nessa terminologia crítica da literatura: com efeito, muitas vezes encontram-se os mesmos termos, como *epopeia* ou *conto*, aplicados a um ou a outro campo. No âmbito desses gêneros, cada um dos dois domínios produz obras identificáveis, delimitadas por uma estrutura predicativa aplicada a uma temática própria, a partir de referências canônicas. Enfim, oralidade e escrita manifestam as duas, em sua expressão, a preocupação de uma certa arte verbal. (DERIVE, 2015, p.56, grifos nosso)

Adiante, ele observa que:

Pode acontecer também que nas sociedades orais (ainda muito numerosas no continente africano) que fazem uma distinção entre “conto” e “mito” em sua tipologia local de discursos, a mesma narrativa possa ser designada ora por uma denominação, ora por outra, segundo ela seja dita de dia ou de noite e segundo a categoria de narrador que a interpreta. Por outro lado, muitos gêneros pedem em seu próprio princípio mesmo uma temática particular: as narrativas de caçadores falam de caças; as crônicas, de história; os cantos de guerra, de combates, etc. Isso porque os discursos que eles englobam têm frequentemente temas específicos que os marcam como pertencentes a esses gêneros e que tornam difícil a sua integração a outros. (DERIVE, 2015, p.62)

A sonoridade das palavras, a metalinguagem, a performance discursiva, o contexto da enunciação, todos elementos comunicativos estão presentes na composição da oralidade e contribuem no reordenamento da memória enquanto capacidade de evocar lembranças experencializadas a partir do que se viveu e/ou ouviu. As narrativas de experiência pessoal são registros importantes no sentido de que apontam sensibilidades no ato de narrar em que a memória carrega a lembrança e o esquecimento como elementos flutuantes; substantivadas de registro/recordação e perda/apagamento, tais categorias da memória se cruzam na mente humana<sup>100</sup>. Para a filósofa suíça Jeanne Marie Gagnebin, a memória se trata de um conceito contraditório pois está envolto em lembrar e não querer lembrar (no sentido de esquecer e promover ‘rastros/restos’). Conforme suas palavras:

A rememoração também significa uma atenção precisa ao presente, em particular a estas estranhas ressurgências do passado no presente, pois não se trata somente de não se esquecer do passado, mas também de agir sobre o presente. A fidelidade ao passado, não sendo um fim em si, visa à transformação do presente. (GAGNEBIN, 2006, p.55)

Jack Goody no texto –A memória escrita e a memória oral: a importância do ‘lecto-oral’ (2012) potencializa a análise direcionada às narrativas orais em que aponta a oralidade como mecanismo importante das sociedades humanas antes do surgimento da escrita. Especificamente no texto “‘Literatura’ oral”, Goody já enfatizava que o mito se trata de um gênero atrativo e parece carregar uma espécie de empreendimento de “maior conquista da literatura oral” (GOODY, 2012, p. 53). Nele estão presentes as características de recitação cosmológica, conhecimento e memória. Segundo Goody, conforme o surgimento da sociedade letrada, a comunicação passou a operar conjuntamente à escrita, sendo assim, coexistente e aditiva à oralidade, o que permite empreender conhecimento por meio lecto-oral.

(...) embora o refinamento e até mesmo a existência da escrita tenham feito algo para diminuir a importância da tradição oral, ela também às vezes

---

<sup>100</sup> Cabe aqui citar a contribuição do Pierre Nora (1993, p.09) acerca da relação entre memória e história. Conforme suas palavras, a memória é “(...) a vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, suscetível de longas latências e de repentinas revitalizações. (...) A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto”. O alcance à memória se dá a partir da categoria de ‘lugares de memória’, que são os lugares materiais e imateriais do mundo contemporâneo voltados às rememorações e dotados de identidade. Nesses espaços circulam os registros da vida como os museus, bibliotecas e seus arquivos, praças, feiras, terreiros bem como o universo simbólico das comemorações como casamentos e aniversários.

encorajou a oralidade (*lecto-oral*) no contexto de uma tradição escrita ao continuar a ver o conhecimento 'real' como um conhecimento que, embora originalmente escrito, precisa ser reproduzido oralmente se requisitado.

As narrativas se inserem em um modelo construtor da vida e transformador das ações humanas. E é nessa dinâmica entre memória e história que para Michael Pollak (1989), o lembrar e esquecer estão presentes nos registros da vida cotidiana de modo individual e coletivo. A memória também está circunscrita nas lembranças que se quer esquecer ou que não se deve esquecer. Pollak advoga em prol de uma memória subterrânea e/ou clandestina em que o lembrar produz discursos de questionamento direcionados à memória oficial.

O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais. Ao mesmo tempo, ela transmite cuidadosamente as lembranças dissidentes nas redes familiares e de amizades, esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas. (POLLAK, 1989, p.03, grifos nosso)

Nesse sentido, o silêncio está apregoado de resistência. Embora a memória dos dominantes tenha silenciado outras vozes e memórias daqueles que foram enfraquecidos, minimizados e reprimidos, essas outras referências estão alimentando, a partir daquilo que tratamos como oralidade afro descendente e religiosa, o aporte dos mitos no cotidiano dos praticantes de religiões de matriz africana. São outros discursos carregados de memórias ativas e empoderadas no mundo contemporâneo, em diálogo frequente com a oralidade e os ensinamentos presentes entre os Ègbón da egbê afro-religiosa, que desvirtuam o olhar oblíquo acerca da presença africana em solo brasileiro e na recomposição de memórias desencavadas do passado silenciado.

Assim, por exemplo, o movimento negro apregoa que o quilombo passa a ser não somente um local de fuga de escravos, mas o símbolo de resistência, luta e enfrentamento coletivo por liberdade. O traje branco do afro-religioso é símbolo de resistência da negritude e pretice<sup>101</sup> no que tange à obediência aos ancestrais divinizados e de conexão com os pares religiosos, pois segundo Peter Stallybrass (2008), a roupa

---

<sup>101</sup> O movimento negro brasileiro assume essas duas formatações de luta deixando em aberto as designações de agentes de luta negros e/ou pretos, e por isso, os termos negritude e pretice são expressões de afirmação étnico-racial no país e de valorização à história daqueles que são herdeiros da matriz africana.



carrega memória, e de fato, é um artefato simbólico importante no reconhecimento das identidades.

A roupa tende pois a estar poderosamente associada com a memória ou, para dizer de forma mais forte, a roupa é um tipo de memória (...) As roupas são preservadas; elas permanecem. São os corpos que as habitam que mudam. Quais são as implicações que podemos traçar a partir desses testamentos que deixam roupas como legados? Em primeiro lugar, as roupas têm uma vida própria: elas são presenças materiais e, ao mesmo tempo, servem de código para outras presenças materiais e imateriais. Na transferência de roupas, as identidades são transferidas de uma mãe para uma filha, de um aristocrata para um ator, de um mestre para um aprendiz. (STALLYBRASS, p.14; 29-30, grifos nosso).

O que depreendemos é que as narrativas do passado mítico contribuem com as elaborações artísticas a partir do imaginário e o que está impresso na vida circulante do artista. Seus sentidos estão envoltos em uma produção delicada e voraz da própria vida. O mito alimenta a produção artística com seus feitos e estimula novas interpretações sobre o que se ouviu e se permitiu compreender.

O mito é uma narrativa que explica a vida humana. Ele conduz a vida humana a refletir suas ações, ponderações e conflitos. Está inscrito no mito, ainda, a relação dos seres humanos e outras formas de percepção (extra sensorial, extracorpórea) com vidas extra terrenas. Talvez por isso, segundo Lévi-Strauss (2008), o pensamento mítico seja tão complexo quanto o pensamento racional-científico, pois sua linguagem poética é deveras complexa, sua estrutura organiza o ‘modo de ser’ do mito, pois segundo o antropólogo francês, o mito “provém da ordem da linguagem, e faz parte integrante dela; entretanto, a linguagem, tal como é utilizada no mito, manifesta propriedades específicas” (2008, p.242). E mitos carregam significados em seu caráter original e conceitual (LÉVI-STRAUSS, 1978). São construções que guardam logicidade que se reconhecem na comunicação, no ato de se comunicar, daí a linguagem ser o elo agregador e integrante do mito.

O mito parece se empoderar das raízes ancestrais da vivência humana se articulando aos modelos de vida adotados por esses mesmos humanos. Por conseguinte, entendemos que o mito é uma forma imbricada de saber e talvez por isso, para o linguista e pesquisador nigeriano, Wande Abimbola, os yorubá acreditam numa relação cosmogônica entre o Ser Criador e ancestrais divinizados, entre ancestrais divinizados e seres humanos.

A mitologia ioruba, como a mitologia de muitas outras culturas, reconhecem um tempo no passado quando ambos, *ayé* e *òrun*, faziam parte do mesmo território, mas estavam separados somente por um portão controlado por um porteiro. Naquele tempo, *Olódùmarè* era provavelmente um Deus mais próximo da terra, mas, quando mais tarde o *òrun* afastou-se e veio a ser fisicamente, completamente separado do *ayé*, *Olódùmarè* tornou-se um Deus do céu. Acredita-se que os *Òrìṣà* tenham vindo para o *ayé* pouco após a sua criação, cujo evento aconteceu em *Ifè*, conforme a crença ioruba. Na terra, os *Òrìṣà* realizam funções semelhantes a suas funções no *òrun*. (ABIMBOLA, 2011, p.03)

Os mitos dos ancestrais africanos fortalecem a relação entre seres divinizados – os *Òrìṣà* – e seres humanos; relação esta que é tensionada por vezes como no mito da separação ocorrida entre *Orún* (Céus) e *Àiyé* (Terra). A partir dessa observação, atentemos para a definição de mito conforme os estudos do filósofo romeno e historiador das religiões Mircea Eliade:

(...) o mito conta uma história sagrada; ele relata um acontecimento ocorrido no tempo primordial, o tempo fabuloso do “princípio”. Em outros termos, o mito narra como, graças às façanhas dos Entes Sobrenaturais, uma realidade que passou a existir seja uma realidade total, o Cosmo, ou apenas um fragmento (...). Os mitos revelam, portanto, sua atividade criadora e desvendam a sacralidade (ou simplesmente a “sobrenaturalidade” de suas obras. Em suma, os mitos descrevem as diversas, e algumas vezes dramáticas, irrupções do sagrado (ou do sobrenatural) no Mundo. Essa irrupção do sagrado que realmente fundamenta o Mundo e o converte no que é hoje. E mais: é em razão das intervenções dos Entes Sobrenaturais que o homem é o que hoje, um ser mortal, sexuado e cultural. (ELIADE, 1972, p. 09.)

A análise simbólica dessa separação mítica entre céus e terra do povo yorubá compreende ao que Mircea Eliade define como “história sagrada” dotada de conhecimento mágico-religioso sobre a vida em que o reviver dos acontecimentos do passado reiteram a relação com os Entes Sobrenaturais, reforçam sua credibilidade, potencializam a experiência humana no cotidiano e conectam o sobrenatural no mundo contemporâneo a partir da vivência humana. Para Eliade, o Deus yorubano se configura em uma divindade *otiosus*, ou seja, de certa maneira ausente e desnecessário. Conforme as palavras de Eliade:

Os Yorubas da Costa dos Escravos acreditam num Deus do Céu denominado Olorun (literalmente: “Proprietário do Céu”) que, após haver iniciado a criação do mundo, incumbiu um deus inferior, Obatala, de concluí-lo e governá-lo. Quanto a Olorun, afastou definitivamente dos assuntos terrenos e humanos, e não existem templos, nem estátuas nem sacerdotes desse Deus Supremo convertido em Deus *otiosus*. Ele é, não obstante, invocado como último recurso, em época de calamidade. (Ibid, p.69)

Nos escritos de E. Bọlaji Idowu, a figura de Olódùmarè aparece de certo modo ainda muito presente na vida yorubana, porém suas assertivas dão conta de uma nova realidade: o povo yorùbá acredita que pode mudar seu destino, ainda que tenha sido traçado por um Deus onipotente. Para o autor, que fora pesquisador cristão metodista, Olódùmarè é um ser dotado de enorme poder e que confere aos seres humanos o *èmí*, sopro da existência, e talvez por isso, Idowu afirme que “Ele é a única inesgotável fonte da existência. Isto significa que, sem Ele, o homem não pode sobreviver” (IDOWU, 1962, p.3-4). Adiante, o autor explicita que há diversas formas de intercepção no destino do homem como: a ajuda do oráculo de Òrúnmìlà, ou a influência e impedimentos produzidos pelos *omọ'ra'iyé'gun* (filhos do mundo) e/ou *elénìníí* (um ser inimigo) e a falha no caráter individual humano. Essas prerrogativas que a própria vida promove bem como as escolhas humanas influenciam no selo do destino produzido anteriormente no Òrun.

Entender essas relações estabelecidas entre ancestrais divinizados e seres humanos nos permite acessar as definições que os mitos encerram na vida dos praticantes de religiões de matriz africana e com isso compreender que o que se processa no interior dos terreiros remonta ao tempo primordial de modo a constituir uma nova interpretação da relação com as divindades na vida presente. Os ancestrais divinizados são humanizados a partir de suas características e porque não dizer de seus erros cometidos nos tempos imemoriais, de suas escolhas contrastantes, de seus amores e desamores, de suas fugas e resgates, de ódio e rancor, de sofrimento e liberdade. Nas canções e nos *ìtàn*, recitais de enlevo com a espiritualidade maior (Deus, Deusa, Deuses, Seres) carregam a sofreguidão dessa relação homem↔ancestrais divinizados. Nesse sentido, cabe ao praticante do *candomblé* compreender quando Òrun e Àiyé se separaram, e em que momento os *òriṣà* deixaram de caminhar na terra e passam a ser cultuados em um lugar distante e de difícil acesso. Assim, surge a incorporação como um dos meios flutuantes de acesso ao sagrado. O ancestral divinizado se humaniza mais uma vez. Ele está entre os seres humanos e vive no interior dessas pessoas.

Dessa forma, as experiências sensíveis presentes nos artífices é que darão suporte e vitalidade ao mito. Conforme a análise de Marilena Chauí (2000, p. 204-205), o mito possui três funções fundamentais: explicativa, organizativa e compensatória. A primeira se trata de uma obrigação da vida presente em explicar elementos do passado.

A segunda tem como característica a organização da sociedade impondo regras, limitações, restrições, normatizações da vida social como relações de parentesco, relações de poder, trocas, identidade, dentre outras. E por último, a função compensatória em que o passado compensa alguns erros na vida social presente. O mito acaba por sensibilizar e dá sentido às coisas vividas, sentidas, experencializadas e abstraídas.

É na memória coletiva reavivada na oralidade e nos ensinamentos que prolonga por toda a vida que o candomblé permanece exigindo de seus praticantes paciência e discrição em que os limites ultrapassados sugerem repreensão e cuidado. A repetição do mito está presente na memória coletiva de sacerdotisas e sacerdotes e é lugar comum afirmar que todo praticante de candomblé inicia sua inserção na religião conhecendo primeiramente sua divindade. Assim, o jogo de búzios define seu lugar no terreiro: se será rodante ou não rodante, de òrìṣà funfun (tidos como òrìṣà frios ou povo do branco) ou òrìṣà òpè (òrìṣà quentes ou seja aqueles que são temperados com dendê), de ancestral divinizado masculino ou feminino. A partir daí, o neófito buscará compreender melhor sua relação com o sagrado e passará a investigar e questionar sua própria espiritualidade, seus avanços na afroreligiosidade, sua curiosidade aguçada por aquilo que desconhece, porém, sente, e seu temor e/ou amor por seu próprio ancestral.

Nosso objetivo aqui não se trata discutir mito de cada divindade, e sim, de entender como esses mitos estão presentes na composição da narrativa estética de artífices do àṣẹ que idealizam artefatos para a afroreligiosidade e que são objetos de valor simbólico para praticantes do candomblé de nação ketu. Assim, ganha força a elaboração lévi-straussiana em decodificar o mito enquanto uma possibilidade de compreender o mundo ativo humano. Entre muitas definições acerca do mito, no texto “A estrutura dos mitos” presente no livro “Antropologia Estrutural” (2008, p.224), Lévi-Strauss admite que:

Um mito sempre se refere a eventos passados, “antes da criação do mundo” ou “nos primórdios”, em todo caso “há muito tempo”. Mas o valor intrínseco atribuído ao mito provém do fato de os eventos que se supõe ocorrer num momento do tempo também formarem uma estrutura permanente, que se refere simultaneamente ao passado, ao presente e ao futuro.

Para o autor, os mitos se encontram combinados em seu significado, pertencem ao campo da linguagem e formam um complexo entremeado feixes de relações. Decerto, para o autor, o mito precisa ser compreendido como uma partitura musical em

que dela é extraído seu significado. A experiência artística e musical de Lévi-Strauss contribuiu para reflexões estruturais acerca dos mitos. Na obra “Mito e Significado” (1978), o etnólogo francês escreveu acerca da música e os mitos:

(...) Se tentarmos entender a relação entre linguagem, mito e música só o podemos fazer utilizando a linguagem como ponto de partida, podendo-se depois demonstrar que a música, por um lado, e a mitologia, por outro, têm origem na linguagem, mas que ambas as formas se desenvolveram separadamente e em diferentes direcções: a música destaca os aspectos do som já presentes na linguagem, enquanto a mitologia sublinha o aspecto do sentido, o aspecto do significado, que também está profundamente presente na linguagem [...] Na música, é o elemento sonoro que predomina, e no mito é o significado. (LÉVI-STRAUSS, 1978, p. 62; 63, grifos nosso)

Em outra obra, Lévi-Strauss reitera suas reflexões acerca da música:

O mito e a obra musical aparecem, assim, como regentes de orquestra cujos ouvintes são os silenciosos executores [...] O mundo das sonoridades, por sua vez, abre-se para as metáforas. Prova disso são “o longo pranto dos violinos – do outono”, “a clarineta é a mulher amada” etc. Sem dúvida, a cultura descobre, às vezes, cores que não lhe parecem emprestadas à natureza. Seria mais correto dizer que ela as redescobre, sendo a natureza, nesse particular, de uma riqueza verdadeiramente inesgotável. Mas afora o caso já discutido do canto dos pássaros, os sons musicais não existiriam para o homem se ele não os tivesse inventado. [...] Se, dentre todas as obras humanas, foi ela que nos pareceu mais adequada para instruir-nos sobre a essência da mitologia, a razão disso é a perfeição de que ela goza. (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p.37; 42; 47, grifos nosso)

Assim, a música é uma arte de linguagem absoluta na qual os seres humanos experienciam sentimentos, conduz o espírito para um mundo sonoro feliz, colorido e criativo. O mito e a música recebem diversas interpretações, e assim pode-se inferir que as divagações que o mito promove se assemelham às criações musicais como aquelas presentes nos cantos dos pássaros, objeto de investigação de Lévi-Strauss em muitas de suas obras, especialmente na tetralogia denominada *Mitológicas* (1 - O Cru e o Cozido [2004a]; 2 - Do mel às cinzas [2004b]; 3 - A origem das maneiras à mesa [2006]; 4 - O homem nu [2011]).

Em uma passagem na obra “O Cru e o Cozido” (2004a), o autor discute acerca da pintura e ressalta que as cores estão dispostas na Natureza, porém a tarefa de classificação destas e mesmo sua significação coube ao ser humano. Os aspectos sensíveis de classificação dos povos não letrados influenciam na percepção estética, originalidade e de combinação plástica de percepção dos objetos.

No que diz respeito ao repertório elegante musical de Lévi-Strauss, repercute em seu diálogo com o mito o sentido de que se trata dos aspectos formais da análise estrutural em que a complexidade de produção musical está envolta no “(...) monopólio da cultura enquanto criadora dos instrumentos e do canto” (LÉVI-STRAUSS, 2004a, p. 42), se tratando, pois, de criação humana. Compreendemos a partir do estudo lévi-straussiano que se trata de uma estrutura comum não evidente, todavia compartilhada entre as culturas, que permite observar o ensaio de pares de oposições fluidas do comportamento humano constituída por relações de afinidade, alianças, narrativas de transformações humano-animais, segredos, conflitos, dualidades fronteiriças entre natureza e cultura, dentre outras. Sua equivalência na análise do mito decorre da compreensão de que este último sobrevive ao tempo e que deve opor elementos de modo simultâneo e sucessivo, ou seja, sincrônico e diacrônico, além de ser lido em sua tridimensionalidade, como bem apontara Levi-Strauss afirmando ser “(...) da esquerda para a direita, de cima para baixo e da frente para trás (ou o inverso)” (LÉVI-STRAUSS, 2008, p. 234).

Assim, compreende-se que o mito mantém vivo os componentes da vida social articulado às ações primeiras das divindades e seres ancestrais dando fôlego e vivacidade às histórias que circundam a cosmogênese yorubana imbricada de matéria, sopro, energia e seres criativos.

No que tange à elaboração artística com base nos mitos africanos, a arte nos terreiros se expressa de modo vivaz e multicolorida. Os *itàn* reforçam essa relação ancestral entre homens e divindades o que contribui com produções voltadas para a afroreligiosidade com arsenal mitológico e de criação muito fortes. A arte compõe uma versão aproximada do que o mito produziu na alma humana e na sensibilidade tangível (imagens, pinturas corporais, emblemas, cerâmica, tecelagem e trançados, escultura, fotografia) presente na concepção e produção artística.

Se valendo dos mitos de povos ameríndios, Lévi-Strauss encontra na história que cerca a ‘oleira ciumenta’ (1986), a narrativa ancestral da produção ceramista pelas mulheres, arte esta herdada das Serpentes. Essa conjuração da ceramista com a peça em cerâmica que fora modelada, cozida e oferecida carrega consigo o poder em revelar a veracidade dos mitos no cotidiano de sociedades sem escrita, especialmente na história que remonta a arte do barro concebida pela Avó da argila, instável e ciumenta. Conforme a análise de Lévi-Strauss, aqueles que produziam cerâmica e tecelagem

contribuíam para “grandes artes da civilização” (LÉVI-STRAUSS, 1986, p.17). No mesmo livro, Lévi-Strauss reforça acerca de algumas características entre seres humanos e animais ou ainda entre seres humanos e ocupações que estão presentes em todas as sociedades, quer sejam classificações pelo cheiro, sons, ou ainda por sua atividade na vida social.

Essas características de divindades do plano mítico transpostos ao mundo terreno se perfaz quase que automaticamente. Usemo-nos da cosmogonia yorubana. No cotidiano dos terreiros, diz-se que se a pessoa é de Ògún, comumente é gente beberona e briguenta. Se é de Òsányiné pessoa dedicada às plantas, flores e até animais. Se são de Şàngó possuem temperamento bravio e são austeros. Se é de Òsùn costumam ser pessoas alegres, falsas e meigas. Se são de Òşàálá são lentas e preguiçosas. Essas associações com as características/personalidade dos ancestrais divinizados estão no plano do universo simbólico.

Para Ernst Cassirer (1994), o homem é um animal simbólico transformando tudo ao seu redor, imaginando, refletindo e criando; algo que as experiências sensíveis geram energia às formas simbólicas que circundam a vida humana bem como suas formulações imagéticas, imaginativas e potencialmente criadoras. Para Cassirer (1992), linguagem, arte, mito, religiosidade, ciência *aparecem como símbolos* e são captados por materiais sensíveis que serão compreendidos por sentidos simbólicos. Discutindo a arte como forma simbólica, Beatriz Helena Furlanetto (2012) sinaliza a obra de Cassirer enquanto produção intelectual que contribui no entendimento da arte como forma intensa, profunda, de domínio universal, de conhecimento e de autolibertação.

Em Gilbert Durand (2012), imaginário e narrativas míticas se apresentam enquanto interesse em desvelar formas sensíveis comunicativas (pulsões subjetivas) e que podem melhor explicitar processos elaborativos artísticos. Durand se interessou pelo mundo das imagens esmiuçando a força explicativa do mundo e no movimento da vida que colaboram com o processo de imaginar e em construir formulações conceituais acerca do imaginário como trajeto antropológico bem como sua análise quanto aos regimes de imagens *diurno* (classificação estrutural heróica) e *noturno* (classificação estrutural mística e dramática). Conforme sua análise, o mito é uma referência simbólica importante na condução da vida que carrega uma função pedagógica em um processo educativo firmando a relação Homem↔Mundo e, ainda, a construção e solidificação de saberes ao longo da vida.

(...) o termo 'mito' engloba para nós quer o mito propriamente dito, ou seja, a narrativa que legitima esta ou aquela fé religiosa ou mágica, a lenda e as suas intimações explicativas, o conto popular ou a narrativa romanesca. [...] O que importa no mito não é exclusivamente o encadeamento da narrativa, mas também o sentido simbólico dos termos. Porque o mito, sendo discurso, reintegra uma certa 'linearidade do significante', esse significante subsiste enquanto símbolo, não enquanto signo linguístico 'arbitrário'. (DURAND, 2012, p. 356-357)

No plano da criação artística, o simbólico está imerso de imagens, linguagem, objetos, gestos, visões de mundo e de sensações. Experiências sensíveis se encaixam nas ações humanas e no mundo que rodeia o próprio ser humano. Na dificuldade em conceituar arte, nela enxergamos imprecisões e inconstância de seu uso, como bem diria Jorge Coli em "O que é arte" (1995), pois nossa cultura em particular evidencia aquilo que pode ser conceituado enquanto "objeto artístico" ou "manifestação artística". Para Coli, a arte envolve estilo enquanto elemento permanente imprime vitalidade, impacta emocionalmente e racionalmente e dá prazer. Assim, entende-se que "A Arte constrói, com elementos extraídos do mundo sensível, um outro mundo, fecundo em ambiguidades" (COLI, 1995, p.110) e estas sensibilidades entram em cena quando a criação artística "toca" o ser humano, pois é disto que se apega a arte.

A estreita relação entre arte e cultura fornece elementos centrais na abstração do que encanta e promove reflexão. Arte também é uma forma de linguagem constituída de múltiplos significados e daí a dificuldade em defini-la, e é no contexto cultural que ela se expressa trazendo à tona toda sua riqueza explorada e/ou não, dialogando com os recursos socialmente disponíveis a seu redor. A criação e elaboração artística nascem junto ao ser humano. O homem que criou a primeira veste não somente para cobrir sua nudez, o modelo encontrado para sobreviver ao frio e se adaptar ao calor, bem como a jornada criativa em fazer uso das cores, formas, moldes e criar vestimentas diferenciadas revelam a capacidade criativa em exprimir sentimentos, sentidos e visões de mundo.

A arte é uma forma de elaboração cultural e de comunicação humana. Em "A arte como sistema cultural" (1997), Clifford Geertz define arte enquanto reconhecimento e domínio das técnicas em que pese a diferenciação entre artistas e seres do cotidiano no processo de criação, transpondo formas e estilos para suas obras. A princípio, Geertz sinaliza para um movimento da arte como avaliação em que a percepção da arte empreendida na pintura italiana continha rigor e complexidade tal



qual o manual de análise de superfície, por exemplo, como no caso do pintor renascentista Piero della Francesca, exímio pintor que denotou habilidade em usar de uma geometria artística em suas obras com profundidade das linhas ao pintar objetos, paisagens e figuras humanas. Para o antropólogo norte-americano, arte é sensibilidade compartilhada na vida social e denota toda uma rede sensível de significados, e talvez por isso, sua abordagem interpretativa dá conta de uma reflexão sobre o mundo que rodeia o artista, do sentimento presente em seu meio, pois para ele, arte é cultura em que “A arte e os instrumentos para entendê-la são feitos na mesma fábrica” (GEERTZ, 1997, p.178):

A participação no sistema particular que chamamos de arte só se torna possível através da participação no sistema geral de formas simbólicas que chamamos de cultura, pois o primeiro sistema nada mais é que um setor do segundo. Uma teoria da arte, portanto, é, ao mesmo tempo, uma teoria da cultura e não um empreendimento autônomo. E, sobretudo se nos referimos a uma teoria semiótica da arte, esta deverá descobrir a existência desses sinais na própria sociedade, e não em um mundo fictício de dualidades, transformações, paralelos e equivalências. (GEERTZ, 1997, p.165).

O que torna ainda mais interessante compreender a partir da análise geertziana é que a arte ainda é um fenômeno carregado de significados presente no mundo do cotidiano. Não se trata de abandonar uma análise da forma mas em compreender, de modo acurado, a composição da forma associada ao seu significado inscrito na memória de um povo, de uma cultura resistente, de um olhar profundo cercado uma estética das formas artísticas, ou seja, das formas simbólicas.

Entendemos a arte enquanto expressão da vida carregada de alegrias, melancolias, amores, desamores, exaltações e arrebatção de humor e transtornos. Esse movimento da vida possibilita trazer à tona processos sensíveis no cotidiano humano. Uma leitura importante e que corrobora com nossa observação no tocante à arte é a arte enquanto conceito e prática do campo sensível. Arte enquanto sensibilidade, e para isso, as observações expressas por David Le Breton em “Antropologia dos Sentidos” (2016) nos ajuda a compreender a conexão das sensibilidades humanas (visão, audição, olfato, paladar e tato) com as elaborações artísticas em suas composições quer sejam individuais e/ou coletivas. Para Breton, as emoções carregam sentidos e o encarregado em ler essas emoções (nesse caso, o antropólogo em especial) deve atentar-se às “diferentes camadas de realidade que se entrelaçam” (LE BRETON, 2016, p. 12) e que as experiências no mundo podem vir em forma de confronto, desapego, ensinamento, restrição. Sentir o mundo por meio do olhar, ouvir, tocar, cheirar, comer.

Em um diálogo perspicaz da análise de Le Breton frente à presença da cultura material e imaterial bem como material iconográfico dos terreiros nos permitiria compreender a vasta produção simbólica desenvolvida pelos próprios praticantes, haja vista que comumente esses lugares do sagrado abrigam ocupações diversas do aspecto artístico-religioso como bordadeiras, cantoras, costureiras, cozinheiras, dançarinas, desenhistas, fotógrafos, grafiteiros, maquiadores, percussionistas, pintores, tatuadores, dentre outras. Talvez levada por aquilo que o autor define como *hegemonia ocidental da visão*, me encantou por diversas vezes, observar o componente visual das religiões de matriz africana. As vestes coloridas, diferenciadas de outras matrizes religiosas e mesmo do cotidiano, os fios de conta balançando no pescoço dos iniciados ou mesmo descansando em seus braços durante uma pausa nos festejos, os apetrechos religiosos que acompanham esses ancestrais durante a incorporação e promoção de suas histórias e narrativas míticas performatizadas em festejos públicos e na disposição desses materiais frente aos locais de culto como quartos de santos e pórticos de entrada. Todo esse universo imagético materializado e tangível me causava interesse e euforia nos raríssimos momentos de toque respeitoso às indumentárias do povo do àçê.

Mas é interessante notar que os terreiros atraem curiosos e frequentadores, em grande medida, por meio da culinária (o aroma do dendê desliza pelas frestas da cozinha) e do toque dos atabaques (o chamamento do tambor aos ancestrais divinizados somado às palmas dos praticantes). Esses aspectos sensíveis auditivo, aromático e do sabor estreitam relações da comunidade com o terreiro. A pulsão do som dos tambores enquanto saboreia um atrativo acarajé ou ainda omolocum completam o lugar de acolhimento, de ritmo e de pertencimento ancestral. Afetividade esta que se expressa também no toque, especialmente, quando o òrișà abraça um membro do terreiro ou ainda um visitante ali presente. É o contato da mão que pega e apega, que mobiliza e dá força. É um corpo em diálogo com outro corpo!

Por sermos seres tocados pelo sensorial, o corpo é um território sagrado mas não inviolável. O corpo pode ser preenchido de arte (pintura corporal, piercing, veste, tatuagem) e denotar arte (performance, religiosidade). A *body art* (tatuagens, piercings e escarificações) carrega identidades e expressões simbólicas sensíveis e importantes no sentido de evidenciar elementos diferenciais, individuais, de ruptura, de autoafirmação. O corpo potencializa significados e valores da sociedade porque o corpo precisa ser

experimentado, testado e por meio dele se questiona o mundo. Os corpos falam, gritam, contam histórias e guardam memórias.

O corpo torna-se arquivo de si. Marca da abertura pessoal de uma passagem. O corpo é então uma história da existência, tal qual como as cicatrizes evocam incansavelmente o acidente ou a queda, a tatuagem, o *piercing*, o *branding* ou as outras marcas desencadeiam logo a lembrança das circunstâncias da sua inscrição, a recordação das sensações experimentadas, dos propósitos trocados nesse momento, a presença ou não dos que são próximos. É uma memória privilegiada, precisa, carregada de afetividade. O indivíduo gosta de lá voltar. As marcas corporais encarnam uma memória viva, um incitamento a percorrer a sua existência. (LE BRETON, 2004, p.133)

Se o corpo precisa ser carregado de identidade, como afirmara Le Breton, este precisa ser dotado de elementos de diferenciação. E se precisássemos adornar um corpo, que pode ser individual, porém com a premissa de que será “tomado” por um espírito que terá domínio sobre ele e trará novas concepções sobre o que deseja em cima daquela matéria/corpo? Esse pressuposto, que nada mais nada menos se trata da incorporação nas religiões de matriz africana, carrega duas perspectivas:

- i. a aceitação do adorno do corpo compatível com a escolha por aquele que incorpora; ou
- ii. a aceitação em adornar o corpo por parte inerente ao espírito/ancestral divinizado.

Os praticantes de religião de matriz africana afirmam que os *òrìṣà*, quando incorporados, são dotados de agência, interagindo com seres humanos e demais *òrìṣà*, erês e repreendendo espiritualidades abaixo na hierarquia como pombas-giras, exus catiços, pretos-velhos, caboclos e encantados. Em terreiro de *candomblé* se aprende que a “palavra de *òrìṣà*” é sempre maior e, portanto, deve ser obedecida.

Assim, é importante explicitar o engajamento de artífices do *àṣẹ* na produção de material afro-religioso obedecendo às orientações marcadamente humanas mas que podem atuar influenciada por escolhas atinadas pela espiritualidade. Explico. É muito comum que o *òrìṣà* informe por meio de seus intermediários, os erês/crianças-espíritos, como deseja a concepção de uma vestimenta religiosa, de uma paramenta com elementos específicos para um festejo ou de um apetrecho que tenha sido desprezado ou sofreu desleixo por parte dos filhos do terreiro. Essas escolhas partem do próprio

ancestral divinizado em manifestar desejo e anseio por objetos específicos que serão usados em momentos rituais da afroreligiosidade.

Em artigo recente sobre a relação espiritual do praticante de religião de matriz africana com os ancestrais divinizados, Miriam Rabelo (2020) discutiu acerca da rede de vínculos que se estabelece no momento em que se realiza a iniciação, ou seja, a inserção efetiva no candomblé. Aqui, se estabelece uma relação do ancestral divinizado com a/o filha/filho de santo, pois conforme os dizeres de Rabelo (2020, p. 04), se trata de uma conexão direta com a espiritualidade em que “A iniciação ou feitura ‘faz’ a pessoa como filha de um santo e faz o santo ou orixá individual de quem ela é filha”. Nessa relação também há uma hierarquia expressa na rede de filiação: mãe ou pai de santo, irmãos de santo mais velhos e os mais novos. Na condição de aprendiz, o recém-iniciado dá conta dessa hierarquia obedecendo preceitos, entendendo as restrições e estabelecendo afetividade religiosa. Entender sua trajetória no candomblé implica em compreender o sentido que há em dar “obrigação de santo”, ou seja, fortalecer sua relação espiritual com o òrìṣà bem como ascender hierarquicamente na comunidade, e essas mudanças ocorrem em sintonia com o aprendizado prático no interior do terreiro ena escuta ao que os òrìṣà querem, tendo em vista que isto se expressa “(...) nas vestimentas, nos adereços, movimentos e gestos e modos de tratamento a que têm direito tanto a filha quanto o seu santo” (Ibid). ‘Fazer o santo’ ou estar inserido em uma religião de matriz africana denota um conjunto de responsabilidades que por vezes pode estar associado aos anseios anteriores do òrìṣà em demonstrar a necessidade da inserção na afroreligiosidade, quer seja por herança religiosa ou por necessidade.

Do ponto de vista do candomblé, todo ser humano tem ou é filho de um orixá, embora apenas alguns precisem agir sobre essa condição. Este é o caso daqueles cujo orixá pede a feitura, em geral lançando sua filha em um estado de contínua aflição, até que sua vontade seja descoberta e atendida. Não raro, a *iaô* que é recolhida para a feitura já experimentou sinais da presença do santo em seu passado e, em muitos casos, vínculos com os orixás são parte importante da história de sua família e das gerações que a antecederam. (RABELO, 2020, p.10-11)

Argumento semelhante presente nas afirmações de Marcio Goldman (2009) sobre a necessidade da iniciação no candomblé, como em alguns casos, se fazer o que o òrìṣà quer:

Ora a teoria nativa da iniciação sustenta que ninguém se inicia no candomblé “porque quer”, mas porque a sua iniciação é exigida pelo orixá. Este costuma enviar sinais, que vão desde pequenos eventos insólitos e sonhos até crises pessoais mais ou menos violentas. Consultados os búzios, descobre-se que a pessoa deve ser iniciada e procede-se aos rituais. Entre as formas mais comuns de orixás demonstrarem o seu desejo pela iniciação de alguém, encontra-se o que ficou conhecido na literatura afro-brasileira como “santo bruto” e que os fiéis denominam “bolação”. Em tese, esta pode acontecer a qualquer momento, mas, via de regra, ocorre durante um ritual público, geralmente quando o adepto escuta as músicas da sua divindade. Sofre então uma possessão tão violenta que rola pelo chão do terreiro em todas as direcções até que, finalmente, pára, deitado no chão de barriga para cima, completamente enrijecido e em estado de aparente catatonia. Pode-se então despertá-lo, de acordo com os procedimentos rituais adequados, advertindo-o de que deve preparar a sua iniciação, ou, em casos extremos, proceder directamente à feitura do santo. Neste caso, é apenas ao despertar que aquele que “bolou” descobrirá que foi iniciado. (GOLDMAN, 2009, p. 126, grifos nosso)

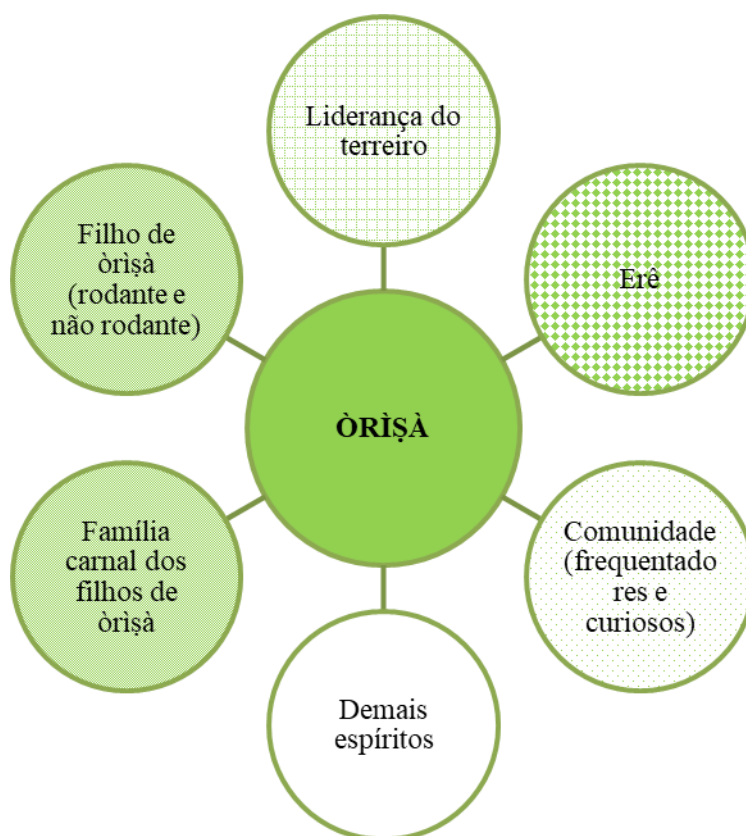
Retomando o tema das exigências e escolhas impetradas pelos òrixà, Luciana Duccini (2016) expõe uma análise de que a “identidade espiritual” determina situações em que o adepto interage mediante essas escolhas do plano espiritual e compactua com o compartilhamento de energias. Mesmo entre adeptos escolarizados (agentes sociais pesquisados pela autora) era complicado, para Duccini, situar essas ações humanas e as de ordem espiritual.

Eu acreditava que meus interlocutores tentavam me mostrar o óbvio: que humanos e divindades são seres de naturezas diferentes e que os primeiros não se tornam os segundos por compartilhar de algo em comum. Pedro, por exemplo, tentou me explicar esta relação comparando-a com a herança genética familiar: “Você tem genes do seu tio, porque ele é irmão do seu pai, isso não quer dizer que vocês todos são iguais”. [...] Minha incompreensão era decorrente do fato de que eu não percebia as divindades como forças atuantes na vida das pessoas e, assim, esperava que elas me apresentassem algumas “listas de correspondências” com seus “tipos psicológicos”. Eu tentava fornecer exemplos, desenvolver mais o assunto e não chegava a interpretações satisfatórias. Simplesmente porque a interpretação não deixava espaço para o que as pessoas tentavam explicar. Era a negação da agência dos orixás o que impedia a compreensão e não uma inadequação das respostas. [...] Assim, emerge mais uma possibilidade de análise: ao lado da agência dos deuses, podemos colocar questões sobre como esta ação é sentida e compreendida. Isto aponta para o que acontece à pessoa na experiência da relação com as divindades. Por exemplo, muitas vezes este “contato” se realiza através de sonhos ou outros “sinais” da vontade dos orixás, constituindo momentos propriamente interpretativos da relação. Não somente as pessoas são identificadas recorrendo-se às divindades. Estas últimas também vão sendo identificadas nesta hermenêutica de sua agência. Todos os pontos do argumento que desenvolvi nesta seção apontam para a possibilidade de se colocar questões acerca da identidade pessoal no âmbito da ação. (DUCCINI, 2016, p.182; 183; 185)

Entender que algumas situações exigem maior respeitabilidade aos anseios dos ancestrais divinizados implica em compreender uma rede imbricada não somente de hierarquia, todavia de uma intimidade e aproximação desejosa das relações que os òrìṣà empreendem na vida do praticante de religião de matriz africana; ainda que estas relações estejam envolvidas em confrontos, fofocas e invasão de privacidade, como demonstrou Duccini em seu texto. Emerge, na rede de envolvimento social com os ancestrais divinizados, o axé compartilhado, a sabedoria dos Ègbón, a coletividade presente no ẹgbẹ, reciprocidade e vínculos afetivos construídos no cotidiano.

Essa relação dialética dos praticantes com os òrìṣà é constituída de conflitos, aceitação, pacto, consenso e reformulações. Isso porque vivenciar o candomblé exige doutrina, obediência, mas também vivência exitosa, ensinamentos compartilhados e alegria. Lembremo-nos do caso de Pai Alexandre de Yemoja. O conflito gerado por sua não aceitação ao àṣẹ Ketu empreendido por Pai Aristides de Ajagunnán, seu avô de santo à época, e seu rechaço no uso do bombacho em sua òrìṣà, pois como ele dissera, “Ela sempre usou saia”. Inserir um elemento novo na espiritualidade de um praticante promove uma tensão e enfrentamento religioso, e aí entra em cena as duas perspectivas anteriormente mencionadas quanto à adoção de adornos em que se leve em consideração o que o òrìṣà quer e o que o praticante nesse sentido deseja e/ou permite. É preciso sinergia na adoção desses elementos e/ou mudança ritual que afetará diretamente o praticante. Isso reforça ainda mais a tese de que a incorporação força uma relação tensionada, todavia prazerosa ao rodante. Entender que o clímax da festa se dá na incorporação dos adeptos com os òrìṣà causa comoção, agitação, euforia, risos e lágrimas e expande a experiência mística do rito entre praticantes, ancestrais divinizados e visitantes do terreiro.

### Fluxograma da Rede Íntima Comunicativa dos Òrìṣà



Os òrìṣà mantêm uma relação muito mais intimista com seus filhos que com a liderança do terreiro, ainda que este último agente atue como intermediário no diálogo com os ancestrais por meio do jogo de búzios. A iyálòrìṣà e o bàbàlòrìṣà são os organizadores da vida afro-religiosa em suas comunidades. Os òrìṣà ampliam essa intimidade com seus filhos, especialmente, na rede familiar em que o adoecimento, depressão e tristeza gerados no seio familiar podem afetar diretamente a saúde mental dos filhos e conseqüentemente afetam os ancestrais. Os erês atuam na rede comunicativa trazendo informações do plano espiritual e mensagens específicas dos òrìṣà aos filhos, o que é interpretado pela maioria dos filhos rodantes como um recado direto da mãe/pai ancestral. Os òrìṣà atendem, ainda que indiretamente, aos frequentadores e curiosos que surgem nos terreiros em dias de festejo. Por diversas vezes, pude observar que alguns visitantes faziam preces ou procuravam, assim como os praticantes, tocar nas vestes dos òrìṣà como forma de (re)energização positiva ou ainda como exemplo de “agentes espirituais” a serem seguidos. Em uma escala menor de intimidade estão espíritos como as pombas-giras, caboclos e encantados que obedecem quase que inteiramente os recados deixados pelos òrìṣà, especialmente no que diz

respeito às formas de incorporação, comportamentos inadequados desses espíritos em festas no terreiro ou ainda nas formas de castigo impetrados por esses espíritos aos filhos de santo. É o lugar da alteridade e do prestígio que lhe é concedido e exigido. Essa rede íntima pode até sofrer algumas alterações ou acréscimos, principalmente quando o òriṣà maior da casa, ou seja, aquele que toma a frente do terreiro e que comumente incorpora na liderança, é tido como um òriṣà bem-quisto na ẹgbẹ afro-religiosa e acaba por agregar outras lideranças e frequentadores de outros terreiros. É o àṣẹ que ultrapassa os muros do ile!

No que diz respeito à discussão do que “o òriṣà quer”, chamo atenção à adequação de elementos religiosos para o povo de santo em que um dos aspectos observados na composição de apetrechos para ancestrais divinizados trata-se da escolha que esse ancestral tenha realizado de modo anterior. Aqui, entra em cena, por vezes, o que o òriṣà deseja munir no ritual; o que pode criar expectativas no cliente bem como no artesão do terreiro. Em entrevista concedida no ano de 2015, a artista plástica e Ẹgbón Diene de Oxum<sup>102</sup>, da nação Ijexá, explicou acerca desse processo de criação que atua consonante ao plano mítico dos ancestrais divinizados.

Eu não tenho peça pronta. Eu não tenho peça pronta para a pessoa chegar e escolher. Eu sempre faço por encomenda e sob medida. Aí ela vai vir e eu sempre pergunto ‘O quê que seu orixá tá pedindo?’ é uma pergunta que eu sempre faço, ‘O quê que seu orixá tá pedindo?’. Você me traz o que ele quer e aí dentro do meu desenho, da minha estética, eu crio aquela peça atendendo ao que o orixá dela tá pedindo. [...] Porque eu procuro fazer o que eu gosto, mas não é só o que eu gosto. Eu procuro saber o que pertence ao orixá e o que não pertence. Eu tenho muito respeito por isso. Eu acho que. . . eu sou do santo, então eu procuro preservar essa tradição. É isso o que o santo leva?’. É dentro disso que eu vou querer fazer aquele paramento. E tenho muito cuidado com isso. E dentro do meu gosto. Eu não gosto de peças grandes, então eu procuro fazer peças delicadas porque, para mim, eu estou trabalhando para o orixá. Então se a minha peça é para o orixá, ela tem que ter acabamento por fora, ela tem que ter acabamento por dentro. Ela tem que ficar em harmonia com aquela pessoa que vai virar com o orixá, que é quando a gente vai vê-lo na Terra. Quando ele vem e incorpora [...] Eu acho que toda criação ela parte do gosto da pessoa que está criando! Se eu estou fazendo uma peça, eu trabalho com que eu gosto, o que eu acho bonito, o que eu acho válido. A partir do que eu acho bonito e do que eu aprendi. [...] O que me motiva é quando o cliente me permite criar um desenho novo. Quando o cliente me dá liberdade, de dentro do que ele traz para mim, de criar um desenho novo. Isso me motiva demais em fazer uma coisa nova a cada vez isso para mim é muito bom. [...] E eu sempre peço a permissão deles. Quando eu vou começar a trabalhar ‘Meu pai, agora é com o senhor. O

<sup>102</sup> Idealizadora do Blog “Ferramenteira” (<https://ferramenteira.wordpress.com>), Diene Queiroga mantém, ainda, a página de divulgação de sua arte (<https://www.facebook.com/diene.queiroga>) com imagens de paramentas de orixá, correntes, medalhas, miniaturas, pingentes, pulseiras, adjás, disponíveis ao público candomblecista e curiosos. Ẹgbón Diene d’Oxum trabalha com paramentas de òriṣà confeccionadas em metal/bronze e ainda material feito em palha d’Costa e miçangas.



senhor vai me mostrar o que o senhor quer!. Eu peço ‘Eu quero agradecer o senhor, então o senhor me intui o quê que o senhor que é para eu agradar’. Eu acho que só dentro das nossas influências, desde a influência africana, da estética africana, da arte africana, dos nossos próprios orixás, suas histórias, seus arquétipos, isso dá muita ideia. Não precisa sair disso. (Diene d’Oxum, jun/2015, grifos nosso. Plataforma YouTube. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FDLQ-eJ9r1M>)



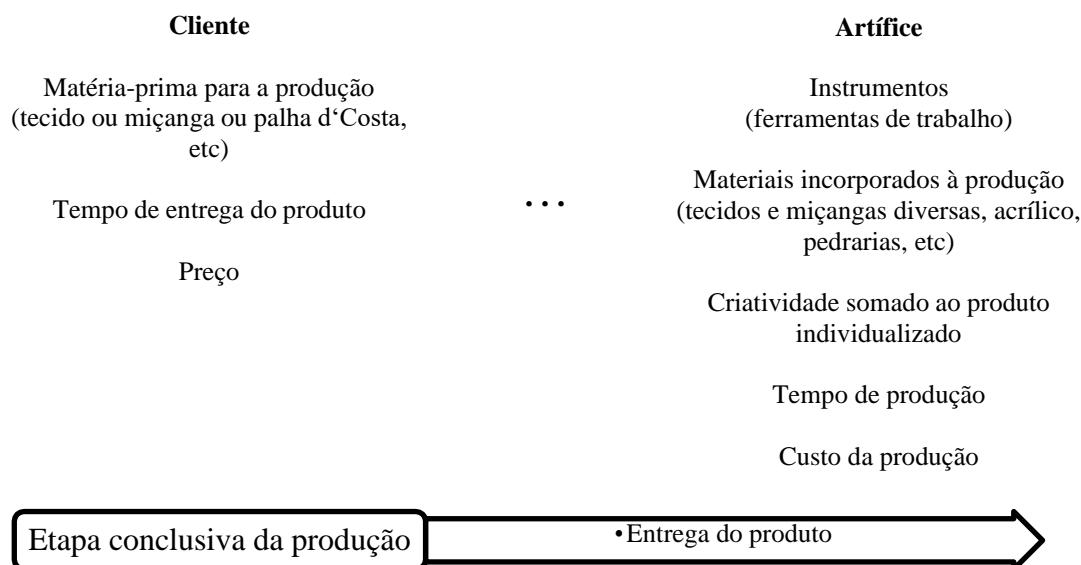
Fig. 70 - Adê (coroa) de Oya. Fonte: Blog Ferramenteira



Fig. 71 - Impulsas (pulseira de òrìṣà) de Oṣàgìyán. Fonte: Blog Ferramenteira

O momento da negociação dos apetrechos religiosos é deveras interessante. O filho de santo chega ao artífice do àṣẹ, menciona o tipo de trabalho que deseja em ser executado (se se trata de vestimenta, da produção de um fio de conta ou de uma paramenta), apresenta os anseios no trabalho, questiona os valores e fecha o negócio. Esse processo carrega trocas, compartilhamento de ideias e emoções, concessões, adequações, estratégias de envolvimento que se somam à produção (retirar itens para abater preço, por exemplo), análise da condição financeira do cliente no objeto desejado bem como acordo inicial em um pagamento antecipado e/ou adiantamento. Isso tudo somado aos aspectos da própria produção e o universo simbólico imagético que o artífice tem que estar atento como: tirar medidas do cliente, averiguar os materiais disponíveis no mercado local, escolher material adequado ao òrìṣà do cliente, além de questionar a qualidade do òrìṣà pois envolve algumas mudanças de cores e elementos.

## Processo de negociação em produto afro-religioso



Antes do primeiro ano pandêmico, em 2018, pude observar as pretensões de um cliente frente ao seu negociante, um costureiro de terreiro da zona norte. O acerto realizado anteriormente via telefone havia sido concretizado após a visita do cliente/praticante ao costureiro. Um aspecto que chamou atenção foram as sucessivas explicações do cliente em informar que seu òrìṣà usava somente a cor branca e expressava o desejo em ampliar a dinâmica de adereços na vestimenta. O artífice de roupas apenas observava, ouvia atentamente o cliente. Após analisar o tecido, deu o ultimato: faria a roupa do òrìṣà na cor branca, porém o cliente deveria comprar alguns itens como fitas gregas na cor prata e incrementaria, ainda, com barrado de renda na cor branca. Era imprescindível que o cliente fizesse a compra dos respectivos materiais para que o produto pudesse ser entregue no tempo determinado. Após algum tempo dialogando acerca do preço dos itens, o cliente oferecera dinheiro ao costureiro que o aceitou em realizar a compra dos materiais acrescidos à peça. E o mais importante: o preço da vestimenta ficaria o mesmo, não alterando o acordo anteriormente feito. O cliente saiu satisfeito e o costureiro se pôs a analisar o tecido. Esse acordo que fora feito no tête-à-tête trouxe um aspecto sensível da produção: o recurso escasso por parte do cliente. É nesse momento que o famoso “jogo de cintura” se faz necessário: o costureiro, que é idealizador e profundo conhecedor da matéria-prima e dos adereços bem como de seus respectivos valores, busca intermediar no processo de negociação a

partir da maleabilidade na barganha e/ou pechincha da clientela. Para além de sua experiência e competência no que faz, o respeito hierárquico mútuo, o contato constante na busca por produto frequente e a amizade compartilhada apelam para uma redução do preço do produto.

Além da pechincha um outro aspecto interessante que surge dessas negociações pela aquisição de um produto afro-religioso é o “elemento diferenciado” em relação ao que está presente no mercado de produtos religiosos. A composição de novos elementos ou de novas formas para a afroreligiosidade é um atrativo à clientela consumidora de objetos para as religiões de matriz africana. A recomposição de uma veste ou de um material também faz parte do cotidiano de um artífice do *àçê*. Ele incorpora novos materiais, recupera outros, desmonta peças, refaz vestes, o tempo todo o artista do terreiro movimenta a *bricolage* na concepção de seus objetos artísticos. Lévi-Strauss na obra “O pensamento selvagem” (1989) apresenta o conceito de *bricolagem* como uma possibilidade de se pensar elementos novos a partir do que está fragmentado, e assim, o *bricoleur* é “aquele que trabalha com suas mãos, utilizando meios indiretos se comparados com os do artista”. A partir do escrito levi-straussiano entendemos que o *bricoleur* recicla, reinterpreta, ressignifica; ele dispõe de novas formas de narrar o mundo carregando-o de sentidos.

Meu pai fora um grande *bricoleur* envolvido no mundo da construção civil. Sabia fazer uso das fórmulas matemáticas, geometrias analíticas de curvas e superfícies em projetos, fundação e escavação e dizia que o uso das matérias-primas do engenheiro eram as mesmas do pedreiro: seixo, cimento, areia, ferro e tijolo. Dali saíam as mais variadas tipologias construtivas como casas, muros, lajes e sapatas (tipo de alicerce). Dizia, ainda, que um pedreiro ‘*bricoleur*’ deveria entender bem a escolha dos materiais, a adaptação dos mesmos ao empreendimento, o reaproveitamento de materiais que sofriam descarte como papelão (que podem ser usados no isolamento de vigas e paredes) ou de tijolos quebrados (reutilizado em forma de cascalho no enxerto de calçadas, por exemplo) bem como desenhar planta baixa de casas com projeto de instalação elétrica e hidráulica e ainda ter conhecimento de todos os materiais pertinentes à construção civil e marcenaria. Esse tipo de *bricolagem* se dá também no investimento de casas flutuantes ribeirinhas, construção muito presente na primeira metade do século XX na cidade de Manaus e que ainda perdura na identidade do ser amazônico habitante dos rios.

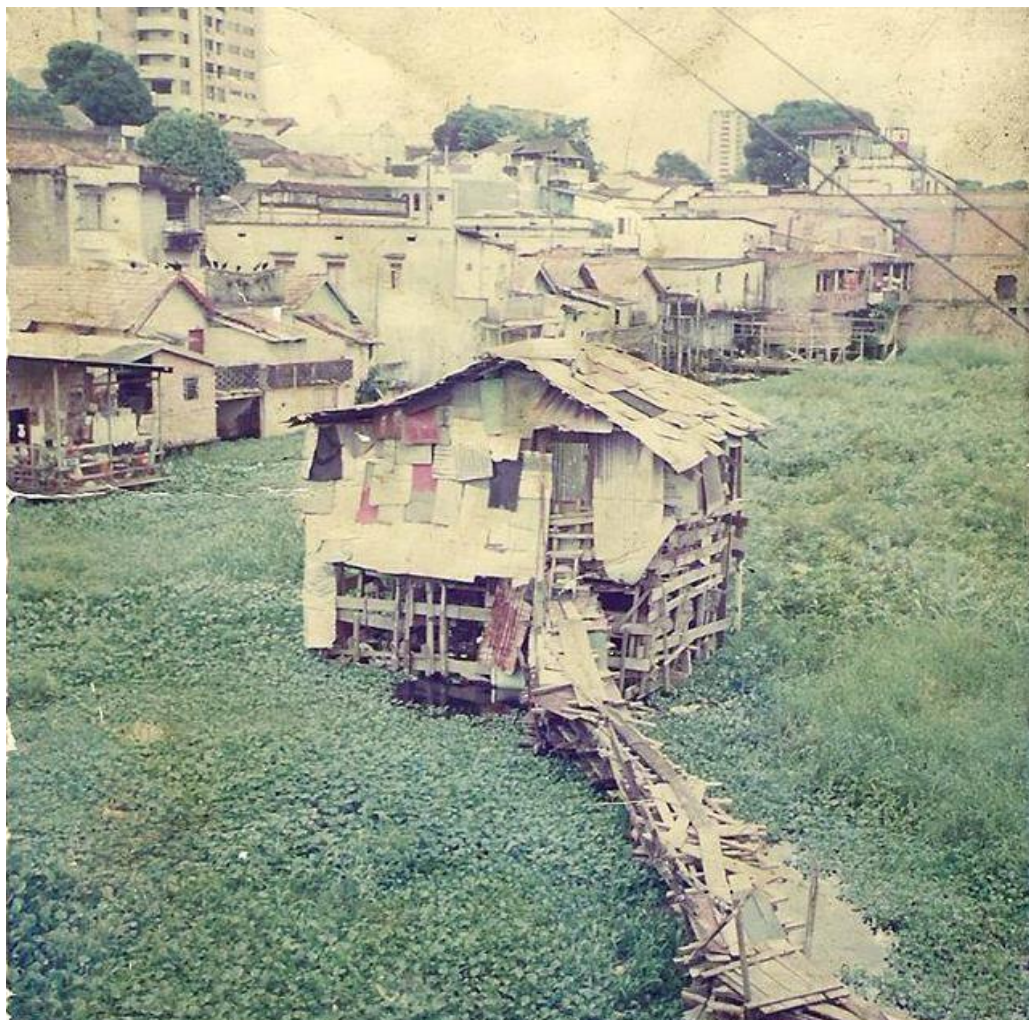


Fig. 72 - Palafita-símbolo da década de 90 nos igarapés de Manaus  
Fonte: Blog Manaus de Antigamente

Tal qual o *bricoleur amazônico* produtor das casas flutuantes, exímios etnomatemáticos e desafiadores produtores de palafitas ribeirinhas, o artífice do àçê acompanha a idealização e confecção de materiais artístico-religiosos. A experiência acumulada somada ao conhecimento fornecem subsídios importantes na produção de uma expertise afro artística nos terreiros.

Penso o artesão do terreiro como um *artista-bricoleur*, um grande costureiro cultural, captando e projetando artes. O artífice do àçê cria e recria materiais para a afroreligiosidade o tempo todo. Ele está à disposição do cliente em criar novos artefatos, entretanto sua atuação artística se volta às remodelações de materiais primeiros que foram escamoteados, esquecidos ou perderam mobilidade, como no caso de paramentas. Essa habilidade em reconstruir ou dar nova feição a um objeto antigo se apresenta enquanto exercício criativo, inventivo e de autoconhecimento.

Tido como um artista excepcional por apreciadores de arte e mesmo entre praticantes de religiões de matriz africana, Deoscóredes Maximiliano dos Santos, conhecido como Mestre Didi<sup>103</sup>, foi um grande incentivador das artes em terreiros. Premiado internacionalmente com produções literárias e esculturas feitas com nervuras de dendezeiro, palha d’Costa, búzios, cabaças, couro e outros materiais, Mestre Didi influenciou potencialmente toda uma rede afro-religiosa baiana na manutenção das práticas de culto aos òrìṣà e éjúnguns, pois exercera função religiosa no terreiro do Opô Afonjá de Mãe Senhora e na Ilha de Itaparica obedecendo aos preceitos de culto aos ancestrais de sua linhagem nobre africana Aṣipá, uma das famílias fundadoras da cidade de Ketu, Nigéria. Seus objetos artísticos tinham o caráter verticalizado remontado à relação humanos↔ancestrais na comunicação direta do Àiyé com Òrún.

Mestre Didi foi um ser humano entregue ao universo cosmogônico ancestral africano, sua amplitude iconográfica artística se estende para além dos terreiros, e é na simbiose de suas funções de artista-sacerdote que surgem produções envolvendo òrìṣà do elemento Terra como Oṃolu (òrìṣà de Mestre Didi), Nàná, Òṣùmàrè e o intermediário Èṣù com técnica mista envolvendo trançado, bordado e colagem. Em livro-homenagem a Mestre Didi, Marco Aurélio Luz (2017), escritor e Elebogi do Ile Àṣe Aṣipá, descreve a relação de seu mestre Alapini com os ancestrais, a natureza e o movimento criativo de preservação da sapiência negra esculpindo peças imbuídas de estética negra e de arte sacra:

A ambiência da estética das comunidades-terreiro, que valoriza a beleza da expressão artística para magnificar os valores sagrados, não separando o que é útil do que é belo, como indica o conceito da Odara, vai permitir a Mestre Didi desenvolver seu dom de escultor a partir das elaborações dos emblemas dos Orixás do interior da terra, *Orixá ninu ilé*, quais sejam, Nanã e seus dois filhos míticos, Obaluaiyê e Oxumaré. Enquanto Assogbá, o consertador de cabaça, *igba* símbolo de existência, é o sacerdote supremo da casa de culto à Obaluaiyê. Foi confirmado com esse título aos quinze anos por Mãe Aninha, Iyalorixá Obá Biyi. Nessa função, familiarizam-se com o rigor dos padrões estéticos sagrados, suas múltiplas nuances simbólica, onde textura, forma e cor dos materiais se combinam para expressarem a visão de mundo nagô, construída na dinâmica da mobilização e circulação da força ritual de axé. (LUZ apud SILVA et al, 2017, p.19-20)

<sup>103</sup> Para mais informações sobre vida e obra de Mestre Didi cf. o trabalho de Jean Paul d’Antony Costa Silva et al “Deoscóredes Maximiliano dos Santos Mestre Didi: o reverberar ancestral africanobrasileiro” (2017) e a tese de Félix Ayoh’OMIDIRE “Yorubanidade Mundializada: o reinado da Oralitura em textos yorubá-nigeriano afro-baianos contemporâneos” (2005).

As cores reiteradamente presentes nas esculturas de Mestre Didi reforçam a arte do velho sacerdote confluindo com o movimento da terra e a relação com os ancestrais divinizados:

As taliscas da folha de dendezeiro que compõem o Ibiri em conjunto representam os espíritos ancestrais, bem como os búzios e seus conjuntos... As cores de Nanã são a branca e o azul escuro. A branca representa o princípio de gênese da existência, existência genérica, e o azul escuro, o interior da terra úmida onde se processa o mistério do existir. As cores compõem o Ibiri, respectivamente. Tiras de couro e contas nessas cores exprimem a simbologia da natureza do poder do Orixá. [...] Oba-lu-aiyê rei dos espíritos do mundo, ele comanda os ancestrais neste mundo. As taliscas de palmeira enfeixadas por tiras de couro, fileira de contas nas cores do Orixá e búzios representam este significado no Xaxará. O mistério do ciclo vital, o nascer e o morrer, *iye ati iku okan naa ni*, a vida e a morte são uma só, está representado pela vestimenta de *iko*, palha da costa que encobre as sacerdotisas durante os rituais [...] Oxumaré é também filho de Nanã Buruku. As elaborações transcendentais de sua simbologia apontam para as ideias de transcurso, multiplicidade, ciclo vital. Orixá cujo poder está representado pelos emblemas de ferro de duas cobras píton, *ejo meji*, que fazem parte de seus paramentos. O arco-íris é a expressão da natureza que o representa. Durante determinadas danças rituais as cobras emblemas são apontadas para o alto e para a terra. (Ibid, p.21-22)



Fig. 73 e 74 – Esculturas de Mestre Didi (Eye Nla Agba - Grande Pássaro Ancestral). Materiais: nervura de palmeira, búzios, couro, miçangas, palha d'Costa. Fonte: Catálogo Mestre Didi, Galeria Almeida e Dale, 2018.

No documentário “Àgbára Dúdú” (Narrativas Negras), Mestre Didi é retratado como uma figura carismática, cercado pelas artes que empreendeu desde a adolescência, além de mestre incisivo nos ensinamentos da tradição africana no terreiro, especialmente, no culto aos egungun. Jaime Sodré, historiador e professor baiano, destacou a figura de Mestre Didi enquanto artista completo em vários campos de atuação (letras, artes cênicas, artes plásticas):

Às vezes brincando com as pessoas, eu digo que Didi é o Da Vinci brasileiro. Homem de todos os instrumentos que você imaginar! É preciso lembrar da poesia que ele fazia. É preciso lembrar do canto que ele fazia. É preciso lembrar das peças de teatro que ele produzia. Toda uma literatura liderada à questão da arte afro brasileira e da arte africana. Então esse senhor, que viveu esse tempo todo aí para nos dar a lição de arte e cultura, ele tinha uma coisa que a gente às vezes esquece nas pessoas: talento múltiplo! E a grande façanha dele foi driblar essa sociedade preconceituosa, racista e mostrar que negros também têm talento e podem ostentar isso em qualquer ambiente, e não na classificação hierárquica de “Casa Grande & Senzala” e que a gente tem que ficar lá na senzala e na casa grande os chamados grandes artistas. Então Didi rompe com isso, em dizer que artista é quem sabe fazer arte, e ele sabe! Didi é artista porque ele conhece muito sobre África, sobre candomblé, sobre arte porque ele inicia sua atividade fazendo instrumentos, fazendo símbolos para serem usados ritualisticamente no candomblé. Mais tarde ele percebeu naqueles elementos, elemento que poderia derivar uma arte basicamente afro brasileira. Para mim a coisa mais fantástica é que é uma expressão belíssima, uma expressão firme de arte contemporânea e que evoluiu sem perder a essência. Eu considero, nessa vertente importante de arte de inspiração africana, Mestre Didi o pioneiro, o máster, o grande gênio. (JAIME SODRÉ, dez/2020, grifos nosso, Canal Futura: assistir/futura/agbara-dudu-narrativas-negras/v/9110647/)

O fazer artístico nos terreiros envolve um processo de conhecimento de materiais a serem utilizados, reconhecimento das texturas, escolha de temas e cores, e nisso a imaginação e a curiosidade influenciam o tipo de objeto artístico desejado e concebido. A arte empreendida por Mestre Didi deu conta da realidade que o cercou por décadas. A atividade no terreiro, os ensinamentos dos Egbón, o compartilhamento de histórias, o desenvolvimento de habilidades que auxiliam no cotidiano da religião ancestral, todo esse universo compõe possibilidades criativas que potencialmente se desenvolvem ao longo da caminhada espiritual do praticante. Um aspecto fundante que surgiu nas narrativas dos artífices do aṣẹ aos quais tive acesso nos terreiros de Manaus, Lauro de Freitas e Salvador foi a “necessidade de se fazer algo” ou ainda “não tinha quem fizesse” e mais “fiz e deu certo”. Por vezes, essas habilidades estão amorfas, indefinidas e o desafio nas “gambiaras” no interior do terreiro como restaurar uma

paramenta, costurar uma roupa para òriṣà de modo emergencial, produzir um ìlèkè diferenciado podem auxiliar no aprimoramento de tais habilidades.

Na tessitura cosmogônica do povo yorùbá, objetos materiais unem-se à invisibilidade e dão um ar sacral ao mesmo tempo que elaborativo por parte dos artífices do àṣe em que suas habilidades põe em marcha todo um discurso estético da vida dos ancestrais divinizados em plena sintonia com os seres humanos que os evocam diariamente e em tempos de festejo.

No processo criativo de artífices do àṣe circulam a história dos òriṣà como temas para suas criações. Tudo é pensado e gira em torno deles: o tipo de tecido, qualidade, cores, formatos, estilos de composição e isso se transpõe do ateliê e/ou terreiro para as festas públicas. O diferencial está na adaptação desses materiais na cidade de Manaus, por exemplo, em que a adoção de paramentas aramadas ou ainda grandiosas e tidas como “carnavalescas” promove um certo recuo e diria, distanciamento, dos artistas locais em fazer uso de tais adereços nos candomblés manauaras.



Fig. 75 - Paramenta aramada de Oya  
Fonte: [mercadaodeniteoi.com.br](http://mercadaodeniteoi.com.br)



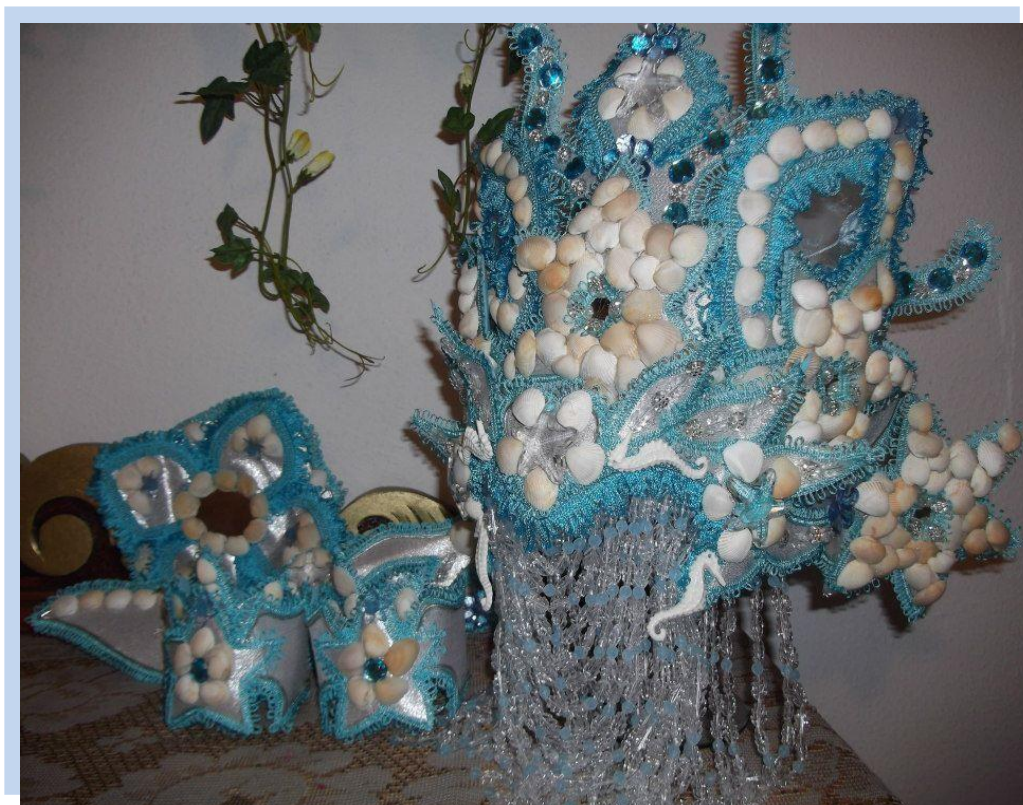


Fig. 76 - Paramenta de Yemoja produzida em São Paulo  
 Fonte: casadasroupasafricanas.blogspot.com

No universo religioso do candomblé, especialmente o de nação Ketu, os sinais diacríticos<sup>104</sup> dessa afroreligiosidade se apresentam de modo contumaz em que para além da língua yorubana presente nos cânticos, orikì e diálogo do cotidiano, a musicalidade do tambor preto ecoando no terreiro, no ajeun compartilhado antes e após as funções religiosas, na vestimenta rotineira e de festa, nos fios de conta consagrados aos ancestrais divinizados a partir das qualidades de òriṣà, nos apetrechos que se observa no entorno do terreiro e no interior de cada ile (quarto) dedicados aos ancestrais.

<sup>104</sup> Em “Grupos étnicos e suas fronteiras”, no tocante à etnicidade, Fredrick Barth (1998) argumenta que uma das características distintivas dos grupos étnicos organizados se dá a partir dos sinais diacríticos em que a diferença se dá substantivamente por meio dos signos aceitos e incorporados à identidade étnica. Segundo o autor “alguns traços culturais são utilizados pelos atores como sinais e emblemas de diferenças, outros são ignorados, e, em alguns relacionamentos, diferenças radicais são minimizadas e negadas. O conteúdo cultural das dicotomias étnicas parece ser analiticamente de duas ordens: 1. sinais ou signos manifestos – os traços diacríticos que as pessoas procuram e exibem para demonstrar sua identidade, tais como o vestuário, a língua, a moradia, ou o estilo geral de vida; e 2. orientações de valores fundamentais - os padrões de moralidade e excelência pelos quais as ações são julgadas.” (BARTH, 1998, p.194). Essas características são importantes no sentido de evidenciar a forma como os agentes sociais étnicos encaram a si mesmos no contraste com os demais grupos. Cabe aqui cf. os argumentos de Barth presentes no texto “Etnicidade e o conceito de cultura” (2005) no debate às diferenças culturais, conflitos e alinhamentos e também a obra de Manuela Carneiro da Cunha em “Antropologia no Brasil: mito, história, etnicidade” (1986).

Na proposta em compreender esse universo religioso candomblecista manauara pudemos observar que alguns símbolos importantes aparecem na composição de elementos diacríticos para a afroreligiosidade local como identificação particularizada de um candomblé Ketu no plano nacional. O uso de sementes amazônicas nos ìlèkè de Ode e Òsányin e de entidades caboclas como sementes de açaí, tento, tucumã, lágrima de Nossa Senhora, bem como do material indígena denominado “esteira de índio”<sup>105</sup> para concepção de paramentas rústicas. Essas diferenças de composição artística aparecem muito mais nos festejos públicos se comparando aos terreiros baianos de nação Ketu.



Fig. 77 - Esteira feita de palha de buriti  
Fonte: <https://mpeweek.bb.com.br/>



Fig. 78 - Sementes da Amazônia: tucumã, tento, lágrima de nossa senhora, açaí  
Fonte: Facebook (Amism Sateré Mawé)

Do ponto de vista da promoção de uma afroreligiosidade candomblecista, Manaus vive uma identidade ainda em conexão sendo construída a partir das reformulações muito recentes do culto de nação Ketu na capital manauara (com menos

<sup>105</sup> As “esteiras de índio” utilizadas nas paramentas rústicas em Manaus comumente são feitas de palha de buritizeiro (*Mauritia flexuosa* L. f), material maleável em que é possível ornamentar com tecido, miçangas, búzios, cristais, pérolas. Ela é um substituto, por vezes, do emborrachado em EVA (Etileno Acetato de Vinila) ou ainda do couro sintético (Poliuretano). Em Manaus, as esteiras também são confeccionadas em fibra de arumã, que são trançadas por indígenas de diversas etnias como Baniwa, Baré, Tikuna, Sateré-Mawé. Esse material é diferente daquele utilizado como “esteira de dormir” denominada pelos afro-religiosos de *ení*, material comumente feito de palha taboa (*Thypha domingensis*) amarrada com corda de embira (*Xilopia frutescens* Aubl.) ou fio de sisal. A *ení* pode ser feita ainda de palha de bananeira ou de palha trançada de carnaúba, muito comuns no Nordeste brasileiro.

de 15 anos após as mudanças ritualísticas empreendidas por Pai Aristides de Ajagunnán). Uma cidade amazônica que mantém estreita a crença em uma relação com os habitantes encantados das profundezas das águas barrenta e negra e os bichos visagentos das matas, e que denota uma identidade étnico-religiosa pluralizada por relações étnico-raciais entre negros, indígenas e brancos marcadamente amazônica na reprodução de uma afroreligiosidade de plano macro, neste caso do candomblé de nação Ketu. O candomblé local passa por um processo de mudança que vai sendo rebuscado paulatinamente nos rituais internos bem como nas festividades públicas. Se trata de um candomblé em plena transformação e mudança vividas na fronteira espiritual-ritual na Amazônia.

### **3.3 Àwọn Àwọ̀ Mímọ̀ (as cores sagradas): permanências e re(elaboração) na arte dos terreiros**

A criatividade é um elemento que pode ser potencialmente estimulado no ser humano tendo em vista que as transformações no mundo estão o tempo todo circulando a vida humana. Esse processo de criação e contorno das formas e dos objetos torna a vida mais autêntica, criativa, empoderada, reavaliadora do mundo vivido. Até o presente escrito não estamos superestimando um postulado único para argumentar acerca da reprodução dos mitos africanos, e sim dando possibilidades de se pensar na produção de discursos presentes nos terreiros que acabam por validar a presença dos ancestrais divinizados no plano do cotidiano dos praticantes de religião de matriz africana.

O que quero dizer é a consolidação de um saber prático da mitologia yorubana no âmbito dos terreiros e que possibilite organizar diuturnamente o próprio culto e as práticas ali presentes. Nesse sentido, essa aprendizagem mitológica se perfaz em uma *habitus* rotineiro e por vezes pitoresco, e que se dá no âmbito da cozinha, dos rituais praticados no interior do roncó, na lavagem dos fios de conta (ilẹ̀kẹ̀), na confecção dos alimentos (ajeun) das divindades, na organização das paramentas de òrìṣà (òrìṣà ọ̀sọ̀) dentro de cada quarto de santo específico dos ancestrais divinizados, enfim, todo um conjunto de prerrogativas, ensinamentos e estruturas possíveis de um terreiro.

Nesse sentido, cabe aqui explicitar alguns elementos de diferenciação que se dão tanto no plano mítico como nas criações artísticas por parte dos artífices do aṣẹ em produzir material dedicado aos òrìṣà tendo como suporte criativo as histórias desses espíritos ancestrais que circulam a vida dos praticantes e de sacerdotisas e sacerdotes que são preparados muito jovememente a assumirem hierarquicamente funções rituais e

responsabilidades na condução dos ensinamentos aos filhos de santo e esclarecimentos quando solicitados pela comunidade afro-religiosa e visitantes.

Os artífices do àṣe compreendem que na religião candomblecista circulam mitos diversos acerca dos ancestrais divinizados: suas escolhas amorosas, os embates vividos entre os próprios ancestrais (òriṣà-òriṣà), as lutas travadas em seus territórios e ainda o dissenso familiar (conflitos na hierarquia dos ancestrais). Ter conhecimento dessas histórias imputa no ser artístico responsabilidade na recriação do mundo mítico em suas produções bem como uma perspectiva criativa na composição de desenhos, croquis, moldes, cortes, alinhavos, que trarão novas concepções da vida afro-religiosa presente nos terreiros.

Desde muito cedo que se adentra às religiões de matriz africana aprende-se que há ancestrais divinizados separados por elementos da natureza (Terra, Fogo, Água e Ar) bem como em dois planos simbólicos (não muito estáveis): òriṣà quente e òriṣà frio, que são representativos aos seus domínios naturais e se conectam às restrições da afroreligiosidade – os tabus em o que comer, vestir, tocar. E é aí que o Candomblé promove sofisticação em seus grafismos, nas pinturas corporais (especialmente na pintura realizada nos rituais internos dos iyàwós), na elaboração e modelagem de vestimentas de santo a partir dos tecidos, nos formatos geométricos representativos a esses domínios pertinentes ao acervo mitológico dos ancestrais divinizados.

QUADRO 06 - Òriṣà quentes e frios

<p><b>ÒRÌṢÀ QUENTE (OPÈ)</b> (Aqueles que são consagrados com dendê)</p>	<p><b>ÒRÌṢÀ fronteiroço</b> (em decorrência da qualidade do ancestral podem ser tidos como ancestrais quentes ou frios)</p>	<p><b>ÒRÌṢÀ FRIO (FUNFUN)</b> (Aqueles que são consagrados com banha de orí e àkàsà)</p>
<p>ÈṢÙ ÒGÚN ÒSÁNYIN OMOLU ÒṢÚMÀRÈ NÀNÁ ÒṢÓṢÌ ÌRÓKÒ ṢÀNGÓ AYRÁ ÒṢÙN LÓÒGÚN QYA</p>	<p>JAGUN (come dendê e se veste de branco)  ÒṢÓṢÌINLÈ (come dendê mas se veste de azul e branco)  ÒṢÙN ÌYÁPONDA (come dendê mas se veste de branco ou dourado e branco)  ÒṢÙN ÒPÁRÁ (come dendê e se veste de</p>	<p>ÒṢÙN YEMOJA ÒṢÀGIYÁN ÒṢÀLÚFÓN</p>

<p>ỌBÀ YEWÀ</p>	<p>dourado escuro)</p> <p>ỌYA ÌGBÀLÈ, ỌYA ÉGÚNITÁ, ỌYA IKU (come dendê mas se veste de branco)</p> <p>YEMỌJA OGUNTÉ (come dendê e se veste de verde)</p>	
---------------------	--	--

Conforme o escrito de Raul Lody (1992), o dendê é o elemento marcador na atribuição dada aos ancestrais divinizados, qualificados em –quentes‖ e –frios‖, em que o óleo de palma atua, inclusive, no mito de Ọṣàálá e a interdição na manipulação e distanciamento de seus filhos com relação ao dendê. Essa separação mítica reúne multiplicidades nas características de cada ancestral, na atribuição às cores vestidas por eles, nos tabus (èèwọ) que cada filho de santo deve compreender e respeitar e na produção imagética do dendê simbólico à quentura bem como de identidades guerreiras, temperamentais, sexuais e briguentas. Para o autor, as categorias quente e frio remetem a essa separação causada pelo epo pupa (dendê):

Além desta categoria quente que é aliada às características do dendê e assim congregando boa parcela dos que se incluem no Povo de santo há uma segunda categoria, que é de oposição por ser fria, ou seja: daquele elenco de iniciados que compartilham com os seus Santos, que não incluem dendê nos seus axés. Para os adeptos do modelo Ketu são os chamados Orixás funfun ou Orixás do branco. Deste grupo, a abstinência do dendê é a marca principal e do outro grupo o uso do dendê é, por sua vez, também a marca principal [...] Os deuses quentes são aqueles que incluem o dendê nos seus axés; os deuses frios, deuses do pano branco – funfun – não o fazem. (LODY, 1992, p.:13-14; 57)

No quadro acima, apresentamos a categoria “òrìṣà fronteiro” como possibilidade de se pensar em ancestrais que são incorporados à uma categoria específica de “quente” ou “frio”, porém que sofrem alterações no plano ritual em que a fronteira existe para algumas qualidades de òrìṣà. Mãe Mariinha, iyákékeré do Ile Àṣe Opô Ajagunnán, relatou em conversa informal que os ancestrais divinizados tidos como “povo do dendê” são aqueles vinculados à família Afoman, ou seja, estão inclusos nesta categoria os òrìṣà Náná, Ọmọlu/Ọbalúwàiyé, Ọṣùmàrè, Yẹwà e Ìrókò. Todavia, as òrìṣà Ọṣùne Yemoja, tidas como frias, possuem qualidades em que o dendê se faz presente e modifica ritual, comidas votivas e também apetrechos religiosos. Exemplo disso é

Yemoja Ogunté. Yemoja é òrìsà fria, entretanto a qualidade Ogunté implica em uma relação desta ancestral com Ògún, assim, essa qualidade acaba por ser investida de vestimentas nas cores branca e verde, carrega a abẹ̀bẹ̀ (espelho) e idà (espada de òrìsà) e suas comidas são temperadas com dendê. Na concepção dos afro-religiosos, òrìsà funfun são somente Òṣàgiyán e Òṣàlúfón, sendo que este último é tratado como “Senhor do Branco”.

Por meio da classificação em quentes e frios, os ancestrais divinizados encontram-se divididos por meio de seus domínios em que o quente se vincula a Terra e o Fogo enquanto que o frio liga-se ao domínio da Água e o Ar. Alguns ancestrais divinizados estão circunscritos para além de um domínio. A exemplo disso temos Oya e Obà que são òrìsà quentes, porém também interligam-se à água e ar. Obà, primeira esposa de Şàngó, é ancestral divinizada guerreira, *guardiã de Elékó* (atual Lagos, Nigéria). Seu nome foi atribuído a um rio africano afluente do rio Òsùn. Nos ìtàn, Obà e Òsùn se transformaram em rios ocasionado por briga violenta e a fúria impetrada pelo esposo de ambas, Şàngó<sup>106</sup>. Oya foi uma das esposas do Obá Kòso (Şàngó), ancestral ligada ao fogo, à água (vinculada às tempestades e associada ao rio Níger também denominado rio Oya) e ao ar (ela é a *Ìyábá Afẹ́fẹ́*, Senhora dos Ventos).

O òrìsà Òṣùmàrè é ancestral da terra e da água. O símbolo do ancestral divinizado da família Afoman se trata de uma cobra (dan) que representa o movimento, a continuidade do mundo e ainda o arco-íris que, conforme seu ìtàn, controla a chuva usando a faca de bronze<sup>107</sup>. Òṣùmàrè é considerado o ancestral mais colorido da mitologia yorubana. Suas contas rajadas em preta e amarela complementam-se às vestes coloridas e o corpo do òrìsà em Terra coberto de búzios e seu ìlẹ̀kẹ̀ denominado brajá que simula as escamas da serpente.

Nàná é ancestral divinizada da terra e água. De sua morada, Nàná retirou a lama profunda que auxiliou Òṣàálá na criação humana fornecendo o barro para modelar cada um dos seres humanos. A velha ancestral também é senhora dos pântanos, das águas paradas e lodacenta e comumente é chamada de Anciã<sup>108</sup>. Terminado o tempo dos

<sup>106</sup> Cf. Pierre Verger “Orixás: Deuses iorubás na África e no Novo Mundo” (2002) , p. 66 e do mesmo autor “Notas sobre o culto aos Orixás e Voduns na Bahia de todos os santos, no Brasil, e na antiga Costa dos Escravos, na África” (2012), p. 404.

<sup>107</sup> “Enquanto Oxumarê não vem à Terra, todos podem vê-lo no céu com sua faca de bronze, sempre se fazendo arco-íris para estancar a Chuva”, Reginaldo Prandi “Mitologia dos Orixás” (2001a), p. 21; 224.

homens na Terra, a ela é devolvido o barro primordial, ou seja, o corpo sem vida dos seres humanos. Assim, ela, Òṣàálá e Oya encaminharão os mortos ao seu destino final.

Filho único de Òṣòṣì e Òsùn, Lóògún é òriṣà da terra e das águas. Nos ìtàn, Lóògún aparece em companhia de seu pai nas matas aprendendo a caçar, pescar e entender o canto dos pássaros e dos bichos da mata. Passado seis meses, o jovem òriṣà passa a conviver com a mãe nas águas doces e enquanto é paparicado por ela, aprende a brincar com os peixes, nadar suavemente nas águas e a se embelezar com o abẹ̀bẹ̀ dourado da negra ancestral, senhora do ìjẹ̀ṣà<sup>109</sup>.

Assim, expusemos os òriṣà Oya, Ọ̀bà, Òṣùmàrè, Nàná e Lóògún como representantes de domínios que se complementam e carregam mitos que os interligam à outros ancestrais divinizados e que reforçam a crença do povo de santo nesses seres enquanto “forças da Natureza”. Na criação do mundo terreno, aspectos fundantes se articulam às essas forças da natureza, especialmente no tocante ao que se mantém enquanto tradicionalmente presente no âmbito dos terreiros. Um dos aspectos importantes na concepção do que é vivenciar o candomblé se trata da dinâmica que o próprio culto de origem africana encontrou em terras brasileiras em se fazer presente com suas variantes rituais (nações de àṣẹ) e ainda a concepção da força vital, que é o àṣẹ, em dar sentido em tudo o que está presente na comunidade. Tudo se reforça no àṣẹ!

A transmissão de costumes de modo rotineiro e frequente, a experiência da cultura oralizada, além dos acúmulos sociais gerados coletivamente regem a tradição. Nessa perspectiva, o tipo de comportamento, leis vigentes, comemorações, vestimenta, gastronomia, crença, memória e arte são elementos constituintes da tradição que estão carregadas de referências norteadoras que a própria sociedade desenvolveu e articulou

---

<sup>108</sup> Em 1977, o grupo Tingoãs lançou o single “O cordeiro de Nanã” que recuperou harmonia de canticos devotado à òriṣà. A canção já foi diversas vezes interpretadas por artistas brasileiros e ficou conhecida nacionalmente pelo refrão “Sou de Nanã, euá, euá, eu, ê”. Recentemente, o músico Nanan (Renan Zanatta) lançou a música “Cantiga de Nanã e Oxalá” que recompõe mitologicamente a influência de Nàná na criação dos homens, especialmente no verso e refrão a seguir “E traz a força que gira pra dentro e pra fora de todos/Todos elementos que essa cabaça que molda a existência aqui contém/ Essa lama, essa água parada, se forma a terra ou se separa a terra/ E desse mangue, firme e forte, Nanã vem/ (refrão) E vem Nanã, mãe das lamas, Nanã vem, vem, vem/ Vem curar, traz a chuva e todo bem, vem bem/ E vem Nanã, mãe das lamas, Nanã vem, vem, vem/ Vem curar, traz a chuva e todo bem, vem bem” (grifos nosso).

<sup>109</sup> O ritmo do bailado de Òsùn em festa de candomblé é denominado de ìjẹ̀ṣà. Em estudo acerca da dança e corpo, Rosamaria Susanna Barbara (2012) destaca a presença mítica no corpo que dança, na incorporação envolvida em movimentos, gestos, emoções e partilhas. De acordo com suas observações “O ponto fundamental do corpo na dança de Oxum é a bacia, pois todos movimento do ijexá provém dessa área, que está ligada aos órgãos da sexualidade e da reprodução” (2012, p.166).

para sua continuidade. Em “A invenção das tradições” (2008), Hobsbawm afirma que a tradição é algo que fora inventado e que pode sofrer alterações no futuro denotando assim seu caráter dinâmico bem como a cultura. A tradição, conforme o autor, implica em uma relação intrínseca com o passado, todavia gera pressupostos para o futuro. Ler o passado possibilita entender a “tradição inventada” e as transformações vigentes no mundo. Para além da proposta hobsbawmiana de entender o processo de dominação europeia em curso no século XIX, observemos a tradição como conceito preponderante da imutabilidade e/ou permanência de alguns elementos culturais. Com a proposta de diferenciar costume de tradição, Hobsbawm assinala o seguinte “O objetivo e a característica das ‘tradições’, inclusive das inventadas, é a invariabilidade. O passado real ou forjado a que elas se referem impõe práticas fixas (normalmente formalizadas), tais como repetição.” (HOBSBAWM, 2008, p.10).

Por inventividade e/ou não, no contexto operativo das religiões de matriz africana, a tradição aciona conhecimentos, memórias e compartilhamentos acerca da produção artística que corroborará com a concepção criativa.

Há uma mentalidade bem definida que se expressa em determinados objetos ou formas estéticas objetificadas - uma quadra em verso, uma vestimenta, um ritmo de tambor, um padrão de cores, etc. são signos diacríticos de uma experiência social muito particular. Por mais manipulados que seja, apontam para a continuidade da sociedade ao expressar um ideal de relações intensas de espírito comunitário, de uma afinidade básica, anterior ao individualismo moderno. (CARVALHO, 1991, p.17)

Observa-se na tradição o processo de transmissão via grupo familiar, étnico, religioso, comunidade e as possibilidades de trocas. Buscando aqui compreender a permanência de alguns elementos de composição artística presentes na arte dos terreiros, passemos a análise a partir do escrito levi-straussiano. Lévi-Strauss (1978) define o estruturalismo enquanto “(...) a busca de invariantes ou de elementos invariantes entre diferenças superficiais” (Levi-Strauss, 1978, p. 13) e afirma que tal busca se trata de “(...) tentar exprimir a propriedade invariante de um variado e complexo conjunto de códigos (o código musical, o código literário, o código artístico). O problema é descobrir aquilo que é comum a todos” (Idem, p. 14). A tarefa empreendida pelo autor em compor material analítico por meio das “invariantes” é o que condicionou a compreender a sociedade por meio das estruturas. Sua análise parte



da exogamia e a regra quanto à proibição do incesto<sup>110</sup>, este último marcadamente um fenômeno universal, o que acaba por externalizar relações amigáveis pactuadas nas alianças, trocas e reciprocidade.

Nessa perspectiva, compreender o candomblé a partir de algumas estruturas de permanência, nos permite entender elementos invariantes (porém não estagnados) presentes na religião de matriz africana. A exemplo disso temos:

- i.) processo de iniciação na afroreligiosidade: tempo de reclusão, preceitos e tabus;
- ii.) hierarquia: obediência, senioridade e status;
- iii.) rituais de sacrifício e festivos;
- iv.) sucessão no terreiro; e
- v.) reconhecimento dos mitos e seus símbolos como transmissores de conhecimento ancestral.

O candomblé, por se tratar de uma religião ancestral, criou estratégias de sobrevivência e manutenção em terras brasileiras. Se constituiu enquanto religião de matriz africana em que produziu um novo formato de afroreligiosidade a partir da diáspora africana com memória presentificada nas narrativas, cânticos, rituais e encantamentos. Entretanto, foi por meio da oralidade que a religião trazida por negras/pretas e negros/pretos africanos criou vínculos com o novo lugar no qual enraizaria apego, solidariedade e luta. No que diz respeito ao processo de iniciação na afroreligiosidade há de se compreender que a dinâmica que o próprio culto direciona aos praticantes revela algumas mudanças importantes para sua continuidade. Assim, o período de reclusão, que se consolidava inicialmente entre três a seis meses, hoje, permite ao iniciante ficar recluso entre 14 a 21 dias, dependendo da nação de àşę a qual o terreiro está vinculado. Os preceitos e tabus da afroreligiosidade serão melhor apreendidos durante o período de recolhimento em que o futuro ìyàwó entenderá as

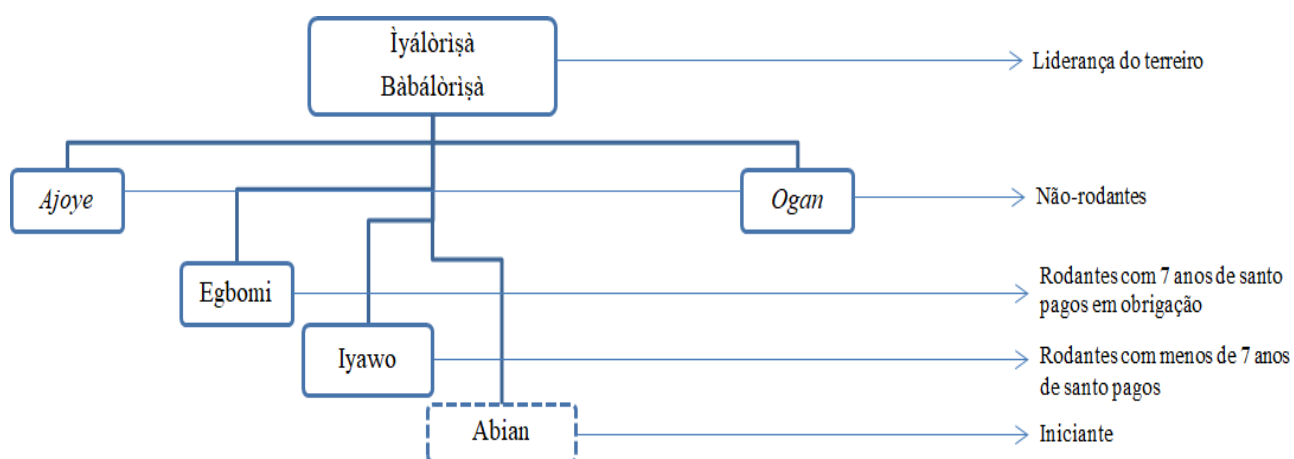
---

<sup>110</sup> “(...) A proibição do incesto exprime a passagem do fato natural da consanguinidade ao fato cultural da aliança. [...] A proibição do incesto é menos uma regra que proíbe casar-se com a mãe, a irmã ou a filha do que uma regra que obriga a dar a outrem a mãe, a irmã ou a filha. É a regra do dom por excelência (LÉVI-STRAUSS, p.70; 522). Nos mitos africanos, o incesto aparece especialmente na relação incestuosa entre Yemoja e seu filho Orugan. Muito recentemente compreendi o rechaço dos praticantes em abordar o incesto entre mãe e filho òrişà. O corpo violado, o incesto praticado do filho com a mãe, o rasgar de suas vestes, prova a empáfia ou ‘surdez’ no processo de reconhecimento dos mitos. Poucos se interessam em discutir o estupro sofrido por Yemoja, e sim, em revelar sua mansidão e amabilidade junto aos filhos-ancestrais. Yemoja é retratada como a mãe caridosa e conciliadora, misteriosa e maternal. Sobre esse tema do incesto na mitologia yorubana cf. o livro de Pierre Verger (2012[1957], p. 295) e o mito “Iemanjá é violentada pelo filho e dá à luz aos orixás” no livro de Reginaldo Prandi (2001a, p. 382).

restrições e obterá conhecimento ancestral acerca do candomblé, especialmente, os segredos nele guardados.

Hierarquicamente, a religião ancestral candomblecista deposita o maior grau de obediência aos òrìṣà, os grandes mantenedores do àṣẹ sagrado. Abaixo, sacerdotisas e sacerdotes afro são as lideranças a nortear o conhecimento e organização do terreiro. Auxiliado pelos Ègbón, que são os iniciados com mais de 7 anos, essas lideranças costumam delegar tarefas aos recém-iniciados. Cabe aos ìyàwós executarem as orientações religiosas dos “mais velhos” da religião, o que pode sinalizar em ordens advindas tanto da liderança da Casa bem como de Ajoye, Ogan e Ègbón. Os últimos em escala hierárquica são denominados de abian, que são os recém-chegados no terreiro e estão em fase de conhecimento acerca da religião, da própria estrutura hierárquica e dos primeiros ensinamentos da afroreligiosidade. Estes se encontram em linha mais tênue, pois inspiram, por vezes, insegurança e desconfiança por parte dos integrantes do terreiro. Os abian podem vir a integrar a família de santo, todavia isso não se perfaz em regra e por isso se dizia pejorativamente em Manaus que “abian não tinha casa”.

Quadro 7 - Hierarquia simples de um terreiro



O candomblé tem se organizado de diversas maneiras e por isso a notoriedade das nações de àṣẹ em denotar o tipo de culto ali processado estimula visitantes e curiosos em participar da afroreligiosidade. Hoje, a “feitura no (de) santo” varia entre 14 a 21 dias em que o iniciante está circunscrito a um parentesco religioso em um convívio constante que implica quase que automaticamente em conflito. A senioridade imputa aos mais novos na afroreligiosidade uma certa restrição nas rodas de conversa de

Ègbón, ter acesso aos segredos mais ocultos da afroreligiosidade, participar da iniciação de Ajoye, Ogan e mesmo de ìyàwós. Toda essa rede hierárquica incide em o que pode e o que não pode até completar os sete anos de iniciação, o que denota permissões concedidas pelos demais Ègbón, e principalmente, a liderança do terreiro. O modelo de aprendizado nos terreiros ainda é o mesmo: oralidade. O ensinamentos obtidos por meio das conversas e mesmo “baixas” e “puxões de orelha” circulam na rede afetiva da afro ancestralidade. Ainda são os ditames da voz central do Ile que entoa nas regras e nos ensinamentos. A família de santo que se constitui a partir da iniciação de um praticante gera laços afetivos calcados na resiliência, humildade, abnegação, discrição, e evidentemente, obediência.

A sucessão no terreiro é assunto quase que tabu entre os praticantes. Poucos são aqueles que verbalizam a vontade em dar continuidade ao àṣẹ praticado pela liderança do terreiro bem como são poucos os capacitados para a árdua tarefa. Sobre o processo de sucessão, que se dá geralmente com a morte da mãe ou pai de santo (o que pode ocorrer também por deposição), Zuleica Pereira (1994) pondera que o conflito e dissenso estão no cotidiano do terreiro. Para a autora, a sucessão pode ocorrer por parentesco religioso/sagrado ou parentesco biológico/profano, o que pode gerar brigas, crises, desentendimentos e intrigas, mas também, ponderações, reafirmação de prestígio, alianças, pois conforme suas palavras:

Acredito que ele [conflito] ocorre devido ao fato da família sagrada ser tão importante para o iniciado, que o leva a buscar na família profana uma aliança entre esses dois tipos de família. Isto, além de lhe dar a tranquilidade necessária para se dedicar aos deveres e obrigações religiosas parece uma reafirmação do prestígio que lhe permite ser considerado tanto membro profano, como integrante da família sagrada desta comunidade. (PEREIRA, 1994, p.103-104).

Um dos elementos de permanência ritual muito discutido é a realização de sacrifícios no candomblé. Além do uso de ervas, plantas, frutas, verduras, alimentos, o candomblé advoga em prol da liberdade religiosa<sup>111</sup> em professar crença, culto e rituais

---

<sup>111</sup> Na Constituição Federal brasileira, a liberdade religiosa consta no artigo 5º, inciso VI em que a mesma reitera o direito fundamental em professar crença garantindo proteção aos locais de culto e respectivas liturgias. Quanto à lei ambiental, em março de 2019, o Supremo Tribunal Federal acatou por unanimidade a constitucionalidade da Lei Estadual 12.131/2004 em que se permite o sacrifício de animais em cultos de religiões de matriz africana (desde que realizado sem prática de maus-tratos e tortura) garantindo o direito da liberdade religiosa, o que promove o desestímulo ao estigma e preconceito quanto às práticas de religiões afro em solo brasileiro. O debate é polêmico pois envolve interpretações diversas sobre o tema bem como a existência de um discurso desrespeitoso por aqueles que desconhecem os rituais

de devoção aos seres ancestrais. O sacrifício de animais no candomblé é um ritual presenciado somente por praticantes e envolve uma série de preparativos que vão desde os cuidados com o animal que será sacrificado, as comidas votivas do ancestral divinizado que receberá o èjé (sangue) e ainda a obrigatoriedade do banho com ewé òrìṣà (folhas sagradas) por todos os que participarem do ritual interno. Com pesquisa realizada dentro de terreiros, Marcos Alvarenga (2017) e Cléver Sena dos Santos (2014) apontam para a sustentabilidade e ecoconhecimento obtidos por meio do sacrifício de animais. No contexto da cozinha de santo, Alvarenga destaca os preparativos no recebimento da carne animal (bode, cabra, frangos, dentre outros animais) pelos praticantes e os cuidados no preparo do alimento sagrado dos ancestrais divinizados. Segundo ele, os membros do terreiro se dividem na cozinha a partir de algumas habilidades evidenciadas no cotidiano. Para a retirada dos àṣẹ dos santos<sup>112</sup> (vísceras e partes específicas dos animais sacrificados) também há uma especialidade presente nos terreiros, e que acaba por consolidar equipes de produção alimentar como no caso do preparo das comidas votivas e o jantar da festa. No estudo desenvolvido por Cléver dos Santos, o sacrifício de animais é visto como “troca de energia” em que os animais sacrificados estão circunscritos a critérios ritualísticos notadamente simbólicos que conjugam a escolha dos ancestrais divinizados por alguns animais.

Animais destinados ao sacrifício devem possuir o mesmo gênero da entidade a que se está dirigindo a oferenda. Também devem ser totalmente saudáveis, sem nenhum tipo de mutilação ou deformidade. Outras determinações são relevantes como a cor, uma vez que cada orixá tem a sua cor de predileção. Em termos gerais, é difícil se estabelecer um padrão rígido quanto a esse aspecto, em decorrência que os animais não costumam ser unicolors, mas normalmente apresentam uma diversidade de tonalidades em sua pelagem ou plumagem, o que acaba por conferir ao comprador a tarefa de julgar qual seria mais adequado [...] Não é cabível ofertar a uma divindade algo profano, então, como parte do ritual de sacrifício, os animais são consagrados e a partir desse momento assumem um patamar diferenciado do status que gozavam. Na verdade, nesse momento eles já deixaram de ser vistos como

---

de afro-religiosos. Sobre esse tema ver o artigo de Ari Pedro Oro (2005) e a José Carlos dos Anjos (2015).

<sup>112</sup> No Ketu, o aṣògún é o responsável em retirar os àṣẹ dos animais sacrificados, porém costumam ser auxiliados por outros membros do terreiro. Dos bichos maiores chamados de “bichos de 4 pés” são ofertados aos òrìṣà: externo (cabeça, ponta do pescoço, parcela da costela, patas, rabo) e interno (pulmão, rins, fígado, coração e outras vísceras como tripa e bucho). Dos bichos menores como frangas são retirados: externo (cabeça, patas, ponta das asas) e interno (ponta do pescoço, coração, fígado, moela, peito, pulmão). Há, ainda, o aproveitamento da pele de bodes e cabras para uso do couro curtido nos atabaques. Outros elementos são retirados dos bichos, porém se trata de segredo da afroreligiosidade, o qual não será revelado neste material investigativo.

animais para serem encarados como elementos ritualísticos. (SANTOS, 2014, p.67-68; 81, grifos nosso)

Para José Carlos do Anjos (2015), o sacrifício envolve uma tríade (homens, deuses, animais) vivida em um momento diferenciado no processo ritual. Argumento este obliterado por não-religiosos da sociedade armados de preconceito. Para o autor, o sacrifício se trata de uma relação cósmica<sup>113</sup> presente na milenaridade afro-religiosa, que promove conexão com o mundo ancestral.

O sacrifício de animais nos terreiros dá-se numa forma milenar de cultura que não separa o divino, o humano e o natural nem mesmo no sofrimento. No sacrifício há uma única personalidade em metamorfose e renascimento. Por estarem congregados numa unidade, o sacrifício é um momento especial de fusão de destinos e renascimentos em uma unidade simultaneamente animal, humana e divina. O sacrifício só ocorre na medida e quando não há a recusa das três partes que se entregam ao acontecimento cósmico (ANJOS, 2015).

Além destes, temos o uso dos símbolos africanos como transmissores de conhecimento acerca da afroreligiosidade em terreiros brasileiros. Trago essa discussão como fator importante na compreensão das permanências que o candomblé promove na interligação com o passado em compreender que o homem faz uso dos símbolos como forma de comunicação. Os símbolos afro-religiosos põe em marcha a identificação dos membros na família de santo, no eḡbe na sociedade que lhe cerca. A iniciação implica em um ritual de passagem (Van Gennep, 2011) em que se ritualiza festivamente a morte simbólica do ser anterior e o renascimento de um novo ser. O ser carregado de àṣe que compartilha energia positivada no momento de sua inserção religiosa.

---

<sup>113</sup> No ano de 2017, um vídeo postado na plataforma YouTube, trouxe à tona a discussão acerca do sacrifício nas religiões de matriz africana. A sacerdotisa Solange Buonocore conhecida como Dobana Igborissa, publicizou a saída da primeira ìyàwó iniciada pelo culto Yezan no Brasil em que o sacrifício com animais não é adotado. Mãe Solange, que foi iniciada no candomblé de nação Angola no final da década de 60, hoje pertence ao culto Yezan, sendo orientada pelo sacerdote cubano Alawowwo. O culto, segundo Mãe Solange explicita no vídeo, é dedicado a Ōsányin, ancestral responsável pelas folhas. O vídeo fora rechaçado por diversas autoridades afro-religiosas que renegaram a autenticidade na saída da ìyàwó como nova membro da afroreligiosidade no país. No contraste à fala de Mãe Solange acerca do uso do sangue animal, ver o trabalho dissertativo de Lígia Barros Gama (2009) que aborda o sangue sacrificial como elemento mantenedor de àṣe e de consagração das pedras votivas como fontes de energia circulante na vida dos praticantes. Em artigo, Joana Bahia (2016) destaca a dificuldade na realização de sacrifícios por parte dos candomblecistas na Alemanha. A religião não sofre, ainda, proteção dos órgãos locais e possui uma lei rígida impedindo o sacrifício de animais (2013), o que os forçam a adaptarem o ritual, como realizá-lo distante da capital. Marcelo Máximo Niel e Pedro Paulo Gomes Pereira (2020) retratam as mesmas dificuldades em vivenciar candomblé nos Estados Unidos, especialmente na cidade de Nova York. Disponibilizo aqui o link para o vídeo de Mãe Solange para entendimento do tema do sacrifício (<https://www.youtube.com/watch?v=JZTOErWNP60>).

Um dos marcadores identitários<sup>114</sup> da afroreligiosidade está inscrito na própria pele, que são as incisões denominadas pelos praticantes de “curas” também chamadas de aberé ou ainda de àkòlà/ikòlà pelos candomblecistas de nação Ketu. O corpo carrega o símbolo da iniciação, da consagração ao ancestral divinizado, da nação a qual pertence, ao enredo do òrìṣà. Décadas atrás, os iniciados no candomblé em Manaus tinham incisões feitas com navalha na cabeça denominada de *fárí* bem como nos dois braços. As curas nos braços eram feitas com desenhos específicos: se fosse de òrìṣà masculino, o desenho no braço era uma cruz e abaixo sete linhas verticais ou ainda seis ou sete linhas diagonais; se fosse de òrìṣà feminina, o desenho se convertia em uma cruz e oito linhas horizontais. O principal objetivo é canalizar energia com o ancestral divinizado que está sendo conclamado no momento da iniciação bem como proteger o iniciado de malefícios do mundo. Há pouco mais de dez anos, o ritual das curas tem sido parcialmente retirado do processo de iniciação. A alegação primordial, conforme orientações de Pai Aristides de Ajagunnán, se deve às doenças que circulam o cotidiano como Criptococose ou “doença do pombo” e AIDS. O manuseio de objetos cortantes como tesoura e navalha, fundamentais na iniciação, se faz por meio do uso de luvas cirúrgicas<sup>115</sup>.

A inserção na afroreligiosidade se caracteriza em uma espécie de hibridismo cósmico. No quarto sagrado entra o ser humano iniciante e em algumas semanas sai o òrìṣà ornado da cabeça aos pés. Terminada a festa, o ancestral divinizado cede lugar ao recém iniciado que agora terá novas responsabilidades no terreiro, especialmente no cuidado com sua espiritualidade. Durante o período de recolhimento para iniciação no candomblé, o iniciante passa por um período de restrição em que se encontra distante dos pares familiares, não pode fazer uso de meios de comunicação (celular, tablet), permanece “off-line” das redes sociais, sofre restrições na circulação dentro do próprio terreiro, além de ter acesso a poucos membros da hierarquia responsáveis por sua

---

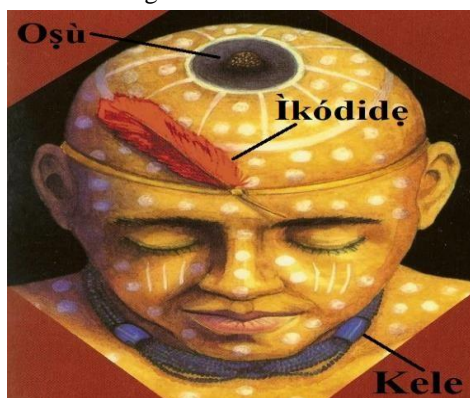
<sup>114</sup> Sobre esse tema cf. a dissertação de L’Hosana Céres de Miranda Tavares intitulada “Roupas de santo: marcadores identitários das religiões de matriz africana (2017) em que a autora aborda a identidade dos praticantes presente nas roupas e adereços sagrados, especialmente o ojú e o pano da costa.

<sup>115</sup> Em meio à pandemia do COVID-19, os terreiros de Manaus adotaram a obrigatoriedade no uso de máscaras de proteção, álcool em gel e álcool hospitalar nos rituais internos e festivos do candomblé. Alguns terreiros em que a iniciação se fez de modo interno, especialmente nos primeiros meses do ano de 2020, os praticantes usaram máscaras de proteção bem como luvas cirúrgicas no manuseio de material metálico e objetos religiosos presentes na iniciação como adjá, quatinhas de porcelana e bacias. Já no final da primeira onda do novo coronavírus na cidade, as atividades internas e festas públicas dos terreiros foram canceladas.

iniciação na religião como a liderança da casa e sua *Àjígbonà*. Um artefato simbólico de extrema importância para os afro-religiosos presente na iniciação é o *kele*. Este é o *ilèkè* sagrado que representa a relação do iniciado com o *òriṣà* individual. Feito de miçangas na cor do *òriṣà* do iniciante, o *kele* é feito pela liderança do terreiro e representa a aliança com o ancestral divinizado, portanto, um “símbolo de sujeição ao *òriṣà*” (BENISTE, 2004, p.275).

Na iniciação, a sacerdotisa ou sacerdote preparam o *oṣù* (também chamado pelos praticantes de *adoṣù* – o portador do *oṣù*), que é uma massa preparada com ervas e ingredientes próprios da iniciação que será colocado no alto da cabeça do iniciante no ato da iniciação. Afora esse elemento é separada a pena do pássaro *ikódide* que é acompanhado por uma trança fina feita de palha d’Costa a ser amarrada ao redor da cabeça do recolhido. Também são preparados pós ritualísticos denominados de *òsùn* (pó vermelho), *wàji* (pó azul) e *efun* (pó branco) com os quais o iniciado será pintado rememorando, assim, o mito da primeira iniciação no mundo realizada pela *òriṣà* *Òsùn*<sup>116</sup>. No pescoço, o iniciante que é rodante carrega, ainda, o *mokan*, grande colar trançado em palha d’Costa adornado com miçangas da cor do *òriṣà* com dois fechos em formato de “vassourinhas” e também os *ilèkè* individuais do iniciante e de *òriṣà* da sacerdotisa e/ou sacerdote do Ile. No tornozelo é costume colocar o *ṣaworo*, elemento da iniciação trançado em palha d’Costa e adornado com guizos, que indica por onde o iniciado caminha bem como afugenta égún e maus espíritos.

Fig. 79 – Kele no candomblé



Fonte:  
<https://jornal-ase-odara.webnode.com>  
 Com adaptações da figura

<sup>116</sup> O mito yorubano que trata o procedimento de iniciação refere-se a *Òsùn*, *òriṣà* das águas doces, em que ela recebe a responsabilidade de seu pai, *Òṣàálá*, em realizar o ritual de iniciação que conectaria ancestrais divinizados e seres humanos. *Òsùn* manipulando ervas, pós, cria o *oṣù*, corta os cabelos das mulheres e as pinta com *efun* produzindo pintinhas semelhantes à galinha d’Angola. Ali, nascia o ritual de iniciação empreendido pela *òriṣà* dourada. O ronco é representativo ao ventre de *Òsùn* em que todos os iniciados saem simbolicamente de seu ventre ancestral. *Òsùn* também é retratada como a primeira *iyawó* no mundo (Raul Lody “O povo de santo”, 2006, p.84). Sobre essa narrativa mítica cf. o mito “E foi inventado o candomblé” de Reginaldo Prandi, 2001a, p.526-528.

Outros ìlèkè retratam o simbolismo presente na religião ancestral, especialmente os fios de conta hierárquicos. Os “mais velhos” da religião possuem senioridade para uso de ìlèkè diferenciados e estilizados. O uso de Runjebre, Lágidigbá, Monjoló, Brajá, Âmbar, Terracota, denotam não somente a posição hierárquica dos praticantes mais velhos em idade de santo, todavia, sua relação com os ancestrais divinizados diretamente por meio da escolha de alguns corais e segi. Visualizemos o seguinte: uma pessoa iniciada para Òṣàálá, ao cumprir sua obrigação de 7 anos na religião, recebe seu ìlèkè de maior gradação no candomblé que é o runjebre, fio de conta feito em corais na cor terracota e segi azuis. Objeto simbólico originário da nação jeje e compartilhado com o Ketu, o runjebre é feito de modo único ao praticante do candomblé. Sua contagem de miçangas na cor marrom, número de segi e o fechamento que se dá no alto da nuca obedecem estritamente à sua condição de membro no terreiro (gênero de nascimento, òriṣà individual) bem como sua vinculação com a nação de àṣe. Na obrigação de 7 anos, a liderança do terreiro realiza o discurso para a comunidade de santo e aos demais frequentadores, momento este em que realiza a entrega do ìlèkè sagrado ao obrigacionado no àṣe<sup>117</sup>. A partir deste ritual, o praticante será visto como um novo Ègbón no terreiro, gradação esta regozijada por status e alguns privilégios. Ainda referente às pessoas do òriṣà Òṣàálá é comum que os mesmos confeccionem um fio de conta usando pedras polidas de alabastro, mineral de pedra branca que remete ao òriṣà funfun da mitologia yorubana.

O Lágídígba é um ìlèkè feito geralmente de chifre de búfalo, entretanto há produção de lágídígba branco em que se usam pequenos discos feitos em marfim. No caso do lágídígba branco, os afro-religiosos de òriṣà funfun são os que mais se destacam no uso do referido ìlèkè. Quanto aquele feito de chifre de búfalo é comum que as pessoas da òriṣà Oya façam uso em decorrência do mito que circunda a ancestral do fogo bem como os filhos dos òriṣà da família Afoman (Nàná, Oṃṃlu, Òṣùmàrè). A estes últimos ancestrais também é dedicada a confecção do Brajá ou Ìbàjá, um colar feito todo em búzios em formato de escamas. Em festas dedicadas a família Afoman está muito presente o uso desse tipo de ìlèkè pelos próprios òriṣà que surgem ornados com o corpo recheado de búzios nas paramentas e nos fios de conta.

---

<sup>117</sup> Importante assinalar que os praticantes do terreiro categorizados como não-rodantes, o que inclui Ajoye e Ogan, recebem o runjebre no ato da iniciação, pois são tidos como mães e pais dentro da afroreligiosidade. Há casos em que alguns rodantes recebem o runjebre na iniciação, porém são eventos raros, pois surgem quando o rodante não “vira com o òriṣà” e é admitido na comunidade enquanto um cargo que será exercido na sua condição de rodante.



O ìlèkè feito em Âmbar é o tipo de colar usado por filhos dos òrìṣà Ọ̀sùn e Lóògún, ancestrais divinizados das águas doces. Em tom amarelo-alaranjado, a âmbar constitui um dos fios de conta mais usados por afro-religiosos bem como os ìlèkè feitos em corais Monjoló e Terracota pelos filhos de santo de òrìṣà Ọ̀ya e Ṣàngó. Outros fios de conta chamam atenção no uso especialmente dos Ègbón e lideranças de terreiros em épocas de festejo. Feitos em diversos tipos de corais africanos afora Nigéria e Benin como Gana e Marrocos, o uso de firmas em vidro como muranos cilíndricos e em formato de pitangas, corais swarovski, contribuem no colorido empreendido pelos artífices do àṣe no desenvolvimento de ìlèkè diferenciados.

Fig. 80 - Tipos de corais africanos e ìlèkè



1. Runjebre;
2. Lágídígba chifre de búfalo;
3. Lágídígba branco;
4. Âmbar;
5. Brajá;
6. Terracota;
7. Alabastro;
8. Corais africanos;
9. Segi azul.

Fontes: <https://www.elo7.com.br>; <https://produto.mercadolivre.com.br>; <https://www.wikiwand.com>; <https://www.anthares.co/marrocos/>; <https://www.facebook.com/atelierlewa>

Nos últimos anos, novas produções de ìlèkè têm surgido entre os praticantes de religiões de matriz africana. A adoção de elementos não africanos tem sido muito frequente como mini ferramentas em metal, contas polidas em madeira e, ultimamente, metais cinzelados em diversos formatos banhados em cobre, prata e ouro. Artífices como o amazonense Rodrigo Siqueira e Diego de Oxóssi em São Paulo tem desenvolvido ìlèkè denominados “joias de crioula” adotando corais africanos bem como amuletos da afroreligiosidade como pequenos chifres de cabra/bode, fitinhas de Nosso Senhor do Bomfim, figas em porcelana e outros adereços. Segundo Raul Lody, os fios de conta são objetos de uso cotidiano afro-religioso em que a cor é um elemento determinante na identificação simbólica de determinado ancestral divinizado.

A cor é o grande sinal diacrítico que determina quem é o fio-de-contas. O coral, coral vermelho, como é genericamente conhecido, é material nobre e conceitualmente de valor hierárquico – coral africano, material africano, em síntese um pedaço da África simbolizada e retida no fio-de-contas –, é substituído, principalmente, devido a questões econômicas, por contas em massa de diferentes materiais, mantendo cor e textura similares à cor e textura do tão desejado coral, como também ocorre com o seguí, o laguidibá tradicionalmente branco de Oxalá e o vermelho ou marrom de Iansã, segundo tradições Kêtu/Nagô/Iorubá. (LODY, 2001, p.60)

Fig. 81 – Novos modelos de ìlèkè



1. ìlèkè com corais africanos e metal;
2. ìlèkè com metal cinzelado em ouro;
3. ìlèkè com pingente em madeira;
4. ìlèkè com coral africano branco, firmas em metal inoxidável e pingente em níquel

Fonte: @brasil com artes; [www.facebook.com/atelierlewa](https://www.facebook.com/atelierlewa)  
<https://www.facebook.com/diegodeoxossijoias>

Por se tratarem de *ilèkè* trabalhados com cinzelagem<sup>118</sup> alguns fios de conta se tornam mais caros para a grande maioria dos praticantes, com valores que variam entre R\$ 300,00 a R\$ 500,00 a peça individual, dependendo do tipo de material e técnica utilizada em sua confecção. Esses fios de conta mais estilizados têm sido muito procurados e encomendados por praticantes nos últimos anos em que muito da produção artística dos terreiros não foge à regra baseada nos mitos de origem yorubanos. Se Oxum é retratada como ancestral das águas doces, angelical e formosa, logo suas ferramentas serão em forma de peixe, flor, espelhos. Isso imprime um processo de criação com detalhes delicados associados à ancestral divinizada dos rios de água doce. Esse movimento de recomposição da memória dos mitos yorubanos possibilita compreender que os elementos artísticos que circulam em meio às artes empreendidas nos terreiros carregam sentimentos de comunidade, de parcimônia na entrega ao culto e de sociabilidade pois tudo isso é gerado no seio do *ẹgbẹ*.

Muitos desses novos materiais têm sido incorporados na composição dos *òrìṣà òsò* - paramentas de santo. Esses adereços, constituídos inicialmente de forma rústica e com adoção de materiais disponíveis nos mercados locais como armarinhos e lojas de artigos religiosos, recompõem simbolicamente parte dos mitos dos ancestrais divinizados. Isso porque os mitos estão representados simbolicamente nas ferramentas e/ou insígnias dos *òrìṣà* presentes em desenhos dispostos nas paredes dos terreiros, nos pórticos da entrada das casas de santo mas, principalmente, nos apetrechos que esses ancestrais divinizados carregam quando incorporados em suas filhas e filhos em festejos públicos. No âmbito da cultura material, artífices do *àṣẹ* reiteram a imaterialidade presente no manuseio e porte das ferramentas míticas dos ancestrais divinizados. Esses instrumentos categorizados em elementos da guerra (*asà/escudo*; *idà òrìṣà/espada*), da beleza e sexualidade (*abẹ̀bẹ̀/espelho*; *adé/coroa*; *ogó/bastão fálico*), da caça (*ofà/arco e flecha*; *apó/aljava*) e da ancestralidade criadora (*ibiri/cetro de Nàná*; *arakole/cetro de Yewà*; *opásóró/cajado de Òṣàálá*) dispõem o significado de que os afro-religiosos compreendem os artefatos da afroreligiosidade como instrumentos carregados de *àṣẹ*,

<sup>118</sup> Fazendo uso dos cinzéis, que são artigos feitos em aço ou ferro de diversos formatos utilizado junto ao martelo, esta técnica manual envolve habilidade em desenho, manuseio das ferramentas, além de cortes de superfícies em metal em que as mesmas serão acrescidas de relevo e texturas. Após a modelagem dos elementos decorativos, realiza-se a limagem e o polimento da peça. Sobre cinzelagem ver o trabalho técnico de Fernanda Alves et al. “Normas de Inventário: Ourivesaria” (2011) e a dissertação de Ana Paula Valladares Feijó “A prática do design e a sua contribuição para o campo joalheiro do Rio de Janeiro” (2017).

pois entendem que tais instrumentos não lhes pertencem, e sim, aos òrìṣà. Conforme as palavras de Almeida et al. (2016), o artesão atua enquanto “agente de transformação” das ferramentas dos òrìṣà concebidas, em sua maioria, com elementos da natureza (in natura e/ou transformados artificialmente) criando artefatos conforme a dimensão simbólica do ancestral divinizado que agrega rigor na escolha das cores, texturas e material utilizado que estão recheados de significado:

Cores, materiais e formas são alguns dos principais aspectos comunicacionais quando os objetos em análise constituem e indumentária. As vestes utilizadas em rituais de candomblé, por exemplo, podem parecer estranhas, a alguém que não pertence ao grupo, pois, para quem não desconhece as práticas e rituais, essa indumentária não possui significação. No entanto, para o seguidores da religião, peças e adornos são mais do que simples vestes: significam símbolos e cada item representa um significado. [...] As ferramentas ou insígnias mais do que compor as roupas dos orixás tornaram-se espécie de s 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 [...] (ALMEIDA et al., 2016, p. 101-102; 109)

Em outro artigo, Almeida (2020) sinaliza para as especificidades na confecção de trajes e adornos dedicados aos òrìṣà em que a produção criativa obedece a singularidade que envolve o ancestral divinizado e no saber criado a partir das memórias dos artesãos, identificados em nosso material enquanto artífices do àṣe. São eles que evidenciam por meio dos ìlèkè, òrìṣà òṣó e aṣò òrìṣà todo o universo mítico, sensível e simbólico do candomblé.

Os trajes dos orixás são um dos mais importantes elementos visuais da religião, formados e elaborados para mostrar a devoção e a cumplicidade do adepto aos seus deuses, junto com a comida, preparação do espaço e acessórios. A estética, a plástica dos trajes, é de fundamental importância, seguindo uma estrutura de cores, nós, laços, símbolos, acarretando os trajes como representação cheia de atributos, em busca de um esforço visual [...] Na confecção da vestimenta dos orixás, as técnicas se expressam em toda sua amplitude, 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. 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. (ALMEIDA, 2020, p.203; 205, grifos nosso)

Sobre a concepção artística, aparece nos mitos yorubanos, a figura de Ògún como o *Alágbèdè*, o grande ferramenteiro dos òrìṣá, tendo em vista que fora escolhido como o portador do ferro. Ògún é o òrìṣà tecnológico, instrutor e mestre das artes da ferramentaria, por isso, é o grande ancestral técnico da forja.

E aqui lembramos do ancestral Ogun, literalmente: o ferro. Ogun representa uma verdadeira revolução no mundo da tecnologia e do desenvolvimento, talvez tenha sido por isso que desde cedo os ferreiros foram considerados mágicos. Ogun trouxe o fogo para dentro de sua casa e, graças a ele, pode forjar os instrumentos cirúrgicos. [...] Segundo um de seus mitos, ela [Yemoja] teria ensinado a Ogun forjar as “pencas”, depois transformadas nos famosos balangandãs que, mais do que enfeites, cumprem funções de proteção, além da espada para defender o seu reino. (SOUSA JUNIOR, 2011, 31; p.129).

Filho do òrìṣà Odùduwà, um dos ancestrais funfun vinculados à criação do mundo, Ògún se investe de sua armadura de ferro coberto de folhas desfiadas de màrìwò. Suas vestes costumam ser nas cores verde e/ou azul, a depender da qualidade. O grande senhor da cidade de Ìrè, denominado de *Oníré*, teria ensinado aos homens como proceder na obtenção de instrumentos a partir da forja do ferro. As primeiras ferramentas produzidas por ele teriam sido aquelas vinculadas à agricultura, além de ter criado seus próprios instrumentos de guerra como a idà (espada), asà (escudo) e o àkòró (capacete). Reginaldo Prandi (2001b) recupera, em seu texto, o mito acerca das criações de Ògún no mundo que possibilitou trazer, inclusive, o conflito e a vilania humana à tona:

Ogum era um caçador que vivia na aldeia de Irê. Ele ensinou a arte da caça a seu irmão Oxóssi, que foi viver na cidade de Queto, onde se tornou um caçador muito famoso por ter matado o pássaro agourento de uma terrível feiticeira. Um dia Ogum descobriu como usar o ferro e com ele fabricar muitos instrumentos que tornavam menos difícil a sobrevivência dos humanos. E na sua forja ele fabricava enxadas e enxadões, picaretas e ancinhos, facas e facões, tudo o que era preciso para caçar e cultivar a terra e assim mais fartamente poder alimentar o povo. E os homens se transformaram em agricultores e o trabalho na terra deu força a eles, deu-lhes músculos de ferro. Mais que isso descobriu Ogum. Descobriu que os objetos de ferro que ele fabricava tinham o poder de ajudar o homem a produzir bens, a plantar, a colher, a caçar, como vimos. Mas assim como a lâmina de ferro matava o bicho, o bicho que o homem caçava para dar de comer aos filhos, a lâmina de ferro também matava o homem. E o homem inventou a guerra e usou a espada de Ogum para dominar seu semelhante. Porque tudo na vida tem o lado bom e tem também o lado ruim. E os homens se transformaram em guerreiros e a guerra deu mais força ainda a eles, deu-lhes músculos de ferro, deu-lhes nervos de aço. (PRANDI, 2001b, p. 56-58, grifos nosso).

Decerto que Ògun é o òrìṣà da guerra e seus apetrechos religiosos lembram miticamente suas histórias de combate, entretanto, ele também é o senhor da forja e do trabalho técnico e minucioso. É comum que os artífices produzam ferramentinhas em metal que são postas no assentamento desse òrìṣà como bigorna, enxada, faca, foice, martelo, pá, picareta. Costumam adornar, ainda, com grandes correntes com cadeados, pregos, parafusos e ímãs, todavia, Ògún é o *Aláàkòró*, o portador do elmo de guerra.

<i>Ògún àjò e màrìwò</i>	Ogun viaja coberto de folha de palmeira
<i>Aláàkòró àjò e màrìwò</i>	Senhor do Àkòró viaja coberto de folha de palmeira
<i>Ògún pa lè pa lóònòn</i>	Ogun mata tudo em seu caminho
<i>Ògún àjò e màrìwò</i>	Ogun viaja coberto de folha de palmeira
<i>E mà tù ye ye</i>	Ele certamente tranquiliza nossa vida

Èṣù é o ancestral divinizado irmão de Ògún e Ọṣòṣì. Um aspecto simbólico muito presente nas ferramentas do òrìṣà das encruzilhadas e do povo da rua é o bastão fálico, denominado *ogó*, enfeitado com cabaças e búzios. Seu aspecto zombador e brincalhão torna Èṣù um òrìṣà audacioso e perspicaz. Visto pelo título de *Aláàbò*, Èṣù é o guardião dos terreiros e da vida das pessoas. Sua conexão com os seres humanos se dá especialmente pelas oferendas votivas do òrìṣà; ele se serve de oferendas contidas de cachaça, farofas feitas com cachaça, mel e dendê e sangue de bichos pretos, sua preferência.

No Ketu, Èṣù usa as cores preta, vermelha, amarela e branca, porém suas vestes e adornos podem ser coloridos, pois ele é o guardião das ruas, das esquinas sagradas, do intercâmbio entre ancestrais divinizados e seres humanos. Por se tratar de um òrìṣà que tem uma relação forte com os búzios, tendo em vista que ele é o *Òjìṣé* (mensageiro) dos búzios, normalmente suas paramentas são confeccionadas de modo rústico, ou seja, constituídas em papel paraná ou EVA, revestidas com tecido, búzios, cabaças, diferentemente daquelas paramentas produzidas em metal vazado, em metal cinzelado ou ainda aramada. Nas palavras de Aline Matos da Rocha (2016), Èṣù pode ser encarado também enquanto um filósofo da comunicação, sendo assim, um intermediador, mensageiro, um comunicador:

Visto que, em sina com as palavras, instaura (ação), trans-figura-ção, (arte) manha, faz, desfaz, se move em muitas direções, avisa, brinca, (en) canta, caçador de mudanças. Pensamento que (des) anda no abstrato concreto. Sem

Exu a vida não teria início, comunicação, inter-ação, pois ele é a força que dinamiza e vitaliza tudo e a todos. (ROCHA, 2016, p.3)

Fig. 82 - Àkòró de Èṣù



1. Capacete de Èṣù do iyàwó Jhoone; 2. Capacete de Èṣù do iyàwó Uenderson.

Fonte: Acervo da autora, 2020 e 2019, respectivamente.

Permitam-nos analisar a produção de òrìṣà òṣó dos òrìṣà brancos a partir da técnica empreendida por artífices do àṣẹ em dar conta do aspecto simbólico presente nas ferramentas dos ancestrais divinizados, Òṣàgiyán e Òṣàlúfón. Ao primeiro é comum os artífices produzirem as seguintes ferramentas: espada, escudo, elmo, peitaça, polvarim e mão de pilão. Esta última ferramenta é o artefato que mais identifica o òrìṣà funfun que recebeu a alcunha de Òṣàgiyán, “comedor-de-inhame-pilado”. Também chamado de *Èlémòsò* (Senhor dos belos adornos), Òṣàgiyán é o ancestral divinizado que veste a cor branca e todos seus apetrechos costumam ser confeccionados em branco e acrescidos, geralmente, da cor azul e/ou prata. Por ser um òrìṣà guerreiro, costuma usar a peitaça, um elemento distintivo de guerreiros, todavia, este apetrecho só pode ser usado por praticantes que sejam Ègbón ou Bàbàlòrìṣà. Aos iyàwó, cabe usar o atacan<sup>119</sup> (chamado

<sup>119</sup> Provavelmente de origem fon, o termo atacan é uma categoria nativa presente nos terreiros manauaras. Se trata de um grande laço que é amarrado ao peito dos òrìṣà, especialmente, em festejos no terreiro bem como são feitos nos assentamentos dispostos nos quartos de santo, enfeitando-os com tecidos coloridos e aviamentos diversos. Sobre o termo atacan, cf. o livro “O léxico da língua de santo: a língua do povo de santo em terreiros de candomblé de Rio Branco” (2019) de Océlio Lima de Oliveira.

de “ojá de peito” na Bahia) que pode ser confeccionado na cor branca e adornado com rendas e gregas na cor azul.

<p><i>Ajagùnnà Bàbá O, Ajagùnnà</i>  <i>Elémòsò Bàbá Olórògùn</i>  <i>Ajagùnnà Bàbá O</i></p> <p><i>Ó fúruru lódréré o Àiláá<sup>120</sup></i>  <i>Bàbá kenyenyen l'Èjìgbò</i>  <i>Ilé Ifon mo ti wá bàbá</i>  <i>Èjìgbò réré mo tibò ó</i>  <i>Oluwa e ma wá wòrò</i>  <i>E ma wá wòrò. Ewá wése!</i>  <i>E ma wá wòrò elésè kan bàbá</i>  <i>E ma wá wòrò</i>  <i>E ma wá wòrò. Ewá wése!</i></p>	<p>Ajagùnnà é o pai          Senhor das belas vestes e da guerra          Ajagùnnà é o pai</p> <p>O grande Oxalá surge no horizonte trajado de branco          O impecável Oxaguian brilha e irradia na terra de Èjìgbò          Eu passei por Ile Ifón (terra de Oxalufan),          Antes de aportar em Èjìgbò          Meus filhos, venham ver meus prodígios          Venham ver meus poderes e meus feitos!          Venham todos ver meus prodígios          Venham ver prodígios          Venham ver meus poderes e meus feitos!</p>
---	---

O Èlémòsò veste também a cor azul em decorrência de sua relação mítica com o orixá Ògún, amigo de aventuras em guerras travadas por conquista de território. Há um itàn que fala da relação amistosa entre esses dois ancestrais africanos<sup>121</sup> em que Ògún teria ajudado Òsàgiyán a desenvolver ferramentas mais ágeis para o consumo de inhame, alimento predileto do Èlémòsò. Em respeito a essa amizade, Òsàgiyán passa a usar a cor do Oníré.

É provável que um dos símbolos marcadamente expressivo na identidade de afro-religiosos seja o cajado de Òsàálá, o *Opásóró*. Nesse ínterim das artes nos terreiros, o *opásóró* é um dos elementos invariantes de concepção artístico-sagrada; objeto este que designa sua senioridade de ancestral mais velho bem como na cor usada pelo sacerdote supremo da afroreligiosidade, a cor branca. O cetro é sempre concebido em formato vertical com a presença do *eyelé* (pombo) no alto do cajado.

Opasoró é um cetro ritualístico, prateado ou branco-leitoso, consagrado no conjunto dos paramentos de Oxalá. Esse objeto ritualístico aparece nos mitos, como símbolo de determinação da sabedoria em atitude interposição da massa de ar entre o Orún e o Aiyê. Cada sacerdote de Oxalufã tem um cetro

<sup>120</sup> Oriki em forma de Orin dedicado a Òsàgiyán com algumas adaptações e tradução da autora. Sobre essa cantiga ver o Grupo Ofá feat Carlinhos Brown com material disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z9MyXIIUsRw>

<sup>121</sup> Cf. o mito “Ogum faz instrumentos agrícolas para Oxaguiã” em Prandi, op. cit., p. 91-92.



como emblema das vestes litúrgicas... Nos rituais públicos, a presença do opasoró anuncia, para os que desconhecem seu significado profundo, a incorporação do sacerdote de Oxalá. O que simboliza a sabedoria adquirida ao longo de uma grande viagem pela vida é visível e coroado. (RODRIGUÉ, 2001, p. 83).

O opásoró pode vir acrescido de três discos que o adornam representando assim, Òrún (céus), Égún (mundos dos espíritos) e Àiyé (terra). Nas observações de José Ricardo da Costa (2016), o opaxorô carrega um poder:

Este cetro tem o poder de, a um só tempo, dividir e unir a realidade em Aiê (mundo objetivo e material, onde atuam os vivos), Egum (mundo espiritual onde atuam os espíritos ancestrais ainda ligados ao círculo reencarnatório-familiar) e Orum (espaço das divindades e dos espíritos que transcenderam a tribalidade) [...] Com este cetro, Oxalá controla o Aiê, dimensão terrestre, da materialidade, do homem que vive e experiência; o Egum, dimensão ancestral, dos que já viveram e dos não-nascidos, a aguardarem seu retorno ao mundo e ao seu círculo familiar; e, finalmente, o Orum, dimensão dos ancestrais que ultrapassaram os limites da organização familiar, tornando-se tão célebres que respondem não por um único clã, mas por toda a hereditariedade terrena; juntamente com os orixás, deuses que regem o mundo físico e espiritual. (COSTA, 2016, p. 52; 74-75)

E o cajado comunica com os seres humanos. Se tocado ao chão próximo a uma iyàwó pode chamar o orixá a Terra, afinal quem conclama é o grande Òrìṣànlá, o senhor da criação, do branco e modelador dos seres humanos<sup>122</sup>. No que diz respeito ao desenvolvimento dessa òrìṣà òsò, geralmente o opásoró é confeccionado em madeira, entretanto, em lojas online de artigos religiosos é possível visualizar outros tipos de materiais utilizados na confecção do cetro sagrado de Òṣàálá. Conforme apresentei no segundo capítulo, minha especialidade na produção de paramentas se dava no manuseio de folhas de alumínio, e por isso, era comum observar nos terreiros manauaras a presença de opásoró feitos de modo artesanal em alumínio ou ainda em latão adquiridos em lojas de artigos religiosos do Brasil. O cajado do velho òrìṣà funfun também acompanha, por vezes, algumas ferramentinhas ou símbolos de cada ancestral divinizado.

<sup>122</sup> Em janeiro de 2021, o artista baiano Luiz Caldas produziu e divulgou um álbum dedicado somente aos òrìṣà funfun denominando “Idá e Opaxorô”. Com dez faixas produzidas, em sua maioria, as músicas autorais reiteram o universo da criação com a presença do objeto simbólico de Òṣàálá. Destaco o refrão da música “Êpa Babá” em que o artista diz: “Primeiro filho de Olorum, um amor/ Carrega o seu Opaxorô/ Traz equilíbrio e paz, espanta a dor/ Abre um clarão/ Te leva pro lado do bem/ Te dá a mão onde você for”.

Fig. 83 - Desenho em técnica bico de pena de Òṣàlúfòn e Òṣàgiyán

1. Òṣàlúfòn; 2. Òṣàgiyán. Fonte: Portfólio Ubi Maya, <https://br.pinterest.com>

Fig. 84 - Detalhe de Opásóró desenvolvido por Pai Marcelinho de Òṣàálá



Opásóró feito em madeira enfeitado com búzios, rendas em guipir, caramujos africanos pintados em branco e adornados com cordão de pérolas pequenas. No alto do cajado há um pombo em plástico.

Fonte: Acervo da autora, Manaus, mar/2019.

Os òrìṣàs guerreiros comumente são representados com uso de artefatos “obrigatórios” como a idà òrìṣà (espada) e asà (escudo). Exemplo disso é Ọya e Ọbà em que ambas utilizam espada, entretanto, a primeira carrega elementos diferenciados como o *irùṣin* (cetro feito com crina do rabo de búfalo ou de boi com o qual espanta os égún) enquanto que a segunda faz uso de escudo e ọfà. Por se tratarem de duas guerreiras suas vestes e paramentas são confeccionadas em tons fortes como marrom, terracota e vermelho. A qualidade de Ọya Ìgbàlè, Ọya Égúnitá e Ọya Iku, apesar de guerreiras, usam somente a cor branca, pois mantêm forte conexão com a morte (Iku), e aqueles identificados como ancestrais vinculados à passagem da morte, fazem uso da cor branca, porém nem todos vir a serem tomados como òrìṣà funfun.

Şàngó é o ancestral divinizado que embora seja um conquistador e guerreiro não utiliza de idà òrìṣà, sendo assim substituída por seu objeto simbólico emblemático: os *oşé*, machados de dois gumes. Nas festas dedicadas a esse òrìṣà, a sacerdotisa ou sacerdote empunham o *şèrè*, uma espécie de chocalho feito normalmente de latão na cor cobre em que se invoca a presença do *Ọba Kòso*. O assentamento desse òrìṣà se constitui de uma gamela de madeira ornada, por vezes, de doze machadinhos que representam o odù (caminho) em que se encontra Şàngó no jogo de búzios, se tratando aqui do odù<sup>123</sup> Èjílásègbora, o caminho da justiça. Também a ele é dedicada o *èdùn àrà*, a pedra de raio ou pedra corisco que representa sua ira no mundo e também parte de seu àşè. Segundo Pierre Verger (2001, p. 88), Şàngó é o òrìṣà “viril e atrevido, violento e justiceiro” e sua sede de justiça “castiga os mentirosos, os ladrões e os malfeitores”. É o rei garboso e elegante que usa vestes nas cores marrom e, na sua condição de Ayrá, a vestimenta transmuta-se em branca e vermelha, porém sempre resoluto guiado por seus machados duplos, símbolo de sua realeza ancestral, o terceiro Aláàfín de Ọyó.

As òrìṣà femininas, *Ìyábá*, são representadas por artífices do àşè munidas de abèbè, idà òrìṣà e também adé (coroa). Ọsùn é a ancestral divinizada que veste a cor dourada ou amarelo ouro e sempre surge evidenciando seu leque dourado. Vaidosa, Ọsùn costuma usar em dias de festa, seus *idè* (pulseiras) bem como brincos na cor ouro. É uma das *iyábá* que não mostra o rosto, cobrindo-o com um longo filá (não confundir com gorro masculino usado por homens no candomblé), também chamado de chorão,

<sup>123</sup> Os odù são representados pelas ‘caídas’ dos búzios no jogo. Com eles é possível encontrar o òrìṣà individual bem como obter respostas aos problemas do cotidiano. Estão assim distribuídos: Ọkánràn (1), Èjìdòkò (2), Ètàdògúndá (3), Iròsùn (4), Ọsè (5), Ọbàrà (6), Ọdí (7), Ejìoníle (8), Ọsá (9), Ọfún (10), Ọwónrín (11), Èjílásègbora (12), Èjìfòlògbón (13), Iká (14), Ogbèdògúndá (15), Aláfia (16). Sobre os odù, cf. o texto do Bàbáláwo e Professor Agenor Miranda Rocha “Caminhos de Odu” (2007).

que é confeccionado em forma de correntinhas presas ao próprio adé ou ainda em tecido fazendo uso de pérolas, miçangas, canutilhos, vidrilhos, arrozinhos, balãozinhos, cristais e outros tipos de pedrarias. Na sua qualidade guerreira, como no caso de Òpára e Ìyápondá, Òsùn usa espada na cor dourada. Seu filho mítico Lóògún também usa abèbè e faz uso de vestes dourada e azul. Nas paramentas de Lóògún, os artífices costumam usar desenhos em forma de peixe, coração e arco e flecha, em uma tentativa de associação direta aos pais òrìṣà, Òsùn, a rainha coberta de ouro e Òṣòṣì, o grande caçador.

Um aspecto interessante de composição de paramentas para os òrìṣà Òsùn e Òṣàálá é a presença da flor de lótus. Geralmente, nas paramentas tanto rústicas (aquelas produzidas em papel paraná, papelão e revestidas de tecido) quanto as paramentas em alumínio, os artífices do àṣe manauara faziam uso de vários modelos de flores de lótus.

Para os orientais, essa flor aquática comestível (蓮花 – “Lianhua” em chinês) tem o sentido de pureza, beleza, criação, sexualidade, enquanto que para os faraós, determinava o renascimento e mesmo o segredo. Normalmente é representada composta de cinco a oito pétalas, que serve de inspiração aos artífices na composição de òrìṣà òsò feitas mais rústico reproduzida em tecido. Abaixo, apresentamos uma seleção de imagens em que produzimos um adé de Òsùn em alumínio com desenho em tipo de flor de lótus para este trabalho investigativo:

Fig. 85 - Produção de òriřà òřó em alumínio realizada pela autora com o tema flor de lókus



Nas paramentas de Yemoja geralmente são produzidas apenas o abẹ̀bẹ̀, porém em sua qualidade guerreira, Ògúnte, o artífice deve produzir uma idà òrìṣà, pois se trata de um evento mítico em que Yemoja guerreia como Ògún, seu filho. A espada de Yemoja pode vir a ser confeccionada em formato de meia lua, pois representa o movimento do mar e o poder das ondas. O espelho dessa ancestral, por vezes, é confeccionado em forma de estrela. As paramentas de Yemoja sempre são produzidas na cor prata e podem ser acrescidas de pedras d'água nas cores em destaque às qualidades de santo da òrìṣà das águas salgadas: cor branca para Yemoja Ṣàgbà (também denominada por afro-religiosos de “Sobá”) e Yemoja Tónà (que também recebe o nome de Atenan), cor azul para Yemoja Ṣessu e cor verde para Yemoja Ògúnte.

Aos òrìṣà das matas como Òsányin e Òṣòṣì, as paramentas comumente são produzidas na cor verde (caso do òrìṣà das folhas, Òsányin) e na cor verde ou azul (para Òṣòṣì). Todavia, é importante citar a qualidade de Òṣòṣì Inlè em que este surge no terreiro em dias de festas paramentado em vestes na cor branca e azul, pois seu passado mítico reitera sua relação com os ancestrais divinizados Òṣàgiyán e Yemoja.

As paramentas de Òsányin são constituídas quase que unicamente de forma rústica como seu àkòró adornado com palha d'Costa simulando uma grande cabeleira, folhagens naturais ou artificiais, cabacinhas, e ainda, duas capangas dispostas ao quadril. No ìgbá desse òrìṣà é posta uma haste curva em forma de “U” de metal com sete flechas e um pássaro na ponta bem ao meio. Há um mito que relata a presença de um espírito chamado Árònì no culto a Òsányin e que, segundo José Beniste (2011, p.121), Árònì “Possui uma perna, um braço, uma vista e todos os órgãos do corpo dele são pela metade” e fora com ele que Òsányin aprendeu a encantar – ọ̀fọ̀ – as folhas.

Òṣòṣì, o Alákétu (Rei de Ketu), se investe de paramenta tanto concebida rusticamente quanto de paramentas em latão, aramadas e, recentemente, de paramentas feitas de metal cinzelado. Òṣòṣì carrega ọ̀fà, um cetro feito de rabo de cavalo ou búfalo chamado pelos afro-religiosos de *irúkẹ̀rẹ̀*, e ainda porta nas laterais do corpo, dois *oge* (chifres de touro ou búfalo). Na qualidade de Òṣòṣì Inlè é preciso conceber um chapéu de couro enquanto que para Ibulamo o adorno da cabeça normalmente é um chapéu de tecido ou latão com cabeleira feita em palha d'Costa.

Fig. 86 - Paramenta de Odé Inlè concebida por Pai Marcelinho de Ôşáálá



Paramenta rústica revestida em tecido e adornada com búzios brancos, dentes artificiais, torçal prata e penacho rabo de galo e penas brancas

Fonte: Acervo da Autora. Manaus, mar/2019.

Fig. 87 - Paramenta de Ôşòşì em metal cinzelado



Paramenta confeccionada por Rodrigo Siqueira em metal nobre cinzelado revestido em prata e ouro  
Fonte: @brasil com artes

Para os òrìṣà da família Afoman como Nàná, Ọmọlu, Ọṣùmàrè, Ìrókò e Yẹwà, a confecção de òrìṣà òsò são quase que totalmente de forma rústica, tendo em vista que há uso excessivo de palha d’Costa e búzios. Nos últimos anos, os artistas de terreiro amazonense Rodrigo Siqueira e o paulista Diego de Ọṣòṣì têm concebido paramentas em latão para a òrìṣà Yẹwà, porém, sua paramenta ainda carrega muitos búzios, cabaça e palha d’Costa. O mito yorubano referente à Nàná nos diz que esta ancestral divinizada tem rechaço ao metal em decorrência de seu embate mítico com o òrìṣà da forja, Ọgún, conforme nos relembra Pierre Verger em uma passagem do livro “Lendas africanas dos Orixás” (1997, p. 63-65):

Nanã Buruku é uma velhíssima divindade das águas, vinda de muito longe e há muito tempo. Ogum é um poderoso chefe guerreiro que anda sempre à frente dos outros Imalés. Um dia, eles vão a uma reunião. É a reunião dos duzentos Imalés da direita e dos quatrocentos Imalés da esquerda. Eles discutem sobre os seus poderes. Eles falam muito sobre Obatalá, aquele que criou os seres humanos. Eles falam sobre Orunmilá, o senhor do destino dos homens. Eles falam sobre Exu:

“Ah! É importante mensageiro!”

Eles falam muita coisa a respeito de Ogum.

Eles dizem: “É graças a seus instrumentos que nós podemos viver.

Declaramos

que é o mais importante entre nós!”

Nanã Buruku contesta, então:

“Não digam isto. Que importância tem, então, os trabalhos que ele realiza?”

Os demais orixás respondem:

“É graças a seus instrumentos que trabalhamos pelo nosso alimento. É graças a seus instrumentos que cultivamos os campos. São eles que utilizamos para esquarterar os animais”

Nanã conclui que não renderá homenagem a Ogum.

“Por que não haverá um outro Imalé mais importante?”. Ogum diz:

“Ah! Ah! Considerando que todos os outros Imalé me rendem homenagem, me parece justo, Nanã, que você também o faça”.

Nanã responde que não reconhece sua superioridade. Ambos discutem por muito tempo. Ogum perguntando:

“Você pretende que eu seja dispensável?”

Nanã garantindo que isto ela podia afirmar dez vezes. Ogum diz então:

“Muito bem. Você vai saber que sou indispensável para todas as coisas”. Nanã, por sua vez, declara que, a partir daquele dia, ela não utilizará, absolutamente nada, fabricado por Ogum e, ainda assim, poderá tudo realizar.

Ogum questiona:

“Como você o fará? Você não sabe que sou o proprietário de todos os metais? Estanho, chumbo, ferro, cobre. Eu os possuo todos.”

Os filhos de Nanã eram caçadores. Para matar um animal, eles passaram a se servir de um pedaço de pau, afiado em forma de faca, para esquarterá-lo. Os animais oferecidos a Nanã são mortos e decepados com instrumentos de madeira. Não se pode utilizar faca de metal para cortar sua carne, por causa da disputa que, desde aquele dia, opôs Ogum a Nanã. (Grifos nosso)

De origem daomeana, os òrìṣà da família Afoman raramente carregam metal em suas composições de paramenta, salvo algumas ferramentas que são postas nos



assentamentos desses ancestrais, com exceção de Nàná. Ela, inclusive, quando incorporada em uma filha de santo, carrega o *ibiri*, cetro feito com talos de dendezeiro enfeitados com búzios, palha d’Costa, miçangas na cor lilás e/ou branca e azul violeta rajada. O *ibiri* é um símbolo importante para o culto da família Afoman pois representa o movimento da vida, o renascimento, haja vista que Nàná é uma das ancestrais divinizadas que conjuga vida e morte, ao barro primordial que ele cedera a Òṣàálá para modelar os seres humanos, e o *ibiri* recupera esse evento mítico da criação em que ela é uma das representantes da origem ancestral.

Fig. 88 - Òriṣà Nàná (animação)



Fonte: Youtube

Bem como Nàná, o òriṣà Ọmọlu (conhecido amplamente também pelo título de Ọbalúwàiyé, “Rei e Senhor da Terra”) tem sua paramenta concebida toda em palha d’Costa que lhe cobre o corpo todo ao qual é denominada de *aze* (aṣọ iko). Na capital manauara, os artífices do àṣẹ costumam confeccionar, além do aze, um saiote na altura do joelho feito de palha d’Costa, que é usado pelo òriṣà em dias de festa, por cima do bombacho (em caso de rodante de gênero masculino) ou saia (em caso de rodante de gênero feminino). O saiote de palha pode vir ser trançado em macramê e adornado com cabacinhas e búzios. Em suas mãos, Ọmọlu também carrega um cetro denominado *ṣàṣàrà* feito de talos de dendezeiro enfeitados com búzios e cabacinhas. Com o *ṣàṣàrà*,

Ọmọlu o eleva acima e abaixo, performatizando seu prodígio em ambientar-se, no mundo dos vivos e, especialmente, no mundo dos mortos, trazendo em sua companhia todos os tipos de espíritos, sobretudo aqueles presentes no cemitério. A paramenta de Ọmọlu é tida como uma òrìṣà òsọ das mais trabalhosas em decorrência do tempo de produção e materiais envolvidos, o que exige do artífice do àṣẹ habilidades no manuseio de paramentas rústicas feitas com palha d’Costa. Em um trabalho dissertativo acerca da indumentária desse òrìṣà, Samuel Sampaio Abrantes (1996) afirma que o objeto ritual constitui uma possibilidade de se entender o ritual no candomblé, o significado religioso do culto e cultural do povo yorùbá. Sobre esse apetrecho afro-religioso, ele destaca:

OBALUAYÊ é considerado o “Senhor das Cabeças”, já que as cabeças contém os grandes “axés”, os grandes mistérios, as grandes poções mágicas. Assim, por silogismo, chego ao título de “senhor dos mistérios”, com o qual alguns autores denominam OBALUAYÊ. Em sua indumentária, a presença da cabeça pode ser “lida” como a existência de “poções” possíveis para aplacar as doenças, combater as epidemias. [...] No caso de OBALUAYÊ, as cores mais freqüentes são o branco, o preto e o vermelho. Há uma pequena variação dessas cores em função das diversas “qualidades” de Ọmọlu, inclusive o aparecimento do “azul” em uma dessas variações. (ABRANTES, 1996, p. 43-45; 48)

No candomblé de nação Ketu se cultua o òrìṣà Jagun, o guerreiro branco, porém este está associado ao culto de Ọmọlu, enquanto uma qualidade de santo, entretanto Jagun é um ancestral divinizado independente de Ọmọlu que foi introduzido em seu repertório mítico, após ter visitado suas terras, tornando-se assim, muito querido pelo povo jeje-nagô. Jagun usa vestes brancas (de sua relação mítica com Òṣàgiyán) e sua paramenta se constitui de àkòró de metal (que pode ser acrescido de uma cabeleira feita de palha d’Costa) e uma lança de ferro, seu instrumento de guerra.

Òṣùmàrè e Ìròkò e Yẹwà são irmãos de Ọmọlu. O primeiro costuma se vestir com roupas multicoloridas e sua paramenta representa simbolicamente a Dan, a cobra ancestral. Feitas rústicamente, Òṣùmàrè carrega uma lança, que pode ser feita em tecido ou metal, simbolizando o movimento permanente. Um adorno que se faz na cabeça de Òṣùmàrè é um ojá com as pontas trançadas em forma de corrente que também podem adornar as laterais do corpo. Já Ìròkò é considerado um òrìṣà raro no Brasil, e por isso, são poucos os filhos desse ancestral presente nos terreiros. Em Manaus, ainda não há pessoas iniciadas para esse òrìṣà. Geralmente, Ìròkò se veste com roupas brancas e suas paramentas podem vir a ser concebidas em tons verde e/ou castanho, pois ele representa simbolicamente a árvore da vida africana. Nos terreiros de nação Ketu, a árvore de

Ìrókò costuma ficar logo na entrada e é possível identifica-la, pois os membros a enfeitam com longos laços brancos rodeando a árvore ancestral. Quando incorporado, Ìrókò carrega uma lança de ferro enfeitada com búzios. Ìrókó simboliza o tempo dos ancestrais.

Yẹwà é a ancestral divinizada detentora da cabaça ancestral denominada pelos praticantes de *arakole*, se tratando de uma pequena cabaça com uma haste em ferro central ornada com búzios e palha d'Costa. Para o povo yorùbá, o arakole é um objeto da ancestralidade que abriga os pós da vidência e afugenta inimigos. Yẹwà costuma se vestir com roupas em tons vermelho e laranja, e comumente suas paramentas são produzidas nessas cores. O adê de Yẹwà é confeccionado com muitos búzios e no alto é colocada uma longa cabeleira em palha d'Costa. Yẹwà é a bela òrìṣà que encantou Şàngó e teve que fugir da fúria da enciumada Ọya refugiando-se nas matas do caçador Ọṣòṣì, ancestral com quem aprendeu a caçar, e por isso, em festas no terreiro, Yẹwà surge portando ọfà em uma das mãos.

Fig. 89 - Desenho Arakole de Yẹwà



Fig. 90 - Desenho Ferramenta de Ìrókò



Fonte: Portfólio do artista baiano Ubi Maya

Fig. 91 - Paramenta de Yewà



1. Arakole feito em cobre e cabaça pirografada, além de palha d'Costa tingida em vermelho (artista Rodrigo Siqueira); 2. Paramenta completa feita em metal cinzelado em ouro com búzios castrados, enfeites em cabacinhas, arakole enfeitado com búzios e cobras em metal (artista Diego de Oxóssi).

Fonte: @Brasil com Artes e Facebook Diego de Oxóssi Joias

O refinamento das paramentas feitas em metal cinzelado promove destaque aos desenhos milimetricamente transpostos a chapa de metal. Esse processo pode levar de horas bem como dias de produção, a depender do desenho a ser transposto no metal bem como o uso de outros materiais incorporados às paramentas como búzios, palha d'Costa, miçangas, corais africanos, artigos em madeira. O desenho é um elemento extremamente importante no momento da confecção da òrìṣà òṣó pois este deve 'significar' aquele ancestral divinizado, ou seja, deve conectar imediatamente o òrìṣà ali representado. Seus símbolos reforçam laços entre ancestrais e seres humanos em narrativas poéticas vivenciadas, especialmente, na performance em festejos públicos.

Cada orixá tem um número determinado de ferramentas que, ademais de sua função de disseminar axé, podem ser utilizadas no cotidiano como meio de comunicação entre a pessoa e o orixá. Num assentamento para a orixá Iemanjá, por exemplo, observamos que havia algumas ferramentas e figuras de louça de animais: um pato, que é sacrificado para a orixá, e golfinhos, que são animais próprios do domínio dela, o mar. (LABARIÑO, 2019, p. 314, grifos nosso)

Com clientes consumidores de paramentas de òrìṣà em metal cinzelado em países como Espanha, Portugal, Ilhas Canárias, o sacerdote e artista plástico Diego de Òṣòṣì, se especializou na produção de joias dedicadas à afroreligiosidade. Segundo ele:

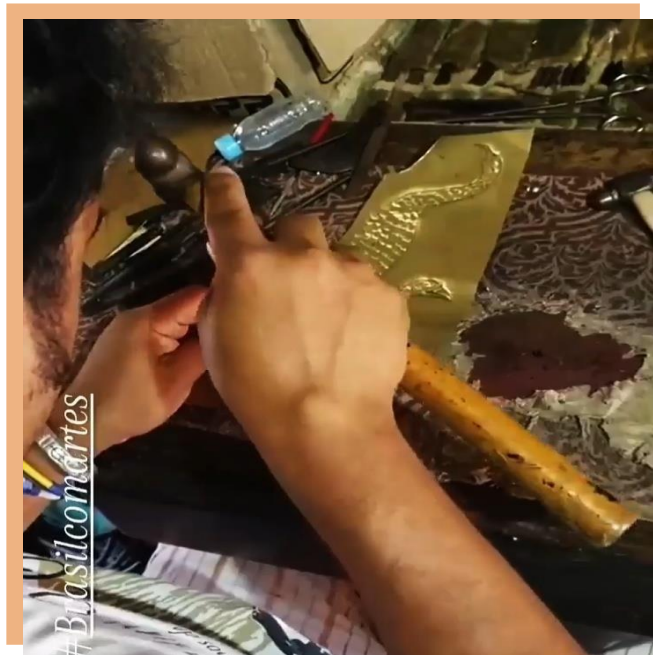
A paramenta foi algo que me surpreendeu muito e fez com que aumentasse mais ainda a minha fé. [...] Eu sentir, ver o santo usar uma peça que foi confeccionada por mim isso não tem valor. Isso é de um momento único, de um momento de retorno para mim. O santo usando uma peça confeccionada por mim foi a coisa mais maravilhosa que eu poderia receber em troca como agradecimento. [...] Imagina um orixá usando aquilo que você faz, então para mim é o maior dos maiores conhecimentos. (Diego de Oxóssi, ago/2020, grifos nosso. Plataforma Youtube. Disponível em: [www.facebook.com/watch/?v=2734729513412426](http://www.facebook.com/watch/?v=2734729513412426))

Essa concepção sensibilizada pela produção de artefatos ao afro sagrado também está presente nos argumentos de artífices do àṣe em Manaus em que o elementos materiais e imateriais aparecem no caleidoscópio da arte nos terreiros como expressão identitária da afroreligiosidade, na plasticidade do corpo que comunica, nas joias sagradas recheadas de àṣe que adornam os pescoços e braços dos praticantes, no rito vivificado na onipresença dos òrìṣà incorporados ou presentes no ìgbá, pois o ancestral divinizado está ali, imerso em moedas, búzios e o(ku)tá. Nas palavras do artista amazonense Adrysson de Lóògún Edé, conhecido entre os praticantes como Lady Zuh, o ato de conceber paramentas aos ancestrais divinizados se trata de uma grande viagem no sagrado mítico e de fé reproduzida materialmente em artefatos aos òrìṣà.

Digamos assim, vou iniciar o processo de confecção de uma paramenta para Oxum. Primeiramente, eu penso nela né. E peço intercessão para que ela ilumine minha mente para que eu consiga confeccionar uma paramenta majestosa, bonita. Então eu mentalizo e crio na minha mente a paramenta para que eu possa tirar, da minha mente para a realidade. Aí eu começo a desenhar a paramenta, primeiramente em uma cartolina à parte, eu desenho todos os detalhes minuciosamente para poder passar para o papel matá (borrão) ou para algo mais resistente. Isso faz com que eu viaje. Eu me entrego de corpo e alma. Me sinto assim como se eu estivesse em outro mundo, como se eu estivesse no próprio mundo dos Orixás. Eu viajo! Vejo na minha mente paramentas lindas, então procuro captar uma para que eu traga da minha imaginação para a realidade aquela paramenta. E depois dela toda desenhada, eu vou fazer o recorte para depois fazer a montagem. E depois como eu me sinto, quando eu vejo a paramenta montada, eu me sinto assim muito agradecido, me sinto realizado. São coisas que às vezes nos foge até as palavras, entendeu mãe. Porque é muito bom. A senhora sabe que é muito maravilhoso fazer uma paramenta, depois olhar assim na nossa frente aquela criação que tiramos da nossa mente e trouxemos para a realidade. Então quando a gente vê uma paramenta montada, isso é muito gratificante. Eu agradeço muito a todos os orixás por ter me dado esse dom, principalmente Oxum, que é a mãe do meu orixá. Que quando eu faço uma paramenta para Logun, que é o meu senhor, e Yansã, então eu me sinto muito gratificado. Então é assim é maravilhoso, que muitas vezes nos foge as palavras corretas para gente se sentir gratificado por todo esse dom que ele

nos deu. [Entrevista com Adrysson de Lóðgún, Manaus 16 de janeiro, 2021, grifos meu]

Fig. 92 - Cinzelagem de Paramenta



Fonte: @Brasil com Artes

Fig. 93 - Şaşàrà e impulsas de Qmolu



Fonte: Arquivo pessoal de Adrysson de Lóðgún

Fig. 94 - Aze de Qmolu



1. Aze confeccionado com palha d'Costa, juta crua, estopa, grega crua pintada com anelina vermelha para tecido, dentes artificiais, emborrachado grosso e búzios brancos; 2. Detalhe da coroa.

Fonte: Arquivo pessoal de Adrysson de Lóðgún

As vestes litúrgicas e mesmo as do dia a dia, chamadas de roupas de ração, constituem-se em símbolos da afroreligiosidade, especialmente as roupas de santo que têm uma concepção diferenciada das demais vestimentas em que os artífices as produzem com tecidos de maior durabilidade e incrementam mais adereços como aviamentos decorativos: bordado inglês, fitas gregas, passamanaria, rendas em nylon e algodão, sianinhas, viés. As roupas de santo têm sido cada vez mais incrementadas com novos tipos de aviamentos como o grelot pompom, guipir, rendas e outros tipos de fitas decorativas como as fitas aramadas, cetim, gorgorão, organza. Esses incrementos ficam a cargo do costureiro bem como sofrem alterações a partir do gosto e escolha do cliente que pode vir a ser convencido pelo artífice em așò òrișà em adornar a vestimenta do santo com outros tipos de tecidos e enfeites.

A indumentária étnica, simbólico-religiosa do candomblé reforça o hibridismo de uma estética negra africana, afro-brasileira e europeia. Se usarmos como exemplo a saia do òrișà, veremos que este elemento da indumentária sofreu acréscimo estético europeu em que as saias rodadas das ancestrais femininas possuem de quatro a cinco metros de largura e ainda são acrescidas de anáguas de tecido ou feitas em telas, que dão maior movimento ao bailado e possibilitam notar adereços diferenciados em sua composição. Para Vagner Gonçalves da Silva (2008) essa estética, ainda que carregada de modo híbrido, é um símbolo importante pertinente ao patrimônio da afroreligiosidade:

As roupas que compõem as vestes litúrgicas dos orixás e mesmo aquelas que os adeptos usam como parte da indumentária do terreiro constituem por isso algumas das imagens mais populares da religião. A roupa da baiana composta pelo torço branco ou colorido, saia rodada e camizu (pequena bata) de richelieu e o pano da costa levado sobre o ombro é um exemplo dessa arte religiosa do vestir derivada tanto de uma estética africana como da imposição de uma moda européia. Atualmente a arte de produzir essa vestimenta que envolve a tecelagem e o bordado, aplicação de rendas e outros acabamentos e um conjunto de técnicas manuais de amarração de torços e execução de laços têm sido preservados nos terreiros como legado de um importante conhecimento artístico-religioso. (SILVA, 2008, p. 100)

Manaus vive nos últimos anos um momento diferenciado na composição de vestes para os ancestrais divinizados bem como para os praticantes de religiões de matriz africana, que é a adoção de tecidos africanos. Os tecidos laise africano vazado e ankará são bastante procurados por candomblecistas para a produção de roupas de santo e roupas hierárquicas para festejos da religião. Lembremo-nos que a baixa hierarquia no

candomblé, caso dos abian e ìyàwó, não podem fazer uso de tecidos tidos como de “luxo”, sendo estes destinados à alta hierarquia, o que fará distinção na vestimenta entre os praticantes candomblecistas. O uso de rendas como o guipir e mesmo os bicos de renda (chantilly) são quase que exclusivos da alta hierarquia, todavia, alguns ìyàwó acima de três anos de santo costumam colocar alguns detalhes em suas vestes de festa, como barrados na calça, nos àkẹtẹ (gorro) ou ainda nas mangas do camisú feminino.

Uma análise interessante acerca da indumentária no candomblé está presente no texto dissertativo de Ana Maria Barbosa do Nascimento (2016) em que a pesquisadora investiga, especialmente, os trajes de Georgeta Pereira de Araújo conhecida como Nóla Araújo, de ascendência portuguesa nascida na cidade baiana de Cachoeira, que se iniciou em 1943 no terreiro Casa Branca do Engenho Velho. Segundo Nascimento, Nóla Araújo se iniciou no candomblé para Oya Ìgbàlẹ e, portanto, suas vestes eram sempre confeccionadas na cor branca, em decorrência da qualidade dessa òrìṣà que caminha entre os mortos e os conduz aos seus destinos. Nóla Araújo era criteriosa na concepção de suas vestes cotidianas e de sua òrìṣà, pois suas peças, que se encontram no Museu do Traje e do Têxtil, evidenciam o uso de rendas e bordados como richelieu, labirinto, bordado inglês, renda renascença, além da prega palito e rendas italianas. Para Nascimento (2016, p-59-60), os trajes no candomblé também podem ser visualizados a partir da hierarquia:

(...) entender a sua trajetória, a sua hierarquia, os simbolismos, como também, as amarrações, cores, tecidos, desenhos dos bordados que representam os orixás, entre outras questões que apresentam a estética e a composição física das roupas. [...] O respeito pela hierarquia da casa também pode ser observado nas roupas que compõem os trajes de Candomblé. O traje representa o cargo e a função da pessoa desde o início, e depois vai se modificando com o passar dos anos, nas suas características pelo cargo e na sua estética varia de acordo com o gosto do orixá da pessoa.

O que predomina no candomblé, do ponto de vista da indumentária feminina, é o uso de anáguas de tecido em folhos como o percal ou ainda aquelas feitas em tnt e em tela plástica de poliamida, que permite as mulheres se abaixar em momentos específicos na festa como reverenciar seu próprio òrìṣà bem como tomar bênção de sacerdotisas e/ou sacerdotes, ogan, ajoye e mesmo os ègbón. A anágua feminina surge no final do século XVI, entretanto, no século XIX, o efeito acinturado das anáguas marca o corpo feminino e promove um volume delicado nos quadris. No candomblé é muito comum as ìyàwó usarem entre quatro a seis anáguas de tecido, enquanto que as ègbón mulheres



usam de oito a dez anáguas, tendo em vista que suas saias são de tecidos pesados e carregam mais adereços como rendas, bordados, fitas decorativas, além de pedrarias.

No estudo acerca das representações simbólicas, a análise iconológica panofskyana possibilita compreender os símbolos da afroreligiosidade enquanto movimento interpretativo acerca do objeto. Esse passeio estético junto aos objetos sagrados do candomblé nos permite perceber os diferentes estilos de composição artístico-religioso presentes nas criações engendradas pelos artífices do àṣẹ. Nos permite, ainda, observar a religião, como dissera Geertz enquanto um “sistema de símbolos” (2008), pois para aqueles que creem, os símbolos reforçam sua visão de mundo (*weltanschauung*). Esses símbolos afro-religiosos recriados, por vezes, pelas mãos desses artífices, recuperam o sentido do sagrado, do intocável, do ancestral revivido dentro e fora dos terreiros, tendo em vista que observamos praticantes de religião de matriz africana circulando na cidade portando seus ìlẹ̀kẹ̀ ou ainda usando as vestes brancas às sextas-feiras em homenagem ao ancestral criador, Òṣàálá.

Se o mito enquanto uma forma de pensar, se faz presente no âmbito dos terreiros enquanto possibilidade de comunicação humana-ancestral, ele gera também uma troca sensível articulada no cotidiano no reconhecimento dessas histórias que auxiliam na produção e consumo de objetos sagrados da afroreligiosidade como os aṣọ òrìṣà (roupas de santo), ìlẹ̀kẹ̀ (fios de conta) e as òrìṣà ọ̀sọ̀ (paramentas de santo), nosso tripé antropológico investigativo.

E é interessante o que esses artífices do àṣẹ têm desenvolvido ao longo dos anos no que diz respeito às trocas culturais da produção artística em que as redes sociais ampliam esse contato, os conectam e propiciam encontros virtuais, além do reconhecimento de outras habilidades que aquelas desenvolvidas em seu local de origem. Digo isto, pois em Manaus, a produção de paramentas tem acompanhado essas mudanças que o próprio àṣẹ Ketu instituiu, assim, os membros de terreiro se mantêm conectados a essas produções de objetos e acabam circulando esse consumo diferenciado. Embora no sistema simbólico yorubano existam certas permanências, os artífices procuram desenvolver objetos que estão em consonância com o universo religioso, todavia buscam incrementar materiais, adereços, e realizam novas incorporações estéticas em suas produções.

Fig. 95 - Aço concebido por Nildo de Òsányin



Conjunto bordado em fio dourado. Fonte: Instagram

Fig. 96 – Alaká artesanal concebido por Pai Marcelinho de Òsàálá



Fonte: Arquivo pessoal de Pai Marcelo

Fig. 97 e 98 - Aço concebidos por André Suzarte



Conjunto completo feminino de rodante guipir Fonte: Instagram



Roupa masculina com aketè em guipir Fonte: Instagram

No nível da concepção de materiais concretos-sensíveis, o artífice do àṣẹ está envolto na afroreligiosidade, articulando mito e composição artística e ainda tem o compromisso no agrado do cliente após entrega de tais objetos. Essa relação artífice↔objeto↔cliente se situa no plano do “desejo concretizado”, algo que Gilles Lipovetsky (2009) ao discutir sobre moda destaca enquanto “busca das satisfações”. É o capricho nas ornamentações, a busca do prazer, o refinamento, o embelezamento e a diferenciação que movem esse novo enlevo estético moderno. Nesse sentido, as produções artísticas que saem dos ateliês, residências ou mesmo do interior dos terreiros é uma profusão de objetos pensados e estilisticamente produzidos e entregues nas comunidades afro-religiosas. São objetos que retratam a vida afro-religiosa a partir de suas formas, cores, desenhos e materiais.

No próximo capítulo que encerra nossa análise antropológica acerca da produção desses objetos sagrados do candomblé de nação Ketu, nossa proposta está em compreender o significado da narrativa estética empreendida pelos artífices do àṣẹ em suas produções artístico-religiosas bem como denotar o forte entrelaçamento da rede afro-religiosa que comporta praticantes em suas hierarquias e artistas dos terreiros e suas artes. É o momento de averiguar as tipologias de *gosto*, de entendimento sobre a *beleza* inscrita no objeto, da antropologia da *técnica* presente nos aṣọ òrìṣà, ilèkè e òrìṣà òsò e do *trabalho* empreendido pelos artífices do àṣẹ.

## Capítulo 4

**Objetos do *Àṣẹ* que dão *Ṭ*rabalho e que são *Arte*:****Visibilidade e satisfação na produção artística do candomblé ketu manauara**

Neste capítulo a proposta é recuperar as falas dos agentes sociais da pesquisa em conjunto com os teóricos e empreender análise antropológica acerca das artes presentes no candomblé ketu manauara e suas especificidades de produção artística local nos terreiros. Conceitos como gosto, técnica, trabalho, satisfação aparecem de forma contumaz no que diz respeito ao “modo de fazer” empreendido por artífices locais ao produzir arte devotada aos òrìṣà e aos praticantes candomblecistas.

**4.1 O simbólico no cotidiano dos artífices do àṣẹ: trabalhos que são arte**

**A** sensibilidade de produção artística se associa ao produto imagético inteligentemente articulado e envolvido em camadas harmônicas e/ou desassociadas, porém, em sinergia com o que se pautou de criação simbólica constituída em forma de arte nos terreiros. Explico. Por diversas vezes em que estive presente no momento de confecção de vestimentas de orixá, vestes do cotidiano do povo de santo, de paramentas e fios de conta produzidos por artífices do àṣẹ, o que pude compreender é uma grande sensibilidade ao que é “sentido”, “tocado”, “experencializado” e “ouvido”, em que exclamações de puro êxtase e agitação, motivavam esses artesãos da Amazônia em produzir objetos que se transformariam em arte nos corpos performatizados pelos filhos de santo pertencentes a dezenas de terreiros da cidade. Essa construção mental que passa do papel para o tecido, do rabisco para a paramenta, da escolha de materiais para o fio de conta, reconstrói, ainda que muito superficialmente, o caminho que os ancestrais divinizados percorrem ao adentrar no mundo terreno. Muitos dos artífices aos quais tive acesso relataram vivacidade e inquietude em depreender material artístico ao próprio campo do sagrado. Estes desenvolveram técnicas peculiares de produção artística, eu digo especialmente em relação aos artífices do àṣẹ manauara, em que materiais presentes na Amazônia foram ressignificados e personalizados aos anseios desejosos de construção artística e performática dos òrìṣà nos terreiros amazonenses em que Òṣòṣì e Osányìn carregam em suas paramentas caroços de açaí (*Euterpe oleracea*), sementes de tento (*Adenantha pavonina* Linnaeus), plumagens de animais amazônicos como arara (*Ara chloropterus*). Ou ainda o próprio òrìṣà das encruzilhadas que porta seu objeto fálico

nas mãos feito com madeira amazônica de descarte natural e de reaproveitamento como angelim (*Hymenolobium petraeum* Ducke), carapanaúba (*Aspidosperma carapanauba* Pichon), cedro (*Cedrela odorata*), cupiúba (*Goupia glabra* Aubl.), freijó (*Cordia goeldiana* Huber), itaúba (*Mezilaurus itauba*), louro gamela (*Nectandra rubra* (Mez) C.K. Allen.), marupá (*Simarouba amara* Aubl), molongó (*Malouetia tamaquarina*), murapiranga (*Brasimum paraense* Huber), sucupira-preta (*Diploptropis purpúrea*).

A idealização de artefatos diferenciados e únicos é uma demanda crescente nos terreiros amazonenses, tendo em vista o acesso cada vez mais facilitado de ornatos em metal produzidos no Brasil. Esse material, até décadas atrás, era tido como dispendioso, no entanto, atrativo aos olhos curiosos de afro-religiosos sedentos por novidades. As paramentas mais rústicas como aquelas feitas de acetato e tecido foram sendo substituídas ao longo das décadas por aquelas produzidas em alumínio e as de metal como latão e cobre, e muito recentemente, as produções com cinzelagem e banhadas em prata, bronze e ouro têm atraído consumidores de artigos afro-religiosos de médio e alto poder aquisitivo. Todavia, um aspecto interessante permanece na produção de paramentas nos terreiros amazonenses: a produção artesanal rústica dedicada aos òriṣà!

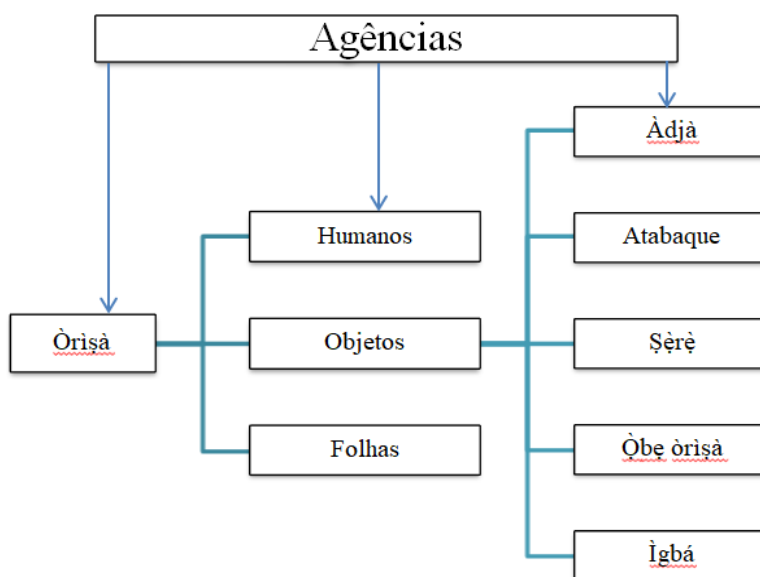
Esse *gosto* singular por artefatos feitos de modo rústico é um componente de produção artística deveras interessante e importante no que tange à nossa análise antropológica acerca da arte produzida nos terreiros amazonenses. Essa discussão acerca do elemento diferenciado retomaremos mais à frente no texto.

No que tange a discussão acerca da arte, Alfred Gell em “Arte e agência” (2008) sinaliza para uma definição de arte que extrapola a presença humana na produção artística. Nesse sentido, cabe inferir acerca de um objeto que tomo como exemplo com o fim de coadunar com a proposição do antropólogo inglês. No interior dos terreiros, sabemos que a hierarquia é uma constante e para aqueles que estão em uma categoria de rodantes mais abaixo na hierarquia, caso de ìyàwó recém-iniciado e abian, o instrumento denominado àdjà se trata de um objeto que é consagrado a chamar os ancestrais divinizados à Terra, conduzem essas mesmas espiritualidades no salão e os orientam no momento de irem embora. Se usarmos como lógica de análise a proposição de Gell, o àdjà possui uma agência, todavia incorporada de um agenciamento primeiro, que é religioso – os òriṣà no caso –, para então obter um agenciamento simbólico na afroreligiosidade, especialmente a partir da afirmação de que “Um agente é aquele que ‘faz com que os eventos aconteçam’ em torno de si” (GELL, 2018, p.45).

Estamos diante de um objeto que se movimenta simbolicamente no interior do terreiro. O àdjà é nosso exemplo de articulação do conceito à prática na afroreligiosidade. Esse aspecto simbólico proibitivo às hierarquias menores do candomblé, por vezes, é tratado enquanto *objeto com vida* tendo em vista que é relativamente comum ouvirem o som do àdjà ecoando no interior dos quartos de santo ou ainda pelo terreiro sem que haja um agente humano portando o objeto religioso. Estilizado ou não, o àdjà cria um ar temeroso aos novos rodantes do terreiro, pois o risco de tocá-lo sinaliza sua provável incorporação pelo òriṣà!

No texto “A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia” (2005), Gell apresenta um conceito requintado e uma abordagem aprofundada acerca do agenciamento presente nos objetos artísticos em que a “tecnologia do encanto” promove uma análise antropológica da arte baseada no reconhecimento das técnicas e por isso o “encanto da tecnologia” estende a observação ao processo de produção artística.

Fluxograma 04 - Tipos de agenciamento de objetos no terreiro



Gell reforça a necessidade de contemplação a objetos artísticos externos, caso das culturas não ocidentais. E para isso, segundo o autor, é necessário o encanto se fazer presente no processo no qual o encanto é produzido na coletividade. Gell denomina a arte de tecnologia do encanto destacando os meios técnicos para produção e reprodução na vida social. Esse vislumbre só é atingido se atentarmos para um encanto da tecnologia que é “(...) o poder que os processos técnicos têm de lançar uma fascinação sobre nós, de modo que vemos o mundo real de forma encantada” (GELL, 2005, p.45).

Creio que o autor assinala para uma experiência sensível no reconhecimento do belo, da produção de cores e o impacto que se revela no observador curioso, cuidadoso, prestimoso, zeloso. Arte não é hipnose! Assim como ele mesmo apontara acerca das tábuas de proa das canoas Kula, os objetos são interpretados por meio do poder mágico que por vezes possuem, pois o dono da tábua e seu escultor local são detentores das ideias mágicas. Assim, entende-se que os objetos de àṣẹ carregam magia se elaborados com processos técnicos que nos encantam. Ou seja, o processo de produção, fabricação desses objetos, os tornam tecnicamente encantado, que os objetos em si (Ibid, p. 48). O objeto de arte é importante enquanto processo simbólico que provoca em seu admirador. Há uma espécie de envolvimento com o objeto. É um fascínio envolto em magia e mistério, e talvez por isso, compreender que a estética Trobriand em produzir canoas encantadas estejam na sensibilidade do processo da escultura curvilínea com linhas sinuosas da arte da canoa!

Há um aspecto importante que se trata do poder do artista e seu prodígio em criar objetos, revisitar os mitos, produzir efeitos com suas mãos em sua performance criadora. E por isso, para Gell, o artista é um ser misto: ele é técnico e mágico! Ainda conforme as palavras do antropólogo inglês, o escultor, o pintor e o horticultor são artistas responsáveis magicamente pela arte empreendida. E reelaborando as construções antropológicas do encanto da tecnologia de Gell, recupero a fala de um agente social da pesquisa, Pai Sérgio de Omolu, artífice de paramentas de òrìṣà em que ele imprime essa categoria diferenciada em ser criador artístico:

É como eu estou te dizendo, cada um tem o seu modo e sua pegada e seu pedido acho que seu respeito em relação à vida espiritual. Aí é muito particular quando eu faço minhas paramentas. É muito particular meu, Sérgio, Sérgio de Omolu, entendeu. É muito íntimo entre eu e o orixá o que está sendo feito. Eu sou uma pessoa que me comunico muito com os orixás. Então assim, eu acho que cada paramenta também, acho que feita por cada pessoa da vida espiritual, também tem um pouco não só a mão que fez a paramenta mas um pouquinho da religiosidade, um pouquinho daquele axé que a gente passa ali naquela paramenta, um pouquinho dos nossos pedidos para que o mundo melhore, um pouquinho dos nossos pedidos para que os orixás nos guardem, então assim é muito pessoal. Todas as paramentas que eu fiz, umas são diferentes das outras, apesar de todas serem feitas por mim, mas cada um tem um pedido e um significado diferente. Assim como cada orixá tem sua própria força e seu próprio destino. [Entrevista com Pai Sérgio de Omolu, Manaus 14 de junho, 2021, grifos meu]

É interessante observar que na grande maioria das falas de meus entrevistados para a pesquisa, especialmente aqueles selecionados como artífices do àṣẹ, criadores

artísticos de aṣo òrìṣà, ìlèkè e òrìṣà òsò na cidade de Manaus, o tratamento de suas criações flutuam enquanto objetos circulantes de àṣe! Esses objetos estão preenchidos de força, de encanto, de sabedoria, conhecimento ancestral, dedicação, suntuosidade, humildade e destreza. São muitas categorias explicativas que operam na compreensão acerca do objeto artístico dos terreiros. A fala de Pai Sérgio se soma a de outros artífices aos quais tive acesso desde o ano de 2004 quando me iniciei no candomblé e passei a aprender e produzir paramentas para os òrìṣà na cidade de Manaus. Esse aspecto do “pouquinho de si” presente em um objeto dedicado a afroreligiosidade aparece de modo constante nas falas dos artífices. Parece que esses objetos, feitos com as próprias mãos, elevam ainda mais o aspecto do sagrado que envolverá corpos e denotarão histórias dos antepassados míticos no lugar em que os ancestrais divinizados se farão presentes em tempos de festejo. Esse “pouquinho de si” se diferencia, ainda, no uso de materiais específicos de concepção artística de cada artífice do àṣe. Isso se explica na adoção privilegiada de alguns materiais presentes na Amazônia, caso das madeiras presentes na região para produção de objetos fálicos do òrìṣà Èṣù ou ainda as sementes que ornaram colares de Òṣòṣì e Òsányin ou mesmo outros ancestrais divinizados, em decorrência dos formatos atrativos que envolvem cores, tamanhos e qualidade, como no caso de tecidos como a fibra vegetal em juta (*Corchorus capsularis*) e a esteira de palha de buriti (*Mauritia flexuosa*) denominada “esteira de índio”.

Elsje Maria Lagrou (2003) já sinalizava para o que Gell contemplou a partir da técnica empreendida no desenvolvimento de uma arte envolta em procedimentos criativos e contemplativos. E na relação entre objeto e pessoa, para Lagrou, é preciso compreender o sentido, tendo em vista que este “muda conforme o contexto no qual o objeto se insere” (LAGROU, 2003, p. 103). A autora analisa a partir de sua fonte de pesquisa que é povo kaxinawá<sup>124</sup>, contemplando uma complexa endogamia indígena associada às produções artísticas que criam relações com o mundo mítico do deus canibal faminto Inka e os grafismos com linhas fechadas e pequenas distorções, o que leva a compreender que tais assimetrias transformadoras impulsionam quanto à análise da personalidade e estilo individual do artista indígena kaxinawá. Esse jogo imbricado de linhas e padrões no desenho (seja em tecido e ou pintura corporal/facial) corrobora

---

<sup>124</sup> O povo indígena kaxinawá ou huni kuin estão localizados na fronteira Brasil-Peru (oeste amazônico) e são falantes da família linguística pano. Também autodenominados “povo nawa”, os kaxinawá sofreram muitas perdas por meio do contato com o “homem branco” e somavam, em 2014, cerca de 10.818 indígenas dessa etnia no Brasil, conforme dados do Siasi/Sesai.



com a complexidade imaginativa dos kaninawá em que a fala de uma velha senhora cega que afirma “O desenho é a língua dos espíritos”, estimula ainda mais a potência imaginativa.

Nesse sentido, referenciando nosso objeto de estudo, as relações estabelecidas entre o artífice de àṣẹ e suas produções no campo do sagrado, os objetos produzidos pelos artistas dos terreiros ganham sentido diferenciado quando vestidos ritualisticamente nos ancestrais divinizados bem como vestidos nos assentamentos no interior dos quartos de santo. A roupa, os colares ou paramentas significam o próprio ancestral divinizado quando saem dos ateliês ou dos próprios terreiros e ganham ‘vida’ ao corporificarem os seres ancestrais.

Clifford Geertz (1997) discute antropologicamente a arte enquanto um sistema cultural em que a arte é afetivamente presente na cultura e promovida, inclusive, no cotidiano daqueles que pensam, falam e fazem arte. Se vejo objetos sendo concebidos e produzidos no interior dos terreiros ou ainda nos ateliês desses artistas percebo que se tratam de sensibilidades construídas a partir do refinamento de sentidos que esse artista dá às suas criações. Certa vez, acompanhando meu Ajigbonà no trabalho de desfiar palha d’Costa que seria usada em um saiote, acessório da paramenta de Ọmọlu, perguntei a ele a necessidade da minuciosidade em desfiar a palha com agulha ou ainda com pequenos espinhos de tucumã (*Astrocaryum aculeatum* Meyer, um tipo de palmeira amazônica). Ele me respondera à época se tratar de uma exigência do òrìṣà, pois sua veste de palha deveria ser delicada para não cortar as mãos do pai de santo quando este a vestisse incorporado com o ancestral. Explico: a palha d’Costa pode, por vezes, engatar entre os dedos do òrìṣà e causar pequenos cortes em seu filho, especialmente quando molhada pelo suor. Outra explicação que meu pai criador me dera foi de que se tratava de um òrìṣà meticuloso e havia um certo receio do ancestral da família Afoman não gostar de sua veste por não ter sido ornada com destreza. Foram dois dias inteiros dedicados a desfiar cuidadosamente a palha com agulhas finas e espinhos de tucumã...

Essa questão da sutileza associada às exigências dos ancestrais divinizados surgiu em outras falas dos agentes sociais da pesquisa. Esse cuidado prestimoso se articula ao que Geertz analisa acerca da arte do povo yorùbá por meio de suas linhas enquanto narrativas que expressam ‘linhas que marcam a vida’, como no caso dos yorùbá que marcam a própria pele formando cicatrizes tribais de referência à legitimidade junto ao seu povo em sua posição hierárquica e linhagem tribal. A tessitura

dessas linhas denota a rigidez do traço, especialmente na produção de objetos feitos em cerâmica e a sensibilidade de traços delicados presentes nas paramentas dos ancestrais divinizados, braceletes feitos em cobre e ouro e, ainda, as pinturas corporais em algumas modalidades de candomblé brasileiro em que os recém-iniciados são apresentados à comunidade no dia de seu festejo conhecido entre os praticantes como “saída de òyàwó”.

Na arte dos terreiros, a linha geométrica evoca criação e interpretação do plano mítico associado à realidade. Exemplo disso são os desenhos produzidos por artífices do àṣẹ como Pai Sérgio de Ọmọlu e Lady Zuh na produção de paramentas e Pai Marcelinho de Ọṣàálá e Nildo de Ọsányin na produção de vestes de santo. Essas marcações sejam em material rústico ou em tecido incorporam toda uma literatura da vida de ancestrais divinizados. Tanto Nildo que dizia que suas roupas com bordados se tratavam de roupas simples mas que foram sendo confeccionadas ao longo do tempo com mais primor e cuidado em que dizia: “(...) eu errava em um, aí comprava pano, fazia de novo, entendeu. E fui fortalecendo meu aprendizado comigo mesmo. Eu via que ficava bom, aí eu via que não ficava. Uns ficavam, outros não. Hoje em dia, minha técnica, tu é doido, meus bordados são super fixos. Que eles não ficavam fixos. Ficam bem definidos” quanto Pai Marcelinho que afirmava que as roupas de santo produzidas por ele eram feitas com dedicação e por isso “(..) o pessoal me procura muito porque eu consigo agregar valores, eu consigo fazer uma roupa em um preço barato entre aspas e eu consigo deixar uma roupa mais ou menos bonita, entende. (...) Mas as pessoas me procuram sabendo da minha capacidade profissional, claro que o conhecimento adquirido no decorrer dos tempos, e eu nunca deixei ninguém a desejar, graças a Deus. Eu fiz uma roupa pra Sete Encruzilhadas, quando vi a Lenita, ela disse “Cara, tu és um artista plástico! “Eu disse ‘Não, mero artesão!’ (risos). Sou de Oxalá, povo debochado” denotavam um olhar aprimorado, perspicaz e tangenciado por suas experiências primeiras na afroreligiosidade, quer tenha sido aprendizes nos ofícios aos quais se dedicaram, quer seja por suas relações ambientadas na hierarquia do candomblé evocando habilidades sombreadas pelos ensinamentos de suas lideranças e demais sacerdotisas e sacerdotes do àṣẹ. Essas habilidades se somam a outras experiências de trabalho do cotidiano, como no caso de Nildo de Ọsányin com roupas produzidas para danças folclóricas da cidade como Cirandas, Pai Marcelinho com suas produções primeiras no artesanato com cerâmica e ferro, além de Lady Zuh e Pai Sérgio com

produções artísticas voltadas para as artes plásticas e vestimentas de dançarinos de Cirandas e o carnaval amazonense. Essa *expertise* artística vai sendo amplificada e melhorada com o passar dos anos e muitos dos artífices do àçê com quem conversei explicitaram que, em grande medida, esses aperfeiçoamentos aconteceram em decorrência de exigências e melhorias atinadas pelo público conhecedor das religiões de matriz africana na cidade e potenciais clientes recorrentes em busca de materiais novos aos seus òrişà bem como para si próprios. A exemplo disso têm-se as criações de Pai Marcelinho com vestimentas compostas com tecidos diferenciados, intercalando guipir com tecido de estofamento ou ainda rendas diversas e percal liso. Suas composições obedecem ao rigor estabelecido por ele no conhecimento mitológico de cada ancestral divinizado bem como a idealização de uma peça que atenda aos anseios primeiros de cada cliente, firmando diálogos e relações afetuosas entre o costureiro do àçê e sua clientela. Pai Marcelinho contemplou, especialmente, as vestimentas que costurava para pombas-giras, ciganas, exus ‘machos’, as pinturas em tecido que inicialmente se dedicava e transportou isso para as vestimentas de santo e roupas do cotidiano no candomblé local. Pai Sérgio, por outro lado, incrementa suas produções de paramentas de òrişà com uso de pedras d’água, sianinha, fitas gregas, renda guipir, terços coloridos, cordão torçal com larguras variadas e outros tipos de adereços, a partir do universo da produção artística ambientada nas escolas de samba e manifestações culturais da cidade de Manaus e de municípios próximos. Sempre preocupado em tornar a paramenta mais adaptada ao cliente, Pai Sérgio denotou àquilo que ele definiu como uma ‘pegada pessoal’ na composição de artigos para o candomblé em que afirma:

A gente não faz só uma paramenta, ali não é só um simbolismo ao Orixá, à vida religiosa. É assim: é uma parte nossa de respeito, de sincretismo, de continuidade na religião. Então assim, eu acho que cada um tem a sua pegada, tem os seus pedidos. Eu sou uma pessoa que quando faço a paramenta para um Orixá, apesar de ser orixás de iyawos, de pessoas que estejam dando obrigação ou até mesmo de babalorixás, eu faço o meu pedido a Orixá. Eu aprendi que tudo que se refere a Orixá, a gente tem que fazer com respeito, com dedicação e com amor. E é assim que eu faço. [Entrevista com Pai Sérgio de Omoļu, Manaus 14 de junho, 2021, grifos meu]

A par dessa discussão reitero a necessidade de ampliar a análise da produção de objetos artísticos devotados a afroreligiosidade por meio do uso de teorias que evocam o gosto bem como a técnica no campo das artes. De forma costumeira, é comum ouvirmos afirmações de que gosto não se discute, pois se trata de escolha subjetiva. O que aprendemos é que o gosto, de fato, é construído de modo coletivo e

atua na observância ao mundo vivido. O contexto ao qual o ser humano está inserido acaba por “alimentar” algumas fruições e dentre elas está o gosto estético ou gosto social por determinados elementos, e neste caso, estamos tratando de analisar vestimentas de santo, colares e paramentas devotadas aos ancestrais divinizados.

Reiteramos que mesmo o gosto é suscetível a mudança, o que corrobora com a transitoriedade das escolhas e motivações de consumo por tecidos, rendas e demais artigos de armarinho, tipos de colares, que vão desde o preço, durabilidade, cor e mesmo a técnica empreendida por aquele artífice do àşę. E é importante destacar que mesmo os artífices do àşę manauara carregam escolhas e preferências específicas de seus feitos artísticos, quer seja na confecção de vestimentas de òrìşà, vestimentas do cotidiano dos praticantes, produção de colares da afroreligiosidade, quer seja na produção de paramentas dedicadas aos ancestrais divinizados. Entendo que a arte nos terreiros se comunica com seus consumidores. Ela se articula ao vivido e experencializado no campo do sagrado e denota fluidez no processo de construção de material artístico e rigidez em seu uso ritualístico, tendo em vista a hierarquia presente e ainda o gosto que os ancestrais divinizados depositam em seus objetos e isso inclui vestes, fios de conta, paramentas e assentamentos. E, poderíamos incluir, ainda, outras tipologias de gosto como o alimentar e o aromático, tendo em vista que quando incorporados, em algumas situações nos festejos de santo, é comum borrifar perfumes sofisticados nacionais e importados (Malbec, Essencial, 212 Carolina Herrera, Kenzo, Kriska, Floratta, Cabotine) nas vestes e corpos de òrìşà como Òsùn e Yemoja, especialmente no momento do “banho” que elas realizam remetendo ao seu passado mítico performatizado no salão.

Sobre essa questão do gosto, nosso argumento de pesquisa se desenvolve por uma escolha interpretativa em busca de significados, entendemos que quando afro-religiosos buscam costureiros da própria afroreligiosidade, estes buscam o elemento de diferenciação. Desejam serem compreendidos em suas escolhas na formatação de uma veste de santo que engloba, por exemplo, entremear percal liso com rendas em organza (tecido transparente e liso) e guipir (renda nobre com fundo vazado). Ou ainda realizar cortes diagonais com tecido ankará africano e intercalar com bordado inglês na cor predominante do tecido estampado. Isso implica em uma relação de confiança e préstimo no atendimento qualificado na diferença que há em ser cliente de um

costureiro acostumado a desenvolver peças originais com base na sua experiência, escolha do cliente e exigência da ancestralidade.

Artífices do *àṣẹ* estão simbolicamente estruturando um campo de atuação muito particular em que assinalam peças diferenciadas destinadas a uma clientela afro-religiosa exigente, estilo na produção, criatividade com o material disposto, articulação entre o tangível e o intangível por meio de objetos que transitam os espaços do sagrado, seja na manipulação como no caso do *adjá* que conduz os ancestrais e paramentas de santo, seja nas vestimentas que são criadas para “vestirem assentamentos de santo” no interior dos quartos destinados aos ancestrais divinizados.

Esses mestres na arte de produzir artes para e no terreiro constituem uma categoria especializada na construção e propagação simbólica dos *òrìṣà* tendo em vista sua compreensão sobre o mundo ancestral africano e sua conexão com os seres humanos mediatizada também por objetos circulantes no terreiro que remontam ao passado mítico e ao desejo de aproximação com respeito e hierarquia presentes. Nesse sentido, consideramos o corpo como elemento de conexão com os objetos pensados e construídos para a afroreligiosidade. Nas palavras de David Le Breton (2007), o corpo é o que marca a individualidade humana, sua distinção e assim o autor considera o corpo enquanto “(...) vetor semântico pelo qual a evidência da relação com o mundo é construída” (LE BRETON, 2007, p. 07). O corpo se configura em um plano ambíguo de definição, pois não se trata de natureza ao passo em que se “vê apenas homens e mulheres”, e sim, de uma definição que abrange o mundo das sensibilidades em que aponta o corpo enquanto “(...) uma construção simbólica, não uma realidade em si... O corpo parece evidente, mas, definitivamente, nada é mais inapreensível. Ele nunca é um dado indiscutível, mas o efeito de uma construção social e cultural” (LE BRETON, 2011, p. 18). A corporeidade pode ser traduzida enquanto uma pluralidade conceitual e de vivência humana porque há corpos vivenciando o mundo e se sensibilizando o tempo todo. Corpos que acolhem e que expulsam. Corpos que carregam malefícios bem como corpos narcisistas. Corpos que se escondem e outros que se libertam. Assim entendo que o corpo que traveste ancestralidade é aquele que encarna o aspecto sensível. O corpo que media a conexão com o mundo sensível dos *òrìṣà* e transporta esperanças e motivações individualizadas de transformação e prosperidade.

Aliás, o povo de terreiro em Manaus preza bastante por essa categoria nativa da ‘prosperidade’ ancorada no *àṣẹ*. Se é próspero quando se tem o próprio terreiro. Se é

próspero quando suas preces são atendidas por meio de ebós e oferendas. E também se é próspero quando se paga obrigação de santo vestindo òrìṣà com belas vestes e ofertando um bom banquete aos convidados! Ser de terreiro é ter prosperidade no que se deseja. Recentemente ouvi de um praticante candomblecista que dera obrigação de santo que esta havia sido muito próspera, pois conforme ele dissera: “Deu muita gente. Foi tudo próspero. Vesti meu santo com a roupa que eu queria e servi comida boa para o povo da casa e de fora”. Essa prosperidade convém compartilhar das coisas boas do obrigacionado com os demais pares do àṣẹ e isso implica em uma relação de dádiva para com o ancestral divinizado. Aqui, a relação da dádiva do òrìṣà com o afro-religioso, conforme Marcel Mauss (2001) é entendida enquanto troca. E para isso, a rede de relações estabelecida impõe trocas também a partir dos laços espirituais presentes na dádiva. Esses laços espirituais entre homens e ancestrais estão presentes naquilo que Mauss aponta enquanto um contrato firmado entre homens e deuses pois “Um dos primeiros grupos de seres com os quais os homens tiveram de estabelecer contrato, e que por definição estavam aí para contratar com eles, eram os espíritos dos mortos e os deuses” (MAUSS, 2003, p. 206). Em uma religião de ancestralidade fortemente marcada por moralidade regida nas alianças, sejam tribais e/ou mesmo simbólicas, a dádiva se impõe enquanto diálogo intenso com ancestrais divinizados e outros espíritos e a assertiva de que essas trocas espirituais se mantenham entre humanos e seres ancestrais.

Se, por exemplo, um filho de santo solicita por meio de oferendas que seu òrìṣà o ajude no cumprimento de uma obrigação de santo e o òrìṣà corresponda às expectativas, o filho de santo deverá realizar a obrigação bem como ainda ofertar uma retribuição pelo àṣẹ recebido. Ou seja, o fenômeno do “dar-receber-retribuir” está presente no candomblé de forma reiterada em cada instância de apelo ou mesmo satisfação nos desejos atendidos. E, por vezes, a retribuição ao òrìṣà se dá na composição de uma nova paramenta de santo ou ainda uma veste diferenciada a ser usada em momento oportuno para se “vestir o santo”. E é relativamente comum esse tipo de retribuição no àṣẹ manauara em que povo de terreiro oferece aos ancestrais divinizados objetos que serão exibidos em festejos públicos com vistas a ressaltar, sobretudo, a elegância, vivacidade, criatividade e devoção.

Em “A distinção” (2007), o sociólogo francês Pierre Bourdieu sinalizou para uma análise dos pares de oposição social – privilegiados e oprimidos – do gosto

*refinado* recheado de *bom gosto* na aquisição de bens simbólicos. A força que o *habitus* opera na sociedade imprime ao ser humano escolhas sorrateiras. Nesse debate, a arte depreende poder simbólico de imputar beleza e refinamento estético. O gosto, para Bourdieu, é uma construção social expressa pelo *habitus* em que são levadas em consideração as condições de existência humana e que objetivamente denota as dissonâncias entre as classes inscritas sob a égide do status. Aqui, opera a relação estabelecida entre consumo de bens e classes sociais em que se instala o jogo de permanência das mesmas estruturas de dominância, mesmo no campo das artes e da costura. E na dinâmica do *habitus*, o gosto se consolida, ao nosso ver, enquanto estratégia dissimulada da diferença, perpetuando a hierarquização da sociedade, transposição de estilos de vida diferentes e que antagonizam as classes sociais ao ponto de provocarem, conforme as palavras de Bourdieu, um certo horror e ânsia de vômito:

(...) sem dúvida, os gostos são, antes de tudo, *aversão*, feita de horror ou de intolerância visceral ("da ânsia de vomitar"), aos outros gostos, aos gostos dos outros. Gostos e cores não se discutem: o motivo não é tanto pelo fato de que, na natureza, há gostos para tudo, mas porque cada gosto pretende estar baseado na natureza - e o é praticamente, sendo *habitus* -, lançando os outros no escândalo da contranaturalidade. A intolerância estética exerce violências terríveis. A aversão pelos estilos de vida diferentes é, sem dúvida, uma das mais fortes barreiras entre as classes: como bom testemunho, temos a homogamia. E, para aqueles que julgam ser detentores do gosto legítimo, o mais intolerável, acima de tudo, a reunião sacrílega dos gostos que, por ordem do gosto, devem estar separados. (...) As tomadas de posição, objetiva e subjetivamente, estéticas - por exemplo, a cosmética corporal, o vestuário ou a decoração de uma casa - constituem outras tantas oportunidades de experimentar ou afirmar a posição ocupada no espaço social como lugar a assegurar ou distanciamento a manter. (BOURDIEU, 2007, p. 56-57, grifos do autor)

Ou seja, a tomada de decisão é sempre da classe dominante, segundo consta a análise do sociólogo francês. Pensando nesse aspecto, é interessante notar que mesmo hoje, é relativamente raro, um afro-religioso na cidade de Manaus se vestir inteiramente de roupa feita com renda de bilro, renda renascença ou ainda guipir e richelieu. Isso demanda um alto poder aquisitivo bem como de sua posição hierárquica condizente ao status religioso. Se transpõe, ainda, em um capital simbólico de difícil acesso vestir-se de *Butik Axé* (Estela de Osùn) ou ainda *Tadeu Richelieu* (Ogan Tadeu). Ambos se consolidaram enquanto referências antigas de costureiros do àçê em plano nacional e ambos possuem habilidades diferenciadas na produção de vestimentas para os òriça bem como para os praticantes de religião de atriz africana. Stella, residente em Fortaleza, se especializou nas vestes produzidas em tecido percal, renda guipir bem como o tecido

ankará com entremeios multicoloridos enquanto que Ogan Tadeu, costureiro de São Paulo, confecciona vestes com bordados em richelieu com entremeios, fios dourado e prata, renda bilro e renda renascença.

Fig. 99 - Roupas produzidas por Butik Axé



Irmão de santo vestido com aço confeccionado por Butik Axé para o festejo do Olubajé em Manaus. Roupas produzidas em tecido ankará com predominância da cor terracota preenchida com entremeios coloridos.  
Fonte: Acervo pessoal de Mário Brandão, ago/2021.

Essa articulação entre o gosto preconizado pela escolha, disposição de materiais diferenciados para a afroreligiosidade para aqueles com poder aquisitivo maior se concretiza em uma realidade proveitosa do acesso ao consumo de bens simbólicos. Em “O costureiro e sua grife” (2001), Bourdieu retoma a discussão acerca da separação antagônica das classes enquanto dialoga acerca da produção de vestimentas caras e a influência da cultura da moda no mundo. Para ele, a bipolarização refinada representada por uma elite conservadora, vanguardista da moda (a exemplo da *maison* Saint Laurent) bem como de uma ala burguesa moderna, irônica (*a la* Paco Rabanne) estimulam a legitimidade de suas posições de referência no ‘bom gosto’ e a



distinção desejosa entre dominantes e pretendentes na ostentação da moda francesa. Quando Bourdieu acompanha os anúncios e reportagens acerca dos estilos de vida e moradias dos costureiros franceses e ainda entrevistas com produtores de moda, ele articula sociologicamente as estratégias envolvidas na definição, comparação e estilo de grife. Se por um lado as *maisons françaises* continuavam a produzir rotineiramente um tipo de moda antiga que atendia a uma demanda específica, por outro lado, a inventividade da moda atuante e volátil das novas grifes descarregava novas tendências de consumo. Esses novos ingressantes revolucionários da moda desestabilizavam a legitimidade de um campo distinto e chique.

Quanto ao *price tag* sabemos que o preço restringe o acesso. Entretanto, hoje, o objeto pretendido não impede de ser um grande almejo e objetivo, especialmente quando o ser “crédito parcelado” aproxima desejo ao da aquisição. Esta se consolidou em uma estratégia hábil que aproximou estratos mais baixos da população no consumo de marcas tidas como inacessíveis. E no que tange ao consumo de peças diferenciadas e notadamente caras ao público afro-religioso, a lógica invertida do acesso aos bens de luxo simbólicos tem se somado à ruptura da negação em sua aquisição bem como o parcelamento da dívida na compra ao que confere conquista exitosa no aße, satisfação e, ainda, status.

Jean Baudrillard (2003) destaca a lógica do consumo baseada nas relações voláteis da vida contemporânea em que o mercado não é pensado mais a partir das necessidades bem como a satisfação, e sim, dos significados engendrados na aquisição de uma mercadoria que pode se tornar obsoleta após um período de uso. Segundo o autor: “A verdadeira análise da lógica social do consumo não é a da apropriação individual do valor de uso dos bens e serviços da produção desigual, em que uns têm direito ao milagre outros apenas às migalhas do milagre; também não é a lógica da satisfação, mas a lógica da produção e manipulação dos significantes sociais” (BAUDRILLARD, 2003, p.59). Sua célebre frase “Já não consumimos coisas, mas somente signos” se vincula ao conceito de *mercadoria-signo* que deixa tudo atraente frente aos olhos, satisfaz momentaneamente e cede a cobiça pelo incomum. O que se percebe é uma necessidade simbólica na diferenciação e, no caso dos trajes no candomblé, entendemos que essa busca incessante pelo diferencial objetiva alguns indivíduos na aquisição de elementos diferenciados ainda que se trate de um bem

simbólico de alto custo. Ou seja, vale a pena pagar caro por algo que se deseja de forma impetuosa!

Ao referendar as narrativas coletadas durante a pesquisa, percebo que afro-religiosos de Manaus, em sua maioria, têm denotado uma preferência exultante por roupas e apetrechos religiosos que requerem altas quantias; mérito este do campo singular de produção de objetos de àçê diferenciados e de alto requinte, especialmente, as vestimentas de òrișà produzidas em guipir e renda renascença ou ainda as paramentas e fios de conta confeccionados em latão cinzelado com banho em bronze, prata e ouro. Especialmente objetos com maior durabilidade justificam a aquisição de objetos de alto custo bem como o significado atribuído aos objetos denota a singularidade dos mesmos, para além da funcionalidade, e também a ostentação destes em que a maioria não tem acesso, porém deseja. Todavia, essa preferência também incorpora a aquisição de elementos da afroreligiosidade com matérias-primas da própria região. Isso é visualizado a partir da exigência de uma clientela local por produtos diferenciados que tenham a personalização daquilo que se deseja. Vestimentas de santo, paramentas e fios de conta são concebidos por artífices do àçê com experiência e versatilidade no uso de materiais locais, como dissemos anteriormente, caso das fibras vegetais amazônicas, sementes naturais e ainda madeiras presentes na região. A exigência dessa clientela por produtos da afroreligiosidade local aciona a produção e consumo por tais elementos dispostos no mercado de produção artesanal e simbólica.

Talvez o ensejo aqui seja o de entender a influência da *marca* (ou estilo característico de um artista) na tipologia de gosto da afroreligiosidade de Manaus. Se consome um bem em decorrência do valor simbólico atribuído ao seu nome, o que garante exclusividade e diferenciação em sua aquisição. Interessante notar que há relativa contrariedade na questão do gosto tendo em vista que no candomblé ketu manauara os praticantes têm optado, ainda, em dar visibilidade ao que é produzido de modo local. Ou seja, esses materiais e vestimentas constituídas por artífices do àçê local encontram espaços de circulação investidos de respeitabilidade, destaque e procura por esses mesmos consumidores de objetos de alto custo da afroreligiosidade presentes no Brasil e mesmo em outros países<sup>125</sup>.

---

<sup>125</sup> Recuperamos, aqui, as informações prestadas por alguns agentes sociais da pesquisa em que os mesmos relatavam a busca por materiais para a afroreligiosidade em outros países, quer seja por vínculos afetivos em que parentes de santo visitavam cidades europeias e africanas e poderiam realizar compras de pedras preciosas, tecidos africanos, leques diversos, quer seja por intermédio das redes sociais por meio

Ouro elemento importante a considerar são as escolhas engendradas por consumidores locais, especialmente no que diz respeito às vestimentas de òrìṣà em que as exigências estão voltadas na agradabilidade ao ancestral divinizado e ao cliente. E tudo isso ainda se soma ao recurso disponível pelo cliente para produção de uma vestimenta que atenda às suas necessidades, seu gosto particular, o gosto do òrìṣà e a chancela, por vezes, da sacerdotisa ou sacerdote da casa de santo. Como descrevemos em capítulos anteriores, é relativamente comum que os clientes dos costureiros do àṣẹ costumem requerer a produção de uma vestimenta para seu ancestral divinizado e, ainda, solicitar um “desconto” para essas vestes. Diversas vezes ouvi clientes suplicarem desconto “em nome do òrìṣà” e os costureiros, de forma prestimosa, atribuírem desconto na peça só “porque era para o òrìṣà X”. Essa “pechincha” não cabe na solicitação de confecção de vestimentas para os ancestrais divinizados e mesmo vestimentas individualizadas destinada aos costureiros de grife como os de *Butik Axé* e *Tadeu Richelieu*, pois muitas vezes, não há essa relação aproximada com tais costureiros e estes exibem uma tabela de preços constituída de modo anterior às suas produções, seja em molde catálogo ou ainda nas imagens exibidas em suas páginas individuais das redes sociais como Instagram e Facebook. Eventualmente, a pechincha pode existir, caso a pessoa venha a ser um cliente ativo em compras exclusivas com costureiros de renome nacional como Estela de Ọ̀sùn e Ogan Tadeu.

Um fenômeno interessante tem ocorrido em Manaus é a adoção de rendas guipir em metro usado na barra de saias e calças masculinas bem como em mangas de camisas e ainda outros tipos de bordado como o tule barrado com pedrarias nas vestimentas de òrìṣà bem como vestes do cotidiano realizadas por costureiros do àṣẹ Ketu. Pareceu, em um primeiro momento, uma cópia inexata das produções concebidas por outros costureiros de àṣẹ renomados no Brasil, entretanto essas concepções de vestimentas têm sido cada vez mais entremeadas por estilos diferenciados desses costureiros locais. A adoção de enfeites coloridos por meio de aviamentos como passamanaria, bordado inglês bem como sianinha dourada e prata têm incrementado as vestimentas dos praticantes afro-religiosos na cidade. Outro elemento muito comum de

---

de compras individuais e/ou coletivas de produtos estrangeiros que pudessem ser transportados para Manaus. Essas aquisições estão mais voltadas para compra de atabaques em solo brasileiro e de tecidos e corais africanos, especialmente advindos da Nigéria. De modo local, essa articulação de compras no mercado estrangeiro é realizada pelas “casas de macumba”, categoria nativa para o comércio varejista de revenda de artigos religiosos e de culto de matriz africana, que possuem experiência na aquisição de produtos por atacado para a afroreligiosidade investindo na variedade, qualidade, entrega segura e confiabilidade dos parceiros de venda online.

adoção nas vestimentas de afro-religiosos em Manaus são os retalhos de tecido como percal e tricoline coloridos e tecido oxford estampado que são usados nas barras das saias e camisas denominadas ‘roupas de ração’ que são as vestes do cotidiano.

Fig. 100 e 101 - Roupas de festa produzida por costureira local, Ajoye Carla de Sângó



Tecido Oxford estampado com presença de bordado inglês de algodão na cor branca e flores amarelas, bordado inglês de algodão e bordado inglês sintético na cor amarela.

Fonte: Acervo pessoal de Suzy Menezes, set/2021



Roupa produzida em tecido percal na cor branca enfeitada com fita de cetim azul, bordado inglês de algodão na cor amarela e na cor branca, fita grega fina na cor azul e amarela, passanamarca amarela e retalhos de tecido oxford estampado com tema azulejo português com arabescos.

Fonte: Acervo pessoal de Suzy Menezes, set/2021.

Um detalhe interessante que surgiu durante a pesquisa de campo é que aqueles que possuem alto poder aquisitivo costumam fazer uso de tecidos como lese bordado em algodão e cambraia. Em Manaus, o preço do metro desses tecidos costuma variar

entre R\$ 70,00 a R\$ 100,00 e para compor uma roupa de ração confortável com todos os itens necessários é preciso realizar a compra de, no mínimo, três metros de tecido, o que denota um gasto demasiado com vestes do cotidiano, porém se trata de uma escolha para um estilo individual com seus respectivos incrementos.

Em outros momentos de festejos nos terreiros, as roupas podem vir a serem confeccionadas de forma mais simples como no caso da festa do Olubajé, que é a festa da família Afoman. A “família jeje” exige que as vestes dos afro-religiosos, em seu festejo, sejam confeccionadas de modo mais simples, coloridas e que os praticantes estejam descalços durante todo o dia de preparação e realização da festa. Afro-religiosos, em dia de Olubajé, amanhecem com pés descalços, porém podem fazer uso de vestes coloridas durante o dia e, especialmente à noite em que recepcionarão os grandes herdeiros ancestrais Afoman: Ọmọlu, o grande ancestral negro e dono da festa conhecido popularmente como Ọbalúwáiyé, acompanhado de sua mãe Nàná e seus irmãos Ọşùmàrè, Ìròkò e Yẹwà.

A festa do ‘povo do dendê’, conhecida como *Olubajé*, é uma das festas mais populares e esperadas por afro-religiosos de nação Ketu. É uma festa diferente em que o colorido aparece nas vestes e na decoração da festa. As comidas são servidas em grandes panelas de barro enfeitadas com tecidos coloridos que podem ser de chita, chitão, tricoline ou ainda ankará. Aliás, este último tem sido bastante utilizado em vestes produzidas nos terreiros de Manaus. São tecidos leves, de fácil lavagem, secam e pegam ‘goma’ de forma rápida, o que facilita o trabalho de passar roupa e deixar no quarto de santo à espera de vestirem os òrìṣà para o festejo.

O tecido chita ou chitão é o mais utilizado na composição de vestes dedicadas ao òrìṣà Ọmọlu, pois afro-religiosos do candomblé reiteram o mito de que este ancestral divinizado seria o grande representante da humildade dentre os òrìṣà. Ọbalúwáiyé é o ancestral-símbolo da abnegação e da caridade. Aquele que deve ser copiado em sua qualidade de prestar auxílio aos que recorrem em aflição. Ele, enquanto ancestral, carrega todos os males do mundo em seu corpo. Suas chagas representam a dor e sofrimento no mundo e seu ṣàṣàrà se transforma em instrumento de controle dos espíritos maléficos e sua relação com o mundo terreno. Comumente as roupas de Ọmọlu são concebidas de modo simples em que a cor branca, preta e vermelha aparecem de modo constante, tendo em vista que são suas cores ancestrais. A cor terracota ou marrom também é muito comum nas vestes desse òrìṣà, todavia a vestimenta dele é a

palha d’Costa. Se costuma fazer entrelaçados diversos com a palha para produzir o azê que lhe cobre o corpo todo bem como o saiote composto de palha e pequenas cabaças que circundam o quadril e seu instrumento, o şàşàrà. Ọmọlu se veste por completo de palha com o fim de esconder a doença que lhe cobriu o corpo todo, porém como bem revelara Ọya, o azê escondia o belo corpo e sorriso do ancestral negro da família Afoman. Há uma reza proferida no Olubajé em que Ọmọlu dança freneticamente erguendo os braços para cima e para baixo evidenciando seu instrumento de palha: “Şàşàrà balè fún awo/ Balè balè / Şàşàrà balè fún awo/ Balè balè” (Do chão, o xaxará revela segredo/ Do chão, do chão<sup>126</sup>).

Fig. 102 - Ọmọlu, òrişà que se veste de palha



Fonte: Acervo pessoal de Klinger Doval, ago/2021

No caso específico desse òrişà, a vestimenta pode vir a ser produzida de modo mais simples, todavia, sua paramenta é delicada tendo em vista o uso de materiais como palha d’Costa e taliscas de dendezeiro para produzir seu enorme capacete e seu cetro sagrado, o şàşàrà. O ancestral divinizado humilde é o rei da palha, rei da terra que os humanos pisam, se deslocam e se alimentam! A beleza de Ọmọlu se esconde debaixo das palhas e por isso ele é chamado de o “Filho do Sol”.

<sup>126</sup> Tradução livre.

Segundo Samuel Abrantes (1996), a roupa e paramentas de Omoḽu são concebidas a partir de um trabalho minucioso, rico em detalhes, repleto de sofisticacoes contemporâneas com adoção de bordados e emprego de enfeites elaborados e luxuosos. A nosso ver, a roupa desse rĩs se configura enquanto um “entrelacado de histórias que revelam ancestralidade”. Nas palavras do autor:

Não se questionam os altos custos com os paramentos e cada filho de santo introduz a sua parcela de criatividade, a originalidade de bordados, apliques, formas ou tecidos. São vários estilos individuais, devidamente ordenados pelo Babalorixá e que formam a “elegância da casa”. Por vezes, adotam traços isolados de modismos, de algum objeto referente, na busca de uma forma original de vestir o orixá. Ao vestir o santo, uma missão se cumpre. A roupa impõe um determinado comportamento em que a usa, condiciona o porte e passa a ser mediadora das funções daquele orixá ou da função que a pessoa desempenha na hierarquização do terreiro. A vestimenta expressa uma realidade fundamental, um aspecto cultural, moral e religioso. Neste contexto, vestir-se corresponde a um rito de passagem entre o mundo profano (do dia-a-dia, da rua, da casa) e o mundo sagrado (do terreiro). Constitui um meio de classificação do orixá, de tornar explícito seu significado e sua esfera particular de ação. (ABRANTES, 1996, p. 109)

Aqui, a indumentária estabelece relação com corpo humano que traveste ancestralidade, ainda que de modo momentânea, realiza conexão com o mundo vivido por praticantes afro-religiosos e público presente. O corpo no candomblé e um elemento de transitoriedade de evocação  ancestralidade africana. Ele conecta e aproxima os rĩs com o mundo terreno. É um corpo tingido de cores e de tintilar de objetos que incrementam o simbólico africano nos terreiros. A vestimenta do ancestral divinizado chama atenção do público, emociona, tangencia sentimentos porque se trata de um corpo sensível e aromático. Le Breton (2009) explicita que o corpo é individual e também social. O mesmo vale para os sentimentos e emoções que podem ser particularizados e também estimulados por um ambiente social em que “O desencadear das emoções é necessariamente um dado cultural tramado no âmago do vínculo social e nutrido por toda a história do sujeito” (LE BRETON, 2009, p. 117). Assim, o corpo no candomblé e um corpo-símbolo<sup>127</sup> recheado de emotividade, natureza, mito, hierarquia, cores, aromas, incorporação ritual, equilíbrio, gesto, reverência e s.

Esta é uma concepção acertada para aqueles que “vestem” o ancestral divinizado e o performatizam em dias de festejo, pois aqui estão presentes os ensejos,

<sup>127</sup> Sobre esse tema, cf. os trabalhos de Roberto Murilo Xavier Reis “Transforma-se o corpo para o corpo transformar o meio” (2018), Rita Laura Segato “Santos e Daimones” (2005), Joelma Cristina Gomes “O corpo como expressão simbólica nos rituais do candomblé” (2003), Roger Bastide “O candomblé da Bahia” (2001).

vislumbres e gostos de artífices do àṣe que, por vezes, também são afro-religiosos rodantes, ou seja, incorporam com suas respectivas espiritualidades e participam ativamente de rituais e festas de santo. Passamos a entender essa relação aproximada entre produzir material simbólico e reproduzir esse candomblé local ao vestir seu próprio òriṣà e, ainda, dar visibilidade às escolhas de seus clientes/amigos do àṣe que também farão uso de artefatos da afroreligiosidade.

Expresso isso porque dentre os agentes sociais da pesquisa em Lauro de Freitas e Salvador, apenas duas pessoas não eram rodantes (um ogan e uma ajoye), enquanto que em Manaus apenas uma pessoa que contribuiu com a pesquisa era ogan. Assim, desse universo de entrevistas e conversas informais sobre artes no candomblé 85% dos agentes sociais da pesquisa são rodantes em que o percentual de artífices do sexo masculino somam 83%. O gênero feminino está muito presente na concepção e confecção de vestes para òriṣà e roupas do cotidiano, sendo que na produção de paramentas tanto na cidade de Manaus quanto nas cidades baianas de Lauro de Freitas e Salvador não haviam mulheres se dedicando à produção de paramentas ou se dedicando especificamente à produção de fios de conta para fins comerciais para a afroreligiosidade.

Fica explícito que o campo artístico da afroreligiosidade capacita e aglutina, em sua maioria, pessoas do gênero masculino, quer sejam rodantes ou não. Bem como na cidade de Manaus, a presença da liderança dos terreiros esteja sob condução de afro-religiosos do sexo masculino. Sempre me incomodou que mulheres não estivessem afeitas à produção de paramentas na cidade de Manaus e por durante anos fui a única ajoye envolvida na produção de òriṣà òsò em alumínio e em molde rústica. O desenvolvimento artístico com paramentas envolve produção de croquis, desenhos, moldes, conhecimento de texturas, formas, produção de arabescos, filigranas, composição de materiais de enfeite como búzios, pedras d'água, pata de vaca, sementes, pérolas, além do manuseio de material cortante e perfurante como estilete, tesoura, agulha, arrebite e alicate. A manipulação desses materiais exige cuidado extremo (como no caso do uso de alicate, furador e martelo), habilidade, paciência, rigor nos detalhes e dedicação tendo em vista que uma paramenta pode levar de semanas a meses para serem confeccionadas.



Fig. 103 - Autora no processo de produção de paramenta em alumínio para a pesquisa



Fonte: Acervo da Autora. Manaus, jun/2021.

Essa exigência que o próprio artífice faz quanto às suas produções se soma às necessidades e desejos expressos pelos clientes dos ateliês. Uma roupa diferenciada com um toque individualizado do artesão, uma paramenta sofisticada com elementos reconhecidamente regionais ou com adereços que chamem atenção do solicitante e do público, um fio de conta extravagante e que adorne o pescoço de uma autoridade afro-religiosa se consagra em uma oportunidade de exaltar a composição única e adquirir novo público consumidor.

Em geral, as roupas confeccionadas para afro-religiosos em Manaus são produzidas de forma padronizada. Roupas femininas compostas de bata, camisú, saia rodada de até 4m, ojá e atacan com 3m cada e 2,5m de pano d'Costa. Para os homens, a composição básica é de uma bata, calçolão na altura do tornozelo e um gorro. Nos últimos anos, as roupas de ração têm sido incrementadas com muitas fitas de cetim coloridas, fitas gorgorão, passamanaria e viés. Homens também costumam incrementar suas roupas com fitas e rendas guipir. Roupas de òrişà são aquelas produzidas com maior incremento de rendas, fitas e outros tipos de aviamentos como botões, elásticos, fita grelô/pompom e velcros. Durante pesquisa junto aos artífices do àşę envolvidos na costura notei que há algumas dificuldades de composição próprias da afroreligiosidade.

Por exemplo, na roupa de òrìṣà masculino é necessário criar o bombacho<sup>128</sup>, uma espécie de calção largo. Na base próxima aos pés, costureiros do àṣẹ manauara costumam costurar fios elásticos contornando o tornozelo, enquanto que em Lauro de Freitas, no terreiro de Pai Aristides, comumente essas vestes são produzidas com o uso de velcros na base do bombacho, o que facilita na hora de vestir o ancestral divinizado em dias de festejo no terreiro. Uma técnica presente na costura dos bombachos é inserir, de modo anterior, rendas, fitas e demais apliques na parte de baixo da peça, na região do tornozelo, e só depois costurar o fio elástico com um tecido-forro por dentro da peça que dará o molde final do bombacho preenchido com os enfeites.

Quanto à veste feminina, a dificuldade maior está na costura simétrica do franzimento da saia que dará leveza e formato arredondado, semelhante a um bolo, como bem afirmara a Ìyákékeré do Opô Ajagunnán, Mãe Mariinha de Oya. De modo geral, tecidos mais grossos são mais utilizados para deixar as roupas mais “armadas” depois de engomadas e passadas, independentemente se forem roupas masculinas ou femininas. Uma diferença importante é de que as roupas femininas são acrescidas de anáguas usadas por baixo das longas saias em dia de festa. Andrea Mendes (2012) explicita a forma como as roupas eram engomadas no terreiro de Joãozinho da Goméia, famoso pai de santo baiano de nação Angola e também costureiro, com terreiro fundado em Duque de Caxias no Rio de Janeiro:

A técnica de engomagem dessas anáguas é delicada e de difícil execução, e quanto mais engomadas estiverem, melhor será o resultado final da vestimenta: na Goméia, as anáguas eram lavadas e, depois de secas, mergulhadas em um banho espesso de amido de arroz ou de mandioca, onde se adicionavam velas raladas, uma colher de azeite de oliva e um pouco de perfume. Depois de secas, eram passadas a ferro. O azeite tinha por função dar certa flexibilidade ao amido, impedindo que a goma “quebrasse” (até um vento forte poderia quebrar a goma), e a vela ralada impedia que o ferro grudasse, no momento de passar. As anáguas deveriam ficar tão duras de modo que pudessem se manter em pé, sozinhas, e produziam um barulho de papel, quando as filhas de santo caminhavam. Gisèle Cossard conta que as anáguas, ao serem passadas a ferro, brilhavam e ficavam lisas como espelho, e eram o orgulho das filhas de santo. (MENDES, 2012, p. 94-95)

A anágua é uma peça usada especificamente por mulheres rodantes no candomblé de nação Ketu, quer sejam ìyàwó, ẹgbón ou ìyálòrìṣà. Em Manaus, o

<sup>128</sup> Essa peça também é usada por rodantes homens que incorporam com òrìṣà feminina. No candomblé de nação Ketu, homens não podem usar saias em suas ancestrais e por isso compõem grandes bombachos coloridos de até 4m enfeitados com fitas, bordados e rendas com o fim de dar leveza e suavidade na apresentação de òrìṣà feminina no terreiro.

costume dessas afro-religiosas é fazer uso de anáguas de telas feitas em nylon ou anáguas de tnt, tule, espuma ou matelassê (um tipo de tecido acolchoado muito utilizado em decoração, bolsas, sapatos, jaquetas, dentre outros). Diferentemente do uso das anáguas feitas em tecido algodão usadas por afro-religiosas no terreiro de Pai Aristides e outros terreiros de nação Ketu na Bahia. Em Manaus, costuma-se usar um item denominado nos terreiros de “quebra goma”, uma saia simples de algodão de até 3 metros sem qualquer enfeite que dará formato arredondado e melhor caimento da saia longa exigida na composição de uma veste para festejos nos terreiros. Geralmente, a “quebra goma” é confeccionada em tecido simples e na cor branca com até 10 cm de largura na pala<sup>129</sup>, o que facilita na hora de vestir as rodantes bem como os òrișà.

Em sua maioria, os artífices envolvidos na produção de vestimentas para o candomblé não realizaram cursos de corte e costura; esse aprendizado surgiu no interior da própria afroreligiosidade ou ainda do ambiente doméstico. Entretanto, esses artífices estão envolvidos na qualificação de um bom trabalho desenvolvido a partir do acabamento de suas peças. Uma técnica interessante de recuperação de peças do guarda-roupa do afro-religioso é costurar nescas nas roupas, ou seja, alargar as vestes com pequenos pedaços de tecido semelhante ao da roupa. Isso facilita, especialmente, àquelas mulheres que engravidaram e passaram a ter seios volumosos e quadris largos, ou ainda aquelas pessoas que engordaram e, por conseguinte, tiveram aumento na numeração de suas roupas. Caso esse praticante venha recuperar seu peso anterior, a nesga pode vir a ser retirada da vestimenta, o que contribui com um improvável descarte da roupa.

Em se tratando de praticantes transexuais e transgêneros, o candomblé local teve que adaptar as vestimentas para que os mesmos se sentissem mais afeitos e aceitos socialmente no interior dos terreiros. As roupas do cotidiano passaram a serem confeccionadas de forma mais alargada e os așò òrișà - roupas de santo - sofreram incrementos satisfatórios à identidade de gênero, e isso exigiu maior versatilidade de produção criativa dos costureiros do așe. Esses praticantes de candomblé de nação ketu, que formam uma clientela com identidade de gênero trans, denotam conhecimento de

---

<sup>129</sup> A pala confeccionada em uma saia marca a circunferência do quadril e promove a sustentação da roupa. Nas roupas das mulheres rodantes, a pala larga auxilia no engate dos fios que transpassam a marcação do quadril. À medida que as anáguas vão sendo depositadas no quadril é possível administrar o ajuste por meio da pala no movimento de sobe e desce de anáguas. Normalmente as palas das saias de candomblé são de tecido algodão pois facilitam no corrimento dos fios que são colocados nas anáguas e o algodão evita “escorregar” os fios durante o uso.

que nessa modalidade de culto, pessoas do sexo masculino não usam torso e, portanto, fazem uso de eketé ou gorro. Assim, a produção de vestimentas do cotidiano e de festas sofreu algumas alterações. Por exemplo, as batas passaram a serem mais largas com o fim de esconder os seios de mulheres trans e também a incorporação de detalhes nas vestimentas usadas no interior dos terreiros. Recentemente, em conversa com Pai André de Òsùn, que também é costureiro do candomblé local, questionei acerca dessa clientela diferenciada que tem buscado alternativas na concepção de vestimentas que agreguem um gosto peculiar e sua expressão de gênero por meio da vestimenta no terreiro. A seguir, o relato do sacerdote afro que tem afinidade na produção de roupas dedicada aos praticantes candomblecistas trans:

Eles normalmente pedem para fazer mais largos, com mais incremento, mais entremeios, mais babados, mais frouxo, mais rodado. Com mais babado que o normal. Normalmente, eles pedem que as mangas das batas sejam mais largas e mais compridas. Acho que para não mostrar um pouco mais forte do homem. Não sei se é isso. Mais babados que eu falo é mais bordado, mais detalhes femininos, mais delicadeza na roupa, entremeios. Essas coisas que normalmente um homem não usa ou até mesmo um homem gay não chega a usar por ser tão elaborado. [Entrevista com Pai André de Òsùn, 06 de janeiro, 2022, grifos meu]

Ainda que tenham uma clientela consumidora menor em relação às mulheres trans, costureiros do àçê passaram a desenvolver roupas específicas para homens trans, o que envolveu compreender a diferenciação desses praticantes que participam dos festejos da afroreligiosidade, tendo em vista que a grande maioria não realiza mamoplastia masculinizadora, ou seja, a retirada cirúrgica das mamas. Assim, coube aos costureiros desenvolverem técnicas com adoção de elementos que pudessem agregar as especificidades de vestimentas para a clientela transexual e/ou não binária.

E pra homem também, no caso, homem trans. Eles já usam algumas roupas mais um pouco também frouxinha, já usam menos detalhe, já gostam de usar tecidos e estampas mais rústicas, cores mais fortes, entendeu. Alguns, como têm problema em questão de usar saia, já gostam de usar, digamos, que saia mais curta para aparecer o calção por baixo. Coisas do tipo. Normalmente, os homens que são homens trans e ainda têm seios, eles pedem o atacan masculino, no caso do santo, se for santo oboró, eles pedem para fazer mais acolchoado. No caso, eles colocam um forro por dentro almofadado para ficar mais fofinho, e na hora de apertar, fazer os laços, ficar rês e não mostrar tanto os seios ou algo do tipo. Pois é, aí coloca o singuê. Coloca bem apertadinho o singuê, que o singuê verdadeiro não é de elástico, ele é o amarrado, para ficar firme, né. E aí coloca ele, em seguida, coloca o atacan. Coloca todos os bantés e tudo e coloca esse atacan bem acolchoado. Acho que é acolchoado o nome. Eu esqueci o nome do tecido que a gente usa. Não o tecido. É tipo um tecido com uma esponja. Esqueci o nome, mas não é entretela. Aí ele fica bem grosso. Dependendo, algumas pessoas colocam até

quatro para ficar bem grossão (sic) mesmo. Aí fica bem durão. E aí coloca, aí não aparece os seios. Não fica marcado, na verdade, né. [Idem, grifos meu]

Esses detalhes de confecção de vestimentas para praticantes candomblecistas trans configuram um campo artístico de produção de vestimentas diferenciadas com uso de técnicas adotadas na criação e adaptação de roupas do cotidiano e roupas de santo com cores, rendas, bordados, que atendam às necessidades e agradabilidade de um público que passa pelo processo de acolhimento, promoção de autoestima e inclusão no interior dos terreiros. Esse aspecto mais sensível de uma nova realidade de praticantes trans e não binários afeta o cotidiano nas casas de santo e também reflete a necessidade de se discutir o tratamento diferenciado a essa identidade de gênero dentro e fora do ambiente do sagrado, tendo em vista que sofrem rejeição e violência física e psicológica. Na análise de Kátia Soares e Aldo Ferreira (2021), que atuam diretamente com público trans, o conservadorismo do candomblé se alia às práticas preconceituosas da sociedade. Mesmo o terreiro sendo um ambiente de inclusão, ele precisa estar conectado aos contextos de exclusão, sofrimento e violência que pessoas trans vivenciam no país que assume a cisheteronormatividade como expressão única e válida de gênero e sexualidade. No que concerne aos terreiros, os autores apontam questionamentos interessantes como: “As vestimentas utilizadas permaneceram as mesmas do decorrer dos tempos? O que nelas se modifica e qual o sentido dessas modificações? As divisões das tarefas do terreiro, em função do tipo de corpo, são universais? Permanecem invariavelmente a todo o tempo?” (SOARES; FERREIRA, 2021, p.142). Por fim, permanece ainda o debate sensível acerca desse tema inscrito em narrativas de luta e aceitação social.

Uma fala recorrente dos artífices do àçê diz respeito a essa confluência do gosto com a necessidade. Lembro da conversa realizada com dofono Adrysson de Lóôgún conhecido como Lady Zuh em que o mesmo reiterava, ainda, a composição de uma paramenta que agregasse elementos criativos referentes ao próprio ancestral divinizado. Essa preocupação com textura, cores, formatos atendem diretamente artífices envolvidos na produção de vestimentas bem como paramentas de santo. É um rigor quanto à criatividade que toma conta do próprio artesão no momento de concepção de um material novo que será disponibilizado a um cliente do àçê. Vejamos abaixo a comparação que Lady Zuh faz, quando questionado, acerca das produções locais de paramentas de santo em relação a outros estados brasileiros:

Bem, ultimamente mãe, eu tenho usado mais é o emborrachado, o número 5 a 6, que é mais resistente, e não é preciso aramá-lo para armar porque, depois que ele é forrado com tecido, ele já se arma por si próprio. Aí é só dar os acabamentos com as pedrarias, grega, torçal ou até mesmo o strass de metro, que ultimamente eu usei muito nas últimas paramentas que eu fiz, que antes do final do ano, eu fiz três paramentas: uma de Oḃalúwáiyé que foi lá para o Seringal Mirim, que foi para o Babalorixá Jefferson de Oḃalúwáiyé; uma para Yansã e uma para Logun, que Pai Maurício mandou para Recife, que era paraum afilhado dele. Então, essa de Logun, foi luxuosíssima com tudo o que papai tem direito: pedraria, strass, cristal de primeira linha que ele trouxe de São Paulo. Então, a diferença das nossas paramentas para as paramentas de mais países, principalmente para São Paulo, não tem comparação porque eles lá, eu tenho que aplaudi-los porque eles são mais criativos, os paulistas né. Mas referente a Rio de Janeiro, Recife e até mesmo Salvador, a gente ganha porque nós somos criativos. Eu acho paramentas de lá tão belíssimas mas as paramentas que são artesanais, que a gente se entrega, nós damos a nossa alma para confeccioná-las, então eu acho muito mais criativas. Porque aqui nós temos nossas matérias-primas. Nós temos a juta, temos a estopa natural, temos fibra, principalmente, na paramenta de Obaluwaye eu usei 100% materiais amazônicos. Eu usei torçal de juta que eu teci, eu usei sementes daqui da nossa região, então nós somos ricos de material. Mas nada comparado aos paulistanos porque as honrarias e glórias são deles. São muito criativos. [Entrevista com Adrysson de Lóðgún, Manaus 16 de janeiro, 2021, grifos meu]

Sempre achei interessantíssimo esse desprezo e rechaço de artífices e mesmo de praticantes candomblecistas de Manaus quanto às paramentas aramadas produzidas em São Paulo e Rio de Janeiro. Essas estruturas grandiosas de paramentas são taxadas pelos praticantes, por vezes, de “carnavalescas” (gigantes, cheias de adereços e apliques) e não possuem boa aceitação na afroreligiosidade local. Mesmo as paramentas tidas como rústicas são concebidas com extremo cuidado para não parecerem ser demasiadamente grandes. Essa preocupação também surgiu em uma fala de Pai Sérgio de Omḃlu quando este explicava acerca do processo de produção de paramentas de santo para o público afro-religioso em Manaus. Pai Sérgio também é artesão de adereços para o carnaval amazonense bem como de danças folclóricas no estado como a Ciranda de Manacapuru. Seu trabalho envolve concepção de elementos visuais que atinem para a proposta do que é exigido tanto pelo Carnaval local bem como o suporte mítico dado aos ancestrais divinizados performáticos em festejos de santo. Há uma preocupação nítida de Pai Sérgio em dar visibilidade às suas produções concebidas com afincio, criatividade e composição durável aos que recorrem à sua habilidade na produção de paramentas de òriṣà em Manaus. A seguir destaco uma fala longa, porém explicativa, de Pai Sérgio no tocante à diferenciação na produção de paramentas realizada por ele para o candomblé manauara:

Eu já vi paramentas de outros estados, entendeu. E, tipo assim, paramentas para uma obrigação ou, no máximo, duas obrigações. Eu sei o quanto da dificuldade porque tive irmãos de santo das pessoas terem em adquirir uma paramenta. Eu acho que a maior alegria da pessoa quando iniciada na vida espiritual é fazer uma paramenta bonita para o seu orixá. E foi nesse sentimento que eu comecei a fazer paramentas que fossem laváveis, que fossem reutilizadas a base da paramenta. Se elas quisessem mudar de cor, ela poderia usar a mesma paramenta, só mudaria o tecido e alguns enfeites. Então eu comecei a ver esse lado do iyawó. Esse lado das pessoas da vida espiritual de querer realmente agradar ao seu Orixá, agradar seu pai de santo, mostrar seu orixá bonito no salão. Então assim eu peguei isso como se fosse para mim, entendeu. Hoje eu faço paramentas de materiais que são laváveis, de materiais que são remodelados. Então assim as paramentas que eu faço, se a pessoa quiser mudar a cor, ela pode usar a mesma paramenta, eu só mudar o tecido e ela lavar e eu ficar mudando. Se ela quiser uma cor de cada vez, cada saída de santo, pode ser feito na mesma base entendeu, não precisa ser feito. Então se desmontar vai se desmontar e não vai prestar mais. Eu fiz paramentas como eu faço assim para pessoas que são da minha escola de samba, destaques de luxo de escolas de samba, pessoas que têm grande poder aquisitivo, entendeu, que gostam da qualidade no produto. Eu fiz isso para os filhos de santo porque eu sei que o quanto é dificultoso, sacrifício, o filho de santo ter uma paramenta. É muito satisfatório para um pai de santo ver um filho com uma paramenta. Como não ver uma pessoa com uma paramenta emprestada. Muitas vezes eu vi meus irmãos de santo com paramenta emprestada. Então eu fico muito triste porque não é qualquer pessoa que quer emprestar. Então assim, todos os meus filhos pequenos eles têm paramenta! Todos eles! Todos os orixás que vêm neles, eles têm as paramentas deles. E eu digo para eles: "Filho, toma cuidado porque há muitas pessoas por aí que não têm, então zele pelas coisas que você tem". Os materiais que eu uso na paramenta o etafon, são tecidos laváveis. Eu uso os arames que são reguláveis, entendeu. Ele regula no braço, ele não fica frouxo. Eu posso apertar, além de amarrar, eu posso apertar que ele está aramado. Eu uso cola quente, cola de contato. Uso materiais de boa qualidade. Dependendo da qualidade, você sabe, você vive na espiritualidade, você sabe que muda de orixá para orixá, mas eu uso materiais de boa qualidade. O material que a pessoa pode dizer "Ah eu sujei" ou então "Ficou pegando poeira. Eu posso passar uma escovinha?". Você pode passar uma escovinha. As paramentas que eu faço a pessoa pode passar uma escovinha. Então assim, você vai estar eternamente bem com aquela paramenta! Você vai estar eternamente zelando por aquela coroa do seu orixá, entendeu. E se, a posteriori, você quiser lá na frente mudar a cor ou o pai de santo pedir que seja mudada a cor ou diferente, a mesma base pode ser reutilizada e só mudar a cor. Quer dizer, você tem menos gastos ainda. Quer dizer, eu planejei paramentas para filhos de santo que são recicláveis! Quer dizer, o que você gastou hoje, amanhã, se você quiser mudar, você vai gastar bem menos porque só vai mudar o tecido. Então, quer dizer, para um iyawó que tem um gasto muito grande com os animais, com os ebós, com as roupas, com as saídas, com festa, com a mão do pai de santo e tudo mais, pode economizar na paramenta. Então acho que é isso que nós profissionais, acho que nós também babalorixás, iyalorixás, devemos fazer. Acho que facilitar a vida das pessoas. Está muito difícil a vida. E a gente fazendo cada um pouquinho a gente ajuda muito as pessoas. [Entrevista com Pai Sérgio de Omolu, Manaus 14 de junho, 2021, grifos meu]

Percebo, a partir dessas duas falas de artífices envolvidos na produção de paramentas de santo, que as técnicas utilizadas na manipulação de materiais aos quais estão afeitos confluem nas escolhas individualizadas por tipologias de materiais bem

como a articulação desses materiais com o modo de fazer desenvolvido por eles que acabou por consagrá-los em referências artísticas na cidade de Manaus.

Pai Sérgio de Oṃolu, por exemplo, adaptou suas criações na produção de paramentas de santo com o fim de criar objetos que pudessem ser reutilizáveis em outros momentos da vida afro-religiosa dos praticantes. Suas produções envolvem uso de estruturas feitas em arame e papel paraná como base das paramentas e apliques de plástico, madeira e sementes. Rendas e apliques podem ser facilmente retirados das paramentas e substituídos por outros tipos de adereços. Essa economia, ao qual ele retrata em sua fala, faz referência ao conjunto de materiais dispostos na produção de uma paramenta de òriṣà, o que encarece a peça envolvendo mão de obra e adereços de produção que vão desde o tecido, materiais fixos como cola de sapateiro, arame, papel paraná, além de apliques diversos usados especificamente para cada ancestral divinizado. Assim como no Carnaval se costuma reaproveitar materiais de fantasias e alegorias tornando-o cada vez mais sustentável, as paramentas de Pai Sérgio incentivam outros artífices a pensar em soluções práticas e conscientes no uso de materiais recicláveis e/ou de reaproveitamento das bases. No fim das contas se tratam de customizações que facilitam o incremento de novos materiais a uma estrutura já pronta que fora idealizada por um artista plástico e artífice do àṣe local.

Quando analisamos a questão do campo artístico, a proposta de Pierre Bourdieu (2009) é de se pensar no campo enquanto um espaço estruturado pela força em busca pelo monopólio do poder. E sobre o campo artístico, também visualizado enquanto lugar de luta e de tentativas de valorização do trabalho, Bourdieu explicita que:

O campo artístico, pelo seu próprio funcionamento, cria a atitude estética sem a qual o campo não poderia funcionar. Em especial, por meio sobretudo da concorrência que opõe todos os agentes investidos no jogo, ele reproduz incessantemente o interesse pelo jogo, a crença no valor daquilo que está em jogo. (BOURDIEU, 2009, p. 286).

Ainda repercutindo a discussão acerca do campo artístico, Bourdieu (1996) propõe uma análise das estratégias de envolvimento no campo de produção artística e no desenvolvimento de uma crença que estimule o rompimento da ordem vigente em creditar critérios estéticos do tipo “puro” às obras artísticas. Assim, para ele, o que vale é garantir a autonomia no campo artístico e promover novas possibilidades desse campo criativo.



O campo literário (etc.) é um campo de forças a agir sobre todos aqueles que entram nele, e de maneira diferencial segundo a posição que aí ocupam (seja, para tomar pontos muito afastados, a do autor de peças de sucesso ou a do poeta de vanguarda), ao mesmo tempo que um campo de lutas de concorrência que tendem a conservar ou a transformar esse campo de forças. E as tomadas de posição (obras, manifestos ou manifestações políticas etc.), que se pode e deve tratar como um “sistema” de oposições pelas necessidades da análise, não são o resultado de uma forma qualquer de acordo objetivo, mas o produto e a aposta de um conflito permanente. Em outras palavras, o princípio gerador e unificador desse sistema é a própria luta. (BOURDIEU, 1996, p. 262-263 grifos meu)

Em grande medida, penso que o campo artístico amazônico está imbuído de forças que amplificam a ação dos artífices do *àçê* na busca por prestígio social presente a partir de suas composições artísticas e a aceitação e circulação de seus materiais junto aos seus clientes na cidade de Manaus, que se organizam socialmente em meio a filhos de santo, ancestrais divinizados, demais artífices e mesmo clientes exógenos ao *candomblé* local. Se trata de um espaço social mantido pelas distinções em que o tipo de consumo denota identificação e gosto social por determinados materiais do sagrado *candomblecista*.

Quanto a esse movimento que os agentes sociais fazem na disposição de seus *habitus* (conhecimento adquirido) e na posição social que lhes denota prestígio, Bourdieu (2009) avançou metodologicamente ao propor uma análise acurada a partir da constituição do conceito de *campo*. Segundo ele, o campo é um espaço estruturado por lutas/confrontos com regras específicas dispostas aos agentes sociais que usam de estratégias para se manter, circular ou mesmo subverter os campos. Se o *habitus* são “estruturas estruturadas que podem funcionar enquanto estruturas estruturantes”, ou seja, a incorporação dos indivíduos quanto às suas maneiras de pensar, agir, sentir, vivências e experiências, o campo se maximiza desse *habitus* que é compactuado junto à sociedade. É no *habitus* que operam as distinções, o que valida o próprio campo em disputa. No campo há uma distribuição desigual de poder porque se trata de um local de interesse que envolve confrontos, jogos e a existência de regras para agir socialmente. Nesse sentido, para Bourdieu, a distinção é a peça fundamental para compreender o jogo de relações que os agentes realizam movimentando-se entre os campos e que denota estilos diferentes de vida ambientados às respectivas posições sociais desses agentes e ao que se vive cotidianamente no espaço social. Discutindo sobre gosto e estilo de vida, Bourdieu explica que:

Os estilos de vida são, assim, os produtos sistemáticos dos *habitus* que, percebidos em suas relações mútuas segundo os esquemas do *habitus*,

tornam-se sistemas de sinais socialmente qualificados - como "distintos", "vulgares", etc. A dialética das condições e dos *habitus* é o fundamento da alquimia que transforma a distribuição do capital, balanço de uma relação de forças, em sistema de diferenças percebidas, de propriedades distintivas, ou seja, em distribuição de capital simbólico, capital legítimo, irreconhecível em sua verdade objetiva (...) O gosto, propensão e aptidão para apropriação - material e/ou simbólica - de determinada classe de objetos ou de práticas classificadas e classificantes é a fórmula geradora que encontra na origem do estilo de vida, conjunto unitário de preferências distintivas que exprimem, na lógica específica de cada um dos subespaços simbólicos, mobiliário, vestuário, linguagem ou *hexis* corporal - a mesma intenção expressiva. Cada dimensão do estilo de vida "simboliza com" os outros, como dizia Leibniz, e os simboliza: a visão do mundo de um velho artesão marceneiro, sua maneira de administrar o orçamento, o tempo ou o corpo, sua utilização da linguagem e sua escolha de roupas estão inteiramente presentes em sua ética do trabalho escrupuloso e impecável, aplicado, caprichado e bem acabado, assim como em sua estética do trabalho pelo trabalho que o leva a avaliar a beleza de seus produtos pelo que exigem de aplicação e de paciência. (BOURDIEU, 2007, 164; 165, grifos meu)

E sobre a questão das técnicas empreendidas por artífices do àṣẹ ketu entendemos que há um conjunto elaborado de construção ativa para vestes de santo, vestes do cotidiano, paramentas de santo e fios de conta. Essas técnicas foram sendo consolidadas ao longo das décadas de reprodução do candomblé de modo local e que acabou por constituir um campo artístico amazônico dos terreiros diferenciado. E é sobre isso que iremos discutir no próximo tópico.

#### **4.2 Artes que dão trabalho: técnicas dos artífices do candomblé ketu manauara**

Acredito que este tópico não contemple todas as técnicas empreendidas por artífices do candomblé ketu manauara, todavia, meu intuito é de apresentar alguns procedimentos adotados por esses produtores de artes dos terreiros na concepção e produção de artefatos que estarão sendo utilizados por afro-religiosos na cidade e mesmo de clientela exógena ao candomblé local.

Tais técnicas artísticas, enquanto campo de elaboração para a afroreligiosidade na cidade em Manaus tais como vestimentas de santo, paramentas e fios de conta, revelam a criatividade, adaptação aos materiais dispostos no mercado e concepção diferenciada nos artefatos que constituem um modo de saber/fazer que conjuga tradição na apresentação dos ancestrais divinizados<sup>130</sup> bem como originalidade

<sup>130</sup> O que corresponde apresentar o òrìṣà incorporado no terreiro com suas respectivas vestimentas, paramentas, apetrechos e fios de conta. Esse universo simbólico é ricamente atravessado por uma linguagem que se expressa na arte, gestos, fala e corpo. O òrìṣà é visto a partir de sua manifestação corpórea que modifica gestos, movimentos e expressão facial do afro-religioso rodante. Após a incorporação é relativamente comum retirarem o ancestral divinizado do salão para que o mesmo possa se

na adoção de elementos que chamam atenção e preconizam a relação entre seres humanos e seres ancestrais.

Se para Marcel Mauss, a técnica é um “ato tradicional eficaz” (2003, p.407), entendemos que as maneiras com as quais os artífices do àçê criam e produzem artefatos para afroreligiosidade não se esgotam e propiciam fluidez em sua inventividade. Exemplo disso são as primeiras paramentas de òrişà produzidas em Manaus. Até início da década de 90, as paramentas rústicas produzidas na capital manauara eram feitas de material acetato colorido moldadas com cola de sapateiro e enfeitadas com marabu de plumas, búzios, espelinhos, lantejoula, palha d’Costa trançada, cordão de meia pérola, além de pérolas coloridas. Segundo Pai Alexandre de Yemoja, os filás eram produzidos, em sua grande maioria, com canutilhos pois era o material que se tinha à época na cidade de Manaus.

A partir dos anos 2000, a incorporação de novos artigos de armarinho ampliou a produção de apetrechos afro-religiosos na cidade. Isso dinamizou a produção do filá que passou a ser confeccionado com contas em acrílico, vidrilhos, miçangas, correntinha de alumínio e, recentemente, correntinha de strass e cristais swarovski arredondados. Normalmente, afro-religiosos utilizam fios de elástico ou pedaços de tecido percal para usarem como base do filá. Usam agulha fina e linha na cor do material a ser utilizado. Para artigos pequeninos como o caso das miçangas, vidrilhos, canutilhos e cristais é necessário criar uma “base de sustentação” do material que dará forma ao filá. Assim, utiliza-se uma miçanga de apoio, passa a linha por dentro da miçanga e dá um nó. A partir daí a composição é por ordem de criatividade do artesão!

---

vestir e rerepresentar-se no salão munido de seus apetrechos, vestes específicas e fio de conta de sua ancestralidade. Esse arsenal simbólico colorido fascina os olhos de quem assiste pela primeira vez ou ainda aqueles que já estão habituados a esse rito performático dos òrişà nos terreiros.

Fig. 104 - Tipos de Filá feminino



Fonte: <https://m.facebook.com/filhadoaiyeparamentas>

Essa obstaculização de acesso aos materiais diversos para produção de artefatos para a afroreligiosidade é superada a partir da incorporação recente de novos materiais à disposição na região. Assim, elementos sintéticos e metálicos como elos, arrebites, botões de pressão, correntinhas de alumínio bem como artigos retirados da própria natureza como sementes, ossos de animais, fibras vegetais como juta (*Corchorus capsularis*) e tucum (*Astrocaryum chambira*), penas naturais a exemplo de arara, galo e picota. Essa configuração da produção de artefatos para o candomblé manauara se articula a matéria-prima e elementos presentes na cultura regional, na criação artística ambientada aos seres da floresta (anhanga) e dos rios (boiúna, caruana), nos grafismos constituídos na articulação com o saber mítico dos ancestrais africanos. E as técnicas para produção de tais artefatos são aquelas já sinalizadas e ‘quase’ que compactuadas entre os artífices do àçê local, pois é de conhecimento de todos que produzem material para afro-religiosos na cidade.

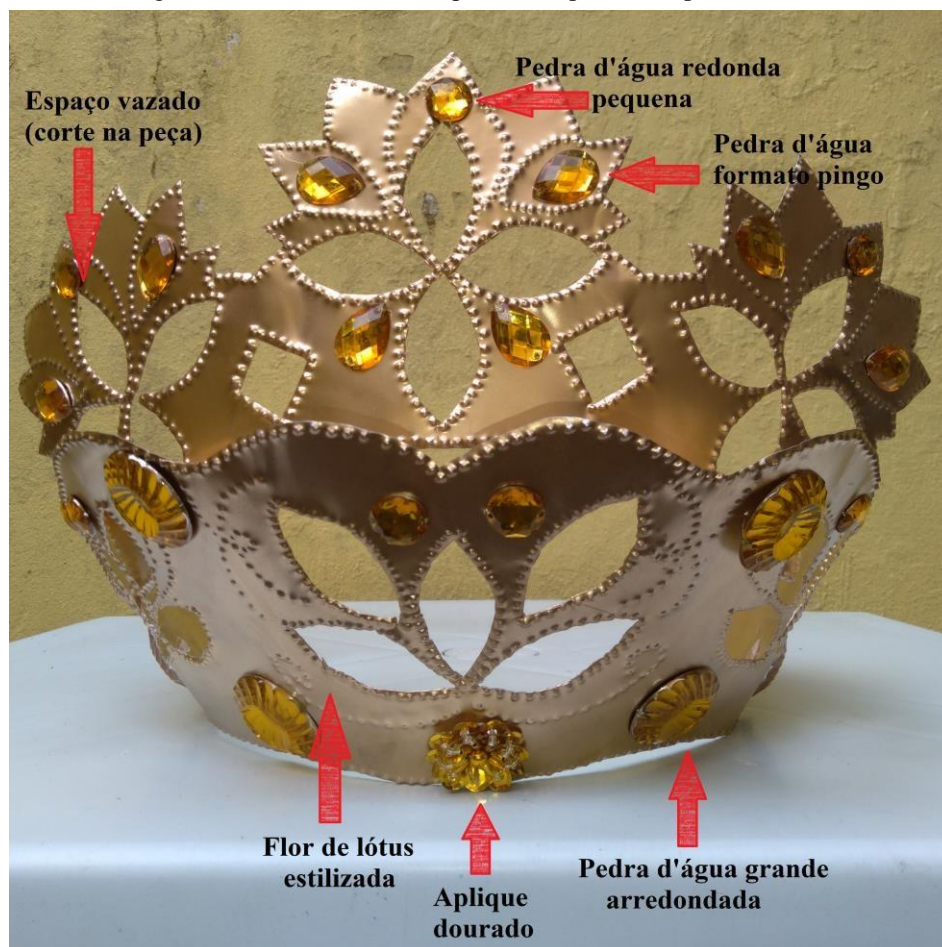
Algumas transformações foram importantes no sentido de expor as mudanças que o próprio candomblé manauara fora sofrendo ao longo das décadas. Com uma pitada mesclada de rituais internos com adoção de elementos de influência do Tambor de Mina, Umbanda e mesmo a pajelança presentes nos primeiros terreiros de Manaus, o candomblé amazônico promoveu festividades múltiplas em que Festa de Erê cedia parte do festejo para Toque de Caboclo ou ainda festas em que ocorriam saídas de òrìṣà

recém-iniciados com apresentação de òrìṣà mais velhos das próprias casas de santo. Dessa forma, esse candomblé local ainda mantém festividades grandiosas com muita comida, bebida, festejos para òrìṣà, mas também para pombas-giras, exus e caboclos.

No que diz respeito à produção artística, os terreiros empregam, ainda, técnicas rudimentares de produção de objetos de ritualização simbólica do mundo do sagrado. A aliança entre batedor de ferro e alumínio se constitui um organizador da produção de paramentas, hoje estilizadas, por artífices como Rodrigo Siqueira em Salvador e Diego de Òṣòṣì em São Paulo. Esses produtores de arte em metal cinzelado associado a outros materiais como búzios, cabaças, couro, corais africanos, palha d'Costa, pedras semi-preciosas, confeccionam artefatos para afroreligiosidade munidos de instrumentos para cinzelagem, chapas de latão ou cobre e moldes com desenhos.

Nas paramentas de material alumínio que artífices do àṣẹ produziam, o detalhe com os desenhos sempre foi uma característica predominante nos trabalhos bem como os arremates, pois se tratavam de adereços rústicos produzidos de forma artesanal e com poucos instrumentos hoje dispostos no mercado que contribuem positivamente para manuseio de material cortante a exemplo dos alicates de corte diagonal e de pressão para artesanato e ainda as tesouras de corte reto e curvo. Os desenhos tinham de ser concebidos, em sua maioria, com áreas abertas para o corte, de preferência com poucos cortes curvos pequenos bem como sinalizar espaços maiores para acréscimos de adereços como pedras d'água, correntinhas, ilhoses de alumínio, além de peças em acrílico como pata de vaca, chaton, argolas, passantes e outros tipos de apliques. Para fixação fazíamos uso de botão de pressão e arrebite em alumínio em que os furos na peça eram realizados com as pontas da tesoura ou ainda pregos com tamanhos e diâmetros diferenciados. A seguir, apresento um adé feito em alumínio produzido para a presente tese com o fim de evidenciar o trabalho com paramentas em alumínio em Manaus:

Fig. 105 - Detalhe em adé “dupla coroa” produzido pela autora



Fonte: Acervo da Autora. Manaus, jun/2021.

A ausência de instrumentos específicos para cinzelagem (técnica aprimorada de produção de relevos e texturas em metais) na produção de paramentas em alumínio em Manaus propiciou o engajamento técnico de artífices para criação de texturas em alto relevo e detalhamento de seus desenhos em chapas de alumínio lisas com espessuras diferenciadas. Assim, o artífice manuseando um martelo fazia uso de chaves de fenda, pregos, arrebites e pontas de ferro para marcar o desenho nas chapas de alumínio auxiliado pelos rabiscos e moldes constituídos de modo anterior. Para os moldes aplicados na produção de braçadeiras, impulsas, correntinhas e pequenos apliques se fazia uso de chapa de alumínio de menor espessura. Quanto à produção de adagas, espelhos, coroas, capacetes, escudos e peitaças (também denominadas de couraças usadas na região do peito), as folhas de alumínio com espessura mediana e grossa eram as mais utilizadas em decorrência da mobilidade e gestos que o orixá realizava durante os rituais executados no salão. A maior dificuldade eram os desenhos concebidos com detalhes pequenos para realizar a perfuração nas chapas de alumínio. E

por isso a técnica do furo ao meio com auxílio de um prego e depois o recorte minucioso das partes vazadas com tesoura e estilete pequeno auxiliavam no processo de confecção dessa tipologia de paramenta. Esses pequenos detalhes por vezes ocasionavam ferimentos e cortes profundos na manipulação das paramentas em alumínio.

Quanto às paramentas rústicas em tecido, artífices do àşę em Manaus costumavam fazer uso de tecidos automotivos vendidos em tapeçarias da cidade como corino e courvin para recorte dos moldes. Todavia, nos últimos anos, o uso de folhas emborrachadas com espessuras variadas, material este denominado EVA (Etileno Acetato de Vinila), têm sido bastante utilizado em decorrência de sua maleabilidade, fixidez dos apliques em tecido como gorgurinho, gorgorão, tricoline, além de pedras d'água, fitas gregas, torçal, sisal, sianinha, guipir em metro, dentre outras. Ou seja, uma variedade de material de artesanato que possibilita múltiplas composições em adereços e mesmo no recorte vazado do emborrachado, tendo em vista que se trata de um material leve e de fácil manipulação.

Outros modelos de paramentas rústicas em tecido eram produzidos com material denominado 'esteira de índio', especialmente para òrìşà como Èşù, Òşòòsì e família Afoman, por se tratarem de ancestrais divinizados diferenciados em seu aspecto mítico e personalidade. Era um material que dificultava o corte pois costumava desfilar com facilidade considerando que eram artigos feitos com palha de buritizeiro (*Mauritia flexuosa*) ou fibra vegetal de arumã (*Ischnosiphon polyphyllus Marantaceae*), ambos utilizados comumente na produção de artesanatos da região amazônica como: balaios, cestos, peneiras, pulseiras, tapetes, tipitis. Ao realizar o corte junto ao entrelaçamento das tiras, a 'esteira de índio' se desfazia e era necessária rapidez para fixação do material, seja por meio de costura manual ou uso de cola de sapateiro. Esse material foi aos poucos perdendo espaço para os tecidos automotivos e a folha emborrachada.

Na produção de paramentas de tecido, os artífices de àşę em Manaus costumam utilizar cola de sapateiro para fixar o tecido que será a base na folha emborrachada e bastão de cola quente com o fim de incrementar com apliques e outros enfeites. As paramentas rústicas de tecido tornam a produção muito mais ágil e com menor índice de ferimentos em sua produção. Há necessidade, por vezes, de costurar o tecido na paramenta para dar acabamento e assim podem ocorrer pequenos ferimentos ou ainda leves queimaduras nos dedos e mãos por ocasião do uso do bastão de cola quente

utilizado nos enfeites nesse tipo de paramenta. As paramentas rústicas que produzi eram todas costuradas para dar maior sustentação e durabilidade no uso. Artífices de paramentas de tecido em Manaus costumam confeccionar adereços rústicos fazendo uso, especialmente, do bastão de cola quente ou ainda cola instantânea.

Fig. 106 – Paramenta rústica de tecido para Òșàlúfôn produzida pela autora em 2011



Nessa paramenta, para produzir a coroa de Òșàálá, contei com auxílio do artífice Adrysson de Lóògún (Lady Zuh). A coroa foi confeccionada em tecido branco, arame recozido, cola de sapateiro, pedras d'água na cor prata e furta cor, fita grega e torçal prata, enfeites de pombinhos brancos em plástico. Na produção da peitaca utilizei vidrilho prata, arrozinho prateado, pedras d'água arredondada e discos de paetê na cor prata, além de linha invisível. Por se tratar de uma paramenta que foi toda costurada, enfeitada e bordada artesanalmente a mesma levou cerca de três meses de produção.

Fonte: Acervo da autora (2011)

No que diz respeito à produção de vestimentas de santo e vestes do cotidiano de afro-religiosos na cidade de Manaus, um aspecto na confecção desses așo (roupas) está presente na adoção de elementos disponíveis em armarinhos e lojas de tecido na cidade. Para além disso, lojas de artigos religiosos conhecidas como “cabanas de macumba” têm propiciado ampliar o acesso a outros tipos de aviamentos e mesmo tecidos africanos como ankará, percal colorido e o lese africano.

Artífices envolvidos na produção de vestimentas em Manaus costumam utilizar tecidos mais leves para produção de roupas de ração por se tratar de uma cidade com



clima quente e úmido e que possui época com temperaturas elevadas de clima seco (caso dos meses de agosto e setembro). Para essa tipologia de vestimenta para afroreligiosidade, os costureiros do àṣẹ fazem uso de tecidos como percal, algodão e tactel. Durante décadas, afro-religiosos costumavam se vestir de roupas feitas em tactel, um tipo de tecido leve de fibra sintética que seca rapidamente e é vendido a um preço acessível nas lojas de tecido em Manaus. Todavia, não é o tipo de tecido apropriado para os meses mais quentes. Assim, o tecido percal tem sido um grande aliado, especialmente, na produção de vestes femininas considerando que as mulheres precisam encomendar peças completas de roupas de ração que consiste em: saia longa de 3 metros, camisú, bata, ojá, pano d'Costa e um pequeno calçolão denominado de *ṣòkòtò*<sup>131</sup>. O percal na cor branca também tem sido um tecido bastante utilizado em vestes de ìyàwó para festejos de santo na cidade.

Roupas de ração e roupas de santo costumam serem incrementadas com artigos diversos de armarinho como bordado inglês, bordado com fita, bordado com tule, fita de cetim lisa e estampada, fita gorgorão, fitas gregas, fita metalizada, fita voil, fitilhos, franjas, passamanaria, passa fita, rendas em guipir, organza, tule e com elastano, rendas franzidas como jabot e frufu, sianinhas, dentre outros. Recentemente, as roupas de ração e mesmo as roupas de festa têm sido incrementadas com barrados de tecidos incorporados ao percal. Esses barrados podem ser de tricoline, tactel ou ainda o tecido ankará africano. Dependendo do festejo, o barrado, fitas, rendas e bordados se complementam com o tema da festa.

### 4.3 - Trançando fios de conta: técnicas dos fios de àṣẹ

Afora as paramentas e vestes de santo e roupas de ração, os ìlẹ̀kẹ̀ constituem uma arte manual desenvolvida por afro-religiosos dentro e fora dos terreiros. São peças diferenciadas concebidas com materiais da própria região e/ou com aqueles que são de conhecimento comum de produção como miçangas, corais africanos, firmas de murano, cristais swarovski e outros. No capítulo 2, esboçamos algumas técnicas utilizadas pelo ogan Jackson de Lóògún na produção de fios de conta para candomblecistas da cidade. Uma técnica importante na concepção desses fios do àṣẹ é a manipulação dos materiais associado à criatividade do artífice em produzir peças diferenciadas que agradam ao

<sup>131</sup> Nos terreiros de Manaus é comum ouvir a expressão 'axokotó' para essas peças usadas por baixo de saias e calçolões masculinos. Normalmente são feitos na cor branca, confeccionadas na altura do joelho que buscam evitar a transparência nas vestimentas do cotidiano no terreiro e mesmo as vestes no festejo.

público afro-religioso. Um material diferenciado de produção individualizada do ogan Jackson é a concepção de fios denominados de “chicote”. O entrelaçamento de miçangas conjuntamente aos corais africanos multicoloridos forma um encaixe cores, formatos e simbologias. Todo afro-religioso deve portar um fio de Òṣàálá pois ele é o “Pai de todos os òrìṣà”, tido como o “Senhor do branco”, da paz e das bem-aventuranças. O ciclo de festas nos terreiros inicia com rituais dedicados a ele e, portanto, todo afro-religioso possui um ìlẹ̀kẹ̀ dedicado a Òṣàálá.

Há técnicas diferenciadas para produção de fios de conta, mas em geral, afro-religiosos aprendem as diferenças básicas de produção dos fios do àṣẹ com base na hierarquia do próprio candomblé em que fios com uma perna, ou seja, uma volta, feitos somente com miçanga são de abiyán, os iniciantes na religião, fios de conta com sete ou dezesseis pernas são pertencentes aos ìyàwó enquanto que os demais tipos de fios de conta como alabastro, brajás, chicotes, lágídígba, sẹ̀gi que são confeccionados com uso de corais africanos, âmbar, monjoló, búzios, firmas de vidro, cristais, designam fios hierárquicos de ogan, ajoye, ẹ̀gbón, ìyálòrìṣà e bàbálòrìṣà. Em Manaus, se costuma utilizar linhas de pesca com fio torcido conhecidas como *cordônê*. Na Bahia, comumente utilizam o fio cordônê encerado, porém em Manaus não é comum seu uso, resguardando seu uso, especialmente, na confecção somente os fios de uma perna conhecidos como *ìyáns* com a utilização desse tipo de linha.

No candomblé de nação Ketu alguns fios de conta são confeccionados especificamente pela liderança do terreiro com materiais dispostos em cima da esteira. Kele e runjebre são fios concebidos pelas mãos da liderança. São ìlẹ̀kẹ̀ que representam o início da caminhada espiritual (kele) e a concretização da maioria no candomblé (runjebre). Afro-religiosos costumam afirmar que tais fios de conta carregam parte do àṣẹ do pai de santo e, portanto, simbolicamente estão preenchidos com a energia do òrìṣa da liderança do terreiro, pois passou pelas mãos da ìyálòrìṣà ou do bàbálòrìṣà da Casa. Recordo das conversas realizadas com ogan Jackson acerca das produções e encomendas que ele recebia em se tratando de fios de conta produzidos por ele em que o mesmo ressaltava sua alegria em criar fios de conta para afro-religiosos na cidade e seu envolvimento com uma arte que nasce dentro dos terreiros.

Tudo começou no quarto de santo mesmo. Quando eu recolhi.  
- Você não sabia fazer fio de conta?

OGAN JACKSON: Não, não sabia nada. Não sabia fazer nada! Nada, nada, nada. Quando eu entrei no quarto de santo que o meu pai criador foi me ensinando tudinho.

(...) Eu posso fazer em casa. Porque quando eu tenho tempo, a gente vai ganhando, a gente vai aprontando, a gente ganha e quando tiver pronto em levar. Você não vai ganhar um fio de conta antes de recolher. Meio difícil. Você ganha mas é meio difícil. Aí, no decorrer do tempo, você já é confirmada, você vai pagando obrigação, você ganha algum delegun. Aí então acho que pra mim não tem problema mas o primeiro fio tem que ser feito no quarto de santo.

[Entrevista com Ogan Jackson de Lódògún, Manaus 30 de maio, 2018]

Discutindo acerca do processo de produção dos fios de conta concebidos por ele, ogan Jackson ressaltava acerca das técnicas aprendidas com seu pai criador na religião bem como o acesso às informações obtidas na Internet e sua curiosidade ao observar artesãos nas ruas de Manaus ao produzirem pulseiras e colares. Seus materiais de produção se constituíam em fio cordonê, arames retirados de cabos elétricos e miçangas. Ogan Jackson costuma confeccionar os fios de conta em sua própria residência, porém alguns artífices também os fazem no interior dos terreiros e contam, por vezes, com o auxílio dos irmãos de santo na produção de ìlèkè.

Uma técnica interessante e muito presente nos terreiros em Manaus é a utilização do “gomo” da ponta da esteira bem como o dedão dos pés como base de apoio para estender as miçangas e ir apertando-as para não escorregarem e ainda nivelando as miçangas com o fim de chegar ao tamanho pretendido. Por exemplo, para a produção de um fio de conta de ìyàwó, em um primeiro momento a liderança do terreiro corta os pedaços de fios cordonê em tamanho bem abaixo do umbigo do praticante, dá um nó nas pontas e estica o fio. Quem estiver produzindo o fio de conta (pode ser o próprio ìyàwó ou outro praticante de maior hierarquia do terreiro), estica os fios de cordonê na esteira, preenche com as miçangas e vai apertando fio a fio. Ao medir no pescoço do ìyàwó e perceber que está no tamanho correto, passa a nivelar todas as miçangas e dá o nó. O passo final é passar uma firma de vidro ou coral africano mais simples para fechar o fio de conta. Quem fecha os ìlèkè é a liderança da Casa ou ainda outra hierarquia com maior experiência, tendo em vista que no candomblé “ìyàwó não fecha fio de conta”, pois é uma hierarquia que necessita de um àşè compartilhado, ou seja, de um àşè advindo dos “mais velhos” da religião.

Em se tratando de modelos diferenciados de produção de ìlèkè, ao dialogar com ogan Jackson, este expressava a dificuldade em produzir alguns tipos específicos de fios de conta da alta hierarquia do candomblé, especialmente os fios de conta

dedicados às ajoye/ekede. Fios de conta femininos são mais detalhados e dificultosos por serem mais delicados, dissera ogan Jackson à época. Para ele existiam, ainda, outros tipos com o mesmo grau de dificuldade para produção:

Tem. Tem vários modelos. Até mesmo o de búzios, que é feito de búzios, a gente pensa que é super fácil de fazer o brajá. Não é! É complicado de fazer, é muito complicado de fazer. E tem vários modelos também. Tem o espiral, um modelo que eu já fiz, um espiral com miçangas e aquela miçanga comprida que é pro filá, de fazer filá. É super complicado de fazer também mas fica muito lindo. Dá mais trabalho mas fica um trabalho bem bonito. [Idem]

Essas especificidades em se fazer fios de conta compreendem um universo próprio dos artífices do àṣe. As técnicas envolvidas, as habilidades que vão sendo trabalhadas e aprimoradas ao longo dos anos, o conhecimento dos materiais disponíveis, tudo isso evidencia práticas que dão conta de um universo religioso e também artístico presente nos terreiros. Um destaque na fala de ogan Jackson de Lòdǫ̀n quando falávamos acerca da arte que ele desenvolve para a comunidade afro-religiosa está envolta na capacidade de envolvimento afetivo com aquilo que se produz. Vejamos:

Com certeza. É uma arte, não deixa de ser uma arte. Porque é um trabalho manual. Tudo que é manual é artístico. Tudo o que se faz manualmente, com carinho, tudo vira arte! Pra mim é uma arte. Fazer deleguns é uma arte pra mim. E é uma arte que eu amo demais fazer. Gosto muito de fazer. Estou parado mas eu gosto muito de fazer. Parado assim de fazer pros outros mas de estudar, assim de pesquisar, não paro. Como eu não saio mais, não visito mais a casa de ninguém, as vezes nem a casa do meu pai, eu não uso os que eu tenho. Que se eu usasse os que eu tenho, eu já sei que vai aparecer encomendas pra mim. Tem muitos. Tem uns que eu confeccionei que são pra ekedes. Porque todo mundo fala “Ah! só faz fio de conta pra homem”. Não, agora eu tenho uns modelos que servem pra ekede, que é muito bonito também de fazer. [Idem, grifos meu]

Linhas tensionadas, linhas amorosas e linhas de resistência. Assim, o trabalho do artífice de fios de conta se relaciona com o mundo vivido, com as experiências somadas à criatividade. Emoção que se emaranha nos fios concebidos ao povo do àṣe. Nesse caminho ecológico da vida, Tim Ingold (2015) sinaliza para o que destacamos enquanto possibilidades de caminhos que passam pela ancestralidade africana, tendo em vista que o mundo das coisas se preenche de vida e assim, conforme as palavras do antropólogo britânico “(...) devemos, mais uma vez, *levar os materiais a sério*, pois é a partir deles que tudo é feito” (INGOLD, 2015, p. 67, grifos do autor). Os fios de conta também contam histórias. Da imaterialidade do àṣe presente nos fios tramados e

coloridos do povo de santo. Com as afetividades construídas no ambiente do terreiro, artífices do àşę refinam o aprendizado do cotidiano das casas de santo, decompõem e constroem possibilidades criativas a partir de histórias compartilhadas porque fios de conta são narrativas da ancestralidade africana presentes nos terreiros. São trançados que revelam a infinidade de teias conectadas a roupas, sons, falas, deslocamentos, vidas. São fios entrelaçados de àşę!

#### **4.4 - Das técnicas empregadas nas artes do àşę**

Marcel Mauss (2003) já apontava que as técnicas corporais estão para além do ambiente biológico. Tais técnicas se inscrevem no domínio da cultura e essa assertiva se consolida nas diferentes etapas da vida em que o ser humano passa a atribuir novos sentidos ao uso e manipulação do corpo. Este se traduz em uma ferramenta comunicacional de muita expressão tendo em vista a célebre frase em que o pensador francês afirma: “O corpo é o primeiro e mais natural instrumento do homem”. O corpo é a ferramenta sensível, inteligível e de transformação no meio técnico. É por meio dele que o ser humano se comunica e inscreve socialmente, e as técnicas corporais estão envoltas nesse aspecto social em que o processo de aprendizagem tende a variar conforme cada sociedade por meio de seu *habitus*, o que implica dizer que as técnicas do corpo são formas encontradas de nos expressarmos e nos colocarmos no mundo. O corpo está para além da questão fisiológica; este se envolve de outros aspectos como o simbólico presente nos gestos e movimentos, que são passados tradicionalmente por meio das gerações humanas. As condicionantes sociais impõem e determinam, na análise maussiana, certas regularidades no uso desse corpo social. Movimentos comuns como os de caminhar, comer, nadar, repousar são aspectos importantes que também modificam ao longo da vida. É importante acrescentar, ainda, as particularidades que os indivíduos concebem em seus gestos e em suas técnicas do corpo, e isso envolve uma singularidade própria do ser humano na diferenciação que estão presentes em suas escolhas.

Para David Le Breton (2007), a modernidade apregoa novas possibilidades do uso desse corpo que é manipulável e ambientado em transições. Segundo o autor, e recuperando parcialmente a noção de técnicas do corpo de Mauss, o movimento da vida circunscrito em meio às profissões como as do camponês, artesão e artista e suas habilidades técnicas, possibilitar compreender que “Esse conhecimento é o resultado da

competência profissional fundada num conjunto de gestos de base e num grande número de movimentos coordenados nos quais o homem de profissão cristalizou, com o passar dos anos, sua experiência peculiar” (LE BRETON, 2007, p. 42). Adiante, o autor acrescenta:

As técnicas do corpo são inúmeras: das montagens-miniatura de gestos - cuja aparente simplicidade freqüentemente dissimula o tempo e as dificuldades que são necessárias para assimilá-las - até as disposições coordenadas de ações e de habilidades cuja execução exige longa ascese e particular destreza. A lista é infinita: dos modos à mesa até às condutas de micção; da maneira de nadar à de dar à luz; do lançamento do martelo ao lançamento do bumerangue; dos gestos da lavagem da roupa até aos do tricotar; da destreza do malabarista à condução do automóvel; da maneira de andar à posição no sono; as técnicas da caça ou da pesca, etc. Uma técnica corporal atinge seu melhor nível quando se torna uma somatória de reflexos e se impõe imediatamente ao ator sem esforço de adaptação ou de preparação de sua parte. (LE BRETON, 2007, p. 43).

Sobre a questão das técnicas, cabe aqui recuperar o material investigativo de Richard Sennett (2009) em que o autor enfatiza a relação de envolvimento em sua completude por parte do artífice no processo criativo. Ou seja, o artífice possui habilidade, se preocupa com o material a ser produzido, se capacita para produzir boas peças e produtos, detecta problemas e improvisa, economiza, modifica e alterna concepções de materiais e tem domínio das técnicas. A relação sinérgica entre mão e cabeça, apontada por Sennett, equilibra o que entendemos acerca das técnicas baseadas na repetição e, por fim, na constituição satisfatória de bons artefatos. Acerca disso, Sennett sinaliza o seguinte:

Como assinalam há muito tempo os teólogos, os rituais religiosos precisam ser repetidos para se tornarem convincentes, dia após dia, mês após mês, ano após ano. As repetições são estabilizadoras, mas na prática religiosa não se tornam rotineiras; a cada vez, o celebrante prevê que algo importante está por acontecer. Toco nesse ponto em parte porque a prática que se verifica na repetição de uma frase musical, no ato de picar a carne ou de soprar o vidro de uma taça tem algo do caráter de um ritual. Treinamos nossa mão com a repetição; sentimo-nos antes alerta que entediados porque desenvolvemos a capacidade da antecipação. Da mesma forma, contudo, a pessoa capaz de cumprir uma obrigação repetidas vezes adquiriu uma habilidade técnica, a habilidade rítmica de um artífice, quaisquer que sejam o deus ou os deuses que venera. (SENNETT, 2009, p. 199)

Sennett chama atenção para esse tipo de conhecimento que é compartilhado, que é capaz de mobilizar, pois técnica também é imaginação. É o provável na mente do artesão que pensa: “E (se) eu fizer de outro jeito? E (se) eu pôr outros materiais? E (se)

eu modificar o formato?”. Todos esses “se” pressupõem possibilidades no campo de ação artística que irrompem fruições, descartes, conhecimento entre técnica e material. Os esboços, croquis, desenhos aleatórios são possibilidades criativas que alguns artífices do àṣẹ fazem uso para estimular uma produção diferenciada. Traçando linhas, produzindo rabiscos, desenhando formas, o artífice preenche o mundo criativo com arte pré-concebida, pré-projetada, estimulado por novas experiências e vislumbre quanto ao artefato finalizado. O costureiro tem domínio das técnicas de costura, porém se tratando de roupas de santo, tem sempre aquele “toque” diferenciado. É sempre um acerto na manga caída, um alargamento na pala da saia do òrìṣà, um detalhe na costura do ojá. Por fim, o acabamento determina o fim do processo de produção de um artefato. A repetição faz com que o conhecimento das técnicas aprimore o resultado final que envolve o desenvolvimento de boas vestimentas de santo.

Escolhi fazer uso do termo “artífices do àṣẹ” porque compreendo que as atividades desenvolvidas por esses hábeis afro-religiosos constituem em uma forma de saber tradicional ambientado nos terreiros manauaras e os incluem em uma categoria específica de produção artística no campo do sagrado candomblecista. Comumente, lideranças afro-religiosas costumam estimular que seus filhos de santo procurem atinar, desenvolver ou mesmo melhorar habilidades no campo da costura, da produção de paramentas e fios de conta. Evidentemente que nem todos os praticantes têm habilidade ou ainda desejam produzir algo para sua religiosidade. Por vezes, esses praticantes auxiliam esses artífices no desenvolvimento de seus materiais, todavia, isso não é garantia de uma aptidão, habilidade ou mesmo desejo de desenvolver potencialmente uma arte dentro do terreiro. Diversas vezes acompanhei praticantes auxiliando um irmão de santo na produção de uma veste de santo, roupa de ração, colando ou limpando paramentas antigas ou mesmo ajudando na remontagem de um fio de conta que se quebrou ou precisava ser ajustado. E observei também, a impaciência, o desapego, o desinteresse desses filhos de santo por essas atividades artísticas. O artífice do àṣẹ é, de fato, esse ser diferenciado no ambiente do terreiro. O artífice do àṣẹ se trata de um(a) mestre(a) em produzir artefatos para afroreligiosidade. Este é um sujeito potencialmente envolvido com sua habilidade e com aquilo que faz em forma de arte. E daí este ser diferenciado é um “artífice engajado” (SENNETT, 2009, p. 30).

Os materiais produzidos pelos artífices possuem significados e no ambiente do sagrado isso torna a proporção simbólica ainda mais forte e presente. Para cada afro-

religioso “vestir o santo”, ou seja, estar incorporado munido com sua veste de santo e seus apetrechos religiosos representa a concretude de sua espiritualidade. O chamado do santo se reafirma com a necessidade de vestir seu ancestral divinizado e apresentá-lo ao público quer seja afro-religioso e/ou não. Cada elemento que o òrìṣà carrega pertence a “Ele/Ela”, e não ao filho de santo. Portanto, o objeto pertence ao ancestral divinizado e por isso deve ser concebido, manuseado e guardado com carinho e respeito, assim os praticantes me relataram. Esses objetos ganham força quando utilizados pelos praticantes incorporados e, talvez por isso, seja tão difícil para um afro-religioso rodante se desfazer de uma vestimenta antiga de seu òrìṣà, seja doando ou eliminando quando a veste está velha. Digo isso porque certa vez, durante uma conversa com um praticante, este me questionara se seria interessante doar uma paramenta antiga de sua òrìṣà para um irmão de santo recém-iniciado que não tinha condições financeiras de adquirir uma paramenta. Eu respondi afirmativamente e percebi no olhar desse praticante certa relutância por se tratar da primeira paramenta que sua òrìṣà usara em tempos de sua iniciação. Após olhar para o apetrecho religioso, o praticante o ensacou e entregou ao recém-iniciado. A paramenta possuía, a partir daquele momento, um outro dono, um outro orí.

No espaço do terreiro, os saberes se inter cruzam mediante experiência primeira com outros aspectos da vida, caso dos praticantes que já possuem conhecimento anterior nas artes como Pai Sérgio de Ọmọlu e Nildo de Ọsányin com produções voltadas às manifestações culturais da cidade caso das Cirandas, Boi Bumbá e o Carnaval, e também com aprendizagem contínua no próprio terreiro em que os filhos de santo vão aprendendo a fazer fios de conta e paramentas a partir do momento em que auxiliam os “mais velhos” e isso cria um espaço de intercâmbio de aprendizagem mútua e solidariedade. É a pedagogia do terreiro que incentiva o autoconhecimento, o conhecimento sobre os outros, conhecimento dos ancestrais divinizados, conhecimento da vida e da morte e o conhecimento ancestral herdado dos ègbón, os “mais velhos” da religião.

É também no espaço do terreiro que artífices do àṣẹ sensibilizam irmãos de santo com suas artes ao demonstrar suas peças de confecção de vestimentas, paramentas e/ou fios de conta. O terreiro abriga artes e potencializa o compartilhamento desse saber ancestral do sagrado. Essas experiências com artes diversas presentes no sagrado abrem espaço para o diálogo fraterno atribuído à satisfação desses “fazedores de arte dos



terreiros” com seu público e também futuros produtores tendo em vista que isso acaba mobilizando irmãos de santo nos terreiros a perpetuarem suas artes.

Dito isto, entendo que essas técnicas específicas desenvolvidas no candomblé somadas à criatividade, habilidades e adaptações demonstram as particularidades de produção artística de artífices do àṣẹ ketu em Manaus bem como denotam a sensação de prazer desses artífices diante de um artefato produzido para o candomblé e o reconhecimento de suas artes por outros afro-religiosos.

#### **4.5 - Autoridades afro-religiosas, seres ancestrais e natureza amazônica**

Aṣọ òrìṣà, òrìṣà ọ̀sọ́ e ìlẹ̀kẹ̀ compõem nosso tripé investigativo e constituem elementos de identidade afro-religiosa de praticantes do candomblé ketu na cidade de Manaus. Um dado importante a considerar é de que esses artífices do àṣẹ local mantêm profunda relação com autoridades religiosas que circulam nos terreiros. Esse reconhecimento das autoridades internas e externas produz um modelo que considero ser altamente amazônico de reprodução de uma afroreligiosidade amplamente conectada com a floresta e os rios. A formação religiosa primeira dessas lideranças locais na Umbanda, Espiritismo Kardecista e Tambor de Mina reforça esse caráter amazônico com os guias espirituais dos terreiros como caboclos e encantados, pombas-giras e exus. Interessante notar que os terreiros de candomblé de Manaus realizam festejos para os òrìṣà, todavia, reiteram a necessidade em dar continuidade às espiritualidades de suas lideranças promovendo festejos grandiosos aos guias de baixa hierarquia como o caso de pombas-giras e caboclos. Essa espiritualidade afetiva de afro-religiosos com os seres das matas, dos rios, do fundo dos rios, das pedras, dos córregos e lamaçais, da terra e dos encantados produziu um candomblé que se reveste de uma ancestralidade africana com os seres ancestrais da Amazônia. E isso se reflete positivamente na produção de uma espiritualidade que agrega africanos, indígenas e brancos em uma relação de convergência espiritual diante dessas lideranças afro-religiosas (especialmente aquelas externas ao candomblé local) que circulam na cidade, participam de rituais internos e que promovem festejos de santo em terreiros manauaras.

Esse entrelaçamento de matrizes religiosas branca (Catolicismo, Umbanda), indígena (Pajelança) e negra (Batuque, Tambor de Mina, Candomblé) propiciou um encontro simbólico de conhecimento ancestral da vida religiosa na Amazônia. Raymundo Heraldo Maués (2005) já apontou essa relação intensa de sacerdotisas e

sacerdotes envolvidos na reprodução de suas encantarias, pajelanças e nessa configuração de um panteão religioso amazônico em que coabitam seres múltiplos transformadores da vida humana do ribeirão que vive no beiradão e no campo e daqueles que vivem nas cidades. Em suas palavras, o autor discorre o seguinte:

Se essas concepções relativas ao catolicismo popular são comuns aos caboclos e a grande parte dos católicos populares de outras regiões, inclusive dos grandes centros urbanos, há elementos na religião do caboclo amazônico que são mais particulares dessa parcela da população. Essas concepções dizem respeito mais especificamente à pajelança rural ou de origem rural (cabocla), que tem como crença fundamental a concepção dos “encantados”. Os encantados, ao contrário dos santos, são seres humanos que não morreram, mas se “encantaram”. Essa crença tem certamente origem européia, estando ligada às concepções de príncipes ou princesas encantadas que ainda sobrevivem nas histórias infantis de todo o mundo ocidental. Mas foi influenciada por concepções de origem indígena, de lugares situados “no fundo”, ou abaixo da superfície terrestre, e provavelmente também por concepções de entidades de origem africana, como os orixás, seres que não se confunde com os espíritos dos mortos. (MAUÉS, 2005, p. 262, grifos meu).

Assim, as experiências religiosas de autoridades locais e de artífices do *àșe manauara* dão conta de um campo de produção artística envolto em um imaginário amazônico preconizado pela encantaria, pajelança e ancestralidade africana. Tudo isso somado à intelectualidade e oralidade de sacerdotisas e sacerdotes afros que recuperam memórias e narrativas da constituição de um *candomblé* ainda em vias de transformação e remodelação no século XXI. Acrescento, ainda, o registro técnico-científico de praticantes afro-religiosos que estão no campo das *Universitas* e que contribuem com o engajamento social, político e religioso das religiões de matriz africana na cidade de Manaus. Na última década, a produção científica acerca dessas religiosidades presentes em Manaus e em outras cidades amazônicas tem contribuído na repercussão positiva acerca da presença negra/preta na região bem como de suas afroreligiosidades e as memórias de um povo com trajetória ambientada entre rios e florestas. Por fim, se trata de uma afroreligiosidade que se territorializa junto à natureza. Que se associa às águas negra e barrenta da Amazônia e às matas de terra firme, várzea e igapó.

Essa leitura simbólica do *candomblé* está em andamento e em dinâmica recorrente nos últimos anos. Lideranças como Pai Aristides de Ajagunnán, Pai Claudinho de Òsùn, Pai Carlito de Òșumàrè, Pai Marcos Palmares de Oya contribuem

para o reconhecimento de práticas<sup>132</sup> candomblecistas em seus terreiros localizados na Bahia, São Paulo e Rio de Janeiro. Esse modelo de candomblé ketu da Bahia chamados por muitos candomblecistas de Manaus de “novo àçê”, de fato, é muito recente. As mudanças exigidas para que esse candomblé local se adapte aos rituais rotineiros do candomblé de origem baiana serão administradas por aqueles que estão à frente dos terreiros e dialogando frequentemente com essas lideranças. Todavia, existe algo diferenciado na amálgama de afro-religiosos manauaras com as espiritualidades aqui presentes. Digo isto em relação aos espíritos que incorporam nesses afro-religiosos, especialmente as pombas-giras, marabaias, ciganas, bruxas, mestras mandingueiras, caboclos, botos, encantados diversos.

Se para Maués (2005), os encantados são seres que não morreram e que sofreram ‘encante’, nos terreiros manauaras a ideia de encantado é a mesma e reforça essa relação homem-natureza de modo singular. Os encantados, por serem invisíveis, podem assumir a forma de animais da floresta e das águas e também podem incorporar em pessoas rodantes, ou seja, aqueles preparados para incorporação de entidades. Nos terreiros é comum ouvir falar na manifestação do caboclo da mata Cobra Norato e as caboclas das águas Jarina, Herondina e Mariana<sup>133</sup> como seres encantados de incorporação. No documentário “A descoberta da Amazônia pelos Turcos Encantados”, o sacerdote de mina, Vodussu Alfredo Benevides, destaca em sua fala, essa relação espiritualizada dos seres encantados<sup>134</sup> com a afroreligiosidade:

---

<sup>132</sup> Outras lideranças afro-religiosas como os falecidos Tata Mutalambô, Bâbá Algodão (Pai Wanderley de Òșàgiyán) e Pai Lídio de Òșàgiyán bem como outras lideranças vivas como Mãe Alda de Oya e mesmo o ogan alabê da Casa Branca, Edvaldo Araújo conhecido como “Papadinha”, influenciaram/influenciam em rituais adotados nos terreiros manauaras. Mães e pais de santo em Manaus costumam realizar incursões nesses terreiros em nível nacional com o fim de conhecer rituais e adotar novos procedimentos em seus àçê. Por vezes, esses candomblés realizados na cidade de Manaus passam a ser organizados por lideranças às quais encaro enquanto “autoridades flutuantes” em que empregam rituais internos e externos com base no que observaram ou tiveram acesso nesses terreiros visitados, todavia nem sempre se trata de um àçê empregado efetivamente no terreiro. Isso se configura em uma fluidez ritualística muito presente na cidade, porém acarreta em certas problematizações ao passo em que não se sabe efetivamente que tipo de àçê é realizado em sua completude no interior de algumas casas de santo.

<sup>133</sup> Há um ponto cantado nos terreiros de Manaus que retrata a encantaria de Mariana em que diz: “No rio Negro, murirú viraram flores/ Na mata virgem sabiá cantou/ Pois sendo ela a Cabocla Mariana/ A bela turca que aqui raiou”. E segue o ponto: “Ela é uma arara cantadeira/ Que canta a sua sorte/ Ela é uma arara cantadeira (2x)/ Ela é uma arara rainha das curandeiras”.

<sup>134</sup> Em um relato de meu esposo acerca da Lenda da Pedra Grande percebi elementos simbólicos do imaginário acerca da Amazônia em que muitos viajantes do rio Tapajós (afluente da margem direita do rio Amazonas) reiteram essa lenda como sinônimo de mau presságio. A lenda fala de uma menina que lavava roupa com sua mãe em cima de uma pedra em uma comunidade paraense do rio Tapajós. Enquanto brincava, a menina teria sido tragada pela própria pedra em que seu corpo teria sumido. Ela se



trata de uma regra e que esse ‘lugar amazônico’ permite cruzar linhas espirituais e associar de forma sensível toda uma rede complexa de espiritualidade que reúne òrìṣà, caboclos, pombas-giras, exus e encantados.

O que depreendemos é que o candomblé local assume a reunião dessas espiritualidades na Amazônia como forma de articular vínculos afetivos e harmonizar a relação simbiótica dos seres encantados da natureza com os humanos.

No que diz respeito ao candomblé manauara, percebo que, especialmente nos últimos dez anos, este vem se articulando de modo religioso, hierárquico e político a partir das lideranças externas. No caso do candomblé ketu na cidade de Manaus, a figura proeminente de Pai Aristides de Ajagunnán tem influenciado lideranças locais a realizarem incursões recorrentes em seu terreiro – Ile Àṣẹ Opô Ajagunnán – com o fim de compreender rituais internos que mudam as estruturas anteriores do candomblé de nação amburaxó que protagonizou festejos na cidade de Manaus por mais de trinta anos e que ainda se faz presente em algumas casas de santo na cidade. Evidentemente que essas mudanças precisam ser adaptadas em nível local, considerando que afro-religiosos na cidade ainda não possuem estrutura religiosa similar a da Bahia, especialmente ao: i) promover ciclos de festa em poucos meses iniciando no mês de janeiro antecedendo o Carnaval; ii) produzir festejos importantes como a Festa do Arô no mês de setembro dedicado a Òṣòṣì; iii) efetivar integralmente cargos de àṣẹ dentro dos terreiros, tendo em vista o desconhecimento de lideranças locais acerca de alguns “postos de santo” entregues no interior do candomblé de nação Ketu; iv) formalizar comitiva afro-religiosa e/ou constituir um grupo de trabalho de acompanhamento aos rituais de iniciação e obrigações de santo em Manaus, o que auxiliaria na certificação de terreiros<sup>135</sup> e resguardo de rituais internos e externos do candomblé.

Ritualisticamente, esses terreiros de candomblé de nação ketu estão sendo modelados a partir dos conhecimentos adquiridos pelas lideranças que realizam viagens

---

<sup>135</sup> A Federação Nacional do Culto Afro Brasileiro – FENACAB, constituída em 1946, é uma entidade representativa de afro-religiosos no plano nacional. Tem por atribuição contribuir com a certificação de terreiros, regularizá-los por meio de alvará de funcionamento (o que resguarda na permissão a festejos públicos com toque de tambores e rituais externos) bem como se configura em uma instância jurídica de proteção aos locais de culto e seus praticantes. Em seu Estatuto, Art. 41º, a FENACAB reitera sua atuação em que dita “A Federação Nacional do Culto Afro-Brasileiro FENACAB, serviço público dotada de personalidade civil e forma federativa, tem por finalidade: I – defender a Constituição, a Ordem Religiosa do estado democrático e laico de direito, os direitos humanos, a justiça social, e pugnar pela boa aplicação das leis, pela rápida administração da justiça e pelo aperfeiçoamento da cultura e das instituições religiosas; II – promover, com exclusividade a representação, a defesa, a seleção e a disciplina dos sacerdotes e dos cargos do previstos no Art. 2 em toda a República Federativa do Brasil”.

constantes aos terreiros de nação ketu em outros estados com o fim de aprimorar conhecimentos, modificar e/ou ampliar rituais consagrados a esse modelo de àṣe. Essa (re)estruturação parte dos “mais velhos” da religião e é coadunada com a “realidade local” aos rituais já reconhecidos e vivenciados pelos praticantes. Por exemplo, com a ausência do formato de ciclo de festas ao molde ketu baiano, os terreiros manauaras promovem festejos ao longo do ano obedecendo e/ou recriando a mesma estrutura presente na Bahia em que iniciam as festas com as Águas de Òṣàálá no mês de janeiro e vão até dezembro com festa dedicada às òriṣà femininas, festejo este conhecido como Festa das Ìyábás. Eventualmente, esses terreiros manauaras realizam festas dedicadas às outras espiritualidades como festas de Legbara (pombas-giras, ciganas, mestras) e caboclos intercalados a partir das festas de santo que são realizadas durante o ano.

Dessa forma, artífices do àṣe possuem um “arsenal de produção artística” muito forte e presente. Praticamente todos os meses têm festa em algum terreiro de Manaus; quer seja festejo de santo, quer seja festejo de pomba-gira ou caboclo. Essas festividades auxiliam na preparação e produção de material artístico dos artífices do àṣe manauara que são procurados para realizarem confecção de material novo a esses afro-religiosos. Eles precisam dar conta de artefatos para iniciação de ìyàwó, obrigações de santo, festejos grandiosos de ancestrais divinizados das lideranças dos terreiros, festa de pomba-gira, festa de cigana ou ainda Chá Cigano, festa de caboclo, dentre outras comemorações internas dos terreiros.

Esse movimento religioso propicia, inclusive, a criação artística desses artífices em suas produções artísticas. Isso envolve, especialmente, a visibilidade desses artistas dos terreiros em suas produções diferenciadas. Aqui, as reinvenções, adaptações e incrementos de artífices do àṣe local são requeridas, especialmente se se tratar de um festejo grandioso nas casas de santo. Recupero aqui a fala de Pai Sérgio de Ọmọlu ao tentar traduzir a relação entre vida espiritual e vida artística associada à própria afroreligiosidade:

A maior parte da minha vida eu realmente vivi da arte porque fui muito conhecido durante muito tempo em relação à vida artística. Claro, eu tenho minha vida espiritual, tenho clientes. Eu não deixo minha vida espiritual muito de lado. Eu atendo meus clientes, eu tenho meus clientes, mas eu também sou formado em construção civil, sou engenheiro civil formado, pós-graduado, também vivo da engenharia civil. Mas a maior parte da minha renda realmente é da vida artística. Eu sou carnavalesco de escolas de samba aqui de Manaus. Comecei a ser conhecido também através das escolas de samba, que também não deixa de ser um sincretismo aos Orixás, a roda de

samba dos orixás, a roda de samba de caboclo, a gente sabe que tudo isso está interligado na vida religiosa. Rodas de samba também frequentam gente da religião. Daí as pessoa veem o trabalho e conhecem. Mas eu não vivo somente da arte. Hoje eu também vivo dos meus trabalhos da área da engenharia. Essa parte de formação profissional. Mas também nunca virei minhas costas para minha vida espiritual, apesar de estar afastado há algum tempo por motivos pessoais, mas nunca me afastei, nunca deixei de receber ninguém da vida espiritual na minha casa. Que eu acho que cada pessoa que bate na sua porta acho que tem um significado. Orixá é muito forte na vida de todos nós. Ele é vivo. E eu nunca virei! Eu sempre tive assim uma ligação muito forte agradecimento em relação à vida espiritual. Mas a arte foi uma válvula de escape muito grande para mim porque é um hobby. E desse hobby eu me tornei conhecido. E desse “me tornar conhecido”, eu fiz muitos amigos, muitas pessoas que gostam muito de mim e eu não posso virar as costas. Então assim, quer queira quer não, eu formado, eu não posso dizer não às pessoas que precisam, as pessoas que necessitam de ajuda, de um apoio. Jamais eu vou fazer isso. Eu acho que orixá quando foi buscar minha vida teve esse propósito. E eu acho que negar esse propósito é negá-lo também. Sou uma pessoa muito humilde mas também sou muito sério na vida espiritual. Alexandre sabe disso. Às vezes eu sou meio velho mas porque também sou do velho [Omolu] mas assim é porque eu levo muito a sério. Não é que eu seja tão velho. É que eu levo muito a sério. Eu tenho um respeito à minha vida espiritual assim como de qualquer, todas as pessoas. Podem ser elas mais novas, podem ser elas mais velhas. Eu acho que vida espiritual não tem idade! Muitas pessoas sofrem em cima de um altar eu já disse que nós todos somos iguais. Eu luto muito por isso. E às vezes me magoo muito e me chateio muito por causa disso. Evidentemente que tem as suas hierarquias mas a arte me trouxe a vida espiritual. Minha vida espiritual me deixou na arte. Eu acho assim que foi uma troca entre o hobby e o destino. Foram duas coisas que esse interligaram. [Entrevista com Pai Sérgio de Omolu, Manaus 14 de junho, 2021, grifos meu]

Interessante notar essa relação entre vida artística e vida religiosa em destaque na fala de Pai Sérgio. Primeiramente, a consolidação de sua arte empreendida nas escolas de samba, seu trabalho diferenciado no interior dessas escolas e a motivação no desenvolvimento de trabalhos para grupos folclóricos dentro e fora da cidade de Manaus. E também sua intensa participação na arte desenvolvida na confecção de paramentas de santo na cidade de Manaus. Como ele bem assinalou acerca dessa conexão entre roda de samba e religião, o trabalho artístico é o mesmo: ele se articula no sentido de produzir boas peças e ser reconhecido entre seus pares (brincantes de samba e/ou afro-religiosos) como alguém que desempenha um bom trabalho. Estar inserido no campo de produção artística de uma agremiação de escola de samba na cidade e ainda participar ativamente de uma afroreligiosidade evoca sensibilidades que promove essa relação aproximada entre vivência no samba e candomblé. Em um dossiê publicado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional e Centro Cultural Cartola do Rio de Janeiro, é possível observar que as matrizes do samba estão em sintonia com o espaço dos terreiros em que a comunidade participa, cria, dança e inspira

a continuidade do modo de viver e sentir a pungência de um festejo popular que ganha a rua, a quadra, a mídia e o povo.

O terreiro, o nome dado às casas de candomblé em todo o país, local de transmissão de conhecimentos, rituais de iniciação e integração, foi incorporado ao espaço do samba. A expressão terreiro remete à idéia de comunidade, de grupo familiar extensivo. Simbolicamente, pode ser entendido como o quintal dos sambistas, o terreno de ensaios das agremiações carnavalescas e outros lugares onde se cria, canta e dança o samba. Com a adesão das classes médias, a modernização das agremiações e o crescimento dos desfiles, o terreiro das escolas virou quadra, cimentada. (...) Nas comunidades do samba, o terreiro ou quadra, por permitir e estimular a participação comunitária, propiciou a criação e a circulação da produção musical dos sambistas, primeiro em torno das rodas de samba, por gerar o canto em conjunto e a dança coletiva, e, depois, para além dos limites das escolas. Hoje, qualquer quintal de subúrbio onde sambistas se reúnam para celebrar revive em espírito o terreiro original. (IPHAN/CCC, 2014, p. 84, grifos meu)

Essa conexão entre o que é produzido artisticamente dentro de uma escola de samba e o que é concebido enquanto arte nos terreiros aparece de forma muito evidente na plasticidade de Pai Sérgio de Oṃolu. No carnaval manauara de 2020, Pai Sérgio era um dos carnavalescos da Escola de Samba Vitória Régia, que tem como comunidade o bairro Praça 14, reduto de uma negritude/pretice desde o século XIX, especialmente de negros barbadianos que ali se estabeleceram com o fim de trabalhar no período econômico crescente da borracha e conta com a presença do segundo maior quilombo urbano do país, o Quilombo de São Benedito. Na ala das Baianas, intitulada “Mães da Praça 14”, Pai Sérgio e demais carnavalescos denotaram a estética de uma fantasia que evidenciasse a prática da benzeção<sup>136</sup> e que contemplasse todas as mães do bairro, incluindo assim, mães das crianças, mães de santo e mães espirituais. Abaixo, destacamos a vestimenta da ala das baianas em um manequim e o desfile da ala no carnaval de 2020:

<sup>136</sup> Prática popular desenvolvido por mulheres e homens que envolve tratamento e cura de males do corpo e do espírito. Benzedeira/benzedeiro é categoria nativa para pessoas que têm o dom de curar por meios de atos mágicos, repetitivos e de invocação espiritual. Sobre esse tema cf. os trabalhos de Melina Soares Rodrigues “Benzedeiras e raizeiras” (2018), Deilson do Carmo Trindade “A mística e os mitos da floresta na benzeção amazônica” (2016) e Julio Cesar Schweickardt “Magia e Religião na Modernidade” (2002).



Fig. 107 e 108 - Desfile da Escola de Samba Vitória Régia em 2020 (Ala das Baianas)



Fonte: Acervo pessoal de Pai Sérgio e imagem do YouTube

Para Lorraine Mendes e Rennan Carmo (2020), a relação entre candomblé e escola de samba contribui para o entendimento de que barracão de escola de samba e casa de santo (também alcunhada de *barracão* entre candomblecistas de Manaus) se trata de espaços de saber e que proporcionam uma narrativa poética desses saberes.

Carnaval é uma manifestação artística que trabalha através dos simbolismos da cultura material. Quando vemos a comissão de frente da Viradouro de 2020 toda trabalhada no dourado, vemos *Ọ̀sùn*. Quando vemos a Mangueira de 2016 trazendo búfalos e borboletas, vemos *Oya*. Quando a Beija-flor canta “Ê Laroyê Ina Mojubá”, a gente ferve na força de *Èṣù*. (...) Em 2007 a Beija-flor de Nilópolis nos convidou a embarcar nas “Áfricas de lutas e de glória”. O samba transgressor já deu o tom da folia com sabedoria, grifando em voz as pluralidades. Sejam *Òriṣàs*, *Voduns*, *Nkisis*, *caboclos*, *pretos-velhos*, *exús*, *catiços*, *pombagiras*, *boiadeiros*, *encantados*... A Angola da Grande Rio de 2020 pediu respeito ao *Axé*. Unidos da Tijuca 2003 trouxe em epopeia os *Agudás*. A Alegria da Zona Sul de 2018 incorporou a alma africana. Salgueiro de 2019 clamou *Ṣàngò*. Beija-flor 2001 contou à rainha *Agotimé*. Império da Tijuca de 2018 nos trouxe a fartura do *Olúgbàjẹ*, e em 2015 lavou nossa alma com as águas de *Ọ̀sùn*. Em 1972 a Portela cantou a nação *nagô* em *Ilú Ayè*. A Mocidade Independente de Padre Miguel em 1991 macumbou no *Chuê Chuá*. 1974 foi a vez da União da Ilha nos apresentar *Lendas e*

Festas das Yabas. Viradouro de 2009 pediu axé em seu Vira-Bahia, que foi pura energia. Muitos são os carnavais que se alimentam das macumbarias! (MENDES; CARMO, 2020, p. 729; 737)

Dessa forma, a arte empreendida por Pai Sérgio de Omoḷu é uma concepção artística duplamente vivenciada entre barracão de escola de samba e terreiro de candomblé! São artes que estão à disposição de um público multicolorido e festivo.

A necessidade em produzir uma boa peça para a afroreligiosidade se associa às exigências da religiosidade candomblecista em adquirir tais artefatos bem como o sentimento de pertencimento à comunidade que enlevam o bem-querer e a amizade construída com outros praticantes. Digo que ainda são poucos os artífices do àṣe presentes na cidade. O candomblé manauara é, de fato, um fenômeno recente e tem aprimorado os rituais a partir das lideranças externas que contribuem com as exigências de uma certa ‘aplicabilidade’ aos rituais internos e mesmo as festividades nos terreiros. Essas exigências nas mudanças que são adotadas de modo estrutural nos rituais, como no caso de Manaus com as mudanças nas vestimentas de òrìṣà femininas em rodantes masculinos, trouxe à tona a necessidade de se conhecer um pouco mais acerca do candomblé de nação ketu. Isso levou muitos artífices a entender um universo criativo diferenciado em que, por exemplo, é possível compreender que nem todas as qualidades de Òṣùn usam adaga ou que a Yemoja Ògúnte, que usa a cor verde, porta uma idà, todavia, a qualidade de Yemoja Ṣàgbà/Sobá não utiliza esse artefato. São mudanças que vão sendo reconhecidas a partir do momento em que os terreiros vão modificando e organizando os rituais internos bem como apresentando ao grande público, afro-religioso e/ou não, ancestrais divinizados no salão por meio de suas cores simbólicas e seus respectivos apetrechos religiosos.

#### **4.6 – Sobre um campo artístico de àṣe nos terreiros manauaras**

Entendo que a observância quanto aos objetos produzidos por artífices do àṣe em Manaus dá conta de um registro cultural e religioso importante identificando potencialmente esses produtores de conhecimento ancestral da afroreligiosidade candomblecista. Se tratam de mulheres e homens dedicados a evidenciarem suas produções individualizadas, porém que dão conta de um universo de produção afro-religioso local.

Esses artífices acabam se tornando referência artística na cidade e, por vezes, são autoridades afro-religiosas no interior de seus próprios terreiros. São artífices detentores de *expertises* importantes que compõem narrativas de produção artística nos terreiros de Manaus voltadas aos aṣo òrìṣà, òrìṣà ọ̀sọ́ e ìlẹ̀kẹ̀. Em grande medida, o candomblé de nação ketu recente na cidade de Manaus tem propiciado novas criações e mesmo reformulações no interior dos terreiros a partir das saídas de santo, obrigações no àṣe, nos encontros entre lideranças afro-religiosas em festividades, no reconhecimento das diferenças rituais reproduzidas nos terreiros, dentre outras. E isso cria novas demandas de produção artística a esses produtores de conhecimento ancestral.

Esse prestígio dos artífices do àṣe é adquirido ao longo do tempo em que eles formataram um campo artístico distinto, no sentido de que agregaram elementos simbólicos da região amazônica à afroreligiosidade bem como direcionaram suas produções à exigência de uma clientela endógena que estimula uma criatividade que se soma às suas experiências primeiras em outros aspectos da vida artística, e nesse caso, denoto:

- a experiência de Pai Marcelinho de Ọ̀sàálá com artes plásticas em cerâmica, ferro e em vestimentas de pombas-giras e exus;
- as artes plásticas de Pai Sérgio de Ọ̀mọ̀lu junto às escolas de samba de Manaus e grupos folclóricos da cidade e de municípios próximos;
- as costuras desenvolvidas, em especial, às escolas de samba por Adrysson de Lóògún (Lady Zuh);
- a confecção de vestimentas e adereços para grupos folclóricos e adereços para pombas-giras por parte de Pai Nildo de Ọ̀sányin;
- a experiência na concepção (também enquanto brincante) de adereços para grupos folclóricos por parte de Pai Arlyson de Ọ̀sùn e Deuziel de Yemoja;
- a habilidade adquirida pelo Ogan Jackson de Lóògún junto aos próprios praticantes candomblecistas; e
- a identificação das habilidades constituídas no interior dos terreiros quanto à costura de santo por parte da Ajoye Carla de Ṣàngó e Pai André de Ọ̀sùn.

Penso que estes agentes consolidam um campo de produção artística na cidade de Manaus com ensejo na tradicionalidade local em atribuir certos aspectos de diferenciação na produção de vestimentas de santo, paramentas e fios de conta. Recordo das mudanças provocadas com o candomblé ketu presente na cidade de Manaus, promovidas por Pai Aristides de Ajagunnán, em que houve a necessidade de produção de vestimentas dedicadas às òriṣà femininas aos rodantes de sexo masculino. A alteração da saia rodada feminina por bombachos masculinos, entretanto, com toque feminino, trouxe um desafio na idealização e confecção de vestimentas que agregassem o gosto singular de artífices do àṣẹ e clientela por certos tipos de tecidos, adereços, apliques, rendas e demais aviamentos. Desse momento surgiram bombachos com mais volume confeccionados de três a quatro metros de largura, na altura do peito ou do quadril, com introdução de fitas gregas, rendas em guipir, sianinha, além de laços em cetim costurados na altura do calcanhar. Também o incremento delicado de rendas em organza, fitas gregas mais estreitas e coloridas nos panos d’Costa de òriṣà como Òṣùn, Oya e Yemoja de rodantes do sexo masculino. Tudo motivado para que estes filhos de santo pudessem se sentir mais próximos da ‘feminilidade’ de suas ancestrais divinizadas.

Essas habilidades foram sendo colocadas em práticas e exigidas com o fim de contribuir com a afroreligiosidade local e denotar um trabalho diferenciado na composição e disposição de peças únicas voltadas para uma clientela candomblecista que vivenciou essa mudança com certa austeridade, rechaço e desconfiança. Em virtude dessas mudanças do candomblé ketu em Manaus, paramentas e fios de conta também sofreram alterações em sua composição. Os recém-iniciados – ìyàwó – não puderam fazer uso das paramentas até então produzidas em alumínio, pois havia certa proximidade com as paramentas feitas em latão e cobre, que são de domínio de uso pela hierarquia superior do candomblé, caso dos ègbón, ìyálòriṣà e bàbálòriṣà. Dessa forma, as paramentas consideradas rústicas (e com menos incremento), especialmente aquelas feitas em tecido, foram destinadas aos recém-iniciados evocando assim a diferenciação hierárquica também nos adereços da afroreligiosidade. Os fios de conta dos ìyàwó passaram a serem incrementados com mais “pernas” (voltas) bem como a restrição de alguns tipos de muranos (firma de vidro), corais africanos, monjoló, âmbar, terracota, cristal swarovski, que foram considerados elementos da hierarquia superior, ou seja,

destinados aos “mais velhos” da afroreligiosidade, impedindo assim, que recém-iniciados usassem esses tipos de conta em seus fios de àşę.

Esse status direcionado aos artífices do àşę local se dá em virtude de seu engajamento junto aos terreiros da cidade, nas técnicas adotadas com o fim de auxiliar na composição de vestes e apetrechos religiosos concernentes às escolhas de sua clientela, no uso da criatividade utilizando matérias-primas dispostas na região no incremento de vestes, paramentas e fios de conta como o caso das sementes, fibras e madeiras e, ainda, na subjetividade e carinho que agrega na constituição de peças diferenciadas. O marketing boca a boca solidificou o prestígio social de mestres-artífices do candomblé manauara. Aqui se trata de um conjunto de artistas dos terreiros que incentiva outros praticantes afro-religiosos na produção de elementos para o candomblé local. Autoridades afro-religiosas locais e externas também contribuem para a solidificação desse prestígio junto aos artífices do àşę, no sentido de que eles comentam junto com seus filhos de santo as escolhas e gostos por tipos de vestimentas de òrişà, modelos de paramentas de santo e tipos de fios de conta. Eles exibem, por vezes, esses materiais que foram constituídos por artistas dos terreiros de Manaus. Em uma conversa com Adrysson de Lódògún, este exemplificara esse reconhecimento da rede social candomblecista em que sua arte se expandiu para outros lugares:

Tenho paramenta até fora do país que me encomendaram. Foram dois paramentos de Oxum para o Chile. Uma mãe de santo, que é brasileira, mas que tem terreiro no Chile. Então, até fora do Brasil, tem minhas paramentas (...) Só aqui em Manaus eu já fiz três (se referindo a paramenta de Omòlu) e uma para fora também, que o babalorixá Alaomi levou para Fortaleza para um filho de santo dele (...) Antes do final do ano, eu fiz três paramentas: uma de Obalúwàiyé que foi lá para o Seringal Mirim, que foi para o babalorixá Jefferson de Obalúwàiyé; uma para Yansã e uma para Lódògún, que Pai Maurício mandou para Recife, que era para um afilhado dele. Então essa de Lódògún foi luxuosíssima com tudo o que papai tem direito: pedraria, strass, cristal de primeira linha que ele trouxe de São Paulo. [Entrevista com Adrysson de Lódògún, Manaus 16 de janeiro, 2021, grifos meu]

No uso do *capital simbólico*, os artífices do àşę estruturam um campo de produção artística bastante singular. Eles utilizam matéria-prima da região em seus artefatos, desenvolvem técnicas quanto às vestimentas de santo e apetrechos religiosos, estabelecem preço que também é socialmente compactuado, criam rede de relação influenciadora e ativa na divulgação de suas criações por meio da clientela e das próprias ferramentas de marketing digital (Facebook, Instagram, WhatsApp) e ainda participam ativamente das celebrações da afroreligiosidade local. Esse “modo de fazer

arte nos terreiros” (usando do argumento de Michel de Certeau, 1998) imprime esse caráter diferenciado que artífices do *àçê* ao longo das décadas têm implementado enquanto produção artística voltada para a afroreligiosidade. Por fim, se trata de um campo que também está em transformação considerando as mudanças que o *candomblé ketu* imprimiu na organização dos terreiros manauaras.

As ferramentas conceituais bourdieusianas estimulam a compreensão quanto à formação de um campo artístico ambientado nos terreiros manauaras em que a idealização, produção e venda de artefatos destinados à afroreligiosidade contempla o gosto de um conjunto de praticantes afro-religiosos bem como estimula o reconhecimento prestigioso de artistas do *àçê* local que produzem material artístico dentro e fora dos terreiros.

Ainda abordando acerca das distinções sociais no campo da produção artística, Gilles Lipovetsky (2009) contribuiu com o debate quando traz à tona reflexões acerca da questão do consumo no mundo moderno considerando as paixões, frivolidades, engajamentos, extravagâncias e até mesmo “mau gosto” das escolhas individuais de consumidores. Para o autor, se trata de um mercado ágil e sedutor pelo consumo voraz que chega provocar febre.

Assim, jamais se consome um objeto por ele mesmo ou por seu valor de uso, mas em razão de seu “valor de troca signo”, isto é, em razão do prestígio, do status, da posição social que lhe confere. Para além da satisfação espontânea das necessidades, é preciso reconhecer no consumo um instrumento da hierarquia social e nos objetos um lugar de produção social das diferenças e dos valores estatutários. Desse modo, a sociedade do consumo, com sua obsolescência orquestrada, suas marcas mais ou menos cotadas, suas gamas de objetos, não é senão um imenso processo de produção de “valores signos” cuja função é conotar posições, reinscrever diferenças sociais em uma era igualitária que destruiu as hierarquias de nascimento. A ideologia hedonista que sustenta o consumo é só um *álibi* para uma determinação mais fundamental que é a lógica da diferenciação e superdiferenciação sociais. A corrida par ao consumo, a febre das novidades não encontram sua fonte na motivação do prazer, mas operam-se sob o ímpeto da competição estatutária. Em tal problemática, o valor de uso das mercadorias não é o que motiva profundamente os consumidores; o que é visado em primeiro lugar é o *standing*, a posição, a conformidade, a diferença social. (LIPOVETSKY, 2009, p. 199, grifos meu)

Se para Lipovetsky, o que opera no mundo moderno é o desapego às coisas, esse mesmo reflexo da vida ordinária em nossos tempos aparece nos escritos do filósofo polonês Zygmunt Bauman (2013) que refletiu, no âmbito da cultura pós moderna e/ou moderna líquida, a observância quanto a uma sociedade inscrita sob poder das escolhas

individuais marcadamente presentes em um mundo levado pelo desejo insaciável de consumir. E nesse ínterim, o consumo evidencia o mundo líquido por objetos que saciam momentaneamente e exponencia a busca ávida por aquilo que é novo e desejado. E isso causa um reflexo negativo, considerando que a transitoriedade das coisas revela a fluidez do mundo líquido e a fragilidade de se viver em um mundo que também “se desmancha no ar” (parafraseando Marx & Engels). Todavia, as coisas criam essa vontade humana de consumir e de se satisfazer na obtenção do objeto desejado. Quanto a isso, Bauman exemplifica:

(...) você aprende que ternos risca de giz e camisetas, que eram um must na temporada passada, agora são coisas ultrapassadas, já que hoje “todo mundo e todos estão usando”, e assim por diante. O tempo realmente passa, e o truque é manter o mesmo ritmo dele. Se você não quer afundar, deve continuar surfando, ou seja, continuar mudando, com tanta frequência quanto possível, o guarda-roupa, a mobília, o papel de parede, a aparência e os hábitos – em suma, você. (BAUMAN, 2013, p. 19-20)

O combustível do desejo é a ‘novidade’. A coisa nova e disposta no mercado eleva o desejo de consumir, entretanto, em um estalar dos dedos, aquilo que era novo, de repente, fica velho e se torna ultrapassado. Quando pensamos acerca da produção artística e o candomblé local vivenciando mudanças importantes de reorganização do culto de nação ketu na capital manauara, percebemos que a questão do gosto pela vestimenta e adereços diferenciados carrega valor social associando ancestralidade africana aos ensejos de afro-religiosos na continuidade de suas espiritualidades. Se veste daquilo que lhe satisfaz, agrega, contagia e harmoniza. E aqui o estímulo está em compreender, também, o universo da satisfação e visibilidade de artífices do àșe na produção artística de materiais para a afroreligiosidade. E é sobre esse tema que trataremos no próximo tópico.

#### **4.7 - Visibilidade e satisfação por parte dos artífices do àșe**

Recordo das conversas que realizei com artífices aos quais tive acesso e, em sua maioria, a fala recuperada está sempre voltada à “criatividade” e “satisfação”. Esses termos aparecem com naturalidade e há certo brilho no olhar ao relatarem suas produções, as pessoas que recorreram procurando auxílio e mesmo dicas criativas, aos ancestrais divinizados à quem se dedicaram, tudo isso se soma também à visibilidade que esses artífices alcançam com suas produções. Lady Zuh, que também é

carnavalesco, artista plástico e costureiro, exemplifica bem esse sentimento do artista com as criações voltadas para os orixás:

Só acrescentando mãe, só existe um orixá ao qual eu ainda não confeccionei uma paramenta que é o orixá Ifá. Mas os demais, todos! Mas orixá que eu homenageei mais com a minha criatividade foi Oxum. Eu fiz mais de 10 paramentas para Oxum. Tenho paramenta até fora do país que me encomendaram. Foram dois paramentos de Oxum para o Chile. Uma mãe de santo, que é brasileira, mas que tem terreiro no Chile. Então, até fora do Brasil, tem minhas paramentas. Aí o segundo orixá que eu mais confeccionei paramenta foi para Yemanjá e, principalmente, para Yemanjá de Pai Alexandre, que eu tive um grande privilégio! E olha que uma paramenta bem trabalhada você leva de dois a três dias para confeccionar porque você vai pensando com calma, vai criando, vai montando. Yemanjá nesse dia me deu uma inspiração porque ele me ligou de manhã, sendo que ele ia viajar à tarde para Boa Vista. Em questão de três horas, eu confeccionei uma paramenta belíssima! Lá na época, eu morava no Arlyson, ele levou essa paramenta para Yemanjá dele usar em Boa Vista. Aí, já fiz várias paramentas para Yansã, para Logun. Nanã foi muito trabalhoso porque só o ibiri dela, meu deus, dá muito trabalho mas depois que eu tive a paramenta montada, isso é muito gratificante, é muito bom. Obaluwaye eu já fiz uma quatro paramentas. Só aqui em Manaus eu já fiz três e uma para fora também, que o babalorixá Alaomin levou para Fortaleza para um filho de santo dele. Então isso é muito bom, me sinto muito gratificado, me sinto muito abençoado por todos os orixás por ter me dado todo esse dom da criatividade. [Entrevista com Adrysson de Lóðgún, Manaus 16 de janeiro, 2021, grifos meu]

Fig. 109, 110, 111 e 112 - Paramenta de Oya, Fantasia de Escola de Samba Vitória Régia 2020, Fantasia Ciranda Princesinha da Vila 2020, Paramenta de Oṃṓlu



Fonte: Arquivo pessoal de Pai Sergio de Oṃṓlu e Adrysson de Lóðgún (Lady Zuh)



Essa visibilidade alcançada por meio de suas criações dá aos artífices do àṣẹ certa notoriedade na cidade e mesmo entre outros artistas dos terreiros. Em Manaus, afro-religiosos reconhecem os tipos de produção presentes nos terreiros. O modelo de vestes com bordados produzidas por Nildo de Òsányin, os tipos de paramentas rústicas em tecido de Pai Sérgio de Ọmọlu e Adrysson de Lóògún (Lady Zuh), as paramentas rústicas em tecido e alakás customizados de Pai Marcelinho de Òṣàálá, os tipos de ìlẹ̀kẹ̀ de Ogan Jackson de Lóògún, todos esses artefatos que circulam a afroreligiosidade denotam as criações artísticas desses artífices e os consagram em referência dentro e fora dos terreiros.

Essa visibilidade que extrapola além dos muros dos terreiros, especialmente nas manifestações culturais da cidade como cirandas, carnavais, desfiles, cria vínculos afetivos entre artífices e clientes praticantes afro-religiosos. O mundo sensível que se expressa artisticamente por meio de vestimentas, adereços, paramentas e fios de conta conecta artista e cliente. Expõe visões de mundo e expressa entendimento desses artífices em relação aos inúmeros mitos africanos e a relação entre humanos e ancestrais divinizados.

Percebo que esses artistas estão impondo diferença criativa em uma cidade amazônica diferenciada com suas histórias e em meio a um candomblé de nação ketu em transformação. Há, ainda, uma necessidade precípua de entendimento que torna o candomblé uma religião complexa e de longo aprendizado. Ao dialogar com esses artistas dos terreiros imaginei, por vezes, que esse conhecimento é dinamizado a partir do momento em que eles entram em contato com lideranças externas ou ainda são questionados em suas qualidades de artistas a produzirem o “diferencial” na produção de vestimentas de òrìṣà, paramentas e instrumentos de ancestrais divinizados ademais os ìlẹ̀kẹ̀ que adornam o pescoço dos praticantes de religiões de matriz africana na cidade.

Penso que se trata de um saber tradicional ambientado nos terreiros, especialmente no que tange à produção de paramentos de santo e fios de conta, elementos simbólicos constituídos, em sua maioria, por artífices do àṣẹ de hierarquia superior do candomblé ketu como pais de santo e ogans, tendo em vista que apontei anteriormente que são figuras do sexo masculino que dominam esses campos de produção artística bem como o campo da costura de santo. A circulação desse saber emerge a partir da intelectualidade afro resistente das lideranças dos terreiros que estimulam a questão artística de seus ọmọ̀rìṣà (filhos de santo). São lideranças que

reiteradamente acionam suas redes ativas de artistas produtores do sagrado, aos quais apresentei na tese enquanto artífices do àṣẹ, entretanto incentivam as artes empreendidas por seus filhos dentro dos terreiros, seja na confecção de fios de conta ou mesmo de paramentas de santo e vestimentas de òrìṣà. Percebo isso, a partir de minha relação com outros terreiros da cidade em que as lideranças afro-religiosas estão sempre envolvidas na realização de festejos e suas preocupações se voltam no estímulo à produção de vestimentas dedicadas com afinco aos ancestrais divinizados e ainda nos empréstimos que por vezes ocorrem no que diz respeito às paramentas de santo, considerando que muitos filhos de santo não possuem esses artefatos e contam com a solidariedade de irmãos e parentes de santo e mesmo amigos do àṣẹ.

Como bem afirmara Pai Sérgio de Ọmọlu o candomblé é uma religião relativamente cara para se praticar em Manaus. Paramentas e vestimentas de santo, até décadas atrás, eram encomendadas de lojas de artigos religiosos de outros estados. E era um custo altíssimo adquirir esses artefatos do candomblé. Hoje, praticamente quase todos os terreiros possuem uma figura que se dispõe a costurar e criar vestimentas do cotidiano ou mesmo vestes para os ancestrais divinizados de seu próprio terreiro. Entretanto, o diferencial está presente entre os artífices do àṣẹ que têm se dedicado a produzirem artigos para o candomblé local a um custo menor, que utiliza elementos da própria cidade e/ou região, que tem acesso direto aos clientes que expõe suas necessidades e desejos e que compreendem esse universo simbólico de produção artística dos terreiros manauaras.

Sobre essa questão da necessidade de se produzir algo em decorrência do alto custo ou ausência de material, a Ajoye Cláudia de Ọ̀gún, filha de santo de Pai Aristides de Ajagunnán, já havia alertado acerca desse tema em entrevista, pois também percebeu que se tratava de uma demanda presente em seu terreiro. Cláudia de Ọ̀gún é tida como uma das ajoye mais bem vestidas do candomblé em Lauro de Freitas. É, ainda, uma artesã de modelagem tendo em vista que não costura, porém cria suas próprias vestimentas para festejos de santo e roupas de ração. Sobre o tema da necessidade, Ajoye Cláudia afirmou:

Tudo é dom! Não é inspiração não. Tudo é dom porque tem gente que fala assim “Pô, aquele menino não nasceu...”. Porque meu sobrinho mesmo, ele tocava pandeiro desde os dois anos de idade. E ninguém sabe com quem ele aprendeu o pandeiro porque ninguém nunca ensinou a ele. Tem um menino aqui mesmo, Guilherme, ele costura e nunca foi tomar o curso. E já eu tomei

o curso (de costura) e não aprendi. Então tudo isso é dom (...) Porque assim, dentro do Axé, tudo, tudo é importante. Cada detalhe, cada coisa é importante. A arte é importante, como eu já te disse, uma porque tem filho de santo que não tem condições aí já ajuda e outra porque você está criando uma coisa que é com aquele amor, com aquele carinho. Então pra mim é importante por isso! [Entrevista com Ajoye Cláudia de Ògún, Lauro de Freitas 11 de março, 2018, grifos meu]

Embora a reflexão que a Ajoye Cláudia faz em relação ao dom seja enquanto saber técnico aprimorado, a aplicabilidade do conceito de *dom* enquanto uma dádiva também é fortuita a partir da elaboração feita por Marcel Mauss (2003) em que trata a dádiva não apenas enquanto troca de bens e riquezas, tendo em vista que o se troca: “São, antes de tudo, amabilidades, banquetes, ritos, serviços militares, mulheres, crianças, danças, festas, feiras, dos quais o mercado é apenas um dos momentos, e nos quais a circulação de bem mais permanente” (MAUSS, 2003, p. 191). Em se tratando do domínio das trocas, segundo Mauss, a tríplice obrigação em “dar-receber-retribuir” encampa a perpetuação dos vínculos sociais em gestos participativos e dadivosos. É complexo compreender o fenômeno da dádiva, considerando todas as agências presentes na rede comunicativa do dom; seres humanos fazem trocas com outros seres humanos e também com divindades e/ou seres ancestrais, trocam coisas e pessoas, estabelecem ‘pesos’ e apreços nessas trocas, trocam comportamentos por objetos<sup>137</sup> assim, na origem da dádiva, estão presentes as trocas simbólicas. As trocas dadivosas produzem sentido àqueles que dão e aos que recebem. Se você oferta algo a uma pessoa e é retribuído, a pessoa se torna agradável. Se não é retribuído, o “outro” passa a ser alguém sem vínculo afetivo, indiferente e não recíproco.

Se as primeiras trocas foram realizadas entre mortos, deuses e homens (Ibid, p. 206), a conexão dádiva ↔ contradádiva acentua essa relação entre homens e deuses e para Maurice Godelier (2001), o fenômeno do dom carrega a questão da inalienabilidade no que concerne às coisas sagradas e que, portanto, nem tudo se troca e nem tudo se dá ou vende, pois segundo o antropólogo francês:

(...) se as coisas trocadas nos dons têm uma alma, elas não são as únicas a possuí-la. Os objetos sagrados também têm uma, e ainda “mais forte”, pois neles estão presentes, agem pessoas maiores que os humanos: deuses, espíritos, ancestrais ilustres. Ora, estas coisas sagradas, que se beneficiam de um suplemento de alma em relação aos objetos preciosos que podem dar, não

<sup>137</sup> Como já observei uma mãe se dirigir ao filho e afirmar o seguinte: “Se você se comportar na festa te dou um presente”.

são, em geral, nem dadas nem trocadas. (GODELIER, 2001, p. 106, grifos meu).

No interior das religiões de matriz africana é relativamente comum realizar oferendas aos ancestrais divinizados com a presença de alimentos, frutas, flores, incensos, perfumes, brinquedos e a retribuição esperada para a imaterialidade dos desejos atendidos em forma de saúde, prosperidade, emprego, amor, etc. E isso reitera uma nova obrigação de ofertar coisas aos òrìṣà aquilo que fora agraciado em forma de àṣẹ. Eis aqui a dívida permanente do àṣẹ recebido pelos praticantes ofertado por uma força presente no mundo ancestral africano, considerando as dádivas recebidas e a necessidade na retribuição com o mundo dos deuses (MAUSS, 2003, p. 207-208).

Há certo tipo de comprometimento generoso no fenômeno da dádiva, e no que diz respeito ao nosso estudo acerca da produção simbólica de artefatos para afroreligiosidade, o caráter inato do dom exige também habilidade nas técnicas adquiridas ao longo do tempo para ganhar confiabilidade da clientela nos artífices. E no que diz respeito à arte nos terreiros, Pai Sérgio afirmou algo semelhante ao diálogo que a Ajoye Cláudia de Ògún trouxe durante nossas conversas:

Às vezes eu até queria ter mais tempo realmente para fazer tudo isso. Mas eu sou uma pessoa que não vivo de vida espiritual, que eu não me incorporo. Eu sou uma pessoa que vive normal mesmo. Eu sou engenheiro civil. É claro que eu jamais viro a costa para meus irmãos de santo porque eu acho que o irmão de santo não é só aquele do meu axé. Irmão de santo é aquele que é da religião. Quando eles me procuram, eu sempre tiro um tempinho para ajudá-los, pois eu sei da dificuldade em criar um iyawo, iniciar uma vida espiritual. Muita das vezes a vida espiritual que a gente inicia, a gente não está preparada para isso, e eu sei das dificuldades. Sou uma pessoa que compreendo muito bem por que passei por isso. Não tanto financeiro porque eu me ajetei antes, mas muitos passam, e eu acho que nós devíamos nos ajudar em relação a isso. E é isso que eu faço. [Entrevista com Pai Sérgio de Omolu, Manaus 14 de junho, 2021, grifos meu]

Compartilho com os leitores desse material que os artífices do àṣẹ manauara se conhecem de longa data, tendo em vista que são afro-religiosos, em sua maioria, com mais de dez anos de iniciação. São artistas reconhecidos por suas artes e mesmo suas atuações dentro do terreiro em suas respectivas funções no campo do sagrado. São artistas que desenvolvem materiais e até trocam experiências por meio de suas produções. Costumam recomendar outro artífice do candomblé quando se encontram “lotados” de encomendas. Essa circulação das informações é um dado importante porque tem sido muito frequente essa rede de contatos e que, inclusive, me levou a

selecionar interlocutores dentro e fora de Manaus, a partir dessa mediação “boca a boca” e a visibilidade que estes ganharam ao longo dos anos.

Compreendemos, hoje, que o terreiro também está presente nas redes sociais. Os ensinamentos oralizados de suas lideranças, o registro ético das festividades realizado pelos próprios praticantes, tudo isso tem revigorado o candomblé brasileiro. Mãe Stella foi uma das primeiras iyálòrìṣà a fazer uso da plataforma YouTube como experiência de compartilhamento de histórias e memórias do povo negro/preto no interior do candomblé. O saber tradicional presente nos terreiros encampa um novo modelo configurado no mundo contemporâneo. É tradição e inovação que caminham lado a lado com a tentativa de divulgar as religiões de matriz africana e minimizar os ataques voltados à experiência religiosa diferenciada.

Esse saber advindo do poder da senioridade dos “mais velhos”, que impõe reverência e respeitabilidade (EUGÊNIO, 2012) também conjuga, conforma aponta Luciano Lima Souza (2013), vivências, identidades, conhecimento da cozinha, dos mitos, danças, rezas e cores fundadas na memória religiosa:

(...) o terreiro de candomblé se faz como parte fundamental para manutenção da tradição religiosa do grupo. É o espaço que vai além dos limites da dimensão física, penetra no imaginário e se fortalece como *lòcus* do saber, dos ritos, dos mitos e da tradição. Espaço que liga passado, presente e futuro. O terreiro de candomblé se constitui como espaço de Memória Religiosa, porque traz consigo especificidades que envolvem a problemática do tempo e do espaço, onde a tradição cimenta as relações que constituem o grupo, sua perspectiva e representações de si e do mundo. (SOUZA, 2013, p. 59)

Casas de santo, casa de àṣe, barracão ou simplesmente terreiro são categorias nativas presentes na oralidade de afro-religiosos na cidade de Manaus para designar os lugares do sagrado. E são esses lugares que possibilitam entremear experiências diversas das religiões de matriz africana e permitem que praticantes tenham acesso a um conjunto de habilidades presentes nos terreiros como a costura de santo e o empreendimento artístico na produção de paramentas e fios de conta.

Creio que esse espaço de sociabilidade do terreiro se constitui em um lugar de antropovivências imbuídas de olhar curioso, construtivo, empoderado e altivo. Em grande medida meus textos tratam sobre essa versatilidade produtiva que os artistas dos terreiros manauaras têm no processo criativo e em sua capacidade de envolvimento junto aos seus clientes e mesmo irmãos de santo que também se tornam, por vezes,

consumidores de seus produtos religiosos. Penso que são antropovivências que caminham imersas nas trajetórias desses afro-religiosos, nas narrativas apreendidas no processo de conhecimento acerca dos ancestrais divinizados e também os seres amazônicos das florestas e das águas, das matas e das cachoeiras, das memórias afro-resistentes compartilhadas entre os filhos de santo. E nesse ínterim, entender que a visibilidade de um artífice do *àçê* se faz conectada à satisfação por eles estimulada no consumo de suas artes, no compartilhar do “pedacinho de si” presente em uma veste de *òrìsà*, paramenta de santo ou ainda um fio de conta, uma joia do *àçê* sagrado.

#### **4.8 - COVID-19 e *candomblé*: ausências, perdas e recomeços**

Importante citar que durante o período de pandemia ocasionada pelo COVID-19, a partir do início do ano de 2020, artífices do *àçê* em Manaus tiveram que se adaptar à crise econômica causada pela doença no mundo. Festejos e celebrações públicas foram proibidos de serem realizados, a circulação de pessoas na cidade ficou restrita a horários especificados pela prefeitura, e quando necessário, medidas de contenção mais rígidas para o COVID com *lockdown* entraram em vigor, o que levou famílias e indivíduos a permanecerem em suas residências.

Com ausência dos festejos públicos da afroreligiosidade, praticantes isolados em suas residências, o comércio paralisado por motivos de restrição na circulação de cidadãos, os costureiros recorreram a outras modalidades de empregabilidade para sustento próprio e de suas famílias. Em sua grande maioria, esses costureiros que foram afetados pela pandemia passaram a produzir máscaras artesanais tendo em vista que ocorreu falta de equipamentos de proteção contra o COVID-19, o que incluía as máscaras descartáveis até então recomendadas pela Organização Mundial da Saúde (OMS). Máscaras artesanais começaram a ser produzidas no mundo todo e esta se tornou uma solução rápida e viável aos costureiros que haviam perdido clientela durante a pandemia.

Deuziel de Yemoja, um dos agentes sociais da pesquisa, relatou que foi contratado por uma associação no centro da cidade para produzir máscaras artesanais destinadas a hospitais e órgãos de saúde na cidade de Manaus. Seu trabalho foi intenso, exaustivo e extremamente necessário levando em consideração o caos presente na cidade de Manaus e no estado do Amazonas no momento de crise da saúde em janeiro de 2021 com escassez de respiradores o que levou centenas de pessoas a óbito. A

angústia com o sistema de saúde público e privado agravado pela pandemia, o esgotamento físico e mental dos profissionais de saúde e a emergência por equipamentos de proteção a esses profissionais mobilizou dezenas de costureiros a trabalharem diuturnamente na produção de materiais que fossem disponibilizados em todo estado. Deuziel trabalhou durante meses na associação e, hoje, ministra aulas de corte e costura e continua desenvolvendo sua arte de produzir roupas com alunos interessados.

O candomblé se ‘isolou’ por muitos meses e muito recentemente tem aberto as portas dos terreiros para celebrações públicas considerando que a vacina contra o novo coronavírus tem sido administrada no país. Essas celebrações nos terreiros ocorrem, todavia, obedecendo a regras sanitárias com o uso de máscaras e álcool em gel bem como manutenção do distanciamento social o máximo possível. Até mesmo os cumprimentos entre afro-religiosos se dão à distância em que a “benção aos mais velhos” é feita com mãos estendidas no ar, porém sem toque. Alguns festejos e rituais ocorreram sem a presença do público, somente com os praticantes dos terreiros. O cenário festivo do candomblé local é permeado, hoje, por um àçê consciente compartilhado sem toque e a sensibilidade em permanecer com os cuidados necessários. Assim, o terreiro acolhe e a fé sustenta em tempos tão difíceis mediante pandemia.

Um costureiro, produtor de paramentas e artista plástico que tem inovado mesmo durante a pandemia é Pai Marcelinho de Òșàálá. Desde o início do ano de 2021, Pai Marcelinho constituiu um artigo diferenciado para afro-religiosos na cidade ao que ele denominou de “alaká customizado”. Se tratam de conjuntos de pano de cintura e ojá produzidos com materiais disponíveis no mercado local. O pano d’Costa é um símbolo de poder hierárquico muito forte no candomblé. Ele denota a rigidez dos Ègbôn, os “mais velhos” da hierarquia, o que implica em uma austeridade do poder religioso no terreiro.

No trabalho com os alaká, Pai Marcelinho cuidadosamente recorta os tecidos que adquire e passa a moldá-los com tecidos intercalados por fitas gregas diversas, sianinhas coloridas, renda guipir. Esses novos modelos de “alaká customizado” como ele tem alcunhado têm atraído uma clientela fiel às suas produções, o que ajudou o pai de santo a superar as dificuldades em meio à pandemia. Ao mesmo tempo em que novos pedidos têm se somado às costuras anteriormente realizadas por Pai Marcelinho de Òșàálá, o que envolve roupas de santo e roupas de pombas-giras, uma de suas

especialidades. O pai de santo incrementou, também, na produção de paramentas confeccionada em fio de cobre compondo adereços feitos por encomenda para os òrìṣà.

Fig. 113, 114, 115 e 116 - Roupas de Pomba-Gira, Paramenta em Fio de Cobre, “Alakás customizados”, respectivamente



Roupa e alakás feitos em tecidos jacquard, gorgorão e suede, fitas grega, gorgorão jeans e sianinha, renda guipir. Paramenta em fio de cobre na cor dourada e azul.

Fonte: Acervo pessoal de Pai Marcelinho, ago e out/2021.



E a pandemia segue seu curso encontrando no ano de 2022, o fluxo de novos casos de COVID-19, dessa vez ocasionado pelas novas variantes Delta e Ômicron. Com o novo decreto<sup>138</sup> expedido pelo Governo do Estado do Amazonas, festejos e comemorações como aniversários, casamentos e formaturas ficaram restritos com presença máxima de duzentas pessoas bem como a exigência quanto ao protocolo de distanciamento social e a obrigatoriedade no uso de máscara e álcool em gel. Considerando o aumento crescente de novos casos nas primeiras semanas do mês de janeiro de 2022, órgãos públicos passaram a sensibilizar cidadãos no sentido de evitar novas ocorrências de casos com propagandas diárias sobre as regras de convivência quanto ao distanciamento social, necessidade de isolamento àqueles acometidos pela doença e os cuidados quanto à circulação em áreas públicas. Escolas públicas e privadas tiveram que prorrogar o início das aulas, blocos carnavalescos e festejos de rua foram cancelados em várias capitais no Brasil, incluindo Manaus, se mantendo apenas desfiles de Carnaval em capitais como Rio de Janeiro e São Paulo.

O sistema de saúde no Brasil continua enfrentando dificuldades com hospitais que ainda não conseguem dar conta de casos de pacientes acometidos de COVID-19 e síndromes gripais como o caso da gripe Influenza A (H3N2) que levou a óbito quatro pessoas em dezembro de 2021 no Amazonas. Dessa forma, com o aumento de casos de pacientes com COVID-19 e síndrome gripal, festejos religiosos foram cancelados na cidade de Manaus, o que contribuiu com a desaceleração na produção de artefatos para a afroreligiosidade, considerando a necessidade no distanciamento social e os riscos de contágio em festas públicas no candomblé.

As afroreligiosidades sofreram muitas perdas durante o período de pandemia com início no ano de 2020. Lideranças, ogans, ajoyes, iyàwó vivenciaram os abalos com a partida espiritual de muitos praticantes afro-religiosos pelo Brasil. Acometidos de COVID-19 e/ou não, a despedida foi marcada por mudanças ritualísticas, especialmente no àṣẹ̀ṣẹ̀ (ritual de despedida do corpo e espírito). Autoridades afro-religiosas, residentes em Manaus, retornaram para o Òrun como: Mãe Emília (Terreiro de Mina Gêge-Nagô Toy Lissá Agbê Manjá), Mãe Nonata (Terreiro Eira de Mina Nagô Yá Abaoô), Mãe Lucimar de Nàná, Ajoye Joana de Ọ̀sùn (minha irmã de santo), e mais recentemente, Pai Miguel de Vondoregi (Pai Miguel do Baianinho). No plano nacional

---

<sup>138</sup> O Decreto Nº 45.103 de 07 de janeiro de 2022 suspende a realização de eventos de qualquer natureza com venda de ingressos e também limita em 50% a circulação de pessoas (duzentas no máximo) em eventos sociais.

foram muitas perdas afro-religiosas como: Pai Jair de Ògún (Ile da Oxum Apará), Pai Torodê de Ògún/Babalawo Fasayo (Ile Àṣẹ Ògún Torode), Mameto de Nkise Oyacibeley (Mãe Rita), Pai Deverson de Afonjá (Obá Gberó), Tata Anselmo Minatojy (Terreiro Mokambo), Ogan José Arimatéia (ativista negro/preto do Acre), Ogan Nitinho (Afikodé do Ile Àṣẹ Opô Aganju), dentre outros.

O povo de santo aprendeu com o provérbio africano acerca da morte que diz: “Se Awo Kiku, Awo Kirun, Nse Awo Mawo Si Itunla, Itunla Ile Awo” (Os iniciados no mistério não morrem. Os iniciados no mistério não desaparecem. Os iniciados no mistério vão para Itunla, a casa do renascimento). Para o povo de santo houve silêncio nos tambores e nos terreiros. Houve silêncio no àṣẹ.

\*\*\*

O que podemos depreender é que o candomblé manauara passa por significativas transformações em pleno século XXI. Transformações estas que percorrem o campo artístico presente nos terreiros que acompanham mudanças rituais e de reprodução festiva nas casas de santo da capital manauara.

Cabe aqui lembrar da influência que autoridades afro-religiosas em nível local e nacional exercem no estabelecimento de práticas do culto candomblecista e que refletem na produção simbólica de artefatos para as afroreligiosidades em que vestimentas de santo, paramentas de santo e fios de conta sofreram alterações em suas composições. Nisto denota uma diferenciação quanto às técnicas empreendidas por artífices do àṣẹ local quanto à adaptação e criação de elementos diferenciados destinados a uma clientela exigente, todavia, que prestigia as artes desenvolvidas por tais artífices do candomblé em Manaus.

Se trata, aqui, de um candomblé que é constituído por elementos simbólicos da região amazônica, da vida associada às águas negra e barrenta, da floresta e dos seres encantados que percorrem o imaginário de produção simbólica de artífices do àṣẹ e demais praticantes do candomblé local. Como reitera Maués (2009), a religiosidade amazônica incorpora conhecimento e vivência junto à natureza com suas águas, florestas e sua gente.

Assim, por sua vez, a despeito de um padrão comum, amazônico, dessas crenças e representações, que não deixa de ser influenciado, fortemente, por elementos culturais externos, há uma construção local, idiossincrática, que permite certa identidade amazônica, mas, ao mesmo tempo, em cada área

amazônica – como ocorre, também, no caso do Marajó –, há uma construção cultural particular, daquilo que Clifford Geertz chamou de “saber local” (Geertz, 1998), que caracteriza uma identidade, uma cultura mais particular. (MAUÉS, 2009, p. 108).

Há, nesse lugar amazônico, afroreligiosidades marcadamente diferenciadas e com produção simbólica de artefatos distintos que é influenciada por um campo artístico que organiza relação junto aos ancestrais africanos divinizados – os òrișà, e também, com os seres encantados da floresta e das águas, de espíritos desencarnados e/ou entidades espirituais como pombas-giras, exus ‘machos’, caboclos, pretos velhos e erês. O candomblé bem como outras crenças e práticas populares na região amazônica confluem para o que o romancista paraense Dalcídio Jurandir, sob análise antropológica de Maués, explicita acerca da relação homem e natureza amazônica em que a região abraça “(...) encantados, bichos do fundo, caruanas, cobras grandes, botos, mães dos rios, dos igarapés, flechadas de bicho, mau-olhado, mundiação, desencantamento e muitos outros” (MAUÉS, 2009, p. 105).

Dessa forma, compreendemos que o candomblé ketu manauara reflete uma afroreligiosidade amazônica em uma rede simbólica que une gente, coisas e espíritos.

### Considerações ‘antropoartísticas’ finais

**A**s comunidades de terreiros têm vivido nos últimos anos, ataques nefastos de racismo, discriminação e desrespeito religioso. Tenho optado em não utilizar o termo “intolerância religiosa”, pois entendo que o termo não condiz com a atitude negativa do ser ofensivo. Não se pode obrigar alguém a ser tolerante a nada, mas se pode educar no sentido da respeitabilidade às diferenças presentes no mundo. E que, portanto, esse desrespeito à religiosidade de outrem está circunscrito à penalidade no Brasil, conforme Lei 9.459/1997, que visa criminalizar práticas de discriminação a outras denominações religiosas em que depreciam e violentam outras pessoas e coletividades, especialmente voltadas às religiões de matriz africana. São tentativas em deslegitimar lutas coletivas de afro-religiosos perpetuando olhares oblíquos acerca das religiões de matriz africana que se ancora ainda na memória escravizada de povos e comunidades negras/pretas brasileiras. Porém, esta mesma memória é um movimento libertador das amarras do silêncio.

Há séculos a obstaculização ao conhecimento dessa negritude/pretice presente no mundo promoveu o epistemicídio<sup>139</sup> negro/preto. São séculos de apagamento da história e memória de negros/pretos. Essa tese buscou, assim, demover essa obstaculização e promover o acesso a um fragmento desse conhecimento ambientado nos terreiros manauaras. Promover, ainda, o reconhecimento desse saber tradicional presente nas casas de santo em uma cidade amazônica rodeada por rios e floresta. Ter acesso a essas bibliotecas vivas, que são as lideranças dos terreiros como iyálòrìṣàs, bàbálòrìṣàs bem como ajoyes, ogans, egbón, possibilita romper com o silêncio bem como compreender o mundo do sagrado experiencializado por centenas de adeptos presentes na cidade de Manaus.

Objetivamente esse estudo de cunho antropológico buscou compreender o significado da dimensão estética na produção artística de objetos sagrados (roupas, paramentas, fios de conta) do candomblé Ketu da cidade de Manaus. O tripé *aṣo òrìṣà* -

---

<sup>139</sup> Cf. o prefácio de Kabengele Munanga no livro “Descolonização do conhecimento no contexto afro-brasileiro” (2019). Sobre o epistemicídio, Munanga (2019, p. 10) afirma: “Daí a defesa de uma autoestima e de uma postura epistemológica descolonizante e libertadora de um pensamento que por muito tempo “nos” infantilizou. O epistemicídio, ou seja, a morte do conhecimento do outro “não branco” precisa de um corpus conceitual que produz saberes e conhecimentos que são expressões do poder. Esse corpus conceitual se localiza principalmente em nossas universidades e centros de pesquisa como bem ilustrados recentemente pelos debates maniqueístas sobre cotas”.

*òrìṣà òṣó - ilẹ̀kẹ̀* constituiu nosso olhar investigativo para o que se produz de artes nos terreiros de Manaus, especialmente em casas de santo de nação ketu. Os últimos dez anos de presença efetiva dessa modalidade de *àṣe* na cidade têm sido de aprendizado compartilhado entre lideranças afro-religiosas externas e lideranças das casas de santo em Manaus. Uma movimentação importante se dá entre as lideranças das casas de santo na cidade de Manaus em que estes circulam por outros terreiros de *candomblé* pelo país e configuram outras modalidades de *àṣe* na cidade criando possibilidades de engendrar novos rituais internos e festividades públicas, o que dinamiza a produção artística no interior dos terreiros em que artífices reconhecem as necessidades de criar, modelar e disponibilizar artefatos diferenciados para o *candomblé* local.

Nos terreiros é possível observar uma pedagogia ancorada no compartilhamento de saberes. São as lideranças afro-religiosas que tomam a frente de todas as decisões das casas de santo, porém atuam em consonância com os pares hierárquicos como *ogans*, *ajoyes* e *ẹ̀gbón*. Algumas mudanças acarretam em dificuldades e certo dissenso, especialmente no que diz respeito aos rituais que passam a ser praticados no terreiro. A exemplo disso citamos uma mudança crucial no *candomblé* local com a vinda de Pai Aristides de Ajagunnán para a cidade de Manaus e a necessidade imposta na alteração do modelo de culto de *candomblé* professado na capital em que o *Amburaxó*, com seu ritos mesclados de nação angola e ketu, foi perdendo espaço para o modelo de culto *candomblecista* de nação ketu interposto pelo *bàbálòrìṣà* baiano. Mas isso não ocorreu de forma acelerada; ela vem sendo processada de forma organizada e quase que de modo pedagógica por lideranças externas que se deslocam para a cidade com o fim de explicitar tais mudanças, tendo em vista que a dinâmica desse *candomblé* exige novos conhecimentos.

Há, ainda, uma sensibilidade ética na reprodução desse *candomblé*, que por durante anos foi denominado de “novo *àṣe*”, em que os antigos praticantes na cidade encontraram dificuldades em compreender as mudanças mais ‘radicais’ envolvendo especialmente as vestimentas dos ancestrais divinizados. Digo isto, tendo em vista a rejeição primeira de meu próprio sacerdote afro, Pai Alexandre de Yemoja, na aceitabilidade em vestir sua *òrìṣà* com *bombacho*, e não mais com saia longa, o que gerou revolta, indignação e rechaço inicial até mesmo pela figura sacerdotal de Pai Aristides. Essa mudança no modo de vestir *òrìṣà* feminina em “cabeça” de homem motivou uma série de afastamentos do *candomblé* por parte de praticantes do sexo

masculino, entretanto, o candomblé ketu motivava, ainda mais, esclarecimentos quanto aos procedimentos adotados por essas mudanças.

E para os artífices do àṣe que estão envoltos na dinâmica desse candomblé local, as mudanças promovidas por essa modalidade de àṣe de nação ketu, de raiz Opô Afonjá, provocou novas possibilidades criativas e criou um ambiente artístico que pudesse dar conta da nova roupagem dos ancestrais divinizados africanos, da produção de paramentas de santo, fios de conta e, ainda, das tipologias de assentamentos destinados a cada òrìṣà inserido no modelo de culto ketu. Dúvidas, rechaços e aceitabilidade circularam durante muitos anos no interior dos terreiros manauaras em decorrência dessa mudança na forma de cultivar os òrìṣà por meio da nação ketu. É relativamente comum ouvir de um praticante candomblecista da cidade de Manaus certas expressões como: “Quando eu fui feito não era assim” ou “Minha òrìṣà usava saia e agora é bombacho” e ainda “Nesse àṣe é tudo diferente”, em que indicam um passado mas que está muito presente, tendo em vista que há terreiros de culto amburaxó na cidade ou ainda casas de santo que estão nesse processo de mudança para nação ketu, permanecendo com alguns rituais antigos da nação amburaxó, especialmente nos cânticos, nos rituais de iniciação e nas ‘saídas de santo’ em festas grandes do terreiro.

Esse caminho de mudança ritual nos terreiros manauaras de nação ketu é permeado por um aprendizado contínuo, gradual e por relações ainda instáveis, considerando essa mobilidade das lideranças locais por outros terreiros no Brasil, o que motiva novas adaptações e reformulações em seus próprios locais de culto. Aliás, participar de uma afroreligiosidade requer paciência e confiabilidade em seus “mais velhos”, pois são elas/eles que organizam e estruturam o culto nas casas de santo, distribuem tarefas, disciplinam os recém-iniciados bem como os recém-chegados de outras casas de santo, movimentam os terreiros para os festejos, sensibilizam a comunidade ao redor, recepcionam convidados e visitantes e compartilham àṣe.

Olhar para frente é sempre um desafio, especialmente para aqueles que são desejosos por boas mudanças. Para uma afroreligiosidade tão jovem, como esta vivenciada por candomblecistas na cidade de Manaus, o futuro é um espelho de imagem turva, mas ainda capaz de projetar curiosidade e vislumbre. Ao preservar a tradição oralizada dos terreiros, o conhecimento dos ancestrais se inscreve no corpo, na veste, nos fios de conta, e artífices do àṣe têm contribuído, em grande medida, para esse saber tradicional ambientado nos terreiros em que produzem material simbólico presente no

cotidiano dos praticantes. Penso a partir da materialização da coisa pensada e transformada em arte que se consagra em uma parte de si, como dissemos anteriormente. Ela tem o *hau* do artífice envolvido em sua concepção e produção. Esse artefato afro-religioso transmite pacificidade, criatividade, longevidade e leveza. Ele se conecta com seu portador, como afirma Peter Stallybrass (2008), impregnadas de cheiros, formas e memórias. Para alguns autores contemporâneos, Alfred Gell (2018), Arjun Appadurai (2012), Elsje Lagrou (2003), Bruno Latour (2012), Igor Kopytoff (2012), Tim Ingold (2012), Carlos Sautchuk (2013) há uma biografia e agência presentes nesses objetos que dinamizam a relação com seres humanos e outros seres não humanos. Talvez por isso, pensar que a circulação desses objetos no interior dos terreiros ganhe uma dinamicidade na relação, ainda que temporária com o próprio produtor, seja um aspecto relevante condicionante dessa *parte de si*, como afirmara Pai Sérgio de Oṃolu.

Pensando a partir do que Pai Sérgio e Adrysson de Lògún afirmaram em nossas conversas ou ainda na metáfora do bolo sugerida por Pai Olegário, esse *àṣe* que vai junto com o artefato cristaliza relações bem como reafirma essa identidade criativa enquanto artífice de materiais destinados ao sagrado afro-religioso na cidade de Manaus. Quanto à circulação e comercialização desses artefatos, corroboro da ideia exposta por Sennett (2009, p. 135) de que “O bom artífice é um mau vendedor, empenhado em fazer algo benfeito, incapaz de explicar o valor do que está fazendo” tendo em vista que, em grande medida, esses artífices do *àṣe* criam formas diferenciadas de estipular valores, ainda que seja de conhecimento comum do praticante o preço tomado pelas encomendas. É a amizade, a parceria, a boa clientela, a encomenda específica ao *òriṣà* do coração, a família de santo, as relações de compadrio espiritual, tudo isso permeia a mente do artista do terreiro e o impede, por vezes, de cobrar um valor compatível com a mão de obra e as dificuldades impostas na produção e finalização desses artefatos.

Dois aspectos importantes que surgiram durante o período de pesquisa e mesmo em conversas informais com esses agentes sociais da pesquisa, que também são meus irmãos de santo e amigos/irmãos de *àṣe*, diz respeito à visibilidade que se ganha em produzir materiais destinados à prática afro-religiosa nos terreiros manauaras e a satisfação em ver cada peça circulando, adornando corpos (de *òriṣà* e/ou do praticante) e possibilitando contribuir com o público consumidor que carinhosamente os procuram e compartilham anseios. Nesse sentido, há uma relação intrínseca entre a coisa pensada e

coisa elaborada, constituída manualmente. O trabalho exigido que leva satisfação ao artífice e cliente demanda tempo e habilidade. Nessa assertiva busco as palavras de Sennett (2009, p. 328-329) para escancarar certo orgulho do artífice com seu trabalho em que ele destaca: “Os artífices orgulham-se sobretudo das habilidades que evoluem. Por isso é que a simples imitação não gera satisfação duradoura; a habilidade precisa amadurecer. A lentidão do tempo artesanal é fonte de satisfação; a prática se consolida, permitindo que o artesão se aposse da habilidade”.

A espera pela entrega de um artefato artesanal, constituída de curiosidade e expectativa, amplifica essa relação positivada do artífice com a clientela afro-religiosa dos terreiros manauaras. Creio se tratar de uma confiabilidade que se ancora ainda mais na amizade estabelecida e na exatidão de uma confecção primada pela respeitabilidade ao ancestral divinizado, quando se trata de vestimentas, paramentas e fios de conta destinadas aos òrìṣà. Relembro as palavras de Mãe Mariinha de Oya, quando esta me dizia que “A vaidade está no ser humano. Os òrìṣà desejam coisas simples”, e pensando nessas mudanças que ocorreram no candomblé local em que praticantes tiveram que se adaptar às essas dinâmicas, a vaidade ganhou corpo, especialmente nas vestimentas de òrìṣà feminina destinadas aos rodantes do sexo masculino. A substituição da saia longa por bombacho provocou insatisfação e desprezo inicialmente, todavia, costureiros do àṣe passaram a criar modelos diferenciados, incrementando tais vestimentas.

Uma inovação de costura interessante foi o incremento de rendas e bordados diversos nos panos d’Costa, ojás e na parte de baixo dos bombachos para que essas vestimentas tivessem mais leveza denotando se tratar de vestimentas femininas. Tecidos armados como ankará, gorgorinho, gorgorão e guipir passaram a serem mais utilizados, acrescidos de apliques, rendas, bordados e outros tipos de aviamentos presentes nos armarinhos da cidade. Aqui, a versatilidade e habilidade de costureiros foram requeridas com o fim de auxiliar praticantes insatisfeitos principalmente com as mudanças nas vestimentas das òrìṣà femininas e também incentivar a continuidade de suas espiritualidades com produções diferenciadas que pudessem exaltar a alegria, jovialidade e certo charme nos bombachos.

É preciso dar destaque também àquilo que não agrada aos candomblecistas e clientela local. Daí denota-se um aspecto interessante. Vestimentas e paramentas grandiosas não agradam. Quando realizei as primeiras investidas de pesquisa no ano de 2007, trabalhando o tema das paramentas de santo, esse item da “não agradabilidade”



surgia de forma muito rápida nas conversas. Era mais fácil dialogar sobre o que não agradava ou causava rechaço que conversar sobre o processo de confecção e materiais mais utilizados na produção desses adereços de santo. Paramentas aramadas e paramentas consideradas grandiosas sempre sofreram maior repulsa denominadas, por vezes, de “desproporcional”, “feia” e “desagradável”. Artífices do *àṣẹ* e alguns afro-religiosos consideram tais adereços enquanto “carnavalescos” por serem grandiosos e cheios de incrementos, portanto, não causam fruição na aquisição de tais artefatos para o *candomblé* local.

Esses objetos circulantes de *àṣẹ* estão carregados de sentidos e articulados com a esfera afro-religiosa local. Eles circulam no espaço do sagrado, no ambiente doméstico e por vezes alcançam a esfera pública quando adornam o corpo do praticante ou são expostos para um público diferenciado do habitual. São objetos sagrados que imprimem marcas identitárias do povo de terreiro, conforme entendemos a partir dos escritos de José Gonçalves (2007), em que objetos sagrados, constituídos de materialidade/visível e imaterialidade/invisível, também configuram um sistema simbólico afro-religioso yorubano.

Essas marcas presentificam as antropovivências no ambiente dos terreiros. O terreiro, que é rede de sociabilidade, que é mantenedor de um saber oralizado pelos ancestrais, que fortalece laços afetivos concentrando praticantes e ancestrais divinizados, que produz conhecimento endogênico e que vitaliza a ancestralidade africana por meio de seus *Ègbón*, – os “mais velhos”. O terreiro é o espaço do diálogo com os ancestrais divinizados nos rituais internos e também nas festividades. O terreiro se consagra, também, é um lugar de memórias e de reconhecimento do sujeito atuante, além de produtor/consumidor de objetos sagrados.

Para Arjun Appadurai (2012), os objetos ganham uma dinamicidade porque possuem uma biografia social e, portanto, na circularidade desses objetos é possível observar trajetórias, caminhos e histórias. Esse mundo dos bens, conforme a análise de Mary Douglas (2004), é um mundo de trocas, território de compartilhamentos e afetos. Essa perspectiva sensível da leitura acerca dos objetos, especialmente os artísticos/sagrados, evoca uma tentativa de compreender a dádiva na contemporaneidade. A produção de artefatos da afroreligiosidade está circunscrita ao domínio do sagrado, da relação com a Natureza, com os ancestrais divinizados, com os mitos e narrativas orais, do saber endogênico, da cultura material simbólica de rainhas e

reis africanos, de uma literatura de embate, e também, de laços afetivos construídos no cotidiano e em uma relação hierárquica que se institui e agrega.

A dificuldade em captar o significado, com bem diria Mary Douglas, nos oportuniza ler todos os meandros de nossas relações e do que circula ao nosso redor. Todavia, nosso olhar metucioso também é uma escolha, e olhar para uma direção é realizar um trajeto antropológico com muitas vias, acessos, becos e labirintos. Escolhi olhar para o significado da produção artística de artefatos do sagrado candomblecista manauara e pude compreender que, hoje, esse significado visibiliza e satisfaz. Ele toma conta da vida do artífice do àşę porque está inscrito na rede de relações que esse produtor faz com os ancestrais divinizados e com sua clientela. O artífice cria expectativas por meio de sua arte, e ele se satisfaz com o que produz, pois é um “pedacinho de si”, um pouquinho do seu àşę que está presente naquele determinado artefato.

Penso que é importante assinalar a constituição de um campo de produção artística presente nos terreiros de candomblé na cidade de Manaus em que analiso a partir da confecção de vestimentas de santo, paramentas de santo e fios de conta, uma rede imbricada de produção simbólica de artefatos que auxiliam na identidade de uma afroreligiosidade local que une conhecimento tradicional de produção artística e novos rearranjos produtivos concernentes ao candomblé de nação ketu na capital manauara. A isso se aliam o saber tradicional de sacerdotisas e sacerdotes afros em nível local, autoridades afro-religiosas externas (do Brasil e, inclusive, de outros países) e o conhecimento dos artífices do àşę acerca dos mitos africanos incorporados ao simbólico dos terreiros. Esse candomblé que está em processo dinâmico de construção na capital manauara propicia encontros propositivos entre lideranças locais e externas que estão organizando o culto de nação ketu na cidade. Pai Aristides de Ajagunnán e demais lideranças afro-religiosas externas se fazem presentes na cidade de Manaus com o fim de reestruturar uma nova modalidade de culto que é complexo e rico em detalhes ritualísticos.

Tanto as lideranças afro-religiosas quanto artífices do àşę e clientela estão imersos em um campo de produção simbólica em que vestimentas de santo, vestes do cotidiano, adereços de ancestrais divinizados e os fios de àşę se conectam a um lugar amazônico em um candomblé local cercado de ferramentas e matérias-primas locais disponíveis como madeiras, sementes, fibras vegetais da região amazônica. E esse

candomblé local também experencializa outras formas espirituais sensíveis em festejos como os de pombas-giras, caboclos, encantados, erês. E é nessa rede de relações espirituais que artífices do àşę constituem seu arsenal de produção simbólica. Eles participam do candomblé e também circulam por outras afroreligiosidades. Por se tratar de praticantes, estes compreendem o mundo dos ancestrais divinizados africanos bem como de entidades espirituais, caso de pombas-giras, caboclos e erês; entidades às quais geralmente neles incorporam, exceto casos de Pai Sérgio de Oṃolu, Deuziel de Yemoja e Ogan Jackson de Lóògún, que não incorporam com tais espíritos. Depreendemos, assim, que se trata de um campo específico de produção artística do candomblé de nação ketu em uma capital da região amazônica. Esse candomblé local une pessoas, objetos, matérias-primas, espíritos e entidades em meio à floresta e às águas.

Entendo que a arte nos terreiros também é um movimento de luta, um movimento de recuperação da memória de negros/pretos desejosos por liberdade, terra, amores e fé. Essa é uma arte nascida na resistência. E recentemente, praticantes de religiões de matriz africana têm empreendido leitura com base na reexistência que também está presente nessas artes. Se trata de uma ancestralidade que clama por vozes ativas incentivadas por lutas de um povo empoderado entregue ao que essa negritude/pretice produziu e produz enquanto arte nos terreiros. O processo de reexistir é um sentimento para o futuro. Se trata de um símbolo da ancestralidade que concerne à memória dos antepassados. Como afirmei de modo anterior, o candomblé manauara é um fenômeno muito recente que vem sendo acompanhado por essas transformações e porque não dizer de reexistências.

Finalizo aqui com uma poesia que escrevi em um ensaio final da disciplina “Leitura e Produção de Textos Etnográficos”, ministrada pelo falecido e querido Prof. Dr. Frantomé Pacheco, que versa sobre a relação dos seres humanos com o mundo das artes:

*A beleza dos seres ancestrais se revela nas cores, nas formas, nas palavras e nos sabores.*

*Senhoras e senhores negros/pretos são divinos ancestrais.*

*Divinas vestes, divinas peles, divinas moradas.*

*Exigentes, pacientes, navegam contra a corrente.*

*Enfurecem-se, esbravejam, entorpecem.*

*No destino dos humanos entrelaçam histórias audaciosas e graciosas.*

*Viajam no tempo e na memória.*

*Se desafiados, levantam as mãos ao alto!*

*Soltam ilá (grito do Òrìṣà) e os humanos desaparecem, ressabiados.*

*Carregam na alma, a bravura, a candura, a esperteza e a leveza.*

*Digo-lhes com toda certeza:*

*Òrìṣà são seres da Natureza!*

## *Referências*

- ABRANTES, Samuel Sampaio (1996). **Atotô, Obaluayê Ajuberu**. Um olhar semiológico sobre a indumentária de Obaluayê. Dissertação (História da Arte). Escola de Belas Artes, Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ, Rio de Janeiro.
- ABREU, Tenner Inauhiny de (2011). Trabalhadores Escravos na Província do Amazonas. **Anais. XXVI Simpósio Nacional de História – ANPUH**. São Paulo, julho, 16p.
- ALENCAR, Edna F. (2018). Padrões e cativos: relações de trabalho e estratégia de resistência nos seringais do Alto Solimões, Amazonas. **Revista de Antropologia Vivências**. Dossiê. N. 51, p.133-151.
- ALLAN, Virgínia (2008). **Bairro de São Geraldo** - uma história em duas conjugações: passado e presente. Manaus: Edições Muiraquitã. Coleção História dos Bairros.
- ALMEIDA, Alfredo Wagner Berno de (2011[1996]). Quilombos: sematologia face a novas identidades. In: **Quilombos e as novas etnias**. Manaus: UEA Edições, p. 34-46.
- \_\_\_\_\_ (2004). Terras tradicionalmente ocupadas: processos de territorialização e movimentos sociais. In: **Revista Brasileira de Estudos Urbanos e Regionais**. Recife, Vol. 6, N. 1, mai, p. 9-32.
- ALMEIDA, Anderson Diego (2020). O Faber de Orixás: uma leitura simbólica através da arte, do etnodesign e da história oral. **Revista Valise**. Porto Alegre, Vol. 9, N. 16, Ano 9, dez., p. 197-211.
- ALMEIDA, Anderson Diego et al. (2016). Um artesão na cidade de Maceió: o design como mediador entre os símbolos e os adornos dos orixás. **Revista Outras Fronteiras**. Cuiabá, Vol. 3, N. 2, jul/dez, p. 96-114.
- ALVARENGA, Marcos (2017). “**Cozinha também é lugar de magia**”: alimentação, aprendizado e a cozinha de um terreiro de Candomblé. Dissertação (Antropologia). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal de Brasília/UnB, Brasília.
- ALVES, Fernanda et al. (2011). **Normas de Inventário: Ourivesaria**. Lisboa: DGPC; Instituto dos Museus e da Conservação. Coleção Arte.
- AMAZONAS, SECRETARIA DE ESTADO DE COMUNICAÇÃO SOCIAL (1985). **Aparecida**. Manaus: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas.
- \_\_\_\_\_ (1987). **Cachoeirinha**. Manaus: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas. Série Bairros de Manaus, 4.
- \_\_\_\_\_ (1985). **Praça 14 Memórias**. Manaus: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas.

\_\_\_\_\_ (1985). **São Jorge**: dos Santos e dos Orixás. Manaus: Imprensa Oficial do Estado do Amazonas. Série Bairros de Manaus, 9.

AMORIM, Cleyde Rodrigues; OLIVEIRA, Osvaldo Martins de (2017). **Africanidades e seus zeladores: identidades, religiosidades e patrimônio cultural**. Vitória: UFES; Proex.

ANDRADE, Rita (2008). Roupas e tecidos – notas sobre moda e cultura material. **Anais**. Seminário Nacional de Pesquisa em Arte e Cultura Visual, Goiânia: UFG/FAV, N. 5, 14p.

ANJOS, José Carlos dos (2015). **Os sentidos do sacrifício nas religiosidades afro-brasileiras**. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/ner/index.php/estante/visoes-a-posicoes/69-os-sentidos-do-sacrificio-na-religiosidade-afro-brasileira>> Acesso em 17 fev. 2021.

APPADURAI, Arjun (2010). Introdução: Mercadorias e a política de valor. In: **A vida social das coisas**: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, p. 15-87.

ARAÚJO, André Vidal (1974). **Sociologia de Manaus**: aspectos de sua aculturação. Manaus: Ed. Fundação Cultural do Amazonas.

ASANTE, Molefi Kete (2016). Afrocentricidade como Crítica do Paradigma Hegemônico Ocidental: Introdução a uma Ideia. Tradução de Renato Nogueira, Marcelo J. D. Moraes e Aline Carmo. **Revista Ensaios Filosóficos**. Rio de Janeiro, v. XIV, dez, 10p.

\_\_\_\_\_ (2009). Afrocentricidade: notas sobre uma posição disciplinar. In: **Afrocentricidade**: uma abordagem epistemológica inovadora. NASCIMENTO, Elisa Larkin (org.). São Paulo: Selo Negro (SANKOFA: matrizes africanas da cultura brasileira; 4).

AVÉ-LALLEMENT, Robert (1961). **Viagem pelo norte do Brasil**: no ano de 1859. Rio de Janeiro: Instituto Nacional do Livro.

AZEVEDO, Vanda Alves Torres Azevedo (2006). **Ìyàmi**: símbolo ancestral feminino no Brasil. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião). Programa de Ciências da Religião, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, PUC/SP, São Paulo.

BAHIA, Joana (2016). O candomblé em terras alemãs. **Revista Domínios da Imagem**. Londrina, Vol. 10, N. 18, p. 86-104.

\_\_\_\_\_ (2013). As religiões afro-brasileiras em terras alemãs e suíças. **Working Papers**. ICS. Lisboa: Universidade de Lisboa, 20p. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/16601894-As-religoes-afro-brasileiras-em-terras-alemas-e-suicas.html>> Acesso em 17 fev. 2021.

BARBARA, Rosamaria Susanna (2012). **A Dança das Aiabás**: dança, corpo e cotidiano das mulheres de candomblé. Tese (Doutorado em Sociologia). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Universidade de São Paulo/USP, São Paulo.

BARROS, Denise Dias (2004). **Itinerários da loucura em territórios dogon**. Rio de Janeiro: Ed. Fiocruz.

BARROS, José Flávio Pessoa de (2005). **Olubajé: o banquete do rei**. Rio de Janeiro: Pallas.

BARTH, Fredrick (2005). Etnicidade e o conceito de cultura. Tradução de Paulo Gabriel Hilu da Rocha Pinto. In: **Revista Antropolítica**. Niterói: EdUFF, N. 19, Vol. 2, p.15-30.

\_\_\_\_\_(2000). **O guru, o iniciador e outras variações antropológicas**. Tradução de John Cunha Comerford. Rio de Janeiro: Contra Capa. Coleção Typographos, N. 2.

\_\_\_\_\_(1998). Grupos étnicos e suas fronteiras. In: POUTIGNAT, Philippe. **Teorias da etnicidade**. Seguindo de grupos étnicos e suas fronteiras de Fredrick Barth, Phillippe Poutignat, Jocelyne Streiff-Fenard. Tradução de Elcio Fernandes. São Paulo: UNESP.

BASTIDE, Roger (2001). **O candomblé da Bahia: rito Nagô**. Tradução de Maria Isaura Pereira de Queiroz. São Paulo: Companhia das Letras.

BASTOS, Abguar (1979). **Os Cultos Mágico-Religiosos no Brasil**. São Paulo: HUCITEC.

BAUMAN, Zygmunt (2013). **A cultura no mundo líquido moderno**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar. Edição Digital disponibilizado por Simplíssimo Livros.

BAZE, Abrahim (2001). **Escravidão**. O Amazonas e a Maçonaria edificaram a história. Manaus: Editora Travessia.

BENCHIMOL, Samuel (1999). **Amazônia – Formação Social e Cultural**. Manaus: Editora Valer; Editora da Universidade do Amazonas.

BENISTE, José (2011). **Dicionário Yorubá/português**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

\_\_\_\_\_(2009). **As Águas de Oxalá - Àwọn Omi Òṣàlá**, RJ: Bertrand Brasil.

\_\_\_\_\_(2004). **Orun-Àiyé: o encontro de dois mundos: o sistema de relacionamento nagô-yorubá entre o céu e a terra**. 4.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2004.

BENTO, Marlene de Fátima; GONÇALVES, José Henrique (2010). Tecidos Africanos: Histórias Estampadas. In: O Professor PDE e os Desafios da escola pública paranaense. **Cadernos PDE** [online]. V. 1, Curitiba. 27p.

BHABHA, Homi (1998). **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG.

BOLETIM COMEMORATIVO DA EXPOSIÇÃO NACIONAL DE 1908 (1908). Rio de Janeiro: Typographia da Estatística.

BOURDIEU, Pierre (2009). **O poder simbólico**. Tradução de Fernando Thomaz (Portugal). 12. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

\_\_\_\_\_ (2007). **A Distinção**: crítica social do julgamento. Tradução de Daniela Kern e Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre (RS): Zouk.

\_\_\_\_\_ (1996). **As Regras da Arte**: Gênese e Estrutura do Campo Literário. Tradução de Maria Lúcia Machado. São Paulo: Companhia das Letras.

BOURDIEU, Pierre; DELSAUT, Yvette (2001). O costureiro e sua grife: contribuição para uma teoria da magia. **Educação em Revista**. Tradução de Maria da Graça Jacintho Setton. Revisão de Guilherme João de Freitas Teixeira. Belo Horizonte, N. 34, dez., p. 7-66.

BRASIL (2010). Lei 12.288/10. **Estatuto da Igualdade Racial**. Brasília (DF): Presidência da República. Disponível em: [http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/ato2007-2010/2010/lei/112288.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/ato2007-2010/2010/lei/112288.htm) Acesso em 21 abr. 2022

BRITO, Thaís Fernanda de (2010). **Bordados e bordadeiras**: um estudo etnográfico sobre a produção artesanal de bordados em Caicó-RN. Tese (Doutorado em Antropologia). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade de São Paulo/USP, São Paulo.

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

CAPONE, Stefania (2011). O pai de santo e o babalaô. **Revista Pós Ciências Sociais**. São Luís (MA), Vol. 8, N° 16, 38p.

\_\_\_\_\_ (2004). **A busca da África no Candomblé**: tradição e poder no Brasil. Rio de Janeiro: Contra Capa Livraria; Pallas.

CARDOSO, Tom. Os poderes da Mãe Stella. **Rede Brasil Atual**, São Paulo, 04 abr. 2013, n. 66. Disponível em: <<https://www.redebrasilatual.com.br/revistas/66/perfil>>. Acesso em 10 ago. 2019.

CARNEIRO, Edson (1991[1948]). **Candomblés da Bahia**. 8.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

CARVALHO, José Jorge (1991). As Duas Faces da Tradição. O Clássico e o Popular na Modernidade Latinoamericana. **Série Antropologia**. Brasília: DAN/UnB. N. 109, 28p.

CARYBÉ, Hector Julio Paribe Bernabó (1980). **Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia**. Aquarelas de Carybé. Textos de Carybé, Jorge Amado, Pierre Verger e Waldeloir Rego. Salvador: Raízes Artes Gráficas; Fundação Cultural do Estado da Bahia; Instituto Nacional do Livro; Universidade Federal da Bahia.

CASSIRER, Ernst (1994). **Ensaio sobre o homem**: introdução a uma filosofia da cultura humana. Tradução de Tomás R. Bueno. São Paulo: Martins Fontes.



\_\_\_\_\_(1992[1924]). **Linguagem e Mito**. Tradução de J. Guinsburg e Míriam Schnaiderman. 3. ed. São Paulo: Perspectiva. Coleção Debates.

CASTILLO, Lisa Earl; PARÉS, Luis Nicolau (2015). José Pedro Autran e o retorno de Xangô. **Revista Religião e Sociedade** [online]. Rio de Janeiro, V. 35, N. 1, jun, p. 13-43. Disponível em: <<http://www.scielo.br/scielo.php>>. Acesso em 20 set. 2019.

\_\_\_\_\_(2007). Marcelina da Silva e seu mundo: novos dados para uma historiografia do candomblé ketu. **Revista Afro-Asia**. Bahia: UFBA, V. 36, p. 111-151.

CASTILLO, Lisa Earl (2013). A fotografia e seus usos no candomblé da Bahia. **Revista Pontos de Interrogação**. Revista do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural. Universidade do Estado da Bahia. Bahia: UNEB, 2013. V. 3, N. 2, jul-dez, p.43-71.

\_\_\_\_\_(2016). Bamboxê Obitikô e a expansão do culto aos orixás (século XIX): uma rede religiosa afroatlântica. **Revista Tempo** (online). Niterói, V. 22, p. 126-153.

CASTRO, Yeda Pessoa de (1981). Língua e Nação de Candomblé. **Revista África**. Revista do Centro de Estudos Africanos da UPS. São Paulo. N. 4, p. 57-77.

CATÁLOGO MESTRE DIDI (2018): **MO KI GBOGBO IN** (Eu saúdo a todos). Textos de Denise Mattar e Thais Darzé. São Paulo: Almeida e Dale Galeria de Arte.

CAVALCANTI, Ana Maria Tavares (2007). Os embates no meio artístico em 1890 – antecedentes da Reforma da Academia das Belas Artes. **19&20**. Rio de Janeiro. V. II. N. 2, abril, n.p. disponível em: <[http://www.dezenovevinte.net/criticas/embate\\_1890.htm](http://www.dezenovevinte.net/criticas/embate_1890.htm)>. Acesso em: 02 out. 2020.

CAVALCANTI, Bianor; DUZERT, Yann; MARQUES, Eduardo (org.) (2014). **Guerreiro Ramos**: coletânea de depoimentos. Rio de Janeiro: Editora FGV. Disponível em: <<http://bibliotecadigital.fgv.br/dspace/handle/10438/25852>>. Acesso em 09. jul 2020.

CAVALCANTE, Ygor Olinto Rocha (2013). “**Uma viva e permanente ameaça**”: resistência, rebeldia e fugas de escravos no Amazonas Provincial (c.1850- c. 1882). Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Amazonas/UFAM, Manaus.

CERTEAU, Michel de (1998). **A invenção do cotidiano**: artes de fazer. Apresentação de Luce Giard. Tradução de Ephrain Ferreira Alves. 3. ed. Petrópolis (RJ): Vozes.

CHAUÍ, Marilena (2000). **Convite à Filosofia**. São Paulo: Ática.

CHATAIGNIER, Gilda (2006). **Fio a fio**: tecidos, moda e linguagem. São Paulo: Estação das Letras.

COLI, Jorge (1995). **O que é arte**. 15. ed. São Paulo: Brasiliense. Coleção Primeiros Passos, N. 46.

COSTA, José Ricardo da (2016). **Opaxorô, o cetro dos ancestrais**: mimese e mito na representação de mundo afro-gaúcha. Dissertação (Letras). Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS, Porto Alegre.

COSTA, Jéssyka Sâmia Ladislau Pereira (2016). **POR TODOS OS CANTOS DA CIDADE**: Escravos negros no mundo do trabalho na Manaus oitocentista (1850-1884). Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal Fluminense/UFF, Niterói.

COSTA LIMA, Luciano Leal da; FONSECA, Dante Ribeiro da (2011). Formação dos cultos afro-brasileiros em Porto Velho/RO. **Revista Veredas Amazônicas**. Porto Velho, Vol. 1, N° 1, 16p.

COSTA LIMA, Vivaldo da (2004). O candomblé da Bahia na década de 1930. **Revista Estudos Avançados**. V. 18, N. 52, p.201-221.

COSTA NETO, Alberto Gomes da (2006). **A Linguagem no Candomblé**: um estudo linguístico sobre as comunidades religiosas afro-brasileiras. Disponível em: <<http://www.palmares.gov.br/wp-content/uploads/2010/11/A-Linguagem-no-Candombl%C3%A9.pdf>> Acesso em 16 jun. 2020.

\_\_\_\_\_ (2010). **Candomblés de Brasília**: contribuição aos estudos dos rituais afro-brasileiros no Distrito Federal. Disponível em: <<http://www.palmares.gov.br/wp-content/uploads/2010/11/Candombl%C3%A9s-de-Bras%C3%ADlia1.pdf>> Acesso em 16 jun. 2020.

CUNHA, Manuela Carneiro da (1986). **Antropologia no Brasil**: mito, história, etnicidade. São Paulo: Brasiliense/EDUSP.

DAOU, Ana Maria (2017). A bela época de Manaus. **O globo**. Disponível em: <[http://estatico.redeglobo.globo.com/2017/01/17/02\\_ana.pdf](http://estatico.redeglobo.globo.com/2017/01/17/02_ana.pdf)> Acesso em 25 fev. 2020.

DAOU, Ana Maria (2000). **A belle époque amazônica**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor. Coleção Descobrindo o Brasil.

DERIVE, Jean (2015). **Literalização da oralidade, oralização da literatura**. Org. de Sônia Queiroz. Belo Horizonte: FALE/ UFMG.

DIAS, Edinea Mascarenhas (1999). **A ilusão do fausto**: Manaus, 1890-1920. Manaus: Valer.

DIAS, João Ferreira (2018). O que não se altera pode ser alterado: a predestinação na África Yorùbá e nas religiões afro-brasileiras. **Lusitania Sacra**. Lisboa, jan/jun, p.127-143.

\_\_\_\_\_ (2014). À cabeça carrego a identidade: o orí como um problema de pluralidade teológica. **Afro-Ásia**. Vol. 49, p.11-39.

DOUGLAS, Mary; ISHERWOOD, Baron (2004). **O mundo dos bens**: para uma antropologia do consumo. Tradução de Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

DUARTE, Durango (20xx). Manaus entre o passado e o presente. Manaus: Ed. Mídia Ponto Comm.

DUCCINI, Luciana (2016). **Diplomas e decás**: identificação religiosa de membros de classe média no candomblé. Salvador: EDUFBA.

DUMONT, Louis (1997[1967]). **Homo Hierarchicus**: o sistema de castas e suas implicações. São Paulo: EDUSP.

DURAND, Gilberto (2012). **As estruturas antropológicas do imaginário**. Tradução de Hélder Godinho. 4. ed. São Paulo: Editora WMF Martins Fontes.

ELIADE, Mircea (1972). **Mito e Realidade**. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Ed. Perspectiva. Coleção Debates, 52.

ERMEL, Priscilla Barrak (1998). **A Palavra da Música**: Iniciação ao Universo Sonoro Negro-Africano Dogon. Tese (Doutorado em Sociologia). Universidade de São Paulo/USP, São Paulo.

EUGÊNIO, Rodnei William (2012). **A benção aos mais velhos**: Poder e Senioridade nos Terreiros de Candomblé. dissertação (Mestrado em Gerontologia). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/PUC-SP, São Paulo.

EVANGELISTA, Daniele Ferreira Evangelista (2013). Emoção não é coisa de Equede: mudança de status e relações de poder no Candomblé. **Revista Intratextos**. Rio de Janeiro, Vol. 4, N° 1, p. 93-106.

FACTUM, Ana Beatriz Simon (2009). **Joalheria escrava baiana**: a construção histórica do design de jóias brasileiro. Tese (Doutorado em Arquitetura e Urbanismo). Faculdade de Arquitetura e Urbanismo. Universidade de São Paulo/USP, São Paulo.

FEIJÓ, Ana Paula Valladares (2017). **A prática do design e a sua contribuição para o campo joalheiro do rio de janeiro**. Dissertação (Design). Programa de Pós-Graduação em Design. Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro/PUC, Rio de Janeiro.

FERNANDES, Alexandre de Oliveira (2015). **Axé**: apontamentos para uma a-tese sobre Exu que jamais (se) escreverá. Tese (Doutorado em Literatura). Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Universidade Federal do Rio de Janeiro/UFRJ, Rio de Janeiro.

FERNANDES, Florestan (1978). **A integração do negro na sociedade de classes** (O legado da “raça branca”). Vol 1. 5.ed. São Paulo: Globo (Obras reunidas de Florestan Fernandes).

FERREIRA, Dayana Fonseca Ferreira (2011). Mulher Búfalo: o processo criativo na construção de uma performance. **Revista Anagrama**. São Paulo: USP, Ano 4, Ed. 4, jun/ago, 43p.

FERRETTI, Mundicarmo (2000). **Desceu na Guma**: o caboclo do Tambor de Mina em um terreiro de São Luís – a Casa Fanti Ashanti. 2.ed. São Luís: EDUFMA.

FERRETTI, Sérgio Figueiredo (2014) Sincretismo e Hibridismo na Cultura Popular. Dossiê. **Revista Pós Ciências Sociais**. V. 11, N. 21, jan/jun, p. 15-34.

\_\_\_\_\_ (2002). **Tambor de Crioula**: ritual e espetáculo. 3.ed. São Luís: Comissão Maranhense de Folclore.

\_\_\_\_\_ (2001). Andresa e Dudu – Os Jeje e os Nagô: apogeu e declínio de duas casas fundadoras do tambor de mina maranhense. In: SILVA, Vagner G. (org.). **Caminhos da alma**: memória afrobrasileira. São Paulo: Summus, p.15-47.

\_\_\_\_\_ (1998). Sincretismo afro-brasileiro e resistência cultural. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, Ano 4, N. 8, jun, p. 182-198.

\_\_\_\_\_ (1996). **Querebentã de Zomadonu**: etnografia da Casa das Minas do Maranhão. São Luís: EDUFMA.

\_\_\_\_\_ (1995). **Repensando o sincretismo**. São Paulo: EDUSP/FAPEMA.

FIGUEIREDO, Aguinaldo Nascimento (2008). **Bairro de Santa Luzia** - história e memória do povo do Emboca. Manaus: Edições Muiraquitã. Coleção História dos Bairros.

FIGUEIREDO, Janaína de (2016). **Entre Portos e Ritos**: a memória do candomblé Angola em Santos. Tese (Antropologia). Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/PUC-SP, São Paulo.

FIGUEIREDO, Napoleão (1976). A presença africana na Amazônia. **Revista Afro-Ásia**. Salvador, UFBA, N. 12, p.145-160.

FILGUEIRAS, Araguacy Paixão Almeida (2005). **Aspectos Socioeconômicos do artesanato em comunidades rurais no Ceará** - bordado de Itapajé-CE. Dissertação (Economia Rural). Programa de Pós-Graduação em Economia Rural, Universidade Federal do Ceará/UFC, Fortaleza.

FONSECA, Dante Ribeiro da (2011). O trabalho do escravo de origem africana na Amazônia. **Revista Veredas Amazônicas**. N. 01, Vol. 01, nov, 14p.

FREIRE, José Ribamar Bessa Freire (1991). **A Amazônia Colonial (1616-1798)**. Manaus: Ed. Metro Cúbico.

FREYRE, Gilberto (2003[1933]). **Casa-Grande & Senzala**. Formação da família brasileira sob o regime da família patriarcal. Apresentação de Fernando Henrique Cardoso. 48.ed.rev. São Paulo: Global (Introdução à história da sociedade patriarcal no Brasil, 1).

\_\_\_\_\_ (1977[1936]). **Sobrados e Mucambos**: decadência do patriarcado rural e desenvolvimento do urbano. Ilustrações de Lula Cardoso Ayres, M. Bandeira, Carlos Leão e do autor. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL (1 Tomo).

FURLANETTO, Beatriz Helena (2012). A arte como forma simbólica. **Revista Científica/FAP**. Curitiba, Vol. 9, jan./jun, p. 36-50.

GABRIEL, Chester (1985). **Comunicação dos espíritos**: umbanda, cultos regionais em Manaus e a dinâmica do transe mediúnico. São Paulo: Loyola.

GAGNEBIN, Jeanne Marie (2006). **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34.

GAMA, Ligia Barros (2009). **Kosi Ejé, Kosi Orixá**: simbolismo e representações do sangue no candomblé. Dissertação (Antropologia). Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Universidade Federal de Pernambuco/UFPE, Recife.

GARCIA, Carol (2010). **Imagens Errantes**: ambiguidade, resistência e cultura de moda. São Paulo: Estação das Letras.

GELL, Alfred (2018). **Arte e agência**: uma teoria antropológica. Tradução de Jamille Pinheiro Dias. São Paulo: Ubu Editora. Coleção Argonautas.

\_\_\_\_\_ (2005). A tecnologia do encanto e o encanto da tecnologia. Tradução de Jason Campelo. Revisão técnica de Roberto Conduru In: **Coccinitas**. Rio de Janeiro. Ano 6, Vol 1, Nº 8, p. 40-63.

GEERTZ, Clifford (1997). A arte enquanto sistema cultural. In: **O saber local**: novos ensaios em antropologia interpretativa. Petrópolis: Editora Vozes, p.142-181.

GOLDMAN, Marcio (2009). Histórias, devires e fetiches das religiões afro-brasileiras: ensaio de simetriação antropológica. **Revista Análise Social**. Lisboa, Vol. XLIV, N. 1 90, p.105-137.

GOMES, Joelma Cristina (2003). **O corpo como expressão simbólica nos rituais do candomblé: iniciação, transe e dança dos orixás**. Dissertação (Ciências da Religião). Departamento de Filosofia e Teologia. Pontifícia Universidade Católica de Goiás/PUC Goiás, Goiânia.

GONÇALVES, José Reginaldo (2007). **Antropologia dos objetos**: coleções, museus e patrimônios. Rio de Janeiro: IPHAN. Coleção Museu, Memória e Cidadania.

GONDIM, Neide (1994). **A invenção da Amazônia**. São Paulo: Marco Zero.

GONZALEZ, Lélia; HASENBALG, Carlos (1982). **Lugar de negro**. Rio de Janeiro: Editora Marco Zero.

GOODY, Jack (2012). „Literaturas“ orais; A memória escrita e a memória oral: a importância do ‘lecto-oral’. In: **O mito, o ritual e o oral**. Tradução de Vera Joscelyne. Petrópolis (RJ); Vozes, p. 43-57; 142-149. Coleção Antropologia.

GOUVÊA, Maria Isabel Macedo (2008). **ENCANTAMENTO**: evocação fotográfica de poéticas submersas nas celebrações do mito de Iemanjá em Salvador e Ilha de Itaparica”. Dissertação (Artes Visuais). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Universidade Federal da Bahia/UFBA, Salvador.

GRIAULE, Marcel (1994[1938]). **Masques Dogon**. Paris: Institut d’Ennologie/Musée de L’Homme.

\_\_\_\_\_ (1975[1948]). **Dieu d’Eau**: entretiens avec Ogotemmêli. Paris: Librairie Arthème Fayard.

GUILHERME FILHO, Jair (2014). **Itinerário, estudo estético e estilístico de uma escultura dogon**: ‘figura hermafrodita’ do Mestre de Yayé. Dissertação (Mestrado em Estética e História da Arte), Programa de Pós-Graduação Interunidades em Estética e História da Arte, Universidade de São Paulo/USP, São Paulo.

HATOUM, Milton (2008). **Órfãos do Eldorado**. São Paulo: Companhia das Letras.

HOBSBAWN, Eric; RANGER, Terence (2008[1983]). **A invenção das tradições**. Tradução de Celina Cardim Cavalcante. 6. ed. São Paulo: Paz e Terra.

IDOWU, E. Bọlaji (1962[1964]). **Olódùmarè e o destino do homem**. Tradução de Luiz L. Marins. 2. ed. New York: A&B Books Publisheres, p.169-185.

IPHAN; CENTRO CULTURAL CARTOLA-CCC (2014). **Dossiê das Matrizes do Samba no Rio de Janeiro** partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo. Brasília: Iphan. Dossiê Iphan 10.

IKEDA, Alberto Tsuyoshi (2016). O Ijexá no Brasil: rítmica dos deuses nos terreiros, nas ruas e palcos da música popular. **Revista USP**. Dossiê Música Popular na USP. São Paulo: USP, N. 111, out/nov/dez, 2016, p.21-36.

INGOLD, Tim (2015). Materiais contra materialidade. In: **Estar vivo**: ensaios sobre movimento, conhecimento e descrição. Tradução de Fábio Creder. Petrópolis (RJ): Vozes. Coleção Antropologia, p. 43-69.

\_\_\_\_\_ (2012). Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais. Tradução de Leticia Cesarino. **Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre, Ano 18, N. 37, jan/jun, p. 25-44.

ITUASSÚ, Oyama (2007). A escravidão negra. In: **O Colonialismo e escravidão humana**. Manaus: Academia Amazonense de Letras, Governo do Estado do Amazonas, Ed. Valer, p.36-54. Série Genesisino Braga.

KAJIBANGA, Victor; PIMENTA, Carlos (2011). **Epistemologia dos Estudos Africanos**. Conferência Internacional “Conhecimentos endógenos e a construção do futuro em África”. Porto, 20p. Disponível em: <<http://www.fep.up.pt/docentes/cpimenta/>> Acesso em 09. jul 2020.

KAPHAGAWANI, Didier N; MALHERBE, Jeanette G. (2002). African epistemology. In: COETZEE, Peter H; ROUX, Abraham P. J. (eds). **The African Philosophy Reader**. Tradução de Marcos Rodrigues. New York: Routledge, p. 219-229.

KOPYTOFF, Igor (2012). A biografia cultural das coisas: a mercantilização como processo. In: APPADURAI, Arjun (Org.). **A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural**. Niterói: Editora da Universidade Federal Fluminense, p. 89-123.

KUSCHNIR, Karina (2014). Ensinando antropólogos a desenhar: uma experiência de didática e de pesquisa. **Cadernos de Arte e Antropologia**. Salvador, V. 3, N. 2, p.23-46.

LABARIÑO, Yumei I. Morales (2019). A cultura material da santería cubana, um estudo de suas formas de consumo. In: SILVA, Vagner Gonçalves da; OLIVEIRA, Rosenilton Silva de; SILVA NETO, José Pedro da (orgs.). **Alaiandê Xirê: desafios da cultura religiosa afro-americana no Século XXI**. São Paulo: FEUSP, p. 308-326.

LAGROU, Elsje Marie (2003). Antropologia e arte: uma relação de amor e ódio. **Ilha**. Florianópolis, V. 5, N. 2. Dez, p.93-113.

LANDES, Ruth (2002[1947]). **A cidade das mulheres**. Tradução de Maria Lúcia do Eirado Silva. Revisão e notas de Edson Carneiro. Ed. rev. Rio de Janeiro: Editora UFRJ. Retratos do Brasil, V. 61.

LATOURETTE, Bruno (2012). Terceira Fonte de Incerteza: os Objetos Também Agem. In: **Reagregando o social: uma introdução à teoria do Ator-rede**. Tradução de Gilson César Cardoso de Sousa. Salvador: EDUFBA; Bauru (SP): EDUSC.

LE BRETON, David (2016). **Antropologia dos Sentidos**. Tradução de Francisco Morás. Petrópolis (RJ): Editora Vozes.

\_\_\_\_\_(2011). **Antropologia do corpo e modernidade**. Tradução de Fábio dos Santos Creder Lopes. Petrópolis (RJ): Vozes.

\_\_\_\_\_(2009). Antropologia das emoções. In: **As paixões ordinárias: antropologia das emoções**. Tradução de Luís Alberto Salton Peretti. Petrópolis (RJ): Vozes.

\_\_\_\_\_(2007). **A sociologia do corpo**. Tradução de Sônia M. S. Fuhrmann. 2. ed. Petrópolis (RJ): Vozes.

\_\_\_\_\_(2004). **Sinais de Identidade: tatuagens, piercings e outras marcas corporais**. Tradução de Tereza Frazão. Lisboa: Miosótis.

LEITÃO, Luciney Araújo (2008). **De “Inzo Muzambo Tata Mutalambe” ao “Abassá de Angola de Danda Keuamaze”**: o Candomblé de Angola em Manaus. Monografia. Ciências Sociais, Universidade Federal do Amazonas/UFAM, Manaus.

LEVI-STRAUSS, Claude (2008). **Antropologia estrutural**. Volume 1. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify.

\_\_\_\_\_ (2004a). **Mitológicas 1: O cru e o cozido**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify.

\_\_\_\_\_ (2004b). **Mitológicas 2: Do mel às cinzas**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify.

\_\_\_\_\_ (2006). **Mitológicas 3: A origem das maneiras à mesa**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify.

\_\_\_\_\_ (2011). **Mitológicas 4: O homem nu**. Tradução Beatriz Perrone-Moisés. São Paulo: Cosac & Naify.

\_\_\_\_\_ (1989). **O pensamento selvagem**. Tradução de Tânia Pellegrini. Campinas: Papyrus.

\_\_\_\_\_ (1986). **A Oleira Ciumenta**. Tradução de Beatriz Perrone-Moisés. 3. ed. São Paulo: Brasiliense.

\_\_\_\_\_ (1978). **Mito e Significado**. Tradução de António Marques Bessa. Lisboa: Edições 70. Perspectivas do Homem.

LIMA, Maria Roseane Corrêa Pinto (2013). **Barbadianos Negros e Estrangeiros: Trabalho, racismo, identidade e memória em Belém de início do século XIX**. Tese (Doutorado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Federal Fluminense, UFF, Niterói.

LIMA, Marta Valéria de (2016). A Umbanda em Rondônia. **Revista Muiraquitã**. Acre, Vol. 4, Nº 1, p. 91-100.

LIMA E SILVA, Mariana de (2013). **Ọmọ Mímọ, o filho do amor: um estudo sobre os filhos de Lóògùn Èdẹ**. Tese (Doutorado em Antropologia). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Universidade Federal da Bahia/UFBA, Salvador.

LIPOVETSKY, Gilles (2009). **O império do efêmero: a moda e seu destino nas sociedades modernas**. Tradução de Maria Lucia Machado. 6. reimp. São Paulo: Companhia das Letras.

LIRA, Lúcia Maria Barbosa (2018). **Construção Identitária da Comunidade do Barranco: Festa de São Benedito**. Tese (Doutorado em Sociedade e Cultura na Amazônia). Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, Universidade Federal do Amazonas/UFAM, Manaus.



LODY, Raul (2006). **O povo do santo**: religião, história e cultura dos orixás, voduns, inquices e caboclos. São Paulo: Martins Fontes.

\_\_\_\_\_ (2001). **Jóias do Axé**: fios-de-conta e outros adornos do corpo: a joalheria afro-brasileira. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

\_\_\_\_\_ (1995). **Bordados de Mel**: arte e técnica do Richelieu. Rio de Janeiro: Funarte, CFCP, (Sala do Artista Popular; 54).

\_\_\_\_\_ (1992). **Tem dendê, tem axé**: etnografia do dendezeiro. Rio de Janeiro: Pallas. Série Raízes, Vol. 2.

\_\_\_\_\_ (1976). **Pano da Costa**. Rio de Janeiro: Gráfica Olímpica. Cadernos de Folclore, V. 7.

LUZ, Marco Aurélio (2017). Mestre Didi Alapini – Origens e Originalidades. In: SILVA, Jean Paul d'Antony Costa; ASSIS, Kleyson Rosário; SEIDEL, Roberto Henrique (orgs.). **Deoscoredes Maximiliano dos Santos Mestre Didi**: o reverberar ancestral africanobrasileiro. Salvador: EDUNEB.

MACHADO, Veridiana Silva (2015). **O Cajado de Lemba**: o Tempo no Candomblé de Nação Angola. Dissertação (Mestrado em Psicologia). Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, Universidade de São Paulo/USP, Ribeirão Preto.

MANÉ, Djiby. (2012). As concepções de língua e dialeto e o preconceito sociolinguístico. **Via Litterae**. Revista de Linguística e Teoria Literária. Anápolis (GO). Vol. 4, N. 1, p.39-51, jan/jun.

MARCUSCHI, Luiz Antônio (2001). **Da fala para a escrita**: atividades de retextualização. São Paulo: Cortez.

MARTINS, Edna; MENEZES, Marizilda Menezes (2016). Pano Adire e elementos da linguagem visual: um olhar além das fronteiras ocidentais. **Educação Gráfica** [online], V.20, N. p.25-40.

\_\_\_\_\_ (2013). Pano Kente: estrutura e estética africana. **Educação Gráfica** [online], V. 17, N. 3, p.162-180.

MASCARENHAS, Aristides. (2014). **A raiz do Ile Asè Opô Ajagunã**. Salvador: Fundação Cultural Ajagunã; Selo Segunda Edição, 2014.

MAUÉS, Raymundo Heraldo (2009). Catolicismo, religiosidade e cultura popular entre os pescadores e camponeses na Amazônia Oriental. In: GODOI, Emilia Pietrafesa de; MENEZES, Marilda Aparecida de; MARIN, Rosa Acevedo (orgs.). **Diversidade do campesinato**: expressões e categorias. Construções identitárias e sociabilidades. São Paulo: UNESP. V. 1, Cap. 4, p. 95-112. Disponível em: [https://livroaberto.ufpa.br/jspui/bitstream/prefix/539/1/CapitulodeLivro\\_CatolicismoReligiosidadeeCultura.pdf](https://livroaberto.ufpa.br/jspui/bitstream/prefix/539/1/CapitulodeLivro_CatolicismoReligiosidadeeCultura.pdf) Acesso em 17 de janeiro de 2022.

\_\_\_\_\_ (2005). Um aspecto da diversidade cultural do caboclo amazônico: a religião. **Revista Estudos Avançados**. São Paulo, V. 19, N. 53, p. 260-274.

MAUSS, Marcel (2003). Ensaio sobre a dádiva. Forma e razão da troca nas sociedades arcaicas. In: **Sociologia e Antropologia**. Vol. II. São Paulo: Edusp.

\_\_\_\_\_ (2003). As técnicas corporais. In: **Sociologia e Antropologia**. Vol. II. São Paulo: Edusp.

MENDES, Andrea Luciane Rodrigues (2012). **Vestidos de Realeza**: contribuições centro-africanas no candomblé de Joãozinho da Goméia (1937-1967). Dissertação (Mestrado em História). Programa de Pós-Graduação em História, Universidade Estadual de Campinas/UNICAMP, Campinas.

MENDES, Lorraine Pinheiro; CARMO, Rennan Elias de Oliveira (2020). O Huín do Vodum: carnaval como instrumento de desnagotização. **Policromias - Revista de Estudos do Discurso, Imagem e Som**. Rio de Janeiro, Ed. Esp., dez/ p. 723-738.

MENEZES, Marizilda dos Santos (2005). Etnogeometria: a geometria construída nos panos africanos. **Anais**. XVII Simpósio Nacional de Geometria Descritiva e Desenho Técnico. VI International Conference on Graphics Engineering for Arts and Design – GRAPHICA 2005. Recife, 11p.

MESQUITA, Otoni (2009). **La Belle Vitrine**: Manaus entre dois tempos (1890-1990). Manaus: EDUA.

MONTEIRO, Mário Ypiranga (1983). **Cultos de santos & festas profano-religiosas**. Manaus: Imprensa Oficial.

MORAES, Carla Gisele Macedo S. M. de (2015). **Renascença Extraordinária**: dinâmica social e produtiva em transformação no Cariri Paraibano. Tese (Doutorado em Sociologia). Programa de Pós-Graduação em Sociologia, Universidade Federal da Paraíba/UFPB, João Pessoa.

MUNANGA, Kabengele (2019). Prefácio. In: SANTIAGO, Ana Rita et al (org). **Descolonização do conhecimento no contexto afro-brasileiro**. 2. ed. Cruz das Almas (BA): UFRB.

MURA, Fábio (2019). **À procura do “bom viver”**: território, tradição de conhecimento e ecologia doméstica entre os Kaiowa. Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Antropologia.

\_\_\_\_\_ (2011). De sujeitos e objetos: um ensaio crítico de Antropologia da Técnica e da Tecnologia. **Revista Horizontes Antropológicos**. Porto Alegre. Ano 17, N. 36, jul/dez., p. 95-125.

NASCIMENTO, Ana Maria Barbosa do (2016). **Pespontos nos trajés de Candomblé**: os trajés sagrados de Nóla de Araújo. Dissertação (Mestrado em Artes Visuais). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais, Universidade Federal da Bahia, UnB, Salvador.

NASCIMENTO, Jussara Rocha (2009). Tecendo o Pano da Costa hoje. In: **CADERNOS DO IPAC** (1). PANOS DA COSTA. Salvador: IPAC, Fundação Pedro Calmon.

NASCIMENTO, Wanderson Flor do (2016). Olojá: Entre encontros – Exu, o senhor do mercado. **Revista Das Questões**. Salvador: Universidade Federal da Bahia, UnB, N. 4, ago/set, p.28-39.

NIEL, Marcelo Máximo; PEREIRA, Pedro Paulo Gomes (2020). Àwọn Ìyà Awo, as senhoras do segredo na big apple: mulheres nas práticas de Candomblé na cidade de Nova Iorque (EUA). **Revista Antropolítica**. 1 Quadr., N. 48, p. 168-190.

NORA, Pierre (1993). Entre memória e história: a problemática dos lugares. Tradução Yara Aun Houry. **Projeto História**. São Paulo, N. 10, dez, p. 7-28.

OLIVEIRA, Océlio Lima de (2019). **O léxico da língua de santo**: a língua do povo de santo em terreiros de candomblé de Rio Branco, Acre. Rio Branco (AC): Edufac.

OLIVEIRA, Océlio Lima de; SOUZA, Shelton Lima de (2017). Reafricanização. **Uwa'kürü - dicionário analítico**: volume 2. Organização de Gerson Rodrigues de Albuquerque e Agenor Sarraf Pacheco. Rio Branco: Nepan, p. 287-300.

OLIVEIRA, Monalisa Pavonne *et. al* (2020). Ábassà D'Angola Táta Bokulê. **Fé e resistência**: religiões de matrizes africana e afro-brasileira em Boa Vista/RR. Boa Vista: Editora da UFRR.

OMIDIRE, Félix Ayoh" (2005). **Yorubanidade Mundializada**: o reinado da Oralitura em textos yorubá-nigerianos afro-baianos contemporâneos. Tese (Doutorado em Letras e Linguística). Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Universidade Federal da Bahia/UFBA, Bahia.

ORO, Ari Pedro et al (2005). O Sacrifício de animais nas religiões afro-brasileiras: análise de uma polêmica recente no Rio Grande do Sul. **Religião e Sociedade**. Rio de Janeiro, Vol. 25, N. 2, p.11-31.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónkẹ (2017). **La invención de las mujeres**. Una perspectiva africana sobre los discursos occidentales del género. Apresentação de Yuderks Espinosa Miñoso. Tradução de Alejandro Montelongo González. Bogotá: Editorial *en la frontera*.

\_\_\_\_\_ (2000). Family bonds/Conceptual Binds: African notes on Feminist Epistemologies. **Signs**. Tradução de Aline Matos da Rocha. v. 25, n. 4, Feminisms at a Millennium, p. 1093-1098.

OXALÁ, Adilson de (2006). **Igbadu, A Cabaça da Criação**: Mitos Nagôs revelados, Rio de Janeiro: Pallas Editora.

PÁSCOA, Luciane Viana Barros; MARTINEZ, Keyla Morais da Silva (2020). A Iconografia Musical na obra A Redenção do Amazonas, de Aurélio de Figueiredo. In: SOUSA, Ivan Vale de (org.). **Linguística, letras e artes** [recurso eletrônico]: cânones, ideias e lugares. 2. Ponta Grossa, PR: Atena, p.128-142.

PÁSCOA, Luciane Viana Barros; CARMO, Mikelane Almeida do (2007). Artes Plásticas em Manaus nos séculos XIX: reflexões sobre o quadro A Lei Áurea de Aurélio de Figueiredo. IN: **Revista Eletrônica Aboré**. Publicação da Escola Superior de Artes e Turismo. Edição 03. Manaus: UEA, 12p.

PASSOS, Marlon Marcos Vieira (2016). **Iyá Zulmira de Zumbá**: uma trajetória entre nações de candomblé. Tese (Doutorado em Antropologia). Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Universidade Federal da Bahia/UFBA, Bahia.

PEREIRA, Manoel Nunes (1949). A introdução do negro na Amazônia. **Boletim Geográfico**. Ano 7, N. 77, Rio de Janeiro, ago, p.509-515.

\_\_\_\_\_(1999). **A Casa das Minas**: contribuição ao estudo das sobrevivências do culto dos Voduns, do panteão daomeano, no Estado do Maranhão, Brasil: Ed. Petrópolis, Vozes.

PEREIRA, Zuleica Dantas (1994). **O Terreiro Obá Ogunté**: Parentesco, Sucessão e Poder. Dissertação (Antropologia). Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Universidade Federal de Pernambuco/UFPE, Recife.

PEZZOLO, Dinah Bueno (2007). **Tecidos**: história, tramas, tipos e usos. São Paulo: Editora Senac São Paulo.

POLLAK, Michael (1989). Memória, Esquecimento e Silêncio. **Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, Vol. 2, N. 3.

PORRO, Antônio (1996). **O povo das águas**: ensaios de etno-história amazônica. São Paulo: Edusp; Petrópolis: Vozes.

\_\_\_\_\_(2007). **Dicionário Etno-Histórico da Amazônia Colonial**. São Paulo: USP, 2007. Cadernos do IEB.

POZZA NETO, Provino (2011). **Ave Libertas**: ações emancipacionistas no Amazonas Imperial. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal do Amazonas/UFAM, Manaus.

PRANDI, Reginaldo (2001a). **Mitologia dos Orixás**. Ilustrações de Pedro Rafael. São Paulo: Companhia das Letras.

\_\_\_\_\_(2001). Exu, de mensageiro a Diabo: sincretismo católico e demonização do orixá Exu. **Revista USP**, São Paulo, CCS/USP, N. jun/ago., p.47-63.

\_\_\_\_\_(1991). **Os candomblés de São Paulo**: a velha magia na metrópole nova. São Paulo: HUCITEC; Editora da Universidade de São Paulo.

PROJETO NOVA CARTOGRAFIA SOCIAL DA AMAZÔNIA (2017). **Comunidade “Beco dos Pretos” Morro da Liberdade Manaus-AM**. Coordenador Alfredo Wagner Berno de

Almeida. Série Movimentos Sociais e Conflitos nas Cidades da Amazônia. Fascículo 19, Manaus, 12p.

RABELO, Miriam Cristina Marcilio (2020). Obrigações e a construção de vínculos no candomblé. **Mana** (online). Rio de Janeiro, Vol. 26, N. 1, 31p. Disponível em: [http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0104-93132020000100201&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0104-93132020000100201&lng=en&nrm=iso) Acesso em 31 jan/2021.

RAMOS, Cleidiane; SODRÉ, Jaime (2014). **Ebômi Cidália: A Enciclopédia do Candomblé - 80 Anos**. Salvador: SEPROMI.

REIS, Arthur Cezar Ferreira (1953). **O Seringal e o Seringueiro**. Ilustrações de Percy Lau. Rio de Janeiro: Ministério da Agricultura, Serviço de Informação Agrícola. Documentário da vida rural, N. 5.

REIS, João José Reis (2003). **Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês em 1835**. São Paulo, Companhia das Letras.

\_\_\_\_\_ (s/d). **Revolta dos Malês**. Disponível em <http://smec.salvador.ba.gov.br/documentos>. Acesso em fev/2020.

REIS, Roberto Murilo Xavier (2018). **Transforma-se o corpo para o corpo transformar o meio** - corpos de teatro em fabricação com o Grupo Sonhus Teatro Ritual. Dissertação (Antropologia). Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social. Universidade Federal de Goiás/UFG, Goiânia.

RIBEIRO JUNIOR, Ademir; SALUM, Marta Heloísa Leuba (2003). Estudo estilístico e iconográfico das esculturas Edan do acervo do MAE-USP. **Revista do Museu de Arqueologia e Etnologia**. São Paulo, n. 13, p. 227-258.

ROCHA, Agenor Miranda (2007). **Caminhos de Odu: os odus do jogo de búzios, com seus caminhos, ebós, mitos e significados, conforme ensinamentos escritos por Agenor Miranda em 1928 e por ele mesmo revistos em 1998**. Organização de Reginaldo Prandi. Ilustrações de Pedro Rafael. 4. ed. Rio de Janeiro: Pallas.

\_\_\_\_\_ (2000). **As Nações Ketu: origens, ritos e crenças**. Os candomblés antigos do Rio de Janeiro. 2.ed. ampl. Rio de Janeiro: MAUAD.

ROCHA, Aline Matos da (2016). Exu: o „filósofo“ da comunicação. **Revista Das Questões**. Salvador: Universidade de Brasília, UnB, 7p.

RODRIGUÉ, Maria das Graças de Santana (2001). **Orí Àpéré Ó: o ritual das águas de Oxalá**. São Paulo: Summus.

RODRIGUES, Melina Soares (2018). **Benedeiras e raizeiras: entre novas e velhas práticas**. Dissertação (Mestrado em Ciências e Tecnologias em Saúde). Universidade de Brasília, Brasília.

RODRIGUES, Nina (2010). **Os africanos no Brasil**. Rio de Janeiro: BVCE/CEPS.

\_\_\_\_\_ (1896). **O animismo fetichista dos negros baianos**. Edição fac-símile com apresentação e notas de Yvonne Maggie e Peter Fry. Rio de Janeiro: UFRJ/Biblioteca Nacional.

ROSA, Vinícius Alves da Rosa (2018). **A Comunidade do Barranco de São Benedito em Manaus**: processos para o reconhecimento do território quilombola. Dissertação (Mestrado Interdisciplinar em Ciências Humanas). Programa de Pós-Graduação Interdisciplinar em Ciências Humanas, Universidade do Estado do Amazonas/UEA, Manaus.

SALLES, Vicente (1971). **O negro no Pará, sob o regime da escravidão**. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, Serviço de publicações e Universidade Federal do Pará. Coleção Amazônica. Série José Veríssimo.

SAMPAIO, Patrícia Melo (2011). **O fim do silêncio**: presença negra na Amazônia. Belém: Açáí; CNPq.

\_\_\_\_\_ (2005). Escravidão e liberdade na Amazônia: notas de pesquisa sobre o mundo do trabalho indígena e africano. **Anais**. III Encontro Escravidão e Liberdade no Brasil Meridional [recurso eletrônico], 12p.

\_\_\_\_\_ (2002). Nas teias da fortuna: acumulação mercantil e escravidão em Manaus, século XIX. **Revista de Humanidades Mneme**. Vol. 3, N. 6, nov, p.49-70.

SANTOS, Cléver Sena dos (2014). **Pombo, pato, galinha, bode**: bichos em trânsito! Estudo etnográfico sobre as apropriações de animais no Ilé asé Iyá Ogunté - um templo de candomblé na Amazônia. Dissertação (Antropologia). Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Universidade Federal do Pará/UFPA, Belém.

SANTOS, Deoscoredes Maximiliano dos (Mestre Didi); SANTOS, Juana Elbein dos (1993). A cultura nagô no Brasil. Memória e continuidade. **Revista USP**. N. 18, p.40-51.

SANTOS, Francisco Jorge dos Santos (2007). História geral da Amazônia. Rio de Janeiro: MEMVAVMEM.

SANTOS, Irinéia Maria Franco dos (2008). Iá Mi Oxorongá: as mães ancestrais e o poder feminino na religião africana. **Sankofa**. Revista de História da África e de Estudos da Diáspora Africana. N. 2, dez. 2008, p.59-81.

SANTOS, Joel Rufino (2013). **A escravidão no Brasil**. São Paulo: Editora Melhoramentos. (Coleção Como Eu Ensino).

SANTOS, Maria Stella de Azevedo (2006). **Òṣósi, o Caçador de Alegrias**. Rio de Janeiro: Pallas.

\_\_\_\_\_ (1993). **Meu tempo é agora**. São Paulo: Editora Oduduwa.

SANTOS, Nívea Alves dos (2009). Pano da Costa ou Alaká. In: **CADERNOS DO IPAC** (1). PANOS DA COSTA. Salvador: IPAC, Fundação Pedro Calmon.

SAUTCHUK, Carlos (2013). Pesca e aprendizagem: gestação e metamorfoses no estuário do Amazonas (Ensaio fotográfico). **Amazônica**. Revista de Antropologia (Online). Belém, V. 5, p. 502-519.

\_\_\_\_\_ (2010). O que a rede nos ensina sobre o pescador? **Revista Coletiva**. Recife, V. 1, jul/ago/set., n.p.

SCHWEICKARDT, Júlio César (2002). **Magia e Religião na Modernidade**: os rezadores em Manaus. Manaus: EDUA.

SEGATO, Rita Laura (2005). **Santos e daimones**: o politeísmo afro-brasileiro e a tradição arquetipal. 2. ed. Brasília: Editora da Universidade de Brasília.

SENNETT, Richard (2009). **O Artífice**. Rio de Janeiro: Record.

SERRA, Marina Martinelli Serra (2019). **Casa de Oxumarê**: discurso e identidade no Facebook. Dissertação (Mestrado em Cultura e Sociedade). Programa Multidisciplinar em Pós-Graduação em Cultura e Sociedade da Universidade Federal da Bahia/UFBA, Salvador.

SERRA, Ordep José Trindade (2008). **Ilê axé Iyá Nassô Oká/Terreiro da Casa Branca do Engenho Velho** - Laudo Antropológico de autoria do professor doutor Ordep José Trindade Serra da Universidade Federal da Bahia. 2008. Disponível em <https://ordepeserra.files.wordpress.com/2008/09/laudo-casa-branca.pdf>. Acesso em fev/2020.

SILVA, Anaíza Vergolino e (1999). **Alguns Elementos para o Estudo do Negro na Amazônia**. Fac-similado. Manaus: Governo do Estado do Amazonas; Secretaria de Estado da Cultura e Turismo. Coleção Documentos da Amazônia, N. 2.

SILVA, Antônia Felix Lessa Silva (2015). **O funcionamento do APL de renda renascença no agreste central de Pernambuco** - suas potencialidades e fragilidades. Dissertação (Mestrado em Administração e Desenvolvimento Rural). Programa de Pós-Graduação em Administração e Desenvolvimento Rural da Universidade Federal Rural de Pernambuco/UFRPE, Recife.

SILVA, Jamily dos Santos (2011). A festa de São Benedito no bairro Praça 14. In: SAMPAIO, Patrícia Melo. (org.). **O fim do silêncio**: presença negra na Amazônia. Belém: Açaí; CNPq, p.173-190.

SILVA, Vagner Gonçalves da (2013). Exu do Brasil: tropos de uma identidade afro-brasileira nos trópicos. **Revista de Antropologia**. São Paulo, DA-FFLCH-USP, V.2, N.55, 30p.

\_\_\_\_\_ (2012). Artes do Axé: o sagrado afro-brasileiro na obra de Carybé. **Ponto Urbe** [online]. Revista do Núcleo de Antropologia Urbana da USP, N. 10, Ano 6, jul, 58p.

\_\_\_\_\_ (2008). Arte religiosa afro-brasileira: as múltiplas estéticas da devoção brasileira. **Debates do NER**. Porto Alegre, Ano 9, N. 13, jan/jun, p.97-113.

SILVA, Vera Lúcia Fellipi da Silva (2013). **Acervo de rendas de Lucy Niemeyer**: uma contribuição para o design. Dissertação (Mestrado em Design). Programa de Pós-Graduação em Design, Universidade Federal do Rio Grande do Sul/UFRGS, Porto Alegre.

SOARES, Kátia dos Reis Amorim; FERREIRA, Aldo Pacheco (2021). Transexualidade, Travestilidades e Candomblé: mito, gênero e cultura em análise. **Revista Interfaces Científicas** (Fluxo Contínuo). Aracaju, V. 9, N. 2, p. 134-153.

SOUSA JÚNIOR, Vilson Caetano de (2011). **Na palma da minha mão**: temas afro-brasileiros e questões contemporâneas. Ilustrações de Rodrigo Siqueira. Salvador: EDUB.

SOUZA, Gilda de Mello e (1987). **O espírito das roupas**: a moda no Século XIX. São Paulo: Companhia das Letras.

SOUZA, Glacy Ane Araújo de (2008). **Ajeun Odara**: Um estudo acerca da culinária afro em Manaus. Dissertação (Mestrado em Sociedade e Cultura na Amazônia). Programa de Pós-Graduação em Sociedade e Cultura na Amazônia, Universidade Federal do Amazonas/UFAM, Manaus.

\_\_\_\_\_ (2004). **A festa do povo-de-santo**: festas em terreiros de batuque de Manaus. Monografia (Ciências Sociais). Universidade Federal do Amazonas.

SOUZA, Leno José Barata (2010). **“Cidade Flutuante”**: Uma Manaus sobre as Águas (1920-1967). Tese (Doutorado em História Social). Programa da Pós-Graduação em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo/PUC-SP, São Paulo.

SOUZA, Luciano Lima (2013). Memória e Tradição no candomblé nagô da Bahia: um estudo do *Ilê Axé Ijexá* e do *Ilê Axé Alaketu*. Dissertação (Mestrado em Memória). Programa de Pós-Graduação em Memória: Linguagem e Sociedade, Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia/UESB, Vitória da Conquista.

SOUZA, Márcio (2009). **História da Amazônia**. Manaus: Valer.

SOUZA, Patrícia Ricardo de (2007). **Axós e Ilequês**: rito, mito e a estética do candomblé. Tese (Doutorado em Sociologia). Programa de Pós-Graduação de Sociologia, Universidade de São Paulo/USP, São Paulo.

STALLYBRAS, Peter (2008). **O casaco de Marx**: roupas, memórias, dor. Tradução de Tomaz Tadeu. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

TAVARES, Fátima; CARDOSO, Carlos (2015) Candomblé(s) e espaço público na Ilha de Itaparica, Bahia. **Revista Religião e sociedade**. Dossiê Religião e Política em outros termos. Rio de Janeiro (dez), v.35, n.2, p. 297-318. Disponível em:



<[http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0100-85872015000200297&lng=en&nrm=iso](http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0100-85872015000200297&lng=en&nrm=iso)> Acesso em 16 jun. 2020.

TAVARES, L. Hosana Céres de Miranda (2017). **Roupas de santo**: marcadores identitários das religiões de matriz africana. Dissertação (Antropologia). Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Universidade Federal do Sergipe/UFPI, Teresina.

TRINDADE, Deilson do Carmo Trindade (2016). A mística e os mitos da floresta na benção amazônica. XIII Encontro Nacional de História Oral. **Associação Brasileira de História Oral**. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 01 a 04 de maio, 13p.

TUPINAMBÁ, Pedro de Brito (1973). **Batuques de Belém**. Belém: Academia Paraense de Letras.

TURNER, Victor. (2008). “Prólogo”, “Apresentação”, “Dramas sociais e metáforas rituais”. In: **Dramas, campos e metáforas**. Ação simbólica na sociedade humana. Tradução de Fabiano de Moraes. Niterói: EdUFF, p.11-53.

\_\_\_\_\_ (2005). “Apresentação liminar à obra e à graça de Victor Turner e à sua antropologia da ambiguidade”, “Introdução”, “*Betwixt and Between*: o período liminar nos „ritos de passagem””. In: **Floresta de símbolos**. Aspectos do Ritual Ndembu. Tradução de Paulo Gabriel Hilu da Rocha Pinto. Niterói: EdUFF, p. 15-46; 137-158.

\_\_\_\_\_ (1996[1957]). **Schism and continuity in an African society**. Manchester: Manchester University Press.

VAN GENNEP, Arnold. (2011[1909]). **Os ritos de passagem**: estudo sistemático dos ritos de da porta e da soleira, da hospitalidade, da adoção, gravidez e parto, nascimento, infância, puberdade, iniciação, coroação, noivado, casamento, funerais, estações, etc. Tradução de Mariano Ferreira. 3. ed. Petrópolis (RJ): Vozes. Coleção Antropologia, n. 11.

VERGER, Pierre “Fatumbi” (2012[1957]). **Notas sobre o culto aos Orixás e Voduns na Bahia de todos os santos, no Brasil, e na antiga Costa dos Escravos, na África**. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura. 2. ed. 1. reimpr. São Paulo: EdUSP.

\_\_\_\_\_ (2002). **Orixás**. Deuses iorubás na África e no Novo Mundo Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega. 6. ed. Salvador: Corrupio.

\_\_\_\_\_ (1997). **Lendas africanas do Orixás**. Ilustrações de Carybé. Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega. 4. ed. Salvador: Corrupio.

\_\_\_\_\_ (1995). **Ewé, o uso das plantas na sociedade ioruba**. São Paulo: Companhia das Letras.

\_\_\_\_\_ (1994). Grandeza e Decadência do Culto de Ìyàmi Òṣòròngà. In: **As Senhoras do Pássaro da Noite**. Escritos sobre a Religião dos Orixás V. MOURA, Carlos Eugênio de (org.). São Paulo: EDUSP, Axis Mundi.

VIDAL, Julia Vidal (2015). **O africano que existe em nós, brasileiros**: moda e design afro-brasileiros. Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional; Babilônia Cultura Editorial.

VIEIRA, Guadalupe da Silva (2012). Tecido Africano: símbolo, cores e um pouco de história. **Anais**. Workshops do Congresso Brasileiro de Informática na Educação. Porto Alegre, 2012, 8p.

WIREDU, Kwasi (2010). African Religions from a Philosophical Point of View. In: TALIAFERRO, Charles; DRAPER, Paul; QUINN, Philip L. (eds.). **A Companion to Philosophy of Religion**. Tradução de Lana Ellen T. de Sousa e revisão de Wanderson Flor do Nascimento. 2. Ed. Malden; Oxford; West Sussex: Blackwell, p. 34-43.

### Material em mídias digitais

**A DESCOBERTA DA AMAZÔNIA PELOS TURCOS ENCANTADOS** (documentário). Direção de Luiz Arnaldo Campos (54'21, 2005). TV Cultura. DOC TV. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=kATYZK5Zp7M>. Acesso em: 06/jan. 2022.

**ÀGBÁRA DÚDÚ (Narrativas Negras). MESTRE DIDI ASIPÁ – Ancestralidade e Resistência** (documentário). Direção de Silvana Moura (26'36, dez/2020). Canal Futura. Episódio 5: Festa de Egun. Arte negra, ancestralidade e o trabalho educacional de Mestre Didi. Disponível em: <https://canaisglobo.globo.com/assistir/futura/agbara-dudu-narrativas-negras/v/9110647/>. Acesso em 18/jan. 2021.

**ALCIONE**. Laguidibá (3'27, 2007). Compositores: Magnu Sousá, Maurílio de Oliveira, Nei Lopes. Álbum “De tudo que eu gosto”. Indie Records. Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=gdc5\\_sR74tg](https://www.youtube.com/watch?v=gdc5_sR74tg) Acesso em 15/fev. 2019.

**CANDOMBLÉ – FALANDO DO AXÉ – 0031 – EGBOMI DIENE d’OXUM**. Canal Ogã Jaçanã Gonçalves (31'25). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=FDLQ-eJ9r1M>. Acesso em 24/jan. 2021.

**DIEGO DE OXÓSSI – JOALHEIRO DOS ORIXÁS** (curta documentário). Direção: Ekodidé - Foto e Vídeo (Davi Xavier, 19'50, 2020). Disponível em: [www.facebook.com/watch/?v=2734729513412426](http://www.facebook.com/watch/?v=2734729513412426). Acesso em 24 fev. 2021.

**“EBOMI CIDÁLIA - O Orixá Tempo e a História dos Africanos no Brasil”** (documentário). Direção Nós Transatlânticos (16'12, 2017). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LVMZtkUI2WY> Acesso em 02/abr. 2019.

**GRUPO OFÁ feat CARLINHOS BROWN**. (4'15, 2019). Orin: Ó fúruru lódréré. Álbum: “Qbátalá: Uma homenagem a Mãe Carmem. A força do Gantois”. DeckDisc. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=z9MyXIIUsRw> Acesso em 10/fev. 2021.

**LUIZ CALDAS. Êpa Babá**. (3'08, 2021). Compositor: Luiz Caldas. Álbum “Idá e Opaxorô”. [Gravação própria]. Disponível em: <http://www.luizcaldas.com.br/> Acesso em 26/fev. 2021.

“**MANOEL RUFINO DO BEIRÚ**” (documentário). Direção Bâbâlòrìsà Aurelio Bernarcchi (40’05, 2017). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=b8t2oUTQ5js> Acesso em 10/fev. 2019.

**NANA BURUKU** (curta animação). Direção e animação Alessandro Correa (1’01). Disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=nNf\\_2ZTShHQ](https://www.youtube.com/watch?v=nNf_2ZTShHQ) Acesso em 01/mar. 2021.

**NANAN**. Cantiga de Nanã e Oxalá (4’55, 2019). Compositor: Nanan. Álbum: “Movimento: Manifesta Sentimento”. [Gravação própria]. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=J00slMvEwVk> Acesso em 10/fev. 2021.

“**NIGERIA FASHION: Aso Oke & business of traditional cloth**” (curta-documentário). Direção BattaBox (5’26, 2012). Disponível em [https://ru-clip.net/video/frimOmg\\_Mg/nigeria-fashion-aso-oke-business-of-traditional-cloth.html](https://ru-clip.net/video/frimOmg_Mg/nigeria-fashion-aso-oke-business-of-traditional-cloth.html) Acesso em 15/fev. 2019.

**OS TINCOÃS**. O cordeiro de Nanã (3’00, 2019[1977]). Compositores: Mateus Aleluia, Dadinho. Álbum “Os Tincoãs”. RCA Victor. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=74lFlp3C0pg> Acesso em 10/fev. 2021.

**PAI BALBINO – Obaràyí – Sucessão no Terreiro Afonjá – 1º janeiro 2020** (entrevista). Direção Dadá Jaques (8’02, 2020). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Fh3KvxgZ6xE>

**TORRINHO&ALDÍSIO FILGUEIRAS**. Porto de Lenha (3’27, 1991). Compositores: Zeca Torres/Torrinho, Aldísio Filgueiras. Álbum “Porto de Lenha”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=6YnOgXs4MQQ>

**RODRIGO SIQUEIRA**. Brasil com Artes (blog). Disponível em: <http://brasilcomartes.blogspot.com/> e Brasil com Artes (plataforma de compartilhamento de imagens associada ao Instagram). Disponível em: <https://www.yooying.com/brasil-com-artes> Acesso em 18/mar. 2019.

### Material em jornais impressos, online e blogs

AFINSOPHIA [blog]. **O Seringal Mirim de Pai Ribamar de Xangô**. Out. 2007. Disponível em: <https://afinsophia.org/2007/10/01/o-seringal-mirim-de-pai-ribamar-de-xango/> Acesso em 04 mai. 2020.

AFRICANIDADE. **Amburaxó: o primeiro culto brasileiro**. 8 mar. 2019. Disponível em: <http://jaweto.blogspot.com/2013/04/amburaxo-o-primeiro-culto-brasileiro.html> Acesso em 15 jun. 2020.

BARBOSA, Leite. Terreiro homenageia Iansã em noite de profunda fé. **JORNAL DO COMÉRCIO**. Manaus, ano LXVIII, n. 21.148, 07 dez. 1972. Cadernos 2, p. 1.

CÂMARA, Evelina (et al). Axé, Reino Unido é campeã. **JORNAL A CRÍTICA**. Manaus, ano XXXIX, n. 13.985, 09 fev. 1989. Caderno 2, p. 3

CANAL PP (PERTO DO POVO). **16 03 03 Lídia/ Lídia Mascarenhas do Terreiro Ilê Axé Baba Omin Guian.** Itaparica, Bahia. Disponível em: <[https://www.youtube.com/watch?v=TLD44vC-9PQ&list=UUNyMgbEq\\_eGcxyfMfxwJYbA&index=48](https://www.youtube.com/watch?v=TLD44vC-9PQ&list=UUNyMgbEq_eGcxyfMfxwJYbA&index=48)> e <<https://www.facebook.com/canalPertodopovo/videos/1626545807615985>> Acesso em 15 jun. 2020.

FENACAB. **Federação Nacional do Culto Afro Brasileiro.** Código Nacional de Ética. Disponível em: <http://fenacabbaixosuldabahia.blogspot.com/p/codigo-nacional-de-etica.html> Acesso em 31 out. 2021.

TVR USM. **Babalarisá Rufino do Beirú (O Bom do Pó).** Rio de Janeiro, março de 2019. Disponível em: <<https://www.radiowebusm.com.br/2019/03/babalarisa-rufino-do-beiru-o-bom-do-po.html?m=1>> Acesso em 15 jun. 2020.