

REVISTA

Calundu

TRAJES AFRO-BRASILEIROS

Vol.7, N.1
Jan-Jun 2023
ISSN 2526-9704



REVISTA CALUNDU

<http://calundu.org/revista>

<https://periodicos.unb.br/index.php/revistacalundu>

TRAJES AFRO-BRASILEIROS: OS TRANSBORDAMENTOS ESTÉTICOS DO VESTIR PARA ALÉM DOS LIMITES DE TERREIRO

Volume 7, Número 1, Jan-Jun 2023

EXPEDIENTE E COMISSÃO EDITORIAL

Com o ISSN 2526-9704, a Revista Calundu é uma publicação on-line e semestral do Calundu – Grupo de Estudos sobre Religiões Afro-brasileiras. O periódico publica artigos em português e espanhol e conta com comissão editorial interdisciplinar.

A coordenação da comissão editorial é realizada pelas doutoras Tânia Mara Campos de Almeida (editora chefe) e Gerlaine Martini (editora adjunta), que trabalham horizontalmente e sem diferenciação hierárquica com os demais membros da comissão.

O presente dossiê temático foi produzido em parceria com o grupo de pesquisas Fayola Odara, da Universidade de São Paulo (USP).

COMISSÃO EDITORIAL

Dra. Tânia Mara Campos de Almeida (editora chefe)

Dra. Gerlaine Martini (editora chefe adjunta)

Dr. Gabriel da Silva Vidal Sid

Dr. Guilherme Dantas Nogueira

Dr. Hans Carrillo Guach

Dra. Nathália Vince Esgalha Fernandes

Dr. Wanderson Flor do Nascimento

EQUIPE EDITORIAL

Adélia Mathias

Aisha – Angéle Leandro Diéne

Andréa Carvalho Guimarães

Ariadne Moreira Basílio de Oliveira

Danielle de Cássia Afonso Ramos

Francisco Phelipe Cunha Paz

Iyaromi Feitosa Ahualli

Maria Marcelina Azevedo

CONSELHO EDITORIAL

Dr. Ariovaldo de Lima Alves, Professor Titular UNEB

Dr. José Jorge de Carvalho, Professor Titular da UnB

Dra. Karina Bidaseca, Professora da UBA – Argentina

Dr. Luís Ferreira Makl, Professor da UNSAM – Argentina

Dra. Rita Laura Segato, Professora Emérita da UnB

Dra. Yissel Arce Padrón, Professora da UAM-X – México

Autor corporativo: Calundu – Grupo de Estudos sobre Religiões Afro-brasileiras.
Departamento de Sociologia da UnB; Campus Universitário Darcy Ribeiro – Instituto
de Ciências Sociais – CEP: 70910-900

<http://calundu.org>

Editoras-chefes do dossiê temático: Aymê Okasaki, Beatrice Rossoti, Eliany Funari,
Eduarda Andreazzi, Marcel Marques, Roberto Santos e Georgia Prado (Grupo Fayola
Odara)

Créditos da imagem da capa: Marcel Marques

Gerência editorial e diagramação: Guilherme Dantas Nogueira

A Revista Calundu é uma publicação acadêmica semestral on-line do Calundu – Grupo de Estudos sobre Religiões Afro-Brasileiras, que apresenta trabalhos escritos (artigos, resenhas de livros e textos extensionistas), com a temática afrorreligiosa/calunduzeira.

<http://calundu.org/revista>, <https://periodicos.unb.br/index.php/revistacalundu>

NOSSA LINHA EDITORIAL

A Revista Calundu apresenta publicações na área das Ciências Humanas, com a temática geral afrorreligiosa, trabalhada semestralmente por meio de números temáticos. Os textos publicados são divididos em três grupos: (1) artigos acadêmicos; (2) resenhas de livros recentes (publicados há no máximo 3 anos) ou antigos (públicos há pelo menos 60 anos); e (3) textos livres com caráter extensionista, produzidos pela comunidade afrorreligiosa, acadêmica ou não, de autoria própria ou de terceiros trabalhando com material original de religiosos (entrevistas, ensinamentos orais, discursos e palestras, etc.).

A temática afrorreligiosa é aqui entendida como aquela das religiões afro-brasileiras, cujo fenômeno social hodierno se deriva de toda história e experiência dos Calundus e da resistência do povo africano/afro-brasileiro escravizado no Brasil. É intrínseco a esta compreensão a interpretação do Grupo Calundu (concorre para tanto bibliografia especializada, e.g. SEGATO, 1986/2005¹, SILVEIRA, 2005², SANTOS, 2006³), de que as religiões afro-brasileiras foram formadas neste país, ao longo de séculos, a partir de raízes afro-ameríndias e interações nem sempre diretas ou pacíficas com o colonialismo católico português. Os textos aqui publicados devem seguir esta premissa editorial, afastando-se, portanto, da premissa de que as religiões em pauta são mais propriamente africanas no Brasil do que afro-brasileiras.

Há espaço, contudo, para que outras formas afrorreligiosas americanas (sendo a América entendida como um continente amplo, que vai de sul a norte) façam parte dos diálogos aqui apresentados. Com efeito, a compreensão de que religiões afro-brasileiras

¹ SEGATO, Rita Laura. *Santos e Daimones*. Brasília: Editora UnB, 2005. Republicação de livro de 1986.

² SILVA, Vagner Gonçalves. *Candomblé e Umbanda: caminhos da devoção brasileira*. São Paulo: Selo Negro Edições, 2005.

³ SANTOS, Edmar. *O poder dos candomblés: perseguição e resistência no Recôncavo da Bahia*. Salvador: EDUFBA, 2009. Livro digital em formato Amazon Kindle.

são resultantes de um processo sócio-histórico iniciado com a colonização do Brasil pode ser estendida para outros cantos das Américas: religiões afro-americanas/ameríndias são resultados da colonização das Américas, que contou com a trágica vinda forçada de africanas/os para este canto do planeta, para fins de trabalho escravo. O prisma teórico desta interpretação são os estudos decoloniais.

A Revista Calundu busca, por meio de textos livres de caráter extensionista e textos especializados, ouvir e amplificar a voz da comunidade afroreligiosa, acadêmica ou não. Neste sentido, a revista assume um caráter extensionista, abrindo espaço para outras formas de conhecimento, diferentes – porém não menos importantes – do que aquela considerada científica.

Com os textos livres o Grupo Calundu busca trabalhar na revista, ademais e sempre horizontalmente, com pensadores considerados como mestres populares, no sentido que vem sendo desenvolvido pelo antropólogo José Jorge de Carvalho (apoiador do Grupo Calundu), em seu trabalho com o Instituto de Inclusão no Ensino Superior e na Pesquisa, ligado ao INCTI - Instituto Nacional de Ciência Tecnologia e Inovação/UnB/MCTI. Em linhas gerais, mestres populares são aquelas pessoas detentoras de um saber popular extenso e relevante, que pode perpassar conhecimentos técnicos diversos, filosofias e modos de vida de toda uma comunidade. Exemplos de mestres populares que vivem a temática afroreligiosa são as/os diversas/os mães e pais de santo das religiões afro-brasileiras.

TRAJES AFRO-BRASILEIROS: OS
TRANSBORDAMENTOS
ESTÉTICOS DO VESTIR PARA
ALÉM DOS LIMITES DE TERREIRO

Volume 7, Número 1, Jan-Jun 2023

SUMÁRIO

Trajes Afro-Brasileiros, Roupagens de uma Memória: apresentação <i>Guilherme Dantas Nogueira</i>	1
---	---

Artigos

O Brasil que Veste Afrodiáspora: a performance cotidiana de mulheres negras no século XIX <i>Beatrice Rossotti</i>	6
--	---

O Pano da Costa e o Torço como Panos de Vestir: entre amarrações, torções e nós <i>Ketilley Luciane de Jesus Purpura e Francisca Dantas Mendes</i>	26
--	----

Cada Cabeça uma Sentença: coberturas de cabeça como identidade religiosa e étnico-cultural afro diaspórica <i>Ademir Barbosa Junior e Jorge Luís da Hora de Jesus</i>	50
---	----

A Indumentária de Lógunède e a Diversidade de Gênero na Cosmopercepção Iyorùbá <i>José Roberto Lima Santos</i>	71
--	----

Os Trajes de Orixás em Terreiros e suas Representações em Fantasias nas Escolas de Samba <i>Maria Eduarda Andreazzi Borges</i>	93
--	----

Terreiro Fora do Terreiro: candomblé do samba ao funk e o “rito de passá” <i>Marcel Marques</i>	109
--	-----

Textos livres

Roupa do Terreiro Axé Ilê Obá: entrevista com Georgia Prado	122
A Benção da Sambadeira e o Respeito que a Roupa Tem: entrevista com a mestra do samba de roda Dona Zélia do Prato	133

TRAJES AFRO-BRASILEIROS, ROUPAGENS DE UMA MEMÓRIA: APRESENTAÇÃO

Guilherme Dantas Nogueira¹

DOI: 10.26512/revistacalundu.v7i1.49597

Este é um dossiê que conta uma história sobre resistências, sobre aparências, sobre percepções e autorretratos, sobre moda e sobre comunicação. Sobre ver e, sobretudo, sobre ser(mos) vistas/os/es. Conta uma história de uma indumentária que cobre o corpo que é a própria história; que, falando de identidade, é “lembração da memória”, como não nos deixa esquecer Jorge Aragão (1992)². Ademais, conta uma história (mais uma...) sobre coletividade, (re)existência conjunta e (re)construção coletiva. O dossiê trata da moda afroreligiosa, que transcende os terreiros e dá roupagem à própria diáspora, uma vez que segue viva e potente, imiscuída no superlativo, que dá título a este número da Revista Calundu, *Trajes Afro-Brasileiros*.

Com todas as suas cores, várias fotos e textos imagéticos, e com uma linda capa, assinada pelo talentoso Marcel Marques³, o dossiê ilustra a si mesmo. Cabe-nos, não obstante, dar ênfase à sua construção, que tal qual a história negra no Brasil, tenazmente viva em toda a nossa afroreligiosidade, também foi/é uma construção coletiva.

Trajes Afro-Brasileiros nasceu de um diálogo, entretido pelo grupo de pesquisa Fayola Odara⁴, da Universidade de São Paulo (USP), e pelo Grupo Calundu. Essa conversa se deu – ou vem se dando – desde os Estados Unidos, mais especificamente de um encontro no campus da Universidade de Harvard, durante a Segunda Conferência Continental em Estudos Afro-Latino-Americanos, realizada pelo Instituto de Pesquisas Afro-Latino-Americanas daquela instituição. Integrantes dos dois grupos participaram dessa Conferência e tiveram a oportunidade de assistir suas apresentações de trabalhos, o

¹ Doutor em Sociologia. Integrante do Calundu – Grupo de Estudos sobre Religiões Afro-brasileiras. Pesquisador do Instituto de Pesquisas Afro-Latino-Americanas da Universidade de Harvard. e-mail: gdantasnogueira@fas.harvard.edu.

² ARAGÃO, Jorge. Identidade. Rio de Janeiro: Som Livre, 1992. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ej7wAVoYGgQ>. Acesso em: 03/07/2023.

³ Pesquisador, Fayola Odara - Grupo de Pesquisas Estéticas e Culturais Africanas e Afro Diaspóricas da USP (CNPq)

⁴ O grupo é composto por Aymê Okasaki, Beatrice Rossoti, Eliany Funari, Eduarda Andreazzi, Marcel Marques, Roberto Santos e Georgia Prado. É coordenado pela professora doutora Marina de Mello e Souza. Pesquisa memórias, religiosidades e festejos na diáspora africana no Brasil, a partir das visualidades apresentadas nas vestimentas, trajes e indumentárias negras distribuídas e utilizadas em diversas manifestações populares e religiosas.

que foi o suficiente para abrir o profícuo diálogo que traz este número da Revista Calundu como um de seus produtos.

Lembranças de várias memórias, os trajes utilizados nas Umbandas, nos Candomblés, nos Batuques, nos Xangôs, nos Tambores, nas Juremas e, historicamente, em tantas outras das religiões afro-brasileiras, referem-se, mais do que a locais específicos, a construções históricas amplas. Divindades incorporadas são adornadas por várias razões, como os textos aqui publicados nos ajudam a pensar. Sobre todas, talvez nos caiba destacar a coragem e a fé do povo negro violentado e subalternizado no Brasil, que ainda assim segue oferecendo às suas santas e santos toda a beleza possível. Nossas deusas e nossos deuses dançam, abençoam, brilham e reluzem vida. Toda a vida que a colonização, a colonialidade e toda a crueldade de sua construção nos insistem em negar.

O colorido do presente dossiê nos lembra, não obstante, que estratégias de comunicação e reprodução do nosso sagrado sempre foram mantidas vivas, em nossos rituais. Com efeito, há uma linguagem ritual por detrás do bailar de cada inquice, orixá e vodum, sustentando o molejo de cada sambadeira, desfilando o encanto de cada divindade ou entidade e nos ensinando, em narrativas míticas, um pouco do nosso próprio devir coletivo. Os trajes afro-brasileiros adornam esse devir, colorem e mantêm seus fundamentos pulsantes.

Foi em respeito e admiração pela potência desses trajes, ademais, pelo respeito e valorização de sua cuidadosa pesquisa, que o Calundu convidou o Fayola Odara a organizar o presente dossiê. Este foi construído ao longo de pouco mais de 6 meses de muitas trocas, que são só o começo de (assim esperamos) uma duradoura parceria acadêmica. O número traz, como resultado, duas seções de textos, formadas por artigos acadêmicos (a primeira) e entrevistas (a segunda), escritos por integrantes do próprio Fayola Odara, também selecionados a partir do recebimento de trabalhos em fluxo contínuo, característico da Revista Calundu.

Os temas tratados nos artigos e entrevistas são aqueles da afrorreligiosidade brasileira, que embasam a produção apresentada em todos os dossiês desta revista. As reflexões dos textos transcendem, todavia, o espaço mais especificamente religioso dos terreiros, reafirmando-nos o que o filósofo Wanderson Flor do Nascimento (2016)⁵ já havia nos ensinado, que religiões afro-brasileiras são modos de vida, organizados a partir

⁵ NASCIMENTO, Wanderson Flor. Sobre os candomblés como modo de vida: Imagens filosóficas entre Áfricas e Brasis. *Ensaio Filosóficos, Volume XIII*. Agosto, 2016.

dos terreiros⁶. Estes, *loci* de vivência e resistência das mães e pais de santo e suas famílias sagradas, e de toda a potência da vida afro-brasileira, que não se circunscreve apenas a seus muros, mas pede benção e licença à sua memória.

Filho dessa história que também sou, peço a bênção às minhas mais velhas, aos meus mais velhos e agradeço por seus ensinamentos. Reconheço o valor das cores, dos adornos e dos trajes de nossa memória. E cumprimento ao Fayola Odara, pelo lindo trabalho na produção e seleção dos textos deste dossiê.

Boston e Brasília, 03 de julho de 2023.

⁶ Saliento o fato de que o autor fala, em seu texto, apenas sobre Candomblés. Todavia, podemos considerar que sua argumentação vale para as demais religiões afro-brasileiras e considerar a todas como modos de vida.

O BRASIL QUE VESTE AFRODIÁSPORA: A PERFORMANCE COTIDIANA DE MULHERES NEGRAS NO SÉCULO XIX

Beatrice Rossotti¹

DOI: 10.26512/revistacalundu.v7i1.49576

Resumo: O presente artigo tem como intuito trazer alguns apontamentos que temos desenvolvido ao analisarmos fotografias de mulheres negras da segunda metade do século XIX, produzidas nas regiões da Bahia e Rio de Janeiro, e utilizá-las como fontes históricas para analisarmos como os modos de vestir dessas mulheres eram registrados nas imagens. A nossa hipótese é de que as roupas e joias presentes nas fotografias partiam da construção cotidiana de uma performance, que era desenvolvida pelas mulheres negras nas práticas socioeconômicas do seu dia a dia. Sendo assim, para este escrito buscamos apresentar como a ideia do “vestir-se” cotidiano integrava uma performance que fazia das mulheres negras agentes que intervinham no modo como seriam registradas e consumidas, por meio das fotos que circulavam.

Palavras-chave: Afrodiáspora. Performance do cotidiano. “Vestir-se negra”. Brasil. Século XIX.

Resumen: Este artículo tiene como objetivo traer algunas notas que hemos desarrollado al analizar fotografías de mujeres negras de la segunda mitad del siglo XIX, producidas en las regiones de Bahia y Rio de Janeiro, como fuentes históricas para analizar como se registraron las formas de vestir de estar mujeres, en imágenes. Pues bien, nuestra hipótesis es que las ropas y joyas, presentes en las fotografías, provinieron de la construcción cotidiana de una performance, que fue desarrollado por mujeres negras en las prácticas socioeconómicas de su vida cotidiana. Por lo tanto, para este escrito buscamos presentar como la idea de “vestirse” todos los días era parte de una actuación intencional que hacían las mujeres negras agentes que intervinieron en la forma en que serían registradas y consumidas, a través de las fotos que circulaban.

Palabras clave: Afrodiáspora. Rendimiento Diálogo. “Vestir de negra”. Brasil. Siglo XIX.

1. Introdução

Quando iniciamos nossos estudos sobre a temática das produções vestuais de mulheres negras das sociedades oitocentistas brasileiras, algumas abordagens historiográficas traziam a ideia de que estas mulheres registradas com vestimentas e joias

¹ Doutoranda em História pelo Programa de Pós-graduação da Universidade Federal Fluminense (UFF), bolsista CNPq, orientada pela Prof^a Dr.^a Martha Abreu. Mestra em História pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO); Especialista em Ensino de História da África pela Pós-graduação do Colégio Pedro II. Bacharela e licenciada em História pela Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). Participa dos grupos de estudos Fayola Odara, CULTNA (LABHOI) e do Núcleo de Estudos de História da Moda e da Indumentária. Coordenadora do Grupo de Estudos de Educação Antirracista na Comissão da Verdade sobre a Escravidão na OAB/Barra. Contato: rossottibeatrice@gmail.com e Instagram: modacontahistoria

valiosas nas reproduções visuais do período tinham o objetivo da exibição de poderes dos seus senhores. Essa afirmativa acabou encontrando respaldo a partir da disseminação desta intencionalidade em produções visuais sobre a escravidão, como o caso da famosa litografia intitulada “Funcionário a passeio com a família”, que traz a representação do passeio dominical de uma família oitocentista abastada. Nessa imagem podemos ver uma reprodução enfileirada da hierarquia que a sociedade brasileira se enraizava. Em sua ponta inicial estava o funcionário, um homem branco, mais velho, em trajes aristocráticos, que trazia em suas roupas elementos do seu poder político econômico. O que era confirmado com a legenda, que ao indicar um funcionário, expressava sua participação na vida econômica nacional. Em seguida, vinha o que seria a sua família. Mas não somente a família que entendemos como parentes consanguíneos, mas tudo o que ele poderia ter como posse. Dado o fato de que família, poder e posse eram relações que se confundiam² no período.

Figura 1 – Litografia produzida por Jean Jacques Debret e intitulada “Funcionário a passeio com a família”



Fonte: Debret (1835)

Ainda que questionemos essa visão eurocentrada de perceber os sujeitos negros escravizados unicamente à mercê dos interesses e caprichos de seus senhores, não descartamos a afirmativa de que as posses dos senhores eram responsáveis pelos adornos

² Essa discussão da construção social patriarcal e sua relação de posse com as mulheres é apresentada historicamente por diversas autoras dos campos de estudos feministas, um exemplo que mais recentemente ganhou tradução e reedição no Brasil foi a obra de Sílvia Frederici (2019). Na qual a estudiosa nos apresenta a ideia de que após o cercamento dos campos e, conseqüentemente, a retirada da posse de terras das mãos de homens mais pobres, a ideia de possuir algo foi transferida para membros da família, especificamente esposa e filhas. Ainda que seja uma análise eurocentrada, a dimensão estrutural se repete nos territórios colonizados que viam na reprodução de comportamentos dos seus territórios colonizadores um ideal a ser seguido.

de suas escravizadas e que isso se tornou um elemento que influenciou na performance desses sujeitos, em suas sociabilidades cotidianas. No entanto, essa perspectiva ganha uma outra dimensão quando trazemos para a análise fontes visuais do século XIX. Pois, ao nos depararmos com essa afirmativa tão unilateral dentro do campo historiográfico, passamos a nos questionar se uma mudança de perspectiva poderia repetir o questionamento de outro ponto de vista. Pois, se essas vestes e adornos eram para mostrar o poder dos senhores escravistas que poderiam adornar até mesmos suas escravizadas, por que as imagens que foram surgindo em outros períodos, como o oitocentista, não repetiam unicamente os padrões de roupas das mulheres brancas abastadas? Junto a isso, se partirmos da noção de que o “vestir-se” e o “ser fotografada” tinham um forte apelo para a demonstração de poder dos senhores, afirmamos a ideia de que as roupas escolhidas deveriam transmitir códigos capazes de serem lidos socialmente. Essas e outras reflexões foram um primeiro momento para desenvolvermos pesquisas sobre registros fotográficos de mulheres negras da segunda metade do século XIX, nas cidades³ de Salvador e Rio de Janeiro. O interesse analítico nas fotografias nos levou à produção da dissertação que intitulamos: “Vestir-se negra”: roupas e adornos de mulheres negras em fotografias da segunda metade do século XIX – Rio de Janeiro e Salvador⁴.

Mas, antes de iniciarmos nossas reflexões e apresentar as fotografias que selecionamos, devemos salientar que a obra que usamos para construir (ou desconstruir) a afirmativa do “perigo da História única⁵” é da primeira metade do período do século XIX, sendo assim, sua produção é anterior às fotos que analisaremos mais adiante. Fizemos essa “mistura temporal” que é, também, um dos elementos que nos chama atenção ao longo dos contatos com pesquisas sobre o assunto. E tomamos essa associação não como um mero acaso. A nosso ver, mostra um descuido historiográfico da divisão temporal ao tratar de mulheres negras e suas histórias, que acaba sendo passado adiante sem a atenção sobre os acontecimentos que vão modificando os modos com os quais as

³ Em nosso trabalho a análise fica por conta de imagens citadinas.

⁴ A dissertação foi orientada pela Professora Dr^a Mariana Aguiar Ferreira Muaze e financiada pela Instituição CAPES. Para a qual produzimos um *corpus documental* com 104 fotografias, utilizando como base teórico metodológico o trabalho de Ana Maria Mauad (2008) que defende a fotografia como uma possibilidade de linguagem. Tecemos o levantamento de fontes com o fio condutor da presença de mulheres negras nas obras. E selecionamos os territórios de Rio de Janeiro e Bahia por serem espaços que foram capitais do país, o que interferia diretamente na sua relação de busca pela modernização, eurocentrada, desses espaços. Link para dissertação: <http://www.unirio.br/cchs/ppgh/producao-academica/dissertacoes-de-mestrado-e-egressos-pasta/201cvestir-se-negra201d-roupas-e-adornos-de-mulheres-negras-em-fotografias-da-segunda-metade-do-seculo-xix-2013-rio-de-janeiro-e-salvador>

⁵ A noção de “perigo da História Única” foi publicizado com maior ênfase a partir da apresentação da intelectual nigeriana Chimamanda Ngozi Adichie no TED Talks e se tornou livro em 2018.

sociedades formulavam suas representações ao longo da história. E, torna nítido o cuidado que precisamos tomar ao refletir sobre uma estrutura social, para não cristalizarmos uma visão de submissão como algo inerente e imutável à uma sociedade. Dimensão esta que pode participar da homogeneização de subalternidade dessas sujeitas históricas. O que, mesmo em casos não intencionais, contribui para o apagamento das multiplicidades e reinvenções destas mulheres em suas vivências.

Outro elemento de forte influência em nossas escolhas teórico metodológica é a nossa consciência de que práticas sociais como a fotografia tiveram fortes influências nos modos com os quais as sociedades oitocentistas se representavam. Pois, a chegada e a disseminação das fotografias no Brasil causaram um alvoroço e se tornaram um marco Histórico no modo como outros territórios consumiriam imagens do país. Ao mesmo tempo em que deram poder à algumas camadas sociais de controlar o modo como seriam vistos, dentro e fora do território nacional. A força das produções de fotografias foi algo tão latente no Brasil que Ana Maria Mauad (2005) chega a nomear o país da época como o “Império do Retrato”. E comprova sua afirmativa em estudos como quando desenvolveu uma análise dos gastos da família imperial portuguesa e trouxe informações sobre uma quantia significativa usada para registros fotográficos, maquinário e aulas de fotografia. Daí passamos a ter uma dimensão desse Império que ansiava pelo consumo e exploração da fotografia. Essa prática social de ser fotografado, em sua melhor versão, gerou comportamentos como a busca por fotógrafos renomados, com técnicas apuradas e a ida aos estúdios fotográficos passou a fazer parte de dinâmicas de sociabilidade dos indivíduos⁶.

2. O ato social de ser fotografado e suas influências nos registros visuais

Assim como a fotografia era algo desejado pelos abastados, o anseio se repete nas camadas populares. O consumo levou ao desenvolvimento de práticas que baratearam a produção fotográfica⁷. Então, ainda que continuasse a ser um gasto marcante nas despesas de uma família, o registro fotográfico ia se aproximando das camadas populares, sendo inseridos na lógica de consumo do Brasil.

⁶ Propomos tal afirmação consciente de que essa prática social variava conforme a classe social ocupa pelo indivíduo. Em exemplo dessa distinção são os casos das amas de leite e amas secas que vão aos estúdios e participam da ação do fotografar, mas como meros “complementos” dos bebês e crianças centrais nas imagens.

⁷ Atentamos ao fato de que mesmo com o barateamento da produção, se mantinha ainda um artigo acessado, com maior frequência, pelas camadas mais ricas.

Junto a isso, o período oitocentista, contou com a intensificação do anseio das elites do velho mundo por ver o que entendiam como exótico⁸ em outros territórios. E, pensem nessa vontade de ver as novas terras internacionais unida ao fato de que o Brasil só abre seus portos com a chegada da família real portuguesa⁹? Ou seja, um espaço diverso em sua população, assim como na sua fauna e flora, passou a poder ser visto e consumido. As representações visuais, como a fotografia, eram um meio “perfeito” de responder a essa crescente demanda.

No caso das fotografias em especial, havia diversificações em estilos, poses, técnicas e afins, mas quando se tratava de retratos de pessoas negras, as produções, em sua maioria, tomavam a forma dos chamados “*typos humanos*”¹⁰, o que no Brasil era produzido principalmente por profissionais em ateliês renomados e vendidos a um público internacional que estava interessado nos “tipos exóticos” que aqui habitavam. O resultado foi uma gama de imagens de mulheres e homens negros escravizados, forros e libertos, com roupas e objetos que denotassem funções braçais e profissões¹¹. Junto a isso, havia as fotografias denominadas antropológicas, que geralmente apresentavam corpos desnudados ou *seminus*, estas circulavam massivamente entre os conhecidos homens da ciência, e foram produzidas no contexto da busca pela confirmação das teorias evolucionistas e raciais que se intensificavam no século XIX.

2.1 Identificação de *typos pretos*

Para exemplificar alguns dos modos como a população negra era registrada, selecionamos dois exemplos temáticos que aparecem de modo constante nas imagens que levantamos para a nossa pesquisa, que são: nudez e trabalho. No primeiro momento destacamos a dimensão do trabalho. Uma prática bem frequente nos registros internos (feitos em estúdios) e nos externos (feitos nos espaços públicos), onde se fotografavam pessoas negras em cenas de trabalho, o que denotava uma intencional diferenciação de

⁸ Ainda que discordemos do conceito exótico, usaremos este para demarcar a ideia de pessoas vistas como diferentes do dito comum e que teriam suas “diferenças” consumidas por aqueles que a observassem.

⁹ A abertura dos Portos às Nações Amigas foi promulgada a partir de uma carta régia do Príncipe regente português da época, Dom João de Bragança, em janeiro de 1808, quando a família real portuguesa estava em Salvador, local da sua chegada no Brasil.

¹⁰ Maria Inez Turazzi (1995), trabalha a relação do conceito de exótico e de *Typos Pretos* no Brasil.

¹¹ Essa prática do consumo de *typos humanos* estava presente em fotografias de vários outros lugares do mundo que eram entendidos como *exóticos*, como casos da Ásia e África. Nessas imagens, em especial, as roupas escolhidas para o registro eram normalmente o que seria entendida pelos europeus como típicas, folclóricas, originais dos povos daqueles espaços visualizados. Ainda que em muitos casos essa montagem de cenário gerasse uma mistura de vestes de sociedades diferentes.

trabalhos praticados por pessoas negras, assim como também havia a ideia de associar trabalho unicamente a sujeitos negros.

Na primeira imagem contamos com o registro de uma mulher negra em seu ambiente público de trabalho. A Praça Castro Alves é cenário de diversos registros fotográficos com a presença de pessoas negras em suas práticas de labuta, o que permite que associamos o espaço à uma estrutura socioeconômica de ocupação feminina negra, com intuito comercial. E, se dermos enfoque as roupas da imagem, temos, o que segundo Beatrice Rossotti (2019) associa-se ao “vestir-se negra”, um padrão de duas peças (blusa e saia) atrelada à elementos lidos como afrodiaspóricos, no caso, o turbante e as joias com padrões volumosos. Uma amostragem bem distinta da segunda foto trazida.

Na segunda imagem, contamos com a encenação de uma atividade comercial no estúdio fotográfico, onde há um maior controle do cenário. O registro une, possivelmente, dois “escravos de ganho¹²”, com seus tabuleiros e produtos a serem vendidos. E, chamamos atenção para as roupas dessa cena, onde encontramos peças em péssimas condições de conservação e em tamanhos maiores do que os corpos dos modelos registrados. Atentamos aos aspectos como a saia enrolada (de modo desigual) na cintura para que os pés descalços ficassem à mostra e o grande volume de tecidos que se misturam entre cintura e dorso. Assim como as peças que vestem o homem se mostram arrastando no chão ou cobrindo mais do que uma peça de tamanho correto cobriria. A nosso ver, esses elementos buscam confirmar a ideia unilateral de escravizados maltrapilhos, o que se distingue do padrão da foto anterior. E, temos consciência de que há fotos externas que trazem trabalhadores negros registrados com roupas em condições ruins de conservação, no entanto, selecionamos essas imagens dispersas para dialogar com a nossa ideia de que havia uma produção interna, que contava com um maior controle do fotógrafo, que passava por um direcionamento de uma produção que suprisse o ideário de subalternidade negra que os consumidores do velho mundo poderiam buscar.

¹² “Escravos de ganho” eram os escravizados que trabalhavam na prestação de serviços que gerava alguma renda. Uma prática bem intensa nas cidades. Poderiam vender produtos diretamente para seus senhores ou poderiam ser alugados para terceiros. Na dinâmica desse trabalho, comumente negociavam, com seus senhores ou “locatários”, uma quantia a ser paga em um determinado período. Também, disfrutavam de uma certa autonomia como moradia separada dos senhores e a possibilidade do acúmulo de pecúlio.

Figuras 2 e 3: Mulher na Bahia e Duas pessoas comercializando



Figura 2: Marc Ferrez, 1875, Salvador / Praça Castro Alves.

Figura 3: José Cristiano de Freitas Henriques Júnior, Rio de Janeiro, 1865.

Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles e Ermakoff (2004).

Outro elemento presente em alguns registros de mulheres negras é a seminudez. No caso das imagens que trouxemos, esse elemento fica por conta do colo e parte do seio à mostra, algo impensável¹³ para mulheres brancas em fotos que circulariam abertamente. Ainda que não fosse uma nudez total como a da maioria das imagens antropológicas, também havia uma intencionalidade de identificação e diferenciação que seria demarcada pela amostragem das marcas corporais, que junto à legenda da imagem propõem demarcar uma identificação da origem das retratadas – Mina Bari e Mina Tapa.

¹³ Sobre imagens de nudez de mulheres brancas, ainda que houvesse produções sexualizadas destas, entendemos a proposta de consumo de modo diferente. Dado que no caso feminino negro o anseio pelo consumo sexual era vinculado a subalternidade racial.

Figuras 4 e 5¹⁴ – *Typos humanos* registrados no Brasil



Figura 4: “Mina Bari”, Augusto Stahl, Rio de Janeiro, 1865.

Figura 5: “Mina Tapa”, Augusto Stahl, Rio de Janeiro, 1865.

Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles e Ermakoff (2004).

Essa “tipologia” já era algo comum em obras do início do século e se repetem ao longo do tempo. E acaba se associando a mencionada categoria dos “*typos humanos*” que foi disseminada no Brasil, pelo fotógrafo Christiano Júnior¹⁵, profissional de destaque nacional que, em um dos seus anúncios, especificou essa tipologia como “*typos pretos*”. Ao anunciar o seu trabalho em 1866, no Almanaque Laemmert, da seguinte maneira: “variada coleção de costumes e typos de pretos, coisa muito própria para quem se retira para a Europa”, explicitou em registro escrito uma das intencionalidades da sua produção e deixa latente a preocupação da venda de seus produtos. O que demonstra que a produção

¹⁴ Chamamos atenção para a questão de nomeação das pessoas negras registradas. Até o dado momento só encontramos a informação dos nomes quando elas estão associadas à pessoas brancas, como o caso das amas de leite e amas seca que aparecem nas fotografias de crianças brancas que são destinadas aos espaços de álbuns familiares. O que gera um outro tipo, mais restrito, de sociabilidade e circulação destas imagens.

¹⁵ Christiano Júnior, bem como outros fotógrafos, foi um dos que produziu um grande número de carte-de-visite com homens e mulheres negros vestindo roupas e utensílios que ilustravam os trabalhos que desenvolviam e alguns tipos humanos encontrados nas ruas das cidades brasileiras. Essas fotografias enfocavam algumas funções comuns exercida por escravos e libertos no dia a dia urbano, como: vendedora, quitandeira, ama de leite, vassoureiro, costureira, entre outras.

de imagens de pessoas negras era um mercado promissor para a fotografia. A seguir um dos registros do fotógrafo, no qual ele apresenta uma cena de venda em seu estúdio¹⁶.

Figura 6 – Mulher negra posando em cena de trabalho



Foto 6: “Vendedora”, José Cristiano de Freitas Henriques Júnior, 1865.

Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles

Tendo em mente essa dimensão de procura por fotografias feitas no Brasil, refletimos sobre o que era registrado nessas imagens. A produção do cotidiano e *typos humanos* no país já era algo comum desde a abertura dos portos às nações amigas, em 1808. Nesse período artistas europeus, como o caso de Jean Baptiste Debret e Johann Moritz Rugendas, tratavam de registrar o país, principalmente em sua diversidade. Essa comprovação acabou encontrando, na segunda metade do oitocentos, um respaldo de

¹⁶ Ao formarmos o *corpus documental* para a dissertação, mapeamos uma majoritariedade de fotografias com mulheres relacionadas às atividades comerciais. O que dialoga com a perspectiva de Maria Odila Leite da Silva Dias (1995) ao estudar mulheres negras na sociedade paulista do século XIX, em que aponta a possibilidade de que a investida das mulheres nessas atividades tinha a ver com uma herança afrodiaspórica de sociedades africanas e que poderia ser usado como um diferencial valorizado no mercado escravagista. Ainda que a origem das pessoas escravizadas seja um tema complexo, a ideia de um possível “tino comercial” poderia ser usada pelos vendedores como um diferencial de certas mulheres, já que estas tinham uma entrada menor no mercado escravagista brasileiro. Mais sobre o assunto, ver também Cecilia Moreira Soares (1996), Sheila de Castro Faria (2000) e Juliana Barreto Farias (2012).

apelo ainda mais fidedigno que era o recurso fotográfico. Quando a fotografia entra no circuito da visualização do território, aspectos e imagens do Brasil já circulavam por outros cantos do mundo, mas a foto, que fora lançada mundialmente, defende um compromisso com o real, e para isso também dialoga com a visualidade construída anteriormente.

As imagens que trouxemos anteriormente compõe um levantamento de fotografias que resultou no nosso *corpus documental*. Quando iniciamos esse levantamento o que nos chamou atenção foi o contato que tivemos com imagens de mulheres negras com diversos tipos de roupas e adornos, desde os padrões da comerciante da imagem anterior, até padrões que passamos a nomear como opulentos. E são fotografias como as seguintes figuras 6, 7 e 8) que nos permitiram questionar esse modo de vestir que se afastava de padrões vestuais mais simples.

Por isso, trazemos o enfoque na análise das roupas que repetiam padrões que nomeamos de opulência¹⁷, o que, ao se tornar uma categoria analítica, permite que defendamos a hipótese de que esse vestir mais pomposo fazia parte de uma intervenção das mulheres fotografadas na construção das imagens em que estariam presentes. E, partimos de uma proposta reflexiva de pensar essas “novas” combinações e produções como a construção de um novo paradigma do vestir, que era empenhado por estas mulheres negras.

Se articularmos essas roupas e joias, de um novo paradigma do vestir, com o compromisso fotográfico com o registro “da realidade”, podemos reivindicar a ideia de que essas roupas e joias precisavam estar em algum lugar desse “real”. Pois precisavam de respaldo que a levassem aos estúdios. E uma das imagens de roupas e adornos que distinguimos a partir da nomenclatura de opulência é a imagem a seguir, na qual o fotógrafo Rodolpho Lindemann registra uma mulher negra e a registra como “Baiana”.

¹⁷ Em nosso trabalho do mestrado uma das categorizações foi a divisão entre os termos opulência e sobriedade. Ainda que tenha sido uma categorização posta em questionamento, usamos o termo opulência como uma associação das fotografias que continham roupas e adornos que se aproximavam de um padrão de enriquecimento, como: saias volumosas/estampadas, por conta de como isso encarecia as peças. Assim como blusas de rendas que tinha valor e trabalho manual agregado e as joias que ampliavam seus custos pelos tamanhos e quantidades. No caso da categoria sobriedade, estavam as demais fotografias que continham peças de roupas e joias mais “contidas”.

Figura 7 – Mulher negra posando com roupas e adornos associados à opulência



Figura 7: “Baiana”, Rodolpho Lindemann, Bahia, 1900.

Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles.

Imagens como essa se distanciavam das anteriores (fotografias 4,5 e 6), ainda que todas fossem produzidas em estúdios fotográficos. Nesta foto podemos ver uma roupa em boas condições de conservação, característica que se destaca se compararmos às anteriores. Junto a conservação, lidamos com saia volumosa, engomada e com tecidos estampados; assim como joias diversas e uma robusta penca de balangandãs. A blusa também não fica de fora, sua produção de rendaria e tecido delicado, requer cuidado especial, o que pode apontar um o valor agregado à peça. Por isso analisamos essa fotografia como uma exemplificação de uma produção visual com uma seleção de peças mais vistosas, ainda que não sejam produtos que apareciam com grande frequência em fotografias de mulheres brancas.

Nesse caso, a escolha do que tratamos como “boa roupa” para o momento do registro, demonstra a tentativa de consolidar um destaque socioeconômico que não estava relacionado ao universo feminino branco, mas sim ao que propomos como o novo

paradigma do vestir. Tanto o fotógrafo quanto a fotografada, uma mulher negra livre¹⁸, ao produzirem o registro sabiam que relacionar esse corpo feminino negro a essas roupas e joias teria uma associação desses elementos à um destaque socioeconômico. Ser visto, fazer o registro e ser registrado fazendo (performando) dialoga também com a dimensão de conhecer os códigos visuais a serem utilizados para tais percepções de terceiros.

Um exemplo desse conhecimento de objetos que ao compor a foto agregariam valores, até mesmo financeiro, é o uso de joias¹⁹. Presentes em sua abundância nas fotografias de mulheres negras da Bahia²⁰, não passam despercebidas. Pulseiras de bolões, penca de balangandãs penduradas na cintura, brincos sempre presentes e anéis que ocupam quase todos os dedos são marca registrada de muitas mulheres negras. Elementos que se destacavam por não fazerem parte de uma produção mais enxuta, que era uma constância nos registros de mulheres brancas e o mesmo ocorre com o pano da costa, os turbantes e torsos. Essas peças não eram encontradas em registros de mulheres brancas ainda que alguns reivindicuem a questão da disseminação deles por uma ida de Napoleão Bonaparte ao norte da África, e que retornou com turbantes e xales para a França, gerando uma prática de uso desses adornos, que passaram a ser exportados para outros territórios internacionais. Mas essa afirmativa, no caso brasileiro, pode ser refutada vide o fato das mulheres brancas não aparecerem em fotografias e relatos de viajantes usando essas peças.

E, para analisar a nossa hipótese de uma intervenção das mulheres negras no modo como eram visualizadas por meio das fotos em que apareciam, associamos imagens como a anterior, com produção interna, com produções externas, em espaços citadinos, onde percebemos que os elementos presentes em alguns registros de estúdios se repetiam. O que nos permite refletir sobre esses usos não serem ações pensadas apenas para o momento do *click* fotográfico, sem nenhuma noção prévia. Seria algo que acontecia também em ocasiões cotidianas, sendo elas comuns ou especiais, como festas, ritos religiosos ou práticas comerciais de cotidiano (uso de um marcado cordão na figura 2). Como o caso da imagem abaixo, onde temos um exemplo de uma produção em um espaço público, onde a cena montada é de uma venda em que a mulher negra encontrasse ao

¹⁸ Esta afirmação é possível a partir da datação da imagem. A abolição da escravidão se dá no Brasil em 1888. Logo, em 1900, ano da foto, não havia mais a institucionalização da escravidão, ainda que as condições escravistas tenham permanecido em alguns territórios brasileiros.

¹⁹ Sobre joias, ver TEIXEIRA, Amanda Gatinho (2017).

²⁰ Nas fotografias que remetem ao Rio de Janeiro a presença de joias fica por conta de peças menores e menos recorrentes.

centro. Sua saia volumosa, seus colares, sua blusa de rendaria, como na imagem anterior, e um turbante robusto, nos apresenta uma performance que se desenvolve em seu cotidiano e que foi transferida para os estúdios.

Figura 8 – Mulher negra posando em área externa no seu ambiente de trabalho



Figura 8: “Vendedora no Mercado”, Marc Ferrez, Rio de Janeiro, 1875.

Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles.

3. Performance cotidiana: o ser visto como estratégia

Para a nossa reflexão sobre a interferência visual das mulheres negras nos registros fotográficos feitos de si, trazemos a proposta analítica de pensar essas imagens como uma performance. Segundo Richard Schechner (2003, p.25) “qualquer evento, ação ou comportamento pode ser examinado “como se fosse” performance”. A partir dessa afirmativa, o autor nos apresenta uma perspectiva multifacetada para pensarmos o conceito da performance, dando espaço para que dialoguemos com a ampliação dessa noção para a lógica do cotidiano, como um espaço/tempo de performance.

Se pensarmos as fotografias que analisamos a partir das dimensões do “ser, fazer e mostrar-se fazendo”, proposta pelo autor, podemos estruturar a hipótese sobre essas sujeitas que tinham nas suas práticas sociais do vestir um modo de interferir em como seriam visualizadas. Por isso propomos a ideia de que essa prática social do dia a dia dialoga com a dimensão de Schechner (2003, p.27) de que a vida cotidiana também

permitia e era construída a partir de “anos de treino e aprendizado de parcelas específicas de comportamento e requer a descoberta de como ajustar e exercer as ações de uma vida em relação às circunstâncias pessoais e comunitárias.” Não era somente sobre vestir uma “boa” roupa, era sobre criar parâmetros de uma “boa roupa”, que incorporassem seus gostos, interações, necessidades de trabalho e toda a gama do que fazia parte de seu universo. E que também fossem lidas, intencionalmente, como dispendiosas. Pois no Império do retrato, não bastava “ser” e “fazer”, precisava “mostrar-se fazendo”.

Outra dimensão disso era que as fotografadas não eram apenas mulheres, eram também negras que (sobre)viviam em uma sociedade patriarcal e escravagista. A sobrevivência de seus corpos estava relacionada à sobrevivência de suas epistemes e o “vestir-se” não era apenas uma cobertura de seus corpos, era o que Schechner identifica como afirmação de identidade daqueles que executam a performance, pois, para o autor performances contam histórias. Uma mulher como a da imagem a seguir sabe que será vista, consumida e que sua imagem circulará, então performar ações como a manutenção de sua pose, o encarar a máquina fotográfica e o vestir-se contribui para o que reivindicamos como autodefinição das mulheres negras. Ainda que sejam ações executadas em estúdios fotográficos, o que faz com que sejam ações que sofram influência e determinações dos fotógrafos. Manter a pose e participar da performance do vestir, o que só é possível a partir de outras que construíram e mantiveram (ensaíam) esse novo paradigma, faz com que a sua performance faça parte da construção, e entendimento, desses parâmetros de autonomia dessas sujeitas.

Mas para que os códigos visuais desse “vestir-se” sejam entendidos precisam passar por uma construção e consolidação, o que segundo Schcheiner seria a necessidade de treinar, ensaiar e repetir essas performances. Um “vestir-se” em seu cotidiano, uma repetição de padrões e adaptações dessas roupas e adornos contribui para o que o autor chama desse ensaio que ocorre também em espaços públicos no tempo cotidiano. E essa constância e continuidade contribuem para o que Mauad (2005) nomeia “educação do olhar”. Ao aplicarmos este conceito em nossa análise, entendemos: para que os códigos visuais, ensaiados por essas mulheres negras, fossem passíveis de decodificação por outros sujeitos que interagem com suas performances, fazia-se necessário um educar o olhar sobre si. Ao ver uma mulher negra com determinadas roupas e joias, que não repetiam os padrões de outros corpos femininos (brancos), o sujeito externo deveria ser capaz de ler aquele código visual como um elemento de distinção. E essa educação ocorria a partir da performance que elas desenvolviam no cotidiano. Ao estarem nas ruas, nas

fotografias, nos estúdios, nas pinturas e em muitos outros espaços, as representações visuais de mulheres negras educam aqueles que participavam de suas performances. Por isso defendemos que essa roupa, ou segundo Viana (2017), esse traje social, não era apenas uma roupa para proteção ou circulação nas ruas, mas uma roupa de atividades sociais que se tornava uma ferramenta de educação de quem às viam.

A relação dos conceitos de educação do olhar e performance do cotidiano nos traz a ideia de que a imagem do período era produzida a partir de uma relação estreita com a realidade, com o que era visto rotineiramente. Ao mesmo tempo, a imagem ao ilustrar esse cotidiano também dava uma espécie de parâmetro de quais performances se esperar nesse espaço/tempo. Ao registrar uma mulher negra com seu tabuleiro que comercializava pelas ruas, tanto do Rio de Janeiro quanto da Bahia, a fotografia que era educada a reproduzir um determinado tipo de vestes, ações e interações, também educava seu consumidor sobre como eram as práticas socioeconômicas das fotografadas. Ou seja, a escolha delas de circular com um determinado objeto/roupa e não outro/a, também tinha a ver com essa lógica schchneriana de um cotidiano em que se experimenta e se constrói performances. O ato de “ser observada” nas ruas e o “ser fotografada” fazia parte das práticas sociais e, conseqüentemente, do jogo da autodefinição. Um exemplo desses tipos de registros são as figuras 2 e 8, em que as fotografadas estão comumente em seus ambientes de trabalho, com seu traje social interagindo com outras pessoas. Essa performance cotidiana nos permite ter uma exemplificação da presença desse “vestir-se” no dia a dia da cidade.

Então, a partir do momento em que essas mulheres performam em seu cotidiano, e se destacam visual, também constroem uma autodefinição de seus corpos, pois interferem no modo como serão vistas. Ainda que sejam consumidas por terceiros, a busca fica pelo entremeio de influenciar no modo como esse consumo acontecerá e a visualização do seu corpo. Agora pensemos nessas mulheres negras em seu cotidiano nas sociedades escravocratas brasileiras, ou mesmo no pós abolição: Como seriam seus dias, suas dinâmicas, suas vivências? Como existir/resistir mesmo com as violências inenarráveis que afligiam seus corpos e epistemes?

Por isso, o conceito de autodefinição, de Patrícia Hill Collins (2019) nos aproxima da reivindicação de que cada performance importava, pois trazemos reflexões sobre corpos femininos negros que perambulavam pelas ruas, que interagiam com vários sujeitos e que acumulavam pecúlio, fazendo movimentos em prol de conquistas diárias de autonomia. Collins ao nos apresentar um estudo sobre sociedades de mulheres negras

estadounidenses na contemporaneidade, também nos atenta a ideia de que mulheres negras afrodiaspóricas tem um histórico de (re)construir suas identidades a partir de interações com outras mulheres negras. Então, ainda que estivessem inseridas em sociedades hierarquizadas, patriarcais e colonialistas, que tinham como proposta suprimir as liberdades de seus corpos e mentes, havia uma busca pela interação com semelhantes na condição de gênero e raça. Essa proposta, é entendida por nós, como uma ferramenta na reivindicação de ilustrar as suas autonomias.

Um exemplo dessa relação comunitária feminina negra que tem um marco nas vestes está na fotografia 9, que traz a imagem de duas mulheres negras com roupas associadas a Festa da Boa Morte, uma celebração que ocorre ainda hoje, todo mês agosto no Recôncavo Baiano. Segundo Renata Pitombo Cidreira (2015, p.09) a comunidade da Boa Morte era uma mistura de “matizes, texturas e adornos que revelam a combinação harmoniosa de traços de uma religiosidade marcada por fortes tradições católicas e pelos expressivos rituais do Candomblé”. As suas vestes trazem essas relações entre à instituição católica e as religiões de matrizes africanas e também demarcam visualmente a construção de uma identidade para as mulheres da irmandade. Esse vestir se repete com padrões que ainda hoje identificamos como trajes de mulheres negras na Bahia, o que Raul Lody trata como:

uma rica e complexa montagem e panos. Anáguas, várias engomadas, com rendas, entremeios e de ponta. Saia, geralmente com cinco metros de roda, de tecidos diversos, com fitas e rendas entre demais detalhes na barra. Camizu ou camisa, geralmente rebordada na altura do busto. Bata, usada por cima, de tecido mais fino. Pano da costa para diferentes usos (LODY, 2015, p.29).

No caso das mulheres da Boa Morte, essas vestimentas se especificam e compõem um sentido de opulência construído junto às joias que as adornam, assim como o uso de determinados elementos e roupas são associados à uma hierarquia interna.

Figura 9 – Duas mulheres negras posando em conjunto em estúdio fotográfico



Figura 8: Rodolpho Lindemann, Salvador, s/d.

Fonte: Acervo do Instituto Moreira Salles.

Pitombo afirma que as roupas usadas pelas irmãs da Boa Morte ao longo das celebrações anuais:

guardam semelhanças com as vestes das escravas, ou seja, o traje de crioula, formado basicamente por uma saia rodada e/ou plissada, o camisu (camisa de crioula, espécie de combinação em cor branca), com bordado de Richelieu ou renda renascença; na cabeça, um torço, ou turbante, geralmente branco ou colorido, o pano da costa, e os adereços como os balangandãs, joias e correntões (PITOMBO, 2015, p.22-23).

Inicialmente a confraria era formada por mulheres forras que construíam uma unidade social para se fortalecerem e articularem práticas e perspectivas que a protegessem perante a sociedade escravagista no Brasil. A performance do cotidiano fazia com que essa unidade fosse visualmente identificada, o que nos permite analisar como o vestir-se fazia parte da construção de sociabilidades destas mulheres, assim como a própria construção hierárquica que passavam a organizar. No caso baiano ainda havia a

latente relação religiosa que levavam para as roupas relações de poder e subordinação também entre as mulheres negras. Nos tempos atuais o traje das mulheres da Boa Morte, ainda variam conforme as etapas das celebrações religiosas e são compostas de:

camisu de algodão branco, com bordados de Richelieu, saia preta de cetim plissada, pano da costa de veludo (um lado preto e outro vermelho), torso branco de algodão, que às vezes também traz o bordado em richelieu, lenço amarrado na cintura, geralmente branco ou com algum bordado e sapato branco (em grande maioria sapatilhas, os chinelos fechados na frente) (PITOMBO, 2015, 24).

Outra análise que essas roupas trazem é o demonstrativo do distanciamento das mulheres negras do trabalho braçal, ao mesmo tempo que materializam os códigos de “riqueza” construídos por elas. Em diversas das imagens que compõem o nosso *corpus documental*, encontramos adornos, tecidos, formas de uso e acessórios que destoam do universo ocidental, que se baseia em códigos europeus, ainda assim, por isso defendemos a ideia da formação de um novo paradigma que se constrói a partir desses modos europeizados mas se diferencia a partir das misturas que ocorrem com elementos de origem afrodiáspórica e que passam a fazer parte de marcadores culturais da sociedade imperial, usados pela população negra, que tem impacto demográfico nessas sociedades.

Ao registrar as vestes, a fotografia também explicita algumas sociabilidades que a aproxima do que seria a construção de unidade feminina negra que Collins (2019) trata. A imagem já apresenta o elemento da coletividade ao conter uma cena de mais de uma mulher. Ainda que essa duplicidade ocorra em algumas das outras imagens encontradas, elas estão apresentando mulheres e suas relações de trabalho. O que não ocorre nessa imagem. Não há nenhum elemento que as associem a qualquer tipo de trabalho, pelo contrário, a imagem traz objetos que a distanciam da condição de trabalhadoras e/ou escravizadas, como o caso do sapato, que se relaciona à condição de alforriada.

Outro objeto é o guarda-chuva. Segundo Eduardo Silva (1997) o guarda-chuva se tornou um símbolo de prestígio²¹ em sociedades iorubás e eram usados somente por

²¹ O autor analisa a vida de Dom Obá II, um homem negro que se autointitulava Obá, que seria rei em iorubá, mas que fazia uso de roupas semelhantes aos homens da elite branca, como: guarda-chuva, sapatos, bengala, luvas, cartola, óculos e fraque. Ainda assim, pesquisou sobre os elementos que compunham esse traje social de Obá no Rio de Janeiro e chegou à estudos de como determinados elementos, roupas e adornos foram reinterpretados em sociedades africanas.

importantes governantes. O que segundo Silva acaba sendo uma prática de distinção copiada em territórios brasileiros pelas populações negras. E, o guarda-chuva também trazia uma lógica de mão ocupada. As mulheres que trabalhavam com comércio precisavam de mãos livres que pudessem segurar produtos, negociar, gesticular e mesmo interagir com outras pessoas. Uma mão ocupada era uma ilustração também de ócio. Quem poderia ocupar uma mão inteira com somente uma ação, que nem geraria lucro? Tratava-se daquelas pessoas que poderiam se distanciar da labuta.

4. Considerações parciais

A nossa proposta de refletir sobre a autodefinição destas mulheres se relaciona com a necessidade da história da moda trazer para suas análises outros componentes sociais e sujeitos históricos que tragam heterogeneidade para seus estudos. A partir do momento em que dialogamos com a dimensão de que essas mulheres existiram, precisamos lidar com o questionamento se estariam, ou não, inseridas nas dinâmicas sociais. E se sim, uma reflexão que deixamos em aberto é sobre os limites dessas relações.

Conscientes de que o campo de estudos que as trazem como sujeitas históricas vem se ampliando e para que isso se fortaleça, faz-se necessário propostas metodológicas que incorporem suas práticas, e o vestir-se é um dos atos sociais dessas mulheres, que podem ser lidos como um modo de análise para os estudos de História. Por isso, a nossa contribuição é a de apresentar o vestir como uma performance cotidiana destas mulheres e, assim, uma possibilidade analítica para as sociedades que analisamos. Para essa nova proposta, os estudos devem trazer aspectos de raça como um marcador social, dado que a importância dessa perspectiva se mostra quando tratamos das sociedades brasileiras ao longo de nossa história. Marcos históricos, como sermos o país que mais recebeu escravizados do mundo, um dos últimos a abolir a escravidão institucionalizada e também sermos um país que tem o pós abolição como um tempo alongado que se perpetua em nossa sociedade, ratifica essa necessidade epistemológica. Logo, quando propomos uma análise que leva a performance feminina negra como fio condutor teórico metodológico, tratamos da construção de um campo analítico que traz as formulações socioeconômicas e culturais da afro diáspora em suas importâncias e multiplicidades.

Por isso tomamos como base as ideias da construção de uma identidade amefricana que tenha a sua base formulada nesse espaço interseccional de elementos europeus, indígenas nativos e africanos (afrodiaspóricos), pois, a nosso ver, podemos

propor reflexões científicas sobre o Brasil a partir de sua formação amefricana, que defendemos. Conceito proposto por Lélia Gonzalez (2019) que afirma o Brasil como um espaço que tinha suas sociabilidades forjadas nos espaços de interações humanas múltiplas, o que fazia com que não pudesse ser unicamente um território eurocentrado. Pois, acreditar nessa perspectiva unilateral(eurocêntrica) é contribuir para um endosso histórico de apagamento de uma parcela considerável da população da época. Então se não podemos pensar em um país unicamente fagocitado pelo anseio de ser Europa, precisamos encontrar uma outra perspectiva analítica para os nossos estudos. E com isso posto em debate, pretendemos fazer parte dos diversos estudos que trazem perspectivas afrodiaspóricas e afroinfluenciadas pensando no Brasil e suas cidades negras²².

E, se voltamos nossos olhares para a questão das roupas, o “vestir-se” não era uma garantia de inserção social, mas era um espaço bastante explorado pelas mulheres negras do período, logo a sua performance cotidiana pode ser lida com uma intencionalidade do ser vista, como propomos ao longo do escrito. O que, como dizemos anteriormente, permite a tentativa de participar do modo como era vista a partir de uma autodefinição que pode ser também entendida, como a busca de consolidar a autonomia possível no período. E dizemos autonomia e não liberdade pois tratamos de corpos femininos negros e a sua existência por si só trazia pesos sociais que a limitavam em qualquer conceito de liberdade que usássemos.

Sendo assim, concluímos que contribuir para a leitura de seus corpos com ferramentas dadas a partir de suas performances cotidianas, especificamente de suas roupas e adornos, nos aparece como uma subversão da ordem no imaginário social, que tinha como consolidada a ideia de riqueza e liberdade como aspectos inseparáveis. E, ao romper com essa dimensão da autonomia (liberdade) como algo natural à condição humana branca performar algo que se aproxime desses aspectos é revolucionário, no sentido de entender essa performance como um educador social que se estruturava como possibilidade de leitura de práticas sociais dentro do sistema escravagista brasileiro e construídos a partir de ações femininas negras.

²² Conceito cunhado por Sidney Challoub (2011) pensando os modos como os escravizados teciam a malha do sistema escravista nas costas transatlânticas.

Referências

- CHALHOUB, Sidney. *Visões da liberdade: Uma história das últimas décadas da escravidão na corte*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, 2011
- CIDREIRA, Renata Pitombo. Boa Morte: imagens e simbologia. In: (org.). *As vestes da Boa Morte*. Bahia: Editora UFRB, 2015, p. 13-28.
- DEBRET, Jean Baptist. *Voyage pittoresque et historique au Brésil [...] (Volume 2)*. Paris: Firmin Didot Frères, 1835
- DIAS, Maria Odila Leite da Silva. *Quotidiano e poder: em São Paulo no século XIX*. 2. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- FARIA, Sheila de Castro. Mulheres forras – riqueza e estigma social. *Tempo*, Niterói, v. 5, n. 9, p. 65-92, jul. 2000. Disponível em: Acesso em: abril de 2023.
- FARIAS, Juliana Barreto. *Mercados Minas. Africanos Ocidentais na Praça do Mercado do Rio de Janeiro*. 2012. 294f. Tese (Doutorado em História) - Programa de Pós-Graduação em História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012.
- FREDERICI, Sílvia. *Calibã e a bruxa: mulheres, corpos e acumulação primitiva*. Editora Elefante: São Paulo, 2019.
- GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural da Amefricanidade. In: HOLLANDA, Heloisa B. (org.). *Pensamento feminista: conceitos fundamentais*. Rio de Janeiro: Ed.Bazar do Tempo, 2019. p. 341-357.
- LEITE, Miriam Moreira. *A Condição feminina no Rio de Janeiro: Século XIX*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1981.
- LODY, Raul. *Moda e História: as indumentárias das mulheres de fé*. São Paulo: SENAC, 2015.
- MAUAD, Ana Maria. Entre retratos e paisagens: as imagens do Brasil oitocentista. In: Marcondes, Neide e Belloto, Manoel (orgs.). *Turbulência cultural em cenários de transição: o século XIX ibero-americano*. São Paulo: Edusp, 2005.
- MAUAD, Ana Maria. *Poses e Flagrantes: Ensaios sobre História e Fotografias*. Niterói: Eduff, 2008.
- MUAZE, Mariana de Aguiar Ferreira. Violência apaziguada: escravidão e cultivo do café nas fotografias de Marc Ferrez (1882-1885). *Revista Brasileira de História*. 2017, v.37, n. 74, pp. 33-62. abr. 2017. Disponível em: Acesso em abril de 2023.
- SCHECHNER, Richard. O que é performance? In: *O Percevejo*, ano 11, nº 12, 2003, p.25 a 50.

SOARES, Cecília Moreira. As ganhadeiras: mulher e resistência negra em Salvador no século XIX. *Revista Afro-Ásia*, Bahia, n.17, p.57-71,1996.

TEIXEIRA, Amanda Gatinho. Joalheria de Crioulas: Subversão e Poder no Brasil Colonial. *Revista Antíteses*, Londrina, v. 10, n. 20, p. 829-856, jul. – dez. 2017. Disponível em: <http://www.uel.br/revistas/uel/index.php/antiteses/issue/archive> Acesso em abril 2023.

TURAZZI, Maria Inez. *Poses e trejeitos: a fotografia e as exposições na era do espetáculo (1839-1899)*. Rio de Janeiro: Rocco, 1995.

VIANA, Fausto Roberto Poço. *Para documentar a História da moda: de James Laver às blogueiras fashion*. São Paulo: ECA USP, 2017. Disponível em: <http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/165> Acessado em abril de 2023.

Recebido em: 30/04/2023

Aceito em: 15/05/2023

O PANO DA COSTA E O TORÇO COMO PANOS DE VESTIR: ENTRE AMARRAÇÕES, TORÇÕES E NÓS

Ketilley Luciane de Jesus Purpura¹

Francisca Dantas Mendes²

DOI: 10.26512/revistacalundu.v7i1.47427

Resumo: Este estudo decorre de uma pesquisa mais ampla sobre roupas com capacidade de mutação. Aqui o foco é nas roupas usadas tanto nos cultos de religiões afro-brasileiras, como a umbanda e o candomblé, e africanas, como o ifá, geledé, etc, quanto no cotidiano. Para isto, foi necessário recuar a investigação sobre os usos destes panos para o período colonial e imperial do Brasil. E, desta forma, constatou-se que o pano da costa e o torço transcendem a religião. Fora dela, estas vestes, como trajes completos, adquirem outras funções, e seus usos são ressignificados quando amarradas, torcidas ou fechadas com nós, em substituição à costura. O método utilizado foi o da pesquisa bibliográfica e iconográfica, com resultados que apresentam uma retórica discursiva e argumentativa relacionando o objeto de estudo à cultura material.

Palavras-chave: Pano da costa. Roupas de axé. Roupas de baiana. Torço.

Resumen: Este estudio se deriva de una investigación más amplia sobre la ropa mutante. Aquí, el foco está en la ropa utilizada tanto en las religiones afrobrasileñas, como Umbanda y Candomblé, como en las religiones africanas, como *Ifá*, *Geledé*, etc., así como en la vida cotidiana. Para ello, fue necesario remontarse a la investigación sobre los usos de estos paños para el período colonial e imperial de Brasil. Y, de esta manera, se constató que la tela costera y el torso trascienden la religión. Fuera de ella, estas prendas, como trajes completos, adquieren otras funciones, y sus usos se resignifican cuando se anudan, se retuercen o se cierran con nudos, reemplazando la costura. El método utilizado fue la investigación bibliográfica e iconográfica, con resultados que presentan una retórica discursiva y argumentativa que relaciona el objeto de estudio con la cultura material.

Palabras clave: *Pano da costa*. Ropa de axé. Ropa de baiana. *Torço*.

Introdução

Os tecidos são usados como se fossem uma segunda pele para o corpo, uma pele cultural que, por conta da sua capacidade de maleabilidade, facilita os movimentos daquele que a veste. Quando sobreposto ao corpo, o tecido passa a ter a conotação de uma veste ou uma roupa e, ao mesmo tempo, adquire uma aparência que pode representar um grupo ou uma identidade cultural de um determinado lugar (CALEFATO, 2021). Esta representação da aparência pode ocorrer também por meio do vestuário, isto é, o

¹ Escola de Artes, Ciências e Humanidade (EACH), da Universidade de São Paulo (USP). e-mail: ketypurpura@usp.br.

² Escola de Artes, Ciências e Humanidade (EACH), da Universidade de São Paulo (USP). e-mail: fransciadm.tita@usp.br.

“conjunto das peças de roupas, gerando uma composição”, (PEREIRA, 2015, p. 205). Para Diana Crane (2006, p. 21), o vestuário constitui “uma indicação de como as pessoas, em diferentes épocas, veem sua posição nas estruturas sociais e negociam as fronteiras de status”. Sendo assim, o vestuário passa a ser um meio de identificação do indivíduo, pois as roupas podem expressar a “ocupação, identidade regional, religião e classe social” (*idem*, 2006, p. 21).

Ao descrever as origens e a mudança do vestuário ao longo do tempo, o historiador François Boucher (2010, p. 13), no seu livro *História do vestuário no ocidente*, questiona se a vestimenta resulta de “condições materiais – clima e saúde, de um lado, e produção têxtil, de outro -, ao passo que o vestuário decorreria de fatores mentais, como crença religiosa, magia, estética, situação social, diferença étnica, inclinação à imitação”. De qualquer modo, acreditamos que a roupa corresponda a todas as funções descritas por ele, pois esta pode desempenhar mais de uma função e um uso, ao mesmo tempo.

O pano da costa e o turbante são dois exemplos de tecidos usados como vestes identitárias dos povos da diáspora africana presentes no Brasil desde a época colonial, e constituem o objeto deste artigo. Eles fazem parte da roupa ou traje de baiana, vestimenta ou roupa de crioula³, uma indumentária brasileira complexa por ter influências mulçumanas, uma vez que há uma presença muçulmana forte e antiga no continente africano, bem como na Europa que, de certa forma, também se refletiu no Brasil.

O turbante e o pano da costa são, justamente, dois elementos marcantes desta indumentária. Ao contrário da peça de roupa costurada, cujo uso se dá de maneira estática, ou da forma que se espera delas, estes pedaços de pano possibilitam a sua manipulação por parte de quem os usa, permitindo uma mutação constante (MILLER, 2010).

O turbante, pano de cabeça ou torço⁴, e o *pano da costa*, envoltos ao corpo, no Brasil, são de uso quase que majoritário entre as mulheres negras, desde o período colonial, e entre as mulheres dentro do candomblé.⁵ Ao mesmo tempo, de várias formas, estas mulheres transformaram estas vestes em símbolos de pertencimento a um lugar, de maneira cotidiana e despretensiosa, indo além do uso ritual nas religiões afro-brasileiras,

³ Os crioulos, como eram chamados os negros nascidos nas colônias, “enfrentaram a escravidão e perpetuaram a memória da África, ainda que em outro contexto cultural”. (MONTEIRO; FREITAS, 2010, p.385)

⁴ Verificou-se que a grafia da palavra torço não é escrita da mesma forma. Torres (2004) o escreve com a letra “s”, já Lody (2015) e Valladares (1952) o escrevem com “ç”. Nesta pesquisa optou-se por escrever com a letra “ç”, para se aproximar do verbo torcer, que significa enrolar, enroscar algo em movimento espiralado, movimento feito com o torço na cabeça.

⁵ Diferentemente, no norte da África, o turbante é utilizado por homens, enquanto as mulheres usam mais o véu muçulmano.

como o candomblé, com as suas três principais matrizes que representam os povos de nação *ketu*, *jeje* e *angola*⁶, ou a umbanda, entre outras.

Dito isto, o objetivo desta pesquisa é entender como as mulheres escravizadas, libertas e livres ampliaram os usos do turbante e do pano da costa, oscilando entre o espaço ritual e o espaço cotidiano. O recorte temporal concentra-se no século XIX pela riqueza de imagens que documentam os usos destas vestes. Para isto, buscamos dados em livros e artigos acadêmicos sobre história da moda e do vestuário mundial como, por exemplo, Boucher (2010), Laver (1989), Okasaki (2021). Este último apresenta informações úteis sobre os tecidos vindos com os escravizados. Dentro da teoria da moda, Crane (2006) e Calefato (2021) apontaram para os aspectos sociais e de gênero presentes no ato de vestir. Finalmente a abordagem antropológica de Miller (2013), Torres (2004), Valladares (1952) e Lody (2006 e 2015) mostra a relação entre moda e religião, como também oferece descrições do pano da costa e do turbante, que permitem reconhecer e associar as características das roupas e assim classificá-las.

Além disso, a pesquisa do uso do torço e do pano da costa entre mulheres negras, por meio de imagens e ilustrações, tem uma referência importante na análise proposta por Peter Burke (2017), que envolve a interpretação do que ele chama de testemunhas oculares, suas possíveis representações simbólicas e suas conexões com contextos históricos, sociais e culturais. Vale ressaltar que se, por um lado, as imagens e ilustrações são evidências históricas e possibilitam uma leitura da realidade material, por outro lado, existe uma narrativa artística de quem produz as imagens que pode conter diferenças entre a realidade e a visão do ilustrador, entre o que era e como era realmente utilizado.

Com base nestas informações, dividimos o artigo em cinco partes: na introdução e no tópico dois são explanados os conceitos de traje e indumentária; no tópico três é ressaltada a importância da gestualidade feminina em um processo de resiliência e estratégia para manter a tradição. No tópico quatro são denominadas as roupas de axé, com a descrição do torço e do pano da costa.

⁶ Ketu – origem Iorubá (Nigéria e Benin) – cultuam divindades que são chamadas de orixás. *Jeje* ou *Fon* (Benin) – cultuam divindades chamadas de Voduns; Angola, Congo Angola ou *Bantu* – (Angola, Moçambique) – cultuam divindades chamadas de Inquices.

2. Traje ou indumentária?

Indumentária é todo o conjunto de vestes que se mantém e transcende o tempo histórico. O significado da indumentária está relacionado com um vestuário que foi usado em uma determinada época e que pode ter sofrido alterações com o passar do tempo. Porém, o “traje está diretamente ligado ao vestuário habitual, que detém uso e significação específica em cada sociedade, exemplificada pelo traje profissional e pelo traje para eventos” (PEREIRA, 2015, p. 205). Neste sentido, o pano da costa e o turbante, por fazerem parte do conjunto de vestes que compõem a roupa da baiana, quando utilizados no conjunto pertencem a uma indumentária, quando usados individualmente constituem o traje (*idem*, 2015).

A partir destas definições, é possível afirmar que a indumentária possui características sociais e culturais. Desta maneira, o indivíduo, ao se vestir, “acata” os símbolos e os códigos de um determinado grupo para fazer parte dele, sendo levado a imitar um “determinado modelo de moda que atende a uma necessidade de apoio social” (PEREIRA, 2015, p. 209). Assim, a indumentária como um dos signos representantes de uma nação ou de um povo, por meio da tradição, organizou e juntou estas pessoas escravizadas, libertas e livres.

Isto pode ser observado nas ilustrações do pintor alemão Johann Moritz Rugendas, na sua expedição no Brasil na primeira metade do século XIX. Em seu exercício de ilustração de situações do cotidiano, foi possível encontrar diversos exemplos sobre os trajes que poderiam demonstrar o argumento aqui sugerido. No entanto, foram escolhidas duas ilustrações que trazem o uso do traje da baiana em uma situação cotidiana.

A primeira ilustração (Figura 1) apresenta uma cena que sugere uma relação de comércio entre duas mulheres negras. A negra que está em pé, provavelmente não é uma negra livre; o fato de estar descalça pode indicar que ela é uma negra-de-ganho (DIENER; COSTA, 2012). Negras-de-ganho, ou escravas ganhadeiras, eram aquelas que tinham autorização para vender frutas, tecidos, e objetos vários nas ruas. Além delas, tinha as negras libertas e livres que faziam do comércio um meio para o seu próprio sustento e de seus filhos (SOARES, 1996). Vale ressaltar também que esta atividade não era restrita às mulheres. Com relação ao traje das negras-de-ganho no século XIX, Lody afirma que houve uma influência portuguesa, nas “roupas das vendedeiras portuguesas dos séculos XVIII e XIX, [...] que já haviam incorporado uma afro-islamização acrescida de várias outras vertentes civilizatórias da Índia e da Ásia.” (LODY, 2001, p. 44).

Em relação à descrição da ilustração, figura 1, esta sugere que a negra-de-ganho veste uma saia de algodão provavelmente bordada ou estampada, visto que a Índia exportava seu *chintz*⁷ para o Brasil, via Inglaterra, uma espécie de blusa e, por cima, o pano amarrado na cintura servindo como suporte da criança que está nas costas. Na cabeça, ela usa um turbante listrado que serve também como um suporte para carregar um cesto com frutas, o que faz com que ela tenha as mãos livres. No entanto, a negra que está sentada parece ser uma negra liberta por estar com sapatos, usar brincos, e também por usar um tecido que parece ser mais “nobre”, devido à sua aparência sedosa e de brilho acetinado. Usado sobreposto a um vestido ou uma composição, é possível visualizar detalhes de fita que parece ser de cetim. Em um dos ombros, a fita termina em um laço. E como complemento, o uso do turbante na cabeça, que deixa os cabelos à mostra, sugerindo, também, uma forma diferente de usar o turbante.

Figura 1 – Negras do Rio de Janeiro – Johann Mortiz Rugendas



Fonte: Diener e Costa (2012, p.451)

A segunda ilustração, figura 2, chamada *Negro e negra da Bahia*, ilustra uma mulher negra em pé parecendo conversar com um homem negro sentado; ao lado deste homem, há uma bandeja com alguns peixes, o que sugere que este homem é um escravo de ganho por estar descalço, ou um pescador. Na composição do quadro, a figura da

⁷ *Chintz*: “tecido de algodão, originário da Índia” (CHATAIGNIER, 2006, p. 141).

mulher está ressaltada, primeiramente por sua posição central, e depois pela sugestão do seu movimento que faz saltar aos olhos o pano da costa, listrado. Além disso, verifica-se que ela usa uma saia provavelmente estampada, pois os bordados eram caros, por isto, eram feitos em menor quantidade em acabamentos; ela ainda tem o turbante, o *camisu*, as contas no pescoço, o chinelo, brincos e pulseiras. Nesta figura 2, o fato de a mulher estar calçada, também sugere que se trata de uma mulher livre. Quanto à relação entre os dois, é possível apontar uma relação comercial, pois neste período era comum as ganhadeiras livres ou libertas, e até mesmo escravizadas, terem prioridade nas vendas de produtos de primeira necessidade (SOARES, 1996).

Figura 2 – Negro e negra da Baha



Fonte: Diener e Costa (2012, p.453)

Ao mesmo tempo, vale ressaltar que embora a roupa dos escravizados no século XIX fosse mais simples, esta era feita de tecidos de algodão mais grosseiro (PRADO, 2019), sobretudo entre aqueles que trabalhavam nas plantações e nos serviços domésticos. Assim,

[...] não tardou muito para que os senhores de escravos passassem a encomendar para alguns ourives das cidades, determinadas jóias em ouro para algumas de suas escravas, bem como vestimentas em algodão que extrapolavam a simplicidade, como

uma forma de exposição de sua própria riqueza conquistada através da exportação do açúcar e do fumo, no caso do Recôncavo, para o mercado europeu e norte-americano (MONTEIRO; FERREIRA; FREITAS, 2010, p.389).

3. A gestualidade feminina como ato de transformação

As particularidades do pano da costa e do torço, os seus diferentes usos e funções, podem ser entendidos de forma simbólica, como uma complexa e elaborada forma de distinção nos rituais e no convívio social. Além disso, existe também o aspecto dinâmico e prático no seu uso, como se atentou Daniel Miller (2013) ao observar um fenômeno em que um mesmo objeto tinha vários usos.

Ao mesmo tempo, Custódio alega que “as roupas são objetos que têm circulação social” (2015, p. 27). Neste sentido, na perspectiva da cultura material, para as roupas é conferida uma importância tangível:

Só os objectos transcendem a fronteira do tempo e do espaço. Uma materialidade que é caracterizada pela permanência, mas não pela imobilidade. Aos objectos é conhecida a sua faceta “viajante”. Eles circulam no seio das sociedades humanas e por isso, um mesmo objecto pode adquirir diversos significados em mais de um contexto ou lugar (NOGUEIRA, 2002, s/n).

Desta maneira, a partir do objetivo deste estudo, que foi entender como as mulheres escravizadas ampliaram os usos do turbante e do pano da costa, verificou-se que a mulher negra enquanto escravizada, e depois como liberta, ressignificou as suas vestes e, por meio delas, reinventou tradições. E, conseqüentemente, os panos envoltos, ou em alguma parte do corpo, passaram a fazer destas vestes uma forma de representação da cultura negra no Brasil. Estas mulheres, segundo Torres (2004), vieram de países do continente africano para o Brasil em um estado quase que de total nudez, e, enquanto escravas, eram expostas aos prováveis compradores, sendo que era mais comum naquele período homens comprarem escravos. Torres adiciona que:

A literatura especifica as peças de roupa que se compravam para os homens, mas é omissa com relação à das mulheres. Sem dúvida, porém, algum pano deveria envolvê-las no percurso até

à nova moradia. E a cobertura do corpo passava então a ser cuidado da Sinhá. A negra que trabalhava na lavoura recebia menos atenção; a mucama trajava-se com mais capricho, mesmo porque, em certa medida, “representava” a casa do Senhor e por isso o desvelo da Senhora se apurava no traje das escravas nas ocasiões em que se fazia acompanhar, a si ou a seus filhos, pelas mucamas. Na roça, um simples pano envoltório, uma camisa ou uma saia. Nas cidades, a mulher operária que os amos alugavam para serviços auxiliares de ofício, como serventes de pedreiro, trajavam simplesmente uma camisa. Ainda na segunda metade do século passado, uma das minhas informantes lembrava-se de vêlas diariamente voltar do trabalho assim vestidas, às vezes, com uma tira ajustando a camisa ao corpo” (TORRES, 2004, p. 436).

Este relato sugere que o corpo negro feminino era, desde então, o corpo mais desvalorizado na sociedade, mas, ao mesmo tempo, sugere também a relação da roupa com o ofício. Quanto mais desvalorizada a atividade laboral para a sociedade, menos elaborada era a vestimenta, já que, neste período, o tecido era considerado uma moeda de troca, portanto tinha um alto valor.

Pode-se observar na ilustração Colheita de café na Tijuca, de Rugendas, (Figura 3), que há uma questão de distinção no modo de vestir. Quanto mais completa a vestimenta do personagem da ilustração, maior parece ser a influência. Isto significa que os escravizados estão com menos roupas. A mulher da parte inferior esquerda, que está abaixada, colhendo café, está de peito nu. Verifica-se que ela está vestindo uma saia, ou um tecido amarrado na parte inferior do corpo, enquanto na cabeça ela usa o turbante, assim como todas as outras mulheres da obra. Há outra mulher usando apenas a saia, e, para tapar os seios, esta coloca um pano que serve também para carregar a criança, enquanto ela trabalha. Percebe-se que as demais mulheres presentes, estão usando, de alguma forma, algum tipo de amarração, seja em forma de torço, ou na cintura, como se fosse um cesto para segurar a colheita. Os homens escravizados da figura, usam as amarrações de maneira diversa: um a usa de forma transpassada pelo torso corporal, o outro a veste de um jeito amarrado na cintura. Ainda completando a ilustração de Rugendas, há dois homens de chapéu, que parecem ser brancos, vestidos conforme a moda vigente daquele período; embora um deles esteja descalço, estes estão com a

vestimenta completa: calça, camisa, colete, lenço no pescoço e o chapéu. É possível sugerir que os dois homens vestidos à moda da época evocam um estilo ocidental, enquanto os negros escravizados estão com um traje que para a época era considerado exótico. As vestimentas da ilustração sinalizam que há uma diferenciação conforme argumentado por Kaiser (2012) e Calefato (2021). Estas compararam, no âmbito da moda, a utilização dos termos “tradicional ou exótico *versus* moderno (estilo-moda-vestido)” (KAISER, 2012, p. 87). As autoras sugerem que tudo aquilo que não atende aos padrões ocidentais é considerado “exótico”. Ou seja, é como se a moda ditada na Europa fosse a genuína, enquanto a criada fora dela era considerada estranha e equivocada.

Figura 3 – Colheita de café na Tijuca – Johann Mortiz Rugendas / 1827-1835



Fonte: Diener e Costa (2012, p.553)

Salienta-se que a origem dos tecidos utilizados como pano de cabeça e pano da costa no século XIX eram tecidos africanos que vinham de navio, e eram produzidos de maneira artesanal por homens e mulheres. Ademais, o tecido *kijipa*, por exemplo, produzido por mulheres iorubás no tear vertical também chegou no Brasil.⁸ Em relação ao tear, tanto Okasaki (2021) quanto Santos descrevem os tecidos produzidos pelos iorubas, e Santos (2021) afirma que “a técnica de tecelagem, no contexto nàgó iyorùbá, é chamada de *Aşo Oke*, panos de tiras estreitas realizadas à mão, no tear, pelos nigerianos, em especial os iyorubá” e ainda complementa que “os panos *Aşo Oke*, em sua maioria,

⁸ No entanto, o tear masculino geralmente se utiliza na posição horizontal.

apresentam padrões de listras verticais, relações de simetria, relação de cores análogas e complementares” (2021, p. 168).

Este tecido foi um dos primeiros a serem comercializados entre Brasil e o continente africano, daí o nome pano-da-costa, por se referir “à rota de comercialização da Costa Oeste africana (ao sul da faixa do litoral do rio Senegal até Gâmbia) à costa brasileira (em Pernambuco, Bahia e Rio de Janeiro)” (OKASAKI, 2021, p. 284). Para o pano-da-costa, “o modelo mais antigo e mais tradicional é o feito a partir da costura de várias tiras de tecido plano unidas pela orela” (IDEM, 2021, p. 284).

Além de Okasaki, Santos também possui uma pesquisa sobre os tecidos *Aşo Oke* em que ele ressalta as possibilidades de usos com esses panos a partir dos quais:

são criadas as vestes reais, os trajes populares, as sobreposições e amarrações, que são colocadas em várias partes do corpo: como cabeça, formando um belo turbante; nos ombros; na cintura; como se fosse uma saia envelope; e no peito. As amarrações são uma das bases das vestimentas e trajes da região iyorubá. E ainda, utilizado para carregar as crianças (SANTOS, 2021, p. 169).

4. Roupas de axé

A roupa de axé⁹ é aquela que é usada em cultos religiosos do candomblé, umbanda, tererê, tambor de minas, batuques, entre outras religiões consideradas de matriz afro-brasileira. A roupa de baiana é a principal indumentária usada nestes cultos. Ela tem como uma das suas primeiras composições um tipo de roupa lisa e sem adornos, a chamada *roupa sura* (LODY, 2015). Esta é composta apenas de saia e camisa, e nos dias de hoje, este traje mais simples é usado nos terreiros de candomblé como um traje de uso cotidiano, sendo chamado também roupa de ração. Segundo Lody (2015), a roupa de ração é um traje usado internamente no candomblé. É “composto por saia sem anáguas, com ou sem camisa. A saia pode ficar na altura do busto, deixando ombros livres. O nome roupa de ração vem de roupa que come, que recebe obrigações durante os diferentes rituais religiosos” (LODY, 2015, p. 28). O tecido usado no *camisu*, geralmente, é composto pelo *richelieu* ou pela renda renascença. O *richelieu* é um tecido conhecido também como pano ponto de Veneza, e seu surgimento no século XV, na Itália (PLEBANI, 2015).

⁹ Axé – *Asè* - é uma palavra de origem Iorubá. Trata-se de uma saudação que transmite uma força vital.

A sua principal característica é que o pano tem o seu “fundo aberto e os fios do tecido são rebordados e seguem os desenhos do ponto cortado” (LODY, 2015, p. 30). Não é incomum encontrar toda a roupa de ração em *richelieu* conforme a Figura 4.

Figura 4 – Exemplo de *Richelieu*



Fonte: *Pinterest*¹⁰

Figura 5 – Exemplo de Renda Renascença



Fonte: *Pinterest*¹¹

Já a renda renascença, figura 5, é um tecido de renda formado por desenhos que podem ser flores, folhas, entre outros.

Assim, a “roupa da baiana serve de base para a indumentária dos orixás, voduns e inquices¹², acrescida de detalhamentos peculiares de cores, matérias e formatos, contando, também com as ferramentas – símbolos funcionais dos deuses” (LODY, 2015, p. 29).

A indumentária da baiana ou de crioula, conforme a figura 6, é usada, geralmente, na cor branca e é composta pelas seguintes vestes:

- o *camisú*; a camisa de crioula; a bata (um pouco mais cumprida e com a gola menos cavada); a camisa de crivo, que possui indícios de origem muçulmana. A baiana pode usar uma dessas quatro;
- o torço, o turbante ou *ojá*, que também possui influências muçulmana;

¹⁰ *Richelieu*: site *Pinterest*. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/5840674507598800/> Acesso em: 11 de mai, 2023.

¹¹ Renda Renascença: site *Pinterest*. Disponível em: <https://br.pinterest.com/pin/831899362432763430/> Acesso em: 11 de mai. 2023.

¹² Os orixás são divindades da mitologia africana iorubá que são cultuados no Brasil nas religiões de matriz africana. Já os voduns são as divindades estrangeiras *jejes*, e inquices são divindades angolanas e do Congo.

- a saia, geralmente, é usada armada nos cultos ou em eventos específicos que a deixam volumosa e arredondada com a anágua, e possui influência europeia, sobretudo francesa;
- a anágua (sobretudo nos terreiros *kêtu* e angola), de origem francesa;
- o calçolão;
- o pano da costa;
- os chinelos de pontas ou chinelinhas, outra peça mourisca;
- os fios de contas e as joias.

Na figura 6, é apresentada a roupa de baiana, onde se pode observar a presença dos elementos mais básicos do traje. Nesta imagem, as vestes estão na cor branca, todas elas compostas pelo tecido bordado em *Richelieu*.

Figura 6 – Reprodução da “Baiana”



Fonte: Foto de autoria própria tirada no Museu Afro Brasil

Lody afirma que “as baianas apontam e reúnem elementos visuais barrocos da Europa, as tecnologias, as cores, as texturas de peças africanas do Ocidente, e também a forte presença islâmica” (2015, p. 27).

Além disto, o traje da baiana está presente como base em diferentes manifestações da cultura popular brasileira; nos desfiles de escola de samba, por exemplo, em que há

uma ala obrigatória, a ala das baianas, e também nas congadas de Minas Gerais e nos maracatus de Recife, em que:

ela aparece como a baiana rica, que exhibe a indumentária mais elaborada, como saia armada feita de tecidos nobres, e a baiana pobre ou catirina, que exhibe sua indumentária feita de chita multicolorida, saia longa, bata e turbante do mesmo tecido. Também com essas mesmas características da indumentária da baiana pobre, a catirina está nos autos do boi, como a mulher do vaqueiro; e como crioula, nos cortejos e danças como as de São Gonçalo, na localidade de Mussuca, em Sergipe (LODY, 2015, p. 29).

Em alguns estados brasileiros, tais como Pernambuco, Bahia, Maranhão, Rio de Janeiro e Minas Gerais, houve a conservação das características no traje da negra baiana, onde o pano da costa e o turbante são peças indispensáveis para a identificação identitária que passaram de geração em geração (LODY, 2006).

Da *roupa de baiana* ou de *crioula* deriva também o *traje de beca*. Ele é a marca identitária das mulheres da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte. Esta Irmandade surgiu na cidade de Salvador, no século XIX, e depois teve a sua continuação na cidade de Cachoeira, no Recôncavo Baiano. É composta por mulheres negras, acima dos 45 anos de idade, adeptas do candomblé e que, ao mesmo tempo, cultuam a Nossa Senhora. Estas também possuem uma relação com as *Iabás*, divindades femininas do candomblé, presentes em diversas nações e cultos afro-brasileiros, mais especificamente nas cerimônias e rituais do candomblé, sendo representadas por Iansã, Oxum, Iemanjá e Nanã. Esta última é considerada, no candomblé, como a mãe de todas as *Iabás*, associada também à sabedoria, à ancestralidade e à transição entre a vida e a morte, o que explica provavelmente a relação das mulheres da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte com as *Iabás* e, em especial, com Nanã. Além do mais, o principal objetivo desta irmandade, desde a sua criação, é arrecadar doações para amparar os seus associados e, antes da Lei Aurea, elas compravam alforrias para os escravizados (MONTEIRO; FERREIRA; FREITAS, 2010).

Embora tenha sofrido alterações conforme o tempo, sobretudo no uso dos tecidos nas vestes, o *traje de beca* é de uso restrito às mulheres que pertencem à irmandade há

mais de três anos. Para as iniciadas, conhecidas como *irmã de bolsa*, é reservada a roupa branca nas procissões e cerimônias. Após os três anos, esta é reconhecida como *irmã*, e daí recebe o *traje de beca*, figura 7. A forma como as irmãs usam as roupas em cerimônias festivas indica qual é o ritual da festa: luto, representado pelo uso das vestes branca, cor que, no candomblé, representa o luto como também o sentido cíclico/espirlar da vida, já que é cor do nascimento na religião; alegria, quando o pano da costa é usado na cor vermelha; ou tristeza, com o uso do pano da costa usado no lado preto. Basicamente o traje é composto pelo:

camisu de crioula de algodão branco bordado em *richelieu*, saia preta de cetim plissada, pano da costa de veludo que tem duas cores; um lado preto e o outro vermelho, um torso branco de algodão também bordado em *richelieu*, um lenço de algodão também branco bordado em *richelieu* que é amarrado à cintura, e um *chagrin* (sapato de couro) branco. O *traje* é completado com os adornos, correntões cachoeiranos de ouro ou imitação, contas de Orixás e com braceletes em ouro ou imitação (MONTEIRO; FERREIRA; FREITAS, 2010, p. 396).

Figura 7 – Traje de beca – Irmãs da Boa Morte



Fonte: Foto de Adenor Gondim¹³

¹³ MUSEU EM SÃO PAULO MOSTRA A RIQUEZA DA CULRURA NEGRA NO BRASIL. Site Terra. Disponível em: <https://www.terra.com.br/vida-e-estilo/turismo/turismo-de-negocios/sao-paulo/museu-em-sao-paulo-mostra-riqueza-da-cultura-negra-no-brasil,34ba8faea7172410VgnVCM300009af154d0RCRD.html> Acesso em 14 de fev, 2023.

Além disso, o uso do *traje de beca*:

marcava a diferença entre as mulheres negras e brancas na sociedade colonial. Distinguia também as negras entre si, pois fossem elas escravas, libertas ou alforriadas, nem todas possuíam um *traje de beca* no século XIX. As mulheres negras que podiam usá-lo, geralmente eram as que pertenciam à Irmandade, isto quer dizer que elas tinham um certo poder aquisitivo, pois para pertencer à confraria de negros tinham que possuir algum bem. Muitas dessas mulheres eram comerciantes [...] (MONTEIRO; FERREIRA; FREITAS, 2010, p. 397).

Nesses rituais e comemorações, tanto o traje de baiana quanto o traje de beca, assumem também no dia a dia uma dimensão estética que passa a ser um aspecto central nessas experiências. (SOUZA, 2007)

4.1 Pano da costa

O *pano da costa* ou *pano alaká* faz parte da “tradicional indumentária de baiana ou de crioula”¹⁴ (LODY, 2015, p. 33). Este e outros produtos chegaram ao Brasil, por meio do “intenso comércio entre a costa atlântica africana e o Brasil, ocorrido a partir do século XVI, impulsionado pelos navegadores portugueses” (LODY, 2015, p. 33). Pode-se acrescentar que o pano da costa faz parte do vestuário das africanas e que tradicionalmente

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 em Salvador, Rio de Janeiro, Recife e Minas Gerais no século XIX (Cadernos do IPAC – Pano da Costa, 2009, p. 18-19).

¹⁴ Dava-se o nome de crioula ou crioulo, o escravizado que nascia na colônia e, portanto, estava mais integrado socialmente e linguisticamente naquele ambiente do que os africanos.

Santos (2021) citando Thompson (2011), aponta de maneira hipotética que o surgimento do pano da costa “é baseado no estilo e influência *Mande*, com listras estreitas, animada pela ordenação de blocos de tramas ricas e vívidas – assim caracterizada por desenhos metricamente escandidos, em ressonância visual” (THOMPSON, 2011 *apud* SANTOS, 2021, p. 186)

Para a antropóloga Heloísa Alberto Torres, o pano da costa é um símbolo que “traduz um sentimento de fidelidade para com o passado, prende as suas portadoras à terra de origem” (2004, p. 435). Ela ainda acrescenta que o pano da costa é uma inovação afro-brasileira pelo uso das cores e pela ampliação dos usos.

O pano da costa possui formato retangular – com o tamanho de dois metros de comprimento e largura variável. Ele pode ser listrado, liso, estampado ou de renda. Lody descreve que, tanto na África Ocidental quanto na Bahia, o processo de tear é o mesmo: o horizontal. Lody descreve abaixo como é o processo de tear.

O trabalho inicia-se com o urdimento dos fios, ou seja, os fios são selecionados por cores e quantidades, conforme o padrão desejado, e assim colocados no tear. A tecelagem é iniciada seguindo o processo convencional de acionar liços, pentes e pedais, e dessa maneira resulta o tecido. Caracteriza também a tecelagem do pano da costa a feitura de tiras, tiras tecidas, que posteriormente serão costuradas de maneira artesanal conforme a largura desejada do pano.” (LODY, 2015, p. 34).

Ao mesmo tempo, trata-se de uma peça que marca o “posicionamento feminino nas comunidades religiosas afro-brasileiras” (LODY, 2006, p. 302). Também conhecido como *pano de cuia*, *pano de serviço* ou *pano de trabalho*, o pano da costa pode ter diferentes usos e significados. Conforme pode ser visto na figura 8 ele é:

estendido sobre um dos ombros e pendendo para as costas significa uso social e atividade de “passeio”. O pano da costa transpassado sobre o peito indica uso sociorreligioso, o mesmo ocorrendo com o pano da costa enrolado como uma faixa na cintura; usado como mantilha ou véu significa proteção para o corpo; e dobrado em um dos ombros é chamado de *embrulho*,

conforme a tradição do Recôncavo da Bahia (LODY, 2015, p. 34-35).

Figura 8 – Diferentes modos de usar o Pano da costa



Fonte: Torres (2004, p.454)

Santos (2021) afirma que “é no candomblé que o uso do pano da costa está presente, limitado ao contexto sócio-religioso dos templos/terreiros, tendo sido reelaborado e adaptado”. Portanto a sua principal função é:

a de distinguir o posicionamento feminino nas comunidades afro-brasileiras, de acordo com o seu uso, ou seja, exaltando o contexto hierárquico adquirido pelas mulheres. Quando usado no ombro esquerdo identifica as que ocupam e atuam como *Ìyálòrisà* (Sacerdotisa) e *Oloyè* (auxiliar da *Iyálòrisà* que faz parte do corpo sacerdotal do templo terreiro), no status de *ègbón* (mais velhas), ou quando enrolado nas costas, na altura do peito, identifica o status de *iyàwó* (noviças) (SANTOS, 2021, p. 185)

4.2 Torço

O *Ojá*, como é conhecido na África, ou torço como é chamado nas religiões de matriz africana, e ainda turbante, o nome mais popular no Brasil, é o responsável por proteger o *orí* (cabeça) de quem o usa. É também um dos símbolos da roupa de baiana. Trata-se de um pedaço de tecido, que pode ter formatos variados sendo eles: quadrado,

retangular ou triangular, ou ainda em tiras, faixas largas ou estreitas. O *Ojá* pode se transformar em torço ou turbante, a depender da largura e comprimento. Desta forma, ele é trajado na cabeça de homens e mulheres em muitas culturas. “Na Índia, Paquistão, Afeganistão, Bangladesh, Sul da Ásia, Oriente Médio, Norte e Leste da África o uso do turbante é muito comum e antigo. Nesses lugares os homens o usam com maior frequência, muitas vezes em referência às suas religiões” (SILVA, 2020, p. 66).

No século XIX, entre os produtos do comércio entre a costa Brasileira com os países da costa Africana, havia as tiras de tecido que, uma vez costuradas pela orela, formavam o *Ojá orí* ou, em maiores quantidades, o *pano da costa*, feito a partir de um tecido composto em dimensões distintas.

Segundo Silva, existem algumas hipóteses sobre a origem do turbante. Por meio de pesquisas, ela afirma que a teoria mais provável foi que um dos primeiros registros sobre o uso de amarrações na cabeça encontrados, foi usada pelo Faraó *Nemes* (3.1000 a.C.), provavelmente o material era feito com tecido de linho, em *Kemet* ou *Khemet*, o antigo Egito. “A palavra turbante vem do persa دلبنت *dulband*, em turco *tülbent*” (SILVA, 2020, p.61). Para Lody, “A associação entre o turbante e o islã não é simplória. Na concepção muçulmana, o turbante opõe-se a tudo que é profano, ele protege o pensamento sempre propenso à dispersão, ao esquecimento” (2004 p. 84).

Ao longo da primeira metade do século XIX, muitos africanos mulçumanos foram traficados da região que hoje reconhecemos como o Norte da Nigéria, para a Bahia. Silva explica que “na época da escravização uma parcela de negros mulçumanos veio para o Brasil, os Malês,”¹⁵ (2020, p. 69) os quais em território africano usavam o turbante. No entanto, a pesquisadora notou que, nesse período, os homens já não utilizavam mais os turbantes, ficando estes exclusivos para as mulheres.

O torço possui simbolismo socio-religioso e dentro das religiões de matriz africana no Brasil, e mais especificamente no candomblé, este serve de indentificador mostrando a presença dos orixás. Lody explica que quando uma pessoa é dedicada “às *Iabás* (divindades femininas), os turbantes possuem as pontas à mostra, sendo mais farta a quantidade de tecido. Se a pessoa é dedicada aos *Aborós* (divindades masculinas), os turbantes são mais enrolados na cabeça, não aparecendo as pontas”. (2006, p. 303).

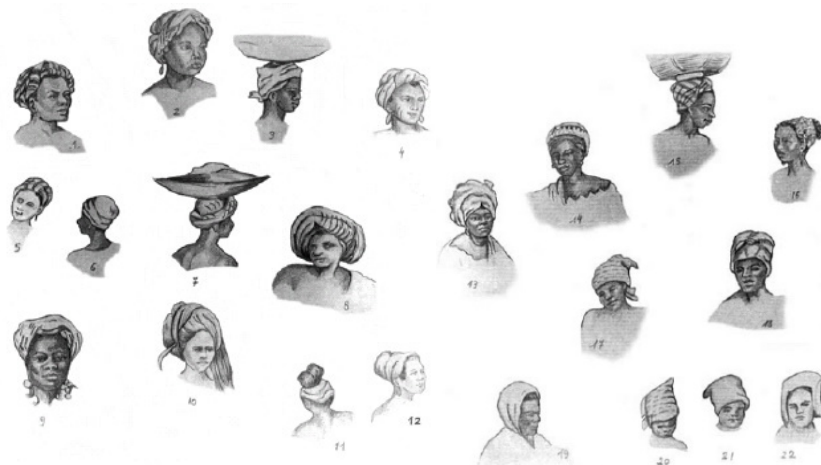
Segundo Torres o torço, ou turbante:

¹⁵ O termo malês significa muçulmano na lingua iorubá.

é o elemento mais individualizador de toda indumentária baiana; algodão, seda; lisos ou bordados; em cores unidas ou de padrões geométricos por tecelagem ou de estamparia. É o remate final da vestimenta e adapta-se, mesmo nas horas de trabalho, a fins utilitários para amortecimento de pesos carregados à cabeça e ajustamento da forma da cabeça ao plano inferior da peça a carregar. (TORRES, 2004, p. 442)

O turbante se presta a um uso com múltiplas funções. Este é usado na cabeça como proteção, mas pode também ter características estéticas, identificação de status, manifestar identidade geográfica, e ainda pode servir de apoio para transportar diferentes objetos na cabeça. Já como uso estético, os turbantes podem lembrar penteados na sua maioria de influência europeia. Nas figuras 9 e 10, foi possível observar a variedade de uso do turbante e também do pano da costa. E, assim, também reforçar a idéia que “é nos momentos de crise que buscamos o princípio uterino de kuumba (criatividade) e nos colocamos em prática criativa ancestral” (NJERI; RIBEIRO, 2019, p. 600).

Figuras 9 e 10 – Diferentes modos de usar o torço



7 - Diferentes modos de colocar o torço (1 a 12).

8 - Idem (13 a 22)

Fonte: Torres (2004, p. 455, 456)

Silva (2020) complementa que o turbante exerce outras funções em alguns lugares do continente africano, onde esta amarração foi adotada, como a da proteção do sol, frio e calor, mas também como objeto de distinção em relação ao estado civil e idade. Valladares (1952) também elenca algumas razões, entre as quais as:

[...] razões de ordem religiosa, que são muitas, e das quais bastará citar apenas uma para se fazer ideia de sua importância. Realmente, como, senão com um turbante, poderia sair à rua filha-de-santo que terminou sua iniciação nos cultos do candomblé, e que por isso está com a cabeça raspada? Filhas-de-santo antigas falam que havia um modelo de torço para cada uma das diferentes “nações”: torço à moda *gêge*, à moda *ketto*, *ijexá*, *angola*, *congo* etc. Também fala numa correlação do culto, ou de correlação entre o torço e a divindade, “*orixá*”, a que se está consagrado. Tal relação abrangeria tanto o formato do pano como seu colorido e o modo de amarrá-lo. (VALLADARES, 1952, p. 8)

No Brasil, no período da escravidão, ele também passou a exercer funções diferentes como “trazer equilíbrio e não machucar a cabeça, ao carregar água, panelas quentes e madeira” (SILVA, 2020, p. 70).

5. Considerações finais

Este estudo teve como objetivo entender como as mulheres escravizadas, libertas e livres ampliaram os usos do turbante e do pano da costa que são usados como acessórios relacionados à estética da cultura negra, até os dias de hoje. Percebeu-se que estas peças transitaram e transitam no contexto religioso e cotidiano, não havendo uma transição.

Desta maneira, sugere-se que foram mãos negras, sobretudo de mulheres, que manusearam os panos em seus corpos, de uma maneira que fossem enrolados e amarrados. Percebeu-se que se trata de uma moda vernacular, ou seja, aquela que é feita pela cultura local, como uma forma de pertencimento. Por meio da hibridização das vestes, que nestes casos possuem elementos das culturas europeia, mulçumana e africana, as peças de roupas quando usadas em conjunto, sugerem um outro significado, que só faz sentido para as pessoas que compartilham naquele local os mesmos costumes e frequentam os mesmos rituais religiosos.

Com a escravidão no Brasil, os negros que aqui chegaram tiveram que criar as suas modas a partir daquilo que estava disponibilizado para eles e adaptar as suas tradições de forma atualizada. E desta maneira, estas pessoas escravizadas se juntaram adquirindo uma identidade para elas e seus descendentes. O pano da costa e o turbante

foram elementos constituintes desta identidade, servindo de base para o traje de roupas usadas em festas populares, em diferentes localidades do Brasil, e em rituais de religiões de matriz afro-brasileira como o candomblé e a umbanda.

Apurou-se também que tanto o turbante quanto o pano da costa não são de uso exclusivo das mulheres, mas de homens, crianças e de pessoas de qualquer idade. O turbante é uma peça que pode ser usada com diferentes amarrações, o que faz dele uma veste que pode demonstrar a individualidade de cada pessoa que o usa. O mesmo ocorre com o pano da costa, que teve o seu uso ampliado a partir da escravidão, onde as mulheres fizeram dele um “aliado” no que se refere à sua função, que neste caso, vai além do vestir apenas uma peça. Estas vestes viraram símbolo de representatividade e resgate ancestral.

Nestes sentido, sugere-se que as mulheres negras escravizadas encontraram uma maneira de demarcar uma linguagem visual herdada, nos diferentes modos de usá-las cotidianamente. Portanto, trata-se de duas peças que transcendem a sua materialidade. Nesta lógica, por serem vestes que são usadas de forma determinada, em rituais religiosos, elas possuem um significado imaterial, quase que espiritual. Por meio da roupa do santo, a pessoa que a usa teria permissão para acessar um outro plano, o da divindade.

Referências

- BAHIA. Governo do Estado. Secretaria de Cultura. IPAC. “Pano da Costa”./ Bahia. Governo do Estado. Secretaria de Cultura. IPAC.- Salvador : IPAC; Fundação Pedro Calmon, 2009.
- BORGES, Adriana. “Turbante: Cultura, Moda e Estilo”. *Site Brazilian Black Beauty*. Disponível em: <https://brazilianbeautysite.wordpress.com/2016/04/12/turbante-moda-estilo-e-cultura/> Acesso em: 24 janeiro 2023.
- BOUCHER, François. *História do vestuário no ocidente: das origens aos nossos dias*. Tradução André Telles. São Paulo: Cosac Naify, 2010.
- BURKE, Peter. *Testemunha ocular: O uso de imagens como evidência histórica*. São Paulo: Editora Unesp, 2017.
- CALEFATO, Patrizia. *La moda e il corpo*. Roma: Carocci editore S.p.A., 2021.
- CHATAIGNIER, Gilda. *Fio a fio: tecidos, moda e linguagem*. São Paulo: Estação das Letras Editora Ltda. 1º Edição, 2006.

CRANE, Diana. *A moda e o seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas*. tradução Cristiana Coimbra. São Paulo: Editora senac São Paulo, 2006.

CUSTÓDIO, Ana Carolina de Santana. *Vestir e marcar: A construção visual da vestimenta das mulheres escravizadas no Brasil Imperial – Século XIX*. Dissertação de Mestrado em Arte e Cultura Visual na Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, 2015. Disponível em: <https://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/4748> Acesso em: 10 de mai, 2023.

DIENER, Pablo; COSTA, Maria de Fátima. *Rugendas no Brasil*. Rio de Janeiro: Capivara, 2012.

KAISER, Susan B. “Fashioning the national subject”. In: *Fashion and cultural studies*. London: Berg, 2012.

LAVER, James. *A roupa e a moda: uma história concisa*. Capítulo final por Christina Probert, tradução Glória Maria de Mello Carvalho – São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

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

LODY, Raul. *Moda e história: as indumentárias das mulheres de fé; fotografias de Pierre Fatumbi Verger*. São Paulo: Editora SENAC, 2015.

LODY, Raul. *O povo de santo: religião, história e cultura do orixás, voduns, inquices e caboclos*. 2ª edição, São Paulo: WMF Martins Fontes, 2006.

MILLER, Daniel. *Trecos, troços e coisas: estudos antropológicos da cultura material*. Tradução: Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

MONTEIRO, J.; FERREIRA, L. G.; FREITAS, J. M. “As roupas de crioula no século XIX e o traje de beca na contemporaneidade: símbolos de identidade e memória”. *Mneme - Revista de Humanidades, [S. l.]*, v. 7, n. 18, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/view/329>. Acesso em: 24 jan. 2023.

NJERI, Aza; RIBEIRO, Katiúscia. “Mulherismo Afriicana: práticas na diáspora brasileira”. *Revista Currículo sem fronteiras*, v. 19, n. 2, p 595-608, mai/ago. 2019.

NOGUEIRA, Sandra. “Cultura Material: a emoção e o prazer de criar, sentir e entender os objetos”. *Site 3er Congresso virtual de antropologia y arqueologia*, 2002. Disponível em: https://www.equiponaya.com.ar/congreso2002/ponencias/sandra_nogueira.htm Acesso em 26 de janeiro, 2023.

OKASAKI, Aymê. Tecidos africanos e africanizados nos candomblés paulistas. *Revista de Ensino em Artes, Moda e Design*, Florianópolis, v. 5, n. 3, p. 279-300, 2021. DOI:

10.5965/25944630532021279. Disponível em:

<https://www.revistas.udesc.br/index.php/ensinarmode/article/view/20132>. Acesso em: 20 mar. 2023.

PRADO, Luís André do. *Indústria do vestuário e moda no Brasil, sec. XIX a 1960 – da cópia e adaptação à autonomização pelo simulacro*. 2019 Tese (Doutorado em História Econômica) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2019. Disponível em:

https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8137/tde-16102019-145105/publico/2019_LuisAndreDoPrado_VCorr.pdf Acesso em 02, de mai, 2023.

PLEBANI, Tiziana. I segreti e gli inganni dei libri di ricamo: uominicon l’ago e donne virtuose. *Quaderno Storici*, Nuova Serie, Vol.50, nº 148 (1), p 201-230, Aprile, 2015.

SILVA, R. M. da. “*Iqhia*: um olhar sobre o significado e a simbologia do uso de turbantes por mulheres negras”. Dissertação (Mestrado em História) apresentada a Universidade Católica de São Paulo, área de concentração: Cultura e representação. 2020 Disponível em:

<https://tede2.pucsp.br/bitstream/handle/23230/2/Rosyane%20Maria%20da%20Silva.pdf> acesso em: 11 de set. 2021.

SANTOS, José Roberto Lima. *Indumentária de orixás: arte, mito e moda no rito afro-brasileiro*. Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes, São Paulo, 2021. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/216975> Acesso em: 13 de mai, 2023.

SOARES, Cecília Moraes. “As ganhadeiras: mulher e resistência negra em Salvador no século XIX”. In: *Revista Afro-Ásia*. Salvador: CEAO/UFBA, 1996. (p.57-71).

SOUZA, Patrícia Ricardo. *Axós e Ilequês: Rito, Mitos e a estética do candomblé*. Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia, do Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Sociologia, 2007. Disponível em: <https://repositorio.usp.br/item/001607872> Acesso em 11 de mai, 2023.

TORRES, Heloïsa Alberto. “Alguns aspectos da indumentária da crioula baiana”. Tese apresentada ao concurso para provimento da Cadeira de Antropologia e Etnografia da Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil, 1950. *Cadernos Pagu* (23), p.413-467, julho-dezembro de 2004.

VALLADARES, José. *O Torço da Bahiana*. Salvador: K. Paul Hebeisen Publisher, 1952.

Revista Calundu – Vol.7, Num.1, jan-jun, 2023

Recebido em: 01/03/2023

Aceito em: 20/05/2023

CADA CABEÇA UMA SENTENÇA: COBERTURAS DE CABEÇA COMO IDENTIDADE RELIGIOSA E ÉTNICO-CULTURAL AFRO DIASPÓRICA

Ademir Barbosa Junior¹

Jorge Luís da Hora de Jesus²

DOI: 10.26512/revistacalundu.v7i1.47208

Resumo: O corpo é instrumento primeiro da vivência e da ritualização dos mitos (KELEMAN, 1999). Segundo Harry Pross (SANTOS, 2008), toda comunicação começa e termina no corpo, chamado pelo autor de mídia primária. Em seus estudos, que incorporam elementos até então desconsiderados nas teorias da comunicação, Pross disserta ainda sobre as mídias secundárias e terciárias, localizando as vestimentas na categoria de secundárias, destacando seu papel na ampliação de mensagens no tempo e no espaço. Nas mais diversas culturas, a relação do corpo com o sagrado reserva lugar de destaque para a cabeça (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2008), ritualisticamente coberta (COOPER, 2009) por acessórios especialmente confeccionados. O culto aos Orixás, em sua diversidade afrodiaspórica, além de privilegiar os cuidados com Orí, divindade individual associada à cabeça (BARBOSA JR., 2015 e 2016; JAGUN, 2015; LOPES, 2004) e ser a base da devoção às Divindades (“Orixá: “Senhor/a do Orí/da Cabeça”), apresenta algumas manufaturas para a cobertura de cabeça, como ojás, boinas, filás, equetés,, que transcendem o universo sagrado-litúrgico e se firmam como índices de identidade étnico-cultural.

Palavras-chave: Orí. Corpo. Afro diáspora. Vestimenta. Axé.

Resumen: El cuerpo es instrumento primero de la vivencia y ritualizar los mitos (KELEMAN, 1999). Según Harry Pross (SANTOS, 2008), toda comunicación empieza y termina en el cuerpo, llamado por el autor de medio de comunicación primario. En sus estudios, que añaden elementos hasta entonces desconsiderados en las teorías de la comunicación, Pross discurre aún sobre los instrumentos mediáticos secundarios y terciarios, localizando el vestuario en la categoría de secundarios, desechando su papel en ampliación de mensajes en el tiempo y en el espacio. En las más diversas culturas, la relación del cuerpo con lo sagrado reserva lugar de relieve para la cabeza (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2008), que de modo ritual se cubre (COOPER, 2009) con aderezos especialmente confeccionados. El culto a os Orixás, en su diversidad en el África diaspórica, además de privilegiar los cuidados con Orí, divinidad individual asociada a la cabeza (BARBOSA JR., 2015 e 2016; JAGUN, 2015; LOPES, 2004) y ser la base de la devoción a las Divinidades (“Orixá: “Señor/a del Orí/del la Cabeza”), presenta algunas manufaturas para los adornos de la cabeza, como ojás, boinas, filás, equetés, que trascienden el universo sagrado-litúrgico y se firman como índices de identidad étnico-cultural.

Palabras claves: Orí. Cuerpo. Diáspora. Vestimenta. Axé.

¹ Universidade Paulista. e-mail: ademirbarbosajunior@yahoo.com.br.

² Universidade Paulista. e-mail: jorgedahora80cci@gmail.com.

Introdução

Tudo começa e termina no corpo, o que compreende as experiências cotidianas, os processos comunicativos e a ritualização dos mitos. Para Keleman (1999, p. 19), “viver uma vida somática é viver uma vida mítica”, uma vez que os mitos evocam o *Self* somático mais profundo (p. 26).

As imagens enraizadas no soma são autênticas. Quando vivemos conceitos e imagens que não estão enraizados em nosso corpo, não acreditamos em quem somos. Quando o corpo perde contato com a própria imagem somática interior ficamos alienados do sagrado (KELEMAN, 1999, p. 57).

Sem corpo, sem mito e sua ritualização por meio das contações, das danças, do êxtase etc. Em outras palavras, sem identidade.

Segundo Campbell, citado por Keleman, “a mente cria o mito, não a partir de seus programas racionais, mas em resposta a sugestões do corpo em relação àquilo de que ele necessita.” (KELEMAN, 1999, p. 61). A chamada imagem mitológica operativa, para Campbell, evoca energia e faculta direcionamento. “Se ela não atingir os centros de energia, nada acontece.” (KELEMAN, 1999, p. 58). A identificação do homem com os mitos, portanto, não ocorre sem o corpo. Excluí-lo significa distanciá-lo das experiências da sabedoria do sagrado (arquetípica, mitológica etc.)³.

Em sua Teoria dos Multi-meios, o alemão Harry Pross (1923-2010) estabelece que toda comunicação começa e termina no corpo (SANTOS, 2008, p. 9). Esse protagonismo do corpo categoriza três mídias nos processos comunicacionais.

Em sua obra *Medienforschung*, ou *Investigação da Mídia*, publicada em 1971, Harry Pross propõe uma nova classificação dos sistemas de mediação para a construção dos processos comunicacionais. Os sistemas são divididos em três grupos, sendo eles Mídia Primária, ou o

³ A respeito dessa fissura/dissociação, consulte-se, sobretudo, BAITELLO JR. (2005), KLEIN (2006) e MIKLOS (2012). Harry Pross chama de “economia de sinal” as transformações econômicas que ocorrem nas mediações primárias, secundárias e terciárias, notando o quanto o investimento de tempo e esforço aumentam nas duas últimas para o receptor. Dessa forma, os detentores da emissão granjeiam mais poder político e econômico sobre a vida de receptores mundo afora (MARCONDES FILHO, 2009, p. 389). Essa lógica, aplicada à mediatização religiosa, tem norteado uma série de pesquisas, como as dos autores supracitados.

corpo como mídia, Mídia Secundária, ou suportes comunicacionais além do corpo e Mídia Terciária ou a comunicação mediada por aparelhos necessários tanto para o emissor quanto para o receptor (SANTOS, 2008, p. 7).

A Mídia Primária compreende, por exemplo, a linguagem verbal, os gestos, a gargalhada, expressões faciais, cicatrizes, odores etc. Nas palavras do próprio Pross:

Na mídia primária juntam-se conhecimentos especiais em uma pessoa. O emissor deve dominar a gestualidade e a mímica, e o receptor deve entender os movimentos figurativos realizados pelos grupos de gestos, compreendendo assim a mensagem. O mensageiro deve saber correr, cavalgar ou dirigir para garantir a transmissão da sua mensagem (SANTOS, 2008, p. 10).

Por sua vez, a Mídia Secundária, segundo SANTOS:

(...) ocorre quando apenas o emissor faz uso de um suporte para transmitir sua mensagem, sendo assim, o autor inclui nessa classificação outros tipos de mídia pouco considerados nos estudos da comunicação, como a utilização de máscaras, pinturas e outros acessórios corporais, o uso de fogo e fumaça em cerimônias, a antiga telegrafia ótica, bandeiras, logotipos, imagens, pinturas e quadros, os cartazes e o calendário. Logo, todo objeto que servir para veicular uma mensagem passa a ser mídia, desde suportes para escrita, como o livro, até as vestimentas e artigos de moda, que agregam significados aos indivíduos que fazem uso dos mesmos (SANTOS, 2008, pp. 14-15).

A Mídia Terciária é aquela em que emissor e receptor necessitam de aparelhos para se comunicar (SANTOS, 2008, p. 84), o que abarca, por exemplo, do telégrafo às mídias eletrônicas contemporâneas.

As vestimentas independem de tempo e espaço para comunicar algo. Enquanto Mídias Secundárias, atuam como:

(...) meios encontrados por um emissor que tem como objetivo aumentar a duração e o alcance de sua mensagem, e assim, alcançar um receptor distante, tanto espacial quanto temporalmente, valendo-se de aparatos, objetos ou suportes materiais que transportam sua mensagem. Isso significa um alargamento no tempo e no espaço da comunicação, o que possibilita ao homem uma expansão de sua memória (SANTOS, 2008, p. 84).

O escopo deste artigo é refletir sobre a importância das vestimentas enquanto elementos ritualísticos e identitários nas chamadas religiões tradicionais de terreiro, afro-brasileiras ou afro-diaspóricas. Dada a grande quantidade de elementos de vestuário; em virtude da diversidade característica dessas religiões⁴ e, sobretudo, pela importância da cabeça nessas religiões, trataremos de peças que cobrem a cabeça.

A cabeça/O Orí

A cabeça costuma ser associada ao espírito no corpo, o qual, por sua vez, “é uma manifestação da matéria” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2008, p. 151). Pelo formato esférico, Platão a compara ao universo, como um microcosmo (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2008, p. 152)⁵. Para os guerreiros de diversos povos, a cabeça cortada do inimigo, mais do que troféu, simbolizava “a força e o valor guerreiro do adversário” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2008, p. 152). Conservá-la, portanto, significava apreender essa força, esse valor.

Juntamente com o coração, a cabeça tem sido considerada o membro principal do corpo, o receptáculo do espírito e de seu poder. Assim, em ritualísticas diversas, a cabeça é preparada de maneira especial, como coroada, raspada, coberta, enfeitada. A cabeça coberta ou velada (coberta com véu) teria, ainda, seu interior⁶ (aspecto espiritual) protegido (COOPER, 2009, p. 80).

Símbolo de unidade entre os membros do corpo (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2008, p. 152), a cabeça representa a liderança de uma coletividade. No Cristianismo, essa liderança se traduz como supremacia espiritual: Cristo é a cabeça da

⁴ Em virtude da pluralidade e da diversidade dessas religiões, é comum cada vez mais pesquisadores pluralizarem seus nomes (“Umbandas”, “Candomblés”, “Macumbas”, “Juremas” etc.).

⁵ Como se verá mais adiante, esse microcosmo comporta encruzilhadas, conceito caro à cosmovisão iorubá presente, em níveis e conceitos diversos, nas chamadas religiões tradicionais de terreiro.

⁶ Ao tratarmos do Orí, veremos a questão do interno (aspecto espiritual) e do externo (aspecto físico) da cabeça.

igreja⁷. A cabeça humana, aliás, tornou-se fonte de debates teológico-doutrinários que ainda hoje dividem o Cristianismo⁸ ao mesmo tempo em que se apresenta como símbolo de uma fé resistente às adversidades⁹.

Na tradição iorubá, enraizada nas Américas em virtude da diáspora promovida pelo tráfico negreiro (séculos XVI ao XIX) e pela escravização (no Brasil, oficialmente abolida no final do século XIX), o culto aos Orixás¹⁰, em linhas gerais, aponta a importância da cabeça, uma vez que se trata de divindades conhecidas literalmente como “senhores ou senhoras da Cabeça (Orí)” (BARBOSA JR., 2015, p. 163), cuja iniciação é conhecida popularmente como “fazer a cabeça”. Entretanto, antes daquele (a) que reina sobre a cabeça¹¹, está a própria cabeça, Orí.

Segundo Barbosa Jr. , Orí é

A cabeça humana, na tradição iorubá, receptáculo do conhecimento e do espírito, tão importante que cada Orixá tem seu Orí. É alimentado, como no caso do Bori, a fim de manter-se equilibrado.

Trata-se, ainda, da consciência presente em toda a natureza e seus elementos, guiada pelo Orixá (força específica) (BARBOSA JR., 2016, p. 73).

⁷ Entende-se aqui “igreja” no sentido amplo e conforme a etimologia de “comunidade”, “assembleia”, e não no sentido confessional. Em 1 Cor 12, 12-31, Paulo explana sobre como cada membro da comunidade compõe um todo-corpo em Cristo, a cabeça desse corpo segundo Rm 12, 4-5.

⁸ Em 1 Cor 11, 1-16, Paulo argumenta porque, ao contrário dos homens, as mulheres devem trazer a cabeça coberta por véu nas assembleias litúrgicas. Essa argumentação até hoje fundamenta o uso do véu por mulheres em igrejas pentecostais e neopentecostais, assim como nas comunidades e litúrgias dos chamados católicos tradicionalistas, que não reconhecem as alterações doutrinárias e litúrgicas implementadas na Igreja Católica a partir do Concílio Vaticano II (1962-1965). Vale lembrar que, conforme a tradição, Paulo morreu decapitado em Roma no ano 64 d. C.

⁹ “Há estátuas cefalófaras, um personagem decapitado segurando a própria cabeça entre as mãos, como a de São Denis, primeiro bispo mártir de Paris, na Notre-Dame. A lenda e sua representação simbolizam a crença de que o carrasco não tirou a vida de sua vítima, de que Denis continua a viver e agir espiritualmente, de que domina pelo espírito o poder que o mata. O espírito da vítima, simbolizado pela cabeça, não apenas subsiste, mas continua a ser carregado na própria terra, como pelo corpo do mártir, por todos aqueles que compartilham a mesma fé.” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 2008, p. 152)

¹⁰ O conceito de Orixá é bastante complexo e ora pode indicar um ancestral mítico quanto, ora uma filiação espiritual individual, ora, ainda, os responsáveis pela criação do mundo (os chamados “Imolés”). Em linhas gerais, para este artigo, entendemos Orixá como divindade de origem iorubana, associada aos elementos naturais básicos (terra, fogo, ar e água), fortemente marcada por uma ancestralidade mítica.

¹¹ O Orixá primeiro de uma pessoa, conhecido também como “de cabeça”, chama-se “Eledá”. (BARBOSA JR., 2015, p. 85).

Presente “inclusive em animais e plantas” (LOPES, 2004, p. 498), o Orí é cuidado, alimentado ritualisticamente pelo chamado borí¹², mas também no cotidiano, por pensamentos, emoções, ações. Com inúmeras variações, célebres provérbios dos terreiros, afirmam que “o Orí de uma pessoa faz dela rei (rainha)” e que “o que Orí decide, ebó¹³/Orixá nenhum consegue mudar”.

Modelado por Ajalá¹⁴, o Orí é escolhido pela própria pessoa antes de vir para o plano terreno (encarnação no Aiê¹⁵), portanto seu destino/caminho (Odu) é de sua própria responsabilidade, podendo, evidentemente, ser auxiliado pelas divindades. Assim como cada Odu, cada Orí é único.

Como verdadeira obra de arte, dotada de todo subjetivismo e singularidade, não há para os iorubanos dois *Orí* iguais. Não poderia obviamente *Àjàlá*, o criador/modelador das cabeças, artista divino encarregado diretamente por *Olórun*, copiar duas cabeças iguais. Não há molde. Os *Orí* são manuseados e esculpidos um a um. Assim, não se repetem na íntegra as personalidades, os gostos, os anseios, os desejos, as histórias de cada indivíduo sobre a face da Terra. *Olódùmarè* nos deu a vida soprando seu hálito sagrado (*èmi*), mas, a partir de então, a vida é nossa, assim como a responsabilidade de conduzi-la (JAGUN, 2015, p. 35).

A cabeça interior propriamente dita é conhecida como *Orí inú*, enquanto *Orí òde* é a cabeça física. (JAGUN, 2015, p. 37). Um Orí equilibrado não sucumbe aos chamados ajogun (“instintos e vocações negativas”, conforme JAGUN, 2015, p. 52). Para tanto, responsabiliza-se por suas escolhas por meio do *ifé-àtinuá* (*ifé*: substantivo “desejo”; *àtinuá*: adjetivo “agradável”), o livre-arbítrio. (JAGUN, 2015, p. 41).

¹² “Borí é o ritual de alimentar a cabeça, o Orí, para a iniciação religiosa, para o equilíbrio, tomada de decisões, harmonização com os Orixás etc. Em tradução livre do iorubá, borí pode ser entendido como ‘cultuar a cabeça de alguém’.” (BARBOSA JR., 2015, p. 35).

¹³ “Ebó” é sinônimo de oferenda. “O termo, por vezes, é utilizado de forma pejorativa em relação às religiões de matriz africana.” (BARBOSA JR., 2015, p. 85)

¹⁴ Orixá responsável por modelar a cabeça humana com elementos do Orum. Esses elementos são conhecidos como iporí. Segundo JAGUN (2015, p. 40), “o *ipòrí* é elemento que constitui o *Orí inú*, simbolicamente relatado como massa modelada por *Àjàlá*. (...) O *ipòrí* não é um ente individualizado, mas funciona como uma partícula de hereditariedade que impõe sua marca na personalidade, na vida, na saúde e, portanto, no destino de cada ser. Uma espécie de ‘DNA espiritual’.”

¹⁵ “Em tradução livre do iorubá, designa o plano terreno, em oposição a Orum.” (BARBOSA JR., 2015, p. 22)

Livre-arbítrio, para o iorubá, é fazer uma “escolha agradável”. Agradável ao seu íntimo, portanto uma escolha que lhe traga conforto, e não conflito. Uma escolha que lhe traga paz e bem-estar. Ou seja: o livre-arbítrio seria a possibilidade de o indivíduo decidir por algo que não conflite com seu oráculo interior (JAGUN, 2015, p. 42).

A complexidade de Orí é grande e sua compreensão mais aprofundada pede análise detalhada de seus elementos constitutivos¹⁶, ritualística, cuidados¹⁷ etc. Entretanto, identificar Orí como a base das vivências pessoais e coletivas nas religiões afro diaspóricas permite compreender por que Orí é reverenciado e, nesse sentido, tão importante quanto alimentá-lo por meio do borí, é cobri-lo em momentos litúrgicos e ritualísticos.

Nesse sentido, afirma Rowan Abiodun:

Como o ori (cabeça) é a localização do axé e também do destino pessoal humano, o povo iorubá normalmente não pechinha o custo dos serviços de um cabeleireiro ou barbeiro. Por motivos semelhantes, cabeleireiros ou entrançadores são vistos como cumpridores de um dever, e embora seja estético e preocupado com o embelezamento do *orí-òde* “cabeça física externa”, estende-se ao reino espiritual, influenciando positivamente a atuação do *orí-inú* (“cabeça espiritual interior”). A consideração pela cabeça espiritual interna é semelhante àquela dispensada a um obá (governante divino) que é, de fato, uma espécie de Olórí (líder), de alto status no reino humano. De fato, um obá não é apenas tratado e entendido como um orixá, sua liderança é invariavelmente padronizada após a de Ori, o único orixá no céu que dividiu o *obi-axé* (ABIODUN, 2014, pp. 8-9).

¹⁶ A cabeça interior e a exterior se entrecruzam (encruzilhada). Segundo JAGUN (2015, p. 39), ambas “acabam se complementando e se integrando em uma só deidade. Material e imaterial são um só: *Ori*. Não há como dissociá-las ao reverenciar *Ori*.”

¹⁷ Um (a) iniciado (a) não permite que lhe toquem a cabeça ou reserva o toque a pessoas de extrema intimidade e confiança (como pais e parceiros/as em relacionamentos profundos). Também se costuma ser bastante criterioso na escolha de quem cuida dos cabelos de um (a) iniciado (a), algumas das vezes optando-se exclusivamente pelo autocuidado, o que inclui o corte. É digno de nota que iniciados (as) também costumem recolher fios de cabelos em locais como chuveiros de vestiários clubes esportivos para que terceiros não os tomem para si a fim de elaborar magias deletérias contra esses iniciados (as).

Coberturas para o Orí

Conforme Raul Lody:

Sem dúvida, o amplo conceito de estética afrodescendente recorre ao sagrado como um processo de pertencimento, de criação e de reinvenção, conforme a necessidade do uso e da representação social. Os conceitos de beleza e de estética estão profundamente relacionados aos conceitos de pertencimento. Portar, usar, exibir, apropriar-se do belo, é viver e transmitir esse belo. Certamente está no corpo o melhor espaço de realização e de comunicação desse amplo e rico conjunto de manifestações de povos africanos (LODY, 2015, pp. 20 e 21).

Essa estética do pertencimento, cujo protagonista é o corpo, ecoa a sabedoria ancestral. Nas palavras da Iyalorixá Carmen Oliveira da Silva (Terreiro do Gantois - Salvador, BA), “segundo a nossa tradição, estar bem vestida é um ato de fé” (*apud* LODY, 2015, p. 8).

Segundo JAGUN (2015, p. 35):

Divinizar a cabeça é respeitá-la, cuidá-la, reverenciá-la, torná-la sua orientadora. Elevada à condição de divindade, Orí exerce o papel de direcionar o homem, e não de se perder junto com ele. Considerando Orí um deus, podemos pedir à nossa cabeça o que queremos alcançar, assim como rogamos às demais divindades.

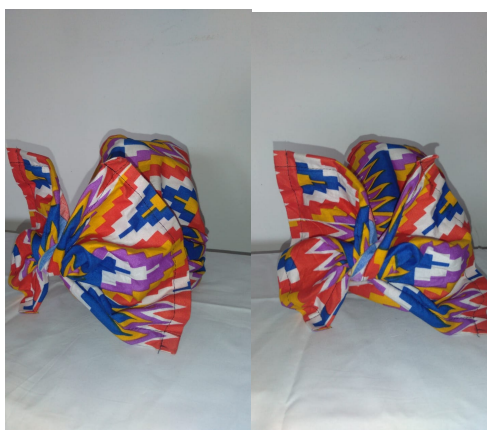
As principais coberturas apresentadas abaixo não cuidam apenas da cabeça física (proteção contra sol, chuva, sereno), mas do próprio Orí, traduzindo respeito e reverência. Há, em linhas gerais, uma variação muito grande de tecidos (dos mais simples aos mais caros), cores (muitas vezes referente ao Orixá regente da cabeça), usos e costumes, conforme as regiões do país, as religiões (Candomblé, Umbanda, Batuque etc.), as funções hierárquicas na comunidade.

Ojá orí

O ojá orí ou pano de cabeça (Figura 1) talvez seja a cobertura mais conhecida nos terreiros. Seu uso predomina nas mulheres, mas é bastante utilizado também por homens.

Um laço em forma de gravata representa filiação a um Oboró (Orixá de energia masculina), enquanto dois ou mais laços se referem a uma Aiyabá (Orixá de energia feminina). Geralmente coloridos, sobre uma base branca podem representar o Orixá de cabeça de quem o veste e/ou o Orixá homenageado. É utilizado tanto em festas públicas quanto nas atividades cotidianas. Também indica a hierarquia dos (as) iniciados (as). Compõe, ainda, as indumentárias dos Oborós (fechado) e das Aiyabás (aberto e em formato de laço ou laçarote).

Figura 1 - Panos de cabeça confeccionados por Iya Senzaruban.



Fonte: Fotos de Iya Mutandare (Acervo do Ile Iya Tunde)

Boina

Utilizado por homens, é mais comum ver as boinas nas cabeças dos Ogãs¹⁸. Podem ser adornadas por miçangas, penas ou outros elementos sacralizados. As mais conhecidas são brancas, embora haja coloridas, sobretudo associadas aos Orixás de cabeça.

¹⁸ Homem que tradicionalmente não entra em transe e que possui diversas funções numa comunidade-terreiro, sendo a mais conhecida do grande público o toque ritualístico. (BARBOSA JR., 2016, p. 89) Aqui não entraremos em detalhes sobre essas e outras funções, bem como sobre a diversidade de atribuições e modelos de Ogãs nos Candomblés, nas Umbandas e nas demais religiões de terreiro.

Figura 2 - Boina



Foto: Propaganda/anúncio no Mercado Livre

Equeté

Elemento do vestuário masculino, tanto na Umbanda quanto no Candomblé ou em outras religiões de terreiro, geralmente por iniciantes/recém-iniciados. Muitas vezes é confundido com o filá, entretanto costuma ser mais duro (engomado), e não dobrável como o filá.

Figura 3 - Equeté



Foto: Propaganda/anúncio no Mercado Livre

Filá

Espécie de gorro, com constituição mais amolecida que o equeté, conforme visto acima, por vezes é com ele confundido (Figura 4). Existe uma qualidade de filá mais

elaborada e com formato cônico conhecida como filá africano ou bubu (Figura 5)¹⁹. Geralmente traz cores vistosas, associadas ou não ao Orixá de cabeça de Babalorixás,²⁰ Ogãs e outros Ebômis²¹. Em algumas comunidades, é comum utilizar-se o bubu com a parte cônica caída para o lado esquerdo se o homem for solteiro e para o direito, se casado.

Figura 4 - Filá



Fonte: fotografia de Ogã Mário de Ayrá (2020), cedido a autoria do texto

¹⁹ Não confundir com uma “espécie de túnica comprida, usada na região da antiga Senegâmbia” (LOPES, 2004, p. 143), também chamada de bubu e popularizada no Brasil por Jorge Amado.

²⁰ Função masculina mais elevada numa comunidade-terreiro, popularmente conhecido como “Pai-de-Santo”. O correspondente feminino é a Ialorixá. (BARBOSA JR., 2016, p. 90). Algumas Umbanda também se valem dos termos Babalorixá e Ialorixá para as principais lideranças de seus terreiros.

²¹ “Quem já cumpriu o período de sete anos de iniciação. Significa ‘meu irmão mais velho’.” (BARBOSA JR., 2016, p. 92)

Figura 5 - Bubus confeccionados por Iya Senzaruban.



Fonte: fotografia de Iya Mutandare (Acervo de Tata Obasiré), cedido a autoria do texto

Tempo e espaço sagrados são momentos e lugares de ritualização, portanto de suspensão do cotidiano. Entretanto, para as religiões de terreiro, com uma prática espiritual arraigada no cotidiano, o profano é sacralizado enquanto o sagrado é incorporado ao profano. A liturgia e o rito potencializam o Axé (a energia vital) que circula no planeta, nas plantas, nos animais, no ser humano, no fogo etc. Logo, o Axé não está presente/circula apenas nos rituais religiosos. Ecológicas por princípio, as religiões de terreiro não concebem, por exemplo, o cuidado com a água em suas liturgias enquanto tolera o descaso com rios e mananciais, por exemplo. Assim, a permeabilidade entre sagrado e profano é consentida e consciente de que o mesmo corpo (e a mesma alma, portanto) circula por ambas as situações. Nessas permeabilidades, não apenas o cotidiano das pessoas adentra as comunidades terreiro, mas também a sacralidade transpira de seus espaços. Se foi/é assim na música, na culinária e em tantas outras manifestações²², não

²² Há diversos estudos que demonstram como se dão essas transpirações. No caso dos gêneros musicais, o samba, nascido nos terreiros de Candomblé, é um dos mais conhecidos. A esse respeito, com foco nas permeabilidades entre terreiro - escola de samba - terreiro, cf. ALEXANDRE (2021).

seria diferente com as vestimentas. Em outras palavras, as coberturas de Orí também se tornaram ícones de identidade étnico-cultural, e não apenas religiosa, ao mesmo tempo em que são objetos de apropriação cultural.

Existem, ainda, outras coberturas de cabeça bastante usuais nas religiões de terreiro e conhecidas do grande público, como o *kufi* (Figura 6) e o *abeti-ajá* (Figura 7). O *kufi*, acessório de cabeça arredondado, conforme José Roberto Lima Santos (SANTOS, 2022, p. 414), é utilizado tanto por homens quanto mulheres, cristãos ou muçulmanos, na África do Norte, Ocidental ou Oriental, bem como no Sul da Ásia. Com a diáspora africana nas Américas, sobretudo os homens advindos da África Ocidental passaram a utilizar o *kufi* como símbolo de orgulho de suas origens, inclusive religiosas (cristianismo, islamismo ou religiões tradicionais africanos). Pode ser branco ou com adornos de cores e pedrarias. O *abeti-ajá*, por sua vez, é um chapéu triangular, de origem iorubá (o nome significa “como as orelhas de um cachorro), geralmente confeccionado em algodão, *wax prints hollandais* e ricamente ornamentado, bastante comum nos Candomblés reafricanizados (SANTOS, 2022, p. 415-416).

Figura 6 - Kufi



Fonte: Propaganda/Anúncio no Mercado Livre

Figura 7 - Abeti-ajá



Fonte: Omoola Institute of African Culture

Cada cabeça, uma sentença?

A canção “Filá”, de Chico César, representa bem o uso de uma indumentária no cotidiano (o filá), como símbolo de identidade étnica e cultural, além de religiosa, e a ambiguidade com que é vista/encarada pelo entorno.

Quando saio na rua com meu filá
Escuto logo Jimmy Cliff
Mas eu sei se é um anjo ou se é um patife
Que tira essa onda com o meu filá

Pra desfilar, pra namorar
Pra impressionar a menina
Para ir num tambor de mina
Sair pra dançar

Pra ver a filarmônica tocar
E na barca de cabedelo guardar o cabelo
Entocar a crina, ter sombra no Sol
Cumprir a sina, pingo no i sinalizar

Eu fui lá no Pelô de filá novo
Pegar a menina no cursinho
Os brotos olhando pro neguinho
Parecia um rei no meio do povo

Esse filá é o Sol, é o orgulho da raça
No banco, na praça, na beira do mar
Entre a cabeça e o céu, entre o homem e Deus
É minha coroa, é meu filá

Os ambientes de uso do filá são tanto sagrados (tambor de mina²³) quanto profanos (rua, barca de Cabedelo²⁴, Pelourinho²⁵, cursinho, banco, praça, beira do mar), assim como sua presença (sagrado: tambor de mina; profano: namorar, impressionar a menina, ver a filarmônica tocar etc.). Essa combinação de ambientes e usos evoca a noção de que, sobretudo os chamados Cultos de Nação (dentre eles, os Candomblés e Batuques), mais do que religiões são, na verdade, um *modus vivendi* pautado por ordenações ético-filosóficas, baseado na ancestralidade mítico-histórica trazida para o Brasil pelos povos africanos escravizados, que o mantiveram, adaptaram às circunstâncias e difundiram, a despeito das inúmeras formas de opressão, sistemáticas e cotidianas, da escravização ao racismo religioso, às portas fechadas no mercado de trabalho e ao racismo recreativo em redes e rodas sociais, dentre outros.

A associação com o músico jamaicano Jimmy Cliff (1944) pode representar tanto um elogio (ícone do reggae) quanto uma descaracterização (“maconheiro”, segundo o senso comum), daí a ambiguidade de quem “tira a onda”, podendo tanto ser “anjo” quanto “patife”. Contudo, a consciência da importância do filá situa o eu-poético como referencial tanto do profano (“Os brotos olhando pro neguinho/Parecia um rei no meio do povo”) quanto do sagrado (“Entre a cabeça e o céu, entre o homem e Deus/É minha coroa, é meu filá”). Ao unir sagrado e profano, humano e divino, o filá evoca a noção de Orixá como ancestral mítico-histórico (com passagem pela terra antes de ser divinizado²⁶) e de que, para os (as) adeptos (as) das religiões de terreiro, sagrado e profano, litúrgico e cotidiano não são excludentes, mas complementares, daí a orientação integrada/ecológica dessas religiões.

Ademais, em virtude do histórico de resistência (e, portanto, de aquilombamento), elementos das mitologias dos Orixás (por extensão, de seus cultos) ultrapassam o universo religioso para se expandirem enquanto identitários dos afrodescendentes. Tome-se, por exemplo, o machado de Xangô, símbolo da Fundação Cultural Palmares, retirado em 2021 pelo então Presidente Sérgio Camargo (2019-2022), sob o argumento de não

²³ “Culto afro-brasileiro de origem jeje, característico principalmente no Estado do Maranhão. O vocábulo ‘mina’ refere-se à origem dos escravos, aprisionados no forte de São Jorge da Mina, de propriedade dos portugueses, na África Ocidental, antes de serem trazidos para o Brasil como escravos. (...)” (BARBOSA JR., 2015, p. 216)

²⁴ Cidade da Paraíba.

²⁵ Bairro/ponto turístico e cultural de Salvador - BA internacionalmente conhecido. Originalmente, o pelourinho era uma “coluna de pedra ou poste de madeira em que, na época colonial, os condenados, em geral negros e escravos, eram expostos à execração pública ou submetidos a castigos.” (LOPES, 2004, p. 522)

²⁶ A respeito das principais cidades/regiões de cultos aos Orixás e sua história, cf. JAGUN, 2017, pp. 171-197.

representar o povo brasileiro, e reabilitado em 2023, logo no início do terceiro mandato do Presidente Luís Inácio Lula da Silva, com a cantora Margareth Menezes como Ministra da Cultura e com João Jorge Rodrigues à frente da Fundação Palmares. Barbosa Jr. escreve a esse respeito:

Em vários dos relatos mitológicos sobre Xangô, este Orixá (paralelo ao Inquice congo-angolês Nzazi e ao Vodum daomeano Heviossô, ambos também cultuados no Brasil) inicialmente é injusto, o que nos alerta que a Justiça é um exercício a ser vivenciado e aprendido. Seu machado bipene, assim como a balança de Themis, aponta e reconhece o contraditório, afinal, se a vingança é um prato que se serve frio, a Justiça, por outro lado, vem aquecida pelo fogo do grande Rei. Esse machado potente, importante símbolo da resistência dos descendentes de escravizados no Brasil (portanto, referencial quilombola) voltou a ser o símbolo da Fundação Cultural Palmares, pois havia sido retirado pela anterior despresidência da Fundação, a qual também tentou, como outra estratégia de branqueamento, alterar o nome da instituição para Princesa Isabel após intensos contatos com os Orléans e Bragança, herdeiros de uma inexistente casa real brasileira. O Rei/Pai Xangô, por outro lado, foi saudado no dia da concorrida posse das Ministras Anielle Franco (Igualdade Racial) e Sônia Guajajara (Povos Indígenas), juntamente com divindades dos povos originários das florestas brasileiras, a lembrar que no estado laico a liberdade de culto é de todos ou de ninguém. *O Pai tá on* (BARBOSA Jr. *apud* MIKLOS, 2023, p. 1).

Por outro lado, panos de cabeça e filá, por exemplo, também têm sido utilizados no cotidiano sem qualquer referência ou ligação com o universo afro diaspórico, no que tange ao sagrado ou ao profano. Trata-se de um processo de apropriação cultural e esvaziamento das origens por parte dos segmentos hegemonicamente socioeconômicos (notadamente brancos), como se costuma fazer com tantos elementos de origem africana, o que corrobora uma estratégia de genocídio cultural²⁷.

²⁷ NASCIMENTO (2016) estabelece as bases de numerosos estudos que demonstram que há várias espécies de genocídio do povo negro, e não apenas a que elimina/extermina os corpos, dentre elas o chamado branqueamento da raça (p. 83-92), o embranquecimento cultural (p. 111-121) e a bastardização da cultura afro-brasileira (p. 141-151).

Segundo Rodney William,

A apropriação reafirma o racismo porque demarca as diferenças que estabelecem como ruim tudo que vem do negro ou de outros povos inferiorizados. Em contrapartida, qualifica como boas todas as coisas que o branco produz e mesmo aquelas das quais se apropria. Uma das características mais recorrentes da apropriação cultural é apagar a cor dos elementos, isto é, emprestar um tom neutro, universal, ao elemento adotado (WILLIAM, 2019, p. 44).

Esse apagamento também pode ser compreendido como invisibilização: à primeira vista, a matriz afro/negra está ausente de um fenômeno (histórico, cultural, religioso etc.), contudo subjaz numa espécie de grito silencioso, sob o “tom neutro, universal” de que fala William (2019, p. 44). Nesse sentido, estratégias de invisibilização, amplamente estudadas por SODRÉ (2019), agrupam-se sob a técnica conhecida como *trompe l'oeil*. Conforme Silva:

a expressão de origem francesa, muito utilizada na pintura ou na arquitetura para indicar a capacidade de o olho ser iludido fazendo-se perceber, por exemplo, estruturas tridimensionais a partir de superfícies planas (o efeito perspectiva) é utilizada aqui no sentido de constatar que há no Brasil um traço antropológico no qual as aparências escondem estruturas que contradizem o que se percebe à primeira vista, constituindo um panorama cultural complexo que, para ser examinado, necessita de abordagens diversas e diversificadas (SILVA, 2019, pp. 5-6).

Nesse contexto (e ainda em relação à cabeça), além de oás orí e filás, outros exemplos dessas estratégias de apropriação/invisibilização - de elementos do sagrado ao profano - são os usos de turbantes e tranças pelas classes sociais altas ou médias brancas, sem referências às origens ou a qualquer contexto de origem afro. Conforme exemplifica a filósofa negra Djamila Ribeiro em depoimento à revista Carta Capital, em 18/02/2017: “Eu, quando uso turbante na rua, as pessoas me apontam e me discriminam. Ao mesmo tempo, uma pessoa branca com o mesmo acessório é vista como moderna.” Na mesma matéria, sintetiza a bacharel em História e educadora Suzane Jardim:

Com esse processo concluído, o mesmo grupo responsável pela marginalização passa, então, a ressignificar essas práticas e símbolos antes condenados, tentando torná-los atrativos para a maioria da população e visando o lucro. Nesse processo, toda a essência simbólica dos elementos é perdida. Eles passam a ser apenas objetos de desejo, cada vez mais caros e inacessíveis para os que foram primeiramente hostilizados (RIBEIRO, 2017).

A lógica do mercado, por meio do embranquecimento cultural (NASCIMENTO, 2016, p. 111-121), ao reduzir elementos identitários a estratégias de consumo e venda, inviabilizando suas origens (étnicas, religiosas etc.), é quem faz a cabeça de quem pode pagar por seus objetos de ostentação, dentre eles coberturas de cabeça e penteados.

Considerações finais

As coberturas de cabeça, vestimentas sagradas/litúrgicas das religiões de terreiro, assumem-se também como elementos de identidade étnico-cultural. Portanto, além de circularem em espaços profanos como veste sagrada (evento público de rua, assembleia legislativa etc.), figuram, ainda, como adereços cotidianos, associados à diáspora africana. Entretanto, também são objetos de apropriação cultural, numa tentativa de apagamento de suas origens históricas, étnicas e religiosas.

Tais estratégias se coadunam como um projeto histórico de desvalorização e invisibilização²⁸ da cultura afro diaspórica no Brasil. Da mesma forma que os setores dominantes socioeconômicos do país não se importam com as peculiaridades do abate animal ritualístico de judeus e muçulmanos, mas demonizam práticas semelhantes em comunidades-terreiro²⁹ (BARBOSA JR., 2020), não se observam ações de apropriação

²⁸ Estratégias de invisibilização, amplamente estudadas por SODRÉ (2019), agrupam-se sob a técnica conhecida como *trompe l'oeil*. Conforme SILVA (2019, pp. 5-6), “a expressão de origem francesa, muito utilizada na pintura ou na arquitetura para indicar a capacidade de o olho ser iludido fazendo-se perceber, por exemplo, estruturas tridimensionais a partir de superfícies planas (o efeito perspectiva) é utilizada aqui no sentido de constatar que há no Brasil um traço antropológico no qual as aparências escondem estruturas que contradizem o que se percebe à primeira vista, constituindo um panorama cultural complexo que, para ser examinado, necessita de abordagens diversas e diversificadas.”

²⁹ A demonização do abate religioso nas comunidades-terreiro é um dos exemplos mais evidentes de racismo religioso. Nas palavras de Sidnei Nogueira, “o racismo religioso condena a origem, a existência, a relação entre uma crença e uma origem preta. O racismo não incide somente sobre pretos e pretas praticantes dessas religiões, mas sobre as origens da religião, sobre as práticas, sobre as crenças e sobre os rituais. Trata-se da alteridade condenada à não existência. Uma vez fora dos padrões hegemônicos, um conjunto de práticas culturais, valores civilizatórios e crenças não pode existir; ou pode, desde que a ideia de oposição

cultural do quipá judaico ou do solidéu católico, por exemplo, como se faz com filás, equetés, turbantes e outros elementos de vestimentas afro religiosas/afro diaspóricas. Assim como as balas “perdidas” nas periferias brasileiras têm alvo certo e certo, vidas e corpos pretos, o genocídio cultural também é programado. Contudo, as comunidades-terreiro se ORI/entam no sentido de ritualizar a vida e celebrar a existência com graça, beleza, diversidade, tecidos e formatos diversos. A cabeça segue ativa, posto que protegida.

Referências bibliográficas

- “Abeti-ajá”. Disponível em <https://www.facebook.com/search/top?q=omoola%20institute%20of%20african%20culture> . Acesso em 06/5/2023.
- ABIODUN, Rowland. “Axé: visualizar e verbalizar o poder criativo através da arte”. Disponível em https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/rowland_abiodun_-_axe.pdf. Acesso em 01/5/2023.
- ALEXANDRE, Claudia. *Orixás no terreiro sagrado do samba - Exu e Ogum no Candomblé da Vai-Vai*. Rio de Janeiro: Fundamentos de Axé, 2021.
- “Anúncios de produtos”. Disponível em: <https://www.mercadolivre.com.br/>. Acesso em: 06/5/2023.
- BÍBLIA NOVA PASTORAL*. São Paulo: Paulus, 2020.
- BAITELLO JR., Norval. *A era da iconofagia*. São Paulo: Hacker Ed., 2005.
- BARBOSA JR., Ademir. *Dicionário de Umbanda*. São Paulo: Anúbis, 2015.
- BARBOSA JR., Ademir. *O corte: provocações sobre o abate religioso*. São Paulo: Pluralidades, 2020.
- BÍBLIA NOVA PASTORAL*. São Paulo: Paulus, 2020.
- CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Allan. *Dicionário de símbolos*. 22 ed., Rio de Janeiro: José Olympio, 2008 (equipe de tradutores).
- COOPER, . Jean. Campbell. *An illustrated encyclopaedia of traditional symbols*. Nova Iorque: Thames & Hudson, 2009.
- JAGUN, Márcio de. *Orí: a cabeça como divindade*. Rio de Janeiro: Litteris, 2015.

semântica a uma cultura eleita como padrão, regular e normal seja reiteradamente fortalecida.” (NOGUEIRA, 2020, p. 47)

KELEMAN, Stanley. *Mito e corpo - uma conversa com Joseph Campbell*. São Paulo: Summus, 1999.

KLEIN, Alberto. *Imagens de culto e imagens da mídia - interferências midiáticas no cenário religioso*. Porto Alegre: Sulina, 2006.

LODY, Raul. *Dicionário de arte sacra e técnicas afro-brasileiras*. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2003.

LODY, Raul. *Moda e história: as indumentárias das mulheres de fé*. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2015.

LOPES, Nei. *Enciclopédia brasileira da Diáspora Africana*. São Paulo: Selo Negro, 2004.

MARCONDES FILHO, Ciro. *Dicionário da comunicação*. 2 ed., São Paulo: Paulus, 2009.

MIKLOS, Jorge. *A construção de vínculos religiosos na cibercultura: a ciber-religião*. São Paulo: Ideias e Letras, 2012. Disponível em:

MIKLOS, Jorge. <https://prodiversidade.org.br/por-uma-justica-que-se-cumpra-e-um-direito-que-nos-respeite/>. Acesso em 15 de fevereiro de 2023.

NASCIMENTO, Abdias. *O genocídio do negro brasileiro - processo de um racismo mascarado*. 3 ed., São Paulo: Perspectivas, 2006.

NOGUEIRA, Sidnei. *Intolerância religiosa*. São Paulo: Pólen, 2020.

RIBEIRO, Djamila. “O uso de turbante por pessoas brancas é apropriação cultural?”. Publicado em 18/02/2017. Disponível em <https://www.cartacapital.com.br/sociedade/turbantes-e-apropriacao-cultural/>. Acesso em 06/5/2023.

SANTOS, José Roberto Lima. *Indumentárias de Orixás: arte, mito e moda no rito afro-brasileiro*. São Paulo: Unesp, 2022.

SANTOS, Karin Cristina Heidel de Oliveira. *Estudos dos conceitos fundamentais da Teoria da Mídia de Harry Pross: uma Teoria dos Multimeios*. São Paulo: PUC, 2008.

SILVA, M. R. “Trompe-l'oeil: apagamentos e (in)visibilidade da Umbanda na cultura brasileira”. Anais da XXVIII Reunião Anual da Compós. PUC: Porto Alegre, 2019.

SILVA, Wagner Gonçalves da. “Arte religiosa afro-brasileira - As múltiplas estéticas da devoção brasileira”. In: *A Divina Inspiração Sagrada e Religiosa – Sincretismos* (Catálogo), São Paulo: Museu Afro Brasil, 2008.

SODRÉ, M. *O Terreiro e a cidade*. 3 ed., Rio de Janeiro: Mauad X, 2019.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas: a moda no século dezenove*. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

VIANA, Janaina. Uma possível arte Afro-brasileira: corporeidade e ancestralidade em quatro poéticas. Dissertação (Mestrado em Artes). São Paulo: Instituto de Artes/Universidade Estadual Paulista, 2008.

WILLIAM, Rodney. *Apropriação cultural*. São Paulo: Feminismos Plurais, 2019.

Recebido em: 16/02/2023

Aceito em: 20/05/2023

A INDUMENTÁRIA DE LÓGUNÈDE E A DIVERSIDADE DE GÊNERO NA COSMOPERCEÇÃO IYORÙBÁ

José Roberto Lima Santos¹

DOI: 10.26512/revistacalundu.v7i1.47629

Resumo: O presente trabalho tem por objetivo analisar a indumentária de Lógun ède presente nos ritos do candomblé de ketu e as inserções de elementos africanos, uma vez que o processo de reafricanização em São Paulo proporcionou além da inclusão de outros elementos que compõe a indumentária do polêmico orixá, uma vez que implica a descoberta de outras interpretações ao que se refere à divindade africana e a diversidade de gênero segundo a cosmopercepção iyorùbá. Partimos da hipótese que as mudanças e aglutinação de outros elementos vestíveis na indumentária do orixá caçador – Lógunède, corrobora para a desmistificação e elucidação da diversidade apresentada nas vestes de candomblé para além do que é tido como tradição imutável e inquestionável, uma vez que a religião é dinâmica, viva e que de tempos em tempos, se refaz para continuar a existir e co-existir na contemporaneidade.

Palavras-chave: Indumentárias de orixás. Indumentária de Lógunède. Diversidade de gênero. Cosmopercepção iyorùbá. Candomblé reafricanizado.

Resumen: El objetivo del presente trabajo es analizar la indumentaria de Lógun ède presente en los ritos del candomblé ketu y las inserciones de elementos africanos, ya que el proceso de reafricanización en São Paulo proporcionó no sólo la inclusión de otros elementos que componen la indumentaria del controvertido orixá, sino también el descubrimiento de otras interpretaciones sobre la divinidad africana y la diversidad de género según la cosmopercepción iyorùbá. Partimos de la hipótesis de que los cambios y aglutinación de otros elementos vestibles en la indumentaria del orixá cazador – Lógunède, corrobora para la desmitificación y elucidación de la diversidad presentada en las prendas del candomblé más allá de lo que se toma como tradición inmutable e incuestionable, ya que la religión es dinámica, viva y que de vez en cuando, se rehace para continuar existiendo y coexistiendo en la contemporaneidad.

Palabras clave: Ropas de orixá. Ropas de Logun ede. Diversidade de gênero. Cosmopercepción yoruba. Candomblé reafricanizado.

¹ José Roberto Lima Santos, de nome artístico Roberto Santos, é Artista, Educador e Pesquisador, graduado e pós-graduado pela FPA – Faculdade Paulista de Artes entre 2010 e 2014 em Artes Cênicas. Doutorando em Artes pela UNESP – “Universidade Júlio de Mesquita Filho” de 2023 a 2027. Em 2022, concluiu o Mestrado acadêmico nas Artes Cênicas pela UNESP – “Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho”, Instituto de Artes Campus São Paulo, no PPGA IA – Artes, fazendo parte do Grupo Terreiro de Estudos e Investigações Cênicas: Teatro, Brincadeiras, Rituais e Vadiagens, ministrado e dirigido por Profa. Dra. Marianna Francisca M. Monteiro. É também, participante do grupo Fayola Odara – Grupo de Pesquisas Estéticas e Culturais Africanas e Afro Diaspóricas na USP dirigido pela Profa. Dra. Marina de Mello e Souza e doutoranda Aymê Okasaki. Tem flertado com a performance, teatro contemporâneo, dança afro-brasileira, moderna e contemporânea, relacionando experiências referente ao corpo negro nas artes. E ainda, estudos sobre vestimentas, trajes e indumentárias de candomblé.
www.robertosantosartes.com.br. E-mail: jrl.santos@unesp.br.

Introdução

Segundo os autores Roquinaldo Ferreira e Tatiana Seijas em a obra *O tráfico de escravos para a América Latina: um balanço historiográfico* (2018), no século XVIII, as ligações bilaterais entre Salvador e a Baía do Benim catalizaram o tráfico de **escravizados** (grifo meu) para o Brasil. De Salvador, cativos africanos eram levados para canaviais no **recôncavo baiano** (grifo meu) ou para as regiões mineiras (Ferreira Furtado, 2012) (tradução nossa). Muitos permaneciam em Salvador, que era um centro comercial com conexões na Europa, África e Ásia. O forte português em Uidá, construído em 1721, por exemplo, foi na maior parte financiado e administrado a partir de Salvador, escapando em grande medida ao controle de Lisboa. Até o final do século XVIII, na verdade, Portugal teve o cuidado de não perturbar as estruturas do tráfico de escravos no Atlântico Sul. Tão logo o Brasil se tornou independente, no entanto, o comércio de cativos se tornou peça central no processo de construção do estado nacional brasileiro e fez do país um dos palcos centrais na campanha abolicionista britânica. No Brasil, a migração forçada de africanos só teria fim na década de 1850 (FERREIRA&SEIJAS, p.59,2018). (...)Como tinha como origem sobretudo a Baía do Benim e a África Central, o tráfico para o Brasil teve um impacto direto na forma como os cativos construíram suas vidas sob a escravidão no Brasil. A existência de um conjunto relativamente comum de traços culturais moldou formas particulares de resistência e a religiosidade escrava (FERREIRA&SEIJAS, p.59,2018).

Importante ressaltarmos que em particular, no Brasil, devido à imposição cristã pelos colonizadores europeus aliados à Igreja Católica Apostólica Romana, os africanos na condição de escravizados, desenvolveram uma estratégia intrigante na organização do culto às divindades e aos seus ancestrais, em locais que passaram a se chamar terreiros de candomblé. Ou seja, perante o genocídio e epistemicídio cultural, houve um processo estratégico de negociação, invenção e reinvenção, diante da violenta realidade do processo de colonização, para manter viva sua ancestralidade a perpetuá-la no novo mundo, e assim expandi-la para além dos locais de origem.

Em primeiro momento, temos conhecimento dos calundus², e mais à frente, com a realização de assentamentos de espaços territoriais definidos, que em meados do século XIX na Bahia, passaram a ser conhecidos como casas de culto africanos que foram ressignificados nos locais chamados de terreiros, espaços de solidariedades e

² Para mais informações consultar: SOUZA, Laura de Mello e. O diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial. Editora Companhia das Letras, 1986.

religiosidades negras, organizados por sacerdotes e sacerdotisas africanos, que ampliaram seu legado para seus descendentes nordestinos até chegar aos dias atuais, tornando-se assim, um culto afro-brasileiro difundido por todo o Brasil contemporâneo.

Poderemos mencionar os três terreiros de candomblé localizados na Bahia que são apresentados como locais de matrizes afro-brasileiras uma vez que resistiram aos processos de colonização, pós colonização, modernidade e estão preservados na contemporaneidade: Ilê Axé Iyá Nassô Oká (Terreiro da Casa Branca), Ilê Axé Opo Afonjá e Terreiro do Gantois³. O candomblé é um microcosmo africano dentro do macrocosmo brasileiro. É uma África reinventada e recriada a partir das contingências brasileiras, e no Brasil, recriada a partir das diferenças regionais. Caleidoscópio de mundos, o candomblé concilia magia e ciência, masculino e feminino, estrutura e singularidade (OLIVEIRA, p.15, 2005).

Além de todo o sincretismo entre cultos africanos, compartilhados pelos grupos étnicos presentes no Brasil, dentre eles (bantus, fons, minas, haussas, mandingas e os iorubás), uma das estratégias entre tantas outras, foi associar as vestes e acessórios (popularmente conhecidos como paramentos), de todas as divindades iorubanas aos modos de vestir europeus, associados aos costumes de vestir de origem africana. E ainda, a readequação do culto às divindades. Ao nos referirmos, em particular à divindade Lógunède⁴, sua indumentária também foi recriada e suas características míticas, muitas vezes sendo afirmada, de maneira equivocada, ou seja, seis meses masculino, seis meses feminino, devido aos aspectos da oralidade passada de geração a geração. Mas que na realidade nos parece que isso nunca existiu.

A transmutação deste polêmico orixá está mais próxima da metamorfose que o transforma de tempos em tempos, onde o encantamento e magias por ele utilizadas, permite que não venha a perder sua identidade fluida, livre de imposições binárias, embora sejam apontadas em seus mitos e orikis traduzidos pelos estudiosos do Ocidente. Iremos abordar no decorrer do texto, hipóteses a respeito desse orixá e de sua

³ Para mais informações consultar: SANT'ANNA, Márcia. Escravidão no Brasil: os terreiros de candomblé e a resistência cultural dos povos negros. Consult. em em, v. 17, p. 9, 2015. Disponível em: http://www.pontaojongo.uff.br/sites/default/files/upload/escravidao_no_brasil_os_terreiros_de_candomblé_e_a_resistencia_cultural_dos_povos_negros.pdf Acesso em: 17 jan 2023.

⁴ Nota: Uma parte desse artigo foi apresentada na conclusão do curso de extensão Certificado em Estudos Latinoamericanos/Afro Latin American Research Institute Harvard University at the Hutchins Center, que foi realizado no período de 09 de setembro de 2022 a 10 de março de 2023. O autor recebeu menção honrosa pela relevância do tema e pelo diálogo com áreas correlatas, tendo ficado entre os 10 melhores pesquisadores durante o processo de estudo, diálogos e aprendizagem. Para mais informações consultar: <https://certificadoalari.fas.harvard.edu/> Acesso em: 28 abr 2023.

indumentária preservada no candomblé afro-brasileiro de nação ketu presente na diáspora brasileira, nos atentando à pesquisa em andamento sobre o candomblé paulista pelo autor.

1 – Lógunède na Nigéria, no candomblé afro-brasileiro e suas indumentárias

Na África, em particular, na Nigéria, Lógunède é uma divindade de múltiplas facetas. Lógunède não é frágil, é agressivo, sanguinário, caçador e guerreiro oriundo da cidade de Edé e Ilesa, ambos localizados na Osun State - Nigéria. Dono de um gênio forte e indomável. Também é cultuado na cidade Estado de Ibadan.

Segundo a sacerdotisa *Omoriyeba Silifatu Lasisi*, participante do evento cultural Alaiandê xirê em São Paulo no ano de 2019, que aconteceu no Ilê Afro-Brasileiro Odé Lorecy:

Logun Éde é um orixá muito importante. Edé é o pai de todo tipo de guerra; é um homem poderoso que não precisa de chuva para fertilizar seu campo. Ele é um orixá muito especial e por isso que o chamam de “o homem poderoso que fertiliza o campo do verão”. A origem desse orixá é uma cidade chamada Éfòn Aláaye. E por isso ele é louvado e chamado como o filho de esokonrobo⁵ e o filho da poeira da feira. Logun Edè dá dinheiro, filhos para as mulheres estéreis, paz e, se tivermos problemas em nosso trabalho e em outras coisas, ele sempre ajuda em qualquer tipo de dificuldade. Por isso, o chamamos de orixá que reconstrói a cabeça das pessoas sem sorte. Ele torna as pessoas abençoadas (LASISI, ps. 48-50, 2019).

Lógunède, filho de *Òsun* e *Osòósi*, é o príncipe da realeza africana. O seu nome é proveniente do iyorubá *Lógunède*, *Lógun-Èdẹ* ou *Ológún-èdẹ*. Uma divindade ambígua e carrega a dualidade, por trazer consigo as características do caçador *Ode* e da astuciosa deusa da beleza, *Òsun*. Atraente, sedutor, vaidoso, muitas vezes imprevisível, mas cheio de habilidades e olhar assertivo e certo, herdado de seu pai, conquistador tal como sua mãe. Conhecido popularmente, como o *Ólògún Ode* – o guerreiro caçador,

⁵ Fruto não comestível ao qual se atribui poder de trazer paz, fortuna, proteção e afastar os males. Para saber mais informações: SILVA, Vagner Gonçalves da. Rosenilton Silva de Oliveira, José Pedro da Silva Neto. *Alaiandê xirê* – desafios da cultura religiosa afro-americana no século XXI, coleção viramundo, FEUSP, 2019.

Asiwájú Òrìsà – o líder dos orixás, *Olóode pa eron Olóodò è pejá* (Senhor da Caça, Senhor do Rio e Pescador) e *Eluawo* – o guardião dos segredos da guerra. Ao observarmos a imagem, percebemos que a divindade ocupa o espaço público juntamente com um grupo, (possivelmente familiares da sacerdotisa em estado de exorporação em Lógunède), durante um festival dedicados às divindades da caça.

A indumentária é feita de tecidos *aso oke* (produzidos manualmente em tear nos tons amarelo). Outras peças estão amarradas/entrelaçados ao corpo, com sobreposições de tecidos brancos, *wax prints hollandais* em tons roxo e lilás estampado e uma espécie de capuz. Seus acessórios/paramentos são as duas bolsas feitas artesanalmente com peles de animais, dois *aparú* (espécie de chicote) e ainda, braceletes e pulseiras multicoloridas. No pescoço diversos *ikete* (colares de missangas) e outros feitos com búzios que cruzam o tronco. Na cabeça temos uma espécie de gorro, feito do mesmo tecido que envolve o corpo.

Fig.1 – Lógunède da Ìyá Ọ̀ṣúnníkẹ̀ẹ̀ Ọ̀lọ̀ṣundé Aláàánú de Abẹ̀òkúta/Nigéria



Fonte: Postagem em rede social (Facebook)⁶

Acesso em: 19 jan 2023

No candomblé afro-brasileiro é cultuado na nação Ijexá, mas também nas nações ketu e efon, sendo o seu culto muito difundido na região Sudeste e Nordeste do Brasil. O que os africanos e descendentes trouxeram para o Brasil foi sua estrutura mitológica.

⁶ Disponível em: <https://www.facebook.com/photo?fbid=525981092906529&set=pcb.525981272906511>

Alijados de suas instituições, destituídos de seus bens e terras, deslocados de sua fonte cultural de organização da vida, desmembrados de seus núcleos familiares, os negros africanos e afro-brasileiros contavam apenas com seu corpo e seus mitos. Neste contexto os mitos passam a ter um significado muito peculiar na história desse povo (OLIVEIRA, p.235, 2005).

São os mitos que relatam os grandes feitos dos orixás e seus desdobramentos na vida terrena. São parâmetros utilizados para exercitar o equilíbrio e a relação com a natureza que há em nós e que não está dissociada de nossa gênese humana. Segundo os mitos, vive seis meses nas matas caçando com *Osòósi* e seis meses nos rios pescando com *Òsun*. No entanto, existem outras versões acerca de sua filiação. Se na maioria dos mitos, Logunedé surge como filho de *Osùn* e *Osòósi*, em outras versões, bem mais raras, aparece como filho de *Ògún* e *Oyá*. Após ser abandonado por *Òsun*, que vai morar com *Sangò*, Lógunède vai viver com *Ògún*, aprende com ele as artes da guerra e da metalurgia. É coroado por *Oyá* como o príncipe dos orixás. É amigo íntimo de *Yewá*, seriam eles os orixás que se complementam, considerados o par perfeito.

Fig.2 - Indumentária de Logun ede



Fonte: Foto de Sissa de Oliveira (2019) – Casa África Brasil

A característica de unir o feminino de Òsun ao masculino de Osòósi, muitas vezes, o leva a ser representado como um jovem, um menino pequeno ou adolescente e com isso, segundo fontes orais, isso se dá devido à sua aproximação com os Ibêjis (divindades gêmeas infantis). Como símbolo da pureza, com frequência Logun edé também é visto erroneamente como um ser andrógino. Ao contrário do que muitos pensam, Lógunède não é de características masculina e feminina, não é bissexual e hermafrodita. Essa crença não encontra fundamento no Odù Corpus (RIBEIRO, SÌRÍKÙ, p.68, 2015).

Lógunède nos remete aos aspectos de sua gênese divinizada a partir da complementação, uma vez que surge de duas divindades distintas: *Osùn* e *Osòósi*. E dessa complementação surge suas singularidades e particularidades. Uma vez que se tornou uma divindade, transcendeu e passou a ter acesso a aspectos de metamorfoses, transmutações e encantamentos, mantendo sua essência primordial mítica. Sua dualidade se dá em nível comportamental, já que em determinadas ocasiões pode ser doce e benevolente como Oxum e em outras, sério e solitário como Oxóssi (GÓIS, p.347, 2013). Ou seja, exemplificando: ao estar com o pai, adquire comportamentos voltados para o ofício da caça e da pesca. Enquanto na presença e convívio com sua mãe, tenderá a realizar tarefas voltadas para os afazeres domésticos e de magias.

A indumentária de Lógunède no candomblé afro-brasileiro é composta de duas partes: na parte masculina, representa seu pai *Osòósi*, veste azul claro, estampas ou peles de animais e na feminina, representa sua mãe *Òsun*, veste amarelo canário e ouro. Mas não podemos deixar de ressaltar que sua indumentária também personifica seu caráter combativo e guerreiro, uma vez que faz parte do clã dos Ode - os caçadores.

Os tecidos utilizados geralmente são encorpados ou esvoaçantes, dividindo-se entre os tons azul, verde, amarelo, branco, dourado e luminosos. Até mesmo os tons furta-cor se apresentam em suas vestes. Muito comum observarmos no candomblé a utilização para a construção da indumentária do orixá caçador tecidos de seda, algodão, rendas vazadas, tecidos estampados (*animal prints*), tules bordados e *Richelieu* de diversos tons. E ainda, aviamentos que se transformam em peças vestíveis que passaram a se chamar de trajes de entremeios.

Fig.3 - Indumentária de Logunede com sokoto (bombacho)



Fonte: Foto de Sissa de Oliveira (2019) – Casa África Brasil

A composição da indumentária é dividida em várias peças e partes que são: calção, anáguas, forro/contra-goma, três bantés (faixas que se transformam em laçarotes), um ou dois tecidos retangulares que serão atados ao ombro, ojá - pano de cabeça, um tecido triangular que será amarrado à saia com motivos de pele de animais, e até mesmo uma espécie de pequeno manto em suas costas, amarrado ao pescoço. Segundo Lopes (2019), na África diz-se que Logunedé tem aversão a roupas vermelhas e marrons, nenhum dos seus adeptos ousando utilizar essas cores em seu vestuário (LOPES, p.78, 2019).

A indumentária de Lógunède além de personificá-lo no meio terreno, também conta sua história, seus grandes feitos e acontecimentos. Ou seja, a indumentária não só cobre o corpo do iniciado para essa divindade, mas é preenchida de sentidos, significados e significantes. Ultrapassa o simples ato de vestir, pois contém uma importância identitária da divindade iyorúbá e a importância de seu culto na diáspora brasileira.

Embora haja uma estrutura definida nas indumentárias de Lógunède, pode haver variações, como por exemplo, ao invés de saieta, muitos vestem-no com o popular sokoto (calça) ou com o bombacho (uma calça bufante com estilo turco). E ainda, o uso

de tecidos franceses, chineses e o atualmente, muito conhecido nos terreiros de candomblé reafrikanizado, os tecidos *wax prints hollandais* ou *fancy prints* impressos com técnicas industrializadas e de grande produção em larga escala na Holanda, Nigéria e China.

Fig.4 - Paramentos/Insígnias de Logun edé



Fonte: Anúncio em loja virtual (Oxalufã Rei dos Orixás)⁷

Fig.5 - Paramentos de Logun ede em folha de flandres dourado



Fonte: Anúncio em loja virtual (Elo 7)⁸

As insígnias de Logun edé ou são: a balança, o ofá, o erukerê/alokerê, o abebé, as capangas em formato de peixe, coração ou chifres de boi, chapéu de couro e adê (coroa) e o *aljafa* (porta flechas). As peças podem ser feitas em tecidos que revestem bases de papelão ou palha, de metal bronze ou dourado.

⁷ Disponível em: <https://oxalufareidosorixas.com.br/product/paramento-de-logun-edo-super-luxo/> Acesso em: 21 nov 2022

⁸ Disponível em: <https://www.elo7.com.br/paramentas-styllus-orixa/dp/135DA01> Acesso em: 23 nov 2022

Fig.6 – Irukerê/Alokerê feito de crina de cavalos



Fonte: Anúncio em loja virtual (Afro Caribe Botânica)⁹

Devido ao processo de reafrikanização¹⁰ na cidade de São Paulo, foi inserido à insígnia de Lógunède, uma espécie de facão que se chama “*Àdá Idẹ*” - espada de bronze (metal amarelo), em variados formatos. Para adornar, utiliza-se couro natural de animais para confeccionar os paramentos de Lógunède, havendo a junção com metais, tecidos, búzios e missangas. Há ainda, o aketé iyé (chapéu com penas ou plumas) e o oruka (brincos e argolas). Por ser uma divindade múltipla, a depender do segundo orixá do elegùn, poderá trazer uma outra paramenta ou insígnia, como por exemplo, uma harpa (SANTOS, p.316-317, 2021). Vale ressaltarmos, que devido aos aspectos criativos e uma grande gama de materiais disponíveis na região Sudeste, em particular, na cidade de São Paulo, os aspectos de artesanaria e costura são bastante amplos.

⁹ Disponível em: <https://www.afrocaribebotanica.com/product-page/orisha-horse-tail-whisk-irukere>
Acesso em: 23 nov 2022

¹⁰ Podemos dizer que em São Paulo a reafrikanização teve impulso com o curso de idioma iorubá fornecido pela Universidade de São Paulo na década de 70, quando muitos sacerdotes fizeram o curso, e puderam ter contatos com professores nigerianos que traziam e comercializavam materiais religiosos (MELLO, pg 173,2008). E dentre esses materiais religiosos, tecidos, trajes e insígnias. Porém, o processo de reafrikanização tem cunho político, identitário, legitimação de alteridade, revisão do culto buscando a atualização dos ritos, compreensão dos já existentes, aprofundamento das epistemes filosóficas negras africanas presentes nos rituais, itãs, odus cânticos etc.; e em particular, voltados para os cultos familiares da Nigéria, compreendendo as cidades Estado de Oyó, Abeokutá, Osogbo dentre outras regiões. Muitos sacerdotes e sacerdotisas paulistas até os dias atuais viajam para a África afim de adquirir conhecimentos e saberes religiosos, para dar continuidade aos ritos dentro dos moldes africanos, porém, readequando-os à contemporaneidade e tradição de seus templos/terreiros, ou seja, o acúmulo de práticas rituais. Para mais informações consultar: MELO, Aislan Vieira. Reafrikanização e dessincretização do candomblé: Movimentos de um mesmo processo. **Revista Antropológicas**, v. 19, n. 2, 2008.

Fig.7 – Àdá Ide africano de Logun edé



Fonte: Anúncio em loja virtual (Awoomi)¹¹

E quais os motivos de tais afirmações equivocadas que estabelecem o binarismo ocidental de gênero ao que se refere a divindade Logun edé?

A socióloga nigeriana Oyèrónké Oyěwùmí (1957-), em sua obra *Epistemologias de gênero em África* (2022), menciona em seus estudos que muitas dessas ideias de generismo e sexistas são baseadas em observações de aventureiros brancos, etnógrafos coloniais, missionários e funcionários coloniais cujos preconceitos etnocêntricos estão ligados a suas posições dominantes e ideias sobre a superioridade racial e cultural dos brancos. Muito do seu desenvolvimento intelectual com a África tem sido sobre como encaixar as vidas africanas em suas teorias pré-fabricadas. Apesar do fato de que algumas das ideias racistas europeias mais repreensíveis sobre os africanos foram completamente desacreditadas, as noções sexistas não foram. Mas isso não quer dizer que o racismo e sexismo não estejam interligados (OYĚWÙMÍ, ps.298-299, 2022).

Já, Nei Lopes, em sua obra literária *Logunedé “, santo menino que velho respeita”* de 2019, sustenta que a divindade é referida nos candomblés de ketu como “metá-metá”.

O termo, com que se designam orixás de natureza dupla, como Logunedé, tem sido mal traduzido e mal interpretado, recebendo popularmente inclusive, um sentido depreciativo e desabonador. Em iorubá, *méta* significa “três”. E *metaméta* traduz-se como “três ao mesmo tempo”. Então, Logunedé é um orixá metametá porque congrega em si três naturezas: a da mãe, Oxum; a do pai, Inlê; e a sua própria (LOPES, ps. 46-47, 2019).

¹¹ Disponível em: <https://awoomi.com.br/produto/espada-logun-edé/> Acesso em: 23 nov 2022

De acordo com Lopes e com Oyèrónké Oyěwùmí, podemos vislumbrar que Lògunède não se encaixa no binarismo ocidental, uma vez que pode ser considerado uma divindade fluida e que não está presa a conceitos pré-concebidos por um sistema patriarcal hegemônico heteronormativo eurocentrado cristão. Sua genealogia está num outro estado de atuação, uma vez que na cosmopercepção iyorùbá, tal como mencionado por Oyěwùmí, as divindades não são definidas pela anatomia e genitália, ou seja, não é a anatomia ou aspectos biológicos que definirão as multiplicidades da divindade venerável Lògunède.

No panteão iyorùbá presente no candomblé afro-brasileiro, (...) em adição, há uma terceira categoria de gênero, o metá, que acrescenta uma novidade ao arcabouço comumente usado para organizar a vida social, considerando o referencial da sociedade abrangente. O que vai caracterizar os orixás metás, não é, como se poderia pensar, a homossexualidade(...). Ser metá tem a ver com o fato de o deus hibridizar características, comumente classificadas em categorias sociais diferentes, dentre elas (mas não só) as de gênero (RIOS, p.216-217,2011). Assim, os metás transformam-se e por sua vez, na cosmopercepção africana, as dimensões de gênero não são compatíveis ao que o Ocidente impõe a partir de parâmetros biológicos binários e generificados. A meu ver, isso se dá pelos aspectos da diversidade e ancestralidade passada de geração a geração na diáspora, que de certa forma, categorizou o gênero para forjar as epistemes culturais e míticas negras africanas, uma vez que lhes foi imposto uma ideologia de gênero aos modos ocidentais.

A ancestralidade é um fator relevante que não está preso a dogmas ocidentais, e muito menos à compreensão cartesiana de existência. O espaço ancestral é uma geografia de relevos, onde tudo que se evidencia é menos evidência que mistério. O mistério é a estampa impressa no tecido da existência. Por isso se mostra como mito e o mito oculta revelando e revela ocultando. O que se mostra é o mistério, pois é nele que o sentido reside (OLIVEIRA, p.250, 2005).

Lògunède é um ótimo exemplo para refletirmos a respeito do que o Ocidente impôs, na busca de uma universalização que não contempla a diversidade cultural existente no continente africano e nas terras que foram colonizadas pelos europeus. A sabedoria desses povos africanos na diáspora brasileira, desencadearam negociações e rearticulações para resistir às intempéries e violências no novo mundo.

A sabedoria é uma produção ancestral; um conhecimento coletivo! Ela brota da terra - da experiência dos antepassados, e nutre a vida comunitária, dela se nutrindo. A sabedoria é fruto de uma experiência coletiva e é tributária de uma cosmovisão, que no caso da africana, é telúrica, circular, integrativa, diversa e inclusiva. Foi essa sabedoria que atravessou o oceano junto com os negreiros. Foi ela que soube fazer do corpo e do mito referência da reconstrução da cultura africana em solo canarinho (OLIVEIRA, p.279, 2005).

Embora haja uma grande controvérsia, a partir do processo de reafrikanização nos candomblés da cidade de São Paulo, localidade a qual me dedico a pesquisar as indumentárias dos orixás, têm-se afirmado cada vez mais que Lógunède é um orixá masculino, viril, guerreiro e astuto, tão sanguinário quanto ao seu pai de criação – *Osòósi*. É comparado a um leopardo, por ser voraz, raivoso, perigoso e feiticeiro. Existe uma cantiga nos candomblés onde Lógunède, no momento de sua performatividade dramática dançante, lava sua roupa. Segundo fontes orais, o caçador não lava a roupa só por lavar. Ele simplesmente se lava do sangue da guerra e dos guerreiros abatidos por ele. Porém, nada impede que possua características voltadas para as práticas femininas. As divindades femininas na cultura iyorùbá também podem ser guerreiras, caçadoras, indomáveis e insubordinadas ao patriarcado, uma vez que não é parâmetro para definição de gênero a partir de uma funcionalidade no grupo do qual faz parte.

2 – Logun edé, os mitos e a diversidade de gênero na cosmopercepção iyorùbá

Em sua obra, intitulada a Mitologia dos orixás, o estudioso Reginaldo Prandi (2001), nos oferece um mito intrigante, uma vez que além de apontar o incesto realizado por *Osòósi*, pai de Logun edé, também narra o disfarce realizado pelo jovem caçador para ficar próximo de sua mãe. Abaixo descrevo o mito para que possamos nos aproximar um pouco mais da história.

Logum Edé é possuído por Oxóssi

Logum Edé era filho de Oxum e Oxóssi, mas, abandonado pela mãe, fora criado por Oiá.

Logum Edé não se dava muito bem com o pai, que era demasiadamente rude com o menino, mas gostava muito da companhia da mãe de sangue.

Como Oxum vivia no palácio das iabás, as rainhas de Xangô, onde homem era proibido de entrar, sob ameaça de morte, Logum Edé, para visitar a mãe, vestia-se com os trajes dela e lá passava dias e dias disfarçado na companhia da mãe e das demais mulheres, que o cobriam de gentilezas.

Um dia houve uma grande festa no Orum e todos os orixás compareceram com suas melhores roupas.

Logum Edé, contudo, não tinha roupas apropriadas, pois habitava o mato na beira do rio, como um pescador e caçador que de fato era, e como tal rudemente se vestia. Desejando demais comparecer à festa, Logum lembrou-se das roupas da mãe com que se disfarçava. Assim, foi ao palácio e roubou um belo traje de Oxum, vestiu-se e foi à festa como os demais. Todos ficaram muito admirados com sua beleza e elegância. “Quem é aquela formosura tão parecida com Oxum?”, perguntavam.

Ifá, que era muito curioso, chegou bem perto de Logum Edé e levantou o filá de contas que escondia o rosto do rapaz. Logum Edé ficou desesperado, pois logo todos saberiam de sua farsa. Saiu então correndo do salão para esconder-se na floresta.

Foi quando Oxóssi o avistou e o seguiu, sem o reconhecer. Oxóssi encantou-se com sua beleza e o perseguiu mata adentro. E, junto do rio, quando o cansaço venceu Logum Edé e ele caiu, Oxóssi atirou-se sobre ele e o possuiu (PRANDI, p.140-141,2001).

O estudioso Erwan Dianteill em suas reflexões e relatos em *La Cité des hommes. La domination masculine dans la mythologie du culte d’Ifa (Cuba)*, 2007, corrobora para a elucidação ao que se refere ao mito de Logun edé na cultura cubana através do culto de Ifá, perpetuado pelos babalawôs cubanos na Santería. Dianteill nos oferece uma história que demonstra as multi facetas da divindade que se assemelha ao que é defendido pelos adeptos do candomblé afro-brasileiro ao que se refere à ambiguidade do orixá caçador. Compartilho abaixo a fábula que em Cuba é conhecido como *pataki*¹².

¹² Patakí são lendas, fábulas e histórias que os iniciados da Santería usam para ensinar e ilustrar uma lição moral aos seus seguidores. O patakí é transmitido oralmente através de gerações de iniciados da

El misterio de Logun Ede y el Bochorno del Awo (Odi Otrupon - Odi tauro)

En la tierra Yesa vivía Oshún, y tenía amores con un hombre que era pescador llamado Erinie de edo. El niño que nació de la unión de Oshún con el pescador le llamaron Logun Ede. Este niño al nacer adquirió de su padre una magia que le permitía ser seis meses hombre y seis meses mujer, nunca nadie conoció de este secreto, pues sus padres para evitar el bochorno, siempre viajaban de un lugar para otro y lo que lo conocían como varón no lo conocían como hembra. Así fue creciendo y ya hombre lo conocían en toda la tierra yoruba unas veces como hombre y otra como mujer. Un día lo conoció como hombre Ologbojodu que era Awo y Obba de la ciudad gana el que vio su inteligencia y le pidió permiso a Orunmila, para hacerle Ifa, donde Orunmila le marcaba dudas y Orunmila le marcó también que no le hiciera Ifa. Ologbojodu se encaprichó en hacerle Ifa y se lo hizo. Todo iba bien pero cuando trascurieron seis meses Logun Ede le dijo a su padrino que tenía que ausentarse por seis meses, pero era que tenía que ausentarse pues le tocaba el tiempo que tenía que ser seis meses mujer. Logun Ede se marchó pero resultó que en esos días en el mercado de Igaba apareció una mujer de una simpar belleza que hacía que todos los ocuni se enamoraran de ella. Un día la vió Ologbojodu quedando prendado de su belleza, la enamoró y esta le correspondió, la llevó para su Ile y al preguntarle su nombre ella le dijo que se llamaba Omi Lorbe. Vivieron en armonía y al cabo de cumplirse seis meses ella le dijo que tenía que marcharse a visitar unos parientes. Esta hermosa mujer que no era otra de Logun Ede en su transfiguración de mujer, Ologbojodu enamorado como estaba de ella esa noche la poseyó con lujuria y se quedaron dormidos y al rayar las doce del día se cumplió la etapa de los seis meses de mujer y se transformó en hombre y al despertarse Ologbojodu se sorprendió al no ver durmiendo a su lado a la hermosa mujer Omi Lorde sino a su

Santería. “Alguns patakís narram o nascimento ou morte de um Orixá em forma humana. Outros tratam das relações entre Orixás.” Essas histórias oferecem conselhos aos seguidores sobre como lidar com os problemas da vida. Os patakís também servem como histórias de criação sobre como o mundo natural surgiu. As lições de moral do patakí têm uma gama de temas, como respeitar os mais velhos, como ser humilde e grato pelo que você tem, não subestimar seu inimigo, saber quem é seu amigo e quem não é. Patakís são escritos em um estilo narrativo artístico. Geralmente são ambientadas em uma época antiga, quando os Orixás ainda estavam em forma humana. Os Patakís são “parte desta enorme mina de literatura oral lucumi”. Para mais informações consultar: <https://en.wikipedia.org/wiki/Patak%C3%AD> Acesso em 05 nov 2022.

ahijado Logun Ede. La confusión reinó en la mente de Ologbojodu y hororizado fue al pie de Orunmila, saludó e hizo Osordele salió de nuevo Odi Tauro, que le marcaba Iku por desobediencia, vicio y corrupción, venía Iku a buscarlo [...]. Además marcó para sentencia de un futuro que se quitara el ejercicio de Ifá. Por todo lo anterior es que desde entonces para evitar um bochorno no se le hace Ifá a ningún dudoso Okuni o Adodi (DIANTEILL, p.116, 2007).

Ao analisarmos os mitos que apresentamos no decorrer do texto, constatamos a dualidade de Lógunède ao qual o binarismo (masculino/feminino) ocidental patriarcal eurocentrado hegemônico não o traduz, uma vez que em sua essência primordial e gênese divinizada está pautada na cosmopercepção *iyorùbá* que vai muito além desses conceitos fechados e pautados na genitália, biologismo, anatomia e generificação.

Lógunède é um orixá de contradições; nele os opostos se alternam, mas ao mesmo tempo se complementam, é o deus da surpresa e do inesperado. Os jogos de poder presentes no patriarcado hegemônico se apresentam, uma vez que disfarçado com roupas femininas é pego a força pelo seu pai *Osòósi* que o confundiu com sua mãe, havendo um incesto. E ainda, de acordo com a profecia do babalawô, a dúvida e os interditos que foram estabelecidos após a profecia de Ifá que não foi seguida por *Ologbojodu*, causou-lhe um certo desconforto ao ser protetor de Lógunède que se tornou seu amante na fase de transmutação/transformação feminina. Ou seja, Lógunède exerce ações performativas que transitam entre os gêneros binários, ou seja, performa o gênero para além do que é imposto e desafia os códigos morais impostos pelo viés ocidental patriarcal eurocentrado. E não há nada de mal nisso. Um gênero complementa o outro e assim, se multiplica se desprendendo do binarismo, nos oferecendo aspectos híbridos em sua composição divinizada em estado de devir num movimento continuum de transcendência e encantamento, uma vez que é uma divindade. E encantar-se é ter atitude diante da vida! É potencializar o viver! E é desse encantamento, dessa atitude diante da vida, que nasce a filosofia africana, que chamamos aqui de “filosofia africano-brasileira”, pois temos como referência as sabedorias ancestrais do continente africano em terras brasileiras (MACHADO; OLIVEIRA, p.10,2022).

Mais uma vez, *Oyèrónké Oyèwùmí* corrobora para nossa investigação e análise. Em a Invenção das mulheres de 2021 (tradução brasileira), sustenta que a problematização na Iyorubalândia se dá com a inserção da religião muçulmana no séc

IX e do cristianismo durante o processo de colonização africana e que se estendeu durante tráfico transatlântico para as Américas.

O cristianismo chegou à Iorubalândia na década de 1840, décadas antes de a maior parte da área ser submetida ao domínio britânico. Os principais grupos missionários foram a Sociedade Missionária da Igreja (SMI) (da Grã-Bretanha), os Metodistas Wesleyanos, os Batistas do Sul (dos Estados Unidos) e os católicos. A SMI foi a maior e mais significativa no período inicial. As primeiras estações missionárias foram estabelecidas em Badagri e Abeokutá, mas logo se expandiram para cidades como Ìjàyè, Ògbómòsò, Oyó e Ibadan(...) embora a religião iorubá sempre tivesse espaço para a adoção de novas divindades, a razão pela qual os governantes iorubás procuraram missionários europeus era política, e não religiosa. Os governantes iorubás precisavam da presença e das habilidades dos missionários para garantir o acesso ao comércio com os europeus na costa e melhorar sua posição na luta pelo poder entre os estados iorubás durante esse período. Abeokutá, que se tornou o centro das atividades missionárias na Iorubalândia, desfrutou do patrocínio dos europeus, incluindo seu apoio militar. A primeira comunidade cristã na Iorubalândia foi fundada em Abeokutá. Inicialmente, a comunidade era composta principalmente pelos Sàrós, mas, com o tempo, conseguiram recrutar convertidos da população local (OYĚWÙMÍ, ps.205-206, 2021).

Um dos missionários de grande relevância desse período é Samuel Ajayi Crowther que era linguista nigeriano que além de ter traduzido a Bíblia, compilou um vocabulário de língua local - *A Vocabulary of the Yoruba Language* em Londres em 1852. Ele também começou a codificar outras línguas. Após as expedições britânicas ao Níger de 1854 e 1857, Crowther, auxiliado por um jovem intérprete *Igbo* chamado Simon Jonas, produziu uma cartilha para a língua *Igbo* em 1857 e outra cartilha para a língua *Nupe* em 1860, e uma gramática e vocabulário completos de língua *Nupe* em 1864¹³.

Podemos supor que Lógunède é uma divindade híbrida e etérea envolta em mistérios, que ainda não somos capazes de compreender. Devido a isso, as interpretações equivocadas e a necessidade de justificar o gênero da divindade

¹³ Para mais informações consultar: https://en.wikipedia.org/wiki/Samuel_Ajayi_Crowther Acesso em: 30 nov 2022.

venerável Lógunède no contexto binário cisgênero masculino. O equívoco se dá pela tentativa de traduzi-lo através do arquétipo de seus eleitos – *elègún òrìsà* que possuem a orientação sexual definida a partir de escolhas e experiências vividas. Sejam elas heterossexuais cisgêneros ou homossexuais. Posso afirmar, Lógunède não é o responsável por escolhas ou modos de vida de seus adeptos. Portanto, nada tem de semelhante com seus eleitos – *èlègún òrìsà*.

Vale lembrar, entretanto, que, na maioria dos casos, essas abordagens são alienígenas à própria perspectiva africana e afrodescendente. São matrizes teóricas produzidas nos continentes que “colonizaram” a África e o Brasil e que, não obstante, prolongam sua atitude colonialista ao manter intactas as estruturas de dominação vigentes desde o século XV de nossa era (OLIVEIRA, p.31,2012).

Essa realidade também se deu num processo de aculturação e ressignificação das práticas rituais milenares voltadas para o culto às deidades do panteão nagô iyorúbá e aos modos de vesti-los propondo uma espécie de bricolagem no uso dos tecidos, das cores, dos panejamentos e dos demais elementos que as compõem, apropriando-se dos modos de vestir europeizados, com o objetivo de ludibriar os inimigos e seduzi-los pelo encantamento, pois (...) no seio dos terreiros das religiões de matriz africana, o encantamento é uma experiência efetiva e afetiva; dá-se na sua relação com o entorno, no cuidado de si para potencializar sua força vital, sua energia, seu axé... (MACHADO;OLIVEIRA, p.8, 2022).

A construção e confecção das indumentárias dos orixás é importante nos ritos afro-brasileiros pois potencializa o axé e colabora para a personificação antropomórfica das divindades - os orixás. Nesse processo de reestruturação da memória e perpetuação de suas epistemes culturais iorubanas, os africanos oriundos da Nigéria trazidos para o Brasil, entre os séculos XVIII e XIX utilizaram-se de vestes ocidentais europeias, aliadas a panejamentos e modos de vestir africanos, surgindo assim, uma outra maneira de personificar as divindades do panteão nagô iorubá na organização dos espaços religiosos conhecidos hoje como terreiros de candomblé, que se expandiram do Nordeste para todo o Brasil e para o mundo, estando mais que presentes na contemporaneidade e se relacionando com as revisões que vão sendo confrontadas no processo de reafrikanização e contato com a Iyorubalândia.

Considerações Finais

Ao analisarmos a indumentária de Lógunède, seus mitos, a concepção de gênero na diáspora e a cosmopercepção africana, partimos da hipótese de que se faz necessário mais pesquisas a respeito do tema, uma vez que não se esgota e é um assunto aberto que nos convida a esmiuçar e entender outras formas presentes nas culturas africanas e a ampla diversidade nela apresentada. Os modos de vestir preservados e perpetuados no candomblé de ketu na diáspora brasileira nos oferece um material rico de interpretações e busca de conhecimento, através dos notórios saberes ancestrais reformulados e ressignificados no novo mundo. Através da estratégia de duplicidade cênica e semântica movimenta o jogo ritualístico das aparências, permitindo à cultura religiosa africana resistir à violência da assimilação compulsória dos mitemas religiosos ocidentais, constituindo um *entrelugar* que marca a diferença negra e preserva sua alteridade (MARTINS, p.58, 1995).

As epistemes negras africanas e afro-brasileiras em caráter de resistência em confronto com o *status quo* pautado na hegemonia patriarcal eurocentrada, propiciou estratégias da preservação da memória, da cultura, da filosofia e das práticas ritualísticas ancestrais que foram assentadas na diáspora brasileira desde o séc XVII e persiste em se manter na contemporaneidade. Sendo assim, o vestuário religioso dos adeptos e as indumentárias dos orixás, assim como de Lógunède apresentada nesse artigo, são repositórios de experiências vividas e rearticuladas em prol da devoção e culto às divindades africanas que se tornaram no novo mundo, afro-brasileiras.

As indumentárias das divindades veneráveis contam histórias, possuem uma narrativa que aos olhos dos leigos, apenas se resume numa maneira de expressividade que é apresentada pelo design, estrutura, cores, modelagens, texturas e materiais utilizados. Porém, é muito mais que isso e vai além do que os olhos veem. Por detrás de cada indumentária produzida para Lógunède e para os demais orixás, apresentam-se legados, contextos históricos e uma nova configuração para se manter viva uma filosofia pulsante, viva, dinâmica, orgânica que oferece aos eleitos pelos orixás a cura, o bem viver, o equilíbrio, a relação consigo mesmo e com a natureza.

De certa maneira, as epistemes de terreiro apresentadas na construção das vestes religiosas, demonstram a sabedoria e as estratégias de um povo negro africano e de seus descendentes, que buscaram e ainda buscam preservar as filosofias e modos de ser, através do cuidado de si e do coletivo aos quais estão inseridos, fazendo das vestes

religiosas, um elemento de extrema importância e de legitimidade religiosa. E ainda, o combate ao racismo, ao preconceito, à homofobia, xenofobia e misoginia tão bem utilizada pela sociedade ocidental alicerçada numa hegemonia patriarcal eurocentrada cristã heteronormativa cisgênero. E a partir dessas realidades, nada mais urgente e necessário, a manutenção dessas práticas vestíveis afro-brasileiras para existir e coexistir, preservadas nos espaços terreiros de candomblé paulistas.

Referências Bibliográficas

DA COSTA, José Hermógenes Moura. Performatividades de Gênero dos Orixás sob o Foco da Diversidade. *Conselho Editorial Científico*, p. 142, 2021.

DIANTEILL, Erwan. La Cité des hommes. La domination masculine dans la mythologie du culte d’Ifa (Cuba). *L’Homme. Revue française d’anthropologie*, n. 184, p. 107-129, 2007.

FERREIRA, Roquinaldo, SEIJAS, Tatiana. O tráfico de escravos para a América Latina: um balanço historiográfico. In: DE LA FUENTE, Alejandro de la, ANDREWS, George Reid. *Estudos Afro-Latino-Americanos: uma introdução*. Buenos Aires: CLACSO, ps. 47-74, 2018.

FERREIRA, Furtado, J. “From Brazil’s Central Highlands to Africa’s Ports: Trans-Atlantic and Continental Trade Connections in Goods and Slaves” em *Colonial Latin American Review* Vol. 21, Nº 1: 60-127, 2012.

GÓIS, Aurino José. As religiões de matrizes africanas: o Candomblé, seu espaço e sistema religioso (Studies concerning Candomblé: its space and its religion system). *HORIZONTE-Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião*, p. 321-352, 2013.

LOPES, Nei. *Logunedé – “santo menino que velho respeita”*. Coleção orixás, (2ª Edição), Pallas Editora, 2019.

MACHADO, Adilbênia Freire; DE OLIVEIRA, Eduardo David. Filosofia africano-brasileira: ancestralidade, encantamento e educação afrorreferenciada. *Cuadernos de Filosofía Latinoamericana*. v. 43, n. 126, 2022.

MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. Editora Perspectiva, 1995.

MELO, Aislan Vieira. Reafricanização e dessincretização do candomblé: Movimentos de um mesmo processo. *Revista Antropológicas*, v. 19, n. 2, 2008.

OLIVEIRA, E. D. de. Filosofia da Ancestralidade como Filosofia Africana: Educação e Cultura Afro-Brasileira. *Revista Sul-Americana de Filosofia e Educação (RESAFE)*, [S.

l.], n. 18, p. 28–47, 2012. DOI: 10.26512/resafe.v0i18.4456. Disponível em: <https://periodicos.unb.br/index.php/resafe/article/view/4456>. Acesso em: 5 nov. 2022.

OLIVEIRA, Eduardo David de. *Filosofia da ancestralidade: corpo e mito na filosofia da educação brasileira*. Tese de Doutorado, UFC – Universidade Federal do Ceará, 2005.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Bazar do Tempo Produções e Empreendimentos Culturais LTDA, 2021. (Tradução de Wanderson Flor do Nascimento).

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. *Epistemologias de gênero em África: tradições, espaços, instituições sociais e identidades de gênero*. Editora Ananse, 2022. (Tradução de Wanessa A.S. P Yano).

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. Companhia das Letras, 2001.

RIOS, Luiz Felipe. “LOCE LOCE METÁ RÊ-LÊ!”: posições de gênero-erotismo entre homens com práticas homossexuais atendidas do candomblé do Recife. *Revista Polis e Psique*, v. 1, n. 3, pág. 212, 2011.

SÀLÁMÌ, Síkírù; RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. *Exu e a ordem do universo*. São Paulo, Editora Oduduwa, 2015.

SANT’ANNA, Márcia. *Escravidão no Brasil: os terreiros de candomblé e a resistência cultural dos povos negros*. Consult. em, v. 17, p. 9, 2015. Disponível em: http://www.pontaojongo.uff.br/sites/default/files/upload/escravidaao_no_brasil_os_terreiros_de_candomble_e_a_resistencia_cultural_dos_povos_negros.pdf. Acesso em: 17 jan 2023.

SANTOS, José Roberto Lima. *Indumentárias de orixás: arte, mito e moda no rito afro-brasileiro*. Dissertação de Mestrado, UNESP – “Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho”, IA – Instituto de Artes, 2021. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/216975>. Acesso em: 18 nov 2022.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *Rosenilton Silva de Oliveira, José Pedro da Silva Neto. Alaiandê xirê – desafios da cultura religiosa afro-americana no século XXI*, coleção viramundo, FEUSP, 2019.

SOUZA, Laura de Mello e. *O diabo e a Terra de Santa Cruz: feitiçaria e religiosidade popular no Brasil colonial*. Editora Companhia das Letras, 1986.

Revista Calundu – Vol.7, Num.1, jan-jun, 2023

Recebido em: 19/03/2023

Aceito em: 20/05/2023

OS TRAJES DE ORIXÁS EM TERREIROS E SUAS REPRESENTAÇÕES EM FANTASIAS NAS ESCOLAS DE SAMBA

Maria Eduarda Andreazzi Borges¹

DOI: 10.26512/revistacalundu.v7i1.49590

Resumo: Neste artigo, analisa-se as semelhanças entre as fantasias de Orixá que são usadas no desfile das escolas de samba, em relação aos trajes de Orixá, usados nas festas de candomblé. Tal uso se dá em enredos que homenagearam Orixás, bem como personalidades de terreiros, mostrando a ligação direta que existe entre terreiros e escolas de samba. Passados quase cem anos da formação das primeiras agremiações, ainda pode-se encontrar essas intersecções vestíveis, quando olhamos para algumas fantasias apresentadas em Comissão de Frente, alas ou destaques. O embasamento teórico se apoia em SILVA (2005 e 2022), VIANA (2017), ALEXANDRE (2021) e IPHAN (2014).

Palavras-chave: Carnaval. Candomblé e Umbanda. Terreiro. Trajes de folguedo. Trajes de Orixás.

Resumen: En este artículo, se analizan las similitudes entre las fantasías de Orixá que se utilizan en el desfile de las escuelas de samba, en relación con los trajes de Orixá utilizados en las fiestas de candomblé. Este uso se da en enredos que homenajean a los Orixás, así como a personalidades de terreiros, mostrando la conexión directa que existe entre los terreiros y las escuelas de samba. Pasados casi cien años desde la formación de las primeras agremiaciones, todavía se pueden encontrar estas intersecciones vestibles cuando se miran algunas de las fantasías presentadas en la Comissão de Frente, ala o destacados. La base teórica se apoya en SILVA (2005 y 2022), VIANA (2017), ALEXANDRE (2021) y IPHAN (2014).

Palabras clave: Carnaval. Candomblé y Umbanda. Terreiro. Trajes de jolgorio. Trajes de Orixás.

Terreiro de samba são as escolas de samba. No começo, eram terreiros de samba, depois que passamos a chamar de quadra de escola de samba, com este sentido.
(Fernando Penteado)

¹ Doutoranda no programa Artes Cênicas, sob a orientação do Prof. Dr. Fausto Roberto Poço Viana, pela Escola de Comunicações e Artes - ECA/USP. Mestre em Artes (2022) pela ECA/USP com a dissertação intitulada “O traje da baiana de carnaval: ponto de encontro de ancestralidades e renovações” (<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-19042023-142655/pt-br.php>). Especialista em Moda & Criação pela Faculdade Santa Marcelina - FASM (2012). Possui graduação em Comunicação Social – Habilitação em Rádio e TV – pela Universidade Metodista de Piracicaba - UNIMEP (2003) e Licenciatura em Artes Visuais (2019). É integrante do Núcleo de Pesquisas Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia e do Fayola Odara - Grupo de Pesquisas Estéticas e Culturais Africanas e Afro Diaspóricas. E-mail: mariaeduardapesquisa@gmail.com.

Não é de hoje que as escolas de samba podem ser consideradas uma extensão dos terreiros, seja de candomblé ou umbanda. Na publicação *Matrizes do samba do Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo* do IPHAN (Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), encontramos a seguinte informação:

Samba e religião foram durante muito tempo – e são até hoje – elementos indissociáveis. E embora os sambistas, afeitos ao caráter criptográfico de sua cultura, que durante anos precisou se disfarçar para sobreviver, às vezes o neguem, o fato é que não faltam elementos para comprovar que festa e fé andaram quase sempre de mãos dadas (IPHAN, 2014, p. 89).

No mesmo documento, ainda é citada a ligação das pessoas ligadas diretamente aos terreiros com a formação das escolas de samba:

na esmagadora maioria, (...) pais ou mães de santo famosos e temidos: Elói Antero Dias, José Espinguela, Alfredo Costa, Tia Fé, seu Júlio, Juvenal Lopes, dona Ester de Oswaldo Cruz. Os terreiros de samba eram também terreiros de macumba. Cartola, que foi cambono de rua do terreiro de seu Júlio, dizia: “Naquela época samba e macumba era tudo a mesma coisa” (SILVA e FILHO *In* IPHAN, 2014, p. 90).

A herança cultural dos terreiros é preservada até hoje na escola de samba, através da ala das baianas que representam as mães do samba, da bateria que traz o som para conduzir o samba, assim como os atabaques nos terreiros, e do pavilhão que carrega o brasão da escola e suas cores, muitas vezes ligadas à cor de um determinado orixá, protetor da escola.

Além disso, os desfiles carnavalescos muitas vezes homenageiam divindades, terreiros ou personalidades de terreiro, trazendo as visualidades de terreiro nas alegorias e fantasias, incluindo a comissão de frente e as alas.

O presente artigo aborda o fato de que os terreiros não são apenas fonte de inspiração para os trajes, mas muitas vezes os mesmos podem ser criados e produzidos pelas mesmas pessoas nos dois espaços – terreiro e escola de samba – e também os trajes dos orixás usados nas festas de candomblé, podem até serem apresentados nos desfiles como uma fiel cópia material dos usados no contexto sagrado.

Os Orixás e os terreiros nos enredos de Carnaval

Anualmente, as escolas de samba apresentam novas histórias ou revisitam temas de carnavais anteriores por meio de seu enredo².

Desde os primeiros concursos, as escolas têm homenageado em seus enredos os Orixás, terreiros e personalidades ligadas às religiões de matriz africana, às vezes na maioria dos enredos de um determinado ano.

Durante esses desfiles, podemos encontrar semelhanças visuais nos trajes do folguedo³, e nas alegorias, que podem ser consideradas as cenografias móveis do espetáculo⁴, como exemplo, o Carnaval de 2012 da escola de samba paulistana Mancha Verde que trouxe o enredo "Pelas mãos do mensageiro do axé a lição de Odú Obará: A humildade".

Na Comissão de Frente quatorze componentes “bem ensaiados representavam os orixás e até sua evolução na passarela respeitavam a hierarquia e relações entre os deuses do candomblé” (G1, 2012), sendo que cada um deles representava um orixá diferente (figura 1), usando trajes e paramentos semelhantes, quase idênticos, aos usados pelos adeptos do candomblé em xirês.

² Enredo é “o conteúdo da narrativa construída sobre um tema, um conceito ou uma história que é apresentada de forma sequencial, por meio de representações iconográficas como elementos cenográficos (alegorias e adereços) e figurinos (fantasias)” (LIESA, 2023, p. 45)

³ Segundo o professor e pesquisador Fausto Viana, o traje do folguedo é “a indumentária usada nas festas, nos divertimentos, nas brincadeiras de caráter popular” (2017, p.49).

⁴ Como são quase cem anos de história, seria impossível contemplar todos os enredos e suas escolas aqui neste artigo. Para ilustrar essa ligação dos trajes usados nos dois espaços, escolhi alguns exemplos de destaque.

Figura 1: Comissão de frente da Escola de Samba Mancha Verde (SP), no Carnaval 2012, com o enredo “Pelas mãos do mensageiro do axé a lição de Odú Obará: A humildade”.



Fonte: Site Bol (2012)⁵

No Carnaval de 2017, a escola de samba paulista Vai-Vai prestou uma homenagem à Mãe Menininha do Gantois – Maria Escolástica da Conceição Nazaré (1894-1986) –, Ialorixá do terreiro Ilê Iyá Omi Axé Iyamassê, localizado no bairro Federação, em Salvador, com o enredo "No xirê do Anhembi, a Oxum mais bonita surgiu - Menininha, mãe da Bahia - Ialorixá do Brasil". O desfile contou com a presença de alas inteiras vestidas como Orixás, representações de Iaôs nas saídas de Santos, Equedes, Ogãs e outras figuras presentes no terreiro. Foi apresentado literalmente um xirê na avenida.

⁵ Disponível em <http://carnaval.bol.uol.com.br/2012/escolas/mancha-verde.jhtm>. Acesso em: 20 de abril de 2023.

Figuras 2, 3 e 4 – Fantasias de Ala da escola de samba Vai-Vai, no Carnaval de 2017, com o enredo “No xirê do Anhembi, a Oxum mais bonita surgiu - Menininha, mãe da Bahia - Ialorixá do Brasil”. À esquerda, a representação da Orixá Oxum. No centro, Orixá Ogum. À direita, Orixá Oxumaré.



Fonte: Fotos Helena Tadros (2017)⁶

As imagens acima apresentadas dos dois enredos já evidenciam uma diferença na apresentação visual dos trajes. Existem diversas possibilidades estéticas para representar os personagens nos trajes, sendo possível destacar duas abordagens: uma que se aproxima muito do traje usado pelos adeptos das religiões, quase como uma fotografia (figura 1), e outra que exagera nas formas, texturas e volumes, utilizando estruturas maiores e adereços mais exagerados, como costeiros grandes (figura 4), chapéus, capacetes (figura 3) e coroas grandes, além de brilho e elementos 3D – *vacuum forming* – (figura 2).

É importante lembrar que cada terreiro de candomblé apresentará seus trajes de Orixás de acordo com suas tradições e nações, bem como com as escolhas de seus zeladores, fazendo da religião um organismo vivo que passa por modificações ao longo do tempo. Em algumas casas, é possível encontrar o uso de adereços que remetem às estruturas e materiais usados no Carnaval (figura 5), mesmo em fantasias que não representam Orixás. Além disso, hoje em dia, existem ateliês que produzem paramentos com um design mais sofisticado, elegante e elaborado em relação aos já citados, podendo incluir o uso de materiais nobres, técnicas mais avançadas, acabamentos mais cuidadosos,

⁶ Disponíveis em: <https://www.flickr.com/photos/coutinhojornalista/32395544723/in/album-72157680856507816/> (direita); <https://www.flickr.com/photos/coutinhojornalista/33053681072/in/album-72157680856507816/> (centro); <https://www.flickr.com/photos/coutinhojornalista/33053807422/in/album-72157680856507816/> (esquerda). Acesso em: 20 abr.2023

entre outros elementos que resultam em um trabalho de maior qualidade e valor estético (figura 6).

Figura 5 – Adê para Ogum Xoroque – uso de materiais semelhantes aos usados para a produção de fantasias de carnaval: contas e pedras plásticas, passamanarias, penas, estrutura entretelada.



Fonte: Acervo Núcleo Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia (2023)

Figura 6 – Adê para Ogum Xoroque – uso de materiais diferenciados. Segunda a descrição no site do Ateliê Duas Coroas: “Confeccionado em aço inox e couro, com detalhes em crina de cavalo, sisal, palha da costa, cabaças, búzios brancos e africanos”.



Fonte: Site Ateliê Duas Coroas (2023)⁷

⁷ Disponível em: <http://www.atelieduascoroas.com.br/pd-672cbc-xoroque-caio.html?ct=&p=1&s=1>. Acesso em 20 abr. 2023.

Ainda em relação à inspiração para a criação dos trajes de Orixás, podemos citar que algumas lojas e ateliês especializados na produção de trajes e paramentos, bem como em alguns terreiros, buscam referências em imagens pictóricas de orixás. Muitas vezes, essas referências são baseadas em desenhos do pintor argentino Carybé (1911-1997), que foi responsável por diversas representações de orixás e algumas delas estão presentes no livro *Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia* (1980).

Figuras 7, 8 e 9 – Desenhos de Carybé representando os Orixás: Exu (esquerda), Omolu/ Obaluaiê (centro) e Oxalufã (direita).



Fonte: Carybé; Amado; Verger; Rego (1980). À esquerda, p. 47; centro p. 81; à direita, p.235

Após essas considerações iniciais, vamos agora nos concentrar nos trajes de três orixás específicos: Exu, Obaluaiê e Oxalufã.

Exu

Iniciando como em um xirê de candomblé, abordaremos primeiramente Exu, o "orixá mensageiro entre os homens e os deuses" (SILVA, 2005, p. 70), que já foi representado de forma excelente em vários enredos e escolas de samba.

Em 2012, ele foi apresentado como um dos membros da Comissão de Frente da Mancha Verde, onde a fantasia era dominada pelas cores vermelho e preto, que são destinadas a Exu (Figura 10), muito semelhantes aos trajes e paramentos vendidos no mercado de fé⁸ (Figura 11) e usadas pelos adeptos do candomblé (Figura 12).

⁸ Nome dado às lojas especializadas em venda de produtos religiosos como os trajes e seus paramentos.

A vestimenta era composta por um Àtākàn, também conhecido como Aço Botini, que é o tecido que cobre o tronco, na cor vermelha, adornado com aviamentos pretos e dentes; uma saia com partes alternadas em preto e vermelho, enfeitada com dentes e búzios, além do uso de um bombacho por baixo. Em seus paramentos, era possível observar o uso de um capacete com detalhes de um rabo de cabelo; braçadeiras; e, com certa modificação em relação aos usados nos xirês de candomblé, o componente carregava uma espécie de bastão que representa o ogô, que é um "porrete fálico que simboliza seu poder de transformação e sua capacidade de ordenar e desordenar o mundo" (SILVA, 2022, p. 334).

Figuras 10, 11 e 12 – À esquerda, componente da Comissão de Frente da Mancha Verde (SP), no Carnaval 2012, representando o Orixá Exu. No centro, paramento para Exu vendido no mercado especializado. À direita, Orixá Exu no Ilê Asé Omo Ose Igbá Alatan, em São Paulo, no ano de 2007 (Foto de Vagner Gonçalves da Silva)



Fonte: à esquerda, Site Ilê Axé Omó Odé Bualêgi, 2012⁹; centro, #CANALMULTIVENDAS (Elo 7), 2023¹⁰; à direita, Silva (2022, p. 334)

No Carnaval de 2017 da Vai-Vai, Exu também foi apresentado na Comissão de Frente (figuras 13 e 14) e inspirou as fantasias de uma ala inteira da escola (figura 15).

⁹ Disponível em <http://ileaxeomodebualegi.blogspot.com/2012/02/desfile-da-mancha-verde-sauda-os-orixas.html>. Acesso em:

¹⁰ Disponível em <https://www.elo7.com.br/paramenta-de-exu-esu-candomble-capacete-de-exu-orixa/dp/180F0E8>. Acesso em: 20 abr. 2023.

Entretanto, é possível notar nas imagens que essas fantasias foram muito estilizadas em relação aos trajes usados nos terreiros de candomblé.

Figuras 13 e 14 – Exu sendo representado na Comissão de Frente da escola de samba paulista Vai-Vai, no Carnaval de 2017.



Fonte: Fotos Helena Tadros (2017)¹¹.

Figura 15 – Fantasia de ala da escola de samba paulista Vai-Vai, no Carnaval de 2017.



Fonte: Foto Helena Tadros (2017)¹²

¹¹ Disponíveis em <https://www.flickr.com/photos/coutinhojornalista/33210245795/in/album-72157680856507816/> e <https://www.flickr.com/photos/coutinhojornalista/32827486110/in/album-72157680856507816/>. Acesso em: 20 abr. 2023.

¹² Disponível em <https://www.flickr.com/photos/coutinhojornalista/32366005354/in/album-72157680856507816/>. Acesso em 20 abr. 2023.

Existe uma outra representação de Exu, ainda mais estilizada em relação aos trajes utilizados nos candomblés, na qual o ator Demerson Dalvaro interpretou o Orixá na Comissão de Frente (figuras 16 e 17) da escola de samba carioca Grande Rio, vencedora do Carnaval 2022 com o enredo “Fala, Majeté! Sete chaves de Exu”.

Figuras 16 e 17 - O ator Demerson Dalvaro, representando Exu na Comissão de frente do Carnaval 2022, da escola de samba Grande Rio.



Fonte: Site O Globo (2022)¹³

Obaluaiê

Vamos agora observar o traje do Orixá Obaluaiê, que, de acordo com o pesquisador Vagner Gonçalves da Silva, "é o temível orixá das epidemias, da varíola e outras doenças contagiosas e de pele" (SILVA, 2005, p. 74) e, por isso, é vestido com "um chapéu em forma de manto feito de palha-da-costa (fios desfiados de dendezeiro)" (idem), carregando em seu próprio corpo as marcas dessas doenças.

O traje inclui: aze, que é um paramento de cabeça, um capuz de palha-da-costa que se estende até o joelho e é decorado na parte externa como uma coroa e pode trazer materiais como juta, aviamentos em preto, vermelho e branco, búzios e cabaças. As braçadeiras são compostas por dois pares, sendo um par na parte superior e outro na parte inferior. Nas mãos, traz o xaxará nas mãos, que é um tipo de cetro que simboliza “a ‘vassoura’ com a qual cura os doentes” (idem).

¹³ Disponíveis em <https://oglobo.globo.com/rio/carnaval/2022/com-energia-de-exu-grande-rio-quebra-tabus-e-campea-do-carnaval-do-rio-25490619>. Acesso em 20 abr. 2023.

Conforme mencionamos anteriormente em relação ao Orixá Exu, é possível observar uma grande semelhança entre a fantasia do componente da escola de samba Mancha Verde (figura 18) com os encontrados em lojas especializadas (figura 19) e também com aqueles usados por filhos de santo no candomblé (figura 20).

Figuras 18, 19 e 20 – À esquerda, detalhe de componentes da Comissão de frente da Escola de Samba Mancha Verde (SP), no Carnaval 2012. No centro, paramentos de Obaluaiê vendido no comércio popular. À direita, trajes do orixá Obaluaiê na Comunidade Da Renovação Ile Asé Òsógyian.



Fonte: à esquerda, Site Ilê Axé Omó Odé Bualêgi (2012)¹⁴; centro, Loja Rainhas Multivendas (Mercado Livre) (2023)¹⁵; à direita, foto de Robson Khalaf (2019)¹⁶

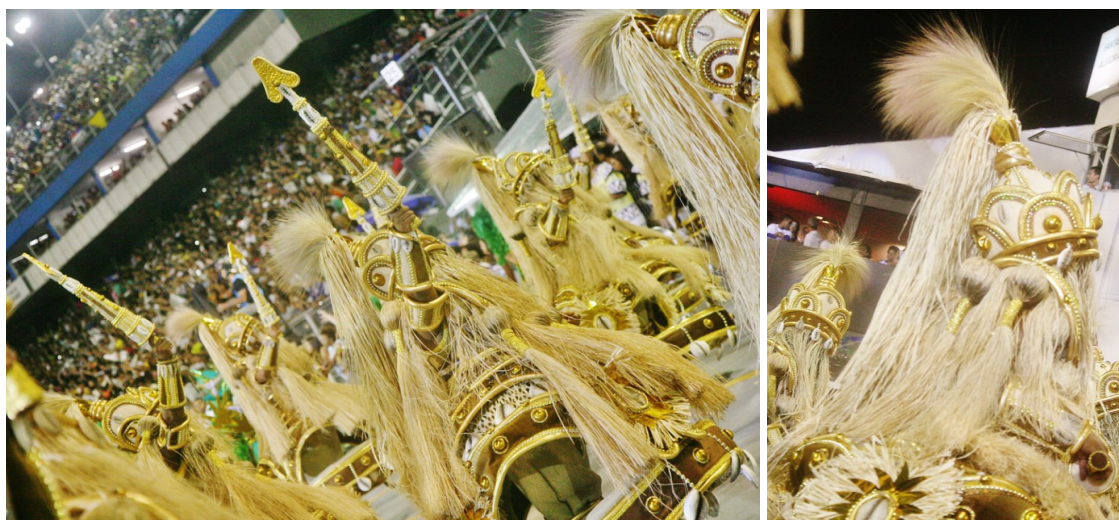
Na fantasia da ala "Omulu", usada pela Vai-Vai (figuras 21 e 22), observa-se o aze feito com palhas da costa, porém é adicionada uma saia estruturada e aberta por baixo, o que não é comum nos terreiros.

¹⁴ Disponível em <http://ileaxeomodebualegi.blogspot.com/2012/02/desfile-da-mancha-verde-sauda-os-orixas.html>. Acesso em: 20 abr. 2023.

¹⁵ Disponível em <https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-2105135434-paramenta-aze-de-omulu-obalua-pronta-entrega- JMZ>. Acesso em: 20 abr. 2023,

¹⁶ Disponível em <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1439728796190361&set=a.1439730029523571>. Acesso em: 20 abr.2023.

Figuras 21 e 22 – Fantasias da ala Omulu



Fonte: Foto Helena Tadros (2017)¹⁷

Oxalufã

E por fim, chegamos à representação de Oxalá que “é o orixá da criação” (SILVA, 2005, p. 80), ou mais precisamente Oxalufã, que é o nome que ele recebe “quando velho” (SILVA, 2022, p. 343).

A cor branca é a designada a este orixá, e elementos como “lírios, búzios, pombo branco e o elefante (com seus dentes de marfim) ... representando paz, sabedoria, força e ancestralidade” (idem).

O traje de Oxalá é composto por uma saia longa, sendo este o único Orixá masculino que a usa – os outros orixás, usarão saietas ou somente bombachos dependendo da nação analisada. No tronco usará o Àtākàn. Na cabeça, há um adê adereçado e geralmente um filá – fileira de franjas – cobrindo o rosto. Já na mão, ele carrega o opaxorô, que é seu “cajado sagrado” (SILVA, 2005, p.81) ou também chamado de “cajado da criação” (SILVA 20022, p. 343).

O componente da Comissão de Frente da Mancha Verde (figura 23) apresentou um traje muito próximo ao usado nas cerimônias de candomblé (figuras 24 e 25), enquanto a fantasia da ala Oxalá da Vai-Vai (figura 26) mantém o uso do branco com prata, mas apresenta partes como uma grande coroa com plumas, costeiro e uma saia em

¹⁷ Disponíveis em <https://www.flickr.com/photos/coutinhojornalista/32827740290/in/album-72157680856507816/> e <https://www.flickr.com/photos/coutinhojornalista/32366234734/in/album-72157680856507816/>. Acesso em: 20 abr. 2023.

forma circular com o uso de um suporte (bambolê), que não são encontrados nos trajes de terreiro.

Figuras 23, 24 e 25 – À esquerda, componente da Comissão de Frente da Mancha Verde (SP), representando Oxalufã. No centro, Adê para Oxalá. À direita, Oxalufã de Vado T’Osala no Asé Egbé Logun.



Fontes: à esquerda, Site Geralzonas (2012)¹⁸; centro, Àlújá Artigos Religiosos (Elo 7) (2023)¹⁹; à direita, Pintrest do Asé Egbé Awon Logun’edé (@egbelogun) (2012)²⁰

Figura 26 – Fantasia da ala Oxalá, no desfile da Vai-Vai, no Carnaval 2017.



Fonte: Foto Helena Tadros (2017)²¹

¹⁸ Disponível em <https://geralzonas.wordpress.com/2012/02/19/pelas-maos-do-mensageiro-do-axe-a-licao-de-odu-obara-a-humildade-mancha-verde/>. Acesso em 20 abr.2023.

¹⁹ Disponível em <https://www.elo7.com.br/paramenta-orixa-oxala-osala-umbanda-candomble/dp/17BB6FD>. Acesso em: 20 abr. 2023.

²⁰ Disponível em <https://pin.it/7in8cIm>. Acesso em: 20 abr.2023.

²¹ Disponíveis em <https://www.flickr.com/photos/coutinhojornalista/33053797342/in/album-72157680856507816/> e <https://www.flickr.com/photos/coutinhojornalista/32827855210/in/album-72157680856507816/>. Acesso em: 20 abr. 2023.

Considerações Finais

Os desfiles de Carnaval são conhecidos por trazerem elementos de “sonho, ilusão e fantasia [Nota: no sentido de *sonhar acordado*]” (LIGASP, 2020, p.30), ora ou outra, trazem representações de personalidades reais, seja através da homenagem à uma determinada pessoa ou uma divindade na forma de orixás e assim serão representados dentro do enredo vestindo seus trajes, suas fantasias que “são criações artísticas carnavalizadas, compondo o corredor visual da Escola de Samba” (idem).

Conforme observamos, a escola de samba Vai-Vai optou por uma estética mais inspirada no que é utilizado nos terreiros ao representar os trajes dos Orixás em seu desfile de 2017, estilizando as formas, texturas e volumes, em vez de apenas copiar ou se aproximar ao máximo do que é utilizado nos terreiros, como foi a escolha da Mancha Verde em 2012. Isso não é, de forma alguma, um problema, mas sim uma questão de como cada escola deseja apresentar visualmente o seu enredo.

Porém, por outro lado, a Vai-Vai apresentou em outras fantasias uma aproximação muito próxima aos trajes usados nos candomblés, como podemos ver na representação dos Iaôs e Equedes (figuras 27 e 28), bem como na representação dos Ogãs e atabaques vestidos (figuras 29, 30 e 31).

Figuras 27 e 28 – À esquerda, a representação de Iaô com uma Equede no desfile da Vai-Vai (2017). À direita, Iaô no Ile Asé Kare Aty Nanbuku.



Fonte: à esquerda, foto de Helena Tadros (2017)²²; à direita, foto de Robson Khalaf (2019)²³

²² Disponível em <https://www.flickr.com/photos/coutinhojornalista/33082682901/in/album-72157680856507816/>. Acesso em: 20 abr. 2023.

²³ Disponível em <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1424711394358768&set=a.1424709914358916>. Acesso em: 20 abr. 2023.

Figuras 29, 30 e 31– À esquerda, componentes do carro alegórico, representando Ogãs e seus atabaques no desfile do Carnaval 2017 da Vai-Vai. No centro, conjunto masculino, encontrado no mercado popular. À direita, atabaques vestidos no Ile Asé Kare Aty Nanbuku.



Fonte: à esquerda, Site G1 (2017)²⁴; centro, Magias e encantos Moda Afro (Mercado Livre) (2023)²⁵; à esquerda Foto de Robson Khalaf (2019)²⁶

De fato, independente da escolha estética dos carnavalescos, seja por criarem as fantasias mais realistas ou mais estilizadas, elas serão a representação visual dos personagens reais apresentados. Isso é especialmente verdadeiro em enredos que abordam a temática da fé nas religiões de matrizes africanas, onde o elo entre terreiro e escola de samba se fortalece a cada ano, independentemente da concepção e produção das fantasias.

Referências bibliográficas

ALEXANDRE, Claudia. *Orixás no terreiro sagrado do samba: Exu e Ogum no Candomblé da Vai-Vai*. Rio de Janeiro: Fundamentos de Axé, 2021.

CARYBÉ; AMADO, Jorge; VERGER, Pierre; REGO, Waldeloir. *Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia*. São Paulo: Raízes, 1980.

G1. *Mancha fecha primeira noite com enredo sobre candomblé e humildade: fundada em 1995, agremiação evocou lições dos orixás. escola foi a última desfilando e adaptou fantasias para luz do sol*. 2012. Disponível em: <https://g1.globo.com/sao->

²⁴ Disponível em <https://g1.globo.com/sao-paulo/carnaval/2017/noticia/desfile-da-vai-vai-fotos.ghtml>. Acesso em 20 abr. 2023.

²⁵ Disponível em <https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1106684928-v-conjunto-africano-masculino-candomble- JM>. Acesso em 20 abr. 2023.

²⁶ Disponível em <https://www.facebook.com/photo/?fbid=1433176410178933&set=a.1433196530176921>. Acesso em 20 abr. 2023.

paulo/carnaval/2012/noticia/2012/02/mancha-fecha-primeira-noite-com-enredo-sobre-candomble-e-humildade.html. Acesso em: 20 abr. 2023.

IPHAN. *Dossiê Matrizes do Samba no Rio de Janeiro: partido-alto, samba de terreiro, samba-enredo*. Brasília: Iphan, 2014. Disponível em:

<http://portal.iphan.gov.br/uploads/publicacao/DossieSambaWeb.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2023.

LIESA. *Manual do Julgador 2023*. Disponível em:

<https://liesa.globo.com/downloads/carnaval/manual-do-julgador-2023.pdf>. Acesso em: 20 abr. 2023.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *Candomblé e Umbanda: Caminhos da Devoção Brasileira*. 5.ed. – São Paulo: Selo Negro, 2005.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *Orixás da Metrópole*. 2.ed. – São Paulo: FEUSP, 2022. Disponível em:

<https://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/827>. Acesso em 20 abr.2023.

VIANA, Fausto. *Para documentar a história da moda: de James Laver às blogueiras fashion*. São Paulo: ECA USP, 2017.

Recebido em: 30/04/2023

Aceito em: 15/05/2023

TERREIRO FORA DO TERREIRO: CANDOMBLÉ DO SAMBA AO FUNK E O “RITO DE PASSÁ”

Marcel Marques¹

DOI: 10.26512/revistacalundu.v7i1.49593

Resumo: Esta pesquisa tem como fim estudar as características de moda que a Geração Tombamento apresenta, além de identificar os desejos e anseios estéticos desse movimento negro formado por jovens das periferias espalhadas pelo país. Através do pensamento de distintos autores, este trabalho mostra as distintas formas de desvalorização que o povo negro enfrenta ao viver em um país onde os padrões estéticos europeus que predominam, estão distantes da realidade da maioria da população, dando espaço assim para movimentos que pretendem se posicionar e alcançar representatividade na mídia. Para aprofundar na estética do tombamento, este artigo conta com a análise das imagens de divulgação do disco “Rito de Passá” da Mc Tha, onde o Funk Ostentação se funde com a Umbanda. Com diferentes elementos a artista mostra sua ancestralidade e promove um “tombamento” nos padrões estéticos brasileiros.

Palavras-chave: Geração Tombamento. Representatividade Negra. Moda Afro-brasileira. Mc Tha. Rito de Passá.

Resumen: Esta investigación tiene como objetivo estudiar las características de la moda que presenta la Generación *Tombamento*, además de identificar los anhelos y anhelos estéticos de este movimiento negro formado por jóvenes de las periferias repartidos por todo el país. A través del pensamiento de diferentes autores, este trabajo muestra las diferentes formas de desvalorización que enfrentan los negros al vivir en un país donde los estándares estéticos europeos que predominan están alejados de la realidad de la mayoría de la población, dando así espacio a movimientos que pretenden para posicionarse y lograr representación en los medios de comunicación. Para profundizar en la estética de la protección del patrimonio, este artículo analiza las imágenes promocionales del disco “Rito de Passá” de Mc Tha, donde el Funk Ostentação se fusiona con la Umbanda. Con diferentes elementos, la artista muestra su ascendencia y promueve un “listado” en los estándares estéticos brasileños.

Palabras llave: Generación Tombamento; representatividade negra; moda afrobrasileña; Mc Tha; Rito de paso.

A história e formação do Brasil estão intrinsecamente ligadas às formas de resistência organizadas pelos negros no período escravocrata, que trouxe para o território brasileiro diversos grupos étnicos. O Brasil tem em seu elemento fundador a relação diaspórica com o ambiente africano, cerca de 4 milhões de africanos foram trazidos ao Brasil desde o século XVI. Todo continente africano foi submetido a um sistema de

¹ Mestrando em Comunicação e Cultura pelo Programa de Pós-graduação da Universidade de Sorocaba (UNISO), bolsista PROSUC-CAPES, orientado pela Prof.^a Dr.^a Luciana Coutinho. Bacharel em Jornalismo e em Moda, pela Universidade de Sorocaba. Participa do grupo de pesquisa Fayola Odara. Pesquisador das estéticas afro-brasileira, atualmente desenvolve projeto que estabelece a moda como conjunto de signos e procura desvendar os significados do Afrofuturismo na moda brasileira. Contato: domaraoceu@gmail.com.

escravidão mercantilista, que tirava destes o “direito ao lugar, à memória, e outorgava ao europeu colonizador branco sua propriedade absoluta” (SILVA, 2016, p. 321). Desde o século XVI chegaram os primeiros escravizados, do Senegal e da Serra Leoa, a partir do século XVII a procedência desses escravizados era da Angola e do Congo. Os africanos vindos de estas regiões eram conhecidos como bantos. Estes homens e mulheres trabalhavam tanto no engenho, nas minas ou nas cidades, dado a grande quantidade de bantos que chegaram na mesma época, o comportamento destes deixaram sua marca no falar e no ser brasileiro.

Da mesma forma que no século XVII com os bantos, no século XIX, as últimas etnias a serem comercializadas como escravos no Brasil foram os jêjes e os nagôs. A concentração de muitos recém-chegados na Bahia fez com que o grupo criasse uma hegemonia cultural, em relação aos grupos que pertenciam. Por consequência, chegou ao Brasil, junto com estes escravizados, um complexo cultural, desenvolvido principalmente a partir da religiosidade vinda da África. Os cultos no continente africano eram feitos entre grupos étnicos referentes à determinadas localidades. Portanto, a forma como os terreiros de candomblé é estabelecida a partir do advento da escravidão. Talvez como um processo de adaptação à realidade encontrada no Brasil. Em suma, os terreiros de candomblé reúnem em um lugar diversos cultos dispersos pelo território africano (SANT’ANNA, 2015). Porém todos esses direitos a fala, a religião, enfim à cultura de suas origens foram ceifados pela escravidão, sendo assim, o Brasil possui em suas raízes a “marca perversa da escravidão”, que marginalizou e estigmatizou a cultura negra como algo inferior ou negativo (FERNANDES, 2021).

Todo esse processo ao que foi submetida a cultura africana não impediu que os escravizados se organizassem e encontrassem ferramentas para manter vivas suas tradições. Como por exemplo, em relação aos seus rituais religiosos, uma das primeiras formas de continua-los foi a associação com irmandades católicas. Além disso, havia uma grande concentração de jêjes e nagôs em Salvador e a quantidade considerável de africanos e crioulos libertos e de escravos de ganho, que controlavam o comércio ambulante, conseqüentemente tinham mais mobilidade. Estes se reuniam em locais chamados de “cantos”, estes são os embriões das associações religiosas negras, conhecidas posteriormente como candomblés. Porém, vale a pena ressaltar que os “batuques” não eram reconhecidos como parte de um culto religioso. Ao citar as “batucadas” dá-se de frente com o samba, enraizado nos terreiros (FERNANDES, 2021).

O som cria uma dimensão nas culturas africanas, como uma forma de contar o tempo. As músicas funcionam como meio para manter o senso comunitário, então, nas primeiras décadas do século XX os batuques e cantos de samba se constituem como lugares de manifestações de resistência e permanência. Muniz Sodré (1998) diz que onde havia negro havia samba, desde o período escravocrata o gênero musical se ressignificou e popularizou-se em rodas nas casas das tias negras, nos quintais e bares. Em contrapartida, a contribuição dos grupos negros na formação sociocultural do Brasil foi drasticamente negada pela lógica eurocêntrica e colonial, o que fez com que as memórias das culturas pretas fossem invisibilizadas, buscando constituir a nação brasileira nos moldes europeus. Dessa forma toda manifestação de origem africana, seja ela cultural ou religiosa, na construção do país foram suprimidas da historiografia (SILVA, 2016). O Brasil foi forjado na dualidade “opressor e oprimidos”, ao contrário da história hegemônica contada houveram diferentes revoltas dos escravizados. Dentre conflitos armados e violentos, pode-se também inserir movimentos culturais de resistência (FERNANDES, 2021).

Estas não foram as únicas formas de resistência encontrada pelos negros, haviam formas que não envolviam lutas armadas nem violência: “Eram movimentos mais sutis como a conquista de informações, negociações, mandingas, banquetes envenenados e sambas” (SILVA, 2016 p.322). Negros e negras escravizados (as) buscavam maneiras de diminuir a dor do exílio em danças, músicas e cantorias, além de mandingas e envenenamentos. O cotidiano dos negros no período colonial, seja no trabalho ou em seus momentos de folga, tinha a música como característica, “estas cantorias que, muitas vezes, aliviava o peso da carga durante o trabalho, além de revigorar e alegrar, apesar de todo sofrimento” (RANGEL; SILVA, 2018, p. 70). Dessa forma, ao lado das comemorações religiosas as músicas aparecem como arma de resistência e não como mero entretenimento. Através de sua organização em grupos religiosos e de afirmação cultural, os escravizados sobreviveram e fundaram uma religião nacional. “Os terreiros de candomblé são e sempre foram lugares de preservação da memória” (SANT’ANNA, 2015, p.9). Por outro viés caminhou o samba, muitas vezes cantado em forma de deboche dentro das ‘casas grandes’, foi um meio de conduzir elementos da cultura africana através do tempo, até hoje.

“Apesar de inúmeras tentativas colonias de silenciamento das manifestações culturais desses grupos, e mesmo sem estarem

diretamente ligados a quilombos ou a luta armada, esses negros não deixaram de rebelar-se e resistir à opressão. Constituindo outras possibilidades e formas de empreender resistência: cantavam, dançavam, criticavam, zombavam, reivindicavam e sambavam.” (SILVA, 2016, p. 330).

A música e a dança foram primordiais para “a manutenção, transmissão de saberes e a repercussão das memórias no território brasileiro” (RANGEL; SILVA, 2018, p. 70), isso dado à sua função de “traduzir as emoções e angústias que o negro sentia” (RANGEL; SILVA, 2018, p.70). Com o fim da escravidão esses ritmos migraram da Bahia para o Rio de Janeiro, onde passou a embalar o novo cotidiano urbano do negro, seus ofícios, suas religiosidades e suas festividades. Assim o samba deu voz aos que há muito eram silenciados, apesar de seguir sendo perseguidos, ser abordado na rua com um pandeiro, ou com calor nos dedos de tocar violão poderia ser confundido com vadiagem (RANGEL; SILVA, 2018). Dessa forma, a sociedade periférica, aqui entendida como os oprimidos, é sistematicamente reprimida, seja pela violência ou por comportamentos que desvalorizam a cultura emergente. Ainda assim, não foi possível calar a voz marginal, se a fala vem acompanhada do ritmo do pandeiro e da harmonia do violão, acaba por ganhar uma força inusitada (COUTINHO, 2014).

A música popular aparece como uma oposição ao “monopólio da fala” exercido pelos dispositivos de informação. Seguindo esta lógica, o samba termina sendo a principal forma de expressão das classes populares do Rio de Janeiro. A partir da sincopa do pandeiro e do violão, grupos marginalizados, normalmente relegados ao silêncio histórico, encontram meios para afirmar sua identidade e sua visão de mundo (COUTINHO, 2014). A música e os terreiros são heranças desses povos escravizados no Brasil colonial, que graças à luta e resistência dos negros e negras resistem até hoje, ou talvez, essas pessoas escravizadas que resistiram graças ao samba e ao manter vivas suas raízes religiosas. Porém o sistema segue o mesmo e os movimentos negros seguem se articulando e criando ritmos e sons que propaguem a cultura que borbulha nas periferias e favelas brasileiras. Nessa perspectiva, o samba surgiu no século XIX e apesar de todos os silenciamentos tornou-se símbolo de ser brasileiro, outro ritmo emergiu das periferias do Rio de Janeiro no século XX o Funk Carioca.

O Funk Carioca, que já percorre um caminho que começou na a periferia do Rio de Janeiro e aos poucos foi se espalhando por todo canto do Brasil (VIANNA, 1987). Os

bailes black que aconteciam no começo dos 1970 no Rio de Janeiro, embalados pela *soul music*, são os primeiros bailes funk, que segundo Viana (1987) lá pelo final da década já tinha chegado até São Paulo, Minas Gerais e até Porto Alegre. A batida, por outro lado, não surge necessariamente do *soul music*, nos bailes *Black* a música era eclética, além do ritmo já citado tocava também rock e pop. Porém era dado preferência para ritmos dançantes. Dessa maneira, é partindo da sonoridade da *Miami Base* que o Funk vai criando forma. Sempre influenciado pelos movimentos negros norte-americanos (PALOMBINI, 2008). Com o passar do tempo o funk foi criando características das comunidades de onde surgem, como dito antes, não levou mais de 10 anos para esse gênero começar a estar presente também nas periferias de São Paulo e por aqui ele acabou criando outra roupagem. O Funk Ostentação está diretamente ligado ao desejo de consumo dos jovens da periferia, cresce em volta do culto às grandes marcas e ao desejo de mudança social (PERINI; FERRONATO, 2015). Assim como o samba, o funk atua como propulsor do comportamento e da realidade das periferias brasileiras. Além de ser marcado pela batida típica da música africana, batuques, sambas e funk propiciam à dança e muitas vezes um não está completo sem o outro. A repressão e estigmas sofridos pelos gêneros também são idênticos, taxados como não válido culturalmente pela classe dominante, por vir de um lugar pobre e negro (RANGEL; SILVA, 2018).

Em paralelo com outras manifestações da cultura negra, como o samba, a capoeira ou as religiões de matriz africana, o Funk, movimento que marca o século XX, luta pelo seu espaço, em alguns aspectos com ferramentas já conhecidas (RANGEL; SILVA, 2018). Responsável por levar as religiões de matriz africanas para além dos muros do terreiro, Mc Tha se destaca dentro do Funk Ostentação. Umbandista, Mc Tha não teme em misturar tambores de terreiros na batida do Funk trazendo uma roupagem inédita para seu disco “Rito de Passá” lançado de forma independente em 2019 (OLIVEIRA, 2019). As referências as matrizes africanas não se restringem às caixas de som. Cada canção do disco da *funkeira* veio acompanhada de uma foto que ambientaliza e mostra diferentes elementos que complementam e afirmam a roupagem afro-brasileira proposta por Tha em seu trabalho. Saias rodadas, cores, água e fogo, diferentes elementos retirados dos terreiros foram incluídos na produção das fotos. A capa do disco e imagem que acompanha a canção “Rito de Passá”, figura 1, é carregada de elementos que trazem o contemporâneo e o ancestral, a fusão da umbanda com o funk é clara na imagem ao misturar acessórios utilizados pelos *funkeiros* em harmonia com vestimentas típicas das religiões de matrizes africanas.

Mc Tha aparece sentada, com as pernas abertas, coberta por uma saia rodada de renda, ou bordados brancos, muito volumosa, o tecido se amontoa tampando um dos pés da *funkeira*, enquanto o outro pé fica descoberto com uma meia vermelha e um chinelo de dedo branco (Figura 1). A blusa de mangas cumpridas e gola alta também é vermelha e em cima repousa correntes de ouro grossas. Na mão esquerda a Mc segura duas velas grandes, uma vermelha e uma branca, enquanto na outra mão uma espada vermelha é empunhada e vários relógios sobem pelo pulso da cantora. O rosto e o volumoso cabelo estão cobertos por um véu vermelho transparente que desce até o chão, acompanhando a saia e no topo da cabeça um boné e um óculos de sol brancos, complementam a imagem. A saia ampla e rodada remete aos trajes das baianas do século XVIII, roupas que persistem ainda nos terreiros das religiões de matrizes africanas (NEGREIROS, 2017). As saias podiam contar com até cinco metros e para gerar volume também eram utilizadas anáguas. Os vários relógios no pulso da Mc Tha também remetem às Joias de Crioula, utilizadas também pelas baianas do século XVIII, estas joias eram utilizadas por escravas de “ganho” e eram símbolo de poder social (LODY, 2015; NEGREIROS, 2017).

Figura 1 – Mc Tha - Rito de Passá



Fonte: Rede Social Instagram²

² Disponível em: <https://www.instagram.com/p/ByzvRb9FzYS/>. Acesso em: 26 mai. 2020

Para complementar os elementos enraizados nas matrizes africanas aparece a alfanje, apetrecho utilizado por Iansã/Oiá, que segundo Souza (2007), tinha o aço vermelho, cor que predomina na vestimenta da imagem apresentada por Mc Tha. O vermelho é a cor de Iansã, senhora dos raios e da tempestade e de Xangô, deus do trovão, Enquanto o branco, presente na saia da *funkeira*, é a cor da criação para as religiões de matriz africana, cor de Oxalá (NEGREIROS, 2017). Para finalizar vale ressaltar os aspectos imagéticos que remetem ao contemporâneo e ao Funk ostentação, como os óculos, boné e chinelos brancos, estes acessórios são recorrentes nas periferias brasileiras e compõem o imaginário do funk, assim como os acessórios, relógios, correntes e brincos, trazem os ares do Funk Ostentação, que cresce em volta da mudança social expressada no acúmulo de riquezas, ostentando marcas ou correntes com grandes pingentes no pescoço (PERINI; FERRONATO, 2015).

Iansã também é a principal referência da segunda foto apresentada por Mc Tha (figura2), que acompanha “Abram os caminhos”. Os volumosos cabelos da cantora ainda estão cobertos com o véu vermelho, porém seu rosto está desvelado, com brincos e colares exagerados e uma coroa de velas acesas amarradas com palha. Verger (2018) conta a relação da senhora da tempestade com o fogo, esposa de Xangô, recebeu a missão de buscar uma poção para seu marido, sob a condição de não beber o líquido. Oiá não cumpriu essa ordem e adquiriu o poder de cuspir fogo. Esse mito também justifica a relação a divindade com a cor vermelha, que predomina nas imagens de Mc Tha. Como vê-se também na imagem que acompanha a canção “Coração vagabundo” (Figura 2) em que, mais uma vez, o vermelho e o fogo estão presentes. O destaque para a cantora no meio da foto, sendo bajulada por vários isqueiros querendo acender seu cigarro, combinado com o vestido justo e luvas $\frac{3}{4}$, remete à uma inversão dos padrões dominantes, presente por exemplo no filme “Os homens preferem as loiras”, eternizado por Marilyn Monroe e copiado até por Madonna, em sua *Material Girl* (ALBERTO; MEDEIROS 2018).

Figura 2 – Mc Tha na divulgação da música “Abram os caminhos” (esquerda) e Mc Tha na divulgação da música “Coração Vagabundo” (direita)



Fonte: Rede Social Instagram³

O fogo é deixado de lado e agora o elemento que é colocado em evidência é a água. Mc Tha aparece de costas sentada no com um vestido de algodão branco molhado, o chão revestido também por um tecido branco molhado, dá a impressão que tudo ali é tomado pelo vestido da cantora, eu esta rodeada de vidros cheios de água. A imagem que acompanha a canção “Oceano” (Figura 3), coloca em evidência Iemanjá, rainha do mar, que representa a fertilidade feminina (ARAUJO, 2017). Lendas narram que as saias de Iemanjá se confundem com as ondas do mar e os elementos presentes nas vestimentas da entidade sempre remetem às águas salgadas o oceano, como conchas e peixes (SOUZA, 2007). Assim, o tecido amontoado pelo chão e o vestido molhado, cria ondas também no corpo de Mc Tha, que consegue simular o vestido de ondas de Iemanjá na foto. A mesma ilusão que une o mar ao vestido de Iemanjá acontece na ilustração de André Hora (2020), onde as vestes de Iemanjá se fundem às ondas.

³ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/BzGXcqbfIW6/>, acesso em: 26 mai. 2020.; e disponível em: https://www.instagram.com/p/BzJOXwQFu_g/, acesso em: 26 mai. 2020.

Figura 3: Mc Tha na divulgação da música “Oceano” e Ilustração de Iemanjá



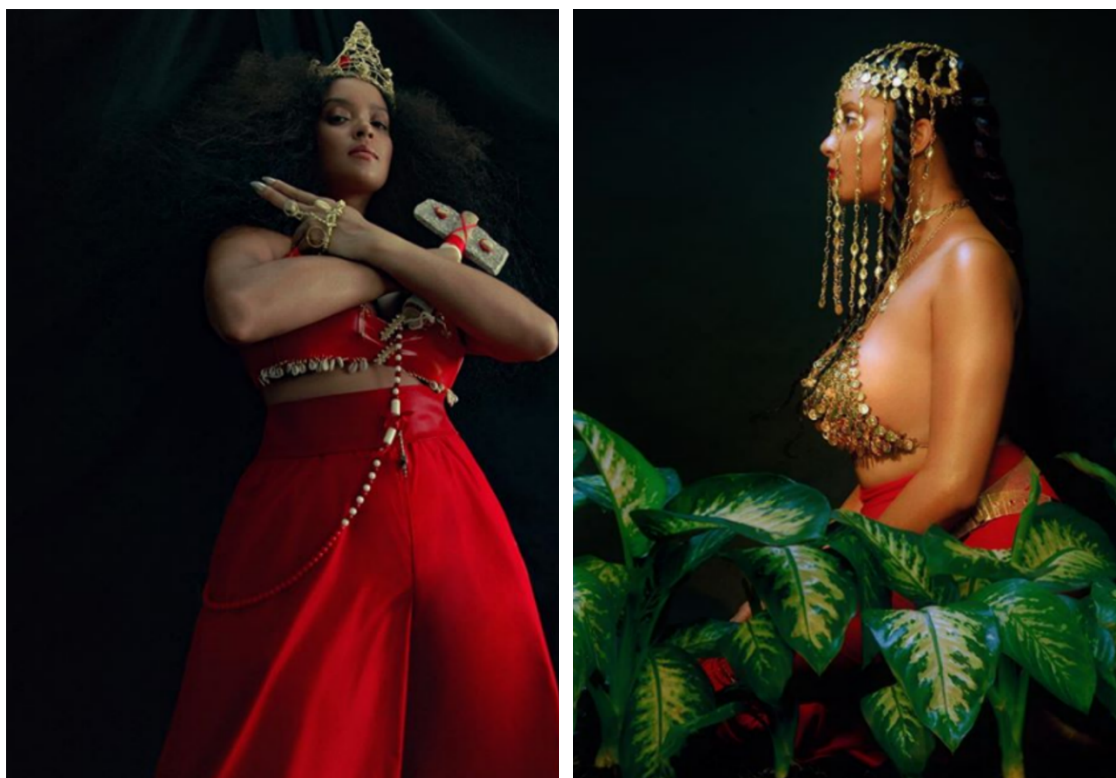
Fonte: Rede Social Instagram e site André Hora⁴

Em seguida as imagens de Mc Tha caminham por outros elementos da cultura africana e brasileira, até chegar novamente à citação de mais um Orixá, vestida inteira de vermelho e com os braços cruzados, Tha aparece com um colar de contas brancas e vermelhas, uma machadinha de dois lados e uma coroa na cabeça, paramentas de Xangô (SOUZA, 2007). Dessa forma, a imagem que acompanha a canção “Avisa lá” mostra a cantora vestida como o Rei de Oió. Verger (1997) conta que Xangô era muito vaidoso, por isso trançava seus cabelos e utilizava um colar de contas vermelhas e brancas. Xangô é patrono da justiça que é simbolizada pelo seu machado de dois lados, conhecido por fazer a guerra, porém também promover a justiça. Por ser rei, o orixá é sempre representado com uma coroa, como símbolo da mais alta realeza (SOUZA, 2007). Finalmente o disco se encerra com a canção “Comigo ninguém pode”, que conta com uma imagem (Figura 4) que acrescenta elementos das religiões de matriz africana que ainda não tinham aparecido nas fotos da cantora. Como, por exemplo, o *Adê*, tipo de coroa

⁴ Disponível em: https://www.instagram.com/p/BzswGE_IPwH/, acesso em: 26 mai. 2020.; e André Hora, site oficial, disponível em: <https://andrehora.com/product/yemaya-iemanja/?v=19d3326f3137>, acesso em: 26 mai. 2020.

eu com franjas eu tampam os rostos das Iabás, cada orixá tem suas peculiaridades (PETRONÍLI, 2013). Essas franjas são de grande importância para os mortais não fiquem ofuscados com tamanha beleza das divindades femininas (SOUZA, 2007). A cantora aparece rodeada de folhas de comigo-ninguém-pode, as folhas são utilizadas na maioria dos ritos de purificação pelas religiões de matriz africana, consideradas as principais fontes de axé (SARAIVA, 2011).

Figura 12: Mc Tha na divulgação da música “Avisa lá” e Mc Tha na divulgação da música “Comigo ninguém pode”



Fonte: Rede Social Instagram⁵

Considerações finais

As maneiras de resistência dos negros e negras, trazidos da África para serem escravizados no Brasil, contribuíram para a formação do país. Apesar de serem marginalizados, as batucadas, o samba, os cultos às divindades africanas foram armas que proporcionaram a sobrevivência da cultura africana em terras brasileiras. Estes ancestrais mostraram o poder que a música tem para quebrar barreiras. O mesmo pandeiro que era

⁵ Disponível em: <https://www.instagram.com/p/B0WnL0jF0Lk/>, acesso em: 26 mai. 2020.; e disponível em: https://www.instagram.com/p/B06Sw_oFG-o/, acesso em: 26 mai. 2020.

reprimido nas ruas do Rio de Janeiro, durante o século XIX, também era convocado para animar as festas da elite (RANGEL; SILVA, 2018). Ao enfrentar ainda as mesmas repressões violentas, as periferias do século XX recorrem a outra arma que mantém viva a potência das favelas: O Funk. Por mais que este mantenha relações com a música africana em sua batida marcada e no movimento involuntário dos quadris provocado pelo som, destaca-se no uso dos elementos das religiões de matriz africana também nas letras, figurinos, imagens e também deixando mais explícito a conexão da batida do funk com os tambores do terreiro, o trabalho da Mc Tha.

Desde a capa do disco que mostra claramente a mistura das baianas do século XVIII com acessórios típicos das periferias onde o Funk toca por todos os cantos. Mc Tha reverencia Iansã, Iemanjá e Xangô e abusa dos símbolos cedidos pelos apetrechos dos orixás. Este trabalho mostra ainda a resistência a partir da herança deixada pelos negros e negras escravizados no Brasil. As ferramentas ligadas às religiões de matriz africana resistem com tal força que cada vez mais é utilizada por artistas para afirmar a cultura negra no Brasil e assim, criar conexão com aqueles que por muito tempo foram silenciados e eu sofrem repressões sociais desde o Brasil colonial, até hoje. Também apoiado na repercussão da mitologia africana, que envolve os Orixás e rituais de matriz africana e preocupado com a autoria e o protagonismo preto, assim como o trabalho da Mc Tha, destaca-se o movimento Afrofuturista, que surge na literatura de ficção. Consiste em histórias que constroem novas possibilidades para as pessoas negras, tendo como base o afrocentrismo (KABRAL, 2018). A proposta do afrocentrismo propõe que a população negra veja sua história separada da história da Europa, como por exemplo, voltar a olhar para os povos originários africanos (ASSANTE, 2016).

Finalmente, a partir de esses exemplos, é possível ver cada vez mais a repercussão das religiões de matriz africana além dos muros do terreiro, alcançando a cultura brasileira em outros aspectos, passando pelo samba, chegando até o funk e conquistando lugares como a ciência ficção. Dessa maneira, a música segue sendo uma ferramenta forte para a propagação e manutenção das culturas e continua movendo a diáspora, em seus momentos de trabalho e em seus momentos de descontração, nas periferias espalhadas pelo Brasil. A principal herança deixada pelos escravizados foi, além das religiões, canções e ritmos a determinação de manter-se vivo e junto com eles perpetuar sua cultura e seus saberes, que mesmo fortemente reprimidos, sobrevivem dentro dos brasileiros e também nas suas caixas de som.

Referências

- ALBERTO, Thiago Pereira; MEDEIROS, Fernanda de Faria. *“As loiras preferem os homens?”: uma análise sobre performances, aproximações e distanciamento entre Marilyn Monroe e Madonna*. Joinvile. 2018.
- ARAUJO, Juliana Leandro de. *Obìnrin Yabás, suas joias e adornos contemporâneos - Coleção inspirada nas principais orixás femininas da umbanda*. Bauru, 2017
- COUTINHO, Eduardo Granja. *A comunicação do oprimido e outros ensaios*. 1ª ed., Mórula editorial: Rio de Janeiro, 2014.
- FERNANDES, Marcos Vinicius Reis. *O samba como movimento cultural de resistência uma aproximação através de pensadores marxistas*. Boletim de Conjuntura, anos III, vol. 5, n.13, Boa Vista, 2021.
- LODY, Raul. *Dicionário de arte sacra & técnicas afro-brasileiras*. Rio de Janeiro. 2003.
- LODY, Raul. *Moda e história: as indumentárias das mulheres de fé*. Fotografias de Pierre Fatumbi Verger. São Paulo: Senac São Paulo. 2015.
- NEGREIROS, Hanayrá. *O Axé nas roupas: indumentária e memórias negras no candomblé angola do Redandá*. 2017. São Paulo, 2017.
- OLIVEIRA, Luccas. Conheça MC Tha, revelação que une funk e umbanda: 'Não queria ser como Anitta ou Ludmilla'. *O Globo*. Goiânia. 20 ago. 2019. Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/conheca-mc-tha-revelacao-que-une-funk-umbanda-nao-queria-ser-como-anitta-ou-ludmilla-23888435> Acesso em 8 de abril de 2023
- PALOMBINI, Carlos. Música dançante africana norte-americana, soul brasileiro e funk carioca: uma bibliografia. *Seminário Música e Tecnologia: Sonologia*, São Paulo, Maio de 2008
- PERINI, Anerose; FERRONATO, Priscilla Boff. *Rolezeiros e funk ostentação: tribos urbanas de movimento social e cultural e a sua interferência na construção estética da moda atual*. Porto Alegre. Set-Dez 2015
- PETRONÍLIO, Paulo. *Literatura afro-brasileira e teatro: a dramaturgia dos orixás em cena*. Goiânia, 2013
- RANGEL, Patricia Luisa Nogueira; SILVA, Cristina da Conceição. O legado da cultura negra: samba e funk. *Revista ensaios e pesquisa em educação e cultura*. Vol. 05: Rio de Janeiro, 2018

SANT'ANNA, Márcia. Escravidão no Brasil: os terreiros de candomblé e a resistência cultural dos povos negros. In: *Políticas de Acautelamento do IPHAN para Templos de Culto Afro-Brasileiros*. IPHAN: Salvador, 2015

SARAIVA, Clara. *Energias e Curas: a Umbanda em Portugal*. Lisboa, 2011

SILVA, Sheila Alice Gomes da. Entre batuques e cantos: o samba como arma de resistência negra. *Rev. Hist. UERJ*, v.5, n.1, p.321-332. Anápolis, 2016.

SODRÉ, Muniz. *Samba, o dono do corpo*. 2ª Ed. Mauad: Rio de Janeiro, 1998

SOUZA, Patrícia Ricardo de; PRANDI, Reginaldo. *Axós e Ilequês: rito, mito e a estética do candomblé*. São Paulo. 2007.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Lendas africanas dos orixás*. 4ª edição. Salvador. Corrupio. 1997.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás*. Bahia: Ipsi Gráfica e Editora, 2018.

VIANNA, Hermano. *O Baile Funk Carioca - Hermano Vianna. Overmundo. Rio de Janeiro*. 22 set. 2006. Disponível em: <http://www.overmundo.com.br/banco/o-baile-funk-carioca-hermano-vianna>. Acesso em: 8 de abril de 2023

VIANNA, Hermano. *O Mundo do Funk Carioca*. Rio de Janeiro. 1987.

Recebido em: 30/04/2023

Aceito em: 15/05/2023

ROUPA DO TERREIRO AXÉ ILÊ OBÁ: ENTREVISTA COM GEORGIA PRADO

DOI: 10.26512/revistacalundu.v7i1.49574

Entrevista com Georgia Augusta Rosa do Prado, conhecida como Oyá Somikan do terreiro de candomblé queto, Axé Ilê Obá, primeiro terreiro de São Paulo tombado como patrimônio histórico, pelo CONDEPHAAT. Realizada em 12 de março de 2023, por meio de vídeo. Perguntas e transcrição por Aymê Okasaki¹. Georgia fez bacharelado em Relações Internacionais e atua com produção de eventos. Georgia é uma profissional multifacetada e está em várias áreas, inclusive ela é dona do ateliê de roupas para candomblé, Odó Iná. Faz parte do Coletivo Obìnrin Alágbára².

Figura 1 - Georgia Prado no Axé Ilê Obá



Fonte: entrevistadora, Aymê Okasaki

Motumbá axé, Motumbá. Hoje eu estou com a produção de eventos *on holding*. Mas acho que passa tempo, vem tempo, eu continuo sendo costureira de candomblé. Sou neta e bisneta, além de ser sobrinha-neta de costureiras. Ainda que minhas ancestrais, as minhas mais velhas não sejam, e minha bisavó, Maria José do Carmo, não foi costureira

¹ Bacharel e Mestra em Têxtil e Moda – USP. Doutoranda em História Social – USP. Integrando o Grupo de Pesquisa Fayola Odara. Docente nos bacharelados de Moda da Universidade de Sorocaba e Athon. E-mail: ayme.okasaki@usp.br.

² Disponível em: <https://www.instagram.com/obinrinalagbara/>

de candomblé, elas costuraram sim algumas coisas de candomblé para a Mãe Sylvia e para outras pessoas. Mas eu fiquei só com esse tracinho específico voltado para o candomblé.

Pergunta: Georgia, você tem uma formação em Relações Internacionais, assim como a ialorixá Sylvia Egydio de Oxalá³ (antiga mãe do terreiro de candomblé Axé Ilê Obá), e uma carreira e atuação em várias áreas como em eventos e na costura, como você começou a ter contato com a costura de roupas de candomblé?

Resposta: Sim, a gente compartilha essa coisa das Relações Internacionais. A gente tinha muita afinidade, por sermos duas mulheres negras que foram a lugares que não era muito comum na época dela. Ela contava histórias de que ela tirava ebó no Central Park. Eu particularmente só fui para o candomblé por causa dela. Eu escolhi o Axé Ilê Obá por causa dela. Porque foi ali que eu me identifiquei, eu me vi. E a costura entrou na minha vida através dela. Porque a minha vó já era costureira. É um ofício que ninguém na família se apeteceu, ninguém achava legal. Inclusive eu na época, imagina. E aí teve todo o processo de elaboração da minha roupa de abiã. Que ela falou para mim: *Peça para sua avó, Maria Aparecida do Carmo, fazer. Sua avó sabe fazer, porque ela já fez muita roupa para mim.* Eu lembro que a gente foi no Brás buscar o tecido. Eu escolhi. Tinha uma irmã na época, mais velha que ela designou para me ajudar. E essa menina foi comigo e me ajudou a escolher os tecidos. Essa irmã de santo, uma irmã mais velha, de cargo lá da casa [não mais está na casa]. Ela me levou para comprar os tecidos. Na época a minha primeira saia não teve aviamentos, ela tinha babados franzidos. Eu falei: *vai ficar muito simples, pode por fita de cetim?* Ela disse: *pode por fita de cetim.* Minha vó colocou cinco fileiras de fita de cetim na minha saia. Compramos o tecido do quebra-goma. Minha vó fez uma série de coisa. A gente comprou tecido e ela fez roupa de ração, fez roupa de festa. Que eram duas roupas de ração e essa roupa de festa, que tinha um pano-da-costa diferente. A roupa ficou pronta. Eu fui para a festa de Oxóssi, com a roupinha. Na hora que eu coloquei a minha saia, eu comecei a sentir aqueles olhares. Eu falei: *meu deus o que é que está acontecendo?* Aí veio uma irmã de santo de Iemanjá e falou: *nossa, mas você já pôs cinco fitas? Você é iniciada?* Eu falei: *meu deus, como é que eu vou entrar no barracão com essa saia? Eu não sou iniciada e já tem cinco fitas.* Porque dentro da minha casa você só pode pôr fita equivalente aos seus anos de iniciação com obrigação paga. Foi o primeiro

³ Sylvia tinha graduação em Enfermagem e Administração e uma pós-graduação em Relações Internacionais.

bailão que eu tomei. Passou uns dias, em uma próxima função, nós tínhamos nossa ialaxó, a falecida equede Elizete de Iansã⁴. Ela falou: *é porque tiveram até umas abiãs que entraram com saia com mais de uma fita e eu tomei bronca. Eu quero explicar para vocês que as roupas não são assim. Não se usa fita.* Eu entendi de fato depois que ela explicou como era. Ela falou tudo o que eu podia usar e o que eu não podia usar. Nessa época eu ainda não costurava. Foi passando o tempo e me indicaram uma costureira lá da roça, a falecida Ana de Xangô. Muita coisa eu a vi costurar. Tanto que a roupa da minha saída, ela fez a maioria das coisas, porque minha vó já era uma senhora idosa. Minha vó fez algumas coisas, mas muita coisa eu dei para a Ana fazer. Um dia, depois de iniciada, ainda cumprindo quelê, uma abiã irmã de santo falou para Mãe Sylvia: *eu não tenho saiate.* A mãe Sylvia falou: *é só fazer. Você pega um tecido assim, e você faz assado e você vai puxar o franzido.* Eu fiquei pensando: *do jeito que ela está falando, parece que é muito fácil.* Eu me comovi com a menina, falei: *coitada, não vai ter saiate para a festa.* Eu fui atrás da minha vó. Lembro da primeira saia que eu fiz, com ajuda da minha vó, foi um saiate de morim para a menina. Em três meses eu estava costurando uma saia. Eu fiz muita coisa para muita gente.

Pergunta: Esse início ainda não era a sua marca, não era o seu ateliê, era esse aprendizado que você estava tendo.

Resposta: Nessa época de 2014. Eu fui iniciada em abril de 2014. Então de abril a julho foi aprendizado e eu fui pegando gosto. Eu sou vaidosa. Eu via as coisas, as rendas, os tecidos, eu queria já comprar. Depois que eu fui ao Brás eu lembro que eu comprei um monte de tecido que eu fui costurar muito tempo depois. Até hoje você vai na minha casa e tem pilhas de tecido. Eu sou muito sem noção, porque eu compro, eu faço e eu dou.

Pergunta: Quando foi que você fez a primeira peça de candomblé para você?

Resposta: Eu fiz uns camisas com a minha vó, que eu não gostava porque não tinha modelagem. Era aquela coisa só recortada frente e verso. Eu achava bonito porque eu comprei umas laises lindas, mas eu falava: *não é isso.* Eu fui aprender a fazer camisa de verdade, eu já era quase ebômi. Porque essa é uma ciência que ninguém ensina.

⁴ A postagem a seguir cita brevemente a ialaxó. Disponível em:

<http://www.axeileoba.com.br/index.php/2015/07/24/yaquequere-do-axe-ile-oba-dona-antonia-pimenta/>

Pergunta: E no Axé Ilê Obá não tinha alguém que tivesse essa prática da modelagem do camisu?

Resposta: Não, ninguém porque a ialaxó faleceu. Então em 2014 eu iniciei costura experimental, depois eu tirei o quelê e uma semana depois a mãe Sylvia morreu. Nós entramos no um ano de luto. E foi nesse ano que eu criei a marca. Fazia saiote, que foi a primeira coisa que eu costurei. Criei a marca no final de 2014. Em 2015 eu comecei a costurar, mas eu era muito perfeccionista, então eu ficava em umas de: *não acho que está bom ainda para vender*. Mas fazia algumas coisas para mim, fazia os camisus, fazia umas saias. Saia eu demorava muito para fazer porque eu aprendia a fazer com a minha vó. A minha vó me ensinou a fazer saia franzida com duas linhas de algodão, para ficar igualzinho o franzido. Eu demorava muito tempo para costurar, até que eu comecei a fazer franzidos com linha de nylon. Só depois que eu comecei a preguear. É aí que está o segredo desse ofício: uma coisa que eu aprendi com a costura foi a ter paciência. Foi através da costura que eu comecei a ter paciência com o processo.

Pergunta: Hoje, no Axé Ilê Obá, você consegue diferenciar quais os tipos de roupas de candomblé?

Resposta: Temos duas grandes categorias de roupas: roupa de ração e roupa de festa, além da roupa de rum. A roupa de ração feminina é composta da calça, camisu, saia, pano-da-costa e pano-de-cabeça. Quando eu cheguei no Axé Ilê Obá, o pano-da-costa era utilizado em funções de ração, em algumas funções, por exemplo nas quartas-feiras a mãe Sylvia mandava usar pano-da-costa. A roupa de ração do homem: calça, bata e o equeté, que é um grande conflito. Equeté no formato que a gente conhece é um adereço árabe. Quando a gente fala de tradição iorubá, a gente fala de filá. Se você vai no Axé Ilê Obá, você vai ver gente de equeté e gente de filá, aquele de ladinho. Roupa de festa das abiãs mulheres: calça, um ou dois saiotes, quebra-goma que é aquela saia que serve para dar aquela “amansada” na goma, saia, camisu, pano-da-costa e pano-de-cabeça. No Axé Ilê Obá as abiãs usam pano-da-costa. Tecidos que abiãs usam: viscose, percal, rendão e laise com pouco bordado, não muito aberto. Iaô: calça, camisu, quatro a cinco saiotes só engomados, quebra-goma, saia que pode ser branca ou colorida dependendo da iniciação (se já deu de um ano, pode usar colorida), pano-da-costa ou aquele banté (aquela cortinha), o laço do peito e o pano-de-cabeça. Os fios: mocã e os fios de orixás de cabeça, juntó, o terceiro... todos os orixás que a pessoa vai usar. O homem vai usar: calça, bata branca ou colorida de acordo com hierarquia de obrigação dada ou não dada, e o filá ou equeté. Abiã

homem vai usar a mesma coisa que o iaô, a diferença vai ser os fios. O que vai diferenciar o abiã e o iaô no Axé Ilê Obá, homem, ou é a cor na roupa, ou é o mocã e os fios.

E os tecidos coloridos, o ankara colorido. O ankara é uma coisa nova. Ele chegou aqui faz tempo, mas só passou a ser legitimado depois que certas pessoas começaram a aparecer de ankara. Uma rede de influências, pelo fato de que muitas pessoas se frequentam [frequentam vários terreiros]. É o caso agora da volta da renda Renascença. Tem gente que olha e fala: *isso é novo*. Mas é muito antigo. A barafunda que está voltando com tudo. Acho que tem muito a ver com essa rede de influências.

Agora vai ter uma alta de prega-palito. São o que a gente chama de *trends setters*. Eles estão estabelecendo quais são as *trends* do candomblé. E isso vai trazendo até o que a gente chama de a alta ou a baixa de um determinado material, estilo. Por exemplo: guipure está desaparecendo na maioria das casas. Você vê muito entremeio. Mas, no Axé Ilê Obá, as ebômis usam bastante guipure.

Voltando as categorias, a ebômi é a mesma coisa, vai mudar que o camisu, bata em cima. No Axé Ilê Obá tem o lacinho na cintura. Se você é omó iabá você vai usar a ponta redonda, se você é omó curim você vai usar a ponta quadrada ou gravata. As iaôs, a mesma coisa, vai usar laço no peito se ela é filha de iabá, ela vai usar ponta redonda, se ela é filha de oboró vai usar ponta quadrada ou até a triangular, se for filha de Xangô. Ebômi usa alaká no ombro.

E têm uma roupa que a gente nunca fala, mas que é superimportante: axó ilê, que é a roupa que vai na casa. As roupas, os laços que vão nos atabaques, que vai nas cadeiras, que vai em tudo. Onde dá para pôr laço a gente põe laço. O próprio alá, o alá é um grande pano. As cortinas, porque tudo isso faz parte do ofício de uma costureira de axé. Costura tudo, toalha de mesa. Os ibás são todos vestidos. O quarto de santo é todo vestido. É uma infinidade de roupa que vai em um terreiro. Eu faço laços, é uma coisa que eu comecei a fazer no meu processo de retorno ao Axé Ilê Obá.

Pergunta: Você chegou a aprender algo relacionado a costura, dentro do próprio Axé Ilê Obá? Hoje em dia você percebe que há essa transmissão de conhecimento sobre esse fazer as roupas, na casa?

Resposta: A minha transmissão de conhecimento sobre costura veio da minha vó, muito influenciada pela mãe Sylvia. Eu não aprendia costurar no Axé Ilê Obá, porque ninguém sabia. Quem sabia era a Ana. E costureira tem uma mania de falar assim: *você vai fazer, vai unir, vai passar a linha e vai dar certo*. E eu não aprendi com ninguém. Eu aprendi

muito vendo e tentando “montar quebra-cabeça”. Eu tenho uma amiga na Bahia, a Tamara Nascimento de Logun Ede⁵, ela me ensinava pela internet, por vídeo. Agambelê, Ìya Joice Alcantara⁶, também me ensinava pelo vídeo. Teve a Lara Leão também, do Afeyika. Eu sou muito grata a todas essas mulheres que eu mencionei aqui, porque são mulheres que tiveram muita paciência. São todas baianas, menos a Lara que é do Sul, de Curitiba. Tiveram muita paciência e foram muito generosas. Porque eu acho que o que faltou para mim essa referência da costura em São Paulo. Referência que eu digo de pessoas acessíveis, com as quais eu possa trocar. Tem muita gente que não passa esse conhecimento para frente. E elas foram muito generosas desde o começo: Tamara, a Agambelê também passou as coisas muito generosamente, nunca houve nenhum estresse; a Lara também me ensinou bastante. Veio muito mais através dessas pessoas do que dentro do Axé.

Pergunta: Além desse conhecimento do fazer em si, você sente que no Axé Ilê Obá têm o interesse, tem pessoas interessadas no conhecimento das roupas para além do fazer: as histórias desses tecidos, as histórias dessas roupas? Entender como é essa roupa de candomblé no sentido no sentido histórico, conceitual, e como se criaram essas tradições de vestir, como essas roupas vão sendo constituídas, como esses tecidos vão entrando.

Resposta: Eu acho que esse conhecimento só vem a partir do momento que as pessoas se deparam com ele. Vamos supor: existe uma norma de vestimenta, as pessoas têm o costume de se vestir de um jeito; se aparece alguém diferente, aquilo gera um estranhamento. Que não necessariamente é um estranhamento ruim, mas gera algo como: *nossa! Têm essa possibilidade também?* Eu não sinto que há muito interesse pela história da vestimenta e não acho isso ruim. Acho que há muito mais um interesse na estética. *Isso me interessa porque isso é bonito!* Não tem uma coisa de: *isso me interessa porque historicamente mulheres negras...* exemplo da barafunda. *Ah, mulheres negras tinham o hábito de pegar o que elas ganhavam e descosturavam.* A barafunda nada mais é do que uma grande gambiarra. Mas quando você pega uma pessoa fazendo hoje, vestindo, ela não sabe que aquilo é uma grande gambiarra. Que na verdade é uma estratégia de resistência. Aquilo é disruptivo. É uma questão de revolta: *Não é porque eu não tenho tecido que eu não vou ter nada para vestir.* Eu acho que não um interesse especificamente pela história da barafunda, mas um interesse sobre a estética, é bonito. A gente enfrenta

⁵ Disponível em: <https://www.instagram.com/ofabeminoficial/>

⁶ Disponível em: https://www.instagram.com/agambele_vsa/

um problema hoje muito sério no candomblé que é a desracialização. A desracialização do candomblé vai fazendo com que muitas coisas fiquem só no campo da estética. Do superficial. Então não se sabe para que aquilo é utilizado, a finalidade. Eu não entro nem naquele papo chato de tradição porque eu acho que a tradição é inventada.

Pergunta: Você trouxe há algumas festas, o axó ebi, que é algo muito diferente para o Axé Ilê Obá, e quem sabe será uma nova tradição dentro do Axé Ilê Obá.

Resposta: Eu não sei, porque trazer o axó ebi foi uma coisa de muita resistência. As pessoas acham que é só: *ah, todo mundo com roupa igual. Que chatice.* Elas não conseguem compreender a simbologia do axó ebi e o que isso significa em questão de enriquecimento e de conhecimento e tradição para a casa. Não sei se o axó ebi será absorvido. Eu tive o primeiro contato com axó ebi, eu ainda nem sabia o que era, foi em um festival de Ifá (era um festival de Oxóssi na tradição iorubá), em São Paulo. Vi todo mundo com a mesma roupa, menos os convidados. Os convidados estavam com uma roupa diferente. Eu fui pesquisar não só através da formalidade, mas eu tenho outros amigos nigerianos. Inclusive o axó ebi hoje, é algo que nos casamentos é caríssimo. Porque ser convidado para fazer parte da comitiva para usar o axó ebi é um carro de dinheiro que vai. Fui entendendo a riqueza do axó ebi e para que servia, que era para diferenciar os noivos e a família dos noivos de todo mundo. O axó ebi ele enriquece no sentido de mostrar que somos uma família, é um fator que une todo mundo. E por mais que seja “só na roupa”, não é assim: um laço que unifica, ele tende de uma forma simbólica, a trazer a harmonia. O que é a união se não aquela harmonia visual te todo mundo misturado na mesma lógica estética? É muito sutil para as outras pessoas. Tem pessoas que podem chegar e falar: *nossa... todo mundo com a mesma roupa!* E eu acho interessante porque não é a mesma roupa. É o mesmo tecido. Para mim a simbologia daquilo é lembrar. A semiótica tem um papel muito fundamental em comunicar de maneira não tão agressiva, mas explícita. Veja só: essas são as pessoas celebradas da noite, porque quando você for ver são todas as que vestiram santo. Eu acho que tem uma coisa singela nessa comunicação que também é sobre cuidado.

Pergunta: E hoje o Axé Ilê Obá tem uma ialaxó?

Resposta: Não tem. A gente tem uma osi ialaxó, que é a dona Edna de Oxumarê. Hoje a dona Edna está um pouquinho ausente por questões de saúde e de idade. Mas no tempo que eu acompanhei, ela era aquela pessoa que a ajudar. Mas a equede Elizete, que era

ialaxó na época. A gente tem que pensar que uma ialaxó tem várias funções. Não só a função de olhar a roupa se está adequada, de indicar tecido, orientar em relação a como uma peça deve ser, até para uma uniformidade. Porque, quando estou falando de uniformidade, eu não estou falando de todas iguais, mas estou falando de: *aqui a gente usa desse jeito*.

Pergunta: A gente sabe que no candomblé a roupa vai contando história. Como é essa relação, no caso do Axé Ilê Obá, com as roupas antigas?

Resposta: Eu vejo algumas ebomis mais antigas trazendo roupas mais antigas. Você olha e já sabe: isso é do tempo da mãe Sylvia! Pelo acabamento, pelo tipo do tecido, pelo tamanho. Tem mulheres que usam roupas bem antigas e que tem o maior primor por essas roupas. Mas eu sinto que as mais novas não têm muito apego. Elas querem sempre uma roupa nova, o que eu não acho um problema também. Mas isso que você falou sobre passar as roupas é algo que eu costumava fazer muito. Eu vivia dando roupa para minhas irmãs mais novas. Dava saia para tudo quanto era gente. Porque se você for olhar, a gente vai acumulando roupa que usou uma vez. Eu passo muito para minhas irmãs que ficaram do outro terreiro. Direto eu falo: *olha, eu tenho uma saia, tenho um camisu, pega isso e não sei o quê*. Eu passo muito para frente para minhas irmãs, porque eu acho que se eu vou ter roupa nova, eu preciso ter espaço para guardar. Agora vender eu nunca vi ninguém tentando vender roupa velha, não vou nem usar a palavra velha, é roupa antiga. Mas é algo importante a ser pensado, um brechó. Eu acho que corre o risco de ter não ter aceitação. Porque as mulheres de candomblé têm seu apego espiritual com a roupa. Eu, particularmente só não passo para frente pano-de-cabeça. Pano-da-costa, dependendo da pessoa, eu até passo.

Pergunta: No campo dos estudos de Moda, temos debatido cada vez mais sobre uma abordagem decolonial, que não tenha como foco a história única do norte global sobre o que é ou não considerado Moda. Para você, Georgia, existe Moda dentro dos trajes de candomblé, ou se trata de costume de tradição, sem modificações?

Resposta: Eu gosto muito de roupa. Porém, para mim a roupa é uma prova cabal, de que as pessoas que se utilizam dessa fala da tradição, a utilizam de maneira muito parcial, e muito em razão daquilo que é conveniente para elas. Porque a roupa de hoje é algo que foi modificado e foi aceito. Claro que houve e ainda há resistência de mulheres mais antigas de candomblé. Porém, as gerações atuais aderiram sem questionamento nem

problema nenhum. A roupa, a gente adequou. Por quê? Então a moda de candomblé não é intocável. Ela foi modificada. Hoje a gente tem um paradigma muito contemporâneo. Nós temos *influencers*, que determinam quais são as novas tendências dentro do candomblé. Ainda que seja barafunda ou o resgate da prega-palito, resgate da renda Ipiranga, Renascença. Querendo ou não, são tendências.

Pergunta: Poderia nos contar um pouco sobre o que você trouxe para o Axé Ilê Obá, que você considera como uma inovação pois ainda não era tão presente na casa?

Resposta: Eu particularmente, tomo esse lugar de pessoa que tem trazido algumas referências, para sempre fazer um caminho de retorno. Agora eu tenho investido muito em renda Ipiranga. Eu fiz um enxoval de iaô que só coloquei renda Ipiranga. E prega palito, que já estava nas minhas coisas. Dificilmente você via prega palito, aí eu botei nas minhas coisas de ebômi. E apareceu uma iaô em seguida usando prega palito. Depois eu fiz um primeiro enxoval de iaô colocando prega palito e pregas maiores, quadradinhas. Eu tento sempre fazer esse caminho de retorno, inclusive eu sou adepta do uso do algodão. 100% algodão, até o algodão cru dá para fazer muita coisa legal. Eu gosto de treinar barafunda no algodão cru. Nada demais, um ponto bem simples de bainha aberta.

Pergunta: No candomblé existe o desejo em ter ou vestir determinadas peças? Respeitando a hierarquia e fundamentos.

Resposta: Acho que tem desejo e ele varia muito de pessoa para pessoa. As pessoas que influenciam precisam ser muito responsáveis pelos desejos que criam. O desejo que eu crio, não quero que seja inacessível ou que exclua alguém. Tem que ser um desejo que faça o caminho de retorno. Você verá mulheres que vão ansiar por uma roupa colorida, ou uma roupa mais luxuosa. Como você vê mulheres que sempre quiseram usar renda Ipiranga. Ou o entremeio. Mas tem que haver a responsabilidade da influenciadora. Eu não condeno ninguém, pois acho que cada um faz por si o que tem que fazer. Mas, eu penso que se as pessoas olham para mim, eu tenho que pensar em quais desejos eu vou gerar. Que tipo de desejo, que indústria eu vou alimentar. A gente precisa considerar também que a experiência que o outro terá com uma marca, não depende só do influenciador. O desejo é aquela coisa de: *eu quero ser como você, ter o que você tem*. O desejo é um lugar mais inconsciente do que racional. Você está me vendo com minha roupa e compra, e diz: *não gostei, não ficou igual*. Corpos diferentes. Tem vários fatores, para entendermos que não vai caber em todo mundo. Acho que é isso, tem as pessoas que

estabelecem o que vai ser desejo e tem as pessoas que comprem o que vai ser desejo. Cada vez mais a gente percebe que no mercado de *influencer*, a influência pessoal nunca foi tão poderosa quanto nos tempos atuais.

Pergunta: Você vê pessoas que ainda usam roupas da época da Mãe Sylvia ou da época do Pai Caio? Você acha que as roupas, de uma maneira geral, se mantiveram parecidas ao longo desse tempo, ou elas mudaram muito?

Resposta: Vou te responder, já apontando que não é uma verdade absoluta, pois eu tenho limitações de até onde eu consigo alcançar (pois sou da época da Mãe Sylvia e agora da Mãe Paula). Mas, existem grandes diferenças nos três tempos. E acho que podemos até dividir o momento da Mãe Sylvia, que tem muitas proximidades com Vô Caio. Muita saia com o tal do bico de pato, que é o pregueado. Quando você olha as fotos, dá para ver muita semelhança quanto aos tecidos. Mas eu acho que conforme os tecidos foram evoluindo e mudando, foi mudando todo o caminho. Eu percebo que na época do Vô Caio, pelas fotos, eu vi muito pouco aviamento no bico. Quanto tinha aviamento, era muito pequeno, ou de renda. Você via muita coisa de renda. A gente tem que pensar que o longo período mesmo é o da Mãe Sylvia. Porque na época dele era essa coisa do pregueado bico de pato. Tinha muito adê de orixá de lantejoula, feito à mão. Mas na época da Mãe Sylvia ainda tinha. Se você olhar as coisas da Mãe Paula, o primeiro adê dela é baixinho e todo de lantejoula. Depois, quando ela fica mais velha que ela passa a usar o latão. Ou o tecido, porque também teve essa transição: vem da lantejoula, chega no metal, algumas pessoas vão de metal para tecido, mas aqueles grandes que tem até hoje com plástico e pedraria, para voltar para o metal. Ainda que nós temos bastante de plástico com cartão. Fazendo um link com a mudança dos adês. As diferenças são essas, que eu vejo: aviamentos, tecidos. Agora na época da Paula a gente tem um *boom* do guipure. Porque na época da Mãe Sylvia era Richelieu. Agora tem o ankara, bem recente.

Pergunta: Quais roupas você já produziu?

Resposta: Recentemente, eu comecei a costurar roupa de homem. Demorei nove anos, para começar só agora, para você ver como é difícil. Consegui uma modelista, ela tirou os moldes para mim, agora eu só recorto e faço. Mais simples, mesmo assim, o primeiro me deixou louca. Mas hoje eu posso dizer que sou uma costureira completa, eu faço tudo: bata, pano-de-cabeça, pano-da-costa, laço, roupa de homem, roupa de mulher, tudo. Ainda tem coisas que são mais difíceis, como bata, pela diversidade de bata, mas eu já

peguei o jeito. E roupa de homem, porque eu fico insegura, pois não posso colocar em mim e ver como ficou. Eu tenho que entregar, torcer e esperar que dê certo. E roupa de orixá eu já fiz: o primeiro orixá que eu costurei foi o meu, foi a Oiá, em 2016. Depois o Obaluaiê, eu fiz duas Iansãs, além da minha, o meu Oxóssi, o Ogum da Terezinha. Fiz algumas modificações de uma roupa de Oxum. E a roupa de Iemanjá, que foi meu último advento. Foi a coisa mais linda que eu já costurei em todos esses anos. Fiz roupa de caboclo, fiz roupa de erê, roupa de Exú também já fiz.

Pergunta: Você tem um projeto que você esteja trabalhando, pesquisando, que você quer partilhar?

Resposta: Eu tenho o Coletivo Obinrin Alágbára. Estamos há alguns anos fazendo essa pesquisa. A gente tem uma revista que vai sair. Estamos no processo de produção já há algum tempo. E eu estou fazendo um catálogo, a partir da perspectiva do Axé Ilê Obá. Explicando o que é a roupa do homem, a da mulher, os axós ilê. Todas essas coisas. Estou fazendo esse catálogo para a gente saber. Eu quero deixar de legado para a casa.

Recebido em: 30/04/2023

Aceito em: 15/05/2023

A BENÇÃO DA SAMBADEIRA E O RESPEITO QUE A ROUPA TEM: ENTREVISTA COM A MESTRA DO SAMBA DE RODA DONA ZÉLIA DO PRATO¹

DOI: 10.26512/revistacalundu.v7i1.49575

Durante sua passagem pela cidade de São Paulo, em fevereiro de 2023, em meio a uma série de eventos de samba de roda nos estados de Santa Catarina, Rio Grande do Sul e em Minas Gerais, tivemos a oportunidade de receber Zélia Maria Paiva Souza, importante mestra sambadeira e representante do samba de roda, mais especificamente o samba chula do quilombo de São Braz², distrito de Santo Amaro da Purificação, Recôncavo da Bahia. Conhecida como Zélia do Prato, dona de uma risada marcante e de suntuosas indumentárias que compõem seu perfil de sambadeira, Dona Zélia, como também é chamada, nos concedeu esta entrevista regada a relatos pessoais, cantigas e trocas afetuosas, na qual as particularidades de suas experiências nos conduzem a paisagens e temporalidades expandidas. Nela, o tema do trajar-se desafia relações entre o samba e a religiosidade manifestadas para além das instituições, nas festas, no cotidiano, na socialização, naquilo que se entende como legado antepassado e que estruturou e estrutura comportamentos coletivos.

Preparada para a ocasião, naquela manhã de domingo, Dona Zélia trajava uma saia rodada de renda vermelha, bata estampada, seu tradicional e característico turbante, colares de contas coloridos e brincos. Ela também se preocupou em escolher um lugar vistoso, já que havíamos decidido ali mesmo, naquela manhã, que a entrevista seria gravada em vídeo. Nesses pequenos detalhes vimos aflorar a ritualística do vestir-se para a construção da imagem da sambadeira, por onde percorrem fluxos de criatividade e códigos compartilhados, cujos sentidos acessam memórias e emoções. E assim começamos...

¹ Texto introdutório e conclusivo à entrevista escrito por Eliany Cristina Ortiz Funari, doutoranda do Programa de Pós-Graduação em História Social da Universidade de São Paulo, integrante do Grupo de Pesquisa Fayola Odara e colaboradora da comissão organizadora desta edição da Revista Calundu. E-mail: eliany.funari@usp.br.

² Em 2009 a Fundação Cultural Palmares registrou no Livro de Cadastro Geral nº 11 (registro n. 1.125 fl. 141) a certificação da autodefinição de São Braz como comunidade remanescente de quilombo. Portaria Nº 43, de 29 de abril de 2009/Diário Oficial da União.

Eliany: Bom, vamos começar essa entrevista que está sendo concedida para ser publicada na Revista Calundu. A senhora pode se apresentar um pouquinho pra gente?

Zélia do Prato: Sim. Meu nome é Zélia Maria Paiva Souza, filha de Dona Valéria, nascida e criada em São Braz. Tenho setenta e quatro anos.

Eliany: A senhora se apresentou como Zélia Maria Paiva Souza, a senhora é conhecida como Zélia do Prato também, correto?

Zélia do Prato: Então, eu não era reconhecida como Zélia do Prato. O meu nome foi reconhecido como Zélia do Prato foi através de uma viagem que eu fui pra Porto Alegre. Góes e Katharina³ me fez esse convite pra ir pra Porto Alegre e eu não tava boa, eu tava com depressão. Aí eu falei com ela que eu não podia ir pra essa viagem porque eu tava com depressão, aí ela me animou. Eu fiquei tão animada que confiei na palavra dela. Aí eu viajei com ela pra Porto Alegre. Aí eu levei dezessete dias viajando. Porto Alegre, São Paulo, Rio de Janeiro, Minas Gerais, e meus próprios alunos que eu ensinei a tocar prato, ensinei história, oficina, meus próprios alunos foi que falou comigo “Dona Zélia, de agora em diante a senhora não vai mais ser Dona Zélia, a senhora vai ser Dona Zélia do Prato”.

Figura 1: Dona Zélia do Prato no Núcleo de Artes Afro-Brasileiras, em São Paulo



Fonte: foto da entrevistadora, Juliana Faria

³ Sinésio Souza Góes, conhecido em Santo Amaro, BA, como Mestre Góes, e Katharina Döring, participaram respectivamente das coordenações regional e geral da produção e lançamento da *Cartilha do Samba Chula*. Em 2017, através do projeto “Samba Chula em Trans-Missão”, percorreram as cidades de Porto Alegre, Sorocaba, São Paulo, Rio de Janeiro e Belo Horizonte, promovendo o lançamento da Cartilha. Dona Zélia do Prato participou dessas viagens junto com o grupo de mestres sambadores que integrou a equipe do lançamento, realizando oficinas e apresentações musicais nessas cidades. Fizeram parte do Grupo Mestre Aurino, Mestre Cassio Nobre, Mestre Ecinho, Mestre Góes, Mestre Nelito, Mestre Paião e Mestra Zélia.

Eliany: Então a senhora é uma sambadeira?

Zélia do Prato: Eu sou uma sambadeira. Eu era uma sambadeira desde pequeninha. A minha mãe ia pro samba, que naquela época, lá não existia carro. Era uma cidade matuta, é um arraial, São Braz. Então lá era só chão, a casa era de taipa, de sapé, era candeeiro, não existia lâmpada. Então elas formava Reis, reza de Santo Antonio, flor de Obaluaiê, caruru de São Cosme. E aí que tinha a reza, e depois da reza existia o samba. Quando ela ia sambar, ela me levava porque eu era pequena e não tinha com quem me deixar em casa, então ela me levava. Então, curiosa eu ficava aprendendo e olhando. E também pelo sangue também, né, que o sangue corre pela veia. Então eu fiquei sendo uma sambadeira. Só que na época as sambadeira naquele tempo não era reconhecido, ninguém conhecia porque não existia televisão, não existia celular, não existia telefone, nada disso. Então era os próprio sambador que se conhecia um o outro. Então os tempo foi passando e me tornei uma sambadeira. Mas só que eu não sabia que eu era sambadeira, porque naquela ocasião eu não tinha me achado. Eu tava tão escondida, tão escondida que com pouco tempo que eu me achei. E hoje, depois que eu me achei, eu me sinto hoje uma mulher rica, vaidosa. Eu não era vaidosa, eu não tinha roupa, eu não cuidava de mim, eu era muito, muito, muito, muito pobrezinha. Agora que eu me sinto rica, não por dinheiro, de felicidade. Através do ser humano. O povo é que me botou rica, de saúde, de felicidade. Então o que eu tenho pra agradecer o povo, o ser humano, agradecer a Deus, e que Deus que tome conta desse povo todo que me bota lá em cima. Foi eles que me tiraram do fundo do poço e hoje eu me chamo Zélia do Prato, através do povo. A voz do povo é a voz de Deus.

Eliany: A senhora costuma falar bastante dessa depressão. O que era esse fundo do poço? Porque que a senhora se sentia assim?

Zélia do Prato: Como eu tô agora, vivendo agora como eu estou vivendo, eu comecei a pensar que naquela época eu vivia no fundo do poço. Porque naquela época eu era humilhada. Fiquei com muito filho, criando meus filho sem ter condição de comprar roupa pra meus filho, viu. O pão de cada dia não faltava, porque eu morava no beira mar, eu era marisqueira, meu marido pescador, e tinha o pão de cada dia todo dia. Lá de junto da minha casa tinha uma senhora que tinha casa de farinha. Eu raspava mandioca, que eu era raspadeira de mandioca também. Então eu raspava mandioca e ela me pagava cinco litro de farinha. A esse cinco litro de farinha eu passava a semana alimentado meus filho, através dos marisco do mar. Mas eu não tinha dinheiro pra comprar roupa

pra meus filho, então eu pedia as pessoa pra me dar roupa. Então é isso que era a humilhação. A gente nas porta pedir e agradecia a Deus daquelas pessoa que me dava. Agradecia a Deus, porque a porta sempre se abria pra mim. Então era isso que eu fico falando, problema de fundo do poço. E depois que a gente começa ver, hoje eu tô bem, feliz, com meus amigo, com minhas amiga. Mas cada qual que sabe de si, né minha filha. Eu não choro não é de tristeza não, viu, eu choro de felicidade quando eu me alembro das coisa que já passou na minha vida. Eu ainda tô passando poucas coisa, mas eu tô levando assim mesmo, não tô dando o braço a torcer. Mas graças a Deus eu sou uma mulher muito, muito feliz. Graças a Deus, graças a Deus. Obrigada meu Pai.

Figura 1: Dona Zélia do Prato no mangue em São Braz



Fonte: foto da entrevistadora, Eliany Cristina Ortiz Funari

Eliany: Vamos falar um pouco dessa felicidade, dessa alegria que vem através do samba. Fala um pouquinho da relação do samba na sua família, tanto dos seus antepassados, como das gerações que vieram depois, seus filhos, seus netos.

Zélia do Prato: A relação com o samba era assim. A minha avó Teodora era parteira, rezadeira e sambadeira, e também ela recebia os Orixá na hora do parto, na hora que ela ia fazer o parto, ela recebia também os Orixá dela. Iansã fazia companhia, ajudava ela no parto. E minha mãe também sambadeira, rezadeira, e foi isso aí que eu aprendi, a rezar, sambar, tudo através da minha avó, da minha mãe. Então também eu sou uma rezadeira, também eu rezo. E tudo o que eu aprendi do samba foi com a minha mãe, Valéria.

Eliany: E seus filhos e suas filhas, seus netos e suas netas?

Zélia do Prato: Meus filho, todos eles, quase todos eles são cristão. Uns são testemunha de Jeová outros já é outra parte, de outra lei, mas meus filho nunca proibiu o meu samba. Sempre eles me dá um conselho. “Minha mãe... olhe”, conselho de filho pra mãe, mas não que eles diga assim “é melhor a senhora sair do samba”. Eles nunca falou essas coisa. Nem eu entro na vida das lei deles e também eles não entra também na minha vida, através do meu samba. Meus filho me dá apoio. Viu... quando às vezes eu viajo, que eu falo com todo mundo “eu vou viajar”, “Tá mainha, tá certo.” Aí manda “Jeová te acompanhe”. Então, eu não tenho o que dizer dos meus filho.

Eliany: A senhora tava contando o outro dia sobre a sua roupa, a roupa do samba. Quem faz as suas roupas? Quem é que escolhe os tecidos, os adornos, tudo isso?

Zélia do Prato: Eu que escolho meus tecido, eu que invento os turbante, eu que compro meus enfeito, e logo no começo eu comecei a dar minha roupa a uma pessoa⁴ pra costurar. Chegou um tempo que ela falou que não ia costurar mais pra mim. Eu fiquei triste porque a costureira boa que tinha lá era ela. “Olha, a partir de hoje em diante eu não vou costurar mais pra você”. Eu disse, “mas porque, eu ando certo com você, porque que você não vai costurar mais pra mim?” “É porque esse samba que você faz e essas roupa que eu faço pra você tem uma energia muito forte, muito forte, então não dá mais pra eu costurar pra você”.

Aí não costurou mais. E foi aí que eu comecei a costurar minhas roupas. Então essas roupas todas que eu uso aqui eu mesma que faço, faço minhas bata, faço minhas saia. Invento pano, emendo pano, faço turbante colorido, faço turbante estampado. O meus modelito é eu mesmo que faço. Além de eu fazer ainda costuro tudo na mão.

Eliany: E a senhora acha que a roupa também tem energia?

Zélia do Prato: Eu acho, eu acho. Sabe porque que eu acho? Porque se eu chegar em algum lugar no samba de roda, qualquer outro lugar, com uma roupa comum, o cabelo preso atrás, ou com um torso diferente, as pessoa me conhece como Zélia, que já sou sambadeira, mas quando eu chego, visto outra roupa, a minha saia rodada, com minhas gomas, com minhas contas, meus turbantes, aí vira o maior respeito. Porque todas as pessoas quando vê eu toda vestida, vem pra mim me abraçar, me dar a bença, me pedir

⁴ Na edição da entrevista optamos por omitir informações que identificam a pessoa em questão.

se eu permito me dar um abraço. Isso aí é o respeito que tem essa roupa, quando eu entro dentro dessa roupa, eu sou muito respeitada. Tá entendendo? Então é isso. Essa roupa que a gente usa, não é à toa, é uma roupa de respeito, dos nossos antepassados, dos nossos escravos, das nossas bisavós, tataravós, avó. Coisa muito de respeito e muito forte.

Eliany: Porque a senhora acha que eles pedem a benção quando veem a senhora vestida assim?

Zélia do Prato: Eles me pedem a bença porque eles acham que eu sou da umbanda. Pra você ver o respeito que tem né. Chega vem... “A bença!” (Zélia faz o gesto). E eu abençoo todos eles, abençoo todos eles. Porque eles vêm me pedir a benção com aquela fé e eu abençoo eles. Abençoo, abraço, aliso, passo a mão na cebeça, carinho todos eles.

Eliany: A senhora falou que a senhora começa a cantar o samba com uma reza. Quando a senhora faz seu show, a senhora começa com uma reza. Da onde vem essa reza?

Zélia do Prato: A reza é... todos nós que temos nossos encontro de evento, tanto faz a umbanda, como a capoeira, como o maculelê, o samba de roda, a reza mesmo, o samba, todos têm o jeito da oração. Cada um ora de um jeito. Um ora um pai nosso, outro ora em canto, todos nós que temos nossa cultura nós ora. E o nosso samba de lá do Recôncavo, antes de começar a gente faz a nossa oração. Que é essa oração (Zélia canta):

Bendito, louvado seja, nosso senhor Jesus Cristo
Nosso senhor Jesus Cristo
Para sempre seja louvada nossa mãe
Maria Santíssima
A nossa mãe
Maria Santíssima
Lá naquela serra
Quem manda é Deus
Lá naquela outra
Quem manda nela sou eu
Eu disse camarada, que eu vinha
Na sua aldeia, camarada um dia. Eu disse!

Eliany: Como que a senhora se sente quando a senhora está cantando essa reza ou cantando o samba? Existe uma diferença, a senhora sente uma diferença?

Zélia do Prato: Eu sinto uma diferença porque a reza na hora da oração a gente tem que rezar com fé, com fé e pedindo a Deus que aquela oração que a gente tá fazendo, que comece bem e terminar bem. Porque a gente não pode chegar, entrar e fazer um show sem primeiro pedir licença. A gente tem que pedir licença, viu, pra Deus estar no meio, pra começar em paz e terminar em paz. Então é isso, as nossas oração é isso, que é pra fazer as coisa tudo certo. Pra começar bem e terminar bem, pra começar na paz todo mundo e terminar na paz, sem briga, sem nada. Então o problema das nossas oração é isso que a gente pede pra os nossos todos que tão ali, que tão tudo ali tudo com uma corrente só, e pedir paz na hora que a gente vai fazer nossa abertura do nosso show. Além de cantar essa “Bendito louvado seja” ainda tem a outra que a gente canta (Zélia canta)

Deus nos salve casa santa
Aonde Deus fez a morada
Onde mora o calisbento
E a hóstia consagrada
Que dor mamãe, que dor mamãe,
Que dor mamãe, minha mãe que dor
Que dor mamãe, que dor mamãe,
Que dor mamãe, minha mãe que dor

Aí pronto, aí depois quando termina, aí começa a jornada do samba, então vamo que vamo sambar!

Eliany: Quem é essa mamãe que a senhora canta “que dor mamãe”. Quando a senhora fala mamãe a senhora pensa em quem?

Zélia do Prato: Mamãe, mamãe é todas as nossas mãe. Porque tem muitos filho que tá em um lugar, que tá chamando mamãe e a mamãe não tá vendo. Existe a prisão, existe as pessoas se perder numa mata, existe as pessoa espancar, existe mau trato, e sempre a gente pede pela mãe, e grita pela mãe. “Que dor mamãe, que dor mamãe” é essas hora da dor que os filho lembra que existe a mãe, você tá entendendo? Então a mãe é uma coisa muito forte, a mãe é coisa muito forte, os filhos pode tá onde tiver, quando chama por mãe, tá longe, mas a gente sente lá dentro. Tá acontecendo alguma coisa com um dos filho meu.

Antigamente, não sei se ainda existe, mas antigamente que a gente tinha os filhos fora, que minha mãe, minha vó, sempre quando ela ia botar o primeiro bolo de pirão que acontecia caía no chão, aí botava a mão na cabeça “Meu Deus! Tem algum filho meu, qualquer um dos meus parente que tá morrendo de fome”. É pra você ver que a energia de mãe é muito forte. E às vezes era verdade. Hoje se falar isso aí na frente de um jovem, vai dizer que é loucura, mas não é loucura. Antigamente era assim, assim que a gente botava o primeiro bolo de pirão na boca, quando caía sem querer, era alguém da nossa família que tava precisando do bolo do pirão. Então a gente sentia logo. Tem alguém com fome... Mãe é mãe. Mãe é pra cem filhos, e um filho não é pra uma mãe. Então essa cantiga que tem “Que dor mamãe, que dor mamãe, que dor mamãe, minha mãe que dor.” é na hora que tá tomando porrada dos barão, os escravo, que tudo é através dos escravo, batia, arrancava o dente, espancava, então gritava, a única coisa que ele tinha pra gritar era a mãe.

Eliany: Falando de parcerias no samba, de quem ajuda quem a sambar, a segurar o samba. A senhora faz parte de um grupo de samba de roda...

Zélia do Prato: Faço parte do grupo Samba Coral de Pescador e Marisqueira de São Francisco do Conde. Eu sou a baiana. Todas as mulheres samba, fica com roupa diferente da minha. Elas todas veste iguais. Tem vez que elas veste de calça, blusa, outras veste sainha, mas sempre eu já é diferente... que é bata, é saia na goma. Então eu visto roupa diferente do grupo do Samba Coral de Pescador e Marisqueira. E o Samba Chula de São Braz.

Eliany: Então a senhora participa de dois grupos de samba?

Zélia do Prato: Dois grupos de samba. Samba de Pescador e Marisqueira de São Francisco do Conde e o Samba Chula de São Braz.

Eliany: Mas a senhora tem participado de shows de uma forma independente, tem viajado sozinha, sem o grupo. Apesar da senhora fazer parte desses dois grupos, a senhora também tem um trabalho solo. É isso mesmo?

Zélia do Prato: É isso mesmo. Então, como eu falei com você que depois que eu tive a depressão, eu fui convidada por Katharina mais Góes. Foi aí que eu comecei a ficar conhecida no mundo todo e as pessoas me fazer o convite pra eu fazer o show. Foi de 2017 pra cá que eu comecei a fazer o show sozinha. Porto Alegre, Santa Catarina,

Minas, São Paulo, Rio de Janeiro. As viagens que eu faço só é eu só e Deus. Foi daí que eu comecei a me libertar (Zélia canta).

Tu não faz como um passarinho
Que fez o ninho e avoou,
Voou, voou, voou, voou
Mas eu fiquei sozinho,
Sem seu carinho, sem seu amor

Então eu estou viajando sozinha como um passarinho (risos), através de Katharina e Góes.

Eliany: Também faz pouco tempo, a senhora organizou o Reis lá em São Braz.

Zélia do Prato: Olhe, quando eu era mocinha, então as mulheres lá de São Braz, minha mãe, Binha e outras mulheres, elas se reuniam para cantar o Reis na casa de uma amiga, só que a amiga dela não ficava sabendo desse Reis. O que acontecia? As mulheres sambadeiras se reuniam com os tocador, arrecadava feijão, o que pudesse arrecadar e já deixava já tudo cozido, tudo feito na hora.

Por exemplo, o Reis vai ser na sua casa e você não tá sabendo de nada. Aí eu combinava, eu com as minhas amigas e arrecadava a comida, carne, feijão essas coisas a gente já preparava, já deixava tudo organizado. Aí quando era lá pra umas tanta da noite... Olhe que naquela época era noite de escuro, não tinha lâmpada, tudo era candeeiro. Só que a gente já sabia o caminho onde era que a gente ia. Aí quando chegava a gente cantava, tarde da noite, o Reis. Aquela multidão de gente no Reis tocando. E depois quando demorava de abrir a porta, a gente cantava, todas elas dizia “Abre a porta também a janela”! Quando cantava, chegava essa música “Abra a porta também a janela” queira que não queira elas tinha que levantar pra abrir a porta. Você abria a porta e todo mundo entrava na roda pra sambar. Então sambava a noite toda (Zélia canta).

São José, Santa Maria
Diz quem vai para Belém
Diz quem vai cantar o Reis
Cantaremos nós também
Diz quem vai cantar o Reis
Cantaremos nós também
Senhora Dona da casa
Venha me ajudar cantar

Eu chupei um caju verde
Pigarro quer me matar
Eu chupei um caju verde
Pigarro quer me matar

Então tinha que levantar e abrir a porta pra ajudar a cantar, e todo mundo ficava tudo alegre e satisfeito sambando. E daí em diante pronto, aí morreu. E tá acabando a cultura de São Braz.

Aí eu organizei, pouca gente foi, mas eu fiz o Reis, e tô querendo continuar, continuar o samba de roda, que a cultura já tá acabando. O artista mesmo que era João do Boi, que era o famoso mesmo, o samba chula de São Braz, ele já foi embora. Então, e aí tem que providenciar pra não acabar o chula. Então tem poucas mulheres sambadeiras de responsabilidade. Porque sambadeira tem muitas, mas tem que ter uma pra tomar atitude e tomar a frente. Então eu tô tentando resgatar a cultura de São Braz. E eu tô com fé que eu vou pegar e não vou largar enquanto eu não ver o Reis, maculelê, ensinar as criança a tocar cavaquinho, a tocar berimbau, a tocar prato, pandeiro. Então é isso o que eu tô querendo, do futuro de São Braz. Então, já comecei pelo Reis.

E tô querendo fazer uma festa junina, agora, São João. Barraca, cada uma vender uma coisa. Uma vender laranja, outra vender amendoim, outra vender um licor.... E eu tô pedindo a Deus que dê tudo certo pra ver se eu pego essa cultura novamente de São Braz, porque dá dó, porque a cultura de São Braz é muito forte, é muito antigo, é do antepassado e a gente não pode deixar morrer. Então eu tô tentando pegar e quando eu for-me embora deixar na mão de alguém pra segurar. E é isso aí.

Eliany: A senhora diz que tá pedindo ajuda de Deus, mas a gente sabe que o samba de roda é reconhecido como patrimônio imaterial do Estado da Bahia, foi reconhecido como patrimônio da Humanidade⁵ e tem instituições aí que são responsáveis por zelar por esses patrimônios. A senhora tem alguma ajuda?

Zélia do Prato: Então, como você tá falando isso aí... que eu também eu não entendo nada dessas coisas. A única coisa que eu entendo minha filha é cantar e sambar. É uma coisa que eu tô querendo pegar a cultura, resgatar a cultura, mas eu fico com uma mão na frente e outra atrás porque eu não sei chegar e procurar. Como você tá me dando aí

⁵ Em 2004, o samba de roda do Recôncavo Baiano foi reconhecido pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) como Patrimônio Cultural do Brasil. Em 2005 tornou-se Obra-Prima do Patrimônio Oral e Imaterial da Humanidade, assim declarado pela UNESCO.

essa luz agora, eu tenho que procurar uma pessoa, uma pessoa pra ir comigo, me levar onde é, pra eu explicar àquela pessoa o que eu quero.

Eliany: A senhora tem mais alguma coisa gostaria de falar aqui? A senhora sabe que a Revista Calundu, ela aborda as religiões afro-brasileiras. Alguma coisa que a senhora queira falar sobre religião e samba, pra finalizar?

Zélia do Prato: A única coisa que eu tenho pra falar com a Revista Calundu, eu tenho que dizer a ela que é muito gratificante pra mim. Veja aonde é que eu estou chegando agora; fazendo uma entrevista com a Revista Calundu. Isso aí minha filha é tudo pra mim. E com essa revista Calundu que eu estou fazendo, essa daí que vai abrir as minhas portas. Depois dessa Revista Calundu, vai abrir o meu caminho (risos). E que Deus abençoe e que Deus proteja essa Revista Calundu e todas aquelas pessoas que tá envolvida nela, e que Deus proteja e que continue correndo atrás, viu, procurando aquelas pessoas que teje precisando de ajuda e é muito gratificante pra mim. E que Deus abençoe e que Deus proteja vocês. Um beijo carinhoso de Dona Zélia do Prato.

E assim, com a benção de Dona Zélia do Prato a entrevista foi finalizada. E com sua generosa fala final de exaltação à Revista Calundu, saímos com a sensação de que não ganhamos menos do que oferecemos ao convidá-la a fazer parte desta edição da revista. Retribuímos a ela nossos agradecimentos, não só pela riqueza de elementos compartilhados nos relatos, mas também por seu olhar perspicaz que interpreta sua realidade e a de sua comunidade, caminhando conosco nessa empreitada de produção de conhecimento.

Recebido em: 30/04/2023

Aceito em: 15/05/2023