UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
"JÚLIO DE MESQUITA FILHO"

Programa de Pós-Graduação em Artes

JOSÉ ROBERTO LIMA SANTOS

INDUMENTÁRIAS DE ORIXÁS
ARTE, MITO E MODA NO RITO AFRO-BRASILEIRO

São Paulo

2021

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
INSTITUTO DE ARTES – IA – CAMPUS BARRA FUNDA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES
(MESTRADO ACADÊMICO)

José Roberto Lima Santos

INDUMENTÁRIAS DE ORIXÁS
ARTE, MITO E MODA NO RITO AFRO-BRASILEIRO

Dissertação apresentada ao Instituto de Artes da UNESP – Universidade Estadual Paulista Julio de Mesquita Filho, como exigência parcial para obtenção do título de MESTRE em Artes. Área de concentração: Artes Cênicas. Linha de Pesquisa: Estética e Poéticas Cênicas.
Orientadora: Profa. Dra. Marianna Francisca Martins Monteiro e Co-Orientadora: Profa Dra. Marina de Mello e Souza

São Paulo
2021

Ficha catalográfica desenvolvida pelo Serviço de Biblioteca e Documentação do Instituto de Artes da Unesp. Dados fornecidos pelo autor.

S237i Santos, José Roberto Lima, 1972-

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

483 f.: il. color.

Orientadora: Profa. Dra. Marianna Francisca Martins Monteiro

Coorientadora: Profa. Dra. Marina de Melo e Souza

Dissertação (Mestrado em Artes) – Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho", Instituto de Artes

1.Candomblé. 2. Orixás. 3. Cultos afro-brasileiros. 4. Vestuário - Aspectos religiosos. I. Monteiro, Marianna Francisca Martins. II. Souza, Marina de Melo e. III. Universidade Estadual Paulista, Instituto de Artes. IV. Título.

CDD 299.6

Bibliotecária responsável: Mariana B. Gasparino - CRB/8 7762

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP

INSTITUTO DE ARTES – IA, CAMPUS BARRA FUNDA

PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM ARTES

(MESTRADO ACADÊMICO)

INDUMENTÁRIAS DE ORIXÁS

ARTE, MITO E MODA NO RITO

AFRO-BRASILEIRO

BANCA EXAMINADORA

Marianna Francisca Martins Monteiro (Orientadora)

_____

Doutora e docente em Artes, Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho – UNESP, IA/Instituto de Artes, Brasil

Marina de Mello e Souza (Co-Orientadora)

_____

Doutora em História, FFLCH da Universidade de São Paulo, USP, Brasil

Yáskara Donizeti Manzini

_____

Doutora em Artes, Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, Brasil

Vagner Gonçalves da Silva

_____

Doutor em Antropologia Social, Universidade de São Paulo, USP, Brasil

São Paulo

2021

UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
Campus de São Paulo

CERTIFICADO DE APROVAÇÃO

TÍTULO DA DISSERTAÇÃO: INDUMENTÁRIAS DE ORIXÁS: ARTE, MITO, MODA, RITO AFRO-BRASILEIRO

AUTOR: JOSÉ ROBERTO LIMA SANTOS

ORIENTADORA: MARIANNA FRANCISCA MARTINS MONTEIRO

COORIENTADORA: MARINA DE MELLO E SOUZA

Aprovado como parte das exigências para obtenção do Título de Mestre em ARTES, área: Artes Cênicas pela Comissão Examinadora:

Profa. Dra. MARIANNA FRANCISCA MARTINS MONTEIRO (Participaçao Virtual)
Departamento de Artes / Instituto de Artes da Unesp

PROFESSOR DOUTOR VAGNER GONÇALVES DA SILVA (Participaçao Virtual)

Departamento de Antropologia / UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Profa. Dra. YASKARA DONIZETI MANZINI (Participaçao Virtual) Pesquisadora / Independente

São Paulo, 16 de dezembro de 2021

Oriki Oyá

Oyá A To Iwo Efòn Gbé

Ela é grande o bastante para carregar o chifre do búfalo

Oyá Olókò Àra

Oyá que possui um marido poderoso

Obìnrin Ogun

Mulher guerreira

Obìnrin Odé

Mulher caçadora

Oya Òrírì Arójú Bá Oko Kú

Oyà, a charmosa, que dispõe de coragem para morrer com seu marido

Ibi Oya Wà, Ló Gbiná

O local onde Oyà está, pega fogo.

Obìnrin Wóò Bi Eni Fó Igbá.

Mulher que se quebra ao meio como se fosse uma cabaça

Héèpà Héè, Oya ò!

Eeepa Hei! Oh, Oyà!

Erù Re Nikan Ni Mo Nbà O

És a única pessoa que temo.

Aféfé Ikú.

Vendaval da Morte.

Oyà ò, Oyà Tótó Hun!

Oh, Oyà, à Oyà respeito e submissão!

A Rìn Dengbere Bíi Fúlàní.

Ela vagueia com elegância, como se fosse uma nômade fulani.

O Titi Tí Nfi Gbogbo Ará Rìn Bí Esin

Quando anda, sua vitalidade é como a do cavalo que trota.

Héèpà, Oya Olómo Mesan, Ibá Re Ò!

Eeepa Oya, que tem nove filhos, eu te saúdo!

Minha admiração e meu sincero respeito

por ter me escolhido para ser seu *elègùn òrìṣà!*

AGRADECIMENTOS

Agradeço em primeiro lugar a meu *Ori*, a *Èsú*, a *Oyá* e *Ṣàngó*, divindades veneráveis, *òrìṣà* que me guiam e me regem neste plano material, no *àiyè*.

À minha família biológica, em especial a meus pais, pois sem eles absolutamente nada teria sido possível. Pois eu sou a continuidade da linhagem familiar a qual escolhi.

Gratidão imensa à minha orientadora Profa. Dra. Marianna Francisca Martins Monteiro pela generosidade intelectual, pela partilha, reflexão para a busca de conhecimentos, confiança depositada, pela amizade e alegria. Agradeço por colaborar na minha caminhada e estimular descobertas no mundo acadêmico.

À Profa. Dra. Carminda Mendes André, minha mais profunda admiração, pela oportunidade e incentivo para seguir adiante, no meu desejo de estudar, na busca da realização e concretização de um sonho.

Minhas considerações mais nobres à co-orientadora e amiga, Profa. Dra. Marina de Mello e Souza, que, mesmo atribulada com seus afazeres, esteve disposta a me apoiar, oferecer diretrizes históricas para que eu conseguisse tecer uma trama de bordados euro-afro-brasileiros, que me possibilitasse descobrir o que há debaixo de cada anágua utilizada nas vestes afro-brasileiras, que sustenta os belos trajes e indumentárias, para o entendimento da trajetória e da importância do vestuário de cunho religioso no decorrer dos séculos, até chegar a contemporaneidade em terras paulistanas.

À artista, amiga e Profa. Dra. Yaskara Donizeti Manzini e à amiga e Profa. Dra. Lilian Freitas Vilela, meus sentimentos de carinho pela credibilidade dada no momento crucial de decisão sobre a realização de minha pesquisa e por compartilharem, juntas, observações e sugestões importantes no meu exame de qualificação.

Meus sinceros sentimentos de alegria e considerações ao Prof. Dr. Vagner Gonçalves da Silva, Ogã e homem de axé, que generosamente compartilhou comigo seus conhecimentos e saberes a respeito da cultura religiosa afro-brasileira.

A todo o povo de *òrìṣà* de diversos lugares, do candomblé de São Paulo, generosos, acolhedores e receptivos, que sempre me receberam tão bem, em seus templos/terreiros. Em especial à *Ìyálórìsá* Wanda D'Òsun (Princesa de Isoko) do *Ilè Ìyá Mi Òsun Muiwa*, ao *Bàbálórìsá* Léo de *Lògún ède Ògúndáre* do *Ilè Afro-Brasileiro Ode Lorecy Asè Ketu*, à *Iyálórìsá* Paula de Iansã do *Axé Ilê Obá*, ao *Bàbálórìsá*

Alexandre de Omolu e *à Iyálórìsá* Noris D'Òsun do *Ilè Odé Omi Jagum*, ao *Bàbálórìsá* Sergio de Odé da Casa África Brasil, por cederem depoimentos e imagens que acompanham esta pesquisa.

Agradeço de modo especial à *Adeloya Magnoni Ojú Bara*, fotógrafa e *elègùn òrìṣà* que, de maneira altruísta e grandiosa, também colaborou com registros fotográficos maravilhosos, com os quais pude ter acesso ao glamour das vestimentas, trajes e indumentárias de candomblé na região Nordeste. E a fotógrafa Sissa de Oliveira, que me acompanha há muitos anos na realização de registros fotográficos em meu processo de pesquisa e produção artística em São Paulo.

A todos os *abìyàn*, *ìyàwó*, *egbomis* que gentilmente cederam seus depoimentos, suas experiências e histórias de vida. Mas, agradeço, principalmente, a partilha de demonstração da fé, devoção, cuidado e resiliência para com suas divindades veneráveis, e pela preocupação de ofertar a elas o que há de melhor no que se refere aos modos de vestir do candomblé.

Demonstro aqui um carinho e consideração aos ateliês de costura do povo de axé, onde pude observar, tocar, sentir e aprender a respeito da imensidão de notórios saberes, da criação, confecção e produção das vestimentas, trajes e indumentárias de candomblé de ketu.

A todos os colaboradores, minha gratidão, carinho, consideração e respeito!

Àsè! Àsè! Àsè ooo!!!

RESUMO

A pesquisa destina-se a analisar as indumentárias dos *òrìṣà* no que se refere à tradição ketu dos nàgô-iyorùbá, povos da atual Nigéria, trazidos para o Brasil no período colonial. No século XIX, houve ascensão desse grupo, com a fundação e fortalecimento dos terreiros de nação ketu no espaço urbano, nos quais se realizavam rituais de iniciação e festas públicas – culto às divindades veneráveis – os *òrìṣà*. Com isso, assisti-se à criação de uma possível tradição inventada e reinventada em diálogo com o novo mundo, devido à assimilação de trajes europeus e africanos em solo brasileiro. Dessa maneira, partimos da hipótese de que a indumentária, como prolongamento da cultura, corporeidade e expressão da religiosidade negra e afro-brasileira, é constitutiva da experiência social e da vivência religiosa desenvolvidas pelos adeptos do candomblé ketu no espaço urbano. Pesquisar as indumentárias implica analisar e refletir sobre estéticas negras e afro-brasileiras na diáspora por meio do vestuário. Ao priorizarmos a dimensão estética das indumentárias dos *òrìṣà* nàgô-iyorùbá, temos como pressupostos que estas, assim como os adornos e joias, excedem a função de enfeitar, cobrir, proteger o corpo, extrapolando o sentido de beleza, exercendo funções importantes na dimensão social, litúrgica, ritual e mitológica dos *òrìṣà*, nos terreiros de candomblé de ketu e expandindo-se para além deles.

PALAVRAS–CHAVE: indumentárias do candomblé ketu; vestuário de candomblé; indumentárias de *òrìṣà*; vestimentas negras religiosas; trajes negros.

RESUMEN

La investigación tiene como objetivo analizar el vestuario de los *òrìṣà*, en términos de la tradición ketu de los nàgô-iyorùbá, pueblos de la actual Nigeria, traídos a Brasil en el período colonial. En el siglo XIX, se produjo un auge de este grupo, con la fundación y fortalecimiento de los terreiros de la nación ketu, en el espacio urbano, en el que se realizaban rituales de iniciación y fiestas públicas - culto a venerables deidades - el *òrìṣà*. Con esto, asistimos a la creación de una posible tradición inventada y reinventada en diálogo con el nuevo mundo, debido a la asimilación de los trajes europeos y africanos en suelo brasileño. Así, partimos de la hipótesis de que la vestimenta, como extensión de la cultura, corporeidad y expresión de la religiosidad negra y afrobrasileña, es constitutiva de la experiencia social y religiosa desarrollada por los seguidores de ketu candomblé en el espacio urbano. Investigar la ropa implica analizar y reflexionar sobre la estética negra y afrobrasileña en la diáspora a través de la ropa. Al priorizar la dimensión estética de la ropa *òrìṣà* nàgô-iyorùbá, asumimos que estas, al igual que los adornos y joyas, superan la función de decorar, cubrir, proteger el cuerpo, extrapolar el sentido estético de la belleza, desempeñar funciones importantes en lo social, dimensión litúrgica, ritual y mitológica del *òrìṣà*, en el candomblé terreiros de ketu y expandiéndose más allá.

PALABRAS CLAVE: ropa ketu candomblé; ropa candomblé; ropa *òrìṣà*; ropa religiosa negra; ropa negra.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – Revista O Cruzeiro, 1976.....17

Figura 2 – Caboclo Pedra Preta incorporado em Joãozinho da Goméia...19

Figura 3 – Npambu Nzila na nação Angola.....23

Figura 4 – Èsú na Nação Ketu.....23

Figura 5 – Retrato de Duas Senhoras Negras, 1885.....25

Figura 6 – Calendário anual de festejos do Axé Ilè Obá (I).....62

Figura 7 – Calendário anual de festejos do Axé Ilè Obá (II).....62

Figura 8 – Met Costume Institute – Vestido com sobreposições de faixas com laçarotes de 1867.....71

Figura 9 – Traje feminino interior em algodão com laçarote borboleta nas costas – 1860.....72

Figura 10 – Chemise feminino, Grã-Bretanha - Linho, aparado no pescoço com musselina /1851.....72

Figura 11 – Chemise feminino em formato triangular Século XVIII/XIX.....73

Figura 12 – Plissados feitos de chemise.....73

Figura 13 – Traje interior, 1860.....75

Figura 14 – Trajes interior (frente e trás) 75

Figura 15 – MET – The Costume Institute - Vestido com sobreposição em formato V ou gravata - 1863-65.....77

Figura 16 – MET - |The Costume Institute - Vestido de algodão e sobreposição de passamanarias de rendas – 1860.....78

Figura 17 – MET Costume Institute - Vestido de verão em algodão e seda estampada com camadas de tecido -1872.....78

Figura 18 – MET The Costume Institute - Saia de algodão sem pala feita em tecidos de estampas indianas com franzido sem pala 1840/1860.....79

Figura 19 – MET Costume Institute – Vestido de baile com laçarotes.....79

Figura 20 – Vestido de passeio com sobreposições em seda – 18651860/1861.....80

Figura 21 – Vestido de baile em seda com sobreposições e anáguas – 1856/1859.....80

Figura 22 – Casamento de D. Pedro I e D. Amélia/oléo sobre tela – 1829.....81

Figura 23 – Coroação de D. Pedro I, 1828 com suas insígnias e acessórios.....82

Figura 24 – Amelia Jenks Bloomer (1818-1894) 83

Figura 25 – Traje Bloomer 1880 com casaca/saieta e calça turca bufante na altura do joelho.....84

Figura 26 – Traje Bloomer (calça turca, saieta sustentada por anáguas e casaca) 85

Figura 27 – Indumentárias em renda completa para Osòósi e Ogún.....86

Figura 28 – Lease francesa com bordados abertos.....93

Figura 29 – Faixas em lease francesa que se transformam em partes das indumentárias.....93

Figura 30 – Pano da costa feito de lease francesa.....94

Figura 31 – Machado duplo entrecruzado de metal.....95

Figura 32 – Leque francês pintado à mão com filigramas de ouro, varetas feitas de casco de tartaruga, gravadas em tom madrepérola Séc XIX 96

Figura 33 – Coroa real portuguesa feita no Brasil no séc XIX.....96

Figura 34 – Coroa Imperial de D. Pedro II – 1841.....97

Figura 35 – Sabre/espada brasileira com cabo de marfim.....97

Figura 36 – Capacete do exército da França.....98

Figura 37 – Capacete medieval.....98

Figura 38 – Manual de bordados e o bordado Richelieu – Acervo têxtil Nina Sargaço.....101

Figura 39 – Caffé torrado/Aquarela sobre papel.....102

Figura 40 – Jovens negras indo à Igreja para serem batizadas.....107

Figura 41 – Casamento de negros pertencentes a uma família rica.....108

Figura 42 – Presentes de Natal.....108

Figura 43 - Trajes de escravizadas.....110

Figura 44 – Trajes populares masculinos negros.....112

Figura 45 – Partes dos trajes masculinos negros com amarrações.....112

Figura 46 – Carregadores de liteira, PXIII.....113

Figura 47 – Negra da Bahia, 1885.....120

Figura 48 – Traje de crioula do período colonial.....123

Figura 49 – Tecidos de chita variados.....127

Figura 50 – Tecido de chita estampada com fundo vermelho.....129

Figura 51 – Tecido de chita com fundo amarelo.....129

Figura 52 - O Brasil de Rugendas. Négre e Négresse de Bahia, 2ª div-pl.8/1980.....130

Figura 53 – Nègre & Négresse dans une plantation.....131

Figura 54 – tecidos de gorgurinho estampados com figuras florais e abstratas.....132

Figura 55 – trajes interiores masculino e feminino/roupas de ração.....133

Figura 56 – Traje de Baiana em algodão, bordados e rendas.....134

Figura 57 – Traje de Baiana confeccionado com tecido de algodão bordado com Richelieu.....134

Figura 58 – Trajes de Baiana feitos de gorgurinho e chita.....135

Figura 59 – Trajes completos de Baiana com referências europeias em tecidos bordados e de rendas.....135

Figura 60 – Indumentárias para as deusas Òsun e Yemoja feito com cetim, rendas, tecidos finos, tule bordado e laçarotes.....136

Figura 61 – Bordados richelieu coloridos criados por Noris D'Òsun.....143

Figura 62 – Bordado barafunda by Fernanda Coelho.....145

Figura 63 – Tecido Kente.....150

Figura 64 – Poços naturais de tingimento em Kano.....153

Figura 65 – Grupo africano iyorùbá de Kano realizando o tingimento e abertura dos adire.....154

Figura 66 – Tecido de gara/adire.....155

Figura 67 – Poço Kofar Mata ao norte da Nigéria na cidade Estado de Kano.....157

Figura 68 – Tacho com índigo para tingimento dos tecidos.....158

Figura 69 – Adire Oniko.....159

Figura 70 – Adire Alabere.....160

Figura 71 – Desenho sobre o tecido com amido de mandioca.....160

Figura 72 – Base de metal para a criação das estampas adire eleko.....161

Figura 73 – Tecido Adire Eleko.....161

Figura 74 – Tecido fancy prints com a técnica adire/silk industrial (I) 162

Figura 75 – Tecido fancy prints com a técnica adire/silk industrial (II)....162

Figura 76 – Tecido fancy prints com a técnica adire/silk industrial (III)...163

Figura 77 – Tecido fancy prints com a técnica adire/silk industrial (IV)...163

Figura 78 – Tecido Adire criado no CEO Oodua Têxtile Hub 2021 – Ilé Ifé/Nigéria.....164

Figura 79 – Tecido Adire criado no CEO Oodua Têxtile Hub 2021 – Ilé Ifé/Nigéria.....165

Figura 80 – Tecido Adire criado no CEO Oodua Têxtile Hub 2021 – Ilé Ifé/Nigéria.....166

Figura 81 – Tecido Adire criado no CEO Oodua Têxtile Hub 2021 – Ilé Ifé/Nigéria.....166

Figura 82 – Tear aso oke.....168

Figura 83 – Tecelã africana iyorubá construindo o tecido aso oke.....169

Figura 84 – Tiras de aso oke.....170

Figura 85 – Asọ Oke Sanian.....170

Figura 86 – Asọ Oke Etu.....171

Figura 87 – Asọ oke Alaari.....171

Figura 88 – Asọ oke sendo bordado à máquina de costura.....172

Figura 89 – Mapa de tecidos africanos criado por Priya Shah.....174

Figura 90 – Tabela cromática – Èsù.....192

Figura 91 – Tabela cromática – Ògún.....193

Figura 92 – Tabela cromática – Osòósi.....193

Figura 93 – Tabela cromática – Logunedé.....193

Figura 94 – tabela cromática – Sangò.....193

Figura 95 – tabela cromática – Obaluwàiyè.....194

Figura 96 – Tabela cromática – Omolu.....194

Figura 97 – Tabela cromática – Ossañìyn.....194

Figura 98 – Tabela cromática – Oyá.....194

Figura 99 – Tabela cromática – Òsun.....194

Figura 100 – Tabela cromática – Yemoja.....195

Figura 101 – Tabela cromática – Obá.....195

Figura 102 – Tabela cromática – Yewà.....195

Figura 103 – Tabela cromática – Iròkó.....195

Figura 104 – Tabela cromática – Ibêjis.....196

Figura 105 – Tabela cromática – Osumarè.....196

Figura 106 – Tabela cromática – Nàná Buruku.....196

Figura 107 – Tabela cromática – Òsàlá/Osogiyan.....196

Figura 108 – Tabela cromática – Òsàlá/Osolufon.....197

Figura 109 – tabela cromática – Egúngún.....197

Figura 110 – Tecidos de jacquard, viscose, percal e algodão.....198

Figura 111 – Tecidos de jacquard, viscose, percal e gorgorão.....198

Figura 112 – Tecidos de jacquard, pelúcia, percal e algodão.....198

Figura 112 – Tecidos de jacquard, pelúcia, percal e algodão.....198

Figura 113 – Tecidos de jacquard, seda, microfibra e algodão.....199

Figura 114 – Tecidos de jacquard, gorgurão, Oxford estampado e algodão.....199

Figura 115 – Tecidos de jacquard, viscose, oxford e algodão.....199

Figura 116 – Tecidos de jacquard, algodão, gorgurãol, algodão e veludo.....199

Figura 117 – Tecidos de jacquard, viscose, percal e algodão.....200

Figura 118 – Tecidos de microfibra, viscose, seda koshibo e algodão...200

Figura 119 – Tecidos de jacquard, lease bordada, viscose e algodão....200

Figura 120 – Tecidos de jacquard, viscose, seda tingida com *adire* e algodão.....200

Figura 121 – Tecidos de jacquard, viscose, seda e gorgorão.....201

Figura 122 – Tecidos de jacquard, viscose, seda estampada e algodão.....201

Figura 123 – Tecidos de jacquard, viscose, seda estampada e algodão.....201

Figura 124 – Tecidos de jacquard, gorgurão, percal e algodão.....201

Figura 125 – Tecidos de linho, viscose e algodão com bordados Richelieu.....202

Figura 126 – Tecidos de linho, viscose e algodão com bordados Richelieu.....202

Figura 127 – Tecidos de linho, algodão, gorgorão e panamá estampados ou tingidos.....202

Figura 128– Tecidos de linho, seda, algodão e gorgorão.....202

Figura 129 – tecidos wax print, kente e retalhos variados sobrepostos.....203

Figura 130 – Croqui bata manga curta masculina.....237

Figura 131 – Croqui calçolão masculino.....237

Figura 132 – Croqui calçolão feminino.....238

Figura 133 – Croqui bloomer (calça turca) 238

Figura 134 – Croqui camisu.....239

Figura 135 – Croqui saia rodada com pala òrìsà aiyabá.....239

Figura 136 – Croqui saieta com pala òrìsà oboró.....240

Figura 137 – Croqui bata para Iyalorisa ou Egbomi.....240

Figura 138 – Faixas para amarrações orìsà oboró (masculinos).....241

Figura 139 – Croqui faixas para amarrações orìsà aiyabá (feminino).....241

Figura 140 – Croqui banté para envolver o tronco (agênero).....242

Figura 141 – Croqui pano da costa.....242

Figura 142 – Croqui zinguê os elègùn òrìsà.....243

Figura 143 – Croqui camisa manga curta masculina.....243

Figura 144 – Ojá orí – pano de cabeça.....244

Figura 145 – Tecidos africanos wax prints industrializados.....249

Figura 146 – Estampa wax prints Vlisco – Awoulaba.....252

Figura 147 – Sugar cane plant Vlisco.....253

Figura 148 – Wax prints hollandais Vlisco – Ananse.....254

Figura 149 – Trajes africanos em tecido wax prints hollandais Vlisco industrializados.....254

Figura 150 – Trajes em tecidos wax prints na Mostra Vlisco 1:1 Un à Um.....255

Figura 151 – Mesas de vendedores de tecidos wax prints na região central de São Paulo.....260

Figura 152 – Tecidos wax prints hollandais fancy prints.....264

Figura 153 – Wax prints hollandais Ankara.....264

Figura 154 – Tecidos wax prints hollandais.....264

Figura 155 – Tecidos wax prints hollandais fancy prints.....265

Figura 156 – Tecidos wax prints hollandais fancy prints.....265

Figura 157 – Tecidos wax prints hollandais fancy prints.....265

Figura 158 – Tecidos wax prints hollandais fancy prints.....266

Figura 159 – Tecidos wax prints hollandais fancy prints.....266

Figura 160 – Tecidos wax prints hollandais fancy prints.....266

Figura 161 – Wax prints hollandais Ankara.....267

Figura 162 – Wax prints hollandais Ankara.....267

Figura 163 – Wax prints hollandais Ankara.....267

Figura 164 – Wax prints hollandais Ankara.....268

Figura 165 – Tecidos wax prints hollandais – fancy prints.....268

Figura 166 – Tecidos de algodão com bordados indianos.....268

Figura 167 – Tecidos wax prints hollandais fancy prints.....269

Figura 168 – Trajes femininos feitos com tecidos wax prints hollandais/fancy prints.....270

Figura 169 – Trajes femininos feitos com tecidos wax prints hollandais/fancy prints.....270

Figura 170 – Indumentária do òrìsá Osumarè feita de tecido wax prints hollandais.....271

Figura 171 – Rendas de entremeios nacionais e importadas.....274

Figura 172 – Belíssima Ateliê by Luciano Almeida – Trajes de adeptos em rendas diversas.....275

Figura 173 – Belíssima Ateliê by Luciano Almeida – Indumentárias de òrìsà Osòósi e Yemoja.....275

Figura 174 – Richelieu africano made in China.....276

Figura 175 – Saias rodadas confeccionadas com técnica mista.....278

Figura 176 – Saias confeccionadas com técnica mista.....278

Figura 177 – Saias confeccionadas com tules bordados, forro de cetim e com pano da costa de bordado guipure.....279

Figura 178 – Traje de Ìyálòrìsà feito em renda filé colorida.....279

Figura 179 – Zinguê feito de algodão.....281

Figura 180– Enxoval de abìyán masculino e feminino feito de tecidos percal ou oxford com detalhes em passamanarias de lease francesa.....283

Figura 181 – Vestimentas de reclusão para iniciação em tecidos brancos masculino e feminino.....285

Figura 182 – Traje branco em viscose saída de iyàwó.....287

Figura 183 – Traje estampado da saída iyàwó/ekodidé.....288

Figura 184 – Orunkò – Indumentária para Oyá.....289

Figura 185 – Traje branco em rendas masculino completo.....292

Figura 186 – Trajes coloridos de 3 e 5 anos masculinos.....293

Figura 187 – Traje 7 anos em *richelieu* e colorido.....294

Figura 188 – Trajes de Baiana – *ìyàwó*.....295

Figura 189 – Trajes de baiana estampados.....296

Figura 190 – Traje completo de *richelieu*.....297

Figura 191 – Trajes de baiana com tecidos bordados variados e coloridos.....298

Figura 192 – Trajes de baiana com tecidos de paetês, *richelieu* e rendas de entremeios.....299

Figura 193 – Turbantes com as pontas expostas.....299

Figura 194 – Conjunto clássico branco.....301

Figura 195 – Camisa social e boina.....301

Figura 196 – Sapato social branco masculino.....301

Conjunto tailleur brano completo para *Ekèdjì*.....302

Figura 198 – Trajes de *Ekèdjì* com tecidos africanos, turbante e pano da costa.....303

Figura 199 – Indumentária para Òsun em rendas e tecidos nobres.....305

Figura 200 – Camisu e laçarotes com que compõem a indumentária de Òsun.....305

Figura 201 – Faixas em formato retangular e V para divindades masculinas – oborós.....306

Figura 202 – Faixas em formato arrendado para as aiyabás e òrìsà metás.....307

Figura 203 – Indumentárias para Osòósi em cetim, rendas e bordados com saieta e bombacho.....307

Figura 204 – Indumentária de Logun edé em rendas, cetim e bordados e bombacho.....308

Figura 205 – Gorro e ogó de Esù.....313

Figura 206 – Insígnias para Ogum – espada, capacete, impulsas, braceletes e escudo feito de tecidos e adornados com pedrarias.....314

Figura 207 – Agogo de metal e Akoro de pano enfeitado para Ògún.....314

Figura 208 – Akorò (gorro oval) feito de tecidos e adornado com búzios.....315

Figura 209 – Conjunto de insígnias para o orixá Osòósi - RG do Orixás.....316

Figura 210 – Ogue - Capangas para Osòósi com chifres de boi.....316

Figura 211 – Apárù feito em madeira couro e palha da costa com adornos, búzios e missangas.....317

Figura 212 – Conjunto de Logun edé e ofá com adornos.....317

Figura 213 – Ada e facão feita de metal bruto dourado com entalhes 317

Figura 214 – Conjunto de insígnias/paramentos em metal flandres na cor cobre.....318

Figura 215 – Azê, xaxará e impulsas feitas com tecidos de juta, palha da costa, búzios e peças de madeira.....319

Figura 216 – Insígnias de Ossanyìn ornamentados e Opa em metal branco.....319

Figura 217 – Insígnias de Iròkó com materiais rústicos, fibras naturais, palha-da-costa, búzios e miçangas.....320

Figura 218 – Conjunto de insígnias/paramentos e o opaxorô em metal branco para Osolufon.....321

Figura 219 – Insígnias de metal polido e com ornamentos em flandres para Osalá – Osogiyan e irukerê.....321

Figura 220 – Insígnias para Osumaré feito de fibras naturais, búzios, frutos do mar e pedrarias.....322

Figura 221 – Insignias para Yemoja com perólas, frutos do mar, pedrarias e arabescos.....323

Figura 222 – Insígnias para Oyá feitos de peças de madeira, pedrarias, missangas.....323

Figura 223 – Abanos feitos de palha e couro com detalhes neutros e coloridos.....324

Figura 224 – Insígnias para Osùn feito com frutos do mar, pedrarias, peças de montagem de bijoux e missangas.....324

Figura 225 – Adê/coroa, abebê, braceletes, adaga, impulsas com formato de copo e idés (pulseiras) para Òsun, em metal flandres dourado ornamentado e polido.....325

Figura 226 – Conjunto completo para Obá feito de tecidos e ornamentos.....325

Figura 227 – Insígnias para Ewá feita de tecidos, missangas, pedrarias e búzios.....326

Figura 228 – Insígnias para Nanã Buruku feita de missangas, plástico resinado, palha da costa e pedrarias diversas.....327

Figura 229 – Adê para Oyá/ Martins Aparamentas.....328

Figura 230 – Insígnias de Òsun: Adê e Abebé feito de ágata e ouro/ Ateliê Duas Coroas.....332

Figura 231 – Adês de macramê para Ossanìyn e Òsàlá.....332

Figura 232 – Insígnias/paramentos de Osòósi Maison Ajé by Claudinho D'Òsun.....333

Figura 233 – Insígnias/paramentos em ouro para Òsun.....334

Figura 234 – Firmas de murano.....335

Figura 235 – A cangalha com os deloguns.....339

Figura 236 – Penca de balangandãs / Acervo Museu Carlos Costa Pinto.....345

Figura 237 – Pulseira de copo e a pulseira de flandres dos òrìsà.....346

Figura 238 – Hungebe.....348

Figura 239 – Ilekè de corais diversos.....349

Figura 240 – Sandálias havaianas e crocs.....353

Figura 241 – Chinelas de couro.....354

Figura 242 – Chinelos de couro branco.....354

Figura 243 – Babuches by L&Z Cigano Calçados.....355

Figura 244 – Chinelas de couro femininas.....355

Figura 245 – Mule by L&Z Cigano Calçados.....356

Figura 246 – Sandália Dakota para egbomi.....356

Figura 247 – Mule e babuche dourados.....357

Figura 248 – Babuche masculino.....357

Figura 249 – Calçado clássico para Ogã.....358

Figura 250 – Sandálias anabella para Ekèdjì.....358

Figura 251 – Oyá Igbalé.....362

Figura 252 – Paramentos de Oyá Igbalé.....363

Figura 253 – Sangò de Sobalojú Fákáyòdé.....366

Figura 254 – Templo Odé Lorecy.....378

Figura 255 – Suportes/araras presas nas paredes com os trajes dos adeptos do templo/terreiro.....381

Figura 256 – Logo do Instituto.....382

Figura 257 - Trajes africanos preservados no Museu Òsun Ìyá Oke (I)....383

Figura 258 – Trajes africanos preservados no Museu Òsun Ìyá Oke (II).....384

Figura 259 – Òrìsà Oyá.....386

Figura 260 - Òrìsá Logun edé.....387

Figura 261 – Grand Bou Bou Agbada – acompanha calça, bata interna e o filá, feitos do tecido asò oké no tear manual.....393

Figura 262 – Escrita Lusona.....393

Figura 263 – Agbada bordado em tecido índigo com as escritas lusona.....394

Figura 264 – Agbada bordado em tecido aso oke com as escritas lusona.....394

Figura 265 – Agbada/ Acompanha calça, camisa e filá.....395

Figura 266 – Alaari ou Gbariye.....396

Figura 267 – Traje estilo senador com bordados /Acompanha calça e filá.....397

Figura 268 – Buba Sokoto em tecido tingido com a técnica batik no tecido linho.....398

Figura 269 – Atiku/ acompanha calça e iketè.....398

Figura 270 – Isiagu com estampas e joias.....399

Figura 271 – Jababiya masculina.....400

Figura 272 – Jabalaiya feminina.....400

Figura 273 – Dashiki Informal com estampas industriais indianas.....402

Figura 274 – Dashiki informal feminino com estampas industriais indianas.....403

Figura 275 – Dashiki formal completo masculino.....403

Figura 276 – Traje africano feito com o tecido aso oke.....404

Figura 277 – Traje aso oke em tecido de algodão bordado à moda europeia.....405

Figura 278 – Grand Bou Bou Agbada e conjunto feminino feito de tecido artesanal aso oke.....406

Figura 279 – Traje feminino aso oke feito no tear com aplicações.....408

Figura 280 – Kaftan com a estamparia adire.....409

Figura 281 – Kaftan curta com bordados africanos.....410

Figura 282 – Traje contemporâneo com tingimento adire.....412

Figura 283 – Traje contemporâneo feito com tecido wax prints hollandais.....412

Figura 284 – Filá ou Iketè bordado.....413

Figura 285 – Filá e abeti-aja.....413

Figura 286 - Kufi de crochê.....414

Figura 287 – Kufi com sustentação e strass.....415

Figura 288 – Abeti-aja.....415

Figura 289 – Turbante fechado sem abas aparentes.....418

Figura 290 – Gèlé iyorùbá de tecido nobre vermelho.....418

Figura 291 – Gèlé branco em tecido de seda.....419

Figura 300 – Gèlé com tecido estampado.....419

LISTA DE MAPAS

Mapa de tecidos da África.....174

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Tecidos africanos.....176

Tabela 2 – Ateliês do povo de òrìsà.....219

Tabela 3 – continuação da relação de ateliês do povo de òrìsà.....220

Tabela 4 – Produtores de insígnias, paramentos de òrìsà.....221

Tabela 5 – Casa de artigos religiosos na grande São Paulo.....222

Tabela 6 – Ateliês que tem sua sede nos templos/terreiros.....223

Tabela 7 – Lojas de tecidos africanos, tules e rendas.....224

Tabela 8 – Lojas de calçados masculinos e femininos para candomblé.....225

LISTA DE CROQUIS

CROQUIS.....237

LISTA DE GRADE DE MEDIDAS.....245

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO 12

CAPÍTULO I - O CANDOMBLÉ: VESTIR O CORPO SACRALIZADO.....34

1.1 *Òrìṣà* dança - Vestir o corpo sacralizado para dançar.....35

1.1.2 A dança dos òrìṣà 47

1.1.3 O calendário de festividades dos templos/terreiros de candomblé.....60

1.2 Influências Europeias – trajes, tecidos nobres e estilos 67

1.2.1 Bordados europeus em território nacional brasileiro.....100

1.2.2 O Traje colonial das negras de ganho africanas, crioulas ou ganhadeiras...115

1.2.3 O traje feminino euro-afro-brasileiro de Candomblé.....136

1.3 Influências Africanas – tecidos, amarrações e pluralidades.....145

1.3.1 Os modos de vestir na Costa da África (Séculos XVIII e XIX) 147

1.3.2 Tecidos africanos adire e artesania manual de tingimento.....152

1.3.3 A técnica de tingimento dos tecidos adire e tecidos de gara.....156

1.3.4 Tipos de tecidos Adire.....158

1.4 A influência islâmica e os tecidos aso oke.....167

1.4.1 Os tecidos Aṣọ Oke.....168

1.5 O pano da costa – Símbolo de feminilidade e soberania das mulheres de candomblé.....184

1.6 Cores, panejamentos e tecidos contemporâneos – preciosidades afro-brasileiras.....188

CAPÍTULO II - ATELIÊS, OFICINAS DE COSTURA, WAX PRINTS HOLLANDAIS, BORDADOS AFRO-EUROPEUS NOS TRAJES E INDUMENTÁRIAS DE CANDOMBLÉ DE KETU.....204

2.1 Ateliês, lojas e empreendedorismo contemporâneo nas comunidades templos/terreiros.......204

2.2 Oficinas de costura – croquis, medidas e moldes.....226

2.3 *Wax prints hollandais* e *fancy prints* – tecidos africanos no candomblé afro-brasileiro contemporâneo.....249

2.4 Rendas e bordados europeus no candomblé afro-brasileiro contemporâneo e a inovação no vestuário religioso.....272

CAPÍTULO III - O GUARDA ROUPAS DE CANDOMBLÉ DE KETU.....280

3.1 As vestimentas do cotidiano do terreiro.....281
3.2 Vestimentas de *Abìyàn*.....282
3.3 Trajes de *Ìyàwó*.....286
3.4 Trajes masculinos e femininos no percurso religioso do *elègùn òrìṣà*.....291
3.5 Trajes de Ogã e *Ekèdjì*.....300
3.6 Indumentárias e insígnias dos *òrìṣà* – Obras de arte religiosas populares afro-brasileiras.....304
3.7 Fios de contas e Ilekè – relíquias religiosas afro-brasileiras.....334
3.8 Calçados de candomblé – a altivez e soberania dos adeptos.....353

CAPÍTULO IV - MULTIPLICIDADES DOS ÒRÌSÀ: ENREDO, QUALIDADES E DEVIRES.....359

4.1 *Òrìṣà* e Enredo.....359
4.2 *Òrìṣà* e Qualidades Atribuídas.....371
4.3 *Òrìṣà* e Multiplicidades em Devir.....474

CAPÍTULO V - O ILÉ AFRO-BRASILEIRO ODÉ LORECY ASÈ KETU E OS TRAJES AFRICANOS.....378

5.1 O Ilé Afro-Brasileiro Odé Lorecy Asé Ketu.....378
5.2 Acessórios africanos que complementam os trajes.....413

CONSIDERAÇÕES FINAIS.....420

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....434

GLOSSÁRIO.....460

INTRODUÇÃO

> *Vestimenta ou a indumentária é uma linguagem simbólica, um estratagema de que o homem sempre se serviu para tornar inteligíveis uma série de ideias como o estado emocional, as ocasiões sociais, a ocupação ou o nível do portador.*
>
> *(Gilda de Mello e Souza, 1987)*

O interesse em pesquisar as vestimentas, trajes e indumentárias de Candomblé surgiu na minha adolescência, cursando o ensino fundamental. Nessa época, frequentava regularmente a biblioteca do Centro Cultural São Paulo para fazer pesquisas escolares ligadas à Arte, História, entre outras áreas de meu interesse. Lá me deparei pela primeira vez com o Livro *Orixás – Deuses Iorubás na África e no Novo Mundo* de Pierre Fatumbi Verger[1] (1981), lançado em paralelo a uma exposição das imagens fotográficas do próprio livro, a partir da pesquisa do autor em campo, na África, no Brasil e, em particular, na Bahia.

Os textos de Verger detalhavam os rituais, o culto aos *òrìṣà* em várias cidades Estado da Nigéria e Benin, demonstrando as relações com a diáspora e com o candomblé afro-brasileiro baiano. Fatumbi Verger, com veemência e magnitude, colocava-nos em contato com duas realidades culturais e religiosas distintas, porém, em aproximação e diálogo. As cosmovisões de dois mundos distintos, através das imagens captadas, relacionavam-se entre si, embora distantes no tempo, espaço e território.

O fotógrafo e etnólogo francês descreveu em seu livro detalhes e pormenores que imortalizaram momentos únicos de dois povos que, de certa maneira, demonstravam e ainda demonstram a fé, a dedicação, a devoção e a relação profunda com as divindades veneráveis – os *òrìṣà*. Cada qual a seu modo proporciona a perpetuação de uma prática milenar, que resistiu às intempéries, aos conflitos, guerras

[1] Pierre Edouard Leopold Verger (1902-1996) era etnólogo e fotógrafo francês, radicou-se no Brasil, vivendo em nosso país até o final de sua vida.

e processos hostis de colonização. As fotografias apresentadas no livro instigavam o meu olhar para o vestuário e insígnias (paramentos), fazendo surgir muitos questionamentos e curiosidades.

As vestes dos *òrìṣà*, na África, em sua maioria, apresentavam camadas de tecidos amarrados ou entrelaçados ao corpo, principalmente as vestimentas das mulheres, enquanto nas vestes dos homens predominavam as calças e as túnicas. Os acessórios e paramentos, insígnias mítico-simbólicas, remetiam a uma cultura africana baseada na manualidade e artesania, no domínio do entalhe da madeira, do manuseio do couro e da forja de metais.

Já o vestuário apresentado nas imagens referentes à Bahia, em particular nos terreiros de candomblé de ketu, com o qual Verger tinha fortes relações de amizade e ligação religiosa[2], causaram-me espanto e atiçavam ainda mais o desejo de entender, pois os trajes e as indumentárias eram totalmente voltados para a cultura europeia e ocidental, sem deixar de ter elementos que remetiam à cultura africana da Nigéria e do Benin.

As insígnias ou acessórios tinham um forte apelo estético e remetiam ao design de peças produzidas para generais, soldados, reis, rainhas e princesas de diferentes países da Europa, verdadeiras obras de arte produzidas por hábeis artesãos e artesãs. Tanto nas indumentárias quanto nos paramentos utilizavam-se tecidos nobres, rendas, metais, pedrarias, búzios, passamanarias e diversos aviamentos.

Roger Bastide, em Arte e Sociedade, escreve:

> [...] arte modifica a sensibilidade do homem, cria-lhe uma certa concepção do mundo, determina-lhe um certo comportamento, petrifica sua alma. E essa alma, uma vez transformada nas suas profundezas, vai impor ao exterior um estilo de vida, uma estetização do meio físico e social no qual vive. (BASTIDE, 1972 apud MARTINEZ, 1974, p. 130).

Essa modificação e transformação são apresentadas pelo candomblé através de seu vestuário, aliados aos ritos e celebrações. O livro de Verger não se aprofundava nas questões relativas ao sentido, ao uso ritual, à confecção e à utilização de materiais.

[2] Pierre Verger é confirmado e suspenso na função de Ogã no Ilê Axé Opô Afonjá na Bahia, em 1948, por Mãe Senhora de Oxum Muiyá, de nome de batismo Maria Bibiana do Espírito Santo (1890-1967). Passa a ser devoto de Sangò e fiel à Mãe Senhora (sua Iyalorisà) por toda a sua vida. Em 1952, inicia-se em Ifá através do Babalawô Oluô Ojo Owo na cidade Estado de Ketou, localizada no antigo Daomé, atual Benin. Para mais informações consultar Souty (2011, p. 266-285).

Em meio às várias camadas de anáguas que sustentavam os belos trajes afrobaianos das indumentárias de seus deuses, eu me perguntava: o que há por baixo de cada camada de tecido? Há mitos? Há histórias? Há violência e hostilidade? Como são confeccionadas? Por quem? Segundo quais diretrizes? Os búzios e pedrarias que enfeitavam, adornavam os corpos e o vestuário africano e afro-brasileiro teriam algo a nos dizer? Qual era a poesia que havia nos bordados feitos de cauris? As insígnias (paramentos) de metal ou feitas de tecidos demonstravam os atributos que as divindades veneráveis possuíam? Eram guerreiros? Eram caçadores? Eram seres fantásticos? Eram reis, rainhas, príncipes ou princesas?

Em dezembro de 1990, passei a ser integrante de um Terreiro de Umbanda, situado em Diadema, na grande São Paulo. Eu morava na mesma rua, onde se localizava o local religioso que tinha o título: Terreiro de Umbanda Oxalufã-Aba. Eu tinha apenas 18 anos de idade. O nome chamou minha atenção, pois remetia ao *òrìṣà Òsàlá*, que eu já havia visto na exposição e na obra de Verger. Eu não entendia muito bem o que era um terreiro de Umbanda, mas sabia que ali, eram cultuadas entidades espirituais que aconselhavam as pessoas, cantavam, dançavam e usavam vestimentas e diversos adereços.

Passei a frequentar esse terreiro buscando ir ao encontro de minha ancestralidade, pois já me reconhecia como negro. Conforme o tempo foi passando, frequentando diariamente o local, fui me envolvendo nos rituais, auxiliava a *Ìyálórìsà* e acabei ganhando sua confiança. Foram momentos de muito aprendizado, de descobertas, mas também de diversos conflitos, pois a hierarquia é rigorosa e a submissão é uma das variadas premissas da religião. As vestimentas, trajes e indumentárias, proporcionavam-me um enorme encantamento, instigando minha curiosidade. Eu ficava fascinado com tudo aquilo. Realmente era um outro universo, um outro mundo, uma outra realidade.

Embora o templo se identificasse como de Umbanda, descobri que a *Ìyálórisà* era iniciada no candomblé e que, em breve, faria a "*troca de asè*"[3], devido ao falecimento de seu *Bàbálórìsá* que a iniciou para *Yemoja*. *Òsàlá* era seu *òrìṣà* adjunto.

[3] Dá-se o nome de "troca de axé" a migração do iniciado, sacerdote ou sacerdotisa de uma nação para outra de candomblé, passando a seguir as regras, normas, rituais etc., a partir do vínculo com outro líder religioso que passará a conduzir o adepto no percurso religioso. Isso se dá, também, no caso de morte do sacerdote ou sacerdotisa que iniciou um adepto. Implica passar a seguir os costumes e tradição do templo ao qual o adepto passará a fazer parte, incluindo o uso das vestimentas, trajes e indumentárias. Requer novos aprendizados, aprofundamento ao *modus vivendi* e *modus operandi* da nova casa religiosa.

A troca de axé foi feita da Umbanda para a nação de candomblé ketu, e eu me envolvia cada vez mais com aquela nova prática religiosa e ritualística ancestral.

Posteriormente, em 1995, imerso nesse contexto mítico religioso, foi realizada a minha iniciação para a divindade venerável *Oyá*[4], popularmente chamada de *Iyansã*, e minha integração no candomblé de ketu se concretizou. Meu interesse nas vestimentas, trajes e indumentárias se intensificou, em busca de entender a religiosidade, a fé e a devoção expressada através delas. Meu envolvimento com este terreiro se deu, portanto, no momento de transição dessa casa para os cultos afro-brasileiros de matriz iyorùbá (ketu)[5]. Com isso, meu interesse se voltou, ainda mais, para o sentido e uso das vestimentas, dos trajes dos adeptos e indumentárias dos *òrìṣà* da tradição ketu de candomblé.

Durante meus dez anos de participação ativa nesse terreiro em transição da umbanda para o candomblé, os questionamentos me perseguiam a respeito dos sentidos atribuídos às vestimentas, aos trajes, às indumentárias e às formas como eram elaborados. As vestimentas e trajes eram confeccionados com esmero, cuidado e capricho. As indumentárias dos *òrìṣà* eram criadas e elaboradas, dentro ou fora do terreiro, com luxo, pompa, tecidos nobres e adornos. Mãos hábeis e experientes dominavam a artesania e os modos de fazer, utilizavam máquinas de costura, moldes e modelagens. As vestes eram encorpadas, volumosas e traziam uma beleza inigualável que saltava aos meus olhos. As insígnias, conhecidas popularmente como “paramentos”, eram produzidas ali, ou eram encomendadas a um artesão especializado no manuseio do metal.

O contato diário com esses elementos utilizados para a construção dos vestuários religiosos, despertou meu desejo de compreendê-los em profundidade. Lembro-me que em um dia, após a minha iniciação, eu afirmei em meio a uma roda

---

[4] Divindade cultuada na Nigéria em diversas localidades, trazida para o Brasil durante o tráfico transatlântico. De acordo com os mitos iyorùbá, é a deusa do fogo, dos ventos, das tempestades e do rio Níger (Odò Oya). Foi a terceira esposa de Sangò e o acompanhou até os últimos dias de sua vida. Cognominada como Iyansã – abreviação que corresponde a Iyá Omo AboriMesan Orun (mulher dos nove caminhos do òrun). É reconhecida como a Rainha dos Egúngún (ancestrais veneráveis que correspondem aos antepassados mortais, que eram notáveis em suas famílias e comunidades). (VERGER, 2018, p. 174).

[5] Os iyorùbá, iorubanos ou iorubas, são um povo do sudoeste da Nigéria, do Benim (antiga República do Daomé) e do Togo. Historicamente, habitavam o Reino de Ketu (atual Benim), o Antigo Império de Oyó, e atualmente a Nigéria, na África Ocidental. Durante o século XVIII e XIX, foram escravizados e trazidos em massa para o Brasil durante o chamado "Ciclo da Costa da Mina", ou "Ciclo de Benin e Daomé". Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Iorub%C3%A1s. Acesso em: 4 fev. 2019.

de conversa: gostaria que minha *Oyá* fosse vestida com tecidos africanos, vindos da terra onde ela nasceu. Risos nervosos e irônicos ecoaram no ar. O tempo passou e, após mais de 25 anos, constatei em muitos terreiros da grande São Paulo e de todo o Brasil, a utilização desses tecidos africanos, apresentados nas vestes dos adeptos e nas indumentárias dos *òrìṣà*, mostrando que formas de conceber as roupas nos candomblés estão sujeitas a constantes transformações.

A partir de meu trabalho como artista da dança, passei, em 2000, a fazer parte do Balé Arte Negra da UMES – União Municipal dos Estudantes Secundaristas, atuando como artista/dançarino. O processo de execução dos figurinos para esse corpo de baile foi encabeçado pelo estilista e figurinista Edson Gregório que também era um dos *costumes designers* do Ballet Folclórico da Bahia. Acabei me tornando um de seus assistentes, devido ao meu interesse pelo tema. Fui aprendendo com ele os significados e sentidos das indumentárias dos *òrìṣà*[6]. As vestimentas, trajes e indumentárias realmente contavam histórias.

Durante a produção dos figurinos para os espetáculos, tínhamos como referência principal o livro/catálogo *Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia* de Carybé (1980)[7], as obras de Jean-Baptiste Debret ou De Bret (1768 - 1848), de Johann Moritz Rugendas (1802 -1858) e de Carlos Julião (1740 - 1811). Em busca de referências sobre o tema, percebi a escassez de pesquisas que contemplassem o estudo dos figurinos utilizados nos ritos das religiões afro-brasileiras.

No candomblé, temos uma imensa diversidade de vestimentas, trajes e indumentárias, que estão indissociados dos rituais realizados no templo/terreiro e fora dele. Além de serem elementos que diferem das demais religiões, também são

---

[6] A forma como eram construídos os trajes dos orixás, no teatro, espelhava-se na construção das vestes de terreiros. Todavia, para além dos aspectos formais dos trajes, que seguiam de perto os da religião, devem ser notadas diferenças importantes entre o contexto religioso e o artístico. Uma dessas diferenças é o uso dos arquétipos das divindades veneráveis. Òsun por exemplo, ao invés de estar vestida do modo tradicional religioso, tinha partes do corpo pintadas à mão, simbolizando sua sensualidade, e por ser a deusa da fertilidade. Era apenas coberta com tecidos leves atados ao corpo, que simbolizavam a sua relação com as águas dos rios e cachoeiras.

[7] Esse livro/catálogo foi lançado em 1981, acompanhado de uma exposição no Pelourinho, em Salvador – BA, em comemoração aos 30 anos de dedicação do artista à pesquisa acadêmica e às artes visuais. Hector Júlio Páride Bernabó (1911-1997), de nome artístico Carybé, foi um pintor, gravador, desenhista, ilustrador, ceramista, escultor, muralista, pesquisador, historiador e jornalista argentino, naturalizado brasileiro. Residiu na Bahia desde 1949, tendo voltado sua obra para inúmeros aspectos da cultura baiana. Sua obra é uma referência importante para se conhecer as vestimentas, os trajes dos adeptos e as indumentárias dos orixás do candomblé Ketu.

códigos de identidade e preservação cultural dos participantes e fiéis, de acordo com a *egbé*[8] a qual pertencem.

Crescia o meu desejo de buscar um maior entendimento sobre os modos de vestir no Candomblé. Passei a pesquisar informalmente alguns materiais escritos, observar obras de arte que dialogavam com a religiosidade negra e afro-brasileira e, aos poucos, algumas impressões foram expandindo meu pensamento.

Encontrei a obra *Vestidos de realeza – fios e nós centro-africanos no candomblé de Joãozinho da Goméia* (2014), de Andrea Mendes, primeiro trabalho brasileiro voltado especificamente para a questão das indumentárias utilizadas nos rituais do candomblé. A obra de Mendes se constrói a partir de uma reportagem na Revista *O Cruzeiro,* de 23 de setembro de 1967[9].

Figura 1 – Revista O Cruzeiro, 1976



Joãozinho da Goméia e os segredos do candomblé - A Ronda misteriosa dos orixás.
Fonte: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&pagfis=164097 . Acesso em: 2 mar. 2019.

[8] Palavra de origem iyorùbá para designar comunidade religiosa afro-brasileira que cultuam os òrìsà.

[9] Entre as décadas de 1940 e de 1970, tiveram enorme repercussão reportagens publicadas na revista de ampla circulação – O Cruzeiro –, que traziam uma profusão de fotografias. Pela primeira vez, o grande público teve acesso a imagens que retratavam práticas culturais indígenas e afro-brasileiras. Duas reportagens se destacaram: uma sobre os rituais dos mortos indígenas Kuarup no Xingu, de Valdir Zwetsch na companhia do fotógrafo Antônio Carlos Piccino (1972), e outra sobre rituais de iniciação no Candomblé, intitulada: “As noivas dos deuses sanguinários”, assinada pelo repórter Arlindo Silva, com fotografias de José Medeiros (1951). Ainda que as reportagens apresentassem caráter sensacionalista, racista e antropocêntrico acentuados, pela primeira vez o grande público teve acesso às imagens desses rituais. A reportagem analisada por Mendes sobre Joãozinho da Goméia faz parte desse tipo de iniciativa, levada adiante pela grande imprensa nessa época. A reportagem pode ser consultada na integra em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&pagfis=164097 . Acesso em: 2 mar. 2019.

João Alves Torres Filho ou Joãozinho da Goméia, nascido em Inhambupe – BA (1914-1971), foi iniciado para o mundo do candomblé na feitura de inkisi/mikinsi pelo Pai Severiano Manoel de Abreu, conhecido como Jubiabá, e após sua morte tornou-se filho de santo de Samba Diamongo (Edith Apolinária de Santana), proveniente do Manso Banduquenqué, o "Terreiro Bate Folha"[10]. Foi um dos mais instigantes e polêmicos *Taata/Bábálórìsá* na década de 1940 e início dos anos 1970 em Salvador, Rio de Janeiro e São Paulo, tornando-se célebre por conseguir de ricos e pobres a adesão entusiasmada aos seus métodos religiosos no candomblé angola/ketu.

Em terras paulistas, a protagonização dos sacerdotes, aconteceu nos meados do Séc XX, com a vinda de muitos *Bàbálòrìsà* e *Ìyálòrìsà* para a região Sudeste. Um desses Bàbálòrìsà, foi Joãozinho da Gomeia (1914-1971), o rei do candomblé, que subverteu toda a ordem dos modos de vestir, que até então, estava sob o julgo das matriarcas baianas[11].

Taata Londirá foi o primeiro líder religioso a levar para a “Revista O Cruzeiro” os trajes religiosos dos adeptos, as indumentárias dos *òrìṣà* e expô-las de maneira didática, de contar a importância e sentido do vestuário religioso para o candomblé em um periódico de importante circulação da década de 1970 (O CRUZEIRO, 1967). Embora tenha sido um sacerdote da nação Angola, um *Taata Nkinsi*, após ter tomado bori e realizado a troca de axé com Iyá Menininha do Gantois[12], que na época era a líder religiosa – (*Íyálórìsà*), do Ilê Axé Iyá Omin Axé Iyamassê[13], afirmando-se como *Bàbálórìsà*, portanto, apropriando-se dos rituais e modos de vestir da nação ketu, mas não excluindo o que já havia apreendido anteriormente na nação congo-angola. Inclusive, preservou o culto aos índios e caboclos, antepassados dos nossos povos originários.

Segundo Carlos Nobre, em *Gomeia João - A arte de tecer o invisível* (2017), esse *Taata/Bàbálòrìsà* gostava de roupas luxuosas dentro e fora do terreiro. Devido a essa particularidade, as vestes de seu espaço religioso e de suas divindades eram extremamente elaboradas. Muitos afirmam, que foi Joãozinho da Goméia que inseriu,

[10] Para mais informações consultar: Vagner Gonçalves da Silva (2002, p. 176).
[11] Para mais informações consultar: Gama (2012)
[12] Para mais informações consultar: http://terreirodogantois.com.br/index.php/o-terreiro/. Acesso: em 10 mar. 2019.
[13] Para mais informações consultar: Laudo antropológico, exposição de motivos para instrução de pedido de tombamento do Terreiro do Gantois – Ilê Axé Iá Omin Iamassê como Patrimônio Histórico e Etnográfico do Brasil, do professor Ordep Serra. Disponível em: https://ordepserra.files.wordpress.com/2008/09/laudo-gantois.pdf. Acesso em: 10 mar. 2019.

no candomblé, os tecidos nobres europeus, brilhosos, joias e tecidos africanos, devido a sua relação com a arte da costura e confecção do vestuário religioso de seu templo/terreiro.

Figura 2 – Caboclo Pedra Preta incorporado em Joãozinho da Goméia

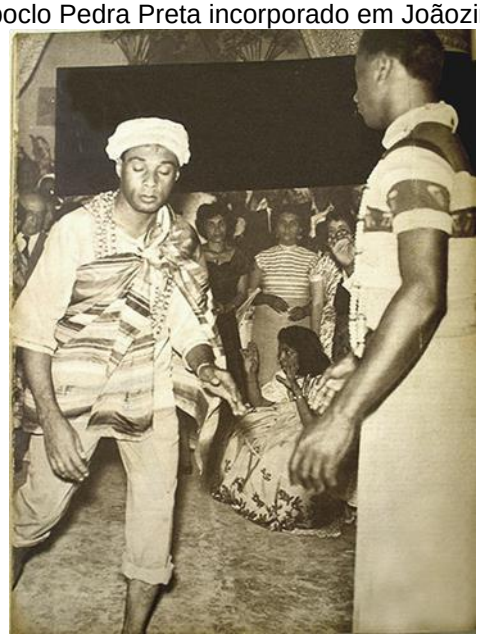


Foto: http://aldeiadepedrapreta.blogspot.com/2014/03/centenario-joaozinho-da-gomeia-i.html. Acesso em: 3 fev. 2019.

Embora uma figura religiosa polêmica devido ao gosto pelo carnaval, pelo teatro de revistas e pela dança, Joãozinho da Goméia, através de sua trajetória, trouxe à luz o protagonismo e a importância da figura masculina no candomblé, uma vez que o matriarcado estava em alta na Bahia, e a participação dos homens estava restrita apenas a iniciação de *ìyàwó* de portas fechadas, não havendo visibilidade masculina no candomblé baiano. Tal protagonismo masculino se deu, também, por meio de seu encantado, o Caboclo Pedra Preta[14], estimado pelos adeptos de seu templo/terreiro e por sua clientela.

Através de sua fama e prestígio, com o passar do tempo, *Taata Londirá*, tornou-se um ícone, sendo aclamado como o patrono da nação angola, ao lado de suas

[14] Os caboclos não são Orixás, mas espíritos encantados, originários das religiões indígenas, sem relação com a África. Esses candomblés de caboclo eram alvo do desprezo do povo-de-queto, zelosos de sua "pureza" africana porque, na época, havia um empenho por parte de influentes intelectuais comandados por Arthur Ramos e Edison Carneiro em firmar a ideia de que havia nos terreiros queto uma "pureza" com relação às raízes africanas. Tanto é que, ambos são mencionados na matéria da revista O Cruzeiro de 1976, pois escreveram o texto apresentado juntamente com os trajes dos adeptos e as indumentárias de orixás de Joãozinho da Goméia.

divindades *nkinsi*, *mukishi* e *bakuro*. Taata Londirá tornou-se uma pessoa ilustre, famosa e midiática, desencadeando despeito e competividade com as matriarcas dos templos/terreiros baianos, que de certa maneira, desejavam ter o mesmo prestígio que Joãozinho da Gomeia.

Após a sua morte, tornou-se um mito e o patrono da nação congo-angola, do culto aos *mikinsi*, por sua postura transgressora e ávida, por ter criado relações com propostas de inovação nos trajes e nas indumentárias de candomblé e ter sido um exímio artista (GAMA, 2014, p. 101-119).

Cabe aqui um esclarecimento sobre o sentido do termo nação quando aplicado ao candomblé. O termo nação, como vem sendo verificado no estudo etnográfico e na literatura sobre o assunto, não se refere à nação no sentido das nações ou Estados Nacionais Modernos, mas à nação no sentido de agrupamentos africanos etnicamente diferenciados. Foram esses agrupamentos que, no Brasil, constituíram o candomblé como religião de matrizes africanas subdivididas em diferentes nações a partir de suas origens na África.

A concepção étnica de nação no Brasil, a partir do século XIX, marcou a criação de espaços religiosos pelos africanos e seus descendentes, que assentaram os seus deuses na Bahia e outras regiões do Brasil. Os limites entre as nações foram sendo construídos na diáspora no decorrer do tempo. Esses agentes sociais e políticos, atuantes como líderes religiosos, construíram, a partir de suas crenças e práticas, diferentes formas de pertencimento a identidades africanas, configurando diferentes nações de candomblé: angola, djeje e ketu[15]. Candomblé, nesse sentido, seria um nome genérico para se referir a práticas religiosas diferentes.

Joãozinho da Goméia, embora cultuasse os *mikinsi*, divindades do panteão do candomblé de nação angola, que não possuem aspectos antropomórficos, pois são energias segundo seus adeptos, na reportagem analisada por Mendes, apresenta as indumentárias dos *òrìṣà* de nação ketu, uma vez que a religiosidade iyorùbá compreende em sua cosmovisão seres antropomórficos, humanizados, que foram divinizados. O que nos desafia a responder o questionamento: como o

[15]A nação angola corresponde aos povos advindos para o Brasil do Antigo Congo, Angola e Moçambique, conhecidos como bantos. Cultuam na diáspora divindades denominadas nkinsi/mikinsi. A nação jeje ou djèjè corresponde aos povos Fon do antigo Daomé, atual Benin, cultuam os voduns. A nação ketu, corresponde aos povos da região da Nigéria, estendendo-se até o Benin. Cultuam os orixás e os antepassados, os egúngúns.

Taata/Bàbálorìsà, tão importante na tradição dos candomblés de nação angola, apresentava-se vestido segundo os *òrìṣà* da tradição ketu?

Goldman, em *Formas do saber e modos do Ser: observações sobre multiplicidade e ontologia no candomblé* (2005), afirma que:

> Pode-se observar, igualmente, uma bem-marcada diversidade entre os diferentes grupos de culto, diversidade ligada à região da África de onde provém a maior parte do repertório de cada grupo, assim como às modalidades e intensidades de suas conexões "sincréticas" com outras tradições religiosas. (GOLDMAN, 2005, p. 1).

O sincretismo ao qual o pesquisador se refere é totalmente diferente do processo sincrético com o catolicismo. Esse sincretismo entre grupos étnicos africanos, entre nações, também se manifesta na forma das vestimentas, dos trajes e indumentárias dos candomblés na diáspora. O entrelaçamento entre eles, está longe de qualquer pureza ou rigidez, muito pelo contrário.

Nesse sentido, podemos compreender o lugar ocupado por Joãozinho da Goméia em meio a processos sincréticos envolvendo diferentes nações de candomblé, o que explica a presença de trajes e indumentárias da nação ketu na reportagem sobre ele. Para reforçar essa hipótese, Nobre, citado no decorrer do texto, informa-nos sobre Joãozinho da Goméia ter realizado em 1966 outra troca de axé, mas desta vez, com a famosa Ìyá Menininha do Gantois (1894-1996), *Iyalòrìsá* do Ilê Axé Iá Omin Iamassê, identificando-se como de nação ketu, passando a seguir as tradições desta nação, o que reforçaria os aspectos sincréticos de suas práticas ritualísticas e a adesão ao vestuário de candomblé de ketu.

Essa discussão tem importância no caso da minha pesquisa no sentido de esclarecer o recorte dado por mim ao tema, quando me proponho a estudar as vestimentas, os trajes dos adeptos e as indumentárias de *òrìṣà* da tradição ketu. Devido à multiplicidade de processos de imbricação de grupos étnicos religiosos espalhados nas cinco regiões brasileiras, amplos processos sincréticos se consolidaram.

Penso que um estudo em profundidade do tema teria que passar pela questão de cada nação, uma vez que haveria marcas em muitos aspectos da prática religiosa de cada uma delas, que, evidentemente, reverberariam na forma e no sentido do vestuário, posto que cada nação possui especificidades e particularidades rituais distintas. Sempre haverá um detalhe que difere de uma nação a outra, nos modos de vestir religiosos dos adeptos e de seus deuses.

Devido a minha aproximação com o candomblé de ketu, acredito ser relevante realizar um estudo em templos/terreiros que se afirmam de nação ketu, mas ciente que não há a pureza na práxis da religião, em particular, no estudo das vestimentas, trajes e indumentárias, uma vez que há fluidez, trânsito e movimento dos próprios adeptos, sacerdotes e sacerdotisas entre uma nação e outra.

Embora apresentem similaridades na estrutura das vestes, os figurinos utilizados pelas diferentes nações de candomblé não podem ser homogeneizados. Cada nação possui características únicas, que devem ser consideradas e não devem passar despercebidas ao olhar do pesquisador.

A pesquisa pretende ressaltar a importância da perpetuação das vestimentas, trajes e indumentárias, as causas da tradição dos costumes do vestir religioso afro-brasileiro, a permanência por mais de três séculos das vestes, as adaptações, invenções e reinvenções de sua produção, e ainda, a relação com o processo de reafricanização na contemporaneidade apresentado no candomblé ketu.

Enquanto estudante, artista e assistente de figurinista, eu havia tido contato apenas com a tradição ketu, no contato com a obra de Carybé, no Balé de Arte Negra da Umes etc. Além disso, minha experiência vivida, a religiosa, deu-se numa casa em transição da umbanda para candomblé ketu. Era natural que, através deste percurso, eu me sentisse mais vocacionado a recortar meu objeto de pesquisa, colocando o foco no figurino de nação ketu, produzidos, preservados e perpetuados no candomblé ketu. Abaixo, exemplifico com as indumentárias de candomblé da divindade *Npambu Nzila*, da nação Angola, e da divindade *Èsú*, da nação ketu, suas particularidades e diferenças.

Na imagem abaixo (Figura 3) apresentamos a divindade *nkinsi Npambu Nzila*, na qual está presente uma máscara entalhada, seguindo os costumes tradicionais africanos, baseado na cultura do Antigo Reino do Congo, que na diáspora, será conhecido como nação congo-angola. Os membros deste grupo étnico, que foi o primeiro a aportar em terras brasileiras no período de colonização e tráfico transatlântico, são cognominados como bantus, porém bantu corresponde a várias ramificações linguísticas que se referem a atual Angola, Moçambique e ao antigo reino do Congo. A máscara de *Npambu Nzila* e demais deidades da nação congo-angola, nos demonstra o processo de reafricanização, tal como esse fenômeno tem se relevado na nação ketu atualmente.

Na linguagem e cultura popular do candomblé, os adeptos se autodenominam pertencentes à cultura bantu de candomblé angola reorganizada na diáspora. A indumentária de *Npambu Nzila* nos dá a impressão de que foi confeccionada com tecidos listrados, obedecendo rigorosamente a tabela cromática dos tons branco, bege, preto e vermelho. Não há o uso de um grande volume de anáguas que sustentam a indumentária.

Figura 3 – Npambu Nzila nação Angola

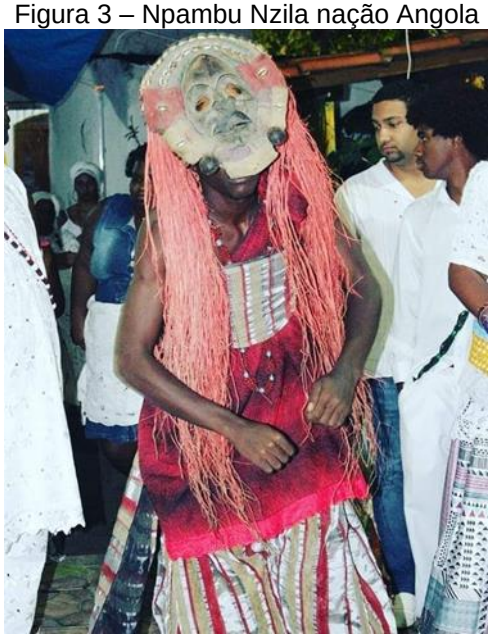


Foto: https://www.facebook.com/anangue.ngoladjanga. Acesso em: 20 set.2019.

Figura 4 – Esú na Nação Ketu



www.adeloyamagnoni.com.br . Acesso em: 20 set. 2019.

Na (Figura 4) acima, temos Ésù, o senhor da comunicação e das encruzilhadas, trajado com tecido *fancy prints*[16] estampado e com sobreposições de tecidos acetinados no tom marrom, sustentado por várias camadas de anáguas. Compondo a indumentária, há os paramentos – o facão e o *ogó*, diversas cabaças e uma espécie de capacete adornado com búzios. Cada paramento no candomblé possui características distintas e personifica cada uma das divindades e suas particularidades.

Em minha pesquisa voltada ao estudo das vestimentas, trajes e indumentárias de candomblé, a questão da nação tem relevância. Acredito que essa diversidade de nações tem consequências importantes, na forma, na estrutura, na simbologia, no uso de tecidos etc., apresentadas nos vestuários e paramentos, embora não se possa negar a existência de sincretismos importantes entre nações de candomblé.

Logo percebi que, para desenvolver uma pesquisa sobre o uso (e recorrência) de procedimentos e formas na criação das vestes religiosas, seria necessário considerar também aspectos históricos relevantes, que permitissem a compreensão das formas, das estruturas, dos materiais e uso das vestimentas, dos trajes e das indumentárias. Processos ocorridos ao longo da história, no período colonial e após esse período parecem que foram cruciais na definição, elaboração e sistematização do vestuário dos candomblés de matriz afro-brasileira.

Com isso, foram surgindo inquietações que me colocaram em estado de reflexão e questionamento: Como se vestiam os escravizados? Como eram as vestimentas, os trajes e as indumentárias que utilizavam para professar a fé, dedicação e devoção a seus deuses? Havia alguma assimilação de estilos de trajes europeus? Quando se formaram as primeiras comunidades de culto de nação Ketu? Como eram as vestimentas? As antigas tradições ou modos de vestir dos escravizados foram aproveitadas, adaptadas, inventadas ou reinventadas? Há

[16] Tecido de algodão com impressão de cera feita com motivos figurativos que remetem à cultura africana de diversos países como: Angola, Moçambique, Nigéria, Togo, Mali entre outros. Em cada região adquiriu um nome específico, porém, a verossimilhança entre eles é devido à técnica oriunda do batik javanês. Atualmente, são classificados como tecidos wax prints hollandais e os tecidos fancy prints são a imitação genérica, sendo produzidos por empresas europeias e chinesas. A empresa Vlisco, responsável por popularizar a fabricação de tecidos estampados a partir da técnica do batik javanês, foi fundada na Hollanda por volta de 1844/1846, em pleno ciclo comercial transatlântico entre Europa, Ásia, África Central e África Ocidental. A Vlisco passou a ser a percussora da fabricação dos tecidos wax prints hollandais, a ser uma referência mundial na produção legítima de tecidos estampados com motivos africanos e contemporâneos em suas estampas desde o século XIX até os dias atuais. Para mais informações consultar: https://www.vlisco.com/heritage/the-founding-of-vlisco/ . Acesso em: 02 jan 2021.

alguma assimilação ou adaptação do vestuário da época colonial e pós-colonial que se perpetuou até chegar à contemporaneidade?

Para a realização da pesquisa, encontrei a possibilidade de refletir sobre a construção das vestimentas, trajes e indumentárias fazendo uma visita ao passado, observando a permanência e perpetuação do vestuário até chegar à atualidade, e ainda, o uso dos elementos agregados no guarda-roupas, devido ao processo de reafricanização nos templos/terreiros de candomblé paulistas.

Passei a investigar as obras de artistas viajantes dos séculos XVIII e XIX, a partir de pinturas, aquarelas e fotografias. Cito aqui o trabalho realizado por Júlio Braga e Pedro Corrêa do Lago (2017), *Debret e o Brasil, Obra completa*. E ainda, os trabalhos artísticos realizados Johann Moritz Rugendas (1802-1858) e por Carlos Julião (1740-1811), dispostos nos arquivos virtuais da Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro[17] e espaços culturais paulistas.

Figura 5 – Retrato de Duas Senhoras Negras, 1885



Foto de Marc Ferrez (1843-1923)
Fonte: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra19873/retrato-de-duas-senhoras-negras.
Acesso em: 14 nov. 2021.

Com relação a análises de fotografias, debrucei-me nos trabalhos do fotógrafo Marc Ferrez (Paris,1843-1923), que deixou uma coleção considerável de fotografias que nos dão pistas sobre as vestes negras.

[17] Para mais informações a respeito do tema, pesquisar “Escravos do Brasil”, disponível em: http://bndigital.bn.br/projetos/escravos/galeriadesenho.html . Acesso em: 6 fev. 2019.

Esse fotógrafo realizou vários registros do cotidiano dos negros escravizados e forros, tanto de homens quanto de mulheres. Essas imagens, transformadas em *cartes de visite*, não ficaram restritos à Bahia, havendo registros em Pernambuco, Rio de Janeiro – capital do Brasil, durante todo o século XIX, mas também em São Paulo.

Os *cartes de visite* apresentavam uma fotografia de cerca de 9,5 x 6 cm montada sobre um cartão rígido de cerca de 10 x 6,5 cm. A copiagem era feita geralmente com a técnica de impressão em albumina. O invento permitiu a produção em massa de fotografias. O apogeu da popularidade dos cartes de visite começou, em 1859, quando, no dia em que partia para a Itália, em 10 de maio, Napoleão III parou no estúdio de Disdéri, em Paris, para ser retratado. No dia seguinte, já havia filas na porta do ateliê fotográfico. O entusiasmo em torno desses retratos era enorme e o sucesso do luxuoso ateliê de Disdéri, reputado, na década de 1860, como o fotógrafo mais rico do mundo, foi descrito por um viajante alemão como o verdadeiro templo da fotografia. Ainda, segundo esse relato, Disdéri vendia “todos os dias de 3 a 4.000 francos de retratos e empregava 90 pessoas que realizavam mais de duas mil fotografias por dia” (WANDERLEY, 2016)[18].

Em Nova York, os *cartes de visite* começaram a circular, provavelmente, no verão de 1859, introduzidos pelo fotógrafo Charles DeForest Fredricks (1823-1894). A Guerra Civil norte-americana (1861-1865) deu grande impulso aos *cartes de visite* – os soldados e suas famílias se faziam retratar antes de serem separados pelo conflito. Na Inglaterra, a venda de cartes de visite era muito grande e a própria Rainha Vitória (1819-1901) formou mais de 100 álbuns de retratos de membros da família real e de pessoas socialmente importantes.

O declínio do formato carte de visite aconteceu a partir da década de 1870, quando começou a ser suplantado pelo cartão *cabinet* (gabinete), que surgiu na Inglaterra, em 1866. Era um pouco maior: apresentava fotografias de cerca de 9,5 x 14cm montadas sobre cartões rígidos de cerca de 11 x 16,5 cm. (WANDERLEY, 2016).

Atentei-me a realizar o levantamento de imagens do vestuário da realeza europeia dos séculos XVIII e XIX, no acervo virtual/digital no MET – *Metropolitan*

[18] Para mais informações consultar: https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=3873&fbclid=IwAR0EBzpyqWuC9yzorYky65NzpHqlrp-iVexoAZBcR6_NBL17SuF_VXngqTc

Museum of Art[19], que possui uma coleção em seu acervo fixo, preservado no núcleo MET - *The Costume Institute*, para investigar elementos que compunham os trajes e constatar a presença dos detalhes, nos vestuários negros coloniais, nas vestimentas, trajes e indumentárias dos *òrìsà* na atualidade.

Durante o levantamento de referenciais teóricos sobre o assunto, deparei-me com diversas obras já existentes sobre o tema: *Axós e Ilequês – Rito, Mito e Estética do candomblé*, de Patrícia Ricardo de Souza (2007); *Pencas e Balangandãs – Construção histórica, visual e sociais das "crioulas" no séc XIX*, de Aline Souza Hardman (2015); *Vestir e marcar: a construção visual da vestimenta das mulheres escravizadas no Brasil Imperial – século XIX*, de Ana Carolina de Santana Custódio (2015); e *O Axé nas Roupas – indumentárias e memórias negras no candomblé angola do Redandá*, de Hanayrá Negreiros de Oliveira Pereira (2017). E ainda, tive contato com artigo sobre roupas de candomblé de Kate Lane que, ao seu modo, classifica o vestuário do povo de axé.

Souza (2007) se dedica a refletir a respeito da valorização da estética visual e do belo apresentados nas festividades de candomblé contemporâneos, indissociados dos rituais e celebrações. Por outro lado, procuro, aqui, indagar sobre os sentidos que vão além dos aspectos visuais e de beleza, na busca de uma compreensão que motivou a perpetuação do vestuário até chegar aos dias atuais, propondo a busca no passado, para entender o presente. Será que somente o aspecto visual e o belo resumem o apreço ao uso de tecidos nobres, tecidos encorpados e de grande valia para a religião?

Hardman (2015), por sua vez, debruça-se sobre construção social das mulheres africanas, escravizadas, forras e libertas, a partir das relações comerciais, do acúmulo de pecúlio, joias de crioulas, pencas de balangandãs e trajes no Brasil. Além disso, aponta para as problemáticas da sociedade escravagista no século XIX, onde as mulheres negras passam a ocupar um espaço de pré-emancipação, mesmo que ainda invisibilizadas. O trabalho da pesquisadora me propôs buscar o entendimento a respeito do matriarcado no candomblé de ketu, que deu visibilidade para as mulheres negras, a emancipação, bem como a respeito do uso das joias e fios de contas que complementam as vestimentas, trajes dos adeptos e indumentárias dos *òrìṣà*.

---

[19] Para mais informações consultar: https://www.metmuseum.org/about-the-met/curatorial-departments/the-costume-institute . Acesso em: 8 fev. 2019.

Custódio (2015) enfatiza o uso de trajes e vestimentas da época colonial e imperial, que demarcavam as classes sociais e separavam superiores e subordinados. A partir da análise da autora, pude questionar sobre uso das vestimentas e trajes no espaço urbano que foram levados para dentro do templo/terreiro, passando a ser utilizados nos rituais e festividades religiosas negras, tendo como influência as vestimentas europeias adaptadas na diáspora.

Medeiros (2017) prioriza a dimensão estética, que, através das vestes e adornos, apresenta correlação corpo/sagrado, vinculada às africanidades e estéticas negras, nos modos de vestir. A mim, reverberou a pensar o corpo como repositório de experiências vividas, não sendo apenas o suporte, mas sim, o sujeito da experiência, passando a ser a morada das divindades no *àiyè* – mundo material – através de seus escolhidos. E para elas estarem entre nós, há a necessidade do uso das indumentárias para personificá-las.

Ao estudar as obras, percebi que além de importantes e qualitativas, traziam um outro olhar específico a respeito do tema, cada qual a sua maneira, contribuindo para o enriquecimento sobre o assunto, que ampliava o meu olhar, após o contato com os trabalhos de Verger (1981), Mendes (2014) e a Revista O Cruzeiro (1967).

As pesquisas mencionadas no decorrer do texto contribuem para uma análise étnica, iconográfica e epistemológica. Porém, as pesquisadoras não trouxeram, em suas reflexões, nenhum dado referente ao processo de reafricanização presente no candomblé, que estabelece relações e influências nos modos de vestir religiosos atuais. A ampliação e acúmulo de elementos vestíveis, tecidos e paramentos africanos, muito me interessam, para além do que já foi pesquisado.

Ainda no que concerne aos referenciais teóricos, procurei separar por temas, com objetivo de facilitar o estudo para aprofundar o conteúdo, uma vez que o trabalho foi solicitando adentrar nos universos da antropologia, artes, ciências sociais, filosofia, história e moda. Além disso, o trabalho exigiu adentrar no contexto histórico do candomblé e a religião tradicional *Ìṣẹ̀ṣe Ẹ̀sìn Òrìṣà Ìbílẹ̀* da Nigéria no Brasil.

Para entender a complexidade dos conceitos e a cosmovisão africana da religião tradicional iyorùbá *Ìṣẹ̀ṣe Ẹ̀sìn Òrìṣà Ìbílẹ̀*, debrucei-me sobre estudos do Bàbálawo Adenkoule Aderonmu Ogunjimi e do *Bàbálòrìsà* Adesiná Síkírù Sàlámì, oriundos da região que compreendemos hoje como Iyorubalândia, pois ambos são da cidade-Estado de Abeokutá que residem há mais de 20 anos em São Paulo. Com isso pode-se refletir sobre o culto religioso e preservação na diáspora, assim como, sobre

as diferenças apresentadas no vestuário africano presentes no candomblé reafricanizado paulista.

Ao longo de todo esse tempo em campo, participei de festas e rituais públicos, nos dois templos/terreiros paulistas: Axé Ilê Obá localizado na Vila Fachini/Jabaquara[20] e Ilé Afro-Brasileiro Odé Lorecy Asè Ketu, localizado em Embú das Artes[21]. A escolha desses dois espaços religiosos se deu pela grande variedade de vestimentas, trajes e indumentárias apresentadas nas festividades e celebrações públicas. Mas principalmente, pelas particularidades, diferenças e similaridades entre eles nos modos de vestir. Embora sejam distintos, não havendo ligação entre eles, afirmam-se como pertencentes à nação ketu, cultuando as divindades nàgô iyorùbá, os *òrìṣà*, mas apresentando, em seus históricos, o contato de seus dirigentes fundadores, ambos homens, com a nação congo-angola.

No templo/terreiro Axé Ilê Obá, há o vestuário tradicional tal como a religião brasileira exige e preserva, com pompa, luxo, mas com poucos elementos africanos, sendo mais evidente o uso de tecidos *made in Afrika e made in Europe*, como por exemplo, os tecidos franceses, tules bordados, tecidos *fancy prints* e genéricos *made in China*. No espaço onde acontecem as celebrações públicas, as paredes são decoradas com obras de arte, pinturas a óleo que têm como referência os próprios adeptos incorporados em seus *òrìṣà*, que foram imortalizados, distribuídos por todo o salão de festividades. Trata-se de um excelente material para análise e observação, que foi realizado por uma artista negra de nome Agnes Farias dos Santos entre os anos de 1980 e 1990.

O Ilé Afro-Brasileiro reafricanizado Ode Lorecy Asè Ketu, em seu *compound* [22], possui o Museu *Òsun Ìya Oke*, que tem em seu acervo uma coleção de vestimentas, trajes e indumentárias de candomblé brasileiro e de vestuários africanos de toda a

[20] Tombado como patrimônio histórico pelo CONDHENPPAT em 16 de agosto de 1990. Para mais informações consultar: http://www.axeileoba.com.br/index.php/tombamento/. Acesso em: 8 fev. 2019.

[21] Tombado como patrimônio histórico em 21 de dezembro 2019 pelo mesmo órgão responsável em reconhecer a importância e preservação dos espaços culturais e religiosos que resguardam a religiosidade, cultura material e imaterial, no que se refere às religiões de matriz africana em São Paulo. Para mais informações consultar: https://www.imprensaoficial.com.br/CertificacaoGatewayCertificaPDF.aspx?notarizacaoID=aef68874-c1b1-41a0-8c65-8d23841f1005. Acesso em: 10 fev. 2019.

[22] Extensão territorial que abriga todo o conjunto arquitetônico de espaços construídos para a configuração de um templo/terreiro de candomblé. Abriga casas residenciais, espaços para a realização de rituais privados e públicos, assentamentos das divindades etc. Abriga, ainda, espaços que preservam os objetos mágicos, míticos e simbólicos. Para mais informações consultar Capone (2011, p. 143-151).

região iyorùbá. Além disso, agrega objetos simbólicos, insígnias/paramentos, trajes de *Egúngún*, trajes das *Gèlèdé* e réplicas das iguarias ofertados aos *òrìṣà* veneráveis.

Confesso que me surpreendi, a cada festa pública (festival), que participei no Ilé Afro-Brasileiro reafricanizado Ode Lorecy Asé Ketu, devido a não repetição do vestuário, principalmente nos trajes utilizados pelos adeptos, que são iniciados no candomblé e na Nigéria, na região que compreendemos hoje, tal como já citamos no decorrer do texto, como Iyorubalândia[23]. Nesse templo/terreiro, há uma estética visual vestível africano-europeia que nos convida a refletir a respeito da importância dada ao uso dos trajes africanos por todos os adeptos, mesmo que seja apenas uma peça iyorùbá, uma vez que a hierarquia preza pela experiência vivida e formação de seus adeptos no decorrer dos anos. É algo surpreendente, pois a cada festival, parece-me que é aberto um novo guarda-roupa.

As impressões têm me surpreendido durante o processo de pesquisa devido à dinamicidade e ao acúmulo de elementos vestíveis, e ainda, à presença de variados materiais que são agregados à tradição e aos costumes do candomblé de ketu brasileiro, que remetem ao período colonial, pós-colonial e sua permanência na contemporaneidade.

Os modos de vestir não ficaram cristalizados no tempo, mesmo obedecendo a permanência, a sistematização e estrutura da composição dos elementos que compõem o vestuário religioso afro-brasileiro. A inventividade, a criatividade, inovação e modernidade estão presentes nesses locais religiosos, de acordo com as diretrizes de cada templo/terreiro e seus dignatários.

---

[23] A região que compreende, atualmente, a Iyorubalândia, de forma geográfica e territorial, parte de um planalto com elevação de 366 metros limitado a norte e a leste pelo rio Níger. Grande parte da Iyorubalândia é densamente arborizada; no entanto, a parte norte, incluindo Oyó, encontra-se na savana ao norte. As cidades-estado da Nigéria que compreende a Iyorubalândia são: Ọyó, Òsun, Ogun, Ondo, Ekiti e Lagos, bem como partes de Kogi e Kwara. E ainda, Abeokutá, Osogbo entre outras. A porção beninense consiste nos departamentos de Ouémé, Plateau, Ketou e Collines; na comuna de Tchauru, no departamento de Borgou; nas comunas de Ouinhi e Zogbodomey, no departamento de Zou; e na comuna de Kandi, no departamento de Alibori. As áreas localizadas no atual Togo são cidades de Ogou e Est-Mono, na Região Plateau, e Tchamba, na Região Central. Alguns dirigentes de templos/terreiros dos candomblés paulistas, têm se dirigido anualmente para essas regiões, distribuídas entre (Nigéria, Togo, Mali e Benin), mas principalmente, para a região da Nigéria, onde se iniciam para o culto aos òrìsà aos moldes da religião tradicional iyorùbá (Isèsé Èsìn Òrìsà Ibìlè), passando a agregar conhecimentos já adquiridos no percurso do candomblé brasileiro. E com isso, os líderes religiosos passaram a usar os trajes africanos do cotidiano iyorùbá, da realeza e da elite desses locais visitados. E temos ainda, o Templo africano Oduduwa, fundado na Baixada Santista, oriundo da cidade de Abeokutá, que tem perpetuado seus saberes religiosos e culturais pelo nosso país, inserindo os trajes africanos no decorrer dos anos. Para mais informações consultar: https://pt.wikipedia.org/wiki/Iorubal%C3%A2ndia . Acesso em: 9 fev. 2019. https://www.oduduwa.com.br/index.php . Acesso em: 10 fev. 2019.

Pode-se afirmar que há, nos modos de vestir afro-brasileiro e reafricanizado, tradições internas diversas. Uma vez que cada templo/terreiro tem “a sua tradição e costume”, que é passada de geração a geração, por seus fundadores e sucessores da linhagem, seja ela consanguínea ou religiosa.

Suponho que há um desejo dos adeptos e fiéis de se conectarem com a gênese e cosmovisão africana iyorùbá através da reafricanização e do ato de vestir africanos, pertencentes ao lugar de origem, aliando-as aos rituais festivos do candomblé de ketu *made in Brazil*. O que mais me chama a atenção é a inclusão desses elementos, sem anular os já existentes. E são essas particularidades que me instigam.

Quanto aos procedimentos e a metodologia para a realização da pesquisa, além dos referenciais teóricos levantados, realizei entrevistas com os líderes religiosos desses espaços, mas também atentei à escuta de alguns adeptos, que generosamente cederam seus depoimentos.

A sistematização das entrevistas baseou-se em algumas perguntas disparadoras e instigadoras, mas não interferi nos depoimentos. Apenas ativei a escuta, para a realização de transcrições. E a elas fui inserindo perguntas para organizar as ideias durante a escrita digitalizada, conforme o depoimento de cada interlocutor. Todos os interlocutores possuem uma cópia de seu depoimento e estão cientes dos objetivos e critérios da pesquisa.

No processo da pesquisa em andamento, organizei um banco de dados de imagens de vestimentas, trajes e indumentárias contemporâneas, captadas por mim, em campo, e por terceiros.

Empreendi visitas em diversas lojas de tecidos em São Paulo e Grande São Paulo, com o intuito de observar os belos tecidos nacionais e importados, rendas, fitas, bordados, contas, canutilhos, pedrarias, firmas e tudo o mais que a criatividade, inventividade e imaginação possam proporcionar para a confecção de vestimentas, trajes e indumentárias de candomblé. Busquei ter contato com fornecedores de tecidos brasileiros e africanos, que trabalham no contexto formal, informal e terceirizado. Os tecidos são importados de vários países da Europa, China e África.

Ao visitar lojas de artigos religiosos em variadas localidades de São Paulo, descobri a existência de ateliês especializados em vestimentas, trajes e indumentárias ao estilo *prêt-à-porter*[24]. Esses ateliês eram de pessoas que faziam parte da religião

[24] A expressão *prêt-à-porter* significa "pronto a vestir" e foi criada pelo estilista francês J.C. Weil, no final de 1949, depois do fim da Segunda Guerra Mundial. Em pleno pós-guerra, no auge da

ou não? Posso afirmar que, atualmente, cerca de 90% dos produtores são do candomblé em suas variadas nações.

Há ateliês para vestimentas, trajes e indumentárias. Mas também existem ateliês especializados que confeccionam somente as insígnias/paramentos e demais acessórios, que exigem o uso de tecidos, de metais em suas variadas cores, texturas, fazendo o uso de técnicas de ourivesaria e pedrarias. Pude acompanhar a produção, observar a técnica e o processo criativo de alguns deles.

Devido à pandemia COVID-19, a pesquisa de campo foi interrompida, mas com um diário de campo qualitativo, busquei realizar algumas outras entrevistas via dispositivos móveis, pelo *whatszapp*. Visitei os acervos virtuais de instituições diversas, nacionais e internacionais, para enriquecer ainda mais as observações e análises.

Tudo isso tem me possibilitado, cada vez mais, aproximar-me do objeto de estudo, de realizar a imersão, tecer hipóteses e pressupostos. Tive a oportunidade de conviver com diversos olhares a respeito da importância das vestimentas, trajes e indumentárias de candomblé de ketu, que apresento no decorrer do trabalho. A seguir, compartilho, de forma sintética, a descrição dos capítulos que compõem a dissertação.

No primeiro capítulo, apresento a importância do corpo sacralizado como repositório de memórias - morada dos *òrìṣà* – divindades veneráveis do panteão nàgò

democratização da moda, surgiu o prêt-à-porter, libertando as confecções da imagem ruim associada ao dia a dia, ampliando o campo de ação em todo o mundo e crescendo diante da decadência da alta-costura. Este novo conceito foi responsável pela difusão da moda e da adequação aos consumidores. O prêt-à-porter revolucionou a produção industrial, pois passou a ser possível criar roupas em grandes escalas industriais, de melhor qualidade, oferecer uma grande praticidade, além da variedade não só de estilos, mas também de preço, e lançar novas tendências. Sendo mais acessível ao público, possuindo a marca e a assinatura do estilista em peças, dando ar de sofisticação, mas sem o tom de exclusividade. Além da acessibilidade surgida com o advento do prêt-à-porter, a globalização tornou a informação mais veloz, e o que é novidade do outro lado do planeta pode chegar até nós em questão de minutos. Em pouco tempo, o que é o último lançamento da alta-costura ganha inúmeras clonagens ao redor do mundo. Com o surgimento do prêt-à-porter, a alta-costura deixou de lançar a moda, e as coleções prêt-à-porter passaram a ditar as tendências. Embora as peças industriais sejam produzidas em série, o prêt-à-porter tem a moda em si, ele uniu a indústria à moda, acrescenta estilo às ruas e dá um ar diferente e criativo às peças básicas. O prêt-à-porter se associou a muitos estilistas agregando valores estéticos aos produtos, compondo consultoria de estilo. Com o estilismo, o vestuário industrial muda tornando-se um produto da moda. Mais do que apenas uma mutação estética, o prêt-à-porter propiciou uma mutação simbólica. Criando um símbolo de alta classe. A partir disso, as marcas industriais se iniciaram no universo da publicidade. Marcas que deveriam ser intrinsecamente articuladas à assinatura de um estilista para atrair os investimentos publicitários, como algo personalizado com milhares de peças idênticas produzidas nas indústrias, que seriam desejadas por pessoas no mundo todo. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Pr%C3%AAt-%C3%A0-porter . Acesso em: 11 fev. 2019.

iyorùbá no *aiyè* –, a relação das vestes com o corpo a dança, suas cores, panejamentos e tecidos. Além disso, abordo as influências europeias aliadas às africanas apresentadas nos estilos, trajes, amarrações, panejamentos artesanais e industrializados. Abordo, ainda, o calendário festivo e a exemplificação de algumas celebrações.

No segundo capítulo, priorizo o surgimento dos ateliês, lojas e empreendedorismo contemporâneo, a partir das comunidades templos/terreiros. Apresento também a oficina de criação do vestuário. Dou continuidade trazendo o contexto histórico dos tecidos *wax prints hollandais*, a presença dos tecidos *fancy prints* africanos e asiáticos, o uso dos bordados afro-europeus e a inovação no vestuário religioso.

No terceiro capítulo, apresento as vestimentas, trajes dos adeptos, as indumentárias de *òrìṣà* e as insígnias/paramentos separadas em categorias, juntamente com suas funcionalidades. Discorro, ainda, sobre o uso dos adornos, joias e calçados que complementam o vestuário do povo de axé.

No quarto capítulo, apresento a noção de enredo, qualidades, multiplicidades em devir dos *òrìṣà*, presentes nos arquétipos das divindades veneráveis, que são traduzidos em suas vestes, insígnias ou paramentos.

No quinto capítulo, finalizando o recorte da pesquisa, apresento o templo/terreiro Ilé Afro-Brasileiro reafricanizado Odé Lorecy Asè Ketu, a cultura de inovação do vestuário, ampliando ainda mais o acúmulo das vestes nos guarda-roupas de candomblé, com o uso dos trajes africanos.

Não podemos deixar de ressaltar que as vestes produzidas em São Paulo circulam por todo o país e alguns países no exterior. As redes sociais e plataformas digitais têm proporcionado essa circulação, através de divulgação dos produtos nas *timelines, fanpages*, sites e plataformas de compra e venda. A veiculação massificada, por meio dessas plataformas, está cada vez mais forte e atuante, pois a propaganda é a alma do negócio. E já temos uma cadeia produtiva qualitativa e quantitativa em *terra brasilis* a respeito das vestimentas, trajes e indumentárias nacionais, e ainda, peças importadas de vários países da África.

Na contemporaneidade, cada vez mais se fortalece a importância da criação e perpetuação das vestimentas, trajes dos adeptos e indumentárias de *òrìṣà* na diáspora, impulsionando nosso olhar para a pesquisa e valorização da cultura material

e imaterial, assentada nos templos/terreiros de candomblé de ketu e suas relações com a Iyorubalândia.

A pesquisa iniciou-se em dezembro de 2018, finalizando em dezembro de 2021. Não houve bolsa de estudos e nem incentivo da CNPq, CAPES ou FAPESP. Foi realizada de maneira independente e sem recursos financeiros institucionais.

CAPÍTULO I - O CANDOMBLÉ: VESTIR O CORPO SACRALIZADO

1.1 *Òrìṣà* dança - Vestir o corpo sacralizado para dançar

As divindades veneráveis – os *òrìṣà* – são apresentados nas festas públicas muito bem trajados e vestidos, com todos os seus atributos. Há uma grande disponibilidade de todos os envolvidos em fazer desse momento, um momento único, especial e inesquecível para a egbè. “Vestir um orixá é algo muito maior do que o vestir cotidiano: é um ato religioso” (SOUZA, P., 2007, p. 133). E para isso, a indumentária é confeccionada de maneira criteriosa e obedece a vários segmentos e rigores, de acordo com a descendência ou linhagem do templo/terreiro. A maneira de confecção é ditada, inclusive, a partir das orientações angariadas por meio jogo de búzios, *meérindìlógùn*. Há o hábito de consultá-lo, para saber se as divindades desejam que se confeccione novas indumentárias, ou se serão utilizadas as que já existem, ou, ainda, se devem ser incluídos outros elementos que possam vir a complementá-las. Há uma mão de obra especializada para a concepção e criação do vestuário, afinal, o corpo, em transe e sacralizado, deve ser adornado para o *òrìṣà* dançar e ser homenageado no templo/terreiro, e por sua vez, no barracão (grande salão de festividades).

De acordo com Barbara (2002):

> [...] o barracão é o lugar externo do culto, é a construção arquitetônica que foi sacralizada, e que, pelo fato de deter cerimônias periódicas, torna-se um espaço sagrado. O corpo humano é o lugar interno do culto, receptáculo da divindade e, por si mesmo, sagrado. Esses dois lugares são o teatro da transformação ritual, neles o fiel deixa o mundo cotidiano e chega ao encontro tão assustador, mas tão desejado, com o divino (BARBARA, 2002, p. 143).

No candomblé existem dois momentos importantes que colaboram para a condução da dança e demonstração da performatividade coreografada das divindades veneráveis. O primeiro momento é quando os dignatários (*Bàbálòrìsà* ou *Ìyálòrìsà),* condutores do rito, juntamente com os elegùn orisà, adentram o barracão conscientes, dando início ao ritual de caráter festivo chamado *sirè*. O segundo momento é quando os *elègùn òrìṣà*, em estado de transe, são levados para os espaços internos do barracão e as divindades são vestidas com todos os seus atributos e insígnias/paramentos a fim de, posteriormente, retornarem ao espaço sagrado e festivo para dançar. São posicionados em vários pontos do barracão e, um a um, são

convidados a contar a sua história, juntamente com os condutores, num lindo cortejo circular. Os adeptos e os *òrìṣà* “irão tomar rum”, movimentando-se e dançando em sentido anti-horário, ao redor do ariaxé[25] que está ligado à cumeeira[26], local onde está concentrada a energia que sustenta o espaço religioso, e, assim, dá-se continuidade à comemoração e louvor aos deuses veneráveis.

> Quando os orixás já estão vestidos, colocam-se em fila segundo a idade de feitura [...]. Em fila, entram no barracão. É o momento mais esperado, o ponto culminante da festa. Os ogãs soltam fogos, o público joga flores e perfumes. As cantigas de entrada são extremamente solenes e imponentes; na sequência, entram as cantigas de agradecimento, muito alegres, e todos os Orixás dançam [...]. É o que se chama tomar *rum*: isso faz referência ao atabaque maior – rum – que, pelas variações rítmicas, orienta a coreografia (BINON, 2015, p. 119).

A dança traz em sua narrativa a história mítica de todas as divindades veneráveis, que será contada por meio dos gestos performáticos corporais, coreografados, pelo uso da indumentária e todos os demais elementos que a compõe. Os gestos corporais durante a dança, muitas vezes, narram lutas, disputas, vitórias e derrotas. Além de ser uma extensão dos processos ritualísticos que o adepto passou durante o tempo de reclusão, podemos supor que o ritual público, embora tenha um caráter de celebração, é um ato político, de resistência e de autoafirmação de todos os envolvidos, uma vez que o candomblé é uma religião ainda marginalizada e perseguida desde os áureos tempos de seu surgimento em terras brasileiras até os dias atuais.

A presença do gesto e dos movimentos também nos dá a entender que estão presentes durante todas as ações e atividades que acontecem no espaço religioso, como por exemplo, na escolha dos cereais que serão cozidos para a realização do banquete dos *òrìṣà*, na seleção das frutas e flores que irão compor o *borí* (ritual de

[25] Local onde estão enterrados os fundamentos (objetos secretos) e onde se depositam as oferendas no momento da fundação de um templo/terreiro. Também é interpretado como um ponto de evocação, uma espécie de portal para a evocação das divindades, uma vez que é no ariaxé que está concentrada a energia que será potencializada através dos rituais festivos através dos cânticos, louvores e evocações das divindades.

[26] A cumeeira é um assentamento localizado logo acima do fundamento do chão, do ariaxé. Nesse local está concentrada a força do “axé plantado” dedicado às divindades protetoras do templo/terreiro e aos ancestrais. Também é uma espécie de “para-raios”, que recebe as energias de fora e repele as “forças negativas” do terreiro, defendendo-o e estabilizando sua força (MARQUES, 2016).

oferendas), na maceração das folhas para os banhos de purificação do corpo, nos momentos que é realizado os orôs[27], extrapolando o caráter festivo.

Dumas (2019), nos leva a supor que a concepção de corpo que pode ser identificada em práticas de matrizes africanas está mais próxima de um corpo holístico, sem evidentes demarcações entre matéria e espírito, e os processos de transmissão de conhecimentos correspondem a esse "jeito de corpo". Assim, se pensarmos o corpo ou os corpos negros numa transposição ou mesmo eliminação do conceito de corpo produzido no projeto colonizador, elevando a ancestralidade como uma via de acesso e construção de negritudes, pode se pensar em novas invenções de corpos mais conectadas com libertações de amarras e limitações de sistemas dominadores (DUMAS, 2019, p. 9).

Sendo assim, arrisco a afirmar, que dançar é um ato libertário. Um ato de resistência e clamor da afirmação cultural trazida pelos negros africanos ancestrais que, apesar das condições não favoráveis, criaram dispositivos e sistematizações para que a memória, a prática religiosa, cultural, artística e social, pudessem ser adaptadas, inventadas e reinventadas no novo mundo, para que não morressem, não se perdessem perante a um ambiente hostil e violento. Assim, tais elementos adquirem uma nova configuração, a partir da luta e resistência. Resistência realizada por corpos negros dissidentes que resistiram na diáspora brasileira. A religiosidade é atrelada aos fazeres artísticos, em que o corpo é o lugar onde se assenta os elementos necessários para que tal ação seja realizada e repetida.

Boaventura Santos, em O fim do Império Cognitivo (2019), traz um conceito bastante instigante ao analisar o corpo no combate e nas lutas sociais através da dança, da alegria e celebração. O estudioso afirma que:

> [...] é o corpo jubiloso que se regozija com o prazer, a festa, o riso, a dança, o canto, o erotismo, tudo em celebração da alegria do corpo. As lutas sociais não são apenas morte e sofrimento, são também alegria e júbilo, felicidade com as vitórias, sejam grandes ou pequenas, durante as pausas para recuperar as forças, ou mesmo em momentos difíceis para revivificar o espírito e continuar a luta (SANTOS B., 2019, p.142).

O corpo e a dança transmitem as conquistas e emoções. Ainda, em Boaventura de Souza Santos:

[27] Orôs são os momentos ritualísticos internos em que se oferta comida, rezas, cânticos e demais elementos que as divindades gostam e apreciam. O objetivo é proporcionar a cura, o equilíbrio e a harmonia do elègun òrìsà para que sua vida seja plena em diálogo com a energia de seu òrìsà.

> [...] As emoções são a porta que dá para o caminho da vida e são esse mesmo caminho da luta. E os corpos estão tanto no centro das lutas como as lutas estão no centro dos corpos. Os corpos são corpos performativos e assim, através do que fazem, renegociam e ampliam ou subvertem a realidade existente. Ao agirem, agem sobre si mesmos; ao dizerem, dizem de si mesmos e para si mesmos (SANTOS, B., 2019, p. 138).

A cada cantiga entoada e tocada pelos ogãs/alabês, o corpo é impulsionado a performar, em estado de transe/excorporação, por ser o repositório da experiência vivida. A história da divindade vai sendo traduzida pela dança que acontece durante a realização dos rituais internos, externos e durante as comemorações festivas públicas. O mito da divindade venerável é exaltado e perpetuado por todos os envolvidos, numa reminiscência que faz olhar para o passado, apresenta-se no momento presente e dará continuidade visando o futuro. Assim como a metáfora da ave *sankofa*[28].

Segundo Abdias do Nascimento, o conceito representado pela sankofa traduz-se por “retornar ao passado para ressignificar o presente e construir o futuro”[29].

O ato de dançar acontece desde o primeiro contato com a religião, ao se tornar *abìyàn*, e em seguida, ao realizar a iniciação, reforçar os votos de compromisso com o *òrìṣà* nas demais festividades anuais, até a chegada do grau máximo na hierarquia do candomblé, os tão ambicionados 7 anos. E assim, sucessivamente, no decorrer dos 14 e 21 anos, pois em todos os momentos festivos, em caráter de ritual e comemoração, a dança, o canto e a música estarão presentes, em louvor aos *òrìṣà* e aos adeptos.

Para cada ocasião, trajes e indumentárias são confeccionados, pois o momento é único, especial, e solicita a preocupação com o ato de vestir, dentro dos moldes da

---

[28] Sankofa é um ideograma presente no conjunto de símbolos ideográficos chamados *adinkra* dos povos acã, grupo linguístico da África Ocidental. Pode ser representado por um pássaro com a cabeça voltada para trás ou também por forma composta de duas voltas justapostas, espelhadas, formadas por volutas contíguas em sentidos opostos, resultando numa forma semelhante ao laserpício ("forma de coração"). Em sua etimologia, o termo *sankofa* pode ser traduzido literalmente como "volte e pegue" (*san* – voltar, retornar; *ko* – ir; *fa* – olhar, buscar e pegar). Segundo Abdias do Nascimento, o conceito representado pela sankofa traduz-se por “retornar ao passado para ressignificar o presente e construir o futuro”. É frequentemente associada ao provérbio: “*Se wo were fi na wosankofa a yenkyi*," que se traduz por "Não é errado voltar atrás pelo que esqueceste". A sankofa aparece frequentemente na arte acã tradicional. É um dos símbolos mais difundidos do adinkra, sendo encontrado em joias modernas, mobiliário, esculturas e roupas. No Brasil, é muito encontrada em artigos de ferro, inclusive em portões vazados, tendo sido introduzida por escravos trazidos no período colonial. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Sankofa#:~:text=Sankofa%20%C3%A9%20um%20ideograma%20presente,grupo%20lingu%C3%ADstico%20da%20%C3%81frica%20Ocidental. Acesso em: 27 ago. 2020.

[29] Mais informações consultar: Ocupação Abdias do Nascimento. Itaú Cultural. Disponivel em: https://www.itaucultural.org.br/ocupacao/abdias-nascimento/sankofa/ . Acesso em: 27 de ago. 2020.

religião e do templo/terreiro ao qual os adeptos pertencem. Os trajes dos adeptos e as indumentárias dos *òrìṣà*, além de serem códigos de identificação, de narrativas, são elementos que nos instigam a decodificar seus signos. Signos estes que muitas vezes perpassam o simples ato de vestir.

> De fato, a festa é o momento em que a identidade dos grupos se expressa plenamente. Ela pode ser definida como o paroxismo das sociedades, que ela renova e purifica. É o momento da circulação de riquezas, das trocas, da distribuição do que se tem de melhor. Expressa a glória da coletividade. É a ocasião em que o grupo comemora os nascimentos que asseguram seu futuro. É na festa que ele recebe em seu interior os novos membros iniciados. E por isto, é também na festa que ele toma consciência dos seus mortos. Na festa as sociedades hierarquizadas aproximam e confraternizam classes sociais, etnias, raças; grupos complementares e antagonistas se confundem; atesta-se a solidariedade. (AMARAL, R., Apud CAILLOIS, 1950).

Não podemos deixar de ressaltar que os *elègùn òrìṣà* – imersos no contexto religioso, conscientes ou em estado de possessão, transe ou excorporação de seu *òrìṣà* – passam pelo processo de aprendizagem, para vestir as indumentárias e para aprender a dançar, auxiliados pelos egbomis (irmãos/ãs mais velhos), para que haja adequação aos rituais e especificidades, em uma interação que é intrínseca à formação e ascensão dos iniciados. Os volumes e as texturas dos tecidos que compõem os trajes dos adeptos e as indumentárias dos òrìsà devem ser aptos ao manuseio, pois as peças apresentam elementos funcionais que carregam simbologias e contextos míticos que, no momento da dança e da performance, serão demonstrados e realizados.

Reis e Mattory (1988), corrobora para nossas reflexões, uma vez que segundo o autor, a divindade se apropria do corpo individual e a partir daí não só personifica, mas corporifica as tradições e padrões da comunidade humana (...). Assim, através da mediação de sacerdotes mais experimentados, pessoas mais velhas da linhagem (...), a consciência de uma comunidade maior, substitui, da maneira mais extrema e gráfica, a consciência e a vontade da comunidade consaguinea e do individuo. A possessão é então paradigmática da constituição de seres sociais e grupos sociais ordenados (REIS apud MATTORY, 1988, p.220). O corpo em transe, atuando na cena religiosa, emana a energia da divindade venerável – o *òrìṣà*.

O corpo adornado e vestido se modifica, se transforma a tal ponto que os gestos expressados por ele, muitas vezes, são surpreendentes, pois muitos dos *èlègùn òrìṣà*

nunca tiveram contato algum com as artes da cena. Mas no momento que a divindade se manifesta em seus corpos, mesmo com o ensaio prévio que acontece durante os rituais e processos de reclusão no templo/terreiro, percebe-se uma diferença: o corpo se expande, os movimentos se tornam amplos, precisos e objetivos. O corpo é projetado e ampliado através dos gestos performativos realizados pelas divindades nàgô iyorùbá.

> Nos terreiros, o corpo estabelece um nexo entre a experiência dos sujeitos e suas interações, seus deslocamentos, suas emoções, suas frustrações e suas convicções, e as metáforas míticas, numa atmosfera afetiva. As experiências dos corpos dos membros dos terreiros de Candomblé estão entrelaçadas às representações e a experiências sensíveis, como os sons, cheiros, imagens e memórias. Em suma, nos terreiros, o corpo é mais que "representações", índices, ícones, gramáticas, dicionários, textos, bússolas e mapas, é a garantia da existência dos filhos de santo no mundo. Existência que deve ser compreendida como uma sinergia do corpo/alma, organismo/psíquico e ambiente, numa relação de troca e de contaminação (LIMA, 2015, p. 20).

Ao percebermos que o processo de aprendizagem é realizado por meio da vivência e oralidade, há a preocupação da continuidade do rito performativo para as futuras gerações, para que não se perca. Em alguns momentos, para que os *elègùn òrìṣà*, em estado de transe, possam apreender os códigos dançantes e as etiquetas dos gestos, os seus erês[30] são solicitados, pois auxiliam no aprendizado, uma vez que as divindades infantis são porta vozes dos adeptos e dos deuses veneráveis.

> O estado de erê permite enfrentar melhor, no plano físico, as duras condições de reclusão. Quanto ao plano psicológico, a ruptura de noção de afetividade, em relação a vida normal, cria um estado eufórico, isento de qualquer preocupação. A noção de tempo é ignorada, e a espera das provações rituais, cuja natureza é totalmente desconhecida, se faz sem angústias ou apreensões. (BINON, 2015, p. 168).

Ao observarmos a festividade pública, fica nítida a diferença do gesto, da dança do abiã ou dos iniciados que já possuem anos de experiência vivida. Isso ocorre, mais ainda, durante a presentificação da divindade venerável em seu ato performativo. Passa a impressão de que tudo que foi aprendido e apreendido na vivência no

[30] Deidades que acompanham todo o processo de iniciação e a sequência dos demais rituais anuais até a chegada da maioridade dos adeptos na religião.

templo/terreiro é ampliado, adquirindo um outro formato que se expande durante as celebrações e no decorrer dos anos de vivência e experiência religiosa.

As divindades veneráveis são guiadas pelo *adjá*, manuseado pelo *Bábálòrìsà*, *Ìyálòrìsà*, *Iyá Kekerê* ou até mesmo pelas *Ekèdjí*. Ao redor das divindades, sempre há outras pessoas do culto que formam um lindo cortejo. A dinâmica coletiva também nos leva a refletir que nesses momentos, a continuidade do aprendizado permanece, acontece para todos.

O estado de atenção e tensão é nítido no semblante dos envolvidos. Embora estejam alegres, comemorando, festejando e louvando os *òrìṣà*, há um cuidado extremo ao que está acontecendo. As indumentárias de orixás não podem se desfazer, uma vez que uma parte dela é feita com amarrações, torções, laços, tecidos com caimento, de diferentes formatos, e sobrepostos no corpo. Atrelado às vestes, há outros símbolos, como as insígnias, paramentos e até mesmo, elementos naturais, de acordo com o arquétipo dos deuses, que são mantidos durante toda a ação performativa dançante das deidades.

O corpo adornado com as belas indumentárias e o uso da dança instauram a presença da divindade venerável no plano material, no *aiyè*. Os aspectos sensoriais de que dispomos são ativados através dos sons e cânticos, e com isso, ampliados durante a performance.

De acordo com Martins (2003), o teatro, a dança, o ritual, o esporte, as atividades lúdicas, os jogos, encenações coletivas, atos artísticos e mesmo expressões pulsionais emotivas são modos subjuntivos, liminares, gêneros performáticos cujas convenções, procedimentos e processos não são apenas meios de expressão simbólica, mas constituem em si o que institui a própria performance. Ou seja, numa performance[31] da oralidade, por exemplo, o gesto não é apenas uma representação mimética de um sentido possível, veiculado da performance, mas também institui e instaura a própria performance (MARTINS, 2003, p. 65).

Embora o candomblé seja uma religião afro-brasileira, a sua forma ou maneira de se colocar no mundo, de se expressar, ocorre por meio das modalidades artísticas. Uma delas é a dança atrelada à música. Ao assistirmos uma festa pública, ao

[31] A performance é a realização de uma ação ou de um texto, é o acontecimento que daí resulta. A performance ocorre *live*: ao mesmo tempo ao vivo e encarnada pelos seres vivos. Em se tratando do candomblé, essa é uma de suas características principais, pois o ritual é um acontecimento, que se extende para a comemoração festiva religiosa. (PAVIS, 2017).

observarmos a maneira como o *sirè* é executado, conduzido e realizado pelos participantes, percebe-se nitidamente que o ritual é rico em cânticos, dança, atos performativos, do *ofò* (da palavra entoada e cantada).

Muniz Sodré (2002) enfatiza a importância da dança para os africanos e afro-brasileiros. Mais do que dança, isoladamente, pode-se afirmar que é um ato performativo dançante indissociado dos rituais e de seus descendentes na diáspora. A dança, o canto, a percussão são elementos fundamentais para que o ritual aconteça e para que a energia ancestral no tempo presente seja instaurada e presentificada.

> Para os africanos, a dança é um ponto comum entre todos os ritos de iniciação ou de transmissão do saber tradicional. Ela é manifestada de forma pedagógica e filosófica, no sentido que se expõe ou comunica um saber ao qual devem estar sensíveis as gerações presentes e futuras. Incitando o corpo para vibrar ao ritmo do Cosmos, provocando nele uma abertura para o advento da divindade (o êxtase), a dança enseja essa meditação, que implica ao mesmo tempo corpo e espírito, sobre o ser do grupo e do indivíduo, sobre arquiteturas essenciais da condição humana. [...] Dança é impulso e de força realizante. É transmissão de um saber, sim, mas um saber incomunicável em termos absolutos, pois não se reduz aos signos de uma língua, seja esta constituída de palavras, gestos imitativos ou escrita. É um saber colado à experiencia de um corpo próprio. [...] Os passos de base na dança dos orixás, (principalmente nas danças que implicam o transe), referentes a determinadas situações míticas das **divindades veneráveis** [grifo meu], são codificados e repetidos, (a repetição, ao lado da improvisação, é uma das regras básicas da dança africana), nos rituais. Entre os movimentos e os gestos dos dançarinos, não são descritivos de uma referência mimética ou simplesmente miméticos de um significado. São, sim, projetivos, no sentido de que lançam para além das experiencias ou vivências possíveis. A dança não é aí mera composição, mas impulso de união com o todo – é impulsão. (SODRÉ, 2002, p.136).

A comemoração festiva tem por objetivo trazer a cura, o equilíbrio, a preservação da saúde e o cultivo da alegria. A cada festividade realizada, as forças se renovam, fortalecem o rito, proporcionam a cura para todos os envolvidos e pertencentes à *egbè*.

> A festa destina-se a renovar a força. Na dança, que caracteriza a festa, reatualizam-se e revivem-se os saberes do culto. A dança, rito e ritmo, territorializa sacralmente o corpo do indivíduo, realimentando-lhe a força cósmica, isto é, o poder de pertencimento a uma totalidade integrada. Além disso, graças à intensificação dos movimentos do dançarino na festa, espaço e tempo tornam-se único valor (sacralização), e assim, autonominam-se, passando a independer daquele que ocupa o espaço. A dança é propriamente integração de movimento ao espaço e ao tempo. (SODRÉ, 2002, p. 136, 137).

Cada *òrìṣà* possui a sua dança específica, que dialoga com suas características e funções. Mas também os gestos remetem às forças da natureza ao qual tem domínio. E não bastando, a divindade também dançará para um outro *òrìṣà*, ou com outros orixás, seja ele seu companheiro de guerra, de batalhas, amoroso, fraternal ou até mesmo seu rival.

Pode-se supor que, para o candomblé afro-brasileiro, a dança é uma forma de adoração e de comunhão. As coreografias são formas gestuais que narram histórias e origens das divindades veneráveis – os *òrìṣà*.

Dançar é rezar e orar com o corpo. A dança é uma das mais puras expressões humanas, e dentro do contexto religioso é de suma importância, pois através da dança os *òrìṣà* traduzem seus mitos, e nos faz entender melhor a religião africana e afro-brasileira. Cada *òrìṣà* dança, desenvolve sua ação performativa, conforme suas características individuais, pessoais e de acordo com o momento em que dança, embalado pelos cânticos e sons percussivos.

Ao observarmos com atenção os gestos e ações performativas apresentadas durante o *sirè*, vemos nos gestos e formas dos *òrìṣà*, ao dançarem, a sua materialização física no *aiyè*. E propondo a possibilidade de ter contato direto com o sagrado por meio da dança. A dança como forma de expressividade artística e de cultuar o divino.

Ao que parece, nenhuma outra religião ou crença possibilita que seus participantes se atentem para a valorização do corpo – morada e templo das divindades veneráveis, os *òrìṣà* – e toda a sua dimensão no meio material. No candomblé afro-brasileiro, o corpo proporciona o contato direto com o sagrado.

> [...] a noção de corpo está entrelaçada à noção de percepção, de existência e de equilíbrio, fundamentada nos mitos e nas experiências corporificadas. Essas expressões corporificadas da percepção passam a ser tematizadas mediante a inserção dos sujeitos nos rituais e na visão de mundo dos terreiros. Os filhos de santo acabam socializando os seus sentimentos e emoções com os seus corpos e os corpos dos outros, o seu entorno e seu horizonte, que são os Orixás, os quais se engajam solidariamente no esquema corporal dos indivíduos, na produção de movimento e comunicação, para garantir o processo vital da existência, que é o axé. (LIMA, 2015, p. 21).

Quando se dança em roda, durante a realização do *sirè*, destacam-se os aspectos mais cruciais de cada divindade venerável – os *òrìṣà*. Assim, estar em uma roda dançando em sentido anti-horário, significa estar em sintonia com a egbè, estar

integrado com o *aiyè* e com o *òrun*. É o momento em que é possível manter contato direto com as deidades e estreitar a relação com as divindades através do corpo.

As danças dos *òrìṣà*, em sua diversidade e ações performativas infindáveis, carregam em si o sentido profundo e importância de dançar, assim como os rituais secretos da religião, pois existem vários significados estratificados e, muitos deles, são apenas perceptíveis pelos iniciados. Cada coreografia apresentada nos rituais internos/secretos e públicos, muitas vezes, são ricos em códigos que demonstram o mistério e todo o processo iniciático que o *elègùn òrìṣà* experenciou em sua trajetória. Demonstram, ainda, a força vital da divindade que foi novamente estimulada para se fazer presente entre os seus. Talvez esteja nesses detalhes a necessidade da repetição de muitos dos gestos dançantes.

A dança tem um sentido particular e personalizado, pois é a expressão da divindade venerável, de sua identidade e de sua relação mais verdadeira com o corpo do *elègùn òrìṣà*. Cada um – *elègùn òrìṣà* e *òrìṣà* –, digamos que possui sua própria "identidade-sonora", estimulada pelas vozes cantantes dos adeptos e pela orquestra dos ogãs e alabês. Essa identidade sonora se manifesta pelo corpo, por meio do qual os seres humanos, em conexão direta com suas divindades, percorrerão um longo caminho de conhecimento, aprendizagem e descobrirão seu papel em diálogo com o cosmos e com a sociedade, seja ela física ou espiritual.

O corpo é o repositório e templo sagrado do *elègùn òrìṣà* que acumula vivências e experiências da vida religiosa, e ainda, várias informações simbólicas sobre o mundo. Acredito que seja no corpo, no momento que este se torna divinizado, com a presentificação das divindades veneráveis – os *òrìṣà* – através do transe, que as energias sagradas saem pelos poros e podem estimular sensibilidades, emoções e aguçar ainda mais todos os sentidos, por meio dos movimentos, dos gestos, das formas de exploração dos planos alto, médio e baixo, apresentados nas ações performativas das danças dos *òrìṣà*.

Um outro fator que não podemos deixar de mencionar, que embora o candomblé esteja aberto as inovações vestíveis, há de se ter o cuidado de não dificultar os movimentos corporais e gestuais das divindades, pela maneira, que muitas vezes, o vestuário é confeccionado. Por ser um vestuário funcional, utilitário e preenchido de sentidos e simbologias, deve-se prezar pela mobilidade dos elementos que compõem as indumentárias, afinal, o òrìsà dança e se expressa pelos gestos e pelos movimentos corporais, estimulado pelas musicalidades e sonorizações.

Os cânticos, louvores e ritmos percussivos, traduzidos pelos detentores do conhecimento das músicas, adurás, orikis e os sons dos atabaques, levam o *elègùn òrìṣà* – iniciado – para uma viagem e alteração de consciência. Tais cânticos propõem a transformação do iniciado, a manifestação do seu duplo, que toma posse do tempo que flui e do espaço que não tem mais um lugar definido, tal como entendemos. Por meio da ritualística e da dança, o *elègùn òrìṣà*, iniciado, volta aos tempos da origem mítica ancestral, esta manifestada no aqui e agora através de seu corpo e dos gestos dançantes que realiza.

Os sons emitidos pela percussão dos atabaques, leva-nos a refletir que o uso das mãos ou do *aquidavi*[32] para emitir os sons é a maneira de possibilitar a materialização do tempo. E tomar consciência do tempo é fortalecer a linhagem, a história e a cosmovisão africana iyorùbá na diáspora através da dança que foi assentada em solo brasileiro desde os tempos de colonização.

Cada ser humano presente e atuante na religião afro-brasileira é um anel de uma corrente infinita que se originou com os nossos ancestrais-míticos. O corpo se coloca no espaço, interage com o mundo e com o tempo sagrado, por meio dos movimentos da dança. Esse espaço se refere a uma tipografia sagrada, onde cada objeto simbólico, ritual, cada planta, cada traje e indumentária, cada elemento remete a outros planos da existência. Pode-se arriscar a afirmar que os òrìsà e os seus escolhidos cantam e dançam para perpetuar o sagrado, existente naqueles que estão no plano espiritual (*òrun*), e para os que estão no plano material (*aiyè*). Quanto ao corpo, observamos que este é a própria morada do sopro da vida – o emì –, sobretudo, individual, que estabelece relações coletivas. É pelo corpo e pela dança que todas as manifestações gestuais e emocionais se dão: alegria/tristeza, êxito/frustração, traição/fidelidade, esperança/ temor, sedução/proteção etc.

Não se trata, portanto, de a dança ser algo distinto da vida, limitada somente aos rituais. A dança extrapola a função de entretenimento, pois no candomblé ela é

[32] Aquidavi ou átóri são varetas de madeira que são utilizadas para a percussão dos atabaques no candomblé na nação ou cultura Ketu/Nagô. São confeccionadas com pequenos galhos retos de algumas árvores sagradas do candomblé, geralmente da goiabeira (*psidium guaiava*) e araçazeiro (*psidium littorali*), àtòri ou ìsàn, medindo cerca de trinta (30) a quarenta (40) centímetros. Este objeto sagrado deve ser preparado pelos iniciados do candomblé, em especial pelos Ogãs, depois de descascados e lixados, devem passar por rituais específicos de sacralização, para serem utilizados durante os cultos, cerimoniais e nas festas. Fonte: https://ileaxeoxolufaniwin.wordpress.com/2016/01/14/instrumentos-e-ritmos-no-candomble/. Acesso em: 03 ago. 2021.

sagrada. É fonte de inspiração, desejo e autoafirmação do povo afro-brasileiro na diáspora, fortalecendo e perpetuando a sua grande importância para os detentores do conhecimento de religiosidades negras afro-brasileiras e para além dela.

Quando mencionamos as danças do candomblé afro-brasileiro, apresentadas nos templos/terreiros espalhados pelo Brasil e exterior, nosso olhar é direcionado para as práticas corporais que foram e que ainda são passadas de maneira oral. Por meio da dança, as divindades veneráveis nos contam, publicamente, a sua história mitológica, seus feitos, suas batalhas, redistribuindo a energia vital, axé, trazendo o sagrado de volta ao mundo cotidiano e contemporâneo. Nossos deuses dançam entre nós, para nós e não se importam se somos ricos ou pobres, brancos ou negros, ou ainda, se somos héteros, homossexuais, transgêneros, doutores ou analfabetos. As divindades veneráveis – os *òrìṣà* – estão sempre lá, a nossa espera, emanando sua força e transmitindo axé a todos que a eles recorrem.

No Candomblé, exalta-se os *òrìṣà* através do corpo, da dança e com ela, a alegria e felicidade são externalizadas. A ação performativa expressa a fé e a devoção. Pois a fé transborda quando se dança durante a celebração. O *sirè* é um espetáculo sagrado e divino para um povo que cultua seus deuses no *orí*, na alma, no coração, no corpo e na dança. A dança proporciona a continuidade dos ritos, a decodificação dos mitos e a presença das divindades personificada no corpo e nas indumentárias por meio de seus devotos, que desenvolvem uma perspectiva para o passado, mas trazendo-o para o aqui e agora, no tempo presente.

> [...] o “corpo é vivido” e modelado nos terreiros de Candomblé, assim como nos processos interpretativos da vida cotidiana, por meio das textualidades e narrativas do fluxo contínuo das experiências vividas e passadas. Isto é, a experiência vista em retrospectiva, na medida em que os filhos de santo, em suas experiências cotidianas, elaboram as suas ações, mediadas pelos estoques de conhecimentos acumulados e interpretados num fluxo da duração, tornando-se objeto de atenção pelos agentes religiosos e suas entidades que se constituem como suas agências. (LIMA, 2015, p. 22).

O corpo, potência vital e sujeito, mantém as ações performativas fortes e atuantes. Um corpo vivido, que acumula conhecimentos e fluxos contínuos, que se fortalece através da religiosidade, da fé e da devoção. A dança religiosa e as indumentárias dos *òrìṣà* estão indissociadas do corpo, uma vez que detém importante papel nos ritos. Abaixo exemplificarei alguns gestos que fazem parte da coreografia

gestual das divindades, para que possamos visualizar mentalmente, as relações entre o gesto, a dança e aos domínios naturais que exercem influências.

1.1.2 A dança dos òrìṣà

Esù – dança empunhado o *ogò*, em movimentos circulares, demonstrando o poder de levar mensagens do aiyè para o òrun, uma vez que é o mensageiro de todos os *òrìṣà*, determinado por *Olodumarè*. Os movimentos frenéticos do corpo demonstram a cópula, necessária para que todas as espécies venham existir, para se multiplicarem e se expandirem. Os pés estão em constante movimento e os passos de *Èsù* são rápidos e precisos. Os planos mais explorados em sua dança é o alto e médio.

Ògún – os passos são acelerados, rápidos, e geralmente, os braços movimentam-se para o alto, para frente e na horizontal, explorando os planos médio e alto, como a cortar cabeças dos inimigos e defender-se com a sua espada e com o escudo imaginário, ações típicas de sua essência guerreira e desbravadora. Em alguns momentos, parece estar amolando o facão, para decepar a cabeça de seu adversário. Ao pegar sua insígnia, a espada, dança com ela como que estivesse abrindo espaços, desbravando lugares para abrir caminhos. Em sua indumentária, composta pelo *mariwò*, muitas vezes, retira esse elemento e limpa o corpo de seu *elègùn*, como que se estivesse retirando algo negativo do corpo.

Osòósi – de especial beleza e muito rápida e cadenciada, a dança compõe-se de inúmeras fugas e contrafugas. Em esquivas ligeiras, o caçador projeta o bailado por toda a extensão do ambiente em movimentos circulares, retos e até mesmo paralelos e diagonais. O corpo corcoveia, vai ao chão, para e retoma a gestualidade que remete à caça, estando à espreita para se esconder dos inimigos. Explora os planos alto, médio e baixo com o corpo. Observa e retoma as mesmas atividades anteriores. Tendo a posse do *ofá*, ele dança abrindo o polegar e indicador da mão direita, formando um ângulo reto, enquanto os demais dedos da mão se fecham. Na falta do *ofá*, o indicador da mão esquerda, esticado, toca o polegar da mão direita, criando a imagem do arco engatilhado, pronto para abater a presa. Seus braços se entrelaçam, como que se estivesse com duas flechas na mão, ou até mesmo, cavalgando.

Logunèdé – sua dança é graciosa e ao mesmo tempo, certeira, pois é filho de *Òsun* e de *Osòósi*. Seus movimentos são de caça, precisos e tal como seu pai, ficando

à espreita da presa e protegendo-se dos inimigos. Em alguns momentos, como se estivesse tocando um tambor, suas mãos fazem gestos batendo nas coxas, e em movimentos circulares, abaixa-se e se banha, tal como sua mãe *Òsun*. Havendo em sua indumentária uma arpa, fará gestos como se estivesse tocando o instrumento musical. Os movimentos que, ao mesmo tempo em que são graciosos, podem se modificar de acordo com a toada dos atabaques, evocando-o a guerrear tal como seu pai, mas com a astúcia de sua mãe.

Ṣàngó – A dança do rei de Oyó é a mais viril e agressiva de todas as coreografias dos *òrisà* africanos nágô iyorùbá. A coreografia de *Ṣàngó* é caracterizada pela simulação de golpes de machado, um de seus símbolos de realeza. Num momento, ele rasga o espaço para frente, e noutros, cruza com seu *oxè*, evocando a justiça e derrotando os adversários. De forma impetuosa, uma de suas pernas, equilibra o tronco impulsionado para frente em seqüência, batendo os pés para um dos lados. A coreografia vai ocupando todo o espaço que lhe é dado. Há momentos que tira as pedras de raio de seu bolso, lança-as para o alto e para o chão, como que invocando a força dos trovões. Em sua indumentária, muitas vezes, existe um compartimento, que guarda a sua pedra ritual, que pode ser jaspe vermelho ou *edun ará* (pedra de raio).

Osumarè - a coreografia é serpenteada, muito semelhante aos movimentos da cobra, que reproduz para avançar, sinuosamente, pelo barracão (grande salão de festividades). Ao rastejar-se, demonstra sua relação com as águas e ao seu poder de transmutação, transformando-se num belo arco-íris, que conduzirá água para o castelo de *Òsàlá*. Em momentos específicos, de acordo com o toque, dá saltos e piruetas no ar, como se estivesse se enrolando no planeta terra, mordendo sua própria cauda. Em sua indumentária sempre haverá chocalhos ou guizos, que em movimento, interpretam a semelhança dos sons das serpentes.

Obaluwàiyè/Omolu – Essas divindades, que dominam o sol, a terra e, notadamente, as doenças epidêmicas, com o poder de trazer a cura, têm em sua dança e coregrafia, movimentos que se dão através de três passos para lado direito e esquerdo, os braços erguidos ao céu, com igual andamento para a frente e novamente, os braços alçados. De volta a base, os três passos serão repetidos. Ao carregar o xaxará, seu símbolo mítico, aponta-o para frente, para baixo, para os lados e para o céu. Por ser a divindade ligada à terra, com seus gestos corporais, afirma que fala, ouve, come, pensa e observa os incautos. Embora esteja coberto com o azê

de palha da costa, seu brilho e mistério se manifestam com dinamicidade. A encenação dramática relata a vida, a morte e a diluição do corpo físico que é devolvido para a natureza, pois faz parte dela. A saia de palha da costa que sobrepõe a de tecido, muitas vezes, é ornamentada com missangas preto, vermelho e branca, adornada com muitos búzios.

Ossañìyn – sua dança se reproduz através de passos semicirculares, a perna direita a frente da esquerda, rastejando a planta dos pés ora para direita, ora para esquerda. Em vários momentos, a partir de sua indumentária, que também é composta de plantas e folhas sagradas naturais, demonstra o saber que possui sobre elas, podendo curar e matar. Ao manusear as pequenas cabaças apresentadas em sua vestimenta, assopra os fluidos benéficos presentes nas folhas, pois sem elas, não há vida, não há òrisà, não há nada.

Oyá – a dança de Iansã, violenta e agressiva, tem como propriedade feminina o enlaçar dos braços. A partir desses meneios faz o uso do "eruexim", ou “erukerê”. Em uma ondulação flutuante de mãos, com os braços erguidos, para comandar os ancestres *Egùngùn*, simboliza a vida física que passou para outro plano. Toda a graça do ato performativo da deusa do fogo é exibida no belo momento que é aclamada. Voluptuosa, sensual, guerreira, brilhante e rápida, *Oyá* balança sua saia, levanta-a, põe a mão na cintura, se joga a frente de seus adversários, para vingar-se deles, ou até mesmo, insinuar-se de forma maliciosa para seus amantes *Ògún*, *Osòósi* e convida *Ṣàngó* para dançar com ela. Parece levitar, devido a dinamicidade de seus gestos e movimentos. Na sua indumentária, há uma máscara escondida na parte de trás do corpo. E no momento específico, ao ouvir uma determinada cantiga, *Oyá* pegará o elemento simbólico e colocará na frente de seu adê (coroa), cobrindo ainda mais o rosto, e se transformará na Rainha dos *Egúngún*, aquela que domina e comanda os ancestres. E com a máscara de madeira entalhada, dançará por todo o barracão, e muitas vezes, sairá para fora e dançará ao ar livre. Em outras ocasiões, dancará adornada com o *mariwó,* que sobrepõe os panejamentos de sua indumentária, ou ainda, com um pote com labaredas em chamas.

Yemoja – sua dança consiste em variados movimentos ondulatórios, com satisfatória fluidez, tanto com o corpo como com as mãos, representando as águas e ondas do mar, que podem ser calmas ou revoltas. Ao usar a adaga, *Yemoja* guerreia para defender seu reino. Ao olhar para seu abebê/abebé, demonstra a vaidade e beleza, mas também, o cuidado para consigo mesma e com seus filhos. Mergulha nas

límpidas ondas do oceano, faz carícias nas águas dos rios, reclina seu corpo para trás, até encostar a cabeça ao chão. Ao pegar as pontas da faixa que compõe sua indumentária, dança com ela como que se estivesse embalando os peixinhos do mar e os alimentando. Mas podemos supor que é a maneira como acaricia seus filhos, uma vez que é a protetora da criança em sua primeira fase de amamentação. Embora sua dança seja um tanto quanto interiorizada, expressa-se com elegância e altivez, afinal, ela é a rainha dos rios, mares e oceanos.

Òsun – seus passos são delicados e graciosos. Podem ser lentos, miúdos, mas sem perder a faceirice de uma bela e jovem mulher. O bailado de *Òsun* conduz o ritmo do corpo como se fosse a puxada de remos, ora para frente, ora para trás, ora para os lados. Ela reproduz, igualmente, o sensual e delicado movimento dos ombros. *Òrìṣà* da riqueza, do encantamento, ajoelha-se e dança segurando, batendo a barra da saia, para onde olha, como a procura da imagem de sua graça e beleza no espelho, que reflete o brilho do sol ou da lua, nas águas dos rios e lagos. Os acompanhantes pegam a saia rodada, abrem-na, formando um círculo que representa os lagos de *Òsun*, como que estivesse mergulhada. Borrifam perfume, jogam pétalas de rosas e ela se alegra, sorri para todos. Há momentos que faz gestos que nos leva a supor que está se enfeitando, com joias, pulseiras ou polindo-as.

Obá – a dança é de guerra, empunhando o escudo e adaga. Em alguns momentos esconde a orelha, devido a rivalidade com Osùn e pela cilada que a deusa da beleza lhe pregou, na tentativa de *Obá* fazer florescer o amor não correspondido por Sangò, ao lhe oferecer uma deliciosa iguaria. Por ter relação com a caça, dança de maneira acelerada, como se estivesse à procura de uma presa e defendendo-se de inimigos de maneira precisa e astuta. Aprendeu a caçar com *Osòósi*, e sabe utilizar muito bem os conhecimentos adquiridos. O atacã atado ao seu seio, uma das partes de suas vestes, serve como suporte para a sua adaga, que pode estar colocada na frente ou atrás.

Yewá – Dança semelhante a *Osumarè*, uma vez que também se transforma numa serpente. Os movimentos gestuais são leves, ora introspectivos, ora expansivos, por ter relação com a névoa. Há vários momentos que sua dança é circular, onde o corpo em sentido anti-horário se movimenta, de forma ligeira e muito precisa. Os passos, muitas vezes, deslizam sob o chão. E o corpo, em plano médio, em movimento, faz o quadril balançar sua saia.

Nàná Buruku – sua dança é vibrante, rápida e alguns momentos, lenta, principalmente quando embala o *ibiri*, como se fosse uma criança. Em outros momentos, dança batendo as mãos para o alto, como se estivesse esculpindo o barro. E ainda, seus pés parecem levitar, quando evocada para devolver a terra os corpos desprovidos de respiração, preenchidos pela morte física. Em sua indumentária haverá tramas bordadas de palha da costa, adornada com búzios, que reafirmam sua milenar existência no panteão das divindades voduns do antigo reino do Daomé, atual Benin.

Òsàlá (Osògíyan) – executada a passos curtos, rápidos, para a direita e esquerda, para frente, ao mesmo tempo em que os braços se movimentam para o alto, elevando sua espada para o céu. Seus passos são semelhantes aos de Ogùn, contudo, regidos pela brandura e suavidade. Em determinados momentos, se autoflagela com o ixã (vara feita da goiabeira ou amoreira), batendo nos ombros. Ao usar o pilão, faz movimentos que nos remetem à colheita do inhame, uma vez que é responsável pelas boas plantações. Na indumentária, que o personifica, é comum a presença de várias cascas de caracóis e conchas. Isso se dá devido a relação do líquido viscoso que há no molusco, que representa o germinar de tudo que faz surgir a vida.

Òsálà (Osolufon) – a dança, em sua composição coreográfica, apresenta o corpo arqueado de um ancião. Amparado pelo *opaxorô* (o cetro), ele praticamente caminha, passo a passo, com intervalos vibratórios da cabeça aos pés. Seus passos representam o momento da criação da terra, determinado por *Olodumarè*, que o enviou para o *aiyè*. Tal como sua personalidade jovem, em sua indumentária há a presença de muitas cascas e caracóis e conchas, e muitas vezes, adornos feitos de búzios, peças em metal branco que compõem os detalhes da indumentária.

Uma vez que observo a presença dos níveis e planos coreográficos na dança dos *òrìṣà* do panteão nàgô iyorùbá, recorro à teoria de estudos de movimento de Rudolf Laban (1879-1958), que através de sua pesquisa, identificou uma série de propriedades básicas inerentes ao movimento. Segundo Mota (2012), em *Rudolf Laban, a coreologia e os estudos coreológicos*, a identificação dessas propriedades permitiu a elaboração de proposições que possibilitaram estabelecer princípios básicos de entendimento e de aplicação do movimento (MOTA, 2012:63). Dentre os princípios básicos subjacentes à teoria e à prática de Laban estão:

1. O movimento é universal;

2. O movimento está em todas as coisas vivas, pois o movimento é igual à vida;

3. A qualidade da vida está diretamente relacionada à sofisticação do movimento;

4. A intenção, a variedade e a complexidade são características do movimento que fornecem as informações sobre a qualidade geral da vida;

5. O corpo humano é uma unidade de aspecto tríplice, isto é, uma trindade composta por corpo, mente e espírito; que são interdependentes e relacionados ao movimento;

6. O movimento é sempre usado para duas finalidades distintas, tais como:

a) o alcance (ou realização) de valores tangíveis, em todos os tipos de trabalho; b) para abordar os valores intangíveis, como por exemplo, na prece e na adoração;

7. O ser humano move-se para satisfazer um desejo, uma necessidade, que tanto pode ser: a) uma necessidade básica – p. ex.: ir de um lugar a outro (locomoção); b) uma necessidade maior – p. ex.: extravasar energia e aliviar tensões; ou c) uma necessidade sutil – p. ex.: a necessidade de expressar a própria singularidade;

8. O movimento pode ser também motivado por necessidades sociais, ou seja, o desejo de integrar-se com outros indivíduos, de maneira a desenvolver um senso de comunidade e comunhão;

9. O movimento tanto é consciente quanto inconsciente[33].

Percebe-se que as reflexões de Laban se aproximam das intencionalidades que a dança no candomblé sugere, uma vez que o candomblé preza pelo equilíbrio humano, pela cura, pela integração coletiva, pela relação do visível e invisível, pela adoração aos deuses e antepassados, em prol da manutenção de aspectos culturais e religiosos que o traduz e o legitima em sociedade. E o corpo, a dança e o vestuário do candomblé estão indissociados desses aspectos, que de certa maneira traduzem uma filosofia de vida, para que a vida seja plena, equilibrada e prazerosa. Busca-se amenizar as limitações humanas em diálogo com o sagrado. É sagrado dançar, rezar, louvar e se expressar através dos gestos e das vestes com alegria e prazer.

Embora a indumentária auxilie na personificação antropomórfica dos *òrìṣà*, a dança e o gesto formam um conjunto de relações entre si, valorizando a beleza da

[33] Para mais informações consultar: MOTA, Júlio. Rudolf Laban, A coreologia e os estudos de coreológicos, Repertório, Salvador, nº 18, p.58-70, 2012.1. https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/6786/1/44.pdf Acesso em: 13 jan 2021.

indumentária, proporcionando-lhe movimentos e vivacidade. Há partes das vestes que são utilizadas durante a dança, manuseadas pelos *òrìṣà* para se comunicar. Um bom exemplo é a deusa *Òsun*, que ao dançar ao toque e ao som do ijexá, através de seus gestos delicados, fortes ou precisos, demonstra seu arquétipo e sua personalidade faceira, meiga e astuta. E as suas insígnias corroboram para a clareza da expressividade gestual dançante juntamente com sua indumentária. Ela desliza e dança como se estivesse sob as águas dos rios, se banhando, lavando suas pulseiras e se perfumando.

A dança é indissociada da indumentária de todos os *òrìṣà*, uma vez que dá sentido aos movimentos, ao fortalecimento da memória ancestral, às narrativas mitopoéticas que são alicerçadas pelos gestos e movimentos corporais, passados de geração a geração. No candomblé a prece se dá pelo corpo que dança, que se veste e que se deixa embalar pelo toque dos atabaques, pelos sons emitidos pelos *òrìsà*, pelas palavras entoadas, pelos cânticos de louvor e evocação.

No momento da performance da dança, a divindade venerável “passa a ter novamente a vida”, materializada no corpo do *elègùn òrìṣà*, que não é o suporte, mas o componente que carrega em si a ancestralidade guardada em seu inconsciente, a vivência vivida que é reavivada a partir dos rituais secretos e públicos. O corpo tem sua apoteose no momento da comemoração festiva. No ritual, fica evidenciada a importância dada ao corpo e ao uso espetacular que se faz dele, como forma de transmissão de mitos e tradição (ZENICOLA, 2014, p. 114).

Os *òrìṣà* expressam – por meio de ritmos particulares, da dança, das cantigas entoadas, de suas belas indumentárias – suas características arquetípicas, criando um momento performático dançante, visual, musical, pleno de sentido religioso e de prestígio. A sincronia entre dança, cores e ritmo é tão perfeita, que é possível entender o *òrìṣà* a partir dessas linguagens, que têm em seu cerne: cor, cheiro, ritmo e movimento.

Na narrativa mítica dançante dos *òrìṣà*, há a dramaticidade recorrente de sua trajetória na terra, de suas aventuras e desafios enquanto ser humano, que foi divinizado após sua morte física. Com isso, os gestos corporais expressivos demonstram a sua superioridade divinizada, que se materializa quando as divindades veneráveis, tomando de empréstimo o corpo de seus elègùn, são convidadas, evocadas para estar entre nós, simples mortais.

Os rituais potencializam a energia que está resguardada no corpo, fazendo com que se manifeste no momento da evocação/excorporação, ao som dos atabaques, das cantigas entoadas e das palavras, que fazem com que a dança seja realizada por meio de gestos performáticos, muitas vezes, dramatizados.

Segundo Martins:

> As performances rituais, cerimônias e festejos, por exemplo, são férteis ambientes de memória, dos vastos repertórios de reservas mnemônicas, ações cinéticas, padrões, técnicas e procedimentos culturais residuais recriados, restituídos e expressos *no e pelo corpo* [grifo meu]. Os ritos transmitem e instituem saberes estéticos, filosóficos e metafísicos, dentre outros, além de procedimentos, técnicas, quer em sua moldura simbólica, quer nos modos de enunciação, nos aparatos e convenções que esculpem a performance (MARTINS, 2003, p. 67).

Os gestos podem ser rápidos, lentos, sensuais, alegres, expansivos ou até mesmo introspectivos, a depender da divindade e de suas características, tal como citado no decorrer do texto. O corpo é o acumulador da experiência vivida e adquirida por meio do aprendizado, da convivência com os mais velhos, que através da oralidade, ensinam os *elègùn òrìṣà* e estimulam a divindade venerável a dançar, a se expressar e se comunicar com gestos dançantes. Em se tratando do candomblé, toda a experiência é construída pela presentificação, pois a presença é fundamental para que tudo aconteça. A presença visível e invisível é um componente valorizado nos ritos afro-brasileiros.

> O orixá/arquétipo, na qualidade de modelo de ser criado de um padrão exemplar do coletivo, é uma espécie de drama sintetizado e se torna presente no corpo que se comunica através da execução de uma dança ancestral. Nessa dança, a gestualidade é densa, codificada e estilizada, não se trata de pura e simples imitação da realidade. Embora sejam gestos aprendidos e assimilados através da iniciação, não deixam a menor dúvida quanto a sua veracidade, não constituem uma imitação da realidade ou a imitação de um mito – são gestos simbólicos que propõem, de forma direta, soluções místicas, cuja eficácia somos capazes de sentir de imediato. (ZENICOLA, 2014, p. 115).

Todas as danças nos oferecem um certo encantamento, uma poética particular que através da repetição de tempos em tempos, torna-se atemporal. Uma dança não é igual a outra, havendo especificidades gestuais que correspondem a cada divindade venerável e aos seus arquétipos. E cada corpo, rico em sua essência, compartilha a dinamicidade acumulada, resgatada.

> O corpo é elemento constituinte do homem cujo significado social não pode ser negligenciado. Durante a existência visível é um elemento de referência histórica, sendo fator de individualização, de trabalho e de reprodução da sociedade quando serve de veículo para a tomada de consciência das funções sociais [...]. Está ligado também aos processos iniciáticos, visando introduzir os indivíduos na sociedade de maneira ótima, como se verá. É ainda utilizado como elemento de reconstituição de certos modelos ancestrais ligados à explicação da realidade, permitindo a realização de danças e gestualísticas ancestrais. (LEITE, 1982, p. 39).

A presentificação da divindade venerável no momento do ato performático, através da dança, durante o *sirè*, é algo que muitas vezes dificulta o uso das palavras, pois torna-se um momento tão único, que mensurá-lo pode levar a redução de sua potência. Cada divindade possui seu jeito de dançar e se expressar.

Para cada *òrìṣà* há as cantigas e sons musicais que os evocam para dançar. A musicalidade entoada pelos cânticos e sons emitidos pelos instrumentos são elementos propulsores de evocação e estímulo para a preparação ao ato de possessão ou transe, para alteração do estado de consciência dos *elègùn òrìṣà*, desde os rituais internos e secretos, aos rituais públicos e festivos.

Os cânticos, as palavras entoadas, também fazem parte do *ethos* religioso, pois a canção e *ofò* (a palavra) são constituídas de axé e devem proporcionar o encantamento. O axé deve estar em constante movimento, ser fortalecido e compartilhado ininterruptamente. E nada mais apropriado que ser compartilhado, fortalecido e movimentado na festa. E para comemorar, festejar, deve-se estar muito bem trajado. Todos, sem exceção, devem se vestir bem, para comemorar, festejar e louvar as divindades veneráveis.

Os deuses se agradam de ver seus *elègùn* felizes, sorridentes e bem trajados. O ato da celebração, a meu ver, possui uma outra face, de caráter de luta contra o racismo, o preconceito, a opressão, para além do ato religioso, da devoção e da fé. No contexto da oralidade, o conhecimento e a sabedoria acumulados correm risco de se perderem nas mortes de seus detentores. Muitos dos que lutam contra a opressão fazem-no exatamente nesse contexto (SANTOS, B., 2019, p. 140). Talvez, esteja aí, um outro elemento que faça com que a repetição dos gestos dançantes, das musicalidades e cânticos da religião, seja passada de geração a geração para que não se percam. A repetição através dos rituais e continuidades favorece a perpetuação do culto religioso no decorrer dos tempos.

Ao som percussivo dos atabaques rum, rumpli e runlé, acompanhados pelo agogô e xequerê, os ogãs e alabês, utilizando as mãos e o aquidavi formam a orquestra religiosa, desencadeando uma polirritmia específica apresentada nos ritos e celebrações festivas. Os sons emitidos pelos atabaques exercem uma função especial, e são considerados como a "Voz dos Orixás", chamando-os para voltar à terra (BINON, 2015, p. 169).

Abaixo, presentarei exemplos para que possamos entender um pouco mais a relação da musicalidade com a dança e os ritmos correspondentes, para cada òrìsà venerável. As musicalidades também apontam para os gestos corporais realizados, que dialogam com as indumentárias. São eles:

Toribalé: som de saudação para todos os *òrìṣà*;
Foribalé: som que "dobra o couro"[34] para saudação dos visitantes e de seu *òrìṣà*;
Hamunha: para a entrada e saída de todo corpo sacerdotal, de *ìyáwò* e *òrìṣà*;
Adarrum: toque sincopado usado para todos os *òrìṣà*;
Batá: entrada solene dos orisá no barracão ou salão de festas para dançar, mas também em algumas danças de *Èsú*, *Logunedé*, *Ṣàngó*, *Òsàlá*, *Òsun*, *Osolufon*;
Avaninha: som percussivo que anuncia a entrada ou saída dos *òrìṣà* devidamente vestidos e com suas insígnias durante o *sirè*;
Avamunha: toque para *Ossañiyn*, *Osumarè*, *Nàná Buruku*;
Adereja e Aderé: para a dança de *Ògún*;
Agabi: para a dança de *Ṣàngó* e *Ògún*;
Adabi ou Egó: para a dança de *Èsú*;
Agueré: para a dança de *Osòósi*, *Esú, Ògún*, *Ossañìyn*, *Logunedé*, *Ṣàngó*, *Oyá*, *Òsun*, *Yemoja*, *Nàná Buruku*, *Osògíyan*;
Bravum e runtó: para a dança de *Osumarè*;
Opanijé e Sató: para a dança de *Obaluwáiyé* ou *Omolu*;

[34] "Dobrar os couros" é o repique lento, feito pelos atabaques, tocados pelos Alabês e Ogãns. É um toque sequencial e cadenciado que é realizado para homenagear visitas ilustres que estão chegando ao templo/terreiro, dando-lhes boas-vindas. Durante a festa, além dos convidados, sacerdotes, sacerdotisas, Ogãs e Ekedes de Ketu, comparecem líderes de outras nações. Com isso, interrompe-se vagarosamente o toque que está sendo executado para os orixás, dobra-se os couros, e após a entrada dos convidados, que são direcionados para o local reservado a eles, o toque é retomado normalmente. Algumas casas de candomblé não usam dobrar os couros para as visitas, que de acordo com a tradição é uma gafe, mas a maioria considera uma honra. Uns dizem que é um sinal com o intuito de atentar Esù para que continue a vigiar e cuidar da festividade. Dobram-se os couros também em outras ocasiões, mas sempre para homenagear pessoas importantes.

Oguele: ritmo dedicado a dança de *Yewá* e *Obá*;
Alujá, tonibodê e acacaumbó: para a dança de *Ṣàngó*;
Sató: usado para a dança de Osumarè e *Nànà Buruku*;
Ilu ou Doró: para a dança de *Oyá*;
Ibim: para a dança de *Òsálà* (*Osògíyan e Osolufon*);
Ijesà: para a dança de *Òsun*, *Ògún*, *Ossañìyn*, *Logunedé*, *Obaluwàiyè*, *Osògíyan*, *Osolufon* e *Oyá*;
Jicá: para a dança de *Yemoja*;
Huntó: Toque para os *òrìsà*, *Osumarè* e *Obaluwàiyè*;
Ilu ou Daró: para a dança de *Oyá*;
Torin euê: para a dança de *Ossañìyn*;
Tonibojé: para da dança de *Ṣàngó*, *Obá*;
Xanxan cu rundun: para a dança de *Òsun*, intercalando com o toque do *ijesà*[35].

Importante ressaltar que muitos ritmos se repetem na evocação dos *òrìṣà*, justamente pela relação entre os deuses, que é narrada pela dança, mas também pelos mitos presentes nos templos/terreiros de candomblé, passados através da oralidade até chegar aos dias atuais. Pode haver variações nas cantigas, no ritmo e no som emitido, tanto pela palavra quanto pela percussão que influenciará a dança das divindades.

Cada um desses ritmos possuem uma marcação binária ou terciária, muitas vezes, de forma sutil, assemelhando-se uma à outra. O que diferencia um ritmo do outro é o compasso de marcação pelo percussionista e variações rítmicas. Geralmente, um instrumento de som grave marca o compasso, e os demais instrumentos, tal como o agogô ou atabaques menores, complementam a sonorização, enriquecendo o ato performático dramatizado pelas divindades no contexto religioso. As musicalidades religiosas afro-brasileiras também podem ser lidas como símbolos existenciais que são utilizados para aproximar os humanos dos deuses e invocá-los para vir a terra, se vestir, dançar e celebrar. Geertz (1989) escreve:

> [...] a religião é um sistema de símbolos que atua para estabelecer poderosas, penetrantes e duradouras disposições e motivações nos

[35] Para mais informações sobre toques e a musicalidade consultar Cardoso (2006).
.

> homens através da formulação de conceitos de uma ordem de existência geral. (GEERTZ, 1989, p. 67).

Desse modo, é possível supor que o recorte e eleição de um conjunto de símbolos – vestimentas, trajes, indumentárias, danças, músicas, mitos e memórias – tornam-se os elementos primordiais para a realização dos rituais, a um só tempo, únicos, repetíveis e atualizáveis, que motivam os adeptos e fiéis do candomblé a continuar a lutar pela sua existência, através da religiosidade.

Para os leigos que desconhecem e que desejam ter a experiência real de apreciação e contemplação, isso somente será possível ao se visitar um templo/terreiro de candomblé, assistir as festas públicas, observar as danças dos *òrìṣà* e ouvir o som, a música e o canto. Somente assim, os leigos poderão ter uma melhor compreensão da dinâmica individual e coletiva, realizada nos rituais públicos, e suas relações entre as linguagens artísticas mencionadas no decorrer do texto. Somente assim, poderão enternder a força que o *ofò* (palavra entoada e cantada) possui nessas práticas religiosas.

Uma vez que apontamos aqui a importância do *ofò* (da palavra entoada e cantada), convém exemplificá-la por meio de um outro elemento que constitui o ritual do candomblé: os *oríkì* (poemas míticos que trazem em sua composição narrativa, parábolas que se referem a cada orisà venerável). Em campo, pude testemunhar, em um templo/terreiro reafricanizado, hábeis oradores, incluindo o próprio *Bàbálòrìsà*, que dominam a oratória dos *oríkì*, recitando em todas as celebrações ritualísticas, perante as divindades que estão sendo homenageadas na cerimônia festiva.

Os deuses são colocados no meio do barracão, próximo ao ariaxé, de frente para o local onde os egbon/egbomis possuem lugar destaque, para que cada um, organizado por várias cadeiras e níveis, juntamente com os demais participantes, que estão espalhados nas laterais, venham a responder com a saudação referente ao *òrìṣà* homenageado, exaltando o poder que a divindade venerável exerce sobre seus adeptos e fiéis. Em seguida, a divindade dá continuidade em sua dança. É um momento muito especial, pois o coletivo se manifesta única e exclusivamente para compartilhar através da declamação dos poemas, quão especiais são as divindades e a comemoração festiva dedicada a elas.

Ouvir o *oríkì* é algo surpreendente, por ser entoado, recitado, na língua iyorùbá atualizada. Para isso, há de se ter o conhecimento ou domínio prévio da língua, do

sentido e de sua eficácia. Até então, como pesquisador, havia presenciado somente os cânticos, que narram a história mítica pela musicalidade e percussão. Porém, o momento da recitação do *oríkì* é algo imensurável, pois se dá no momento que a divindade está na terra. Todos os envolvidos na comemoração ficam em silêncio, atentos e concentrados para absorver a energia emanada pelo *oriki*/poema.

Risério afirma que:

> [...] o oriki é um repertório formal e processual, que possui a poética nàgô iyorùbá como uma das muitas artes transplantadas da África. O oriki nasce no interior da rica malha de jogos verbais, de *ludi linguae*, que se enrama no cotidiano iorubá [...]. A expansão de uma célula verbal é o fenômeno comum no mundo dos textos. [...] A expressão oriki designa nomes, epítetos e poemas (RISÉRIO, 2017, p. 35).

Os rituais, a dança, a música, as palavras entoadas e cantadas, em certa medida, confortavam e fortaleciam as estratégias para a sobrevivência durante o período de escravização. Foram passados de geração a geração, após abolição da escravatura até chegar à contemporaneidade. E o espaço templo/terreiro é o repositório dessas novas formas de conviver, existir, coexistir e reformular a alteridade[36] de um povo negro e afrodescendente em diáspora. É nesse espaço que a dança ritual religiosa acontece, e fortifica-se, aliada aos modos de vestir tradicionais da religião afro-brasileira e reafricanizada.

A consolidação, preservação e perpetuação da dança dos *òrìṣà* se dão pelos seus adeptos, através do ritual, fé e devoção, atrelados à alegria de fazer parte de um todo, do cosmos. E o vestuário possui uma função importante e exerce um papel fundamental para os rituais, atos performáticos e comemorações festivas realizadas no espaço e contexto religioso. A seguir, daremos continuidade nesse assunto, apresentando o calendário anual festivo. Além das festividades de iniciação, observa-se uma diversidade de festejos no decorrer do ano, de acordo com a tradição dos templos/terreiros paulistas e espalhados pelo Brasil.

[36] Refiro-me à alteridade como uma busca do reconhecimento de que existem pessoas, culturas e sociedades singulares e subjetivas que pensam, agem e entendem o mundo de suas próprias maneiras, ao contrário de um sistema hegemônico eurocentrado cristão, que deslegitima a diversidade cultural religiosa africana e afro-brasileira, impondo a sua própria alteridade como única, universal, desde os tempos de colonização em África e por sua vez, extendendo-se para as Américas, incluindo o Brasil e o processo de colonização aqui realizado. Ao nos debruçarmos nos estudos e pesquisas aqui mencionados, percebe-se que foi através da afirmação de uma alteridade que o culto aos orixás veneráveis, os aspectos religiosos e culturais na diáspora, incluindo a dança, a música, a performance e os modos de vestir, perpetuaram-se até chegar a nós. E com isso, a resistência e re-existência.

1.1.3 O calendário de festividades dos templos/terreiros de candomblé

Os templos/terreiros de candomblé, para além dos festejos de iniciação, possuem o calendário anual de festividades e comemorações. E a esse calendário estão atreladas a confecção e criação de trajes dos adeptos e as indumentárias dos òrìsà. Muitas vezes, os rituais de iniciação estão atrelados ao calendário anual, uma vez que o dispêndio é uma das premissas da religião. E com isso, os dignatários, juntamente com seus adeptos, organizam estrategicamente a junção das festividades e comemorações. A necessidade de uma equipe dedicada é de suma importância, onde todos trabalham em prol de um bem comum: o louvor aos deuses e aos seus deuses. Com frequência, a constante realização dos rituais exige a presença de muitas pessoas, que se revezam e fazem tudo acontecer. Não basta somente festejar, mas sim, participar com afinco e dedicação.

Não se pode deixar de ressaltar a complexa estrutura presente nas festividades rituais do candomblé, que inclui: oferendas votivas diversas, imolação de animais, preparação do banquete, decoração do espaço público, orôs (rezas), a confecção ou compra dos trajes e indumentárias para os *elègùn òrìṣà* e para as divindades, e, o conjunto de ações para que os *òrìṣà* sejam louvados e homenageados. Muitas vezes, são nesses momentos que o aprendizado se potencializa para o coletivo.

> O coletivo superpõe-se, pois, ao particular, como operador de formas de resistência social e cultural que reativam, restauram e reterritorializam, por metamorfoses emblemáticas, um saber alterno, encarnado na memória do corpo e da voz. Tanto no enunciado da narração mítica, quanto na performance dramática que cenicamente a representam, a superação parcial das diversidades étnicas recria o *ethos* comum e o ato coletivo negro como estratégias de substituição e reorganização das fraturas do conhecimento. Torna-se possível, assim, ler nas entrelinhas da enunciação fabular o gesto pendular: canta-se a favor da divindade e celebram-se as majestades negras, e simultaneamente, canta-se e dança-se contra o arresto da liberdade e contra a opressão, seja a escravidão no passado, seja no presente. (MARTINS, 2003, p. 73).

A *egbè*, que constitui o candomblé, ao celebrar as divindades veneráveis através dos rituais, ao aproximá-los de nós durante os festejos, ao personificá-los por meio de suas indumentárias, leva-nos a refletir o quanto há de sentido e profundidade nessa prática e na manutenção dela, fazendo com que a ação performativa (que envolve as vestes, a dança, o canto, a música e os rituais sagrados) proponha a busca pela transcendência, pela evolução e perpetuação de uma cultura religiosa e filosófica

de matriz africana iyorùba. A ressignificação e adaptação dessa cultura ao novo mundo possibilitaram sua permanência, através da manutenção e cultivo da ancestralidade, da memória em diáspora, da possibilidade de os sujeitos serem intérpretes e interpretantes simultaneamente, fazendo com que a transmissão dos saberes e da arte religiosa de templo/terreiro, fosse totalmente realizada e perpetuada. Por meio dos ritos, festejos e comemorações, a partir da organização do candomblé na diáspora brasileira, o negro tornou-se o protagonista de si mesmo, para com seus iguais. Segundo Amaral:

> É na festa que os orixás vêm à terra, no corpo de seus filhos, com a finalidade de dançar, de brincar, de xirê, termo que em ioruba significa exatamente isto. É através dos gestos, sutis ou nervosos, dos ritmos efervescentes ou cadenciados, das cantigas que "falam" das ações e atributos dos orixás, que o mito é revivido, que o orixá é vivido, como a soma das cores, brilhos, ritmos, cheiros, movimentos, gostos. A vida dos orixás é o principal tema (e a vinda dos orixás o principal motivo) da festa. Os deuses incorporam seus eleitos e dançam com brilhantismo. Usam roupas brilhantes, ricas, coroas e cetros, espadas, espelhos; são os personagens principais do drama religioso (AMARAL, 1992, p. 13).

A cosmovisão africana e, por sua vez, afro-brasileira, inclui, em seu circuito fenomenológico, relações entre a natureza, a fauna, a flora, as divindades veneráveis, os vivos e os mortos, que, complementando-se entre si, permanecem em contínuo processo de transformação e de devir. Devir este que visa fortificar a existência individual e coletiva, de um saber mítico e milenar, que são apresentados nos rituais, nos festejos, nos trajes dos *elègùn òrìṣà* e nas indumentárias das divindades veneráveis – os *òrìṣà* afro-brasileiros. Ocorre, assim, o entrelaçamento de um movimento ancestral, criativo e mutável, numa sincronização que acumula experiências vividas e compartilhadas, através da presença, do comprometimento, da devoção e fé.

Nesse contexto, surgem ações, criações e ressignificações, através da feitura e confecção dos elementos que compõem as indumentárias, impregnadas de africanidades, que valorizam a poética afro-brasileira religiosa, a arte da costura, dos bordados, que se valem dos signos, das cores, materiais e motivos da tradição africana e afro-brasileira, abrindo possibilidades de novas formas de expressão, novos léxicos e devires. Devires aliados aos trajes, às indumentárias, à dança, aos rituais, aos cânticos, às musicalidades, à palavra cantada e entoada, e ainda, aos demais

elementos que venham possibilitar a consolidação, a permanência da cultura artística e religiosa negra afrodiaspórica apresentada nos templos/terreiro de candomblé.

Abaixo, exemplifico o calendário de festividades, a partir da pesquisa de campo realizada no decorrer da pesquisa, para que possamos entender o quão complexo é a realização dessas festividades que vão muito além do simples ato de festejar. Ao participarmos das festividades, teremos a oportunidade de observar a suntuosidade do vestuário de candomblé, a importância do uso dos trajes dos adeptos e das indumentárias dos òrìsá e a relevância da perpetuação identitária vestível do grupo, uma vez que o vestuário é um dos elementos que o define e o identifica em sociedade.

Figura 6 – Calendário anual de festejos do Axé Ilè Obá (I)



Acervo pessoal do pesquisador.

Figura 7 – Calendário anual de festejos do Axé Ilè Obá (II)



CALENDÁRIO
ATIVIDADES
2019

FESTAS 2019

Caboclo	26	janeiro	16hs
Oxóssi	27	abril	16hs
Exú	25	maio	16hs
Fogueira de Xangô	29	junho	16hs
Nanã	27	julho	16hs
Olubajé/ Obaluaiê	10	agosto	16hs
Yansã - Ya Paula	24	agosto	16hs
Águas de Oxalá (*)	05	setembro	22hs
Oxalufã Odudua	08	setembro	16hs
Procissão de Oxaguiã	15	setembro	16hs
Xangô Alafin	21	setembro	16hs
Ibeji	28	setembro	16hs
Festa de Ogum	26	outubro	16hs
Yabas	07	dezembro	16hs

PROTEÇÃO ESPIRITUAL (**)

Abertura de caminhos			
Obara-Meji (**)	08	janeiro	9 às 19h
Obara-Meji (**)	06	junho	9 às 19h
Ogum (**)	22	outubro	9 às 19h
Fechamento de Corpo			
	19	abril	9 às 13h

(*) Confirme a participação e consulte que precisa trazer
(**) Confirme a participação; consulte valores e o que é necessário para participar

TOQUES - REUNIÕES PARA EQUILÍBRIO DE VIDA

Às quartas-feiras a partir das 20hs, o Axé Ilê Obá tem toques para as entidades espirituais.

É um dos momentos de troca de bons pensamentos e energias entre pessoas e entidades, onde se deve pedir equilíbrio de vida e proteção para enfrentar os desafios do dia-a-dia.

Respeito à vida, aos Orixás e à ancestralidade.

Fevereiro	Junho
06 Exu	05 Exu
13 Caboclo	12 Caboclo
20 Preto Velho	19 Preto Velho
Março	**Julho**
13 Exu	03 Exu
20 Caboclo	10 Caboclo
27 Preto Velho	17 Preto Velho
Abril	**Outubro**
10 Exu	09 Exu
17 Caboclo	16 Caboclo
24 Preto Velho	23 Preto Velho

AXÉ ILÊ OBÁ

AXÉ ILÊ OBÁ, 69 ANOS TRANSMITINDO OS ENSINAMENTOS DA TRADIÇÃO, CULTO E CULTURA DOS ORIXÁS.

Acervo pessoal do pesquisador.

Em se tratando do calendário de festas, gostaria de ressaltar três festividades que são de grande relevância para o povo de axé, uma vez que além de ser um momento único, são ansiosamente esperadas por todos os participantes. Muitos, eufóricos pela chegada dessas comemorações, muitas vezes, preparam-se durante o ano todo, confeccionando ou encomendando novos trajes, novas indumentárias e ainda, aproveitam para renovar os votos com as deidades veneráveis – os *òrìṣà*. É o momento de apresentar à sociedade, como um todo, a religiosidade, a perpetuação da cultura material e imaterial à qual o candomblé se propõe. E, de nos apresentar seu rico guarda-roupas. Tanto o guarda-roupas dos adeptos quantos das divindades veneráveis. Mais à frente, no decorrer dos capítulos, apresentaremos de maneira minuciosa e detalhada a importância do guarda-roupas do povo de axé.

Abaixo, exemplificarei um pouco sobre as comemorações de *Obaluwàiyè/Omolu*, *Aiyabás* e de *Ṣàngó*. Essas festividades são movidas pela devoção e fé de toda *egbè*. Além da partilha do axé, estão envoltas a rituais de cura, de união, de pedidos e agradecimentos por dádivas alcançadas no decorrer do ano e da vida. E para isso, o povo de axé não mede esforços para que as festividades aconteçam. Em 2019, anterior a pandemia COVID-19, pude apreciar e contemplar a magnitude dos festejos religiosos no decorrer da pesquisa de campo em alguns templos terreiros: no Axé Ilê Obá e no Ilé Afro-Brasileiro Odé Lorecy Asè Ketu.

Além dos rituais de iniciação, cada templo/terreiro terá ainda festividades e comemorações voltadas para as divindades que regem os espaços religiosos, os líderes/signatários e demais participantes. Durante o ano todo, as comemorações acontecem, perpetuam-se e repetem-se. O lema é: louvar o sagrado, celebrar as dádivas alcançadas, os prazeres que a vida pode proporcionar, mesmo com as dificuldades, fracassos, êxitos e vitórias, pois é o sagrado que ameniza as adversidades humanas e dá vida. E ainda, propõe equilíbrio, força, dinamicidade e esperança para aqueles que crêem, veneram e reverenciam os *òrìṣà*.

O Sagbejé

O Sagbejé é uma caminhada que sai do templo/terreiro e percorre bairros, distritos e lugares da cidade. Os adeptos acreditam que durante este percurso, *Obálúwaiyè/Omolu* vai curando quem vai encontrando pelo caminho. Para isso, são preparados três tabuleiros: um com um assentamento muito bem arrumado e enfeitado de *Ọbálúwaiyè/Omolu*, que será carregado por um/a *ìyáwò* com mais de três

anos de iniciação, ou seja, um/a *adòṣú;* um tabuleiro com pipocas que será carregado por outro/a *ìyáwò*; e um tabuleiro que terá mais dois *ìyáwò* com guloseimas, como cocadas, fubá de amendoim, castanha, bolinhos etc. Todos devem estar rigorosamente vestidos/trajados com seus belos trajes na cor branco, adornados com fios de contas ou ilekês que os identifiquem, e devidamente calçados.

Geralmente, o ritual começa no primeiro dia do mês de agosto, com a comitiva saindo para as ruas, oferecendo as iguarias para as pessoas, que vão colocando dinheiro em troca de um punhado de pipoca ou guloseimas, para a realização de *Ọlúgbajé* – (O Banquete do Rei da Terra) – festividade interna que acontece no espaço do templo/terreiro. Todo o dinheiro angariado será para a realização e manutenção da celebração em louvor a Obáluwaiyè/Omolu e a sua família, conhecida como *Kerejebe*. Nessa festividade participam os demais *òrìṣà*: *Obá, Iyewá, Osùmàrè, Ossañíyn, Oyá, Nànà Buruku* e *Yemoja*, pois em seus mitos, possuem relações em comum com o deus da cura, da vida e da morte.

Após tudo pronto, a comitiva sai do templo/terreiro, sob a supervisão de uma *Ékédjí* ou *Ògà*. Todos vão às ruas não só para angariar fundos, como para trocar pipocas, guloseimas por dinheiro e outros materiais ofertados ao *òrìṣà*. Com muito respeito agradecem sempre a atenção a eles dispensada, com a palavra: *Ọlọrun San* (Deus lhe pague).

Antigamente, quando faltavam entre (7) sete, (14) quatorze ou (21) vinte um dias, para que a festividade fosse bem sucedida, dependendo do templo/terreiro, para conclusão deste preceito/ritual, era preciso receber contribuições em dinheiro que eram colocadas nos pés da divindade venerável, em nome do *òrìṣà Obálúwaiyè/Omolu*, pois se acreditava que além de ser o *òrìṣà* que protege contra as epidemias, as doenças contagiosas, popularmente conhecido como o protetor dos desvalidos, ele ofereceria, em troca, dádivas que seriam alcançadas. O dinheiro era depositado no tabuleiro ou no balaio onde estava o assentamento do *òrìṣà*.

Atualmente, devido a contemporaneidade e ocupação dos templos/terreiros nos espaços urbanos das capitais da região Sudeste, o *sagbejé* sofreu algumas alterações. Ao invés de sair as ruas, os dignatários/signatários montam os tabuleiros, convidam as pessoas para receber as bençãos e as ofertas, para que a festividade religiosa seja realizada com dedicação, esmero e devoção. Não podemos deixar de mencionar que além da contemporaneidade, da vida urbana cada vez mais veloz, muitas manifestações religiosas afro-brasileiras na região Sudeste sofreram

alterações devido à intolerância religiosa, uma vez que muitas agressões verbais são realizadas durante o cortejo para homenagear *Obalúwaiyè/Omolu*. Mesmo assim, em regiões mais afastadas e longe do espaço urbano, é possível que esse ritual ainda aconteça.

No dia que acontece o *sirè* no templo/terreiro, é oferecido o Banquete do Rei, com diversas iguarias e deliciosos quitutes, especialmente preparados para a louvação a *Obálúwaiyè/Omolu*. Os *elègùn òrìṣà* que são devotos da divindade dançam, confraternizam e, em comunhão, as divindades do panteão da terra surgem durante o ritual para compartilhar as bençãos. Os moradores do entorno juntamente com os adeptos participam e se sentem agraciados. É um evento muito interessante, que remete ao festival de *Obálúwaiyè/Omolu* realizado pelas famílias africanas, que acontece todos os anos na Nigéria, durante o período de secas e forte aridez, que ocasiona o surgimento de epidemias diversas. *Obalúwaiyè/Omolu* sai para as ruas, abençoa as pessoas do vilarejo e as preenche com proteção contra as doenças infecciosas. Embora seja uma celebração diferente da afro-brasileira, possuem características comuns em prol do equilíbrio entre os seres humanos e a natureza, em prol da saúde individual e coletiva.

O objetivo principal dessas celebrações ritualísticas é a proteção contra as doenças, obtenção de cura, saúde e longevidade. Embora tudo seja realizado com respeito e esmero, é feito também com alegria e dedicação.

A Fogueira de *Ṣàngó*

A celebração ao *òrìṣà Ṣàngó* se dá geralmente nos meses de junho e julho. A ocasião requer a realização de rituais variados de seus adeptos, mas também, um olhar muito especial para com a divindade, pois *Ṣàngó* é o patrono da nação ketu juntamente com o *Osóòsi*. O templo/terreiro se organiza para realizar uma grande fogueira numa área pré-estabelecida, onde há uma demarcação, pois é ali que está concentrada a energia da divindade.

O *sirè* é aberto de acordo com o costume de cada templo/terreiro, louvando e evocando todos os òrìsá cultuados. Embora *Ṣàngó* seja uma divindade única, teremos as variações desses deuses, divididos nas “qualidades atribuídas” que serão homenageados. Os *elègùn òrìṣà* que correspondem a eles aparecem vestidos e paramentados, cada qual com suas características próprias, somente no momento de sua evocação. Ao som do *serè*, dos cânticos e dos atabaques, o rei de *Oyó* surge

imponente no grande salão com sua comitiva, que mais à frente, irá dançar em sua fogueira. Durante a dança ao redor da fogueira, todas as suas esposas: *Oyá, Òsun*, *Obá* dançam juntas e oferecem ao fogo, frutas, comidas e demais iguarias que *Ṣàngó* aprecia. Em seguida, *Ṣàngó* irá dançar juntamente com os seus.

O ritual é intenso, vibrante, e todos os envolvidos demonstram o quão importante *Ṣàngó* é, principalmente quando os fundadores do templo/terreiro ou o atual signatário, seja *Bàbálòrìsà* ou *Ìyálòrìsà*, são regidos por ele.

No decorrer da celebração é realizado um banquete, são servidos ao público iguarias, antepastos, frutas diversas e o famoso/saboroso amalá, a comida predileta de *Ṣàngó*. E muitos afirmam que, ao comer o amalá de *Ṣàngó*, estaremos protegidos de energias negativas e magias nefastas.

O Balaio das *Aiyabás*

O balaio das aiyabás é uma comemoração anual que homenageia todas as divindades veneráveis femininas. Além dos rituais para cada uma delas: *Òsun*, *Oyá*, *Yemoja*, *Obá, Iyewá* e *Nànà Buruku*, vários balaios são preparados para ser entregue na beira da praia, rios, cachoeiras. Os balaios repletos de pedidos, oferendas, perfumes, joias, sabonetes e variados presentes, são oferecidos para as deusas do panteão nàgô iyorùbá.

Os templos/terreiros se preparam para a festividade com antecedência, pois para todos os adeptos e simpatizantes é o momento de agraciá-las, devido às dádivas alcançadas no decorrer do ano. Muitos pagam promessas, renovam os votos com as aiyabás e oferecem a elas belas indumentárias. Afinal, o clima é de celebração, e para isso, nada mais convidativo o fato de serem presenteadas pelos seus escolhidos. Recebem buquês de flores dos simpatizantes ou até mesmo de outras famílias de templo/terreiro que são convidadas para participar. Durante o siré, todas se apresentam, dançam e compartilham o axé com todos os participantes.

Ao final, os Ogãs juntamente com o *Bàbálòrìsá* e *Ìyálòrìsà*, seguem numa comitiva para realizar a entrega dos balaios nos devidos locais que estão concentradas as forças da natureza que a elas correspondem.

Alguns templos/terreiros passaram a desenvolver um trabalho de conscientização e preservação da natureza, levando somente as oferendas que não venham a degradar os mares, os rios e as cachoeiras. Uma vez que as divindades veneráveis são a própria natureza, nada mais justo e coerente que preservá-la. E com

isso, alguns presentes ficam resguardados nos pejis das aiyabás, fazendo parte da ornamentação do espaço a elas reservado.

1.2 Influências Europeias – trajes, tecidos nobres e estilos

No Séc XVII, a França e a Holanda ditam as modas na Europa. Segundo Costa (2000), o contato maior da colônia, e mais tarde do Império, com as ideias e costumes desses países estrangeiros, muito modificou o panorama da antiga sociedade colonial, impondo-lhe novos hábitos, criando-se necessidades. Até então, as influências francesas ou inglesas chegavam ao Brasil, fraca e indiretamente, por intermédio de Portugal, com raras exceções em um ou outro ponto do Brasil onde houve intercâmbio direto com ingleses e franceses. Esses primeiros contatos reportam-se aos primórdios da colonização (COSTA, 2000, p. 270).

Em 1777, o mercado brasileiro garantia o escoamento de grande parte da produção portuguesa. O complexo luso-brasileiro dominava o império colonial português, e os chamados panos da Índia, que chegavam no Brasil, eram destinados ao consumo interno ou reenviados à África, usados no tráfico de escravos (PEZZOLO, 2017, p. 52).

No séc. XVIII, a França e a Inglaterra vão comandar as modas na Europa, e no mundo, tornando-se sinônimo de elegância em suas áreas: a França, nos trajes femininos; a Inglaterra, nos trajes masculinos (VIANA, 2018, p. 47). Devido à Revolução Industrial que ocorria na Europa, a Inglaterra passa a ser a maior potência econômica do mundo, substituindo Portugal e Espanha (PEZZOLO, 2017, p. 48).

O uso de tecidos, vestimentas e trajes, delimitavam a qual classe poderia pertencer os cidadãos, tanto os nobres, colonos, como escravizados. Em se tratando de negros africanos e afrodescendentes, cabia-lhes o uso de tecidos grosseiros e manter os pés descalços. O traje estabelecia a hierarquia social, a divisão de classes e a relação entre nobre, colonizador e pessoa na condição de escravo (VIANNA, 2018, p. 98). Embora, as Pragmáticas ou Suntuárias fossem promulgadas em Portugal, valiam também para o Brasil.

D.Maria I, em 1785, proíbe a fabricação artesanal de têxteis no Brasil, alegando que a mão de obra seria desviada da agricultura.

> [...] hei por bem ordenar, que todas as fábricas, manufaturas, ou teares de galões, de tecidos, ou de bordados de ouro, e prata. De veludos,

> brilhantes, cetins, tafetás, ou de outra qualquer qualidade de seda: de **belbutes**, **chitas**, bombazinas, **fustões**, ou de outra qualquer qualidade de fazenda de algodão ou **de linho**, branca ou de cores: e de **panos, baetas, droguetes, saietas** ou de outra qualquer qualidade de **tecidos de lã**; ou dos ditos tecidos sejam fabricados de um só dos referidos gêneros, ou misturados, tecidos uns com os outros; excetuando tão somente aqueles dos ditos teares, e manufaturas, em que se tecem, ou manufaturam fazendas grossas de **algodão**, que servem para o uso, e vestuário dos negros, para enfardar, e empacotar fazendas, e para outros ministérios semelhantes; todas as mais sejam extintas, e abolidas em qualquer parte onde se acharem nos meus domínios do Brasil, debaixo da pena do perdimento, em tresdobro, do valor de cada uma das ditas manufaturas, ou teares, e das fazendas, que nelas, ou neles houver, e que se acharem existentes, dois meses depois da publicação deste; repartindo-se a dita condenação metade a favor do denunciante, se o houver, e a outra metade pelos oficiais, que fizerem a diligência; e não havendo denunciante, tudo pertencerá aos mesmos oficiais[37].

O alvará de 1785 foi suspenso vinte e três anos depois, em 1808, pelo Príncipe regente D. João, filho de D. Maria I que, àquelas alturas, estava afastada do governo por insanidade mental[38].

Marina Maluf lembra que: “No espaço urbano, a identificação da condição social das camadas superiores podia ser feita na figura da mulher, que ostentava riqueza através das roupas, adereços, atitudes e gestos codificados pela moda” (MALUF, 1994, p. 188). Muitas vezes, nas visitas aos centros da cidade, as mulheres de elite iam na frente, seguidas por suas escravas, que também ostentavam símbolos de riqueza da família.

A mudança da Corte para o Brasil já era um plano de fuga de Portugal, quando em 1807 o príncipe regente D. João VI, sob pressão, e temendo ser preso pelas tropas francesas de Napoleão Bonaparte, não teve escolha e tomou uma resolução. No dia 30 de setembro de 1807 reuniu, no Palácio da Ajuda em Lisboa, o Conselho de Estado para decidir sobre a partida da família real para o Brasil. No entanto, o plano evoluiu para a transferência da Corte inteira, incluindo o governo, os funcionários e o aparato do Estado. Em outubro daquele ano, a decisão estava tomada: a Corte portuguesa mudar-se-ia para o Brasil. D. João VI havia assinado um acordo secreto com a

---

[37] Para mais informações consultar: http://historiacolonial.arquivonacional.gov.br/index.php?option=com_content&view=article&id=3674&catid=145&Itemid=286 . Acesso em: 17 nov. 2020.

[38] Para mais informações consultar: https://ensinarhistoriajoelza.com.br/linha-do-tempo/alvara-de-proibicao-de-fabricas-e-manufaturas/ . Blog: Ensinar História - Joelza Ester Domingues. Acesso em: 18 nov. 2020.

Inglaterra pelo qual, em troca de proteção naval durante a viagem para o Rio de Janeiro, abriria os portos do Brasil “as nações amigas” (SANTOS, G., 2015, p. 122).

A chegada da Família Real no Brasil se dá em 1808, em meio ao apogeu do tráfico transatlântico de pessoas na condição de escravizados, que estava fortalecido desde o século XVI.

Na expectativa da chegada ao Rio de Janeiro da Comitiva da Corte portuguesa, Renault (1969) afirma que não houve mãos a medir no trabalho das escravas costureiras: vinham encomendas de todos os cantos, e as compras de fitas, rendas, chamalotes, veludos, damascos, joias, galões, gregas e escócias não tinham limites. Muitos queriam, ansiosos, comparecer ao desembarque de Sua Majestade; todos desejavam ver a pessoa de D. João e sua família, e presenciar a festança. As meias de seda, os sapatos rasos de fivela de ouro e prata, as cabeleiras ou perucas. Os coletes de cetim bordados e os chapéus armados - tudo subiu de preço (RENAULT, 1969, p. 50).

A corte portuguesa trazia consigo hábitos de luxo europeu (DEBRET, s/d, p. 139) e para satisfazer esses costumes que se tornaram necessidades, vieram com ela cabeleireiros e modistas franceses e comerciantes ingleses. Finalmente, com a abertura dos portos, homens e coisas de origem estrangeira puderam penetrar livremente. Logo de início predominaram as influências britânicas. A Inglaterra ajudara o príncipe regente e a corte a escapulirem-se para o Brasil, e a França, na figura de Napoleão, tornara-se sua inimiga. Como recompensa pela sua proteção, a Inglaterra obteve o tratado de 1810, pelo qual os produtos ingleses passaram a pagar 15% de tarifa, enquanto os de Portugal pagavam 16% e os dos demais países 25% (COSTA, 2000, p. 281). Com navios de outras procedências que não somente os portugueses, o acesso aos produtos europeus tornou-se mais viável ao mundo da nobreza, que almejava as novidades vindas da Europa.

Conforme consta na Gazeta do Rio de Janeiro, em 1808[39], a abertura dos portos contribuiu efetivamente para a chegada progressiva do vestuário de Moda ao

[39] Lançada a 10 de setembro de 1808, no Rio de Janeiro (RJ), a Gazeta do Rio de Janeiro foi o órgão oficial do governo português durante a permanência de Dom João VI no Brasil. Tendo circulado às quartas-feiras e aos sábados, ou seja, como bi-hebdomadário, foi editada primeiro pelo frei Tibúrcio José da Rocha e, depois, redigida pelo primeiro jornalista profissional do Brasil, Manuel Ferreira de Araújo Guimarães. Precursora do Diário Oficial da União, foi o segundo jornal da história da imprensa brasileira, sendo, no entanto, o primeiro a ser redigido e publicado totalmente no Brasil, pela Impressão Régia, com máquinas trazidas da Inglaterra – o primeiro periódico nacional, o Correio Braziliense, editado por Hipólito José da Costa em postura contrária à Coroa, foi lançado cerca de três meses antes, totalmente editado em Londres. Até a década de 1820, apenas publicações da Impressão Régia e de

Reino do Brasil – como logo passaria a se chamar a antiga Colônia. Era cada vez mais frequente a entrada e saída de estrangeiros provenientes de vários países compondo missões diplomáticas, culturais, grupos de comércio, viajantes exploradores e estudiosos. De certa forma, todos eles traziam um olhar peculiar a suas diferentes vestimentas, a suas escolhas de indumentária e à novíssima sociedade que se constituía na América portuguesa.

Monteleone (2018), afirma que:

> Eram as modistas e as lojas de tecidos, como a Wallterstein, na corte, que copiavam modelos europeus que chegavam ao Brasil por meio de revistas ilustradas e gravuras. O Correio das modas editado por dois períodos distintos no Rio de Janeiro, muitas vezes supriu essa necessidade de informação sobre as mudanças na moda, e o mesmo fizeram diversos outros veículos de informação para as mulheres. As revistas, gravuras, ilustrações ou publicações de moda geralmente publicavam um texto descrito ao lado da imagem de uma gravura de moda. Muitos ainda traziam moldes-padrão impressos em papel-seda em que uma modista ou costureira podia trabalhar como base, ou adaptar para o tamanho de sua cliente ou senhora. Mas esses eram serviços superespecializados, que nem toda casa podia pagar. Geralmente, as costureiras e modistas eram alugadas por dia para serviços mais simples como remendar e recosturar a roupa da família. (MONTELEONE, 2018, p. 3).

Segundo Gilda de Mello e Souza (2019), de 1830 em diante, difundem-se os tecidos mais pesados, o veludo, a seda adamascada, os brocados, os tafetás cambiantes, o gorgorão, o cetim, característicos da segunda metade do século. O desenvolvimento da indústria têxtil generaliza o uso do linho-e-seda e da lã-e-seda nos vestidos de rua mais simples, reservando para os trajes de gala a suas mais belas criações, as maravilhas saídas das fábricas de Lyon: brocados de ouro e de prata com flores coloridas, gaze “cristalizada”, tartalanas palhetadas de ouro, tules debruados de guirlandas (SOUZA, G., 2019 p. 69). A cor apresentada nos tecidos irá influenciar a moda local da colônia.

> O tecido por sua vez, encontra-se em relação íntima com a Cor e pode, conforme a consistência, a disposição das fibras, o processo porque foi tratado, afetar a luminosidade do colorido, avivar o tom pelo brilho e reduzi-lo a opacidade. Alguns possuem, mesmo, um alto grau de resplendor, como o cetim (SOUZA, G., 2019, p. 44).

---

poucos impressores ligados ao poder tinham licença para circular no Brasil. Todavia, com a Independência, a publicação da Gazeta do Rio de Janeiro acabou sendo suspensa, sendo sua edição nº 157, de 31 de dezembro de 1822, a derradeira. Para mais informações consultar: http://bndigital.bn.br/artigos/gazeta-do-rio-de-janeiro-2/ Acesso em: 20 jan. 2020.

A moda da corte europeia, da aristocracia e da nobreza serão referências para as elites abastadas do período colonial e imperial no Brasil, traduzida pelo uso de tecidos encorpados, leves e nobres na confecção de vestidos, saias, saietas, adaptando-os de certa maneira, ao clima tropical brasileiro da época. Além do algodão, do linho, teremos o uso da seda.

Ao realizar uma visita online no site do MET – *The Metropolitan Museum of Art*, localizado em New York, USA –, descobri um acervo de trajes do séc XIX, resguardados no MET *The Costume Institute Departament*, de vários países europeus como Inglaterra e França, que possivelmente, influenciaram a moda de Portugal, que fora trazido para o Brasil desde o período de colonização e da chegada da família real portuguesa. A seguir, apresentarei alguns deles, para que possamos observar a estrutura dos trajes, os tecidos e panejamentos sobrepostos.

Figura 8 – Met Costume Institute – Vestido com sobreposições de faixas com laçarotes de 1867



Fonte: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/84001?img=4 .
Acesso em: 1 mar. 2019.

Figura 9 – Traje feminino interior em algodão com laçarote borboleta nas costas – 1860



Fonte: https://photos.smugmug.com/photos/i-rpbR7rr/0/X2/i-rpbR7rr-X2.jpg . Acesso em: 1 mar. 2019.

Uma outra peça que compõe o traje existente no período é o chemise, que possui as versões masculino e feminino. Esse item foi encontrado no guarda-roupas de todas as classes sociais e de ambos os sexos. Era uma peça em uso desde a Idade Média e que permaneceu como base da roupa europeia até os anos 1920.

Figura 10 – Chemise feminino, Grã-Bretanha - Linho, aparado no pescoço com musselina - 1851



Fonte: https://www.vam.ac.uk/blog/projects/a-chemise-for-clean-comfor .Acesso em: 3 mar 2019.

Figura 11 – Chemise feminino em formato triangular Século XVIII/XIX



Victoria and Albert Museum
Fonte: http://trajebrasilis.com/glossario-chemise-shift-camisa/ . Acesso em: 3 mar. 2019.

Tanto o modelo masculino quanto o feminino são bastante soltos no corpo e seguem a mesma modelagem, com diferenças no comprimento e no decote. A camisa masculina era mais curta (meio das coxas ao joelho) e tinha decote alto, fechado com botões ou cordões. A feminina era longa (do joelho ao meio da canela) e tinha o decote amplo, podendo ser redondo ou quadrado. Era comum que os modelos femininos tivessem a abertura do decote regulada por cordões finos.

Figura 12 – Plissados feitos de chemise



Fonte: http//trajebrasillis.com/glossário-chemise-shift-camisa. Acesso em: 3 mar. 2019.

Os chemises eram tradicionalmente confeccionados em linho branco, por questões práticas e sociais. Por se tratar de peças que entravam em contato direto com o corpo, eram lavados com bastante frequência e os tecidos brancos podiam ser alvejados e fervidos. Por outro lado, a cor branca estava ligada a noções de higiene e manter chemises sempre brancas, limpas e engomadas, principalmente em trajes em que as mangas ficavam à mostra, era também um sinal de status. O tipo de linho empregado variava de acordo com a posição social da pessoa. Variações mais finas, semitransparentes e macias ao toque, destinavam-se à nobreza e à burguesia. Variantes mais pesadas de linho atendiam às possibilidades financeiras do restante da população, possivelmente para a demanda de pessoas de classes menos abastadas ou na condição de escravizados, forros e livres, daí de serem chamados de tecidos grosseiros. Utilizados pela elite real, colonial e burguesa, havia também os "trajes interiores", enfatizados pelos pesquisadores Isabel Italiano *et al.* (apud MELLO, 2019, p.11), no livro *Para Vestir a cena contemporânea: traje interior feminino no Brasil do século XIX*. Os autores afirmam que a definição de traje interior passa por tudo aquilo que vai por dentro ou por baixo do traje externo (p.11).

> [...] A definição de traje interior passa por tudo aquilo que vai por dentro ou por baixo do traje externo. Apesar de "íntimo" vir do latim *intimus* e significar que "o mais profundo e interior; âmago", a nossa classificação cotidiana parece restringir o nome às peças que entram em contato com as partes mais intimas do corpo. Assim, a classificação poderia sugestionar que apenas cuecas, calçolas e ceroulas fossem roupa interior. Mas na verdade há um segmento de trajes que estão envolvidos nesta categoria: as ancas, anáguas e crinolinas [...]. Entre a anca e o corpo ainda se coloca outra roupa: esta vai ser tão *traje interior* como a anca [...]. (ITALIANO *et al.* apud VIANNA, 2019, p. 11).

Abaixo apresentarei algumas dessas peças, que poderemos chamar de "trajes interiores", devido ao fato de ficarem por baixo, de darem sustentação aos trajes da realeza. As peças apresentadas aqui fazem parte do acervo permanente do MET *Metropolitan Museum of Art/ Institute Costume Departament New York* – USA. Logo mais à frente, servirão de base para a sustentação dos trajes dos adeptos e indumentárias afro-brasileiras presentes no candomblé: o camisu, o calçolão e as anáguas. Ambas são utilizadas desde os séculos XVIII, XIX até os dias atuais, sendo peças permanentes na estrutura e composição das vestes religiosas afro-brasileiras.

Figura 13 – Traje interior - 1860



Fonte: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/108982 . Acesso em: 1 maio 2019.

Figura 14 – Trajes interiores (frente e trás)



Fonte: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/108997
Acesso em: 1 maio 2019.

Segundo Souza (2019), no século XIX surge um personagem na Europa: o estilista de roupa feminina (p.12). O *designer* de trajes, exímio conhecedor da técnica de modelagem, corte, costura, com muitos adornos e detalhes com bordados, que se tornará um criador de tendências e estilos, apontando para uma outra maneira de confecção das vestimentas: o vestuário como objeto de arte vestível. Em 1858, o

inglês Charles Frederick Worth[40] estabeleceu sua primeira casa de moda em Paris em 1858. Ele foi o primeiro costureiro, considerado um artista, por sua capacidade de ditar *design* na década de 1860. O estilista Charles Frederick Worth fez da profissão de alfaiataria uma indústria internacional[41].

Segundo Gilda de Mello e Souza (2019), nesse período estamos na idade de ouro dos costureiros (por volta de 1870), e a invenção recente da máquina de costura possibilita a grande elaboração do traje – a maior talvez da história da vestimenta (SOUZA, G., 2019, p. 63).

Podemos supor que Worth contribuiu para a produção personalizada do vestuário, devido à valorização do bom corte e caimento das peças, e ainda, um olhar minucioso para a técnica de desenvolvimento da alfaiataria e alta-costura para a realeza e posteriormente, para a burguesia. E com isso, a preocupação de uma roupa benfeita, respeitando a padronagem, medidas, modelagens, corte e o uso de tecidos nobres. E ainda, a valorização do uso de uma peça realizada por um *designer*/estilista/artista. Embora tenha sido uma alavanca para a valorização do bom traje confeccionado e produzido, o consumo se dava pelas classes abastadas, pelas elites, pois ter um alfaiate/*designer*/estilista exclusivo para a criação das vestes era privilégio de poucos. Depois de 1860, as roupas da moda tornam-se mais acessíveis a mais pessoas: existiam lojas de departamentos, onde era possível comprar roupas prontas para vestir, o que chamamos hoje de prêt-à-porter. Mulheres de elite passam a frequentar uma casa de alta-costura.

---

[40] Em sua juventude, Worth trabalhou como aprendiz na casa Swan & Edgar (alfaiataria masculina) em Londres. Em 1845, aos 20 anos, mudou-se para Paris, trabalhando para a empresa *Lewis and Allenby*. Por conta desta experiência, Worth pôde manter contato com diversos materiais têxteis e viajar para a França, o que o levou a desejar residir no país e a trabalhar com vestuário feminino. Logo, em 1848, conseguiu um emprego como vendedor de tecidos na empresa *Gagelin et Obigez*, que operava com o comércio têxtil. Com a influência de Worth, logo a casa passou a trabalhar com alfaiataria masculina e, em seguida, moda feminina (inicialmente diurna e, logo após, de festa). Neste período, implantou desfiles com modelos humanas, das quais uma delas, Marie Vernet, tornou-se mais tarde sua esposa. Em 1855, ganhou o primeiro prêmio na Exposição de Paris, com um vestido criado para uma dama da corte. Em 1858 começou a trabalhar como costureiro em sociedade com um sueco chamado Otto Bobergh, abrindo a casa *Worth et Bobergh*. Seu talento como estilista chamou a atenção da imperatriz Eugénia, esposa de Napoleão III, e, através dela, de toda a alta sociedade parisiense. Após a Guerra Franco Prussiana (1870-1871), durante a qual ele transformou a própria casa em hospital militar, o sócio se retirou e ele continuou o negócio com a ajuda dos filhos, John e Gaston, ambos naturalizados franceses. Em seu apogeu, a *Maison Worth* chegou a empregar 1200 pessoas e ditou os padrões da moda de toda a Europa. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Charles_Frederick_Worth . Acesso em: 13 mar. 2019.

[41] Para mais informações consultar: https://www.hisour.com/pt/western-fashion-history-1860s-33395/. Acesso em: 13 mar. 2019.

Dando continuidade em nossa pesquisa e reflexão, abaixo, exemplificarei alguns modelos de vestidos, resguardados no acervo do MET *Metropolitan Museum of Art/ The Costume Institute New York,* USA. O uso da saia armada e rodada, laços e laçarotes, bordados, acabamentos em renda e fitas de cetim compõem o *design* das vestes e trazem também um olhar para o adorno e sobreposições que são incorporadas aos pormenores que se referem ao estilo vigente no período, trazendo um olhar para o refinamento e detalhamento expressivo dos elementos apresentados no vestuário ocidental europeu. Cabe observar que há partes das vestes que se assemelham aos trajes e vestimentas negras, e por sua vez, aos trajes e indumentárias de candomblé. Com isso, pode-se supor que essas influências europeias, nos modos de vestir da colônia e da corte, alcançaram também o vestuário religioso afro-brasileiro.

Figura 15 – MET – The Costume Institute - Vestido com sobreposição em formato V ou gravata - 1863-65



Fonte: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/84382 . Acesso em: 14 mar. 2019.

Figura 16 – MET - |The Costume Institute - Vestido de algodão e sobreposição de passamanarias de rendas – 1860




Fonte: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/100025?searchField=All&sortBy=Relevance&deptids=8&when=A.D.+1800-1900&where=France&what=Costume&ft=*&offset=100&rpp=20&pos=107 . Acesso em: 14 mar. 2019.

Figura 17 – MET Costume Institute - Vestido de verão em algodão e seda estampada com camadas de tecido -1872




Fonte: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/96434?searchField=All&sortBy=Relevance&when=A.D.+1800-1900&where=France&what=Costume&ft=costumes+1872&offset=0&rpp=20&pos=1. Acesso em: 15 de mar. 2019

Figura 18 – MET The Costume Institute - Saia de algodão sem pala feita em tecidos de estampas indianas com franzido sem pala 1840/1860



Fonte: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/156833?searchField=All&sortBy=Relevance&deptids=8&when=A.D.+1800-1900&where=Europe%7cFrance&what=Costume&ft=*&offset=140&rpp=20&pos=150 . Acesso em: 14 de mar. 2019.

Figura 19 – MET Costume Institute – Vestido de baile com laçarotes 1860/1861



Fonte: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/107767?searchField=All&sortBy=Relevance&deptids=8&when=A.D.+1800-1900&where=Europe%7cFrance&what=Costume&ft=*&offset=160&rpp=20&pos=169. Acesso em: 15 de mar. 2019

Figura 20 – Vestido de passeio com sobreposições em seda – 1865



Fonte: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/84436?searchField=All&sortBy=Relevance&deptids=8&when=A.D.+1800-1900&where=Europe%7cFrance&what=Costume&ft=*&offset=180&rpp=20&pos=198 . Acesso em:17 mar. 2019.

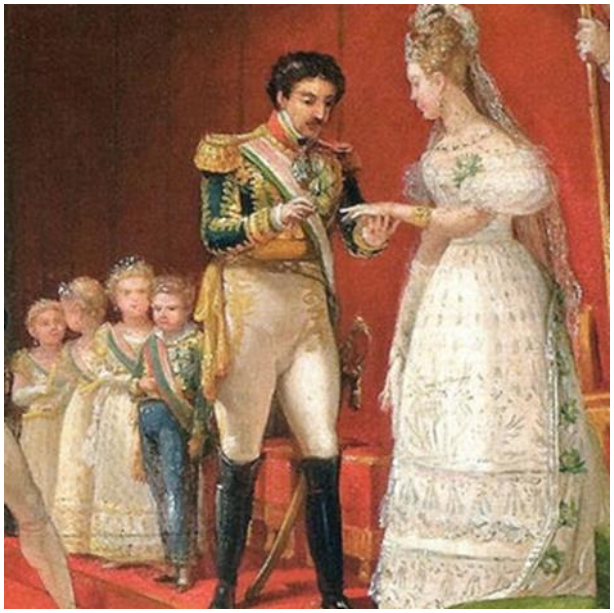
Figura 21 – Vestido de baile em seda com sobreposições e anáguas – 1856/1859



Fonte: https://www.metmuseum.org/art/collection/search/126927?searchField=All&sortBy=Relevance&deptids=8&when=A.D.+1800-1900&where=Europe&what=Dresses&ft=*&offset=120&amp . Acesso em: 14 de mar. 2019.

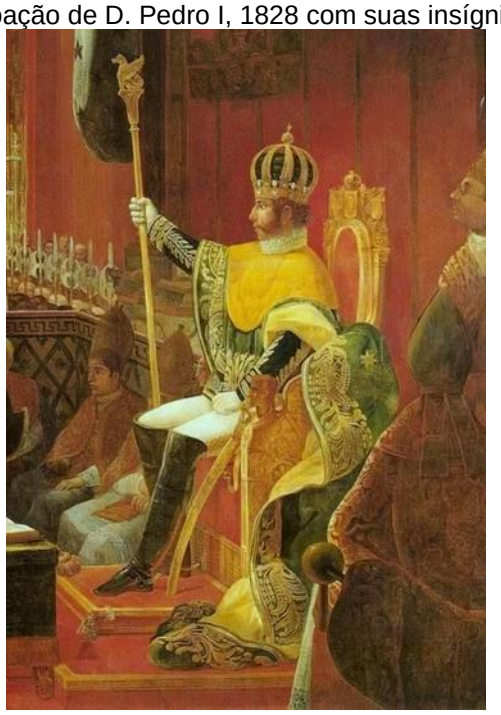
A influência francesa não se manifestou nem com igual intensidade, nem simultaneamente em todo o Brasil. Sua ação foi maior em alguns núcleos como Rio de Janeiro, Pernambuco, Bahia, São Paulo, onde os vários agentes comerciais colaboraram nesse sentido. No Rio de Janeiro, em Pernambuco e na Bahia, essa influência estava amadurecida e manifestava-se em toda sua plenitude desde a primeira metade do século XIX. A influência europeia, amadurecida, seja ela inglesa, francesa ou portuguesa, já estava sendo utilizada nos Palácios Imperiais e pela corte.

Figura 22 – Casamento de D. Pedro I e D. Amélia/oléo sobre tela – 1829



François Debret – Coleção Banco Itaú Cultural – SP
Fonte: https://www.brasilianaiconografica.art.br/obras/18585/casamento-de-d-pedro-i-e-d-amelia. Acesso em: 25 fev. 2020.

Figura 23 – Coroação de D. Pedro I, 1828 com suas insígnias e acessórios



Fonte: https://www.todamateria.com.br/jean-baptiste-debret .
Acesso em: 15 mar. 2019.

Pode-se observar na imagem acima a presença dos trajes, acessórios e calçados europeus, utilizados na celebração do casamento de D. Pedro I com D. Amélia[42] no Rio de Janeiro dos oitocentos.

A apreciação dos modos e maneiras europeias, assim como a construção de uma estética de luxo que abrangeria também o vestuário e a moda, acentuariam ainda mais a partir da vinda de uma missão artística francesa, em 1816[43], que aportava no Brasil com o objetivo de iniciar uma nova produção artística. A seguir, trataremos um pouco da influência francesa em São Paulo.

---

[42] Amélia Augusta Eugênia Napoleona (Milão, 31 de julho de 1812 – Lisboa, 26 de janeiro de 1873) foi a segunda esposa do imperador D. Pedro I e Imperatriz Consorte do Império do Brasil de 1829 até 1834. Era filha de Eugênio de Beauharnais, Duque de Leuchtenberg e sua esposa, a princesa Augusta da Baviera. Após a morte de sua primeira esposa, a arquiduquesa austríaca Maria Leopoldina, em dezembro de 1826, Pedro I do Brasil incumbiu o Marquês de Barbacena de lhe buscar na Europa uma segunda esposa. Sua tarefa não foi fácil, e vários fatores complicaram a busca. Em primeiro lugar, Pedro havia estipulado quatro condições para aceitar uma nova consorte: ela deveria ser de bom nascimento, bela, virtuosa e culta. O casamento foi rapidamente arranjado. A convenção matrimonial foi assinada na Inglaterra em 30 de maio de 1829, ratificada em 30 de junho, em Munique, pela mãe e tutora da noiva, a Duquesa de Leuchtenberg. Em 30 de julho daquele ano, foi confirmado, no Brasil, o tratado do casamento de Sua Majestade com Amélia. Ao confirmar-se o casamento, Pedro rompeu definitivamente sua ligação com a Marquesa de Santos e instituiu, como prova de boas intenções, a Ordem da Rosa, cujo lema é "Amor e Fidelidade". Amélia de Leuchtenberg chegou ao Rio de Janeiro em 15 de outubro de 1829, na fragata Imperatriz, vinda de Oostende, na Bélgica, bem antes da data prevista. Diz a tradição que ao saber que o navio se aproximava, Pedro embarcou em um rebocador para encontrá-lo fora da barra, e ao ver que a beleza da esposa correspondia às suas altas expectativas, desfaleceu de emoção. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Am%C3%A9lia_de_Leuchtenberg . Acesso em: 18 de mar de 2019.

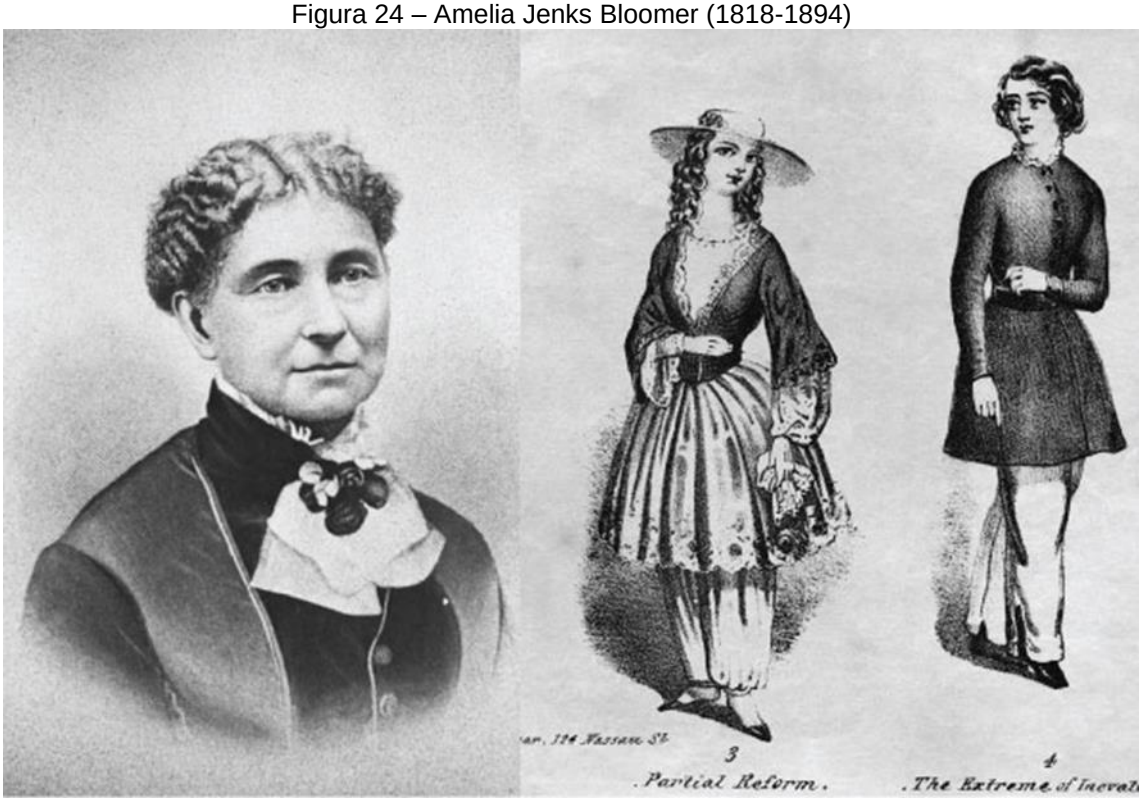
[43] Para mais informações consultar Trevisan (2007).

O Bloomer – O traje revolucionário

Um outro traje inserido no contexto campesino europeu, fabricado na América – USA, possivelmente chegou ao Brasil em meados do Séc XIX. A vestimenta se chama *bloomer,* inventado pelas americanas Elizabeth Smith Miller e Fabrizia Fly, mas que ficou popularizado pela americana Amelia Jenks Blommer (1818-1894), que era advogada, escritora e ativista feminista.

O bloomer foi lançado em 1850, de certa maneira, sem a pretensão de lançar moda, foi uma afronta para a aristocracia e sociedade burguesa, pois trazia uma nova maneira de se vestir, tentando abolir os incômodos vestidos volumosos, com anáguas, suportes e espartilhos, embora belos, vistosos e elegantes.

Figura 24 – Amelia Jenks Bloomer (1818-1894)



Fonte: http://anitabemcriada.com/tag/amelia-bloomer/ . Acesso em: 18 mar. 2019.

A vestimenta em si era composta de calça turca bufante, saieta, casaca, chapéu, meias e botas. A ideia era de proporcionar uma vestimenta confortável, incentivar a emancipação e liberdade feminina, que incluía o ato de se vestir, não mais atrelada a moda da aristocracia e nobreza, pois muitos burgueses, além dos reis, rainhas, príncipes e princesas se vestiam daquela forma e seguiam os ditames europeus ingleses e franceses. No caso do Brasil Império, que em 1850 ainda não era

independente, colônia de Portugal, seguia-se a tradição e costumes vestíveis da época, baseado nas tendências dos países citados acima.

Bloomer tentou inserir um traje alternativo, incentivando o uso de calça pelas mulheres, causando uma grande polêmica na época, pois era adepta do feminismo. A vestimenta era muito bem confeccionada e adornada, com o uso de tecidos nobres, bordados variados, fitas e passamanarias. Na Inglaterra, o traje se chamava *knickerbockers*.

Poucas mulheres usaram esse traje, porém, as que usavam, mesmo sendo atacadas pela imprensa, estavam, de uma certa maneira, rompendo com a tradição dos modos de vestir à moda europeia, rompendo com a imposição de um estilo rígido que cabia somente para a monarquia, aristocracia e a classe burguesa abastada. As mulheres que se inspiraram em Bloomer, possivelmente, se contrapunham aos status quo do período, lutaram pela abolição da escravatura e por direitos emancipatórios tal como ela, uma vez que era ativista. Sofreram com a retaliação de um sistema patriarcal hegemônico eurocentrado.

Figura 25 – Traje Bloomer 1880 com casaca/saieta e calça turca bufante na altura do joelho



Fonte: http://www.modadesubculturas.com.br/2015/06/moda-alternativa-feminina-no-seculo-xix.html . Acesso em: 19 mar. 2019.

A educação e as regras de etiqueta, os modos de vestir feminino desse período, de modo geral, remetem à delicadeza, faceirice e arte da sedução, mas

principalmente, relacionam-se com a preparação da mulher para o casamento, para constituir família, cuidar do marido e dos filhos[44]. Souza (2019) afirma que tendo a moda como único meio lícito de expressão, a mulher atirou-se à descoberta de sua individualidade, inquieta, a cada momento insatisfeita, refazendo por si o próprio corpo, aumentando exageradamente os quadris, comprimindo a cintura, violentando o movimento natural dos cabelos. Procurou em si – já que não lhe sobrava outro recurso – a busca de seu ser, a pesquisa atenta de sua alma. E aos poucos, como o artista que não se submete à natureza, impôs à figura real uma forma fictícia, reunindo os traços esparsos numa concordância necessária (SOUZA, G., 2019, p. 100).

Figura 26 – Traje Bloomer (calça turca, saieta sustentada por anáguas e casaca)



Fonte: http://modahistorica.blogspot.com/2015/06/vestuario-alternativo-feminino-no.html . Acesso em: 20 mar. 2019.

O traje bloomer, por quem o criou e divulgou, propôs a quebra de paradigmas, passando a ser usado pela classe média e burguesa no final do século XIX, para se

[44] Para mais informações consultar: SOUZA, Gilda de Mello e. O espírito das roupas – a moda do século dezenove, Companhia das letras, Rio de Janeiro, 2019, ps. 86-107.

locomover de bicicleta, uma vez que a revolução industrial[45] havia trazido uma nova configuração para a vida social nos espaços campesinos e urbanos. O processo de urbanização estava acontecendo de maneira significativa, e com isso, havia a necessidade de roupas práticas, confortáveis que viessem a facilitar a locomoção.

Figura 27 – Indumentárias em renda completa para Osòósi e Ògún

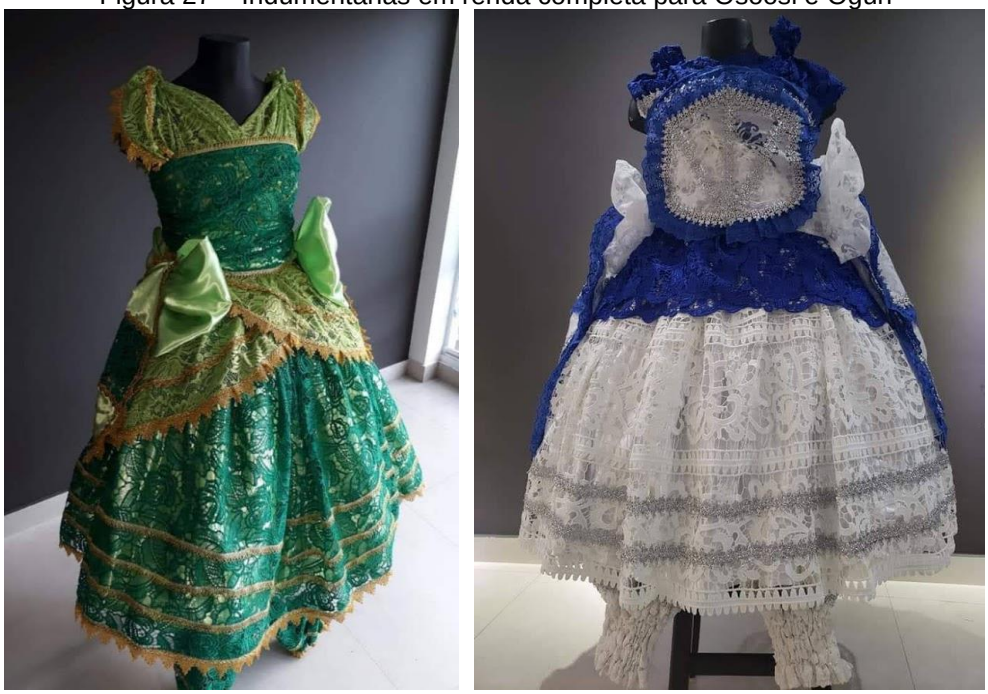


Foto: Ateliê Yabás axós, jan 2019.

Para homens e mulheres recém-chegadas do continente africano nas Américas, vestir-se aos moldes europeus era mais uma das várias imposições de uma sociedade patriarcal e escravocrata, mas posteriormente, após o entendimento das estruturas sociais e relações de poder, tornava-se, em alguns casos, uma escolha,

[45] A Revolução Industrial foi o período de grande desenvolvimento tecnológico que teve início na Inglaterra a partir da segunda metade do século XVIII e que se espalhou pelo mundo causando grandes transformações. Garantiu o surgimento da indústria e consolidou o processo de formação do capitalismo. O nascimento da indústria causou grandes transformações na economia mundial, assim como no estilo de vida da humanidade, uma vez que acelerou a produção de mercadorias e a exploração dos recursos da natureza. Além disso, a Revolução Industrial foi responsável por grandes transformações no processo produtivo e nas relações de trabalho. Atribui-se esse pioneirismo à Inglaterra pelo fato de que foi lá que surgiu a primeira máquina a vapor, em 1698, construída por Thomas Newcomen e aperfeiçoada por James Watt, em 1765. O historiador Eric Hobsbawm, inclusive, acredita que a Revolução Industrial só foi iniciada de fato na década de 1780. O avanço tecnológico característico da Revolução Industrial permitiu um grande desenvolvimento de maquinário voltado para a produção têxtil, isto é, de roupas. Com isso, uma série de máquinas, como a *"spinning Jenny*", "*spinning frame", "water frame*" e a "*spinning mule*", foram criadas para tecer fios. Com essas máquinas, era possível tecer uma quantidade de fios que manualmente seria necessária a utilização de várias pessoas. (HOBSBAWM, 2014, p. 59).

pautada em uma tentativa de inserção na sociedade em que a cor da pele era um dos vetores de exclusão, mas não o único.

Uma das formas de inserção nessa sociedade racista, violenta, opressora e preconceituosa, era o uso das vestes a moda europeia e americana, mas com elementos que mesclavam e identificavam de maneira harmônica, a cultura vestível e étnica das localidades as quais esses homens e mulheres africanas tinham sido retirados.

Uma vez que eram obrigados a trabalhar para o "seu dono", em diversas atividades nos campos e pelas ruas da cidade, poderemos supor que nessa nova realidade, os negros e negras que para cá foram trazidos, inseridos numa cultura ocidental e vestível, passaram a ser portadores e mediadores de bens simbólicos através de suas religiosidades, festividades e celebrações recriadas no novo mundo.

O vestuário de uma certa forma, colaborou para tais feitos. Embora, o traje bloomer tenha revolucionado uma época, libertou as mulheres de elite das amarras dos espartilhos e do peso do volume de suas vestes, a estrutura desse traje permaneceu no candomblé organizado pelos negros e afrodescendentes na diáspora, popularmente conhecido com o nome de "bombacho", ao invés de ser chamado de blommer ou calça turca.

Gostaria de ressaltar que a estrutura e modelagem do traje bloomer, assemelha-se com a indumentária dos *òrìṣà* masculinos – oborós - do candomblé desde o século XIX independente do sexo biológico do adepto, (ver imagem acima). A indumentária divide-se em várias partes como: anáguas, saieta, calçolão ou bombacho (semelhante a calça turca), faixas para ser a base que cobre os seios ou tórax (para feitura dos laços, laçarotes ou amarrações), no formato de gravatas. Há ainda, o ojá – pano de cabeça que sustentará o adê – coroa, ou capacete. Enquanto o vestuário feminino, confeccionado para as *aiyabás* (divindades femininas), tem referências e semelhanças de partes dos vestidos femininos europeus longos e sustentados por anáguas, citados no decorrer da pesquisa nos capítulos anteriores.

Possivelmente, a chegada da moda Blomeer, chegou no Brasil através de periódicos e revistas especializadas criticando seu uso e desafiando a moda feminina, que até então estava pautada na moda europeia[46]. No início do século XX, o traje

[46] Para mais informações consultar: VIANA, F.; ITALIANO, I. C. É Vossa Excelência pela adoção da jupe-culotte? Escândalo e modelagem em 1911. *dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos*

bloomer/knickerbockers passou a ser utilizado em larga escala por esportistas e adeptos ao ciclismo na Europa e USA.

Influência francesa em São Paulo

A influência francesa se deu na segunda metade do século XIX, na tão conhecida cidade da garoa, nossa São Paulo. Anterior à essa nova influência, tínhamos a britânica, inglesa.

Costa (1953) afirma que São Paulo parecia menos penetrável às influências estrangeiras. Segundo a autora, várias foram as condições que contribuíram para que a influência francesa penetrasse antes no Rio de Janeiro e em Pernambuco e, só posteriormente, em São Paulo. Bahia, Recife e Rio de Janeiro contavam com a vantagem de serem portos de mar de grande movimento e sempre em contato com vapores vindos da Europa. Possuíam uma população muito maior, cujo poder aquisitivo era nitidamente superior ao do paulista, e que se habituara a um nível de vida mais elevado. Recife vivia ainda na tradição da riqueza do açúcar e o Rio possuía o exemplo da vida de luxo da corte. Para esses pontos afluíram artistas, engenheiros, comerciantes, artesãos – franceses atraídos pelas grandes possibilidades que a vida nesses lugares lhes oferecia. Nessa época, ninguém se lembraria de vir para São Paulo, onde a população era pequena, de hábitos modestos, e isolada pela deficiência dos meios de transportes que dificultava qualquer tipo de comércio. Era no Vale do Paraíba, nos solares das fazendas de café, que pontilhavam essa via natural onde se respirava um pouco da atmosfera francesa (COSTA, 1953, p. 284).

A sociedade paulista ia se apropriando do estilo da moda francesa, embora um pouco tardiamente, pois identificava-se como os demais estados brasileiros já citados. Daí para diante, após a metade do século XIX, a influência francesa em São Paulo cresceu sempre em intensidade, atingindo seu clímax com o desenvolvimento da cultura cafeeira e a melhoria dos meios de transportes no fim do século. A riqueza proporcionada pelo café permitiu aos paulistas, mais do que nunca, entrarem em contato com a cultura francesa e assimilarem-na em grande parte (COSTA, 1953, p. 285).

---

de Pesquisas em Moda, [S. l.], n. 31, p. 387–410, 2021. DOI: 10.26563/dobras.i31.1311. Disponível em: https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1311. Acesso em: 1 fev. 2022.

Há registros que confirmam a existência de grande número de casas comerciais e de artesãos franceses na segunda metade do século XIX, em São Paulo. Estabelecimentos comerciais de propriedade ou pelo menos de nome franceses havia em todos os ramos de negócios. Portanto, a partir da segunda metade do XIX a influência francesa se consolidou.

Segundo Costa, talvez esses estabelecimentos tenham predominado no setor da moda. A casa *Au Bon Diable*, *Le printemps*, *Louise Paris*, ou a casa de Augusto Corbisier, disputaram entre si a clientela, importando artigos diretamente de Paris. Augusto Corbisier, em anúncio de 24 de novembro de 1878, no Correio Paulistano, participa aos fregueses, tanto da capital como do interior, que acabava de chegar um grande sortimento de roupas brancas, enxovais, vestidos, leques, grinaldas, véus, chapéus, flores, fazendas, etc., “comprado pela sua senhora mesmo em París”. *Au Bon Diable* anuncia que “acaba de receber de Paris um grande sortimento” de costumes (COSTA, 1953, ps. 285-286).

As casas comerciais em São Paulo, na segunda metade do século XIX, distribuem-se aproximadamente em dois grupos: as francesas e as nacionais, na maior parte das vezes também importadoras de artigos caracteristicamente franceses, importação à qual se veem obrigadas, não só pela falta de produtos nacionais, como para não sucumbir à concorrência (COSTA, 1953, p. 287). Todas essas casas comerciais eram voltadas para a negociação de seus produtos com a elite paulistana.

Numerosas são as costureiras e alfaiates francesas radicadas em São Paulo na segunda metade do século XIX: Mme. Hervieu, Mme. Martin, Mme. Pruvot, Mme. Rochat, Mme. Pascau, todas costureiras, “elegantíssimas parisienses tout à fait chics’’ (MOURA, 1943, p. 238).

Muitos são os alfaiates, como Jules Pourrailly e Henri Secerpellee Pierre Bourgade. Este último, num anúncio ilustrado com sugestivos croquis, onde se enlaçam os nomes do Brasil e da França, faz questão de publicar em 12 de fevereiro de 1878 que “São Paulo não tem nada mais a invejar da corte, pois a casa de Pierre Bourgade recebeu um hábil contramestre de alfaiataria que acaba de chegar de Paris” (MOURA,1943, p. 289).

Em todos os ramos do comércio havia comerciantes e artesãos franceses, os quais dominavam pela sua capacidade e técnica, e que, sabedores do apreço com que se cotavam os artigos e artesãos de origem francesa, fazem questão de acusar a sua proveniência (MOURA,1943, p. 290). Esses numerosos franceses contribuíram

poderosamente para a evolução do pensamento e dos modos de vida em São Paulo (MOURA, 1943, p. 292).

A moda francesa passa a ser a influenciadora absoluta no que diz respeito aos trajes masculino e feminino. A moda europeia passa a impor o perfil ideal para homens e mulheres, baseando-se na estrutura corporal e nos aspectos funcionais para cada um dos papeis exercidos pelo homem e pela mulher nessa sociedade brasileira. E ainda, passa a determinar o uso de cores e tecidos, seguindo a tradição desses países e suas origens., mas adequando-as a elevada temperatura tropical brasileira.

Gilda de Mello e Souza, em *O Espírito das roupas*, afirma que:

> [...] a sociedade não só impõe, a partir de um determinado momento, uma forma feminina e outra masculina, como também se insinua na escolha da mesma – H para homem, X para mulheres – a diversificação formal traduzindo o antagonismo dos ideais de masculinidade e de feminilidade e não uma caprichosa imposição estética. A forma não corresponde, pois, a uma preferência arbitrária ou imposta, mas é imposta pela tradição, quer pelas condições sociais, o mesmo acontecendo com as cores e tecidos, cuja escolha independe do capricho individual, sendo uma larga medida sancionada pela sociedade. (SOUZA, G., 2019, p. 45-47).

Já nos finais do século XIX, a produção de artigos ligados à indústria têxtil teve significativo crescimento, auxiliado pela adoção de maquinários que aumentavam a produção e possibilitavam atender o crescente mercado interno paulistano. Sobre a produção de tecidos na capital paulista, muito se observou a partir dos grandes complexos industriais formados nas bordas da cidade, deixando de lado os pequenos e médios comerciantes e produtores do artefato.

> Desde finais do século XIX a produção de artigos ligados à indústria têxtil teve significativo crescimento, auxiliado pela adoção de maquinários que aumentavam a produção e possibilitavam atender o crescente mercado interno de serviços, como hospitais, ambientes militares e fabris, mas principalmente o público em geral, que podia contar com uma maior variedade desses produtos (REIS, 2018, p. 12).

Segundo Reis, a indústria têxtil avançou sobremaneira em São Paulo, formando uma das principais forças de empregabilidade do operariado local, ao mesmo tempo que atendia o consumo da população que se estabelecia. (REIS, 2018, p.13).

Em contraposição ao comércio voltado para as classes média e alta, segundo Reis mencionando Carone, grande parte da produção de tecidos era voltado para uso doméstico ou para o vestuário de um público com poucos recursos, pois a maioria das

fábricas produzia “tecidos crus e tintos, chitas, morins e brins, tecidos riscados, zefirs, cassinetas, colchas, atoalhados, xales, etc.” (CARONE apud REIS, 2018, p.13)

Para o historiador, essa indústria local não atendia a totalidade da população paulistana, pois “os tecidos para vestimentas da classe média e alta” não eram fabricados no Brasil (REIS, 2001, p.13). Assim, o estado de São Paulo importava grande volume desses produtos da Europa, principalmente da França, a fim de suprir suas demandas. E com isso, pode-se supor que os tecidos finos eram destinados as classes abastadas ou com poder aquisitivo elevado.

Segundo Schwarcz, a intensificação do comércio que crescia em ritmo acelerado estendeu-se também sobre o mercado do vestuário, principalmente com os imigrantes franceses, os quais anunciavam seus préstimos nos jornais da época, bem como, as “Costureiras imigradas e modistas [que] alardeavam serviços para donzelas desejosas de se vestir nos trópicos como nos amenos climas temperados” (SCHWARCZ, 2008, p. 307).

Diante desse processo de importação em larga escala, teremos um tipo de tecido que será, mais à frente, nos séculos posteriores, popularizado e consumido pelas classes ditas como “inferiores” e pelos adeptos do candomblé. Trata-se da *lease francesa*, um tecido de algodão bordado que será utilizado para a confecção do vestuário de candomblé. O algodão e a lã faziam e fazem parte da cultura francesa devido à temperatura e às estações do ano definidas na Europa. Foram inseridos no Brasil durante a colonização, e em particular em São Paulo, com a chegada da cultura francesa e no período da cultura cafeeira, tal como citado no decorrer do texto, através do comércio e circulação desses produtos manufaturados. Uma vez inauguradas as lojas na cidade, e com a popularização dos tecidos finos, houve a apreciação e consumo, digamos, pela população em geral, e em particular, a população negra e afrodescendente, adeptos do culto afro-brasileiro paulista que segundo Silva (2021), se tornará expressiva a partir dos anos 1960, meados do século XX.

O estudioso enfatiza que entre os principais fatores associados ao crescimento do número de terreiros de candomblé em São Paulo, a partir dos anos 1960 parece estar associado à migração de populações nordestinas, que nesse período é particularmente intensa. Os adeptos vieram de regiões onde essa modalidade de religião teve um desenvolvimento maior, como o Nordeste e, posteriormente, o Rio de Janeiro, em busca de melhores condições de vida. Chegando aqui principalmente para trabalhar, muitos deram continuidade também à sua história de vida religiosa,

muitas vezes aderindo à umbanda, majoritária na época, retornando mais tarde ao candomblé e abrindo seus próprios terreiros (SILVA; V, 2021 p.16).

Ainda, nesse período, segundo o autor, o candomblé angola, de matriz congo-angola é que terá a ascensão em São Paulo, através do já mencionado na introdução desse trabalho. *Taata Londirá* (Joãozinho da Gomeia) entre outros sacerdotes e sacerdotisas iniciaram muitas pessoas ou estenderam seus templos/terreiros para a antiga cidade da garoa. Joãozinho da Goméia (1941-1971) nascido em Inhambupe na Bahia, em 1948, instalou na Av. prefeito Braulino de Matos Reis, nº 363, seu terreiro na Baixada Fluminense – em Duque de Caxias, no Rio de Janeiro e vinha muito a São Paulo, com o objetivo de iniciar pessoas, expandir sua nação e dar continuidade no processo dos já iniciados por ele no Nordeste e no Rio de Janeiro.

Sendo assim, uma vez que esses migrantes do Nordeste passam a retomar suas práticas do culto de candomblé na cidade de São Paulo, as vestimentas, trajes e indumentárias, poderemos supor, passa a ser produzido em terras paulistanas, utilizando materiais disponíveis no período, como os citados no decorrer do texto. Além disso, esse vestuário religioso, também poderia ser trazido das regiões as quais os adeptos eram oriundos, uma vez que a cultura europeia e francesa estava consolidada nessas regiões nordestinas desde o período colonial. Os sacerdotes e sacerdotisas circulavam pelos Estados, e supomos, que as vestimentas, trajes e indumentárias, também os acompanhava, para serem utilizados na realização dos rituais, festejos e celebrações.

Possivelmente, esses adeptos nordestinos, iniciados no candomblé de ketu, assim como das demais nações de candomblé, retornavam periodicamente para sua terra natal, a fim de cumprir com as obrigações e celebrações de suas divindades – os *orìsà*. Aqueles que conseguiram adquirir uma casa própria ou até mesmo uma chácara, tiveram condições de trazer para São Paulo seus *Bàbálòrìsà* ou *Ìyálòrìsà*[47].

Uma vez que a moda francesa já estava estabelecida em São Paulo e demais regiões que foram influenciadas pela moda da Côrte, como por exemplo, a Bahia e o Rio de Janeiro. A lease francesa é um bom exemplo da popularização de seu uso, através do comércio e por ser material nobre. A simbologia e apreço para os afrodescendentes no culto de suas divindades a esse tecido, se dá também pela cor

[47] Para mais informações consultar: SILVA, Vagner Gonçalves da. Terreiros tombados em São Paulo, laudos e reflexões sobre a patromonialização de bens afro-brasileiros, São Paulo, 2021, Capítulo 1 (ps.15 -39).

branca, uma vez que é um emblema para os africanos desde o comércio transatlântico. Em África, em particular na região que compreende a Iyorubalândia, o branco simbolizava e ainda simboliza a relação entre o visível e o invisível, ou seja, a relação entre os humanos e ancestrais divinizados.

Figura 28 – Lease francesa com bordados abertos



Fonte: www.casaboavista.com.br . Acesso em: 22 mar. 2019.

Figura 29 – Faixas em lease francesa que se transformam em partes das indumentárias



Fonte: https://batuke.mercadoshops.com.br/roupas/outros/feminino/_all*payment*methods*discount_cash*discount . Acesso em: 22 mar. 2019.

A lease francesa é um tecido de algodão ornamentado com diversos bordados desde os estilos fechados aos abertos. Os motivos são florais, linhas retas e curvas, que vão se repetindo por todo o tecido. Na ourela há acabamentos que muitas vezes poderá substituir o uso de aviamentos para a complementação de ornamentação das peças vestíveis.

As passamanarias de lease francesa auxiliam na ornamentação do vestuário afro religioso. É muito apreciada nos templos/terreiros de candomblé na confecção das vestimentas, trajes e indumentárias, até os dias atuais. Com esse tecido são confeccionados camisas masculinas, batas masculinas e femininas, kaftans, alakas, saias rodadas e toalhas. E ainda, a confecção das faixas que se transformam em partes dos trajes dos adeptos e indumentárias dos *òrìsà* veneráveis.

Figura 30 – Pano da costa feito de lease francesa



Fonte: https://batuke.mercadoshops.com.br/roupas/outros/feminino/_all*payment*methods*discount_cash*discount . Acesso em: 22 mar. 2019.

Os acessórios ocidentais europeus

Além dos tecidos, vestimentas interiores, trajes da corte, coloniais, populares e campesinos com referências europeias e americanas, podemos citar o uso de acessórios. Tais acessórios também determinavam o papel social exercido pelas pessoas em sociedade, demarcavam a posição, função e ofício de cada um.

Havia o uso de armamentos bélicos pela cavalaria real, armaduras, escudos, capacetes dos soldados, machados duplos, coroas reais, tiaras das princesas, chapéus, leques[48] e joias, que de uma certa maneira, faziam parte do guarda-roupa da época. No final do século XIX, esses elementos, eram divulgados e visualizados através de jornais e revistas, consumidos pela elite. Principalmente nas comemorações importantes, festas e bailes. Abaixo apresentarei alguns exemplos:

Figura 31 – Machado duplo entrecruzado de metal



https://pt.dreamstime.com/photos-images/machado-antigo-da-batalha.html .
Acesso em: 23 mar. 2019.

[48] É no Japão que os portugueses descobrem esta novidade, quando começam a estabelecer rotas comerciais com o Oriente, e a trazem para a Península Ibérica no final do século XVI. O encanto foi tal, que caixas de leques em grandes quantidades foram levadas para Lisboa, fazendo a moda pegar e espalhar-se pela Europa. O leque iniciou-se pelas damas de classes elevadas, mas depressa se tornou popular em todas as classes. Em Itália e França o sucesso foi imenso. Para o Brasil, a moda chegou mais tarde, em meados de século XIX, com a vinda da família real portuguesa e parte da corte, tal como já citamos no decorrer do texto. No Brasil, D. João VI introduziu os leques comemorativos de momentos importantes, feitos na China e importados para o Brasil, continham de um lado o momento importante em questão e do outro lado decorações orientais. Os leques também foram usados por homens, em momento alto, mas foi nas mulheres que encontraram um caminho de apreço à sua estética e utilidade. Acabaram mesmo por ganhar uma utilidade alternativa de rebeldia e expressão. Um símbolo de quebrar regras e barreiras de uma sociedade conservadora. O auge foi durante a Revolução Francesa, onde as mulheres desfilavam com os seus leques, inventado com eles uma linguagem própria para poderem enviar mensagens aos seus pretendentes e amantes. Segundo Lisa Zigue, “Esta simbologia feminina e atractiva acabou por ficar impressa neste objecto, ao mesmo tempo rico em significado e utilidade”. Fonte: http://lounge.obviousmag.org/serendipidade/2013/02/o-que-dizem-os-leques.html . Acesso em: 23 mar 2019.
Para mais informações consultar: A misteriosa linguagem dos leques. Disponível em: https://artsandculture.google.com/exhibit/a-misteriosa-linguagem-dos-leques-museu-da-moda-brasileira/QAISfHjYbKKqLw?hl=pt-BR . Acesso em: 23 mar de 2019.

Figura 32 – Leque francês pintado à mão com filigramas de ouro, varetas feitas de casco de tartaruga, gravadas em tom madrepérola Séc XIX.



Fonte: https://artsandculture.google.com/exhibit/a-misteriosa-linguagem-dos-leques-museu-da-moda-brasileira/QAISfHjYbKKqLw?hl=pt-BR .
Acesso em: 23 mar. 2019.

Figura 33 – Coroa real portuguesa feita no Brasil no séc XIX[49]



Fonte: https://www.terra.com.br/diversao/arte-e-cultura/coroa-em-ouro-feita-no-brasil-e-mais-nove-insignias-reais,2d22f33e985ec2e3080554c4e0c6479f57ne7dce.html .
Acesso em: 23 mar. 2019.

[49] Em 6 de fevereiro de 1818, Dom João 6° foi aclamado, no Rio de Janeiro, soberano do Reino Unido do Brasil, Portugal e Algarves. Feita na capital fluminense, a coroa portuguesa é composta por oito arcos fechados e foi executada exclusivamente em ouro. Ela foi usada pelos reis de Portugal até o fim da monarquia, em 1910.

Figura 34 – Coroa Imperial de D. Pedro II - 1841



Fonte: https://www.reddit.com/r/brasil/comments/a2ugt6/a_coroa_imperial_de_dom_pedro_ii_usada_na/ . Acesso em: 23 mar. 2019.

Figura 35 – Sabre/espada brasileira com cabo de marfim



Fonte: https://www.dargentleiloes.net.br/peca.asp?ID=5106716. Acesso em: 23 mar. 2019[50].

[50] De manufatura inglesa e desenvolvido em 1796, os sabres de cavalaria ligeira logo se popularizaram por toda Europa no contexto das guerras napoleônicas. Como exemplo, citamos a variante portuguesa de 1806, a prussiana de 1811, denominada Blucher e a americana de 1812. O sucesso do novo modelo, que substituiu o M1788, deve-se pela característica da lâmina com curvatura mais acentuada, o que possibilitava segundo os padrões de guerra da época, desferir cutiladas durante o confronto contra o inimigo. Segundo os apontamentos do Major John G. le Marchant, criador do sabre 1796, os modelos anteriores de espadas de lâmina reta exigiam a eficácia de um golpe de estoque, o que requeria da tropa um maior preparo, sobretudo de técnicas de esgrima. Já o formato da nova arma serviria com mais facilidade ao propósito de romper as colunas e fileiras inimigas porque induzia ao cavalariano desferir golpes de corte sem que houvesse a necessidade de perfuração. Por consequência do êxito do modelo britânico nos campos de batalha, o sabre 1796 logo se difundiu no Brasil ainda no período colonial. Ora chamado de Dragão ou rabo de galo, o sabre M1796 foi empregado durante o período joanino, nas guerras de independência e, sobretudo, no I Reinado, já como arma regimental. Nesta última fase, especialmente, vê-se com maior frequência o modelo 1796 empregado por corpos de cavalaria do Exército Imperial brasileiro em detrimento do fornecimento direto do mercado inglês alavancado pela renovação do Tratado de Comércio e Navegação de 1827. Vale observar que no contexto das guerras de independência do Brasil, mercenários britânicos atuaram na defesa do Império

Figura 36 – Capacete do exército da França[51]



Fonte: https://www.harpyaleiloes.com.br/peca.asp?Id=7917466
Acesso em: 23 mar. 2019.

Figura 37 – Capacete medieval



Fonte: https://www.medieval.pt/capacetes-roman/308-11354-casco-imperio-italico.html.
Acesso em: 23 mar. 2019.

utilizando o mesmo tipo de sabre. A presença e o emprego de tal arma foram tamanhos a ponto de inúmeros viajantes exibi-los nos retratos de cenas cotidianas na corte do Rio de Janeiro. Há, por exemplo, inúmeras gravuras e aquarelas retratando o referido sabre. Dentre elas, destacam-se as de Wasth Rodrigues insertas na clássica obra de Gustavo Barroso, Uniformes Brasileiros publicada em comemoração ao Centenário da Independência do Brasil em 1922. (Vide ilustrações anexas dos Regimentos de Cavalaria do Pará e Paraná entre 1817 1821 e 1º Regimento de Cavalaria da Corte em 1822). É relevante apontar que até a década de 1830, em razão da inexistência da alpaca, as espadas e sabres eram, majoritariamente, fabricados em aço ou latão. Fonte: https://www.dargentleiloes.net.br/peca.asp?ID=5106716. Acesso em: 23 de mar de 2019.

[51] Usado pelos Cuirassiers franceses, fabricado em metal, com frontal revestido com pelos de cavalo. Completo com crina e jugular. Preso a um suporte de madeira, fixado com parafuso. Couraceiros (do francês cuirassier) eram soldados de cavalaria equipados com armadura e, posteriormente, com armas de fogo, aparecendo originalmente na Europa no século XV. A Guerra Franco-Prussiana, ou Guerra Franco-Germânica (19 de julho de 1870 - 10 de maio de 1871) foi um conflito ocorrido entre Império Francês e o Reino da Prússia no final do século XIX. Fonte: https://www.harpyaleiloes.com.br/peca.asp?Id=7917466. Acesso em: 14 out. 2020.

Uma vez os que os serviçais negros africanos e afrodescendentes tinham acesso a esses elementos vestíveis e acessórios, no palácio, nas casas grandes, no espaço campesino e urbano, possivelmente, essas vestes e acessórios ocidentais, mais à frente, serviriam de referência para a compor o vestuário de candomblé e de suas divindades veneráveis – os *òrìṣà*. Ou seja, houve uma adaptação com um caráter inventivo, a partir do uso dessas vestes e acessórios para compor a estrutura e estética visual apresentada nas indumentárias rituais afro-brasileiras, no final do século XIX, após a abolição da escravatura, com a fundação dos templos/terreiros da região sudeste e nordeste, que abordaremos no decorrer dos capítulos da pesquisa. O uso desses acessórios e insígnias, ditos "paramentos", embora constantemente modificados ou reinventados, assim como os trajes e indumentárias, permanecerão no século XX até chegar na contemporaneidade.

É nesse contexto, em meio a esse turbilhão de acontecimentos, como o tráfico transatlântico, a chegada da família real portuguesa, a adequação do uso das vestes pelos europeus e africanos, que surge no Brasil, por volta de 1858, a máquina de costura, trazida pela empresa Singer[52], que instalou seu primeiro ponto de venda na Rua do Ouvidor, no Rio de Janeiro, a rua mais famosa da cidade, por ser o centro dos acontecimentos comerciais, literários, políticos e sociais na época da presença da corte imperial no Brasil, o que continuou até a Primeira República. A máquina de costura, além de favorecer a confecção das roupas, impulsionará a necessidade de dominar o manuseio do equipamento.

Se até então tínhamos a confecção do vestuário feito à mão, tecidos feitos em tear, a chegada de tecidos e roupas importadas de diversas nacionalidades, a adesão, em terras brasileiras, das peças vestíveis europeias produzidas em série e larga escala em suas terras de origem, uso do maquinário e domínio da técnica de costura pelos habitantes locais brasileiros. Uma vez que temos em território modistas e a moda europeia. Essas peças passam a ser consertadas com o uso do maquinário, mas também, possibilitará a criação e confecção dessas peças em território brasileiro.

As máquinas de costura que se disseminaram ao longo do século XIX, possibilitaram o desenvolvimento e a transformação de uma velha profissão feminina: a de costureira. E ainda, a de bordadeira.

---

[52] Para mais informações consultar: http://www.singer.com.br/nossa-historia/. Acesso em: 24 mar. de 2019.

1.2.1 Bordados europeus em território nacional brasileiro

Além dos tecidos e roupas europeias, temos a presença de muitos bordados que foram trazidos para o Brasil. Em um primeiro momento, feitos de maneira artesanal, manual. Mas com a chegada da empresa Singer, em 1858, que foi implantada no Brasil, e após a autorização da Princesa Isabel em 1888, foi possível a venda da máquina de costura, ocupando, assim, os lares brasileiros, auxiliando na obtenção de rendas de muitas famílias e ateliês de costura e de modistas.

Ao observarmos os aspectos decorativos e a presença de bordados, em termos de decoração das peças, os modelos eram muito semelhantes. As decorações e ornamentações incluíam: bordados em fios de seda ou algodão, babados feitos do próprio tecido, barrados em rendas estreitas, aplicados no decote e barras de manga, plissados e monogramas bordados identificando o proprietário.

Ao realizar uma visita online no Museu virtual de Nina Sargaço[53], encontramos alguns exemplares do álbum do curso de bordados da Singer, realizados em Lima, no Peru, desde 1923. Portanto, podemos supor que esse curso, chegou bem mais tarde no Brasil. No álbum apresentado, temos as orientações a respeito da manufatura industrial de vários tipos de bordados: inglês, francês, pontos abertos, fechados, com motivos variados, mas também, a técnica do bordado *richelieu*, muito utilizado na ornamentação do vestuário, feitos com tecidos leves ou encorpados, como algodão, linho, cambraia de linho, entre outros. Somente em 1973, em meados do Século XX, a Singer lançou um catálogo de moldes de bordados no Brasil e, possivelmente, cursos para além da costura e produção do vestuário.

[53] Para mais informações consultar: https://www.facebook.com/Cole%C3%A7%C3%A3o-Nina-Sarga%C3%A7o-Museu-Virtual-477895769643459 . Acesso em: 22 de mar de 2019.

Figura 38 – Manual de bordados e o bordado Richelieu – Acervo têxtil Nina Sargaço



Fonte: https://www.facebook.com/Cole%C3%A7%C3%A3o-Nina-Sarga%C3%A7o-Museu-Virtual-477895769643459/photos/pcb.815442132555486/815440949222271 . Acesso em: 22 mar. 2019.

Segundo Lody, a técnica do *richelieu* ampliou-se no Renascimento da Europa como sinal distintivo do poder político e religioso. Golas, punhos, barrados eadereços diversos, geralmente feitos em tecido branco, determinavam suntuosidade (LODY, 2015, p. 30). O *richelieu* será amplamente utilizado na criação e confecção dos trajes dos adeptos e indumentárias dos orixás veneráveis no candomblé, principalmente, no traje popularmente conhecido como o “traje de baiana”, que remete ao período colonial.

O curso de bordados Singer continua a ser oferecido até os dias atuais para os que desejam aprender a técnica, mas há maquinários modernos e comandados por computador e programas específicos, utilizados em empresas especializadas no ramo, propondo a permanência do uso de bordados em diversos segmentos sociais, religiosos e na moda. Mas o bordado feito somente à máquina ainda é realizado em diversos lares brasileiros e em alguns templos/terreiros de candomblé de São Paulo e demais regiões brasileiras.

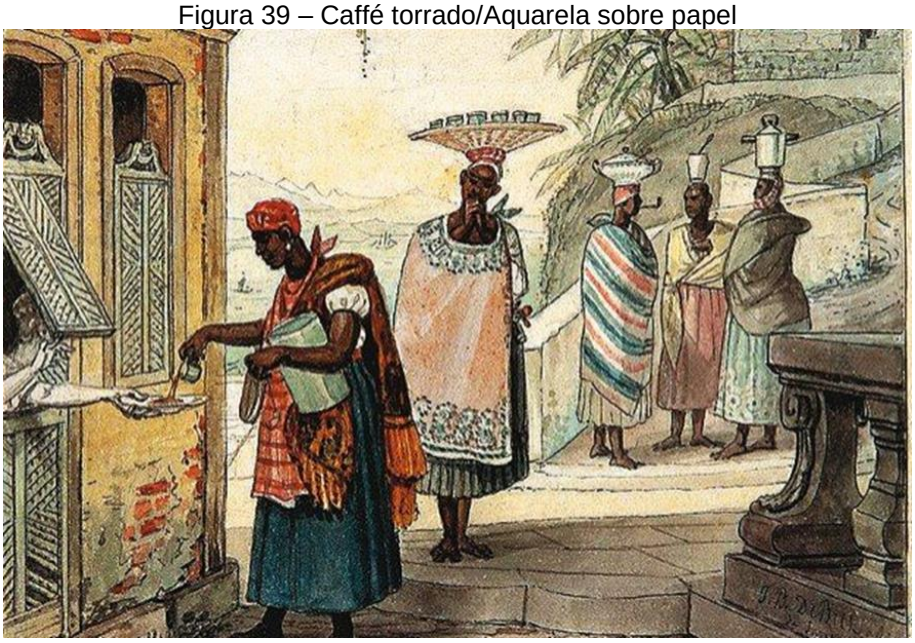
O comércio de produtos de importação, nesse Brasil do Império e da Primeira República, ainda em grande parte, estabelecerá uma forte tendência ocidental com espírito europeu, através da divulgação de trajes da realeza, da aristocracia e burguesia, principalmente, inspirados na moda lançada e ditada pela França. Esses trajes já estavam adaptados para a cultura colonial luso-brasileira, uma vez que portugueses estavam instalados em *terras brasilis*. E podemos, mais uma vez, supor

que os negros desse período já tinham acesso a essa moda, pela convivência com seus senhores, por serem serviçais dos palácios e da casa grande. Porém, esse vestuário será ressignificado ou reinventado para o uso do cotidiano, no espaço urbano e na realização dos festejos religiosos católicos afro-brasileiros.

Em 1850, em pleno apogeu do Brasil Império, contavam-se, no Brasil, 3.100.00 “mulatos’ ou negros livres, 2.500.000 escravos e 928.000 brancos. No censo de 1872, os negros livres e os pardos eram 5.000.000; os escravos 1.500.000, e os brancos 3.800.000. Foi por meio dessa “gente de cor”, já liberta, que as tradições religiosas se conservaram (BINNON, 2015, p. 29). E por sua vez, as vestimentas, trajes e indumentárias necessárias ao culto, passam a ter um papel fundamental e de grande importância para a realização e preservação dessas tradições. Georgina Maria de Castro Santos, em “A Estética da moda de luxo da corte portuguesa no vestuário feminino no Rio de Janeiro do séc XIX”, afirma que:

> [...] à população de escravos negros empregados na casa-grande era permitido usar um guarda-roupa um pouco mais completo. Em favor da decência, vestiam calças e camisas de algodão de tramas grossas. As mucamas usavam saias, blusas leves e soltas, panos e xales nas costas e turbantes nas cabeças (SANTOS, G., 2015, p. 110).

Figura 39 – Caffé torrado/Aquarela sobre papel



François Debret -1826. Fonte: (BANDEIRA; LAGO, 2017, p. 204)

Ao se observar as litogravuras e aquarelas de Debret, pode-se supor que os negros buscavam realçar os aspectos étnicos através da ressignificação das roupas,

inserindo nos trajes ocidentais outros elementos que remetessem à sua cultura, aos modos africanos de vestir, como por exemplo, as amarrações e tecidos lançados ao corpo. Buscava-se uma identidade própria e particular, pois as vestes eram compostas de peças com sobreposições que se repetiam a partir de variações, formando um padrão de referência para a população negra, seja ela escravizada, forra ou liberta. As cenas de trabalho no espaço público oferecem-nos um arcabouço de informações sobre elementos apresentados nas vestes, e, principalmente, sobre a junção dos estilos vigentes no período.

> Comerciantes de todos os ramos, artesãos de todas as profissões, técnicos, professores, colégios de religiosos franceses aqui fundados, sábios e viajantes, refugiados políticos, que aqui aportaram em virtude das sucessivas agitações revolucionárias em França entram a influir poderosamente “com sua técnica, com seu gosto”, com os artigos que importam ou confeccionam, com sua maneira de viver e de pensar, enfim, sobre a vida, os costumes e as ideias da sociedade brasileira. (SOUZA, O.; VEIGA, E., 1939, p. 50).

Os trajes femininos da realeza foram adaptados para o espaço campesino e urbano brasileiros, utilizados nas festas familiares, sociais e religiosas. Ocupou as casas grandes e os palácios, deixando-nos pistas, para que possamos supor, que várias partes e peças dos trajes ocidentais europeus influenciaram as vestimentas, os trajes dos adeptos e as indumentárias dos òrìsà veneráveis de candomblé.

Várias partes desses trajes ocidentais foram ressignificadas para a realização dos ritos e festejos, como por exemplo, as anáguas, as saias rodadas, o uso de faixas para a criação de laços e laçarotes, apresentados nas imagens anteriores dos vestidos e trajes interiores, citados no decorrer do texto. Essas peças, desde o século XIX, ao longo do tempo, permaneceram. E ainda permanecem presentes nos trajes dos adeptos e nas indumentárias das divindades veneráveis – os *òrìṣà*.

Os negros africanos na diáspora e seus descendentes, ao usarem as partes das peças ditas ocidentais europeias, aliadas aos estilos africanos de vestir, através do uso de faixas, de grandes pedaços de tecidos que eram transformados em vestuário, amarrados ou atados ao corpo, inventaram uma nova maneira de se vestir e de personificar seus deuses, nos levando a supor que houve um processo de recriação do vestuário negro no novo mundo para dar continuidade a veneração de suas divindades e antepassados.

Uma vez desprovidos de sua total liberdade de expressão e cosmovisão de seu próprio modo de ser, de viver e de louvar suas deidades, de certa maneira, buscaram

utilizar de uma cultura ocidental imposta para manter suas tradições, mesmo que de forma avessa ao seu país de origem. E com isso, através de estratégias e rearticulações, passam a narrar a história de seus antepassados nesse outro lado do Atlântico.

O vestuário religioso afro-brasileiro conta estórias e a história, traduz a vivência e experiência dos adeptos, todo o contexto mítico e místico das divindades veneráveis às quais estão intrinsicamente ligados. Traduz, ainda, a vivência do grupo familiar ao qual estão vinculados, através das relações consanguíneas, de parentesco, mágico-simbólicas e religiosas.

Um outro aspecto desse período é a existência de uma mão de obra especializada em consertar, confeccionar e costurar as roupas, e ainda, cuidar delas. Além de alfaiates, costureiras e modistas, presentes no Brasil Colônia e Império, existia uma outra figura bastante importante nesse período, mas totalmente invisibilizada: a mucama.

A mucama negra africana ou afrodescendente, que poderia ser uma escravizada, forra ou nascida livre, tinha o domínio e conhecimento para cuidar das roupas, ou seja, era ela que sabia lavar, passar, engomar, bordar e costurar. Essa atividade dava à mucama a proximidade com a moda das senhoras, europeizada. Boas mucamas, lavadeiras e engomadeiras, que sabiam costurar, lavar, passar e engomar roupas, valiam bastante nos mercados que vendiam escravizados, nas cidades brasileiras no século XIX. Diversos anúncios de jornal destacavam as qualidades de negras e afrodescendentes costureiras, que podiam ser alugadas por dia. Gilberto Freyre destaca um anúncio de Recife:

“Precisa-se comprar uma mulata moça que seja perfeita costureira de agulha e tesoura, paga-se bem agradando as suas qualidades: na rua do Trapiche, Recife, n. 40, se dirá quem a pretende” (FREYRE, 1979, p. 9).

As moças também podiam ser vendidas para modistas e para os proprietários de lojas especializadas em tecidos e na manufatura de roupas e trajes, que as “empregariam” em seus ateliês:

“*Vende-se uma escrava muito moça, bonita figura que sabe cozinhar e engomar. É uma perfeita costureira própria para qualquer modista: na botica de Joaquim Ignacio Ribeiro Junior na praça da Boa Vista”* (FREYRE, 1979. p. 9).

Além das costureiras, as lavadeiras tomavam conta das roupas das famílias abastadas, muitas vezes acumulando funções de costura e limpeza. Era um trabalho

pesado, que ocupava muitas trabalhadoras em muitos dias da semana. No começo do século XIX, Debret notava que:

> Uma família rica tem sempre negras lavadeiras e uma mucama encarregada especialmente de passar as peças finas, o que a ocupa pelo menos dois dias por semana, pois uma senhora só usa roupa passada de fresco e renova mesmo sua vestimenta para sair uma segunda vez de manhã. (DEBRET, 1940, p. 274).

Importante ressaltar que o domínio dessas práticas era das mulheres negras, sejam escravizadas, forras ou livres, mesmo que tenham sido ensinadas por suas sinhás. Essas funções dizem muito ao nos referirmos aos trajes e indumentárias de candomblé. Essas práticas e técnicas de costurar, lavar, passar, engomar aplicadas ao vestuário ocidental, realizadas pelas mulheres e homens negros, que também dominavam a alfaiataria, a costura e as técnicas de bordados, passaram a ser utilizadas nos templos/terreiros, pois prezavam pelo uso, pela criação e cuidados na construção do vestuário afro-brasileiro e religioso, adaptado e inventado em *terra brasilis*.

Digamos que passou a ser um hábito e costume manter o uso dessas vestimentas ocidentais, utilizadas na casa grande e no espaço urbano, sendo levadas para dentro do culto, que se perpetuaram nos templos/terreiros, mantiveram-se no decorrer dos séculos e permaneceram sendo feitas, confeccionadas e utilizadas até os dias atuais. Arrisco a supor que esses trajes e indumentárias possuem influências euro-oriental-afro-brasileira, devido às complexas diversidades culturais vestíveis neles contidas. Ou seja, na cultura vestível religiosa afro-brasileira, criada e inventada pelos negros trazidos para cá e perpetuada pelos seus descendentes na diáspora, há a presença da cultura ocidental, oriental e africana.

Havia nesse período os escravizados que trabalhavam no campo, no cultivo da cana e do algodão, por exemplo; e ainda, os escravizados de ofício, especializados nos cuidados da moagem da cana ou nas atividades ligadas à carpintaria, olaria e ferraria; os escravizados domésticos, escolhidos entre os que se mostravam mais socializáveis e que eram os responsáveis pelo funcionamento da casa grande; e os escravizados de ganho, que desempenhavam tarefas relacionadas à obtenção de renda, entregue a seus senhores, mas da qual era possível guardar uma parte, que poderia garantir a alforria e a “possível liberdade” de maneira condicional, pois muitos forros e libertos, mesmo assim, permaneciam em contato e relações com seus senhores.

Pode-se levantar a hipótese de que foram essas empregadas, costureiras, mucamas, lavadeiras, que se tornaram as ìyàwó (iniciadas na religião) e por consequência, tornaram-se notáveis iyalorixás do candomblé de ketu, no século XIX. Os alfaiates, costureiros, barbeiros também passaram a fazer parte do culto auxiliando-as e protegendo-as. Além disso, esses homens negros eram notáveis músicos e percussionistas. Havia uma rede de solidariedades entre eles, inclusive na compra da carta de alforria, acolhimento e abrigo. E ainda, de união matrimonial.

Em meio a esse campo hostil de trabalho e de subserviência, suponho que as negras e negros na condição de escravizados, forros ou libertos, buscavam exaltar sua dignidade e visibilidade através do culto aos seus antepassados e *òrìsà* veneráveis, utilizando-se dos melhores tecidos, da feitura de belos trajes e indumentárias. E, principalmente, fazendo o uso de tecidos de coloração branca e estampados, de parte das peças do vestuário ocidental europeu de cor branca, tal como o chemise, e de partes dos belos vestidos coloridos/estampados, adaptados para a temperatura tropical do Brasil. Pois é nesse momento, de louvação, celebração e devoção, mesmo que ainda de forma clandestina, longe dos olhos de seus senhores, os negros rememoravam quem realmente eram, em terras de origem, em suas comunidades étnicas, antes de serem trazidos para o Brasil de maneira forçada.

Muitos deles eram ligados a linhagens de culto e preservação da tradição de louvação aos antepassados de suas famílias e divindades locais, e ainda, possuíam posições de destaque na comunidade a qual pertenciam. É no momento de louvação aos antepassados e deuses divinizados que a dignidade e o corpo poderiam se sentir livres das amarras sociais escravocratas. E para isso, nada mais justo do que estar bem trajado, pois o corpo é o repositório da experiência vivida e acumulada, passada de geração a geração e carrega em si, simbologias e sentidos.

Após a abolição da escravidão, em 1888, os *escravizados* (grifo meu) já ambientados com as modas em vigor no Brasil, haviam assimilado as influências europeias, utilizavam o vestuário ocidental durante os festejos, festas religiosas, aliadas ao contexto católico cristão e nas práticas rituais do candomblé de ketu (BINON, 2015, ps. 28-29). É provável que isso tenha se dado devido à conversão forçada ao catolicismo, uma vez que eram batizados, e pela própria convivência com seus senhores na casa grande, na condição de escravizados domésticos. Uma realidade diferente daqueles escravizados que, anteriormente à abolição, estavam confinados à senzala, aos trabalhos agrícolas e domésticos na casa grande.

A partir da conversão e convivência com seus senhores, de certa maneira, os escravizados participavam das festividades realizadas pela Igreja e das celebrações anuais, como por exemplo: matrimônio, Festa de Nossa Senhora do Rosário e do Natal. A produção artística de Debret, com suas gravuras, corrobora nossa análise. Abaixo exemplifico essa afirmação a partir de um de seus trabalhos.

Uma vez que havia a variedade de tecidos e roupas brancas, pode-se supor que esses tecidos e peças foram introduzidos no guarda-roupa religioso afro-brasileiro, para a realização dos rituais internos, de reclusão, e externos, pois a camada negra já liberta, no século XIX, tal como citado no decorrer do texto, já tinha acesso a esses produtos.

A cor branca, na perspectiva da cultura africana, representa a morte, o luto, a relação com os espíritos ancestrais e com o mundo invisível – o *òrun* – de acordo com a cultura e cosmovisão nàgô iyorùbá. Nos cultos afro-brasileiros a cor branca é emblema para quem faz parte da religião, assim como para os africanos, que além da própria simbologia ligada à ancestralidade e aos rituais, tem relação com as divindades *funfun*, deidades que em suas vestes, têm o uso da cor branca como predominante e indispensável.

Figura 40 – Jovens negras indo à Igreja para serem batizadas



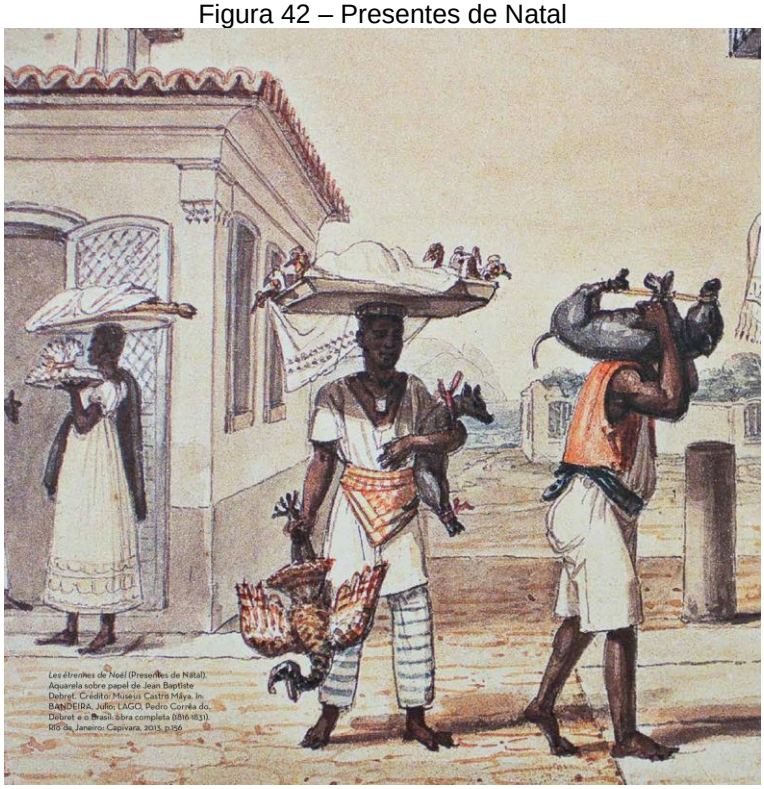
Aquarela sobre papel – Rio de Janeiro - Debret (1821)
Fonte: https://enciclopedia.itaucultural.org.br/obra61273/jovens-negras-indo-a-igreja-para-serem-batizadas . Acesso em: 24 mar. 2019.

Figura 41 – Casamento de negros pertencentes a uma família rica



Aquarela sobre papel - Debret, 1826. Fonte: Bandeira e Lago (2917, p.163)

Figura 42 – Presentes de Natal



Aquarela sobre papel – Debret 1827.
Fonte: Debret e o Brasil, p.156

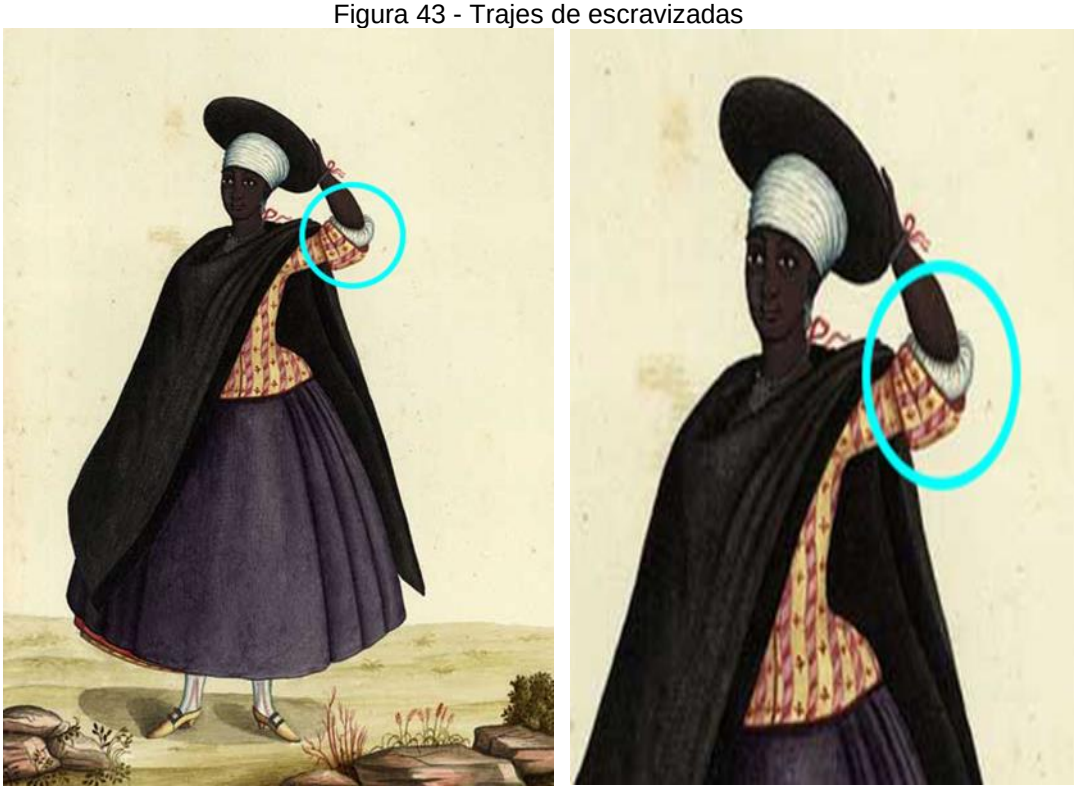
No candomblé afro-brasileiro, temos o deus *Òsàlà* em duas versões: *Osolufon* – o ancião/criador do mundo e o *Osògìyan* ou *Ogyìan* – o jovem, guerreiro e

destemido. Ambos são representantes da *família funfun* no Brasil e na cultura nàgô iyorùbá. Os trajes brancos são obrigatórios e fazem parte do guarda-roupa do *elègùn òrìṣà* (desde a iniciação até atingir o grau máximo na religião, ao tornar-se *egbon/egbomi* ou *Ìyálòrìsà* ou *Bàbálòrìsà*). Cabe destacar que todos os *òrìṣà* possuem uma indumentária totalmente confeccionada na cor branca. Essa (indumentária) é usada na renovação dos 7 anos de iniciação - o *Odun Ejé* - e em outras ocasiões específicas do culto.

Ao se observar os modos de vestir religiosos afro-brasileiros nas regiões nordeste e sudeste, onde os templos/terreiros de nações ketu foram fundados, constata-se que é seguida a tradição do uso dos trajes e indumentárias na cor branca de maneira massificada, em diálogo e contraste com as demais cores e estampas, apresentadas na tabela cromática e na imensa variedade de tecidos utilizados na religião. A cor branca está presente tanto nos trajes dos adeptos, quanto nas indumentárias dos *òrìṣà* e demais antepassados veneráveis.

Existem, ainda, as peças que são chamadas de vestimentas de iniciação, que se assemelham aos “trajes interiores”, citados no decorrer do texto, pois são utilizadas no período de reclusão e no trabalho cotidiano no templo/terreiro. As peças têm múltiplas funções, pois além de proteger o corpo durante os rituais, festejos e celebrações, sustentam os trajes femininos e as indumentárias dos *òrìṣà* veneráveis (oborós/masculinos e aiyabás/femininos), externos, visíveis aos nossos olhos. A estrutura de sustentação dos trajes e indumentárias de candomblé é feita com o uso de várias anáguas, devido à grande quantidade de tecidos utilizados na confecção das saias e saietas. Quanto mais volumoso estiver o vestuário, mais suntuoso e imponente será, pois, ainda, sobrepondo as vestes, haverá acessórios que o complementam.

Figura 43 - Trajes de escravizadas



Aquarelas de Carlos Julião Pl XXIX Séc XVIII[54].
Fonte: https://bd.camara.leg.br/bd/handle/bdcamara/22620 . Acesso em 25 mar. 2019.

Penso que o sentido do uso de trajes ocidentais coloniais foram ressignificados, reinventados para a prática religiosa negra africana na diáspora, que, por sua vez, passa a ser afro-brasileira, pela importância e necessidade de adequação social no novo mundo, por parte dos adeptos, para resistir e coexistir perante o sistema opressor colonial e pós-colonial, uma vez que lhes eram impostos os modos de vestir ocidentais. Havia uma certa doutrinação de civilidade imposta pelos seus senhores e pela sociedade vigente. E ainda, eram “readequados” ao sistema patriarcal hegemônico eurocentrado, que ditava os costumes e modos de vestir.

Ao mesmo tempo, lidavam com a imposição católica cristã vigente no período, uma vez que eram batizados na Igreja católica e passavam a frequentar esse espaço, em companhia de seus senhores nas missas dominicais e demais eventos sociais do período. Ao observarmos as aquarelas de Carlos Julião[55] encontramos alguns

[54] Vestimentas de escravas: saia escura, blusa estampada aparecendo sob a capa escura que envolve o corpo; turbante prendendo os cabelos e, sobreposto, um chapéu; sapatos de salto e fivela, meias brancas bordadas. Aquarela colorida. o,384Xo,279.

[55] Carlo Juliani (Turim, Itália, 1740 – Rio de Janeiro, 1811). Pintor, desenhista, engenheiro, militar. Em 1763, torna-se alferes das Forças Armadas Portuguesas. Pouco se sabe sobre sua formação anterior a essa data. O exército mantinha aulas de desenho para incrementar as habilidades de seus oficiais em trabalhos cartográficos, como o registro das possessões ultramarinas. É possível que Julião as tenha frequentado. Em documentação de 1800 do Arquivo Militar português, há o relato de suas

exemplos de chemise sendo usada dessa forma pelas negras escravizadas, forras ou libertas.

Pode-se observar também na imagem apresentada, algumas sobreposições com tecidos e demais acessórios que demonstram uma estética visual que dialoga com os costumes africanos trazidos na memória. Observa-se ainda a presença de amarrações, saia rodada com anáguas e turbante. É possível supor, a partir do uso do chemise como roupa interior e exterior, que homens e mulheres negras estavam sendo submetidos aos costumes europeus civilizatórios, ou seja, para serem aceitos e exibidos como objetos de posse em uma sociedade patriarcal, colonial, elitista e burguesa. Ser civilizado era estar asseado, limpo, perfumado, bem trajado, adornado e de acordo com os costumes locais e sociais vigentes em *terras brasilis*, na Colônia, através das famílias que os adquiriam no mercado de compra, venda e troca de seres humanos.

As aquarelas do artista Carlos Julião (1740-1811) nos auxiliam na pesquisa, pois demonstram os modos de vestir europeus em corpos negros escravizados. Assim, a moda da época propunha o apagamento dos modos de vestir africanos, tal como em terras originárias. Mas esse projeto não se deu por completo, pois os negros escravizados, forros ou libertos, utilizaram-se de diversas estratégias e negociações para inserir, nos seus trajes e indumentárias, elementos que remetessem aos seus modos de vestir africanos[56].

---

viagens, entre 1763 e 1781, à China, Índia e ao Brasil. Deles, restam desenhos que compõem um álbum pertencente à Biblioteca Nacional do Rio de Janeiro. É designado pelo Secretário de Estado para um estudo topográfico no qual deve produzir a planta de todo o distrito de Macao, China. Na Índia, permanece por seis anos. Viaja, ainda, em expedição a Mazagão, Marrocos, onde teria salvado habitantes de um presídio em chamas. O álbum que registra suas três viagens principais recebe o título de: *Noticia Sumária do Gentilismo da Ásia com Dez Riscos Iluminados/ Ditos de Figurinhos de Brancos e Negros dos Usos do Rio de Janeiro e Serro do Frio/ Ditos de Vasos e Tecidos Peruvianos*. Integram o álbum dez aquarelas sobre a Ásia, acrescidas de relatos sobre a cultura hindu; 33 desenhos de vasos e tecidos peruanos que teria observado em Peniche, Portugal e 43 aquarelas que registram grupos sociais e cenas de costumes no Brasil. Essas aquarelas compõem um dos maiores registros visuais sobre o Brasil naquele período. Para mais informações consultar: https://www.revistaprosaversoearte.com/carlos-juliao-16-aquarelas-do-seculo-xviii/ . Acesso em: 27 mar. 2019.

[56] A descrição da prancha XXIX corresponde a: Vestimentas de escravas: saia escura, blusa estampada aparecendo sob a capa escura que envolve o corpo; turbante prendendo os cabelos e, sobreposto, um chapéu; sapatos de salto e fivela, meias brancas bordadas. A descrição da prancha XXXIV corresponde a: Tipos populares - 1: vendedor de capim - negro vestido de calção branco; traz o casaco prêso à cintura; sustenta na cabeça um feixe de capim amarrado em vários pontos; 2: Escravo vendedor de leite: vestido de calção, pano listrado passado na cintura, colete azul-rei; traz à cabeça um pote de barro; ao pescoço, o colar de ferro e, na perna direita, uma argola de cativeiro, que prova tratar-se de um escravo fujão. Para mais informações, ver Cunha (1960).

Figura 44 – Trajes populares masculinos negros



Aquarelas de Carlos Julião, Século XVIII, PI. XXXIV[57]
Fonte: https://bd.camara.leg.br/bd/handle/bdcamara/22620 . Acesso em: 29 mar. 2019.

Figura 45 – Partes dos trajes masculinos negros com amarrações



Fonte: https://bd.camara.leg.br/bd/handle/bdcamara/22620 . Acesso em: 29 mar. 2019.

[57] Nota: Tipos populares - 1: vendedor de capim - negro vestido de calção branco; traz o casaco prêso à cintura; sustenta na cabeça um feixe de capim amarrado em vários pontos. 2: Escravo vmdedor de leite: vestido de calção, pano listrado passado na cintura, colete azul-rei; traz à cabeça um pote de barro; ao pescoço, o colar de ferro e, na perna direita, uma argola de cativeiro, que prova tratar-se de um escravo fujão. Para mais informações consultar: CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes da. Riscos illuminados de figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio / aquarelas por Carlos Julião; introdução histórica e catálogo descritivo, Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional 1960. Disponivel em: https://bd.camara.leg.br/bd/handle/bdcamara/22620, pag XV (visita em 28 jan 2019).

Figura 46 – Carregadores de liteira, PXIII[58]



Aquarela de Carlos Julião, Século XVIII
Fonte: https://oglobo.globo.com/cultura/artes-visuais/obras-disponiveis-no-portal-brasiliana-iconografica-21991873 . Acesso em 29 mar. 2019.

A população negra e afrodescendente forra e “liberta”, possivelmente inserira os modos de vestir coloniais nos templos/terreiros, através da aquisição de tecidos, adornos e demais elementos disponíveis. Ou seja, a moda europeizada local e, por sua vez, colonial – utilizada nas ruas e locais da elite da época – passa ocupar o espaço privado religioso, por meio dos adeptos e participantes para a realização dos rituais, festividades e celebrações. Com isso, eles exaltam sua dignidade e autoestima no novo mundo, mesmo com os pés descalços.

Os negros africanos e afrodescendentes, com os pés descalços, perante a sociedade escravocrata, demonstravam pertencer a uma casta inferior, a serviço de seus senhores. Tendo isso em vista, é possível supor que, ao usar esses trajes e

[58] Nota: Aquarela Carlos Julião, Pl. XIII. Senhora levada em cadeirinha e seguida de suas escravas. A dama, ricamente ataviada, abre a cortina da cadeirinha que dois escravos carregam. Êstes, vestidos de calça e colete azul-ferrete, camisa e sobre-saia amarela, chapéu azul com emblema prateado, provàvelmente as armas da família. Três escravas igualmente vestidas - saia estampada, bata vermelha e capa amarela debruada de prêto, torso à cabeça, meias e sapatos de salto com fivela - seguem em fila atrás da cadeirinha. Para mais informações consultar: CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes da. Riscos illuminados de figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio / aquarelas por Carlos Julião; introdução histórica e catálogo descritivo, Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional 1960. Disponivel em: https://bd.camara.leg.br/bd/handle/bdcamara/22620, pag XIV (visita em 28 jan 2019).

indumentárias, estariam forjando o culto para que este fosse tolerado pela sociedade patriarcal hegemônica eurocentrada, pautada no conceito católico cristão ocidental vigente. De certa forma, isso também pode ser entendido como uma tentativa de inibir a perseguição e batidas policiais devido à proibição de qualquer manifestação contrária à cultura hegemônica.

De acordo com diversos historiadores e antropólogos, o Candomblé surge, em primeiro momento e oficialmente, na Bahia, e logo em outros estados nordestinos, no início do século XVIII. Embora já houvesse indícios das práticas de maneira clandestina, seja nas senzalas, no espaço urbano ou atrás das igrejas. Mais à frente, em meados do século XX, muitas sacerdotisas e sacerdotes oriundos da Bahia, devido à relação com pessoas envolvidas com o poder público, com a política, com estudiosos de diversas áreas, como arqueologia, antropologia, artes e programas sociais, ficaram famosos e conhecidos. E seus templos/terreiros se tornarão os espaços de referência para as demais ramificações da religião. E uma de suas expressividades religiosas e culturais, além dos rituais festivos, serão as vestes religiosas com influências euro-oriental-afro-brasileira. Um vestuário extravagante, suntuoso, belo, volumoso e colorido.

As vestimentas, os trajes e indumentárias religiosas no candomblé, no século XIX, estabelecem uma relação identitária e de negociação entre a cultura europeia apresentada nos trajes em uso na Corte Imperial Portuguesa, que se desdobra para o diálogo com a cultura oriental, brasileira e africana. Os trajes europeus marcam o vestuário dos escravizados e ex-escravizados, ocupando tanto o espaço campesino quanto urbano da colônia.

Penso então que, de alguma forma, a indumentária religiosa utilizada no templo/terreiro, nos rituais e festas públicas, teria, até os dias de hoje, acompanhado as modas da realeza, cortesãs e plebeias portuguesas e europeias vigentes no século XIX.

Essas peças se apresentam nas vestes masculinas e femininas dos adeptos e das divindades veneráveis, como por exemplo em: *Oyá, Yemoja, Òsun, Nàná Buruku, Iyewá e Obá*. Aparecem também na composição da indumentária de *òrìsà* masculinos, como por exemplo*: Èsú, Ògún, Osòósi, Obaluwàyiè, Ṣàngó, Ossanìyn, Òsàlá (Osolufon/Osògíyan)* e *Logun èdé*.

1.2.2 O Traje colonial das negras de ganho africanas, crioulas ou ganhadeiras

As vestimentas, os trajes e indumentárias em diversas sociedades, além de protegerem o corpo e destacarem a beleza, tornam-se símbolos identitários, por meio dos quais há a possibilidade de análise e reflexão, no que se refere aos valores sócios-culturais e religiosos de determinados grupos. Partindo destes pressupostos, podemos afirmar que os trajes coloniais das negras africanas, de crioulas ou ganhadeiras, são carregados de significados.

Essas vestes, como elementos que buscam traduzir uma identidade afro-brasileira, possuem elementos de visualidades e estéticas dialogando com o contexto social e cultural colonial. Nesse contexto, o modo de vestir-se explicitava uma marca, funcionava como uma representação material da posição hierárquica ocupada pela pessoa, na condição de escravizado ou alforriado, inserida numa estrutura social caracterizada pelo sistema patriarcal, pelo sexismo, objetificação dos corpos e pelos ditames escravocratas da época.

A experiência escravocrata traz consigo uma série de questões sobre o tráfico em si, sobre a própria sociedade e sobre as experiências do próprio negro dentro desta sociedade, e ainda, a imposição nos modos de vestir. Com isso, é pertinente continuarmos a analisar os tempos da escravidão que se estendeu por mais de três séculos no Brasil, sendo que o Brasil foi o último a abolir o tráfico de escravos.

Mattoso (2004) analisa as formas sociais existentes durante o período da escravidão e aborda os modos de relacionamento entre os diferentes grupos étnicos na sociedade baiana e paulista. Muitos desses e dessas negras escravizadas se autointitulavam de “nagôs”, mesmo possuindo outras designações, que os remetiam às suas origens africanas e que escapavam às classificações impostas por uma sociedade branca e elitista, pautada também, numa hegemonia eurocêntrica e religiosa de acordo com valores ocidentais. Estes que, por sua vez, divergiam dos valores africanos.

> A comunidade negra possui suas estruturas, suas normas, sua hierarquia. Antes de 1850, a continuada renovação do contingente africano na cidade de Salvador permite às diferentes “nações” não somente conservar suas identidades, mas também cultivar suas divisões e rivalidades no seio dessas comunidades (MATTOSO, 2004, p. 275).

Diante de tais realidades, procuravam manter e perpetuar suas particularidades, seus costumes, crenças e visões de mundo. Procuravam, ainda, uma

outra ou nova maneira de se vestir. Desta forma, os/as negros(as) africanos diferenciavam-se dos/das crioulos(as). O crioulo que nascia no âmbito da sociedade colonial, mesmo na condição de escravo ou alforriado, poderia gozar de alguma relação com seus senhores, uma vez estando inserido no espaço urbano. Pode-se inferir que ele possuía, assim, seus meios de enfrentar a escravidão e perpetuar a memória da África, ainda que em outro arranjo cultural.

No caso dos africanos, especificamente, a autora nos explica que um escravo africano que demonstrasse estar pouco apto a reconhecer a cultura de seu senhor, poderia ganhar, de fato, o respeito dentro do grupo negro. O contrário ocorria com o crioulo, que estaria, por sua vez, naturalizado com as formas de organização da escravidão, além de ser falante da língua de seus senhores, o que facilitaria a comunicação, diferentemente dos africanos que ainda não tinham domínio sobre a língua portuguesa.

O crioulo como o mulato, eram identificados como bons conhecedores das brechas do sistema escravista, conseguindo, assim, movimentar-se sutilmente de acordo com seus próprios interesses, conquistando os caminhos para a possibilidade de aquisição da alforria. O status do crioulo dentro de tal contexto poderia ser diferenciado dos africanos. Porém, não crioulos deixavam de ser negros.

As crioulas e crioulos ocuparam em diversos casos, tal como foi citado anteriormente, funções domésticas e trabalhavam nas cidades. Os africanos, além de venderem gêneros alimentícios, prestavam serviços de rua, carregavam liteiras, ou ainda, trabalhavam nas lavouras de fumo e café. Havia, também, uma presença maciça destes negros africanos no campo, nas fazendas e canaviais.

Cecília Soares (1996), referindo-se a essas funções, aponta para a circularidade no espaço urbano das ganhadeiras:

> Além de circularem com tabuleiros, gamelas e cestas habilmente equilibradas sobre as cabeças, as ganhadeiras ocupavam ruas e praças da cidade destinadas ao mercado público e feiras livres, onde vendiam de quase tudo. Em 1831, foram destinadas ao comércio varejista com tabuleiros fixos as seguintes áreas urbanas: o campo lateral da igreja da Soledade, o campo de Santo Antonio em frente a Fortaleza, o largo da Saúde em frente a roça do Padre Sá, o campo da Pólvora, o largo da Vitória, o largo do Pelourinho, o Caminho Novo de São Francisco, a praça das Portas de São Bento, largo de São Bento, largo do Cabeça, a praça do Comércio, o Caes Dourado. Para peixe e fatos de gado e porco foram unicamente destinados o campo em frente aos currais, no Rosarinho, ou Quinze Mistérios, a praça de Guadalupe, a praça de São Bento, o largo de São Raimundo e a rua das Pedreiras, em frente aos Arcos de Santa Bárbara. Encontravam-

> se em áreas de intensa movimentação comercial, como a praça do Comércio e o Caes Dourado, mas também em áreas de caráter residencial [...] (SOARES, C.,1996, p. 62).

Para a confecção das roupas para escravizados (as), que estavam na lida, no trabalho do dia a dia, utilizava-se o algodão. As vestes eram folgadas e com cortes básicos e simples. Para o senhor de colônia ou engenho, ter escravizados e escravizadas de ganho, era bastante lucrativo e rentável. Neste sentido, Costa (1991) escreve:

> Era muito rentável para o proprietário de escravos colocá-los no ganho. Estima-se em três a quatro anos o tempo necessário para se recuperar o capital investido na compra do escravo. As vantagens de se colocar um negro no ganho eram várias, pois a própria atividade dispensava instrução especial, bastando apenas investir na compra de um único negro para obter uma fonte de renda. Esta prática foi cada vez mais utilizada ao longo do Século XIX, encontrando-se pequenos proprietários cuja função de renda era o ganho de seu escravo (COSTA, 1991, p. 19).

Soares (1996) nos traz indicadores no que se refere ao trabalho das mulheres negras. O autor afirma que, em Salvador, as negras africanas estiveram em maior número nas ruas, talvez pelo fato de que esse tipo de atividade não era estranho às negras “importadas” pelo tráfico negreiro, pois que em muitas sociedades africanas, delegavam-se às mulheres as tarefas de subsistência doméstica e circulação de gêneros de primeira necessidade (SOARES, C., 1996, p. 60).

Segundo Primo (2010), as mulheres negras africanas escravizadas tinham um *modus vivendi* que englobava a escolha de ofícios, de investimento e construção de laços afetivos e de sociabilidade, mais do que superar um ambiente hostil. Esse *modus vivendi* foi resultado da adaptação de comportamentos dessas mulheres ainda em África (PRIMO, 2010, p. 55). Ou seja, tratava-se formas de negociação com o novo mundo a partir daquilo que se apresentava, de acordo com as circunstâncias as quais estavam inseridas numa sociedade escravocrata.

A estudiosa afirma que o comportamento de mulheres escravizadas e forras, mais do que uma adaptação aos padrões sociais aqui vigentes e a uma situação de marginalização e preconceito, refletiu práticas e costumes africanos enraizados nelas mesmas, suas mães e avós *em sua terra de origem* (grifo meu), (PRIMO, 2010, p. 63). Ou seja, mesmo perante a subalternização colonial, as negras escravizadas, em um contexto diferente, puderam aplicar os conhecimentos comerciais herdados e criar

possibilidades de empreender e enriquecer. E com isso, foi possível atingir certo status e poder, subvertendo o *status quo* de uma sociedade escravista patriarcal hegemônica.

Quanto às mulheres de etnia iyorùbá em sua terra natal, Primo (2010), ao citar Toiyn Falola, afirma que eram protagonistas no comércio. Entre os iyorùbá, as mulheres dominavam o comércio, bem como todas as transações nele contidas, e o espaço em que estas trocas se realizavam. Dominavam o mercado, as atividades comerciais e eram responsáveis por todo o ritual que incluía o *locus* que manteria o equilíbrio espiritual e as relações harmoniosas nesses espaços comerciais, conservando a produtividade e prosperidade (PRIMO, 2010, p. 71-72).

As negras africanas, crioulas ou ganhadeiras, ganhariam e alcançariam projeções no comércio de frutas, verduras, quitutes, peixes, guloseimas, café, tecidos e utensílios domésticos. A partir disso, conquistaram o monopólio de venda e revenda de certos gêneros, estabelecendo critérios de valores agregados. Porém, essas mulheres, pelas ruas, vendendo, negociando, criando laços de empreendedorismo, lidavam também com conflitos no que se refere à uma sociedade racista e dominante. Afinal, estavam ainda ligadas ao senhor de engenho ou de colônia, quer direta ou indiretamente, através de negociações e dividendos de lucros, que muitas vezes, não eram nada justos.

Segundo Cecília Soares (1996):

> As atividades realizadas pelas ganhadeiras, apesar de importante para a distribuição de bens essenciais à vida urbana, preocupavam as autoridades. Elas faziam seu trabalho de maneira itinerante ou fixavam-se em pontos estratégicos da cidade, servindo de elementos de integração entre uma população considerada perigosa pelas elites. Este fator político, somado ao esforço do Estado para organizar e controlar a vida urbana no século XIX, levaria a muitos embates entre ganhadeiras e autoridades policiais (SOARES, C., 1996, p. 65).

Uma vez que as negras africanas e suas descendentes desenvolviam a busca pela emancipação, através do trabalho comercial, com a aquisição da carta de alforria, tentavam, de alguma maneira, fazer parte da sociedade, mesmo havendo desigualdades e o estigma de escravizadas.

> Vestiam trajes do mesmo modelo, mas de fazendas de variadas cores, colorindo o cenário urbano. Algumas traziam, como na África, seus filhos atados as costas com "pano da Costa" ou soltos entre tabuleiros, em meio a frutas e aves. (...) Da lista de produtos vendidos pela cidade pelas negras libertas recenseadas na freguesia de Santana, em 1849, incluíam-se peixe, banana, tecidos, verduras, frutas, sapato, mingau, acaçá e aberém (WETHERELL apud SOARES, C.,1996, p. 62-65).

Essa citação nos dá a impressão de que as posses, os bens adquiridos e os trajes eram elementos, que de uma certa maneira, as colocavam numa busca de dignidade e equiparação. Uma busca incessante por alcançar um pé de igualdade, através do pecúlio acumulado. Ao estarem bem-vestidas e adornadas, circulando pelas ruas, participando de eventos religiosos e festivos, lutavam para adquirir seu espaço e alteridade.

Penso que as mulheres escravizadas e forras, uma vez tendo um aspecto cultural matrilinear em suas terras de origem, tendo um papel importante em sua comunidade, ao se tornarem subalternas e subservientes em *terra brasilis*, souberam muito bem criar alternativas para progredir e alcançar possibilidades rentáveis com o comércio, adquirindo também escravizados e escravizadas, que a elas prestavam serviços, ampliando a rede de relações comerciais. Aplicaram a técnica de “venda no mercado africano” no cotidiano, no espaço urbano da vida colonial escravocrata brasileira. E uma das formas de ampliação desse comércio foi a criação de “lares femininos”, que já existiam na cultura iyorùbá, onde essas mulheres passam a conviver, subvertendo o papel social da época. Uma vez solteiras e abastadas, poderiam deixar os bens adquiridos registrados em testamentos, inventários e determinando quais seriam os herdeiros.

A partir do estudo realizado pelos autores Toyin e Primo (PRIMO,2010), levanto a hipótese de que, a partir desses “lares femininos”, do acúmulo de pecúlio no Brasil do oitocentos, começa a surgir o fortalecimento do matriarcado, e por sua vez, o surgimento e a formação do candomblé e dos terreiros liderados por essas mulheres na Bahia, tendo o apoio dos *bàbálawo*, e, por conseguinte, a continuidade através de suas herdeiras e sucessoras. Os antigos *bàlálawo*, juntamente com esses sacerdotes e sacerdotisas, organizaram-se para trazer de volta a dinamicidade e força, que tinham em sua terra natal. Foram além de uma memória reminiscente de organizações sociais elaboradas e criadas na terra de origem: utilizaram a herança existencial vivida, adquirida, dando a ela uma outra organização e dinamicidade nos rituais festivos e de celebração. E sendo assim, as vestimentas, trajes e indumentárias são portadores e repositórios de memórias que foram preservadas em suas formas de confeccionar e preservar a cultura vestível no contexto das religiões de matriz africana na diáspora brasileira.

Figura 47 – Negra da Bahia - 1885



Marc Ferrez, Sec XIX – Acervo IMS RJ
Saia rodada, camisu, pano-da-costa sob a cadeira, joias e penca de balangandãs na cintura
Fonte: http://201.73.128.131:8080/portals/#/detailpage/16826 . Acesso em: 19 mar. 2019.

Ao se reunirem para a realização dos rituais, levaram do espaço público, os materiais disponíveis, as ricas vestes para dentro do terreiro. Mas também, adquirindo tecidos nacionais e importados, costurando, criando ou até mesmo comprando trajes e indumentárias do período em que viviam. Com isso, reforçavam a identidade e a ligação com seus contextos culturais e religiosos no novo mundo, ressignificando-os.

Parece-nos que, por meio de recriações, invenções e reinvenções, foi surgindo uma nova roupagem para o cultivo de suas crenças africanas em *terra brasilis*. As vestimentas, trajes e indumentárias estão inseridas neste contexto de implantação dos cultos às divindades veneráveis no novo mundo. Em contrapartida, devemos considerar também que a “cor da pele” determinava a condição do indivíduo, gerando estratégias diversas para a sobrevivência. Mas as negras na condição de escravizadas e alforriadas não deixavam de demonstrar suas posses, criando uma

estética própria nos modos de vestir, mesmo tendo como referência a moda europeia vigente e divulgada pela elite colonial brasileira. A vestimenta era considerada um elemento importante.

Um desses trajes, conhecemos atualmente como o traje de crioula. Trata-se de um conjunto com variadas peças: saia rodada estampada, camisu, turbante, pano da costa, sandálias a la mourisca ou chinelos, e joias. Poderia ser utilizado pelas negras africanas escravizadas, alforriadas ou livres. Mesmo em situações de migrações forçadas, no caso das negras que eram vendidas para outras fazendas ou engenhos, tudo leva a crer que os elementos que compunham o traje foram mantidos e perpetuados.

No que se refere ao modo de vestir esse traje, podemos destacar alguns detalhes, como por exemplo: o chamise ou camisu era feito de *richelieu*[59] e com acabamentos em renda renascença ou de bilro, as saias rodadas eram de chita portuguesa ou indiana, o pano-da-costa era jogado ao ombro ou amarrado acima do busto, e o turbante amarrado na cabeça formando volume, deixando as orelhas à mostra, para dar destaque aos brincos.

No que se refere às joias, alguns senhores de engenho compravam ou encomendavam aos ourives algumas peças, e durante os festejos e até mesmo para ir à missa de domingo, suas negras na condição de escravizadas eram adornadas, para que fossem exibidas, tradutoras de seu poder aquisitivo e de posses. As joias compunham o traje de crioula, dando-lhe uma valorização através do uso de braceletes, pulseiras de copo, anéis encastoados que enfeitavam os dedos e pencas de balangandãs amarradas à cintura. As pencas de balangandãs serviam também de

[59] Segundo Lody (2003), o bordado richelieu, surgiu na Europa no século XV, sendo um bordado intermediário entre o bordado tradicional e a renda, que apareceria um pouco mais a frente. O bordado richelieu estava relacionado aos trajes femininos e ao uso da cor branca. Esse tipo de bordado intermediário distingue-se pela técnica, realizada com pontos cortados – os picots – aplicados sobre o fundo de um tecido aberto, no qual os fios foram sendo delicadamente retirados até formarem verdadeiros vazios entre os motivos, dando assim maior relevo às bridas. A denominação richelieu originou-se na França entre 1624 a 1642, pelo uso frequente nos paramentos de Armanol Jean du Plessis, conhecido como cardeal e duque de Richelieu. No traje de crioula, o richelieu pode estar presente em toda a extensão do camisu, o que o torna transparente e fresco para suas usuárias. Em outros casos, seu uso restringe-se às golas e decotes, ressaltando os bordados feitos a mão, podendo aparecer do mesmo modo nos panos-da-costa e turbantes. Desse modo, o traje constitui-se como elemento de uma visualidade que conferia aos senhores um sentido de poder e riqueza. Contudo, o bordado Richelieu possuía este valor de representação da riqueza e da ostentação para as próprias negras, e dentro do campo religioso do candomblé de origem iyorubá, por exemplo, significaria “marca de dedicação, de orgulho” frente à religiosidade manifesta nos terreiros, funcionando como elemento distintivo do papel sócio-religioso exercido pelas mulheres nesses espaços, bem como elemento material significativo no processo da produção das memórias afro-brasileiras, resultando da convergência de várias matrizes culturais e da atuação de diferentes sujeitos sociais.

amuletos, receptáculos de elementos de magia e símbolos ligado às divindades veneráveis – os orixás.

A descrição acima tem como referência a observação de fotografias, chamadas no século XIX de *carte de visite*. Eram imagens vendidas como se fossem cartões postais. Vários fotógrafos da época, em seus estúdios fotográficos, desenvolveram diversas séries para serem divulgados no exterior, para fortalecer a noção de "exotismo tropical" brasileiro. O que nos chama a atenção nestes postais é a ausência dos nomes das "modelos". Mais um indicador da invisibilidade atribuída à mulher negra africana ou crioula, numa sociedade escravocrata e patriarcal. O fotógrafo imprime sua marca, mas inviabiliza o sujeito.

Com isso, muitas das negras de ganho eram levadas para o estúdio fotográfico, posavam, eram vestidas e ornamentadas, mesmo a contragosto. Essa seria apenas uma leitura, mas podemos pensar também que, após terem conseguido se libertar das amarras da escravidão e do julgo do senhor, essas mulheres tivessem o interesse de perpetuar sua imagem para seus descendentes. Além disso, é possível que buscassem a demonstração de suas posses adquiridas com o comércio. O ato de ostentar o poder adquirido pelo trabalho se fazia presente na sociedade colonial. Uma vez abastadas e ricas, talvez tivessem esse desejo.

Kantor (1998) nos dá um exemplo significativo, através de suas pesquisas em Minas Gerais, referente à sociedade colonial nos setecentos.

> (...) A ostentação do luxo podia ser aturada, desde que os escravos ou forros fizessem parte de algum séquito senhorial. Por certo, a riqueza da indumentária exibida pelos escravos e dependentes do senhorio mineiro concedia o prestígio e deveria ser exibida, sempre que possível. Por outro lado, o luxo das mulatas indicava a existência de pecúlio em certo grau de entesouramento que não era conveniente estimular. A associação entre a epiderme escura e riqueza econômica ameaçava o enraizamento dos valores estamentais. Era como se o exibicionismo das forras embaralhasse o reconhecimento da posição social que os indivíduos tinham naquele meio urbano escravista. (...) Neste contexto de valorização da aparência pública, a visibilidade dos predicados sociais era imprescindível. (MAGALHÃES apud KANTOR,1998, p. 168-169).

Figura 48 – Traje de crioula do período colonial



Instituto Feminino da Bahia/Museu do Traje e do Textil
Fonte: https://institutofeminino.org.br/traje-textil/. Acesso em: 29 nov 2021

As negras africanas e crioulas, no espaço urbano, vestiam-se de maneira luxuosa, mesmo numa sociedade fortemente hierarquizada. E isso, muitas vezes, não agradava os senhores de engenho ou de colônia. A tal ponto de criarem leis para impedi-las de ostentar seus belos trajes. Isso incomodava as mulheres brancas dos senhores, os líderes governamentais e a Igreja.

Para governadores e bispos, o vestuário das escravas e o luxo das mulheres forras nos cultos divinos era fonte de perigo e preocupação constante [...] O Conde de Gaveas, governador da capitania, chegou a publicar diversos bandos, denunciando a grave ofensa a Deus causada pelos trajes luxuosos das forras. E proibia a exibição de artigos de luxo nos trajes das mulheres negras sob pena de confisco, expulsão da vila e prisão (KANTOR, 1998, p. 168).

Kantor ainda nos traz um comparativo entre a Bahia e Minas Gerais, no que se refere ao contexto social da época, onde as aparências determinavam a qual classe se pertencia.

> [...] em meados do século XVIII, a sociedade urbana mineira apresentava-se estritamente estratificada, principalmente quando comparada com sociedades do Nordeste açucareiro: escravidão

> urbana, pequeno plantel de escravos, presença maciça de população livre pobre, número elevado de alforrias. Em uma sociedade de feição barroca as aparências raramente enganavam, mas pelo contrário, deviam definir precisamente as camadas sociais e políticas. A regra de etiqueta barroca e a ostentação do luxo formalizavam e davam visibilidade às hierarquias sociais, e nessa perspectiva, engendravam uma cultura ritualística complexa e sofisticada [...] (KANTOR, 1998, p. 170-171).

Minha hipótese, ao observar esses trajes, é de que, a partir deles, os demais trajes e indumentárias do candomblé foram recriados e ressignificados. E nesse processo de assimilação, invenção e reinvenção, foram inseridas as amarrações (faixas que se transformam em laços, dobras, sobreposições), com a inclusão das insígnias ou paramentos, uma vez que havia uma intensa circulação de produtos, impulsionada pela compra, troca e venda. As insígnias e paramentos feitos de tecido ou até mesmo de metal (folhas de flanders) tinham uma estética ocidental bélica em alguns casos, principalmente, ao nos referirmos às divindades oborós – òrìsà masculinos. Mais à frente, iremos dedicar um capítulo sobre esse tema.

A seguir, abordaremos outro tecido, bastante utilizado pelos negros escravizados, forros ou libertos em suas vestes: o tecido de chita. Esse tecido se apresentará nas vestes negras e, posteriormente, nos trajes utilizados pelos adeptos, nos templos/terreiros de candomblé.

O tecido de chita

Segundo Silva (2010), a palavra chita deriva de *chint*, em híndi, língua falada da Índia, derivada do sânscrito. *Chint* significa pinta ou mancha[60]. O tecido se caracteriza pela estampa predominantemente floral. Tendo em vista que entre 3 mil e 5 mil a.C., já podem ser encontrados flores, galhos, folhagens, arabescos e desenhos geométricos, como o madra (listras cruzadas formando xadrez, típico da região de Madras), nos tecidos que os indianos estampavam com seus cunhos, espécie de carimbo de madeira entalhada ou de metal, antecessor dos clichês de impressão.

Do século XI ao XV, houve grande desenvolvimento da produção de tecidos estampados na Índia. As cores vinham de pigmentos naturais, como o índigo (planta da família das leguminosas, que produz o azul) e o dióxido de ferro (ferrugem),

[60] Em Portugal, as estampas de chita, vindas da Índia, seriam conhecidas pelo nome de pintado. Na Holanda, recebe o nome de sits e na Inglaterra, o tecido estampado de flores é chamado de chintz até hoje.

preparados em fervura e infusões. Para fixar a cor no tecido era utilizado o mordente, substância essa que agregada ao tingimento garantia a durabilidade da cor. Por isso, os tecidos indianos resistiam melhor que os europeus a lavagens e exposições ao sol. A estampa que derivou na chita – embora tenha sido levada ao conhecimento europeu através de Vasco da Gama, por ocasião de sua chegada em Calcutá, em 22 de março de 1498, onde encontrou tecidos de algodão estampados que encantaram toda a sua tripulação – já era conhecida e produzida pelos povos autóctones do continente americano.

Segundo Pezzolo (2017), em 1613, o monopólio das relações comerciais com a Índia pertencia aos mercadores de Londres, surgindo, a Companhia Inglesa das Índias Orientais. Com a Companhia, os ingleses tinham autorização para importar algodão estampado indiano sem taxa. Eles incitavam os indianos a pintarem seus tecidos usando cunhos e, ao mesmo tempo, começavam a produção de imitações na Inglaterra, valendo-se de técnicas indianas. Em 1664, a Companhia das Índias Orientais foi criada por decreto real. Daí em diante, portos do Atlântico e do Mediterrâneo passaram a receber mais facilmente os produtos “indianos” ou “pintados”, bem como outros produtos orientais (PEZZOLO, 2017, p. 51).

No Oriente, o tecido estampado indiano – *o chints* – passa ter valor igual ao da seda chinesa. O comércio exterior é impulsionado por esta valorização dos florais da Índia que são vendidos para Portugal e países próximos. Tanto no Ocidente quanto no Oriente, os tecidos de chita com suas estampas transformam de maneira significativa o comércio fabril.

Portugal possuía acordos comerciais com a Inglaterra, que lhe fornecia todo o tecido *chintz* de que precisava. A partir disso, podemos supor que, devido a esses acordos comerciais, Portugal demorou a produzir ele mesmo o tecido. Registros na história cultural dizem que outra razão para esse atraso é a habitual rejeição lusitana ao trabalho manual. Pois tecedor era sinônimo de escravo. Talvez por causa da influência mulçumana – para eles, a tecelagem era considerada atividade terrível (SILVA, E., 2010, p. 102). O ofício de tecelão, na cultura portuguesa, era sinônimo de subalternização, de algo menor e sem valor algum.

Na cesura ocasionada pela história social da estampa de chita, encontramos o tecelão e o seu ofício de tecedor subjugados (por se tratar de um trabalho, ainda, artesanal, familiar), mas com a popularização da produção do tecido, o tecelão passou a não estar mais abaixo do produto que criava. Ele passa a ser um importante

elemento, ou seja, a mão de obra especializada em tecer, colabora para o desenvolvimento econômico da Europa, por sua vez, da Inglaterra e de Portugal.

Por volta de 1690, com as primeiras fases do processo de industrialização em Portugal, foi fundada a primeira manufatura de impressão sobre o tecido de algodão entre um inglês e um holandês (PEZZOLO, 2017, p. 51). No final do século XVII, a tecelagem teve importância fundamental. Ela impulsionou a concentração fabril, fazendo com que o setor industrial e o comércio internacional progredissem consideravelmente, devido à produção em larga escala.

Havia mestres estampadores, abridores de estampas e coloristas (a especialidade mais difícil), que coordenavam respectivamente o trabalho de impressão propriamente dito, de desenho e recorte dos moldes e de preparação das tintas. Estes técnicos eram em grande parte estrangeiros, e os seus salários e as despesas do seu recrutamento representavam um dos grandes custos de lançamento de uma destas empresas. A aprendizagem dos processos técnicos mais complexos fazia-se muito imperfeitamente (PEDREIRA, 1991, p. 549).

Conforme Pedreira (1991), a estampa que compunha o tecido de chita podia substituir, com vantagens, as sedas, tanto em artigos de vestuário como de decoração. A importação de cálicos (tecidos indianos de algodão) cresceu consideravelmente e as Companhias das Índias Orientais, fundada no século XVII, já citada no decorrer do texto, começaram a organizar feitorias para reunirem esses produtos (PEDREIRA, 1991, p. 537). Com isso, passaram a comercializá-los em diversos países no Ocidente.

A estudiosa Pezzolo (2017) menciona que nos séculos XVIII e XIX, a indústria de estamparia era uma das mais importantes de Portugal. Ela alimentava o mercado interno e o das colônias, e grande parte dessa mercadoria tinha destino certo: o Brasil.

Em 1777, o mercado brasileiro garantia o escoamento de grande parte da produção portuguesa. Entretanto, a cultura do algodão, que prosperava ao noroeste do Brasil, alimentava a industrialização da chita nacional, principalmente no estado de Minas Gerais. O uso da chita se dá pelo desenvolvimento do ciclo da mineração, por ser um tecido barato e adequado ao clima (PEZZOLO, 2017, p. 52-53).

Santos (2015) afirma que no Brasil do século XVIII, a cultura algodoeira cresceu nos estados do Pará, do Maranhão, do Ceará, de Pernambuco e da Bahia. Essas afirmações nos levam a concluir que, em território nacional, já havia produção de

algodão. E, mais à frente, ocorreu a produção dos tecidos estampados, a partir do conhecimento da técnica de estamparia indiana e inglesa, que procurou imitá-la.

No Brasil, o tecido de chita, muito utilizado pela classe popular trabalhadora e por pessoas negras e afrodescendentes, na condição de escravizados, forros ou livres, tornou-se o produto de consumo dessa mesma classe no período colonial, no império e se manterá na república.

A chita, tecido de algodão com estampa colorida, de baixo custo, era mais adequada aos trópicos. O tecido com as estampas de chita passou a ser apreciado e considerado preferência dos consumidores europeus e brasileiros. Mesmo sendo um elemento de distinção de classe social no Brasil, uma vez que era usado para vestir os escravizados e classes menos abastadas, produzida na Europa e na Índia, podemos supor que seu uso passa a competir com a seda, tanto no vestuário como na decoração. Pois ambos tecidos, chita e seda, são leves, e por sua vez, adequados aos países de temperaturas elevadas e quentes.

Figura 49 – Tecidos de chita variados



Fonte: https://valencaagora.com/a-historia-da-chita-um-tecido-quase-brasileiro/ . Acesso em: 22 mar. 2019.

Portugal, entretanto, prosseguia no aprimoramento da chita. Em 1875, a Companhia de Fiação e Tecidos de Alcobaça foi fundada no Porto, onde funcionou até meados do século XX (PEZZOLO, 2017, p. 54).

A tecelagem e a chita foram de grande importância para o desenvolvimento econômico europeu. A industrialização e comercialização desses produtos é um bom exemplo desse crescimento, estampando os trajes dos brasileiros, e das pessoas que

foram escravizadas. *Debret* e *Rugendas* retratam as diversas funções sociais que os negros e negras desempenhavam no Brasil colonial e após esse período. São sensuais, elegantes e suas vestimentas ou trajes denotam isso.

A chita utilizada nas vestes negras nos permite um outro olhar para que nos atentemos a esta outra faceta dos que estão na condição de subalternizados: escravizados e tecelões aqui citados. Ambos foram importantes para a manufatura, produção, compra e venda de produtos têxteis. Foram, ainda, importantes colaboradores para o giro da economia da época. Mão de obra essencial para movimentação comercial entre os continentes.

Penso que os negros africanos escravizados, forros e libertos, ao utilizarem as cores e formas diversas de estamparia, apresentadas nos tecidos de chita, assemelhavam-se aos modos e costumes trazidos na memória, de suas origens, de suas cores intensas e vibrantes, que poderiam demonstrar, de certa maneira, a força, a vivacidade e exuberância de suas culturas vestíveis, no novo mundo. A utilização desses tecidos funcionava também como modo de comunicação entre si, uma vez que as estampas e cores expressam estados emocionais e tem algo a dizer.

Aparentemente, os tecidos grosseiros, de algodão e de chita, eram utilizados para a feitura das vestes para pessoas negras, que se cobriam e se protegiam no espaço campesino, ou seja, para o uso no trabalho rural, nas lavouras e na locomoção pelos espaços agrícolas. A essas roupas produzidas com os tecidos citados acima, ao longo do tempo, foi dada a alcunha de “tecido de qualidade inferior” ou “tecido barato”. Tais significados atribuídos à estampa chita foram os responsáveis por caracterizá-la como “popular”, uma vez que, tínhamos nesse período, como já citado, a distinção social nos modos de vestir. Mais um meio para comprovar a distinção de classe, pois as vestes feitas para as pessoas negras identificavam-nas como tal, devido ao uso do algodão, de tecidos grosseiros e da própria chita.

Embora em condições subalternas e de subserviência, seria leviano sustentar a imagem dos escravizados ligados apenas a afazeres pesados e cruéis, quase que despido totalmente ou apenas coberto por trapos, como algumas iconografias revelam. Sabe-se que os escravos que exerciam algum ofício eram mais valorizados por ocasião da venda e do comércio. E que o gosto dos colonos por roupas luxuosas e o ócio a que se dedicavam constituíram aspectos favoráveis ao surgimento de uma mão de obra voltada ao “mercado das vaidades” e “das aparências”.

Figura 50 – Tecido de chita estampada com fundo vermelho



Fonte: https://www.tecidosnainternet.com.br/tecido-chita-e-chitao-100-algodao/tecido-chita-100-algodao-2368-2 . Acesso em: 22 mar. 2019.

Figura 51 – Tecido de chita com fundo amarelo



Fonte: https://www.avimortecidos.com.br/tecido-chita-e-chitao/tecido-chitao-estampado-floral-vermelho-fundo-amarelo-2613v1--p . Acesso em: 22 mar. 2019.

Tendo em vista a escassez de documentos do período, é nos registros de viajantes estrangeiros ao Brasil que encontramos os homens da Colônia caracterizados como poucos laboriosos e, por isso mesmo, com nítida preferência à administração do trabalho dos cativos. Os apontamentos dão conta de que as mulheres mais abastadas se dedicavam a cuidar da família, da organização dos afazeres domésticos, que incluía a decoração da casa e da feitura de bordados. E ainda, poderiam estudar música e aprender a tocar piano. Daí serem citadas como obesas, desleixadas e mal-humoradas, já que ficavam deitadas em suas esteiras, sendo servidas, constantemente e para tudo, pelas negras e negros escravizados.

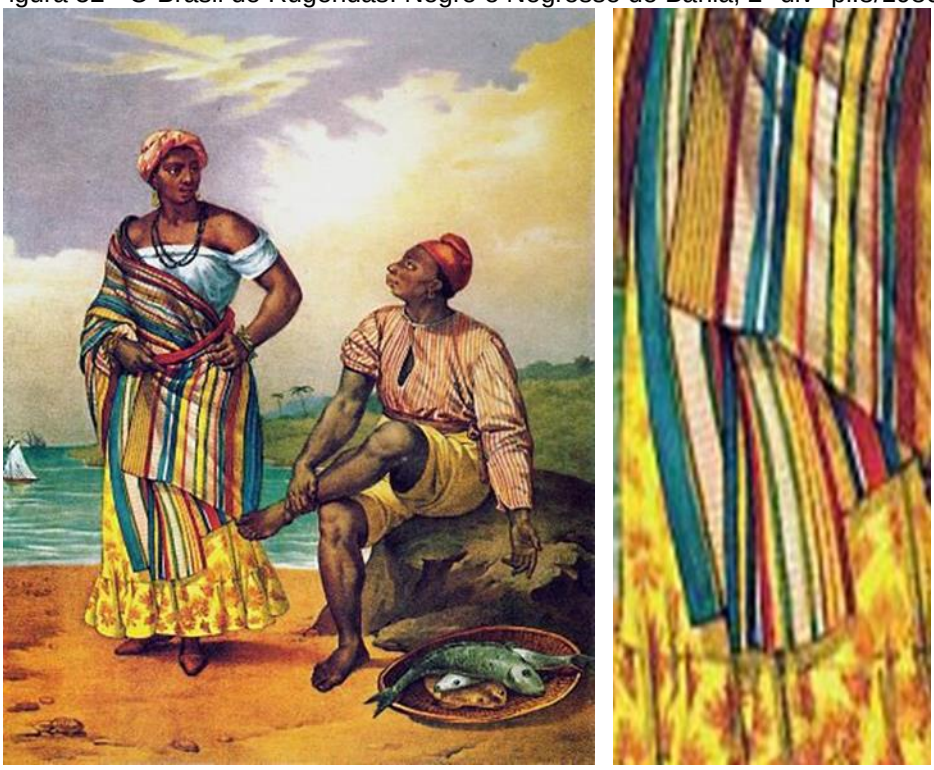
Não é à toa que os hábitos de homens e mulheres da Colônia escandalizaram os europeus que por aqui passaram nos séculos XVII e XVIII, registrando em suas anotações ser o Brasil o “berço da preguiça”. Mesmo assim, havia demanda pelas

roupas mais elaboradas, de influência europeia, pelos colonos presentes no Brasil. As artes de corte, o uso de vestes importadas, a aquisição de tecidos finos e nobres eram apreciados por aqueles que faziam parte da elite. Assim como as posses de extensão de terras, a boa quantidade de escravizados, a produção e venda de produtos alimentícios, as roupas luxuosas e joias também denotavam poder aquisitivo elevado dessas famílias, de modo que eram altamente valorizadas.

A técnica de costura, reforma e criação de roupas acabaram se tornando um dos trabalhos mais importantes dos escravizados que se dedicavam a tal ofício, juntamente com os afazeres domésticos, referidos anteriormente. Aliado a esses ofícios teremos o bordado artesanal, já citado no decorrer do texto.

Rugendas, em Viagem Pitoresca (1835), retrata em suas pranchas negras e negros na condição de pessoas escravizadas, possivelmente vestidos com saias de estampas de chita, peças feitas de algodão ou linho no século XIX. Observando as obras de Rugendas, constatamos que é possível encontrar a estampa chita nas roupas dos africanos, afro-brasileiros ou afrodescendentes que foram escravizados.

Figura 52 - O Brasil de Rugendas. Négre e Négresse de Bahia, 2ª div- pl.8/1980

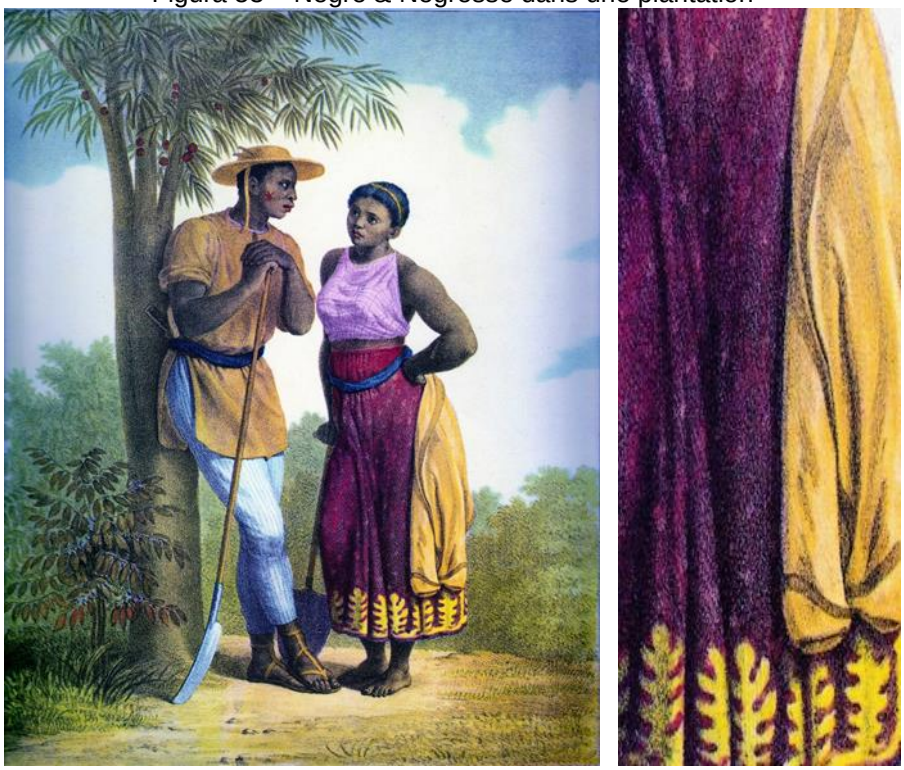


Fonte: Johann Moritz Rugendas, Viagem Pitoresca ao Brasil, 1835.

Nas cenas urbanas de Debret, os negros, muitas vezes, aparecem em situações degradantes, enquanto em outras, muito bem trajados aos modos europeus.

Em Rugendas, os escravizados são apresentados como figuras elegantes, altivas e, muitas vezes, bem trajadas e com retoques de sedução. Ora com o tórax desnudo, ora deixando uma parte do vestuário mostrando os ombros ou a clavícula, de maneira desapercebida e jocosa.

Figura 53 – Nègre & Négresse dans une plantation



Johann Moritz Rugendas, Viagem Pitoresca ao Brasil, 1835
Fonte: http://gangamacota.blogspot.com/2011/04/negro-e-negra-na-bahia-rugendas.html

Os desenhos e esboços coloridos com tintas, feitos por Rugendas e Debret, que apresentam os trajes dos negros africanos e afro-brasileiros que foram escravizados, retratam as diversas funções sociais que o negro tinha no Brasil-colônia e seu vestuário. Ele é altivo, sensual, elegante, e sua vestimenta denota isso.

Percebe-se o bom gosto no trajar, no uso de acessórios e adornos (colares, turbantes, xales, panos da costa, pulseiras). Há ainda certo ar festivo na escolha das estampas, o que destoa da indumentária dos brancos, embora requintadas, são sóbrias, austeras e sem o excesso de extravagâncias, ainda que volumosas na sua estrutura. Apresentam uma tabela de cores neutras, frias ou pastéis. Já ao observarmos os trajes dos negros, percebemos o uso da cor, de tramas, de diferentes formas de vestir, mesclando uma peça pronta com um tecido atado em várias partes do corpo. As cenas retratadas através da pintura, das aquarelas, estão relacionadas

aos espaços campesinos e urbanos, mostrando as particularidades das vestes para cada ocasião ou situação representada pelos artistas viajantes.

Podemos supor que, de certa maneira, o tecido de chita nos coloca em estado de reflexão a respeito dessa outra faceta dos modos de vestir dos escravizados e das atividades dos tecelões, que não está retratada na história oficial, ou seja, uma história que não é contada, e de certa maneira, apagada. Contudo, através da observação e análises das vestimentas apresentadas nas obras de arte de Debret e Rugendas, para além do olhar hegemônico eurocentrado, percebe-se que há uma lacuna que devemos preencher, a partir de um olhar decolonial, realizando a quebra de paradigmas, ou seja, mostrando uma outra faceta do negro no Brasil e suas relações no novo mundo, tendo como referencial, seus modos de vestir. Seja no contexto campesino, urbano, festivo ou religiosos.

Figura 54 – tecidos de gorgurinho estampados com figuras florais e abstratas



Fonte: https://www.catextecidos.com.br . Acesso em: 22 mar. 2019.

Ao retomarmos a moda apresentada nos templos/terreiros de candomblé, após a colonização, abolição da escravatura e república durante os séculos XIX, XX e início do século XXI, verificamos que a estrutura das vestimentas atreladas ao passado se manteve, porém, utilizando-se dos tecidos citados no decorrer do texto, do algodão bordado, tecidos finos franceses e da chita, havendo, ainda, a inserção de variados tecidos que se assemelham a estampa chita: o gorgorão e o gorgurinho. Porém, isso ocorreu por meio de um processo de mudanças, invenções, reinvenções, e por sua vez, de inovações, no uso de variados tecidos e na adequação dos trajes e

indumentárias para as mulheres e principalmente, mais à frente, para os homens, que também passarão a fazer parte do culto religioso afro-brasileiro com maior ênfase. No início do século XX, ocorre a formação de babalorixás, e com isso, haverá novamente, uma nova roupagem para o uso de vestes rituais e festivas, indo além das vestes femininas já existentes.

Exemplifico, abaixo, alguns trajes dos adeptos e indumentárias dos orixás contemporâneos, presentes no candomblé da região sudeste e nordeste, para que possamos visualizar a produção atual dessas vestes, e perceber as semelhanças com os trajes dos séculos XVIII, XIX que perduraram durante o século XX e são mantidas na contemporaneidade, no início de nosso século XXI. O estilo e a estrutura das vestimentas, aliados à tradição interna dos templos/terreiros e à moda local, aliados ao costume do uso desses trajes, mantiveram-se para além do tempo. Pode-se dizer que passaram a ser trajes e indumentárias atemporais, pela preservação da forma, volume, composição e a inserção de novos elementos. E com isso, houve o fortalecimento da cultura material e imaterial apresentada nesses espaços religiosos.

Figura 55 – trajes interiores masculino e feminino/roupas de ração



www.casaafricabrasil.com.br . Acesso em: 22 mar. 2019.

Figura 56 – Traje de Baiana em algodão, bordados e rendas



Fonte: http://www.casaafricabrasil.com.br/ . Acesso em 23 mar. 2019.

Figura 57 – Traje de Baiana confeccionado com tecido de algodão bordado com Richelieu



Fonte: http://www.casaafricabrasil.com.br/. Acesso em: 23 mar. 2019.

Figura 58 – Trajes de Baiana feitos de gorgurinho e chita



Fonte: http://www.casaafricabrasil.com.br/. Acesso em: 23 mar. 2019.

Figura 59 – Trajes completos de Baiana com referências europeias em tecidos bordados e de rendas



Fonte:http://www.casaafricabrasil.com.br/. Acesso em: 23 mar. 2019.

Figura 60 – Indumentárias para as deusas Òsun e Yemoja feito com cetim, rendas , tecidos finos, tule bordado e laçarotes.



Fonte: www.casaafricabrasil.com.br . Acesso em: 23 mar. 2019.

1.2.3 O traje feminino euro-afro-brasileiro de Candomblé

O traje feminino de candomblé é popularmente conhecido como o “traje de baiana”. Segundo Escorel (2000), é uma recriação cultural desenvolvida pelos negros africanos e seus descendentes, “instrumento ao mesmo tempo de resistência ao imperialismo cultural do branco e de sua inserção social no novo mundo” (ESCOREL, 2000, p. 71).

O traje é composto pelas seguintes peças:

Camisu – camisa com decote arredondado feita geralmente de algodão e renda;

Bata – blusa em corte godê, com variados comprimentos para que possa se sobrepor à saia rodada dando acabamento ao volume. Usado pelas *elègùn òrìṣà* que alcançaram a senioridade, que adquiriram o grau de egbon/egbomi;

Calçolão – calça feita de algodão, com ou sem bolsos, com acabamento, na perna, de renda ou tecido estampado, de acordo com o que for escolhido para fazer a saia. Geralmente possui algum outro acabamento de aviamentos;

Pano da costa – tecido *asọ oke* africano ou feito de tecido igual ao da saia e do calçolão, formando uma composição homogênea. Usado no tronco do corpo amarrado no colo da *iyáwò/elègùn òrìṣà* ou da divindade (possui múltiplas funções);

Anáguas – saiotes de algodão engomados, geralmente sobrepostos um ao outro para dar volume e circunferência. Varia de 3 a 7 peças a depender do costume do terreiro e da divindade do *elègùn òrìṣà*. Pode ser feita também com entretela, saco alvejado de farinha de trigo ou tule;

Contra-goma – saia rodada em tecido de algodão para dar equilíbrio as anáguas, para que a outra saia rodada seja colocada por cima;

Saia rodada – feita de tecidos variados entre 4,5cm a 6,00 cm de roda no corte godê. Em alguns casos, pode chegar a 8 cm com o uso da pala;

Turbante ou torço – faixa de tecido asò oke ou outro tecido, que forma conjunto com o pano da costa de 3cm a 5cm de comprimento, e que é amarrado de várias formas e maneiras. O turbante fechado indica que a *iyàwó* é iniciada para divindade masculina (*oborò*) ou divindade feminina (*aiyabá).* Há o uso das conhecidas “orelhinhas ou asas de borboleta”. Quando for de uma orelhinha, pertence à divindade masculina, quando for de duas orelhinhas, pertence à divindade feminina;

Joias – fios de contas, colares e bijoux que correspondem aos *elègùn òrìṣà*;

Calçados – rasteirinhas, mule, sandálias ou até mesmo um tamanco com salto de acrílico. Antigamente o calçado que compunha o traje de baiana se chamava changrin.

Segundo Patrícia Ricardo de Souza (2007), trata-se de uma roupa que mistura e sobrepõe elementos de origens diversas. A roupa da baiana junta Oriente e Ocidente quando o torço encontra a saia armada, traço europeu inconfundível desse traje, moda entre as mulheres da sociedade branca urbana desse período colonial, elemento que foi incorporado e eternizado. Um traje que era, a princípio, das mulheres escravizadas, portanto, das classes subalternas, que logrou alcançar o *status* do símbolo nacional e foi imortalizado nas religiões afro-brasileiras (SOUZA, P., 2007, p. 73).

O uso do traje feminino obedece à hierarquização e tradição do candomblé, a partir das quais a elègun orisà seguirá as regras, de acordo com sua posição, seja ela abiã ou *iyàwó*. A cada degrau alçado, será modificado o tipo de tecido, os aviamentos e a inserção de outros elementos que irão, cada vez mais, compor o traje, até chegar no uso do traje de richelieu nacional e africano. Falaremos um pouco mais sobre ele adiante.

> O traje da baiana no candomblé é sagrado, como toda roupa nessa religião. Uma roupa-de-santo não deve ser pendurada de qualquer jeito no varal, não deve ser deixada do avesso, deve "repousar" por um período depois de ter sido usada, até que o suor seque, entre outras coisas. Outro dado importante é que, embora possa haver bastante inovações no que diz respeito aos materiais utilizados, não houve mudanças expressivas com relação à forma do traje de baiana do candomblé (SOUZA, P., 2007, p. 76).

As *abìyàn* começam usando o traje completo feito de tecido de algodão, percal ou oxford com simples aviamentos no tom branco somente.

As *ìyáwó*, ao ser realizada a iniciação, durante o período de um ano, usarão o traje de baiana em viscose, lease ou oxford, também nos tons brancos. Após a obrigação de um ano, poderão usar nas atividades cotidianas do terreiro, o *kaftan* de lease com decote, e já ir se preparando para ofertar os votos de iniciação que se refere aos 3 anos, quando passarão a usar trajes de tecidos coloridos, mas ainda os tecidos mencionados acima, de acordo com as cores que se referem ao seu *òrìṣà* venerável. Ao concluir os votos de 5 anos, passarão a usar o guipir, lease, viscose, gorgorão ou gorgurinho, entre outros, tanto nos tons branco, quanto coloridos.

Ao chegar no momento de maior graduação, que é de 7 anos, a adepta usará todos os tecidos anteriores, porém, acrescentando o traje de *richelieu* completo, totalmente branco, para receber a titulação e o cargo que lhe será confirmado pelo *Bàbálòrìsà* ou *Ìyálòrìsà*, juntamente com outros *ègbón/egbomi*. É um momento muito importante para egbè, devido à dedicação, veneração e fidelidade ao templo/terreiro. Realiza-se uma linda festividade, em homenagem à futura egbon/egbomi e para seu *òrìṣà*. Acontecem rituais restritos diários, atos internos que, muitas vezes, parecem intermináveis, tamanha a rigidez do culto religioso afro-brasileiro. E a partir desse momento, terá "uma certa liberdade" para ousar e inovar no uso dos trajes, utilizando tecidos *wax prints*, *super wax prints* e os tecidos de *richelieu* africanos. A depender do templo/terreiro, se acaso for reafricanizado, ao ter passado por rituais nos moldes

africanos, incluirá em seu guarda-roupa os trajes *aṣọ oke*, com as cores que correspondem à sua divindade e ao cargo ou função adquirida.

A riqueza, o luxo, a opulência integram o ideal de culto no candomblé. Essa noção vem da África, onde a opulência deve ser sempre mostrada, ostentada. Soma-se a isso o barroco, estilo artístico marcado pela ornamentação que influenciou fortemente o país no tempo de sua formação. Disso tudo resulta uma estética marcada pelo excesso, pelo "muito", pelo over e igualmente pela manifestação da riqueza (SOUZA, P., 2007, p.129).

As concepções e valores africanos ao longo do tempo apresentados no candomblé – preservadas entre seus adeptos gerou o gosto e desejo apresentados no vestuário a favor da fé e da devoção perante a opressão. A exibição e ostentação é preenchida de sentidos que vão além da simples demonstração de poder. O candomblé torna-se protagonista através de seus belos trajes e indumentárias, mas principalmente pela preocupação em adornar, demonstrando a opulência em suas vestes.

A opulência é, em última instância, uma exteriorização do luxo e riqueza, mesmo podendo dar uma impressão falsa do que exibe (SOUZA; GODOY, 2006, p. 21). Ao observarmos essa afirmação, nos deparamos com a realidade dos adeptos do candomblé, que muitas vezes, não são pessoas abastadas, ricas, e sim, pessoas comuns, que trabalham duro, mas, de acordo com a fé e a devoção aos *òrìṣà* veneráveis, não limitam esforços para dar e ofertar o que há de melhor, tanto para si, quanto para a sua divindade. Com a entrada da classe média no candomblé, em alguns templos/terreiros, a pompa e o luxo passaram a ter um lugar preponderante, fazendo com que a religião se tornasse cada vez mais cara. Para o adepto que deseja permanecer nela, se faz necessário acompanhar as tendências que surgem no decorrer de sua trajetória. O candomblé cria, recria e inventa moda.

Ao longo do tempo, muitas transformações se impuseram ao candomblé, mudanças devidas ao processo de modernização da sociedade, às inovações tecnológicas, mudanças decorrentes de sua universalização, uma vez que desde a década de 1960, com sua chegada em São Paulo, essa não é mais uma religião somente de negros (PRANDI, 2021).

Há templos/terreiros que mantêm a "tradição da modéstia", nos modos de vestir, mas não perdendo o bom gosto, enquanto outros extrapolam e assumem o glamour sem nenhuma parcimônia, pois o lema é estar belo para o *òrìṣà*, mesmo que

venha a ter um alto custo. Nos candomblés de ketu, tanto em São Paulo, Bahia e Rio de Janeiro, a externalização do luxo, beleza e o *over* se dá cada vez mais. Pois o candomblé, cria, inventa e reinventa moda. E, na maioria das vezes, é necessário acompanhar "as tendências de moda de terreiro", para não serem criticados ou terem seus nomes "jogados na praça". Frase constantemente usada entre os babalorixás, iyalorixás e seus adeptos – *elègùn òrìṣà*.

> A moda no candomblé tem um limite bem delimitado, mudanças podem ser introduzidas no que concerne aos detalhes, aos materiais utilizados, mas muito raramente mudanças estruturais. Em se tratando da forma, não se pode inovar tanto. Até mesmo porque essa é uma religião que logrou se reproduzir mantendo-se fiel às suas origens; seus trajes não se modificam no que diz respeito à forma porque isso seria incorrer no risco de descaracterização. (SOUZA, P., 2007, p. 49).

Atualmente, porém, têm sido inseridos os tecidos e trajes africanos, como já mencionados aqui, que trará uma outra visualidade e estética, mesmo que o templo/terreiro não assuma de forma explícita o processo de reafricanização. Nota-se o "acúmulo" de elementos que passam a compor "o guarda-roupa do povo de *òrìṣà*", tanto para os adeptos como para as divindades.

Há uma preocupação em externalizar o luxo, o glamour e a opulência no uso dos trajes durante os festejos e rituais públicos. O candomblé em pleno século XXI, devido à cultura hegemônica eurocêntrica e cristã, ainda é visto como uma religião marginalizada, perseguida ou até mesmo, analisada como "primitiva". Porém, a estética visual e o cuidado no ato de vestir revelam uma sofisticação e, nos rituais restritos e públicos, são primordiais para a religiosidade afro-brasileira e a todos os envolvidos, imortalizando trajes que remetem ao período colonial, que foram perpetuados, e cada vez mais, estão presentes nos templos/terreiros.

O ato de vestir é indissociável da prática e vivência religiosa. A meu ver, o ato de vestir é uma maneira de expressar a fé, a devoção e credibilidade à religião. E expressa, principalmente, o fortalecimento coletivo, em que a individualidade passa a ter importância, como parte do grupo e identificando-se como tal. As vestimentas, trajes e indumentárias são elementos que colaboram e reafirmam a "cultura vestimentar" e religiosa de candomblé.

O traje de bordado Richelieu

O traje de bordado *richelieu* no candomblé possui lugar de destaque, sendo utilizado pelos elègun òrìsà masculino e feminino. Conforme citado acima, seu uso se dá nos votos de comemoração dos 7 anos de vivência e experiência no candomblé por seus adeptos, que ao atingirem a senioridade, participam de um ritual, que pode ser o chamado de *odu ejé*, *orò odún kéje*, *odum mejé* ou *odum ejé*[61], ou o ritual o chamado de *oiyè*[62].

No campo estético de comunicação visual das religiões de matrizes africanas, o bordado de richelieu é sem dúvida é um dos elementos representativos dos trajes usados pelos adeptos, pois representa, de certa maneira, em meio a grande variedade de tecidos e panejamentos, a beleza e a exuberância própria desses espaços, efetivando uma moda singular.

Antigamente, esse traje era confeccionado com a compra de toalhas e caminhos de mesa, mas atualmente, existem indústrias no Nordeste, e ainda, artesãos/artesãs espalhados por todo o Brasil, em templos/terreiros, que preservam a tradição da feitura desse traje. Em São Paulo, foi possível conhecer uma dessas Ìyálòrìsàs artistas/artesãs, com qual realizei uma entrevista, que terá trechos compartilhados no decorrer do texto.

De acordo com Lody (2015):

> Os tecidos convencionais para o richelieu são o linho e a cambraia de linho, além da organza. Certas linhas são preferidas, como a linha de seda, algodão e do tipo cordonê. O desenho impresso sobre o tecido que se encontra no bastidor, e assim a técnica é realizada com os bordados e os recortes; os bordados são feitos à mão ou, como é muito comum, com o emprego da máquina de costura. (LODY, 2015, p. 31).

Segundo historiadores, o nome bordado *richelieu* se deve ao Cardeal e Duque de Richelieu Armand-Jean du Plessis (1585-1642), o principal ministro de Luís XIII de França, que destacou as alvas rendas e bordados elaborados de suas vestimentas (LORENZO, 2002, p. 144). Em uma tentativa de construir a economia francesa da

[61] Cerimônia em que o dignatário de templo/terreiro incumbe a responsabilidade a um ou uma egbon/egbomi (filho ou filha com sete anos de iniciação) a se tornar Babalorixá ou Iyalorixá, de acordo com seu odu ou destino, que realizará, com o auxílio de seu dignatário/a, a abertura de um templo/terreiro que estará filiado ao templo/terreiro matriz. Mas nem todos nascem com essa função ou determinação. A eles serão entregues os objetos simbólicos rituais que legitimam a senioridade em uma bandeja de prata ou cuia feita de cabaça.

[62] Cargo a ser assumido pelo egbon/egbomi, caso não tenha a responsabilidade de abrir um templo/terreiro.

época, *Monseur Richelieu* aplicou impostos em todas as importações e trouxe tecelões italianos de renda para a França para ensinar os artesãos locais, e com o tempo, a França se tornou líder na confecção de rendas.

A técnica de bordar o *richelieu* inclui pontos de caseados distintos que cruzam as áreas de tecido recortadas chamados *picots*. Ao cortar os espaços vazios do tecido entre os motivos bordados, as áreas que foram cortadas ao redor destes motivos, serão chamadas *brides* – que são o elo entre os desenhos que formarão as figuras espalhadas por todo o tecido, milimetricamente distribuídas por todo o tecido, de acordo com os cortes realizados. Os italianos batizaram essa invenção de *punto tagliato,* os franceses de *point coupé*, ou seja, ponto cortado ou vazado. Essa técnica também passou a ser conhecida como bordado de ponto cortado de Veneza, ou ponto de Veneza. Elementos com flores, arabescos e folhas, que eram temas constantes desse ponto, espalham-se como a técnica orientalizada, especialmente para as roupas do clero e da nobreza.

No candomblé, o *richelieu* tem lugar de destaque, uma vez que o uso do traje feito com esse tecido bordado denota senioridade, identidade perante o grupo e poder, pois só pode ser usada após as obrigações rituais dos sete anos de iniciação. Escreve Lody: “As indumentárias rituais de matriz africana trazem ainda o *richelieu* como um resultado estético integrado e formador de uma identidade afrodescendente” (2015, p. 30).

Já a estudiosa Andrea Mendes, em sua obra Vestidos de Realeza – fios e nós centro africanos no candomblé de Joaozinho da Goméia (2014), afirma que no candomblé, o *richelieu* surgiu como elemento que conferia luxo às vestimentas, em função da sofisticação da técnica empregada, agregando em si mesmo um valor material e principalmente simbólico (MENDES, A., 2012, p. 87).

Em campo, tive a oportunidade de conhecer a *Ìyálòrìsà* Noris D’Osùn, artista/bordadeira de *Richelieu,* que juntamente com seu companheiro, são dignatários do *Ilè Odé Omi Jagum*, localizado no Jd. Mitsutani, em São Paulo. Seu trabalho trouxe um aspecto que, a meu ver, é inovador pelo uso de linhas coloridas, criação de diversos formatos e criatividade para a execução das vestes religiosas.

Figura 61 – Bordados richelieu coloridos criados por Noris D'Òsun



Fonte: https://www.facebook.com/noris.morindosun/photos?lst=100000135110263%3A100003006383399%3A1599146620 . Acesso em: 26 mar. 2019.

A história da *Ìyálòrìsà* é interessante devido ao seu desejo de criar uma indumentária para o *òrìṣà Omolu*, de seu companheiro. Segue abaixo:

> A primeira roupa de bordado richelieu que fiz foi para Pai Omolu. Pai Omolu nos deu tudo: comida, casa, uma família de santo e muitas alegrias também. Tudo que conseguimos foi com muita luta, sacrifício e dedicação. Por gratidão, por ter me concebido a ter meu filho, por ter constituído uma família, pela oportunidade de ter conhecido o Pai Alexandre – meu marido, e por todas as benesses que adquirimos. Jamais pensamos em desistir. Mesmo com as dificuldades. O pai Omolu de meu companheiro, usa somente trajes brancos, ou em outras ocasiões tons claros, terrosos. Fiz uma roupa branca toda bordada para ele. Ficou linda! O processo é demorado. Uma peça feita por mim demora de 60 a 120 dias. Eu uso o tecido 100 por cento algodão. Antigamente, se usava a máquina de pedal e hoje temos a de zig-zag. O bordado richelieu, antigamente, era feito no tecido de linho, recortado à mão. Hoje temos o richelieu industrial, produzido em série. Embora seja richelieu, não é como o bordado artesanal. Eu trabalho também com bordados fechados. Os materiais para bordar são básicos: bastidor, máquina de costura, tesoura, tecido e linha de boa qualidade. As linhas são coloridas, temos uma paleta diversificada. Desde os tons claros aos tons mais escuros. A minha criatividade é estimulada através de histórias que eu ouço. A inspiração vem através da escuta, do que as pessoas me contam. Geralmente, eu peço para a pessoa que solicita meus bordados para me contar algo. E vou desenhando, vou colocando no papel. E as ideias vão florescendo, vão surgindo. Geralmente, quem deseja ter uma roupa de bordados, seja richelieu ou outro qualquer, é para ser usado num momento especial: aniversário de feitura de santo, entrega de algum título ou cargo, obrigação de 7, 14 ou 21 anos. Ou até

> mesmo para presentear amigos ou pessoas importantes que fazem parte da vida da pessoa. Então, preciso saber algo, para que eu consiga desenvolver um bom trabalho. A relação com os bordados é tão profunda, que necessito dos sentimentos para bordar. Eu bordo quando estou alegre, quando estou triste, quando estou stressada, enfim, os sentimentos movem minha produção. (Entrevista cedida ao pesquisador em 25 abr. 2020)

A prática e exercício do bordado, em muitos templos/terreiros, além da relação com os rituais e religiosidades afro-brasileiras, da personificação dos orisà através da indumentária, também nos levam a refletir sobre a importância cultural estabelecida no fazer e de sua permanência. Há um movimento de perpetuação desse costume em "bordar para vestir" que além de preservar a manufatura e delicadeza do bordado, também é meio de subsistência para muitas pessoas, para o "povo de *òrìṣà*".

Tal como Noris, há muitas outras mulheres e homens que fazem dessa prática um meio de vida. Recentemente, pude ter acesso ao aspecto cultural de um outro tipo de bordados: os bordados conhecidos como *renda barafunda*, que é altamente difundido no Ilè Asè Opô Afonjá, por uma *egbon* de *Nànáá Buruku*, chamada Fernanda Coelho[63], que coordena o *Ateliê Africa Ponto a Ponto,* em Salvador – BA, que resgatou a arte milenar africana de criar trajes e indumentárias de candomblé com a técnica de "desfiar o linhão" e com isso, criar formas, desenhos e arabescos que dão uma estética outra, mas que também é de bom gosto, delicado, e os adeptos e òrìsà se agradam de vesti-lo. A técnica do *bordado barafunda* é também aplicada com o uso da palha da costa, geralmente para as divindades que se relacionam com o panteão dos deuses *djejè* cultuados no candomblé de ketu – divindades do antigo Daomé, atual Benin. *Omolu*, *Obaluwàiyè*, *Nànáá Buruku*, *Ossañiyn* e *Osumarè* são trajados com vários elementos feitos com o *bordado barafunda*. Além do resgate cultural, da valorização da arte manual, há um outro aspecto importante: a inclusão social dos *elègùn òrìṣà* na arte de bordar e mercado de trabalho.

[63] Para saber mais consultar: https://www.youtube.com/watch?v=DnRfHBsu8rI . Acesso em: 17 ago. 2020; https://www.facebook.com/294674317333320/posts/719065201560894/ . Acesso em: 17 ago. 2020. Conferir também: http://gshow.globo.com/Rede-Bahia/Aprovado/noticia/2016/11/filha-de-santo-resgata-bordado-criado-pelas-mulheres-na-senzala.html . Acesso em: 17 ago. 2020.

Figura 62 – Bordado barafunda by Fernanda Coelho



Fonte: https://www.facebook.com/photo/?fbid=4471463306280516&set=a.108703175889906
Acesso em 14 nov. 2021.

A seguir, apontaremos as influências africanas que fazem parte das vestimentas, trajes e indumentárias de candomblé. Eis um outro assunto bastante relevante para analisarmos as vestes afro-brasileiras e seus processos de inovação e inclusão de costumes diversos.

1.3 Influências Africanas – tecidos, amarrações e pluralidades

Breve contexto histórico iyorùbá

Segundo o historiador Saburi Biobaku (1957), o termo iyorùbá vem do árabe *yariba*, através dos hauçás, que assim denominava o vizinho povo de Oyó. Hoje, aplica-se a um grupo linguístico de vários milhões de indivíduos que, além da língua comum, estão unidos por uma mesma cultura e tradição e que têm como centro a cidade de Ile-Ifé, considerada por eles, como o Berço da Humanidade. Esta definição de iyorùbá como um grupo etnolinguístico foi primeiro divulgada pelo Reverendo Samuel Crowther, no *Vocabulary of the Yoruba Language*, publicado em 1852, porque, até então, os povos eram conhecidos pela denominação dos seus respectivos grupos regionais: Ifés, Oyós, Ijexás, Ondos etc. (BIOBAKU Apud CASTRO, 2012, p. 11). E em cada um desses grupos regionais, havia uma liderança – Os *Obá* - que tinham contato com o Império de Oyó.

Os iyorùbá ocupam grande parte da Nigéria, no sudoeste do país e, em menores proporções, parte do Togo e da República do Benin (antigo Daomé). Sua influência estendeu-se também para além do baixo Níger, em direção ao norte, adentrando a Terra Nupe. Pertencem predominantemente aos estados de Ogun, Oyo, Ondo, Kwara e Lagos, na Nigéria, onde convivem com outros grupos étnicos: anang, batawa, edo, efik, fulani, hausa, idoma, igbira, ibibio, ibo, igala, igbo, igbomina, ijaw, ijo, itsekiri, kanuri, nupe e tiv, cada qual com sua própria língua, costumes e sistemas de administração tradicional. Destes, os mais numerosos são os hauça, iyorùbá e ibo. A conquista daomeana de parte das terras iyorùbá favoreceu a miscigenação entre os grupos iyorùbá e fon, tornando-se pouco nítida a linha divisória entre eles. Os iyorùbá associam-se em subgrupos - Egba, Egbado, Oyo, Ijesa, Ijebu, Ife, Ondo, Ilorin, Ibadan etc (RIBEIRO, 1996, p. 37).

Oyó foi a cidade-Estado mais importante na região de meados do século XVII ao final do século XVIII. E com isso, o reino iyorùbá de Oyó agregou aos seus costumes, os aspectos artísticos, culturais e religiosos de outras regiões africanas, principalmente no período de expansão de território e guerras interétnicas.

O Império Oyó alcançou o apogeu de sua glória no século XVIII quando ele se tornou um dos reinados negros mais ricos na África e sua fama se espalhou fora do continente. Durante este período, a adoração de *Ṣàngó* foi organizada com base num vasto império, com os sacerdotes de *Ṣàngó* servindo como governadores das províncias em territórios conquistados. Qualquer vassalo do rei que se recusasse a pagar tributos ao Alàáfin era ameaçado com a ira de *Ṣàngó* (LAWAL,1983, p. 47).

Silva (1994) afirma em seus estudos que o sentimento nacionalista se expande e se adensa na África do século XIX. Torna-se mais intenso em estados muito antigos, que podiam ter vários séculos de existência, como Ifé, Benim, Oyó, Bornu, Uagadugu, Kano, Katsina, o do monomotapa e o do Angola a Kiluanje. Afirma-se esse fato, pois os novos reinos tomaram forma e força sob o estímulo do tráfico de escravos. Do nacionalismo surge uma nova ideia de Estado. O poder em expansão não busca mais apenas submeter outros agrupamentos humanos, que lhe pagariam tributo e lhe engrossariam os exércitos (SILVA, A. 1994, p. 25). Além do surgimento de uma nova ideia de Estado, a região do antigo Daomé foi conquistada pelo reino de Oyó (ampliando o panteão das divindades veneráveis), acumulando ainda mais riquezas, com a expansão de território e o aumento do contingente de pessoas com o objetivo de serem vendidos e comercializados, intensificando o tráfico transatlântico.

Nas primeiras décadas do século XIX, a estabilidade da parte ocidental do território iyorùbá foi destruída. O braço militar protetor do antigo império de Oyó, centralizado em sua capital, a cidade de Oyo-Ile, perto do rio Níger, entrou em colapso durante os severos transtornos políticos depois do final do governo do rei Awole, em 1796.

Os grupos do oeste e do noroeste da Iyorubalândia foram consequentemente atacados por guerreiros caçadores de escravos do Daomé e por cavaleiros Fulani e, mais tarde, até mesmo por outros iyorùbá. Os refugiados escaparam para o sul, onde se agruparam em novos povoamentos, como os de Ibadan e de Abeokuta, para se protegerem. Esses acampamentos se transformaram rapidamente em cidades, somente para entrar em conflito com antigos reinos estabelecidos, como Ijebu.

Com a mão repressora de Oyó enfraquecida, estouraram inevitavelmente as guerras civis, que começaram com o conflito na antiga cidade de Owu em 1821. Ijebu começou a vender cativos de Egba e de Ibadan; houve retaliação de ambas as partes. Em 1845, Ibadan, que sucedeu Oyo em poder, tornou-se um Estado militar e marchou para o leste a fim de capturar e vender os Ijesha dos Iyorùbá, porque Ilesha, a antiga capital, era o reino mais forte e, portanto, o candidato óbvio para conquistar Ibadan, em sua busca por expansão da área. Enquanto tudo isso acontecia, o povo iyorùbá estava sendo assediado e perseguido pelo comércio de escravo transatlântico (THOMPSON, 2011, p. 34).

As guerras interétnicas e os conflitos internos com o Daomé contribuíram para a queda do Império de Oyó (cerca de 1400 – 1835), que fora um Estado organizado, que possuía uma qualitativa cavalaria, forte comércio de escravos e diversos produtos, como tecidos, noz de cola, cauris, marfim, sabão da costa, uma vez que tinha relações com outros países africanos, com o comércio local que se expandia, relações comerciais externas com a Europa, em particular com Portugal, e, mais à frente, com o Brasil devido à colonização desde o século XVI, tendo se tornado solo português.

1.3.1 Os modos de vestir na Costa da África (Séculos XVIII e XIX)

DuPlessis (2010) cita Jean Barbot (1732), que por sua vez, descreveu sua experiência ao estar na Costa da África:

> O costume e a roupa da classe mais rica de pessoas, tais como mercadores, corretores e outros, […] consiste de três ou quatro varas,

> seja de cetim, pano de algodão, perpetuanas, sayes, chintz da Índia, ou outro tipo de tecido; as quais sem qualquer ajuda de alfaiates jogam sobre o corpo, enrolam em um pequeno círculo, e prendem de modo a pender do umbigo abaixo, cobrindo até a metade das pernas […]. A vestimenta da classe comum, tais como pescadores, canoeiros, vendedores de vinho e outros artesanatos é […] muito ordinária e pobre: alguns deles vestindo uma vara ou duas de estofo grosseiro, ou panos do próprio país […]. [Outros homens] vestem panos mais finos, como sayes, perpetuanas, ou panos de Quaqua, afivelados sobre suas cinturas, e unidos entre suas pernas; de modo que as duas extremidades pendem na frente e atrás, algumas até os joelhos, e outras até os pés. Esse tipo de vestimenta é comum para a maioria dos homens, qualquer que seja sua condição, quando estão em casa, ou em viagens: mas quando pessoas ricas vão à cidade, ou em visita, elas colocam seu melhor traje, […] ou envolvem seus pescoços e ombros com duas, três ou quatro varas de sayes, perpetuanas, ou tecidos mais finos, como cetim, chintz etc. […]. Os escravos são em geral pobremente trajados, e sempre levam a cabeça descoberta. A vestimenta comum às mulheres de qualidade é muito mais rica que a dos homens […] A parte inferior do corpo é coberta com um fino pano longo, amiúde duas ou três vezes mais comprido e largo que o dos homens. Esse pano longo elas envolvem em sua cintura, prendendo-o com uma tira de lã cardada vermelha, ou outro pano, com cerca de meia vara de largura e duas de comprimento, para ajustá-la bem ao corpo; ambas as extremidades dessa cinta pendendo sobre a anágua, a qual, quando é usada por mulheres da alta sociedade, é enriquecida com galões dourados e prateados. A parte superior de seu corpo cobre com um véu de seda, ou outra fazenda fina, ou calicôs; para cujo uso o verde e o azul são mais preferidos […]. Algumas dessas mulheres envolvem as ditas longas peças de fazenda em volta de seu corpo, logo abaixo dos seios e, dessa forma, deixam-nos pender até a metade da altura das pernas, e mais abaixo; na parte de trás da cintura, colocam uma grossa grinalda de pano, sayes ou perpetuana, em vez de uma cinta […]. Assim que essas damas negras voltam para casa, despem todo o seu rico traje, que guardam em seus baús, e, em seu lugar, envolvem-se em um pano da terra, que cobre apenas da cintura aos joelhos, para que possam ficar menos embaraçadas para executar seus trabalhos, ou o cuidado da casa, tal como os mais reles escravos poderiam fazer […]. A classe mais ordinária de mulheres usa um véu ou manta, feita de quatro ou cinco varas de sarja de Leyden, para se proteger do frio e da chuva [...] (BARBOT [1732] apud DUPLESSIS, 2010 p. 39-40).

Ao observarmos esse relato, podemos deduzir que havia a apreciação dos africanos em usar os tecidos europeus e peças manufaturadas, e com isso, mesclavam os elementos vestíveis, a partir das necessidades cotidianas e para ocupação do espaço público. Isso foi possível uma vez que o comércio de tecidos de ambas as culturas (europeia e africana) propiciava circulação entre os colonizadores e povos originários da região. Havia além do comércio, o escambo que estabelecia a relação de trocas.

> Consumidores do oeste africano, dessa forma, faziam uso de têxteis de proveniência local, regional e internacional; a globalização tornou mais complexas, e não mais simples, as culturas têxteis. De fato, mercadores europeus contribuíram para essa situação, ao aprimorarem o comércio de têxteis entre diferentes regiões da África ocidental. Um exemplo: os mercadores europeus adquiriam quantidades substanciais de tecidos de algodão produzidos nas zonas têxteis da Senegâmbia, do Golfo de Benim e de outros lugares, para troca nas regiões africanas exportadoras de ouro, marfim e escravos. Em comum, e junto com escravos, artigos de algodão, tecidos, localmente, eram transportados de região a região dentro da própria África, e também exportados através do Atlântico. Embora os dados quantitativos sejam esparsos, a importância continuada desse comércio de panos, produzidos na costa ocidental da África, é indicada pelos doze mil panos do Benim e pelos dez mil panos de Ardra, que os mercadores holandeses sozinhos comercializaram entre 1635 e 1637; pelos dez mil panos do Benim, enviados para São Tomé dois séculos e meio mais tarde (1816); ou pelos panos de algodão de meia dúzia de outras regiões, que podem ser identificadas em relatos de mercadores contemporâneos. (DUPLESSIS, 2011, p. 43).

Importante ressaltarmos que na África Ocidental, devido ao comércio e intensificação de circulação dos tecidos caros e importados, estes eram apreciados pelos africanos de toda a costa, ou seja, tinham acesso ao consumo de *sedas*, *cetins*, *sayes de lã* e *perpetuanas*, *calicôs* e *chintz*, mas também havia os tecidos baratos para aquisição, como por exemplo, sarja de lã holandesa.

Segundo, Bárbara W. Blackmun, colaboradora do Museu de Arte da Universidade de Iowa Stanley, fragmentos de tecido, em ráfia e algodão, foram encontrados arqueologicamente em depósitos do século XIII próximos ao palácio dos Obá. Os tecidos de algodão do Benin foram alguns dos primeiros artigos procurados pelos comerciantes do século XV, que os trocaram por ouro na área hoje conhecida como Gana. Os comerciantes também trouxeram tecidos luxuosos da Europa e da Ásia para o Benin, e a elite africana se tornou consumidora sofisticada desses produtos. As primeiras descrições das roupas usadas pela elite de Benin mencionam a variedade de tecidos finos, e isso se reflete em esculturas que representam cortesãos vestidos de maneira elaborada[64].

Possivelmente, o uso de tecidos importados, aliados à produção dos tecidos artesanais locais, determinavam o status, posição social, gênero dos grupos, e principalmente, eram consumidos pelas elites africanas, pertencentes a realeza ou burguesia, pois já estavam inseridas nos modos ocidentais, uma vez que o processo

[64] Para mais informações consultar: https://africa.uima.uiowa.edu/topic-essays/show/4?start=16 . Acesso em: 25 mar. 2019.

de colonização europeia, realizado pela Inglaterra, França, Holanda e Portugal, deixara suas marcas e influências em vários países do continente, em particular, no Benin, na Nigéria, no Togo e no Mali. Ou seja, faziam uso de tecidos locais, regionais, nacionais e importados. Podemos supor que o comércio de tecidos importados tinha apreciação dos africanos uma vez que consumiam essas peças, seja em tecidos ou peças prontas, já confeccionadas.

No Benin, na Nigéria, no Togo e no Mali, a quantidade de peças de tecidos adquiridos e produzidos por uma família passa a ter uma outra importância, além do simples fato de vestir o corpo, pois os tecidos serão utilizados como dote nos casamentos entre os grupos étnicos. Quanto mais peças de tecidos se tem, mais posse demonstra a família ter. Tanto é que as peças de tecidos proporcionavam a produção de uma quantidade expressiva para vestir a todos que compunham a família. Uma mesma peça de tecido vestia a todos e todas, incluindo os mais velhos, jovens e crianças.

Figura 63 – Tecido Kente



Fonte: https://kuwala.co/blogs/news/52875777-african-fabrics-101-kente-cloth . Acesso em: 25 mar. 2019.

No reino de Ashante, a produção de *panos de Kente* exemplificava tipicamente a globalização e popularização de seu uso, assim como os panos *aṣọ oke* na Nigéria.

No século XVIII, os tecidos *Kente* e a arte da tecelagem alcançaram o seu nível máximo de esmero e perfeição entre os *Kente* e os *Ewe*. Um autêntico pano *Kente* é confeccionado à mão, tanto pelos povos *Ashante* quanto pelos *Kente*, e seu aprendizado é transmitido de geração em geração, especificamente de pais para filhos e tios para sobrinhos, pois pela tradição é produzido por homens. Os panos *Kente* se originam de fios tecidos em teares de duas ou três agulhas, dando origem a faixas compridas e estreitas que posteriormente serão costuradas umas às outras, construindo a peça final conforme a largura desejada.

Os panos *Kente* produzidos pelos povos *Ewe* (atual Togo) diferem daqueles produzidos pelos Ashante pela inclusão de motivos figurativos e pelo uso de técnicas que envolvem misturar duas cores de fios na trama antes de tecer a tira, resultando num efeito manchado. Também é característica destes povos a criação de padrões com o uso de listras e xadrezes de índigo azul e branco (MENEZES, 2005, p.171)[65].

De modo geral os panos *Kente* são produzidos em algodão, porém a seda também é utilizada. A mistura dos diferentes materiais gera um pano no qual a mistura do algodão e a seda criam um efeito de interessante contraste entre o opaco do algodão e o brilho da seda. Apresentam predominância de formas geométricas, porém os produzidos pelos povos *Ewe* exibem eventuais formas figurativas e blocos de listras. Possivelmente, o pano da costa também tem em sua "célula embrionária" a origem nesses tecidos africanos made in Nigeria, através da produção dos povos Ewe.

Ainda em DuPlessis (2010), os tecidos de seda importados eram desfiados de modo que seus fios pudessem ser entrelaçados com fios de algodão local em tiras estreitas, costuradas no Benin e em terras iyorùbá (2010, p. 44). Uma outra mudança fascinante dos séculos XVIII e XIX foi anunciada na forma de produzir tecidos para a criação das vestes, com os já existentes fios de algodão. Os fios de tecidos de lã brilhante escarlate também passam a ser desfiados, eram novamente tecidos no tear e depois costurados, seguindo padrões africanos, em panos com propósitos cerimoniais e ritualísticos.

Possivelmente, a técnica africana de desfiar os tecidos de seda e lã foi trazida para o Brasil nos oitocentos, e ressignificada com o uso do algodão e linho, para serem produzidas peças do vestuário afro-brasileiro, pelas mulheres e homens escravizados no novo mundo, tal como mencionamos anteriormente a respeito do bordado barafunda preservado no Ilê Axé Opô Afonjá na Bahia, pelo ateliê *África Ponto a Ponto* de Fernanda Coelho.

Com isso, pode-se entender que houve a elaboração de uma outra maneira de se vestir, apresentada por esses povos africanos na recriação de seus trajes. É possível que, além da adaptação, houve a reinvenção dessas vestes, a partir das técnicas já desenvolvidas em terras de origem e do contato com técnicas europeias

[65] Para mais informações consultar: MARTINS. Edna; MENEZES, Marizilda dos Santos. Pano Kente: estrutura e estética africana. Educação Gráfica, v. 17, n. 3, p. 163-180, 2013. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/135304. Acesso em 28 mar. 2019.

que foram readequadas no novo mundo, devido ao acesso a manufatura dos tecidos, vestuário e acessórios ocidentais.

Os africanos na condição de escravizados não eram uma tábula rasa, sem conhecimento ou notórios saberes nos modos de vestir, muito pelo contrário. Uma vez que tinham acesso a esses elementos vestíveis em terras de origem, ao chegarem ao Brasil, mesmo em condições deploráveis, trouxeram na memória o conhecimento e uso desses materiais, reinventando-os no contexto cotidiano, social e religioso na diáspora. E com isso, colaboraram para a valorização e fortalecimento da memória, da cultura material e imaterial negra no novo mundo.

1.3.2 - Tecidos africanos adire e artesania manual de tingimento

Na cultura de tingimento artesanal iyorùbá, perpetuada e resguardada por muitas famílias africanas da Nigéria, dá-se o nome de *Wáji, Uaji ou Arokin.* É um tipo de pó azul, resultado da mistura de minerais cuja composição é sódio, alumínio e silicato. Elemento natural extraído da árvore *Philenoptera cyanescens*[66], utilizada para a coloração/tingimento de tecidos *adire*, que se transformam em belos trajes tradicionais iyorùbá. Este tingimento ainda é praticado em muitos países africanos. É muito popular entre os tintureiros Baoulé do centro da Costa do Marfim.

No sudoeste da Nigéria, as mulheres iyorùbá usam a planta, localmente chamada de '*elu*', como fonte de corante índigo na arte de fazer *'tecido de adire'*, uma técnica decorativa semelhante ao *batik*, um método de tingir um tecido pelo qual partes do tecido que não devem ser tingidas são cobertas com cera removível e alinhavadas com linha ou barbante, criando padrões de azul claro sobre fundo azul escuro.

---

[66] Árvore presente na África Ocidental, do Senegal aos Camarões e à Guiné Equatorial (Bioko). Também é cultivado, principalmente em Serra Leoa e Gana, e ocasionalmente em outros lugares nos trópicos. Todas as partes de *Philenoptera cyanescens* é utilizada para produzir corante índigo utilizado na África Ocidental, pelo menos desde o século XI. Ele ainda é usado para tingir tecido de algodão azul para preto-azulado, anteriormente fazendo uso de casca da árvore, que dela se extrai a ráfia e outras fibras vegetais, sendo usada para tingir também couro de animais, cabelo e entalhes em madeira. Possui propriedades medicinais, sendo utilizada para cura de doenças de pele e apresentadas no corpo. (tradução nossa). Fonte: https://www.prota4u.org/database/protav8.asp?g=pe&p=Philenoptera+cyanescens+(Schumach.+&+Thonn.)+Roberty Acesso em: 28 mar. 2019.

Figura 64 – Poços naturais de tingimento em Kano



Fonte: http://asirimagazine.com/en/the-dying-legend-of-the-kofar-mata-dye-pits/ . Acesso em: 1 abr. 2019.

Na parte norte da Nigéria, foi fundado em 1498 o *Kano Dye Pits*, no coração da cidade estado de Kano, local onde há a tradição do tingimento em poços fincados na terra, feitos de barro, para a realização dos tingimentos *adire*. São popularmente conhecidos como poços *Kofar Mata* que, segundo pesquisadores, datam de mais de 500 anos, dando-nos a entender que a prática é milenar, passada de geração a geração, que permanece para além dos tempos, tornando-se uma atividade atemporal, preservada pelas famílias que detém o domínio da técnica e estamparia adire[67].

Esse local tradicional têxtil iyorùbá tem resistido ao processo de modernização e novas tecnologias, aliado ao contexto de industrialização e ao capitalismo. Várias campanhas locais estão sendo realizadas para que a tradição não venha a ser extinta, pois muitas famílias e comunidades locais adquirem subsistência com a produção e comércio dos corantes naturais, tecidos e roupas tingidas.

[67] Para mais informações consultar: http://asirimagazine.com/en/the-dying-legend-of-the-kofar-mata-dye-pits/ . Acesso em: 1 abr. 2019.

Figura 65 – Grupo africano iyorùbá de Kano realizando o tingimento e abertura dos adire



Foto: Myloupe/UIG via Getty Images
Fonte: https://br.pinterest.com/pin/419538521533363583/ . Acesso em: 1 abr. 2019.

Além do uso para o tingimento de tecidos e roupas, a planta na África é usada como elemento medicinal, para tratar condições artríticas, doenças venéreas e diarreia. A raiz moída é aplicada nos ferimentos e a lavagem com água, contendo raiz em pó, ajuda a curar feridas.

Devido à circulação e plantio da planta, anteriormente, havia um comércio de exportação de material vegetal seco de *Philenoptera cyanescens* para a Europa, por exemplo, da Libéria, que possivelmente originou o anil para alvejamento dos tecidos de algodão, e em seguida, para adquirir o tom branco azulado quase imperceptível, dando ao tecido a brancura luminosa. Atualmente, cerca de 3.000 pessoas em Serra Leoa estão envolvidas na produção e comércio da planta, dos corantes e dos tecidos *gara/adire,* ganhando o status símbolico de identidade nacional.

O corante também é muito importante na indústria artesanal de Serra Leoa, onde o '*tecido de gara'* é feito. '*Gara*' é uma palavra de origem *Madinka*[68] para se

[68] Mandingas ou Malinke (também conhecidos como Maninka, Manding, Mandingo, Mandenka e Mandinko) são um grupo étnico da África ocidental, com uma população estimada em 45 milhões de pessoas. Os mandingas são remanescentes do Império do Mali, o qual foi fundado no século XIII pelo Mansa Sundiata Queita. Migraram para o oeste, através do rio Níger, em busca de melhores terras cultiváveis e oportunidades de conquista. São originários do atuais Mali, Gâmbia, Guiné, Serra Leoa, Senegal, Burquina Fasso, Libéria, Guiné-Bissau, Níger, Mauritânia e Costa do Marfim. Apesar de dispersos, os Mandingas constituem o maior grupo étnico no Mali, na Guiné e em Gâmbia. Fonte: https://pt.wikipedia.org/wiki/Mandingas . Acesso em: 1 abr. 2019.

referir ao corante índigo tradicional encontrado em muitos tipos de têxteis de Serra Leoa desde o século XIX. Atualmente, a palavra *'gara'* é utilizada tanto para o processo de tingimento (com corantes sintéticos e naturais), como para os produtos tingidos (tecidos e peças de roupas).

Acredita-se que, em meados do século XIX, os comerciantes Susu e Madinka da Guiné vieram se estabelecer em Cabala, na província norte de Serra Leoa, e encorajaram as mulheres nativas *Temne* a desenvolverem o *tingimento de gara*. O pano, tradicionalmente conhecido como *'pano do campo'* tingido com *gara* era usado pelos chefes para vestes cerimoniais, dotes de noiva, roupas funerárias, trajes da corte e presentes para visitantes importantes. Atualmente, *o tecido de gara* é usado por um círculo muito mais amplo de pessoas por razões estéticas e culturais. E ainda, usado para uniformes diários e eventos cerimoniais em algumas escolas e escritórios.

Figura 66 – Tecido de gara/adire



Fonte: https://sisialadire.com/product/adire-fabric-5-yards-11/ . Acesso em: 1 abr. 2019.

Na indústria hoteleira, o *gara* é amplamente utilizado como guardanapos, toalhas de mesa, colchas, cortinas e como pano de fundo para salas de conferências e salões. A *Philenoptera cyanescens* ainda desempenha um papel importante no tingimento de *tecidos gara*.

No Senegal, as folhas são usadas como condimento no cuscuz. *Philenoptera cyanescens* também é usado na medicina tradicional. As folhas e raízes são aplicadas como cataplasma ou curativo para tratar doenças de pele e úlceras. Em Gana, acredita-se que as raízes são mais eficazes.

Na Serra Leoa e na Guiné-Bissau, as folhas e raízes são consideradas uma possível cura para a lepra. As folhas e a casca são usadas como laxante. No Benin,

a seiva da folha é consumida contra distúrbios intestinais e disenteria. Uma decocção de ramos de folhas e raízes é dada às mulheres durante ou após o parto e é considerada um afrodisíaco.

O *tecido gara,* além de ser usado localmente, é exportado para os Estados Unidos, Reino Unido e muitos países africanos, mas não há estatísticas de produção disponíveis. As folhas e os rebentos jovens da *Philenoptera cyanescens* são transformados em polpa e transformados em bolas com cerca de 10 a 12 cm de diâmetro, chamadas '*aró*' em iyorùbá (tinta azul para tingimento). Essas bolas são secas ao sol e vendidas nos mercados. Às vezes, apenas folhas e galhos quebrados secos são vendidos, não transformados em bolas.

1.3.3 A técnica de tingimento dos tecidos adire e tecidos de gara

A técnica de tingimento dos tecidos se baseia em banho de tintura mergulhando bolas trituradas em água quente, variando o número de bolas dependendo da intensidade desejada da cor azul. As mulheres iyorùbá no sudoeste da Nigéria usam de 50 bolas para um azul brilhante até 150 para uma cor azul-preta. A alcalinidade necessária é obtida adicionando lixívia da cinza de madeira. A solução é deixada fermentar durante 6 a 8 dias e o banho de tintura fica pronto para que o pano seja mergulhado nele. Geralmente é dobrado novamente, amarrado e mergulhado várias vezes para produzir padrões de azul claro em um fundo azul escuro. Padrões especiais são reservados para vestidos cerimoniais de oficiais. O tingimento em si é um processo de várias etapas, o número de etapas dependerá das técnicas usadas, que determinarão a criação do design no tecido, uma vez que há uma diversidade enorme de modos de tingir, a depender do grupo étnico e do país africano. Se o desenho for encerado no tecido (usando a técnica *batik*), um banho de tinta fria é usado.

Segundo Pezzolo (2017), a técnica com cera quente, o *batik*, nasceu na Índia, expandiu-se para a Indonésia, Sri Lanka e só depois caminhou para o oeste, chegando à África pelas mãos dos holandeses[69]. Esse método artesanal consiste em isolar determinados espaços na superfície do tecido, deixando o restante livre para ser impregnado pela tintura (PEZZOLO, 2017, p. 243). O nome *batik* origina-se da palavra *batikken*, que significa ‘desenho ou pintura com cera’.

[69] Podemos supor que esse fato se deu em 1846, com a chegada da empresa Vlisco. Discorreremos mais adiante a respeito dessa empresa e dos seus tecidos *wax prints hollandais*.

Figura 67 – Poço Kofar Mata ao norte da Nigéria na cidade Estado de Kano



Fonte: http://asirimagazine.com/en/the-dying-legend-of-the-kofar-mata-dye-pits/#!prettyPhoto . Acesso em: 1 abr. 2019.

O tecido é primeiro mergulhado na água antes de ser colocado no banho de tingimento para garantir uma cor uniforme. Em seguida, deixa-se de molho (de 30 minutos até 2 dias) até obter a profundidade de cor desejada. Depois de ser retirado do banho de tingimento, o tecido é pendurado ou estendido para secar para garantir a oxidação, absorção e fixação completa do tingimento. Após a secagem, o tecido é lavado com água fria várias vezes até que a água corra límpida. Em seguida, é engomado com amido de mandioca cozido e deixado para secar ao sol. Quando seco, o tecido é dobrado e batido por um processo conhecido como calandragem (*'tapraka'*) para suavizar todos os vincos e dar-lhe um brilho e um acabamento de prensagem permanente.

Hoje em dia, a maioria dos tintureiros adiciona um pouco de índigo sintético/industrializado neste estágio de repetição do tingimento e espera novamente até que seja dissolvido e reduzido no 'tacho' de fermentação.

O povo Wolof do Senegal, que usa um procedimento semelhante, estimula o processo de fermentação adicionando um pouco de casca de raiz em pó de Morinda geminata DC. (uma planta medicinal muito comum na região) que escurece o azul obtido e dá um brilho avermelhado. Uma ampla gama de tons de azul pode ser obtida dependendo do número de tingimentos dados ao pano.

Figura 68 – Tacho com índigo para tingimento dos tecidos



Fonte: www.eze.com.br . Acesso em: 1 abr. 2019.

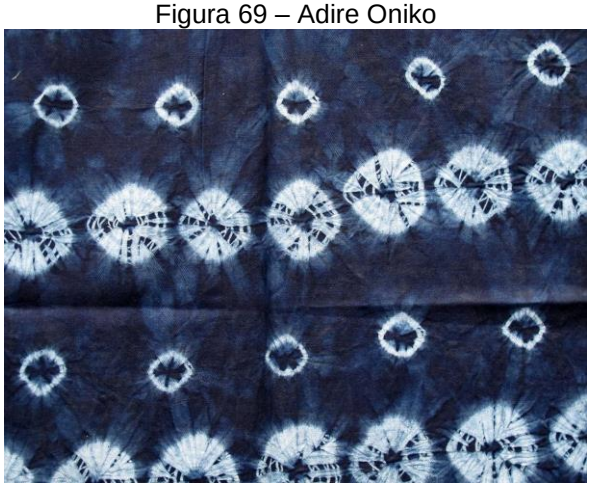
1.3.4 Tipos de tecidos Adire

Os tecidos Adire possuem subtipos que podem ser classificados segundo as técnicas de estamparia e tingimento utilizadas. A diferenciação se dá no uso de placas de metal, técnica de estêncil, amarrações, nós, alinhavos e a demarcação do tecido com cera ou amido de milho, fazendo com que em sua composição figurativa, seja apresentada especificidades e características que são importantes nas etapas de tingimento dos tecidos, adquirindo um caráter personalizado e exclusivo.

Segundo Martins e Menezes (2016), os panos *Adire* se tornaram tão significativos que sua produção se volta a suprir mercados não só locais como também nacionais. Em suas origens a denominação *Adire* significa ‘amarrar e tingir’ e foi primeiramente aplicada ao pano *índigo-dyed* decorado com padrões *resist* (técnica de pintura, na qual determinadas partes do tecido são impedidas de receber a tinta), por volta do fim do século XVIII (MARTINS; MENEZES, 2016, p. 28). Abaixo apresentarei alguns tipos que são conhecidos como: *Oniko, Alabere e Eleko.*

Adire Oniko

Figura 69 – Adire Oniko



Fonte: https://indigoarts.com/yoruba-adire-oniko-indigo-tie-dye-cloth-3 .
Acesso em: 2 abr. 2019.

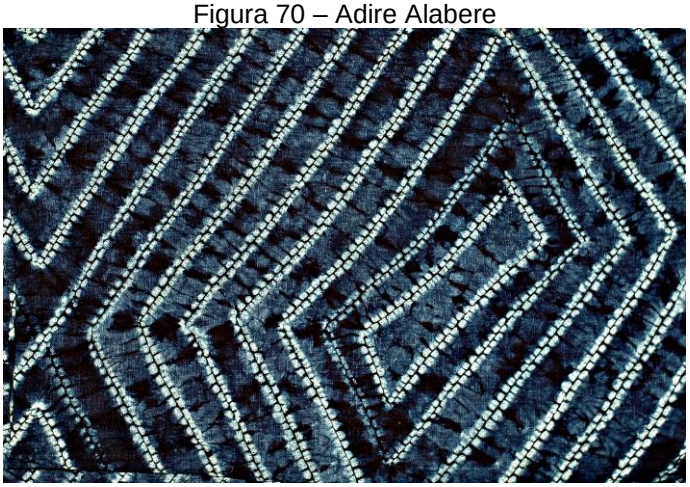
A técnica de tingimento adire oniko feito pelos artistas/artesãos iyorùbá na Nigéria, geralmente, utiliza o tecido de algodão. Os tecidos Adire são tingidos com índigo de duas maneiras: nós com laços de ráfia ou alinhavos. Para fazer *adire oniko* como no exemplo da image acima o artista/artesão dobra o pano de algodão ao meio e, em seguida, usa laços de ráfia para evitar que algumas partes do tecido possam absorver a cor azul no banho de tinta. Os artistas usam pequenas pedras e sementes, além dos laços de ráfia para fazer círculos maiores ou menores no tecido. Uma vez que o padrão de resistência foi definido, o artista mergulha o pano em um banho de corante índigo. Quanto mais mergulhos, mais escura será a cor índigo do pano. Assim que a artista obtém o tom de azul que deseja e com o pano já seco, ela remove as pedras e os laços de ráfia para revelar o padrão criado. Esse padrão se espelha na outra metade do pano dobrado, para que, o ao cortá-lo ao meio, seja possível ter dois tecidos idênticos.

Adire Alabere

Os iyorùbá têm muitas maneiras de aplicar o índigo em tecidos e em suas roupas. Uma delas é o método de resistência costurada. O termo iyorùbá para isso é *adire alabere*. Para começar, os panos às vezes são dobrados ou pregueados/alinhavados. Uma outra maneira é alinhavar o tecido formando desenhos após serem franzidos. Em seguida, são mergulhados em banho de índigo, secos e, finalmente, a costura ou alinhavo é removida com lâminas de barbear ou a ponta de

tesouras, para mostrar os desenhos, que podem ficar bastante complexos, uma vez que foi criado com os alinhavos linhas na posição vertical ou horizontal. Os artífices/artistas artesãos, muitas vezes, podem mesclar as técnicas, uma vez que dominam os procedimentos. Os tons podem variar, desde claros até os mais escuros.

Figura 70 – Adire Alabere



Fonte: http://www.appioafricanfabrics.com/adire1 . Acesso em: 2 abr. 2019.

Adire Eleko

Figura 71 – Desenho sobre o tecido com amido de mandioca



Google and Arts
Fonte: https://artsandculture.google.com/asset/cassava-paste-design-on-adire-the-centenary-project/rAEoetxJK9IAMQ Acesso em: 29 nov 2021

Na arte iyorùbá de estamparia e tingimento *'adire eleko*', o tecido é modelado pela aplicação de uma resina de amido à mão livre com um pente ou por meio de um estêncil de metal. A pasta de amido utilizada é feita a partir da farinha de mandioca local, sempre convenientemente disponível, visto que é um ingrediente comum na

cozinha. Em seguida, o pano é dobrado, amarrado e delicadamente mergulhado na cuba de índigo. Ele é mantido imóvel por cerca de 3 minutos. Após isso, o pano é levantado, pendurado para escorrer e arejado para ajudar a desenvolver a cor índigo no pano.

Figura 72 – Base de metal para a criação das estampas Adire eleko



Fonte: https://adirelounge.com/adire-eleko-the-procedures-in-making-adire-eleko/?v=4874ed2a330 . Acesso em: 2 abr. 2019.

Figura 73 – Tecido Adire Eleko



Fonte: https://adirelounge.com/adire-eleko-the-procedures-in-making-adire-eleko/?v=4874ed2a3309 . Acesso em: 2 abr. 2019.

Devido ao processo de reafricanização nos templos/terreiros de candomblé em São Paulo, tecidos industrializados – *fancy prints* (tecidos com estamparia em *silk screen* e cera) – que apresentam a técnica de tingimento adire e as respectivas estampas, em alguns casos, têm sido utilizados na criação dos trajes dos adeptos e

na confecção da indumentária do orisà Ògún, uma vez que a cor que o representa é o azul marinho, índigo ou *wàjí*. Com a industrialização, é possível encontrar as estampas em diversos tons: vermelho, verde, laranja, rosa, marrom etc.

Figura 74 – Tecido fancy prints com a técnica adire/silk industrial (I)



Fonte: https://pt.aliexpress.com/item/4000084780239.html . Acesso em: 2 abr. 2019.

Figura 75 – Tecido fancy prints com a técnica adire/silk industrial (II)



Fonte: https://www.ofertaviva.com.br/produto/novo-africano-bazin-rendas-bazin-riche-africano-adire-kampala-bazin-5-metros-tecido-brocado-bazin-combinando-blusa-2-metros.html .
Acesso em: 2 abr. 2019.

Figura 76 – Tecido fancy prints com a técnica adire/silk industrial (III)



Fonte: https://www.ofertaviva.com.br/produto/novo-africano-bazin-rendas-bazin-riche-africano-adire-kampala-bazin-5-metros-tecido-brocado-bazin-combinando-blusa-2-metros.html
Acesso em: 2 abr. 2019.

Segundo a pesquisadora Aymê Okasaki, em Asọ Oke Brazilian's Candomblés (2020), atualmente muitos *aladires*[70] substituíram o *lafun*[71] por ceras derretidas, aplicadas com esponjas, para reduzir o tempo de preparo e aplicação. Outra maneira encontrada para acelerar esse processo de desenho foi utilizando estênceis, feitos de chapas de chumbo. Os aladires cortaram os primeiros estênceis a partir do revestimento de chumbo de caixas de chá e charuto no início do século XX. Até tempos recentes, a produção dos *adires elekos* era exclusivamente masculina. Atualmente, as mulheres possuem importante papel na produção desses tecidos.

[70] Artesãos e artesãs que detém o conhecimento das técnicas artesanais e industriais para a realização dos tingimentos dos tecidos.
[71] Pasta de mandioca misturada com sulfato de cobre e água.

Figura 77 – Tecido fancy prints com a técnica adire/silk industrial (IV)



Fonte: https://www.ofertaviva.com.br/produto/novo-africano-bazin-rendas-bazin-riche-africano-adire-kampala-bazin-5-metros-tecido-brocado-bazin-combinando-blusa-2-metros.html
Acesso em: 2 abr. 2019.

Na cidade de *Ilé Ifé*[72], recentemente, em fevereiro de 2021 sob a presidência de sua Majestade Imperial, o *Ooni* de *Ilé Ifé*, Adeyeye Enitan Ogunwusi juntamente com sua esposa Ronke Ademiluyi, foi inaugurado o CEO Oodua Têxtile Hub[73], uma empresa que se pretende preservar a tradição da produção artesanal dos tecidos adire, estimulando os aspectos pedagógicos e educacionais presentes na cultura africana iyorùbá apresentados na confecção de trajes e no tingimento de tecidos adire. Segundo fontes locais os tecidos adire e as roupas confeccionados com ele, movimentam um mercado estimado em mais de 30 milhões de dólares espalhados por todo o mundo.

O CEO Oodua Têxtile Hub com o objetivo de tirar milhares de jovens e mulheres da Ilé Ifé da pobreza através da formação, técnicas artesanais e modernas na produção dos tecidos Adire. Sob a liderança da Princesa Ronke Ademiluyi, CEO do Oodua Têxtile Hub vem desenvolvendo vários programas destinados a melhorar o estado econômico social dos jovens e mulheres da *Ilé Ifé.*

[72] A cidade de Ilê-Ifé (*Ilé-Ifè)* é considerada pelos yorùbá o lugar de origem de seus primeiros grupos. Ifé é o berço de toda religião tradicional yorùbá (a religião dos *Òrìsà*, o Candomblé do Brasil), um lugar sagrado, aonde os deuses ali chegaram, criaram e povoaram o mundo e depois ensinaram aos mortais como os cultuarem, nos primórdios da civilização. Ilê-Ifé é o “Berço da Terra”. Para mais informações consultar: FILHO, Aulo Barreti. Ilê-Ifé: O Berço Religioso dos Yorùbá, de Odùduwà a Sàngó, *Revista Ébano,* São Paulo, nº 23, p. 33, 1984. Disponível em: https://aulobarretti.wordpress.com/revista-ebano-ile-ife/ile-ife/ Acesso em 10 fev 2021.

[73] Para mais informações consultar: The Oodua Textile Hub. Disponivel em: https://adireoodua.org/ . Acesso em: 20 abr. 2020.

Figura 78 – Tecido Adire criado no CEO Oodua Têxtile Hub 2021 – Ilé Ifé/Nigéria



Fonte: https://www.facebook.com/adireoodua/photos . Acesso em: 14 nov. 2021.

Figura 79 – Tecido Adire criado no CEO Oodua Têxtile Hub 2021 – Ilé Ifé/Nigéria



Fonte: https://www.facebook.com/adireoodua/photos . Acesso em: 14 nov. 2021.

Figura 80 – Tecido Adire criado no CEO Oodua Têxtile Hub 2021 – Ilé Ifé/Nigéria



Fonte: https://www.facebook.com/adireoodua/photos . Acesso em: 14 nov. 2021.

Figura 81 – Tecido Adire criado no CEO Oodua Têxtile Hub 2021 – Ilé Ifé/Nigéria



Fonte: https://www.facebook.com/adireoodua/photos . Acesso em: 14 nov. 2021.

Com apenas poucos meses de sua inauguração, o centro já treinou gratuitamente mais de 100 mulheres em várias técnicas e habilidades de produção dos tecidos Adire.Além de gerar a perpetuação da cultura do tingimento e produção dos trajes com tecidos Adire, a CEO Adire Têxtile Oodua Hub é uma iniciativa que pretende mudar a vida de milhares de jovens e mulheres *Ilé Ifé*, e ainda, potencializar o legado cultural presente na cultura africana iyorùbá no que se refere ao tingimento e confecção de trajes africanos, que será mantida para e pelas futuras gerações.

1.4 A influência islâmica e os tecidos *aṣọ oke*

Ao nos referirmos aos tecidos e vestuário africanos, em particular da Nigéria, observamos a influência islâmica, presente no continente desde o século IX, e em seguida, influências europeias desde o século XVI ao XIX, durante o processo de colonização em diversos países africanos, que se desdobra para as Américas, através das negociações entre os soberanos portugueses e africanos. Por vezes, tecidos locais e importados eram empregados intercambiavelmente; isso era facilitado pelo fato de que, até os últimos anos do século XVIII, os estilos de vestir da maior parte dos africanos ocidentais eram pouco influenciados por modas estrangeiras. Mesmo as elites tendiam a reservar roupas europeias, assim como objetos que compreendiam tecidos, tais como guarda-sóis, para ocasiões cerimoniais, quando esses itens chegavam a ser usados (DU PLESSIS, 2010, p. 44).

Os trajes africanos, masculinos e femininos, carregam em si a influência muçulmana, baseados numa estrutura que solicita o uso de metragens de tecidos que se transformam em peças prontas e amarradas ao corpo.

> A presença européia na África era, portanto, muito limitada. Dis creta. Não se comparava à do Islame, que desde o século IX, atravessaram o deserto e se fora lentamente derramando pelo Sael e a savana. Nos começos do século XI, os reis de Gaô e do Tacrur já eram muçulmanose, na segunda metade do XIII, um mansa, ou soberano do Mali fazia aperegrinação a Meca. No Duzentos, Tombuctu e Jenné tornaram-se importantes centros de saber islâmico, seus passos sendo seguidos, mais tarde, pelos burgos amuralhados dos hauçás. No início do século XIX, das savanas no Senegal ao planalto do Adamaua, as instituições políticas aspiravam a ajustar-se ao modelo muçulmano, as elites liam o árabe e estudavam o Alcorão, ainda quando as massas continuassem fiéis às crenças tradicionais. Em muitos lugares, muito antes do primeiro pregador muçulmano, chegavam do Egito, da Líbia, do Magrebe ou do Sael islamizado **o turbante**, a sela com estribo, certos modos de vida e até mesmo um

> volume do Alcorão, com o prestígio de objeto mágico. (grifos meus) (SILVA, A., 1994, p. 3).

Há uma produção local de tecidos feitos no tear, que na Nigéria são chamados de *asọ oke*, que se transformaram em trajes a partir da junção dos pedaços que foram confeccionados manualmente. Os trajes são conhecidos como *agbadá*, *bou bou*, *grand bou bou agbadá*, *kaftan*, entre outros. Mais à frente, discorreremos um pouco mais a respeito deles.

1.4.1 Os tecidos asọ oke

A técnica de tecelagem, no contexto nàgó iyorùbá, é chamada de *asọ oke*, panos de tiras estreitas realizadas à mão, no tear, pelos nigerianos, em especial os iyorubá.



Figura 82 – Tear Asọ oke
Fonte: https://www.facebook.com/2197088463841254/photos/a.2197089547174479/2197091927174241/?type=3&theater . Acesso em: 25 abr. 2019.

O reino iyorubá, no século XIX, privilegiou as artes escultóricas e as artes têxteis, tendo os tecidos aso oke em vários setores da vida social, nas comunidades e na realeza iyorùbá. Os panos *asọ oke*, em sua maioria, apresentam padrões de listras verticais, relações de simetria, relação de cores análogas e complementares. Mas a paleta é vasta. Os fios geralmente eram tingidos com pigmentos naturais, retirados de plantas, flores, alimentos e até mesmo da própria terra. Em alguns casos, a padronagem do modo como é feita no tear, tem a interferência de figuras geométricas construídas e elaboradas de maneira planejada milimetricamente, para que haja a composição visual definida e que possa ser vista.

> O desenho tramado é obtido pelo simples jogo dos fios do urdume. Trata-se de uma técnica antiga de tecelagem, que permite a criação de desenhos geométricos ou figurativos. Fios de algodão e de seda nas mais variadas cores são tramados, resultando em desenhos que, mesmo simples, possibilitam identificar a origem do fabricante e até mesmo de quem está usando. (PEZZALOTO, 2017, p. 240).

O tear masculino geralmente se utiliza na posição horizontal, enquanto o das mulheres na posição vertical.

Figura 83 – Tecelã africana iyorubá construindo o tecido Asọ oke



Fonte: https://www.facebook.com/2197088463841254/photos/a.2197089547174479/2197091927174241/?type=3&theater . Acesso em: 25 abr. 2019.

Importante ressaltar que com os panos *Asọ oke*, 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. Originalmente, havia três tipos principais de *asọ oke*[74] tradicional, com base em suas cores, produzidos na Nigéria.

Etu: O *Etu* é um pano azul escuro, tingido de índigo, geralmente com listras azuis claras muito finas. *Etu* significa pintada, e se diz que o tecido se assemelha à cor da plumagem do pássaro.

[74] https://www.urbanstax.com/beauty-aso-oke-traditonal-yoruba-clothing/ . Acesso em: 24 abr de 2019.

Sanyan: *Sanyan* é tecido a partir da seda bege obtida localmente a partir dos casulos da mariposa Anaphe. Isso é deixado sem ser tingido, formando um pano marrom / bege claro. O costume era usar *Sanyan* em casamentos e funerais.

Alaari: *Alaari* é tecido de seda magenta e é a versão vermelho escuro de *aso oke.*

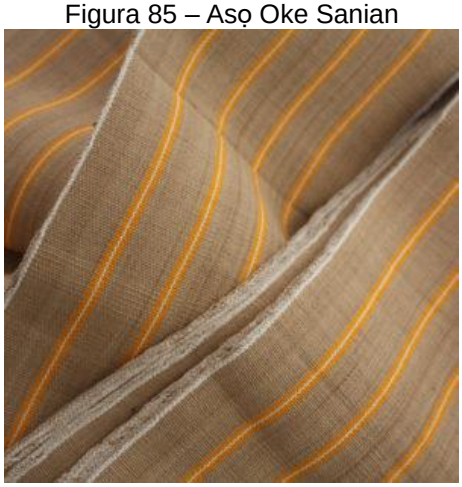
Atualmente, o Aṣọ *oke* está disponível em uma vasta gama de cores e desenhos que não estão mais limitados às cores tradicionais.

Figura 84 – Tiras de Aṣọ oke



Fonte: https://www.urbanstax.com/beauty-aso-oke-traditonal-yoruba-clothing/ .
Acesso em: 24 abr. 2019.

Figura 85 – Aṣọ Oke Sanian



Fonte: https://www.urbanstax.com/beauty-aso-oke-traditonal-yoruba-clothing/ .
Acesso em: 24 abr. de 2019.

Figura 86 – Aṣọ Oke Etu



Fonte: https://www.urbanstax.com/beauty-aso-oke-traditonal-yoruba-clothing/
Acesso em: 24 abr. 2019.

Figura 87 – Aṣọ oke Alaari



Fonte: https://www.urbanstax.com/beauty-aso-oke-traditonal-yoruba-clothing/ .
Acesso em: 24 abr. 2019.

Com a modernização, os tecidos *Aṣọ oke*, passaram a ter bordados figurativos sobre o tecido e acabamentos nas pontas com passamanarias, oferecendo diversas opções de ornamentação para além dos elementos criados durante a sua produção no tear. Ou seja, há aplicação de motivos de ornamentos prontos para customizar as peças, oferecendo-nos possibilidades outras de análise do tecido, como exemplo, a presença de bordados europeus presentes no continente.

Figura 88 – Aṣọ oke sendo bordado à máquina de costura



Fonte: https://www.facebook.com/Ashabibridal/photos/a.1665250853718825/1665251963718714/?type=3&theater . Acesso em: 24 abr. 2019.

Priya Shah, estudiosa e designer têxtil queniana, fundadora da Mia Kora[75], localizada na África do Sul, conveniada ao MINDS (MINDS Mandela Institute Development of Studies/Instituto Mandela para Estudos de Desenvolvimento)[76], realizou um levantamento a respeito das tradições da manufatura artesanal em tecidos de vários povos, divididos nos 54 países que compõem o continente africano.

Ao observarmos o mapa, veremos a diversidade de trabalhos manuais em tecidos, que nos leva a crer que havia uma circulação interna e externa dessas peças, que por sua vez, foram levadas para a Europa, e consequentemente, para o Brasil, no período do tráfico transaltlântico e após a promulgação da Lei Áurea, pois o comércio de produtos e de pessoas escravizadas continuou de maneira clandestina. Através da pesquisa realizada pela designer Priya Shah, atentamo-nos aos grupos étnicos de diversos países africanos que tinham conhecimento do manuseio com fibras e de tecnologias voltadas para a produção de têxteis. Parece-nos que mesmo com a industrialização essas práticas ainda permanecem vivas e atuantes. A maneira como a designer têxtil desenvolveu a classificação dos textêis partiu de uma pesquisa aprofundada nas tradições de cada região africana que se compreende o continente. Ela afirma que:

> Meu foco principal ao criar o mapa de tecido foi observar como os países e regiões em todo o mundo personalizaram os têxteis. Eles agora são reconhecidos puramente por impressão e design, em vez

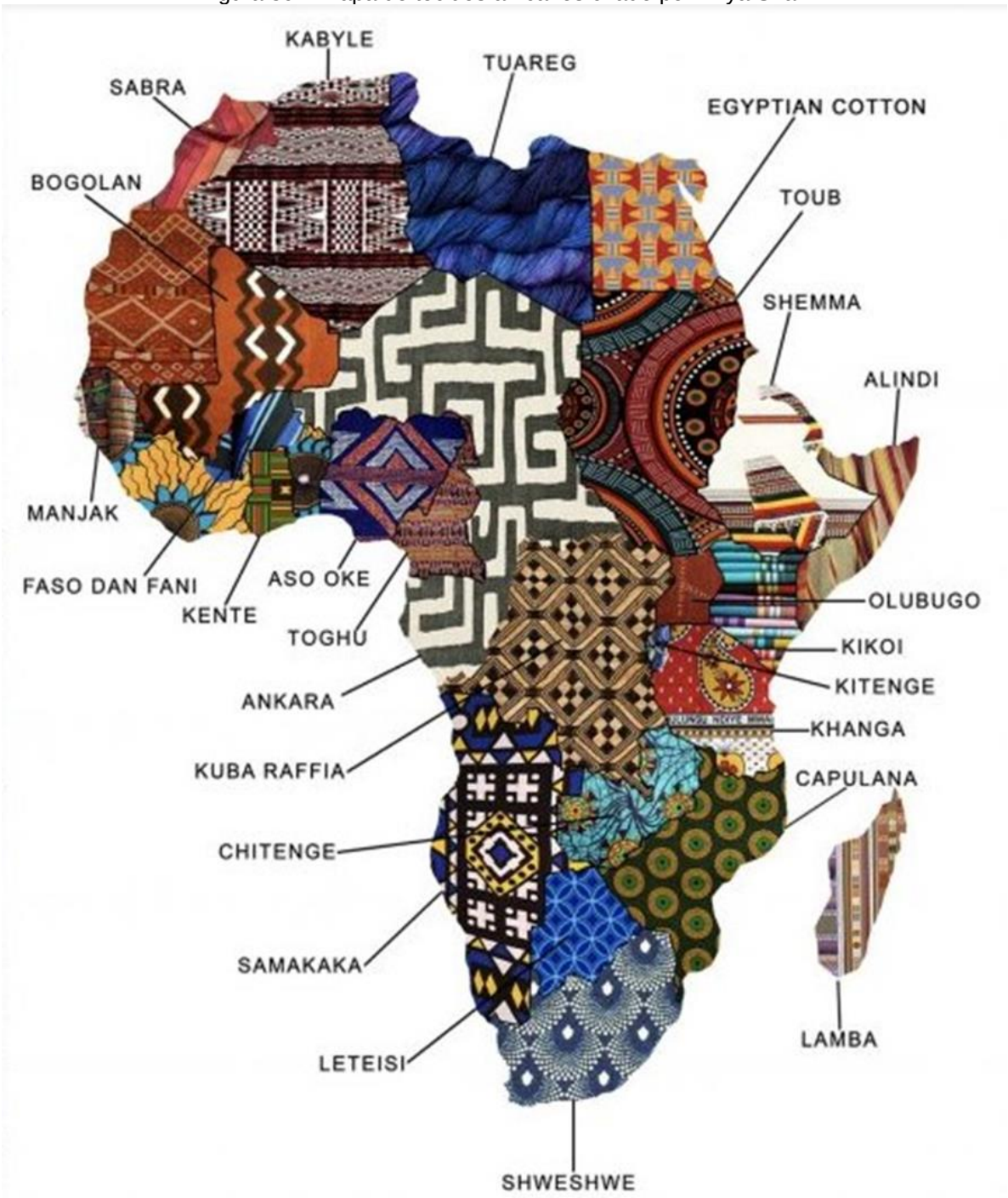
[75] Para mais informações consultar: https://www.miakora.com/ . Acesso em: 25 abr. 2019.
[76] Para mais informações consultar: https://minds-africa.org/ . Acesso em: 25 de abr. 2019.

> de estrutura de fibra. Com o tipo de tecnologia disponível na indústria têxtil e gráfica, os métodos tradicionais que foram transmitidos de uma geração a outra estão morrendo lentamente. A tecelagem tradicional exige muito trabalho, consome muito tempo e, portanto, é muito cara. (...) A arte em sua forma mais verdadeira fala através de todas as barreiras e fronteiras. As comunidades africanas têm feito um grande esforço para celebrar sua herança por meio dos têxteis. Sua engenhosidade, vibração e natureza edificante são muito necessários em nosso mundo hoje[77] (PRIAH, 09 novembro 2020).

Exemplifico abaixo, através do mapa criado por Priah Shah, os tecidos correspondentes a cada país que compõe o continente africano, para que tenhamos noção da diversidade étnica e cultural apresentada por todo o continente na atualidade, uma vez que a artesania realizada pelos artesãos ou pelos produtores locais ainda persistem, mesmo com a industrialização dessas práticas milenares ainda existentes.

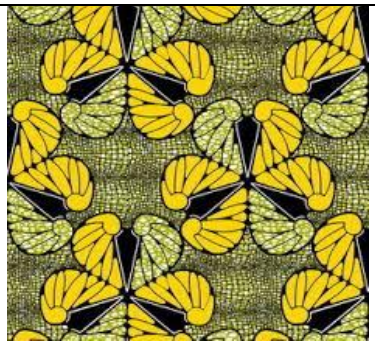
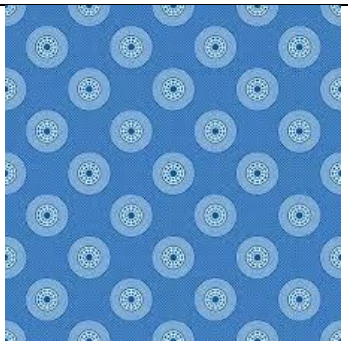
[77] Para mais informações consultar: https://minds-africa.org/fabric-map-of-africa-the-art-of-storytelling/ . Acesso em: 24 abr. 2019.

Figura 89 – Mapa de tecidos africanos criado por Priya Shah



Fonte: https://minds-africa.org/fabric-map-of-africa-the-art-of-storytelling/
Acesso em 24 abr. 2019.

Tabela 1: Tecidos artesanais e industriais

África do Sul	**(Cidade do Cabo)**	**Shweshwe**	
Angola	**(Luanda)**	**Samakaka**	
Argélia	**(Argel)**	**Kabile**	
Benin	**(Porto Novo)**	**wax prints hollandais**	
Botsuana	**(Gaborone)**	**Leteisi**	

Burkina Faso	**Ouagadougou**	**Faso dan fani**	
Burundi	**(Gitega)**	**Olubugo,** **Barkcloth,** **Tecidos da casca de árvore**	
Camarões	**Yaoundé**	**Ankara**	
Costa do Marfim		**Kente** **e** **Adinkra**	
Eritrea		**Shemma**	

Egito	**Cairo**	**Egiptian Cotton,Kufiya, Ghutra ou Hatta**	
Gabão	**Libreville**	**wax prints hollandais**	
Gana	**Acra**	**Adinkra**	
Gana	**Acra**	**Akunitan**	
Gana	**Acra**	**Kente**	

Gana	**Acra**	**Adinkra**	
Guiné-Bissau	**Bissau**	**Panu di pini**	
Malabo		**Capulanas, Wax prints hollandais**	
Gabão	**Libreville**	**Wax prints hollandais**	
Guiné	**Conacri**	**Panu di pinti**	

Ilhas Seychelles	**Victoria**	**Capulanas**	
Ilhas de Cabo Verde	**Cidade da Praia**	**Panú di téra**	
Ilhas de Madagascar	**Antananarivo**	**Lamba**	
Ilhas São Tomé e Príncipe	**São Tomé**	**Capulanas**	
Libéria		**Wax Prints** **Hollandais**	

Líbia		**Tuareg**	
Lesotto		**Shweshwe**	
Mali	**Bamako**	**Bogolan**	
Moçambique	**Maputo**	**Capulanas**	
Madagascar		**Lamba**	
Marrocos	**Rabat**	**Sabra, "Tagelmust" ou "Litham Yelow"**	

Namíbia (Windhoek)	**Windhoek**	**Samakaka**	
Níger	**Niamey**	**Ankara**	
Nigéria	**Abuja**	**Asọ Oke**	
Nigéria	**Abuja**	**Adire**	
Quênia	**Nairóbi**	**Kitenge** **Kanga** **Wax prints hollandais**	
República Centro-Africana	**Bangui**	**Ankara** **Kubaraffia**	

República do Congo	**Brazzaville**	**Ankara e Kubaraffia**	
República Democrática do Congo	**Kinshasa**	**Kuba**	
Ruanda	**Kigali**	**Insika** **Tutsi** **Screen**	
Senegal	**Dacar**	**Wax** **Prints** **Hollandais**	
Serra Leoa	**Freetown**	**KpoKpo**	

Somália	**Mogadíscio**	**Guntiino**	
Sudão	**Cartum**	**Karanog** **Textile**	
Tanzânia	**Dodona**	**Kente**	
Togo	**Lomé**	**Ewe Cloth**	
Tunísia	**Tunes**	**Mergum** **Kilim**	
Uganda	**Kampala**	**Kitenge** **Wax Prints** **Hollandais**	

Zanzibar		**Kanga**	

1.5 O pano da costa – Símbolo de feminilidade e soberania das mulheres de candomblé

Segundo Santos (2009)[78], o pano da costa, tradicionalmente, faz parte do vestuário das africanas, que é usado enrolado ao corpo, sendo um costume em diversas regiões africanas como: Costa do Marfim, Gana, Nigéria, Congo, Benin e Senegal (p. 18). No Brasil, a sua chegada se dá no período do tráfico transatlântico.

É num contexto cultural sócio-religioso que será situado o pano da costa, ressaltando a sua importância simbólica, além de pontuar o saber e o fazer desta peça, sob a perspectiva de uma arte africana introduzida no Brasil. Essa arte é considerada pelos africanos como sendo a personificação de uma inteligência especial, através da qual o homem aprimora seu ambiente, ou seja, o africano transforma materiais comuns em coisas de valor, utilizando-se do poder criativo e imaginário (SANTOS, 2009, p. 19). Simbolicamente, o pano da costa expressa referenciais étnicos e religiosos africanos e afro-brasileiros. Além do seu papel estético e funcional, traduz a sobrevivência de valores africanos que foram adaptados a outro contexto social e cultural afro-brasileiro na diáspora.

Segundo Serra (1991), as sociedades humanas vivem graças à sua produção simbólica. É, por certo, vital para elas que perdure, no interior de cada sociedade e entre seus membros, a transmissão do conhecimento de processos, de práticas necessárias à subsistência, assim como de normas e princípios como base sobre a qual o convívio é ordenado. A transmissão de representações é indispensável, pois é aí que estas se objetivam para seus componentes, onde corporificam seus valores básicos e cristalizam formas consideradas fundamentais de apreensão e vivência da realidade (SERRA, 1991, p. 159).

[78] Para mais informações: SANTOS, Nivea Alves dos. Pano da costa ou alaká. Disponivel em: http://agentesculturais.com.br/wp-content/uploads/2017/03/Pano-da.pdf . Acesso em: 17 ago. 2020.

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. Sua principal função seria 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 *Ìyálòrìsà* (Sacerdotisa) e *Oloyè* (auxiliar da Iyàlòrisà que faz parte do corpo sacerdotal do templo terreiro), no status de *ègbón* (mais velhas), ou quando enrolados nas costas, na altura do peito, identifica o status de *ìyàwó* (noviças)[79].

A função sagrada do pano da costa faz dele um elemento de importância fundamental e simbólica, no que se refere às representações dos orisà e de seus adeptos, que são identificadas através dele pelo uso de cores, texturas e tecidos. Ao ser utilizado na indumentária dos orisà femininos, passa a ter uma outra nomenclatura: bantè, pois é amarrado à cintura, acima da saia rodada, como se fosse uma "anquinha" semi-circular. Traduz, também, o respeito diante das divindades celebradas no templo/terreiro, sendo um elemento simbólico repleto de significados e usos.

Além da variação nas cores e estamparia, o modo como o pano da costa é usado determina simbolicamente posições hierárquicas, tal como citamos no decorrer do texto, dentro do contexto religioso. Significa dizer que pode e deve ser usado sempre pelas mulheres em rituais, no cotidiano do terreiro e nas festividades de candomblé. Na cintura, acima dos seios, caído sobre os ombros, amarrado para trás, amarrado de lado, nas mais diversas posições, a depender do contexto ritual, sempre está a dizer algo.

O pano da costa tradicionalmente é confeccionado em algodão, seda ou ráfia (palha da costa), tecido e confeccionado em tear manual. Composto de tiras, geralmente estreitas com aproximadamente 15cm de largura, "pregadas" umas às outras, compõem a peça que, geralmente, mede em torno de 1,70m e 2m de comprimento, por 0,94m a 1,20m, respectivamente, de largura.

Segundo Iyá Stella, Ode Kaiyode do Ilè Asè Opo Afonjá, *in memorian*:

> O pano-da-costa é a peça de maior significado para uma iniciada na religião dos òrìṣà, a qual deverá saber usá-lo corretamente, conforme a ocasião. Em primeiro lugar, é necessário que a mulher saiba

[79] Para mais informações acessar: http://oduduwaaremu.blogspot.com/2015/06/umbreve-resumo-sobre-o-pano-da-costa-o.html . Acesso em: 20 ago. 2020.

> escolher, adequadamente, o tecido para a confecção da referida peça. Este deve ser de boa consistência, lembrando os tradicionais panos africanos. É errado e antiestético pano-da-costa feito de panos leves, como a seda. O pano-da-costa de tecido liso deve ser de cores claras: branco, rosa suave, bege, azulzinho... Nada de cores berrantes! O pano-da-costa pode ser de listras, quadros, a exemplo dos tradicionais modelos nigerianos, de nossas ancestrais. Pano-da-costa estampado, de cor forte, fino, causariam risos e "diz-que-diz" entre as nossas avós. O uso do pano-da-costa tem a ver com a ocasião. As diferenciações, em geral, dizem respeito às Ẹ̀gbọ́n, em virtude da bata. Lembro-me, com saudade, das senhoras antigas dando verdadeiras aulas sobre a referida peça do vestuário feminino. Se não segurarmos esses ensinamentos, quem perde é a história. Pano-da-costa na cintura ou no peito, é demonstração de trabalho: usa-se desta maneira nas festas no Barracão e durante outros rituais. Enfim, quando em função religiosa. Caso contrário, o pano-da-costa é jogado no ombro direito, sendo este o uso tradicional adotado pelas africanas no dia a dia delas. [...] Ao sentar-se, a Ẹ̀gbọ́n o coloca no colo. [...] O uso do pano-da-costa é obrigatório no Àṣẹ: saia, camisu e pano-da-costa são inseparáveis. A Iyawó vestida de saia, camisu, mas sem o pano-da-costa deixa muito a desejar. Iyawò não usa o pano na cintura, mas, sim, enrolado no peito. [...] E a Ẹ̀gbọ́n que se compreenda e quiser dar o exemplo às Àbúrò, deve usar o pano-da-costa em qualquer ato litúrgico, a começar pela cozinha, pois cozinhar para uma divindade é um importante ato sagrado. O pano-da-costa é a peça feminina de maior significado histórico. Em conjunto com o torso, faz parte do vestuário da africana, sobrevivência da Terra Mater, já que a saia, camisu e anáguas são heranças europeias, de séculos passados (SANTOS,2010, p. 50).

Thompson (2011), em suas pesquisas, aponta a hipótese de que a célula embrionária do pano da costa é baseada 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. A tradição do tecido nativo *Mande* se desenvolveu a oeste da Senegâmbia, a leste de Djerma, entre os Shongai, do Níger, e crucialmente, ao sul, por meio dos comerciantes Dyula Mande, para Kong e Bonduku (na atual Costa do Marfim); depois espalhou-se para os povoamentos de Gyaman e Akan, na atual Gana e, através da região de Shongai, para o sul no Daomé, atual Benin, e entre o povo Ewe do Togo e do leste de Gana (THOMPSON, 2011, p. 200).

Desse modo, vários povos escravizados levados para a América convergiram antes para a costa oeste da África, compartilhando ideias sobre a composição de têxteis influenciada pelos Mande ou relacionada a eles. Essas tradições foram preservadas de diversas maneiras nas Américas, no Brasil, entre outro. Não são, de

modo algum, “tecidos puros”. São antes disso, “confeccionados em termos da tradição africana”.

As variáveis dos tecidos *Mande* ou relacionadas com essa cultura permanecem indelevelmente intactas nessas regiões do Novo Mundo, influenciadas pelos Mande da África Ocidental. A recombinação dessas variáveis para formar uma nova arte negra, *crioula*, mas que também incorpora influências europeias, é um desenvolvimento autônomo da criatividade visual afro-americana. A tradição do têxtil de tiras múltiplas da África Ocidental data do séc IX ao XII, uma herança de mais de sete séculos (THOMPSON, 2011, p. 200-201).

Ainda em Thompson (2011):

> No começo do século XIX, [...] o Nordeste do Brasil importou escravos de não menos que três civilizações importantes de tecidos ritmados: a Mande, através do tráfico realizado na feitoria de Cacheu, situada na Guiné-Bissau; a Ewe, da Costa dos Escravos (que abrangia os atuais Togo, Benin e oeste da Nigeria); e Haussa, do norte atual da atual Nigéria. Na vibrante vida cerimonial de inspiração africana na cidade de Salvador (Bahia), os tecidos de tiras múltiplas eram usados nas vestimentas de negros. Esses tecidos eram chamados de “panos da Costa”. (THOMPSON, 2011, p. 204-205).

A partir desse contexto, de acordo com Thompson, podemos supor que, devido ser na Bahia o local de fundação, sistematização e organização do candomblé de ketu, os tecidos *Mande* e a sua técnica de construção foram inseridos nos trajes religiosos, tendo, assim, a sua confecção em terras brasileiras. Assim como a técnica dos tecidos Kente que foram ressignificados em terras brasileiras. E da Bahia, espalhou-se para outras regiões, até chegar aos dias de hoje.

Importante ressaltarmos aqui que, no Terreiro Asè Opô Afonjá, é resguardada a tradição do uso do tear para a confecção do pano da costa para as elegun orisà deste espaço religioso. E ainda, há um outro terreiro, *Ilé Asè Iboro Odé*, a partir de seu dignatário *Bàbálòrìsà* Dimas Santos[80], e Mirinha do Portão, ambos localizados em São Gonçalo do Retiro, que preservam a tradição de confeccionar o pano para os rituais religiosos, e com isso, compor o traje afro-brasileiro, promovendo a continuação do legado cultural artesanal da produção em tear. Inclusive, em 2018, o Museu Afrobrasileiro MAFRO, realizou uma exposição com os tecidos criados no Projeto

[80] Para mais informações, consultar a matéria realizada pela TVE Soterópolis. Disponivel em: https://www.facebook.com/watch/?v=1470350196474840&external_log_id=91713a8c-264b-4ac0-8904-b542b1caa484&q=pano%20da%20costa%20feito%20no%20tear . Acesso em: 3 set. 2020.

“Pano da Costa: Arte afro-brasileira de tecer”, coordenado pelo próprio *Bàbálòrìsà* Dimas Santos e sua equipe de *elègùn òrìṣà*, jovens interessados, artesãos e artesãs[81].

Atualmente, em São Paulo e outras regiões do Brasil, tem sido cada vez mais propagada a difusão dos panos da costa africanos, vendidos em larga escala em lojas de artigos religiosos, por africanos que residem no Brasil e por refugiados. Há empresas que importam o pano da costa, e o comercio, formal e informal, é realizado em larga escala.

Antigamente, era difícil a aquisição do pano da costa africano, mas com a globalização, fluxos e refluxos de nativos de várias regiões da Iyorubalândia para o Brasil, o acesso a ele tem sido cada vez mais aberto e tem-se ampliado a rede de compra, venda e troca. Assim, como os demais produtos que são utilizados nos rituais, incluindo tecidos, corais, segì, insígnias etc.

Na Nigéria, é chamado de *pele,* e em muitas regiões, é mantida a tradição de ser tecido no tear manual por homens e mulheres. Com o processo de reafricanização nos templos/terreiros paulistas, o desejo de adquiri-lo se faz presente, tendo inclusive, vendedores diretos que fornecem o produto para os envolvidos.

1.6 Cores, panejamentos e tecidos contemporâneos – preciosidades afro-brasileiras

No Candomblé de Ketu, temos, além de todo o *ethos* afro-brasileiro, o uso de cores, panejamentos e tecidos para a criação e confecção das vestimentas, trajes e

[81] O projeto “Pano da Costa: Arte Afrobrasileira de Tecer” foi destinado a socializar o domínio da técnica da produção artesanal do Pano da Costa, em tear manual, para jovens e adultos das comunidades dos bairros do Cabula, Engomadeira e Beiru, em Salvador (BA), com idade entre 15 e 45 anos, visando a geração de trabalho e renda, bem como o desenvolvimento profissional e o resgate da cultura ancestral afrodescendente. O projeto foi patrocinado pelo Fundo de Cultura da Bahia, Setorial de Economia Criativa 2016. Segundo o Babalorixá Dimas, "Da-Costa” foram muitos os produtos trazidos para o Brasil, referindo-se à costa africana, mais precisamente a ocidental. Costa, portanto, significa espaço geográfico, econômico, social e cultural africano. O pano-da-costa se destaca como objeto-emblema feminino de indumentárias rituais religiosas. O tecido é definitivamente integrado à tão celebrada roupa de baiana, de brasileiríssima criação. Significa a presença e distintivo do posicionamento feminino nas comunidades religiosas afro-brasileiras. O pano-da-Costa não é apenas um complemento da indumentária da baiana; é a marca do sentido social e religioso nas ações da mulher como iniciada, dirigente dos terreiros ou exercendo atividades econômicas. Peça indispensável no traje da sacerdotisa, o pano-da-costa significa status social nas comunidades religiosas dos terreiros de candomblé. A comunidade-terreiro do Ilê Axé Iboro Odé, situado em São Gonçalo do Cabula, conserva e mantém a técnica de fabrico do pano-da-costa, cujo expoente foi Mestre Abdias (descendente de africanos, falecido na década de 1980). Fonte: http://www.mafro.ceao.ufba.br/pt-br/exposicoes-linha-do-tempo-das-exposicoes-ocorridas-no-mafro/pano-da-costa-arte-afro-brasileira-de . Acesso em: 3 set. 2020.

indumentárias. As cores irão identificar as características e particularidades de cada *elègùn òrìṣà* e a qual divindade pertence. Ao nos referirmos aos panejamentos e tecidos utilizados, há vários procedimentos, detalhes e minuciosidades para que a vestimenta, o belo traje e indumentária sejam construídos. A estética visual é altamente valorizada e enaltecida, de extrema importância, é também portadora da responsabilidade de definir o grupo, a *egbè* e a ritualidade, que se expressam a partir desses recursos, materialidades e elementos que colaboram para a personalização da religião afro-brasileira, e por sua vez, do templo/terreiro.

Segundo Pedrosa:

> Em todas as épocas, as sociedades organizadas sempre tiveram seus códigos completos, ou certos elementos de uma simbologia das cores, atribuindo-lhes frequentemente caráter mágico. A variedade de significados de cada cor, ao longo dos tempos, está intimamente ligada ao nível de desenvolvimento social e cultural das sociedades que os criam. Os diversos elementos da simbologia da cor, como em todos os códigos (visuais, gestuais, sonoros ou verbais), resultam da adoção consciente de determinados valores representativos, de significados e diferenciadores, emprestados aos sinais e símbolos que compõem tais sistemas ou códigos. Com efeito, o que dá qualidade e significado ao símbolo (sinais sonoros, verbais e visuais) é sempre sua utilização. Por isso, a criação de símbolos mais significantes e duráveis é, via de regra, ato coletivo de função social, para satisfazer certas necessidades de representação e comunicação. Historicamente muitos dos significados das cores guardam o sentido original, enriquecidos com a evolução espiritual dos povos. A cada nova sociedade, os símbolos tornam-se mais requintados e abstratos, acompanhando o voo das fantasias e aspirações humanas. (PEDROSA, 2010, p. 110).

Ao observarmos a sistematização, organização e hierarquização das cores no candomblé brasileiro, percebe-se de maneira clara e muito bem definida o uso da paleta cromática, dos símbolos e suas funcionalidades. A influência da cor no viver popular revela-se em certos termos e expressões que possuem grande poder evocativo, dando colorido à narrativa oral (PEDROSA, 2010, p. 153).

Cada *elègùn òrìṣà* e a divindade a qual venera possuem as definições do uso das cores e os interditos (*ewòó*) que são seguidos à risca, mesmo havendo flexibilidades, pois o uso das cores sofre variações e vão se complementando, a partir das cores de base. Por exemplo, a cor que se refere a *Ògún* é o azul-marinho, porém, é acrescentado a essa cor, o branco, o verde, o amarelo e o vermelho. Torna-se complexa a conceituação exata do uso das cores para cada divindade, por relacionar-se a vários fatores que vão além da organização e sistematização do culto religioso.

Uma dessas complexidades são “as qualidades atribuídas” de cada orisà, por dialogarem com outras divindades, de acordo com os mitos apresentados no panteão afro-brasileiro nàgô iyorùbá.

Há acréscimos e (re)adaptações constantes, principalmente com o processo de reafricanização, que oferece mudanças, acúmulos e novas formas de realizar a criação e confecção das vestes religiosas, assim como nos rituais, sejam restritos ou públicos festivos. A práxis e costumes adquiridos pelos dignatários dos templos/terreiros, seja no Brasil ou em viagem à Nigéria, região que hoje é compreendida como Iyorubalândia, influenciam nesses fatores, pois há a experiência adquirida e vivida. Esta, por sua vez, é passada para seus adeptos e sucessores. As mudanças ocorrem, de acordo com o gosto das lideranças e diálogo com relações externas, sociais e religiosas, que vão surgindo ao longo do tempo.

Os indivíduos e grupos elaboram suas criações de modo a significar suas escolhas pessoais de estilos de vida. Essas elaborações estão inseridas em gramáticas culturais e socioeconômicas – coloniais, neocoloniais, locais, globais –, que fazem das questões ligadas ao vestuário maneiras próprias de se manifestar identidades, pois estas constituem-se em elemento inerente às noções de pessoa, aos processos de socialização e ao exercício de papeis sociais (SILVA, 2008, p. 73).

No candomblé afro-brasileiro, fica evidente os apontamentos que o estudioso Pedrosa menciona em sua Obra da Cor a Cor Inexistente, 2011. O uso da tabela de cores e de todo o círculo cromático explicita as particularidades do grupo e todos os aspectos que envolvem as classificações dos participantes, de acordo com suas funções, cargos e níveis de obrigações realizadas, assim como de seus deuses

> O significado das cores nunca teve vida autônoma que iniciasse e terminasse o seu ciclo de ação no próprio âmbito das ideias. Ao contrário, as ideias originadas por certos estímulos exteriores só conseguiram transformar-se em símbolos, no retorno ao mundo subjetivo, quando testadas pela prática. Decorre da importância do símbolo na origem e veiculação de conceitos, base de sua integração nos variados elementos da superestrutura social. Mas essa integração só se realiza quando o símbolo expressa certas realidades que satisfaçam necessidades subjetivas. Da utilização da cor no ritual ao puro gosto pela cor vai um longo caminho de evolução social e psíquica em que participam inúmeros elementos conturbadores. Não bastam esquemas apriorísticos de herança cultural, de estágios sociais, de características individuais etc., tomados isoladamente, para determinar-lhes as causas (PEDROSA,2010, p.110-111).

Daí ser tão complexa a definição do gosto estético em geral, e em se tratando do candomblé de ketu ainda mais. A mutalidade do gosto com variantes coletivas e individuais em períodos mais ou menos curtos, bem como seus estágios hierárquicos de preferências constituem o núcleo da dificuldade de conceituá-lo. Como em todos os métodos de averiguação psicológica, esbarra-se aqui também com a contradição entre influências coletivas como expressão mais nítida de injunções sociais e as particularidades individuais. A opção exclusiva por apenas um dos elementos da contradição é que tem causado ineficiência da maioria dos sistemas organizados para detectar o gosto estético, inclusive o gosto predominante por certas cores (PEDROSA, 2010, p. 111).

O candomblé de ketu, por ser uma religião que foi configurada a partir de uma matriz africana nàgô iyorùbá, em terras brasileiras, desde a colonização, influenciou-se por culturas diversas, tornando-se um campo fértil de pesquisa e observação na riqueza do uso das cores, tecidos e panejamentos. Nota-se nas vestes, além da cor, as texturas, sobreposições, volume e formas que fazem da religião afro-brasileira um espaço de investigação constante, que não tem como definição a totalidade em sua essência nos modos de vestir, embora obedeça a uma estrutura colonial até os dias atuais. Nos templos/terreiros visitados e pesquisados, percebemos que totalidade não os define, mas diversidade e pluralidade melhor cabem para a análise do uso de cores, tecidos e panejamentos.

Ainda em Pedrosa (2010), num país de forte miscigenação como o Brasil, o que mais dificulta a análise da projeção para um justo diagnóstico é a impossibilidade de identificar a completa origem da preferência por determinada cor. O gosto pelo vermelho pode estar ligado tanto a paixão clubística como a preferência política, à devoção a Exu, ou a reminiscência de um rito tribal. O significado das cores varia muito de um código religioso para outro, e destes para os filosóficos, mas o conhecimento dessa variedade de conceitos não está longe de ser inútil. Por mais extravagantes que sejam, sempre fornecerão ao pesquisador novos caminhos para o levantamento da complexidade do psiquismo humano nessa área, plasmado pela utilização cromática milenar em que se misturam buscas, equívocos e acertos (PEDROSA, 2010, p. 112).

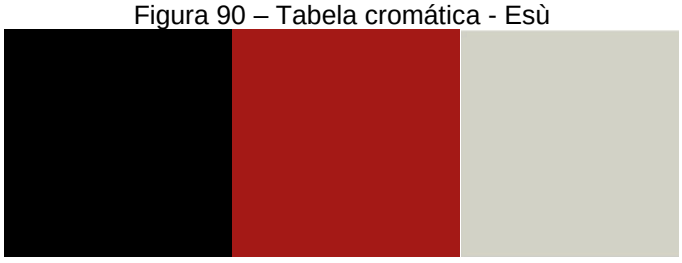
As cores apresentadas nos rituais religiosos de candomblé apresentam a simbologia da cor a partir de seu desenvolvimento e fortalecimento no meio social que surge e ocupa. E esse meio social e local interferirá na escolha dos tons, seja para

qualquer *elègùn òrìṣà* ou divindade venerável. Em muitas ocasiões, em campo, percebemos que o uso da tabela cromática para a confecção das vestimentas, trajes e indumentárias, é explorada desde os tons abertos aos tons fechados, ou seja, claros ou escuros, e passam a ser determinantes para a expressividade arquetípica das divindades; tanto do *elègùn* quanto do *òrìṣà*. As estamparias apresentadas nos panejamentos e tecidos, que fazem parte da criação e confecção do vestuário, são extremamente relevantes e altamente exploradas, mesmo com as cores de base que representam os adeptos e suas relações com seus deuses. Supomos que a própria religiosidade ofereça possibilidades para o uso de cores outras que não apenas as cores de base que identificam o elègùn e o *òrìṣà*.

Abaixo exemplificaremos o uso das cores, de acordo com cada divindade venerável, porém, tal como relatado no decorrer do texto, não há uma totalidade, e sim, pluralidades e diversidades no que se refere ao uso da colorimetria e funcionalidades. Embora haja a definição da cor, tecido e panejamento para cada divindade venerável, *òrìṣà*, isso não se fecha em si mesmo, abrindo possibilidades de acréscimos e junções na criação das vestimentas, trajes e indumentárias. Veremos alguns exemplos das relações da cor, dos planejamentos e tecidos utilizados, para que possamos entender melhor essas relações e a importância de cada um desses elementos, nesse vasto universo que o candomblé de ketu nos oferece.

Èsù – branco, preto, vermelho e dourado como cores de base, podendo ser atribuído e ele todas as cores do espectro cromático por ser o mensageiro de todos os orisà e um irunmolè a serviço de Olodumarè;

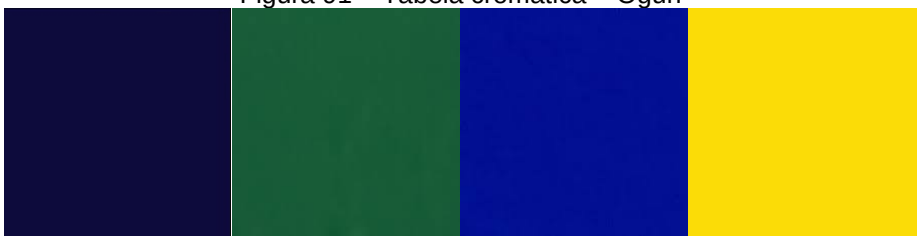
Figura 90 – Tabela cromática - Esù



Fonte: https://www.pantone.com.br/ . Acesso em: 22 abr. 2020.

Ògún – azul marinho, azul royal, branco, verde, amarelo;

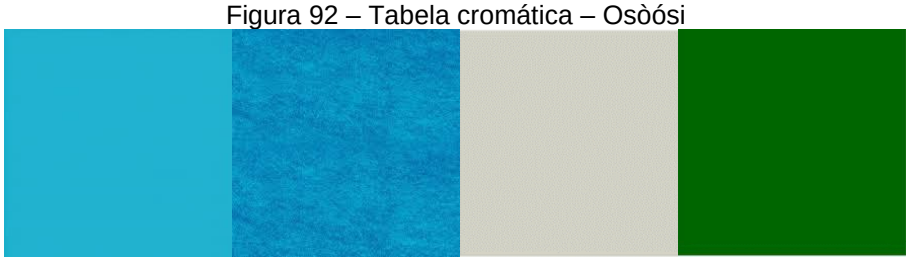
Figura 91 – Tabela cromática – Ògún



Fonte: https://www.pantone.com.br/ Acesso em: 22 abr. 2020.

Osòósi – azul turquesa, azul petróleo, branco, verde;

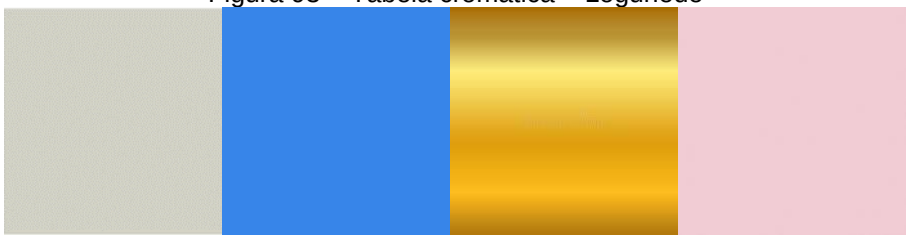
Figura 92 – Tabela cromática – Osòósi



Fonte: https://www.pantone.com.br/ Acesso em: 22 abr. 2020.

Logun edé – branco, azul celeste, amarelo, dourado, rosa;

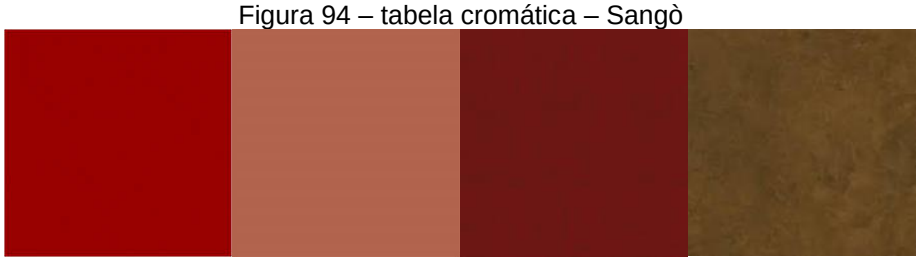
Figura 93 – Tabela cromática – Logunedé



Fonte: https://www.pantone.com.br/ Acesso em: 22 abr. 2020.

Sangò – branco, marrom, vermelho, cobre, preto;

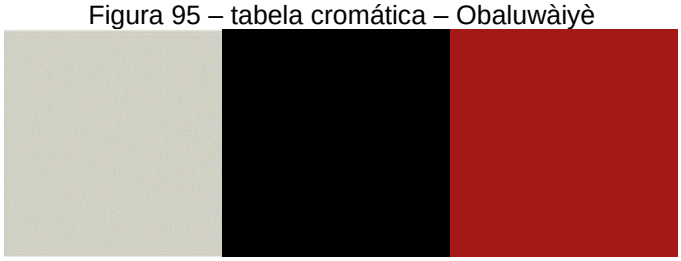
Figura 94 – tabela cromática – Sangò



Fonte: https://www.pantone.com.br/ Acesso em: 22 abr. 2020.

Obaluwàiyè – branco, vermelho, preto;

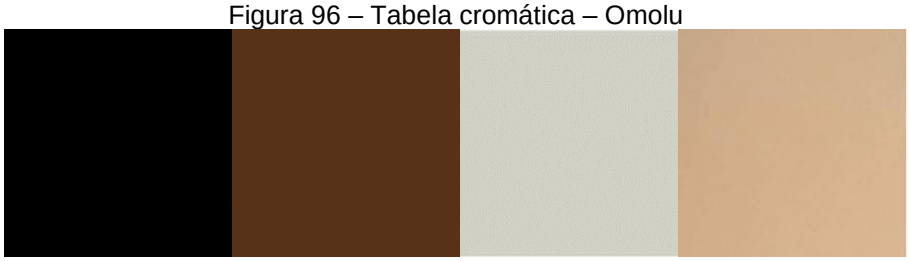
Figura 95 – tabela cromática – Obaluwàiyè



Fonte: https://www.pantone.com.br/ Acesso em: 22 abr. 2020.

Omolu – bege, marrom, branco, preto;

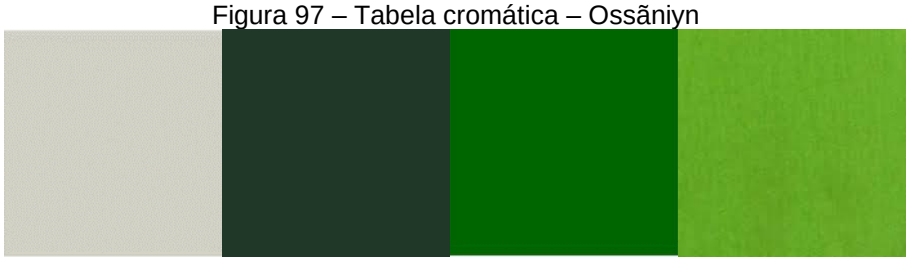
Figura 96 – Tabela cromática – Omolu



Fonte: https://www.pantone.com.br/ Acesso em: 22 abr. 2020.

Ossañìyn – branco, verde;

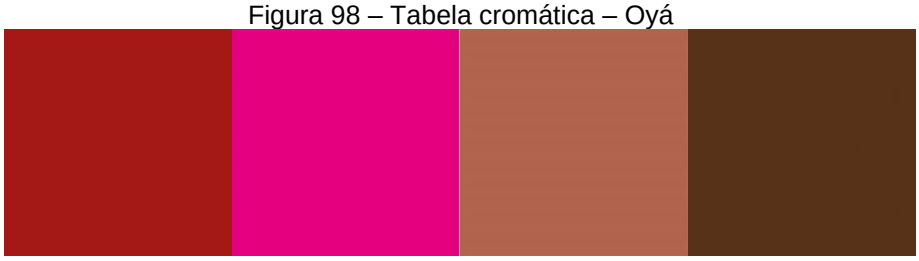
Figura 97 – Tabela cromática – Ossãniyn



Fonte: https://www.pantone.com.br/ . Acesso em: 22 abr. 2020.

Oyá – rosa, pink, marrom, vermelho, salmão;

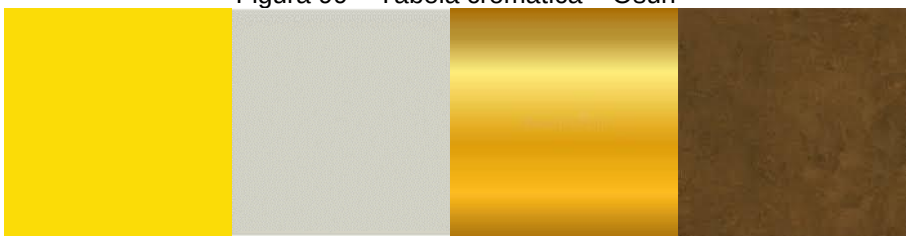
Figura 98 – Tabela cromática – Oyá



Fonte: https://www.pantone.com.br/ . Acesso em: 22 abr. 2020.

Òsun – amarelo, branco, dourado, marrom, rosa, bronze;

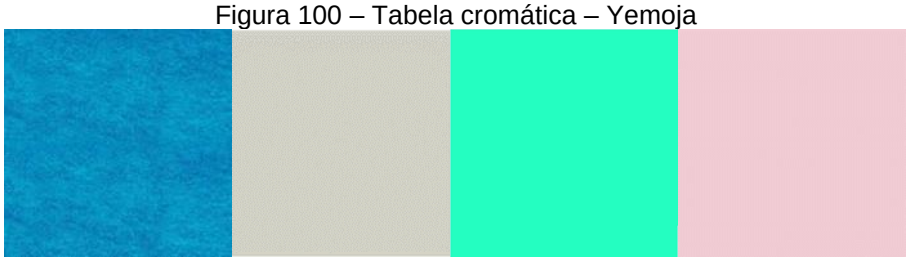
Figura 99 – Tabela cromática – Òsun



Fonte: https://www.pantone.com.br/ . Acesso em: 22 abr. 2020

Yemoja – azul celeste, branco, verde água, prata, rosa;

Figura 100 – Tabela cromática – Yemoja



Fonte: https://www.pantone.com.br/. Acesso em: 22 abr. 2020.

Obá – branco, azul, laranja, salmão, preto;

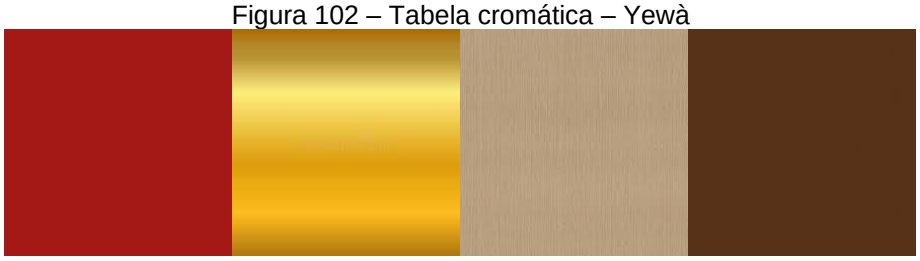
Figura 101 – Tabela cromática – Obá



Fonte: https://www.pantone.com.br/ . Acesso em: 22 abr. 2020.

Yewà – bege, vermelho, amarelo, verde, laranja;

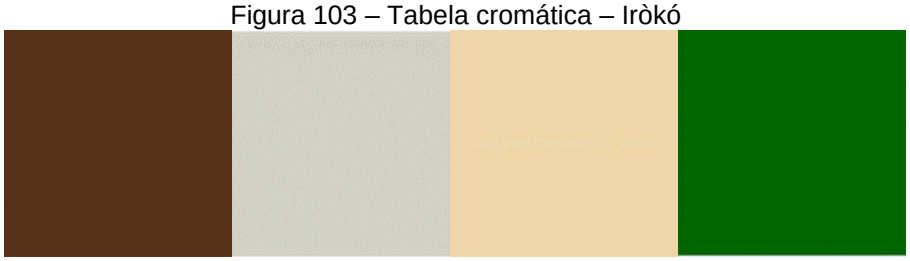
Figura 102 – Tabela cromática – Yewà



Fonte: https://www.pantone.com.br/ . Acesso em: 22 abr. 2020.

Iròkó – marron terra, bege, branco, verde;

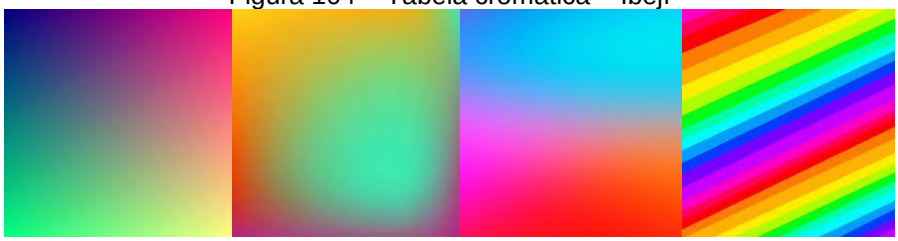
Figura 103 – Tabela cromática – Iròkó



Fonte: https://www.pantone.com.br/ . Acesso em: 22 abr. 2020.

Ìbéjì – todas as cores;

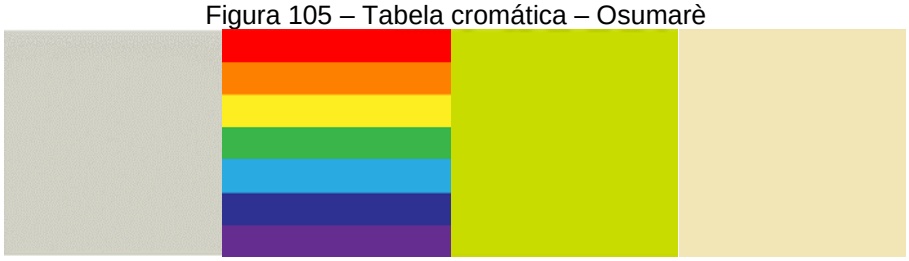
Figura 104 – Tabela cromática – Ìbéjì



Fonte: https://www.pantone.com.br/ . Acesso em: 22 abr. 2020.

Osumarè – branco, cores do arco íris, marfim, verde;

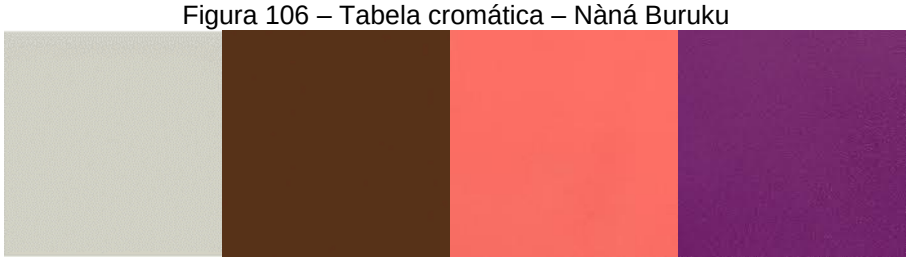
Figura 105 – Tabela cromática – Osumarè



Fonte: https://www.pantone.com.br/ . Acesso em: 22 abr. 2020.

Nànà Buruku – branco, lilás, roxo, rosa, marrom;

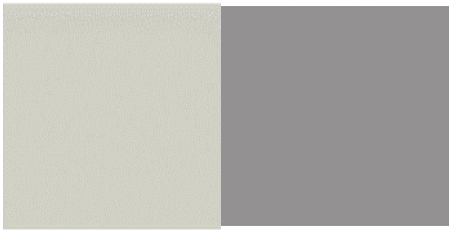
Figura 106 – Tabela cromática – Nànà Buruku



Fonte: https://www.pantone.com.br/ . Acesso em: 22 abr. 2020.

Òsàlá/Osogiyan – branco no mais puro tom e prata;

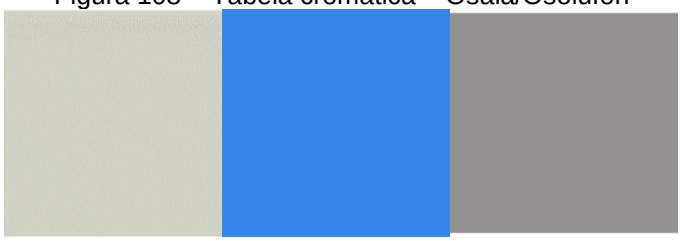
Figura 107 – Tabela cromática – Òsàlá/Osògìyan



Fonte: https://www.pantone.com.br/ . Acesso em: 22 abr. 2020.

Òsàlá/ Osolufon– branco no mais puro tom, azul claro, azul celeste e prata;

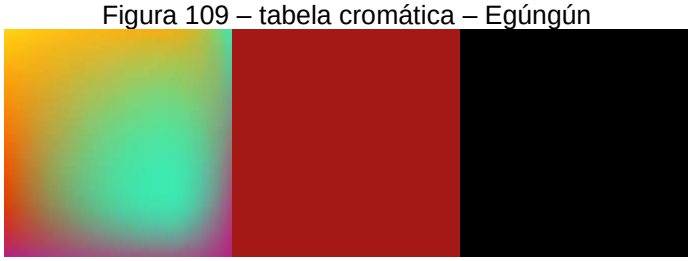
Figura 108 – Tabela cromática – Òsàlá/Osolufon



Fonte: https://www.pantone.com.br/ . Acesso em: 22 abr. 2020.

Egúngún – todas cores tendo intensidade do uso do vermelho e preto de fundo;

Figura 109 – tabela cromática – Egúngún



Fonte: https://www.pantone.com.br/ . Acesso em: 22 abr. 2020.

No que se refere aos tecidos e panejamentos, encontramos a relação destes com a estamparia industrial, que apresentam elementos simbólicos de acordo com os atributos de cada divindade venerável e seu campo de atuação. As divindades masculinas, os oborós, que têm relação com a caça, terão a representação através de tecidos que possuam estamparia de animais diversos, dialogando com as cores de base de sua colorimetria, utilizando-se os tecidos oxford, percal, linho, algodão, gorgorão, jacquard, viscose, *richelieu*. Por outro lado, para as demais divindades, haverá estampas geométricas, gráficas, com a utilização, por exemplo, da estampa cashmere, ou até mesmo do tecido de veludo. Nesse caso, a referência são as divindades que fizeram parte da dinastia real africana iyorùbá. Como exemplo dessas, temos as divindades veneráveis *Èsù*, da dinastia de *Ketu* e *Ṣàngó*, da dinastia de Oyó.

Ao observarmos os tecidos e panejamentos para as *aiyabás* – divindades femininas, a diversidade é ainda maior, sendo distribuída entre tecidos adamascados, tules bordados, tricolone, cetim, mussoline, crepes, sedas, rendas estampadas entre outros. As divindades femininas também ocupam o clã de realeza, e no candomblé ainda mais, pois são consideradas rainhas de seus *elègùn òrìṣà*. Podemos supor que o uso de tecidos nobres, encorpados, caros, de boa qualidade, remeta ao poder real, que ambos, *òrìṣà oboró* e *òrìṣà aiyabá*, possuem. É possível supor ainda que estas últimas, advindas das cidades-Estado iyorùbá, embora cultuadas no Brasil,

permanecem sendo cultuadas como tal até os dias atuais, em África. Ao contrário do que muitos historiadores afirmam, o culto não se perdeu na Nigéria com a vinda dos povos escravizados para o Brasil, durante o período colonial.

Abaixo apresentaremos alguns dos tecidos e suas cores, citados acima, observados em campo, nos templos/terreiros visitados no decorrer da pesquisa.

Èsú

Figura 110 – Tecidos de jacquard, viscose, percal e algodão



Fonte*:* www.niazichofi.com.br/https://tecidos.renatablanco.com.br/ .Acesso em: 22 abr. 2020.

Ògún

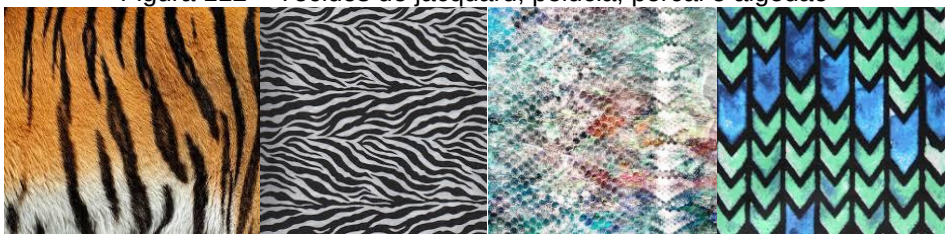
Figura 111 – Tecidos de jacquard, viscose, percal e gorgurão



Fontes*:* https://www.enroladotecidos.com.br/ . Acesso em: 22 abr. 2020
https://tecidos.renatablanco.com.br/ . Acesso em: 22 abr. 2020.

Osòósi

Figura 112 – Tecidos de jacquard, pelúcia, percal e algodão



Fonte*:* www.niazichofi.com.br . Acesso em: 22 abr. 2020.
https://www.happyquilter.com.br/categoria/tecidos/nacionais/?filtro=colecao+pele+de+animai . Acesso em: 22 abr. 2020.

Logun edé

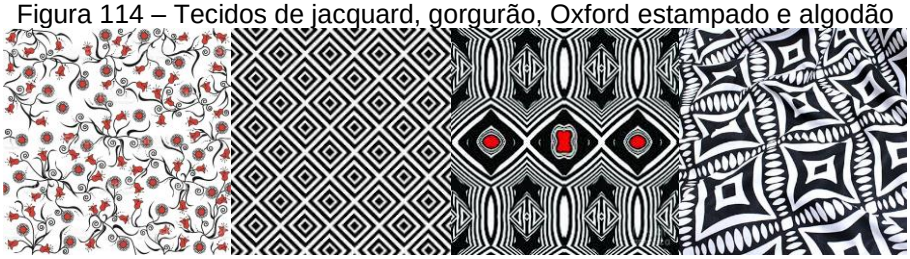
Figura 113 – Tecidos de jacquard, seda, microfibra e algodão



Fonte*:* www.niazichofi.com.br . Acesso em: 22 abr.2020.
https://www.sagroltecidos.com.br/digital/digital-exclusivas/tricoline-estampa-digital-mandalas-afro-furta-cor-ref-rqf-004 . Acesso em: 22 abr. 2020.

Obaluwàiyè

Figura 114 – Tecidos de jacquard, gorgurão, Oxford estampado e algodão



Fonte*:* www.niazichofi.com.br/ . Acesso em: 22 abr. 2020.
https://tecidos.renatablanco.com.br/ . Acesso em: 22 abr. 2020.

Omolu

Figura 115 – Tecidos de jacquard, viscose, oxford e algodão



Fonte*:* www.niazichofi.com.br/ . Acesso em: 22 abr. 2020.
https://tecidos.renatablanco.com.br/ . Acesso em: 22 abr. 2020.

Ṣàngó

Figura 116 – Tecidos de jacquard, algodão, gorgurãol, algodão e veludo



Fonte*:* www.niazichofi.com.br/ . Acesso em: 22 abr. 2020.
https://tecidos.renatablanco.com.br/ . Acesso em: 22 abr. 2020.

Ossañìyn

Figura 117 – Tecidos de jacquard, viscose, percal e algodão



Fonte*:* www.niazichofi.com.br/ . Acesso em: 22 abr. 2020.
www.renato.blanco.com.br . Acesso em: 22 abr. 2020.

Yemoja

Figura 118 – Tecidos de microfibra, viscose, seda koshibo e algodão



Fonte: www.niazichofi.com.br/ . Acesso em 22 abr. 2020.
https://tecidos.renatablanco.com.br/ . Acesso em: 22 abr. 2020.

Òsun

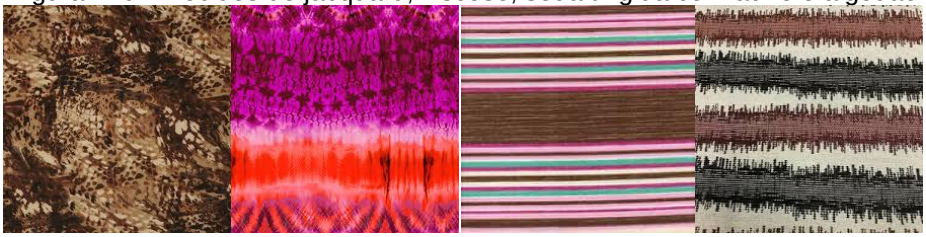
Figura 119 – Tecidos de jacquard, lease bordada, viscose e algodão



Fonte*:* www.niazichofi.com.br/ . Acesso em 22 abr. 2020.
https://tecidos.renatablanco.com.br/ . Acesso em: 22 abr. 2020.

Oyá

Figura 120 – Tecidos de jacquard, viscose, seda tingida com adire e algodão



Fonte*:* www.niazichofi.com.br/ . Acesso em: 22 abr. 2020.
https://tecidos.renatablanco.com.br/ . Acesso em: 22 abr. 2020.

Obá

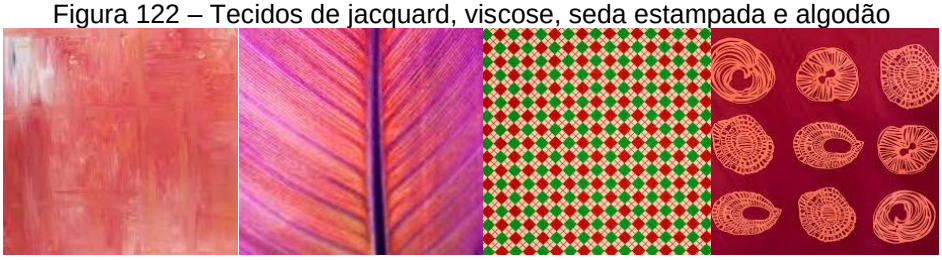
Figura 121 – Tecidos de jacquard, viscose, seda e gorgurão



Fonte*:* www.niazichofi.com.br/ . Acesso em: 22 abr. 2020.
https://tecidos.renatablanco.com.br/ . Acesso em: 22 abr. 2020.

Yewá

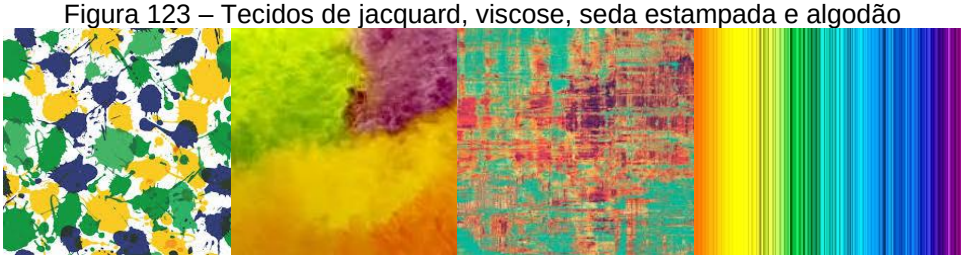
Figura 122 – Tecidos de jacquard, viscose, seda estampada e algodão



Fonte*:* www.niazichofi.com.br/ . Acesso em: 22 abr. 2020.
https://tecidos.renatablanco.com.br/ . Acesso em: 22 abr. 2020.

Osumarè

Figura 123 – Tecidos de jacquard, viscose, seda estampada e algodão



Fonte*:* www.niazichofi.com.br/ . Acesso em: 22 abr. 2020.
https://tecidos.renatablanco.com.br/ . Acesso em: 22 de abr de 2020.

Nànà Buruku

Figura 124 – Tecidos de jacquard, gorgurão, percal e algodão



Fonte*:* www.niazichofi.com.br/ . Acesso em: 22 abr. 2020.
https://tecidos.renatablanco.com.br/ . Acesso em: 22 abr. 2020.

Osalà/Osògìyan

Figura 125 – Tecidos de linho, viscose e algodão com bordados richelieu



Fonte*:* www.niazichofi.com.br . Acesso em: 22 abr. 2020.

Osalà/Osolufon

Figura 126 – Tecidos de linho, viscose e algodão com bordados richelieu



Fonte*:* www.niazichofi.com.br . Acesso em: 22 abr. 2020.

Iròkó

Figura 127 – Tecidos de linho, algodão, gorgorão e panamá estampados ou tingidos



Fonte*:* www.niazichofi.com.br/ . Acesso em: 22 abr. 2020.
https://tecidos.renatablanco.com.br/ . Acesso em: 22 abr. 2020.

Ìbéjì

Figura 128– Tecidos de linho, seda, algodão e gorgurão



Fonte*:* www.niazichofi.com.br/ . Acesso em: 22 abr. 2020.
https://tecidos.renatablanco.com.br/ . Acesso em: 22 abr. 2020.

Egùngùn

Figura 129 – tecidos wax print, kente e retalhos variados sobrepostos



Fonte*:* arquivo pessoal do pesquisador

CAPÍTULO II - ATELIÊS, OFICINAS DE COSTURA, WAX PRINTS HOLLANDAIS, BORDADOS AFRO-EUROPEUS NOS TRAJES E INDUMENTÁRIAS DE CANDOMBLÉ DE KETU

2.1 - Ateliês e a sustentabilidade nos templos/terreiros de candomblé de São Paulo

O conceito de sustentabilidade tem sido debatido em todas as instâncias da sociedade, desde a produção até o consumo. E o templo/terreiro de candomblé é um exemplo a ser considerado e de grande importância, pois tudo que é produzido e consumido no contexto religioso preza pelo cuidado quanto ao uso de matérias primas, fazendo com que as religiões de matriz africana afro-brasileiras, cada vez mais, criem alternativas, possibilidades e articulações para que tudo que seja necessário para a realização dos rituais mágicos simbólicos, tenham vida útil e que não haja o desperdício.

Podemos exemplificar, nesse aspecto, a produção de vestimentas, trajes e indumentárias, devido a suas permanências de longa duração. Embora tenhamos percebido o acúmulo de vestimentas, trajes e indumentárias no guarda-roupa de candomblé, o vestuário não é descartado, mas sim, reaproveitado em diversas ocasiões. Aos trajes são inseridos novos elementos, que se multiplicam, transformam-se e adquirem uma outra característica, mas não perdendo funcionalidades e usos, pois são carregados de alteridade, sentidos, afetos, expressividades de fé e devoção.

Ao observarmos a moda de templo/terreiro, a sustentabilidade tem ganhado destaque, principalmente pelo trabalho desenvolvido por pequenas indústrias e ateliês de costura sustentáveis[82]. Muitos desses ateliês e pequenas indústrias surgem nos próprios templos/terreiros, espalhados pela capital paulista e outras regiões do país. As pequenas indústrias desenvolvem projetos de produção para o povo de òrìsà, prezando pela qualidade e durabilidade dos produtos, e os ateliês de costura passam a ter um olhar voltado para a sustentabilidade, através da mão de obra artesanal dos

[82] A moda sustentável é aquela que, em todas as suas etapas, preza pelo respeito ao meio ambiente e à sociedade, valorizando as pessoas envolvidas na produção e incentivando o consumo consciente. Com base nesses princípios, trabalha-se com matérias-primas menos poluentes, também produzidas de forma sustentável; busca-se a redução do desperdício e o uso racional de recursos como água e energia elétrica. O conceito de sustentabilidade aplicado à moda propõe produção mais humanizada, sem a exploração da mão de obra, com remuneração mais justa. Além de produzir peças cujo design e funcionalidade favoreçam o uso duradouro. Para mais informações consultar: https://www.sebrae.com.br/sites/PortalSebrae/artigos/conheca-detalhes-e-potencialidades-da-moda-sustentavel,97488b88ba73e410VgnVCM1000003b74010aRCRD . Acesso em: 20 mar. 2021.

adeptos da religião, que cada vez mais, se proliferam na capital paulista e nas demais regiões do Brasil. O espaço templo/terreiro, local de aprendizado e afloramento de potencialidades criativas, tem promovido a expansão de redes de negócios para o povo de *òrìṣà*, onde os adeptos se dedicam a criar as vestimentas para o uso cotidiano do templo/terreiro, trajes para as festividades rituais públicas, produção de indumentárias e insígnias dos *òrìṣà.*

A moda sustentável de terreiro possui algumas características principais que destacaremos a seguir:

- Aquisição de tecidos e aviamentos industriais para as criações;
- Produção de vestimentas, trajes e indumentárias com fibras naturais (algodão orgânico, linho, lã, cânhamo) ou com tecidos alternativos;
- Reaproveitamento de tecidos, couro de animais, penas de aves utilizados nos rituais mágico-simbólicos e materiais sintéticos produzidos pelas indústrias;
- Produção de acessórios confeccionados com matérias-primas naturais, como por exemplo: búzios, palha da costa, corais, cristais, monjolo, laguidibás, ossos, minerais e pedras preciosas;
- Qualidade e durabilidade das peças criadas e confeccionadas de maneira que tenham longa duração para o uso;
- Customização e modificação das peças já produzidas, com inserção de outros elementos vestíveis e de adorno;
- Transformação das peças, adquirindo uma outra função, como por exemplo: utilização para as vestimentas e ornamentação dos igbás[83];
- Reutilização das peças deixadas de herança pelos adeptos e dignatários que vão passando de mão em mão, dentro da própria comunidade – *egbé*.

A sustentabilidade na moda de templo/terreiro tem crescido e conquistado espaços, principalmente, devido ao trabalho do próprio povo de *òrìṣà* ao abrir e divulgar seus ateliês, cooperativas e oficinas, muitas vezes, situados em comunidades carentes ou regiões periféricas. Com isso, podemos afirmar que agregam conceitos da economia solidária e criativa, formando redes de crescimento socioeconômico, nas localidades que necessitam de investimentos.

[83] Símbolos sagrados que representam a divindade assentada que recebe oferendas, cânticos, rezas e enfeites. São preservados e resguardados nos pejis (altares) nos espaços distribuídos pelo templo/terreiro popularmente conhecidos como quartos de òrìsà ou quartos de santo.

Com a geração de renda autônoma, de empregos para uma parcela da população negligenciada pela forma hegemônica de produção capitalista e de produção, esse novo empreendimento pode dar condições de sobrevivência para o povo do axé, muitas vezes, da classe menos abastada. Embora haja a entrada da classe média e branca nos templos terreiros de candomblé, a religião ainda abriga pessoas carentes e desprovidas de condições financeiras para sobreviver. E o trabalho autônomo artesanal possibilitará uma nova perspectiva na vida desses adeptos mais carentes e até mesmo uma ascensão social, por meio de uma proposta empreendedora e de negócios.

A moda sustentável de terreiro também trabalha com a valorização de saberes tradicionais, passados de geração em geração, com o resgate de técnicas de costura manuais e práticas artesanais que agregam valor às peças e ajudam na afirmação da identidade cultural religiosa. Na *egbé* do candomblé, intensificou-se a permanência e o estilo das vestimentas, trajes e indumentárias, absorvidos e adotados desde o período escravocrata, por meio da moda vigente da época colonial. Essa moda colonial permanece até os dias atuais, sendo apenas agregado a ela outros tipos de tecidos, aviamentos, panos da costa, trajes africanos já prontos, que remetem à cultura africana iyorùbá. Uma cultura que também é traduzida pelos modos de vestir, pelo vestuário, rica em cores, bordados, panejamentos, aplicações e sobreposições.

Portanto, a meu ver, tratar de sustentabilidade em comunidades de terreiros de candomblé exige uma visão interdisciplinar e multidisciplinar, em função da complexidade envolvida no culto às divindades veneráveis e tudo que a religião necessita, principalmente ao nos referirmos às vestimentas, trajes e indumentárias. Há a necessidade da conservação dos espaços religiosos, de ações afirmativas que possibilitem a valorização dos conhecimentos tradicionais, do incentivo ao trabalho artesanal e do fortalecimento do capital social dessas comunidades, em prol do seu desenvolvimento sustentável. A partir disso, possibilita-se a esses espaços religiosos a ampliação das práticas e ofícios que venham colaborar para a manutenção das tradições, no que se refere aos modos de vestir para os seus fiéis e para o entorno.

Ampliando a reflexão relativa à sustentabilidade, podemos afirmar que esses grupos religiosos apresentam algum tipo de capacidade produtiva com base na agricultura, culinária, artes (canto, dança, vestuários e artesanato), que, de alguma forma, potencializam a dinâmica de manutenção dessas comunidades, fortalecendo o processo de desenvolvimento local, respeitando a sua identidade religiosa e cultural.

Mesmo o templo/terreiro estando localizado em uma área urbana, tal como a grande São Paulo.

Segundo Jara (1998):

> A abordagem do desenvolvimento sustentável persegue objetivos de equidade, visando produzir mudanças qualitativas e quantitativas nos relacionamentos [...] de exclusão e desigualdade. Seu objetivo será atingido mediante um processo de abertura interna à democracia participativa que signifique o envolvimento ativo dos cidadãos nas tomadas de decisões. (JARA, 1998, p. 55).

Se até então tínhamos a produção fechada em si mesma, confinada ao espaço interno da *egbé*, da comunidade religiosa afro-brasileira, atualmente a produção está para além dos muros dos templos/terreiros de candomblé.

O primeiro ateliê de trajes africanos em São Paulo surgiu no início da década de 1990, no *Ile Ìyá Mi Òsun Muiywa*, liderado pela *Ìyálòrìsà* Wanda D' Òsun, que herdou o espaço religioso de sua mãe biológica, no bairro da Casa Verde. Segundo Ìyá Wanda, não havia ateliês que se dedicavam a divulgar esses trajes tal como vemos hoje. A ideia surgiu após a ida à África, onde foi reconhecida como a Princesa de Isoko.

Da Nigéria, Ìyá Wanda D'Òsun trouxe várias peças e as desmanchou, criou os moldes, inaugurou sua loja na Galeria do Rock na Rua 24 de maio, na região central. Ali, na galeria, além de atender clientes brasileiros, passou a costurar e fazer roupas para africanos que já residiam na cidade da garoa e que, ao conhecerem o trabalho da *Ìyálòrìsà*, tornaram-se clientes dela. E assim, começa a divulgação dos trajes africanos que vemos hoje nos templos/terreiros pesquisados. Muitos outros dignatários(as) da religião afro-brasileira, tal como Ìyá Wanda D'Òsun, foram para África, e com isso, passaram a adotar o costume de usar os trajes africanos produzidos no Benin, na Nigéria e em outras regiões da Iyorubalândia. Além de trazerem tecidos para a confecção das roupas em seus espaços religiosos, trouxeram também diversos produtos que tiveram acesso, como por exemplo, as joias, corais, missangas e peças vestíveis já prontas à moda africana. Abaixo compartilho trechos da entrevista realizada com ela.

> Em 1983, eu participei de um Congresso Internacional do Ooni de Ifé sobre a tradição e culto ao orixá no Brasil, lá na Bahia. Eu era casada

> com o Ogã Gilberto de Èsú[84]! E conheci a Makota Valdina. Ela abriu as portas do Ilê Axé Opô Afonjá da Mãe Stella do Osòósi. A Odé Kaiyode!
> Ah, posso lhe contar sobre minha viagem à Africa? Foi no ano de 1986. Lá as roupas se chamam asó oke. Na Nigéria. Em Ilê Ifé comprei alguns panos da costa. Irei mostrar-lhe um dos meus. Se você fizer um pedido para o artesão, ele faz qualquer bordado para você! Pode ser o símbolo do orixá, uma ferramenta, o que quiser! Eu visitei várias cidades, juntamente com o grupo de babalorixás e yalorixás. Fomos para Osogbo, a cidade de Òsun! Ao chegar lá, a Iyalodê me levou no rio Òsun, lavou minha cabeça com folhas. Depois me levou para conhecer a casa de Òsun. Em todas as entradas, sempre tem no chão um círculo com água, folhas, ervas, para antes de entrarmos na casa da mãe, possamos nos purificar. Lavamos os olhos, as mãos e os pés. Depois, purificados, podemos entrar e ver seus símbolos e o lugar onde é assentada. Fui também convidada a conhecer a Sociedade das Geledè, pois elas moravam junto com Òsun.As roupas que usamos aqui são para a religião, mas lá são roupas que fazem parte do dia a dia deles, é uma cultura. Os africanos gostam de cores fortes, chamativas, e de muitos bordados. Ao retornar da África, havia trazido comigo algumas peças e então desmanchei todas, fiz os moldes e a modelagem. Logo em seguida, em 1990, decidi abrir uma loja no Centro da cidade, lá na Galeria do Rock. Fiquei com a loja aberta por 8 anos. Se chamava Fetiche Afro Designer. Ficava no quarto andar. Eu vendia Kaftans, abadás, batas, asó oke, saias e moda underwear também. Eu fazia roupas para muitas pessoas, inclusive para padres, iyalorixás, e para os angolanos. Minha loja não existe mais, pois quando minha mãe ficou doente, não queria ser cuidada por ninguém. Então era difícil administrar a loja, o terreiro, minha casa. Com isso, fechei a loja, e continuei costurando em casa. Costuro até hoje. Tanto para o meu terreiro, para meus filhos de santo e para o meu Afoxé. Fui a pioneira em trazer essa moda africana para cá! O que vemos hoje eu fiz há mais de 20 anos atrás. Até então, ninguém usava esse estilo de roupas nos candomblés em São Paulo. (Entrevista cedida ao pesquisador em 25 jul. 2019)

A produção expandiu-se para além do espaço religioso, através de encomendas realizadas por terceiros, que seduzidos pela qualidade e design das peças, ambicionavam em adquirir produtos personalizados e de bom gosto.

Com as facilidades de acesso as ferramentas tecnológicas, redes sociais e plataformas digitais, tornou-se explícito o crescimento da rede de relações comerciais

[84] Ogã Gilberto de Èsú, de nome civil: Gilberto Antônio Ferreira, (1948-2021); durante seu percurso religioso recebeu vários títulos honoríficos: Olosun do Ile Iya Mi Osun Muiywa, Oluwo do Ile Asiwaju Lati Osun Muiywa, Asogba ni Ile Yeye Ofá Biomin, Balogun ni Ile Egungun, presidente do Conselho de ética do International Congress of Orisa tradition and Culture. E ainda, foi pesquisador da Tradição religiosa iyorùbá. Articulista e consultor de assuntos afro-brasileiros para diversos órgãos nacionais e internacionais, com artigos publicados no Brasil e exterior. E ainda, foi Presidente fundador do Afosé Ile Omo Dadá (SP), idealizador de diversos movimentos e jornais do segmento afro-brasileiro em São Paulo e consultor de assuntos afro-brasileiros para a Fundação Palmares.

do povo de axé, que atualmente, divulgam incansavelmente seus produtos no *Facebook, Instagram* e sites, fazendo com que haja a concorrência e a busca incessante por produtos nacionais e importados. Há, principalmente, o desejo de aquisição de produtos africanos, uma vez que o processo de reafricanização, cada vez mais, tem ocupado espaço nos templos/terreiros paulistas. Há, ainda, o desejo de estar dentro da moda de templo/terreiro, para com isso, não ficar mal falado na praça, malvisto pelo povo de *òrìṣà*.

Outro ponto que deve ser destacado neste mercado é a inovação das peças. Muitas vezes, erroneamente, o termo é associado a uma estética primária. No entanto, as produções de moda sustentável produzidos no terreiro têm se destacado justamente pelo design funcional, arrojado e criativo. Recentemente, foi lançado pelo povo de *òrìṣà*, trajes e indumentárias criadas com aviamentos, que até então eram utilizados somente para acabamento das peças. Um desses ateliês é o Belíssima, liderado por Luciano Almeida, *Bàbálòrìsà* e Designer de moda do Ilê Axé Cabuçu, na região de Mairiporã, São Paulo. Em sua produção, tem como referência os trajes africanos da realeza de Oyó e *Ilé Ifé*.

As novas demandas do consumidor de artigos religiosos, na contemporaneidade, buscam produtos que respeitem o meio ambiente, uma vez que creem que cultuam a natureza, e que dela absorvem e consomem tudo que é necessário para o cultivo e veneração dos *òrìṣà*. Com isso, a cadeia sustentável de produção abre brechas para a autossustentabilidade[85] de todos os envolvidos na produção em rede. Ou seja, é o povo de òrìsà produzindo para o povo de *òrìṣà*.

Hoje, cada vez mais, as comunidades de terreiros de candomblé têm se preocupado com a manutenção de suas práticas religiosas, no novo cenário em que os componentes naturais, embora ainda abundantes, apresentam um quadro limitado, devido à exploração exacerbada das grandes indústrias e corporações empresariais. Diante dessa realidade, são buscadas alternativas e estratégias para garantir a longevidade do candomblé e o seu diversificado vestuário. E, ainda, para fortalecer e criar oportunidades que venham a combater a desigualdade social contemporânea, fruto da negligência e ausência de políticas públicas que possam amenizar a falta de emprego e condições dignas de sobrevivência.

[85] Autossustentabilidade – capacidade de autossustentar-se; qualidade de poder sustentar-se a si próprio, capacidade de gerar, com recursos próprios, a sustentabilidade de uma ação ou projeto, e com isso, empreender.

A geração de renda autônoma criada pelo povo de *òrìṣà*, além de propor a sustentabilidade, colabora para que os adeptos tenham condições de arcar com o dispêndio elevado dos materiais necessários para o culto aos seus deuses. Isso também auxilia para a aquisição das vestes, que tanto a religião preza, fortalecendo a sua identidade cultural religiosa.

Nos espaços religiosos, temos a presença de costureiros, costureiras, designers, estilistas, artesãos, decoradores, joalheiros e até mesmo, paisagistas. Muitos adeptos se tornam profissionais qualificados nas áreas citadas e compartilham as experiências nos espaços religiosos, por meio de cursos, de formação e qualificação profissional, para aqueles que têm interesse em aprender, aliando os conhecimentos adquiridos aos saberes tradicionais, já existentes nas comunidades. Através das ações de aprendizagem, ações sustentáveis e autossustentáveis, os adeptos de religiões de matriz africana promovem o etnodesenvolvimento e a expansão do capital social.

A identificação do potencial produtivo contribui para o fortalecimento da rede de consumo do povo de *òrìṣà*, propondo a autogestão dos terreiros de candomblé e de seus adeptos, tendo como consequência a valorização de saberes culturais afro-brasileiros e sua permanência. As vendas dos produtos são feitas para a comunidade de terreiro e para além dela.

Muitos dizem, que para o candomblé, o dinheiro não é o problema, mas sim, a solução. É através do capital acumulado, que os adeptos passam a ter condições de arcar com os processos iniciáticos, festividades anuais, contribuição mensal para o templo/terreiro e “salvar a mão”[86] do *Bàbálòrìsà* ou *Ìyálòrìsà*. Nenhuma religião no Brasil de hoje é mais rica que o candomblé em repertório ritual e repertório mágico (PRANDI, 2001, p. 69). E para manter o repertório ritual e mágico, se faz necessário bons produtos, materiais de qualidade e um vestuário específico que faz do candomblé, uma religião única e personalizada. Ao afirmarmos que é uma religião única e personalizada, nos referimos a permanência dos ritos e do vestuário, criado no período colonial, já mencionado no decorrer do texto, que permanece até os dias atuais, em sua estrutura tradicional, porém, aberto a inovações e criatividade, apresentadas pelos profissionais de templos/terreiros que as produzem. O potencial dos adeptos/produtores abre possibilidades de movimentação do capital social.

[86] Esse termo é muito utilizado no meio da religião, que significa: pagar os serviços prestados pelo líder religioso.

Fukuyama (2000) afirma que o capital social consiste numa norma informal que promove a cooperação entre dois ou mais indivíduos, com reciprocidade, confiança, experiência histórica compartilhada e tradição. Consequentemente, promove o fortalecimento da comunidade, a partir do protagonismo dos atores sociais com base na sua cultura e identidade. Para esse autor, “o capital social não pode ser tão facilmente criado ou moldado por políticas públicas”, mas as políticas públicas podem servir como instrumentos para o fomento da criação e fortalecimento do capital social, balizado na valorização da cultura, para criar alternativas econômicas focadas na etnia envolvida (FUKUYAMA, 2000, p. 146).

Tratando dessas questões, Little (2002) promove a reflexão sobre o conceito de etnodesenvolvimento local, a partir de dois contextos: a proposta universalista do desenvolvimento econômico, que defende a adesão de todos os países ao processo de industrialização econômica, já que esta representaria uma forma de produção superior em relação às formas tradicionais de produção; e o crescente reconhecimento da diversidade cultural, que no Brasil ocorre na década de 1980, a partir dos movimentos populares, que culminou com o direito à diferença, estabelecido na Constituição Federal de 1988[87], quando se começa a falar publicamente em multiculturalismo e Estado pluriétnico[88]. O reconhecimento da existência de um

[87] O Brasil, com o advento da Constituição Federal de 1988, em seu artigo 215, passa refletir a respeito das lacunas que inviabilizavam a importância das variadas culturas nele inseridas, tendo como objetivo, enfatizar a importância da valorização à diversidade cultural brasileira:

Art. 215 - O Estado garantirá a todos o pleno exercício dos direitos culturais e acesso às fontes da cultura nacional, e apoiará e incentivará a valorização e a difusão das manifestações culturais.
§ 1º - O Estado protegerá as manifestações das culturas populares, indígenas e afro-brasileiras, e das de outros grupos participantes do processo civilizatório nacional.
§ 2º - A lei disporá sobre a fixação de datas comemorativas de alta significação para os diferentes segmentos étnicos nacionais.
§ 3º A lei estabelecerá o Plano Nacional de Cultura, de duração plurianual, visando ao desenvolvimento cultural do País e à integração das ações do poder público que conduzem à:
I - defesa e valorização do patrimônio cultural brasileiro; II - produção, promoção e difusão de bens culturais; III - formação de pessoal qualificado para a gestão da cultura em suas múltiplas dimensões; IV - democratização do acesso aos bens de cultura; V - valorização da diversidade étnica e regional. (BRASIL, 1988).

Para mais informações consultar:
https://www.senado.leg.br/atividade/const/con1988/CON1988_05.10.1988/art_215_.asp . Acesso em: 5 mar. 2021.

[88] Para mais informações consultar: PEREIRA, Deborah Duprat Macedo de Britto. O direito sob o marco da plurietnicidade/multicularidade. Disponivel em: https://www12.senado.leg.br/publicacoes/estudos-legislativos/tipos-de-estudos/outras-publicacoes/volume-v-constituicao-de-1988-o-brasil-20-anos-depois.-os-cidadaos-na-carta-cidada/educacao-e-cultura-o-direito-sob-o-marco-da-plurietnicidade-multiculturalidade Acesso em 1 out. 2020.

pluralismo étnico, imbuído do reconhecimento adequado da imagem dos grupos étnicos pelo Estado, teria também efeitos deletérios sobre o discurso universalista dominante, baseado na ideia da fusão das raças e na assimilação de todos pela *cultura europeia, supostamente superior.* Tal reconhecimento adequado da imagem dos grupos negros e indígenas iria sem dúvida contra o desejo daqueles que cultivam o ideal de homogeneização racial e que acreditam nas virtudes da assimilação cultural como soluções para diluir as diferenças étnicas e as desigualdades socioeconômicas (D'ADESKY,1997, p. 165)[89].

Assim, o termo etnodesenvolvimento é entendido a partir da complementariedade de duas abordagens, a do desenvolvimento econômico de um grupo, somada à do desenvolvimento da etnicidade de um grupo social, o que promove um movimento no sentido contrário do modelo atual de desenvolvimento, pautado na industrialização, e suas ações provisionam novas alternativas econômicas a partir do reconhecimento cultural. Tanto o desenvolvimento quanto o etnodesenvolvimento local estão postulados na base da cultura local identitária, porém, o primeiro pode ser formado por diversos grupos que tenham uma identidade local, ao passo que o segundo ocorre a partir do autorreconhecimento étnico identitário.

A descrição citada é compatível com o que está acontecendo no âmbito de algumas comunidades de terreiros de candomblé na região metropolitana de São Paulo, nas quais, muitos dos atores sociais, a partir da sua identidade cultural e pertencimento, passam a ser protagonistas da mudança da dinâmica interna nas comunidades e da valorização do capital social, com a abertura de ateliês e lojas especializadas para o povo de *òrìṣà*, tanto no contexto não-formal, como no formal.

Embora haja a concorrência com as casas de produtos religiosos já existentes, na capital paulista e demais regiões do Brasil, os produtos que são oferecidos por esses estabelecimentos formais, segundo entrevistas realizadas em campo, não satisfazem os consumidores de terreiro, muitas vezes, pela qualidade inferior das

---

Ver também: LOPES, Syglea Rejane Magalhães. A constituição federal de 1988 e o multiculturalismo: garantia ao território como direito fundamental coletivo dos povos e das comunidades tradicionais, Revista Novos Estudos Jurídicos - Eletrônica, Vol. 21 - n. 2 - mai-ago 2016. Disponível em: file:///C:/Users/Usu%C3%A1rio/Downloads/9095-25057-1-SM.pdf . Acesso em: 1 out. 2020.

[89] Para mais informações consultar: D'ADESKY, Jacques. Pluralismo étnico e multiculturalismo. Afro-Asia 19/20, (1997), 165-182. Disponivel em: file:///C:/Users/Usu%C3%A1rio/Downloads/20952-71538-1-SM.pdf . Acesso em: 1 out. 2020.

vestimentas, trajes, indumentárias e insígnias. E, até mesmo, pela inferioridade de produtos para a utilização dos rituais mágicos simbólicos.

Segundo Prandi (2000), com a crescente importância do rito, expandiu-se uma verdadeira indústria de artefatos sacros e se constituiu um diversificado conjunto de produtores e vendedores de artigos religiosos, nacionais e importados[90]. Objetos antes feitos por artesãos que pertenciam às comunidades de culto foram sendo substituídos por artigos produzidos industrialmente; comerciantes especializaram-se na importação de tecidos e roupas, e na produção e distribuição de rendas e bordados. Verdadeiros supermercados de artigos religiosos passaram a estar disponíveis nos mais diferentes pontos das grandes cidades (PRANDI, 2000, p. 84).

Ao mesmo tempo que há essa expansão, a resistência do trabalho artesanal, realizado pelo povo de *òrìṣà*, tem feito com que esses estabelecimentos já estabilizados na área comercial, tais como os citados por Prandi, reformulem as estratégias e criem alianças com os artesãos e profissionais autônomos dos templos/terreiros, dedicados à confecção e criação das vestimentas, trajes, indumentárias e insígnias religiosas, devido ao caráter personalizado e bem-acabado das peças. Isso ocorre, também, pelo fato de os artefatos serem produzidos por pessoas que estão imersas no contexto religioso, respeitando as características próprias e especificidades de cada peça produzida, aliados à religiosidade e saberes tradicionais de templo/terreiro.

Durante a pesquisa de campo, foi possível entrar em contato com a Casa África Brasil[91], situada na Barra Funda, com 200m² e mais de 4 mil itens entre imagens, trajes, indumentárias, acessórios e objetos de decoração, e que foi inaugurada no início de 2019. Esse estabelecimento, liderado por uma equipe de sócios, criou uma relação com os microprodutores dos templos/terreiros e, em caráter de consignação, passou a expor os produtos vestíveis para a venda. Além dos produtos religiosos comuns aos povos de candomblé, há um espaço no piso superior dedicado exclusivamente à exposição do vestuário e insígnias de candomblé. Há, ainda, produtos africanos dos mais variados.

> Esse mercado de artigos religiosos põe à disposição do seguidor do candomblé uma oferta que se renova a cada onda da moda e faz dele um consumidor contumaz. Os paramentos dos orixás compostos de

[90] Para mais informações ver em: PRANDI, Reginaldo. Hipertrofia ritual das religiões afro-brasileiras, Novos Estudos Cebrap, nº 56, março, pp. 77-88. Disponível em: http://novosestudos.uol.com.br/produto/edicao-56/ . Acesso em: 6 ago. 2020.
[91] Para mais informações consultar: https://casaafricabrasil.com.br/ . Acesso em: 6 ago. 2020.

> saias, calçolões, laços e faixas, mais as coroas, capacetes, braceletes, peitorais, tornozeleiras, além das insígnias de mão, como espadas, arcos e flechas, cetros, bastões, leques, espelhos, espanta-moscas, tudo isso é produzido de acordo com a moda da época (PRANDI, 2000, p. 84).

.

Diante desse cenário, os modos e estratégias do povo de *òrìṣà* podem ser entendidos como uma tentativa de superação de lacunas que deveriam ser preenchidas pelo Estado, com políticas públicas e ações afirmativas, capazes de combater a desigualdade social, o preconceito e o racismo sofrido pelas religiões de matriz africana no Brasil. Pode-se dizer que o empobrecimento social e cultural é promovido pelo mesmo governo que defende a ideologia de desenvolvimento sustentável.

Há uma verdadeira contradição. E com isso, ressalta-se a importância da resistência das comunidades de terreiro e de seus adeptos, que buscam meios de sobrevivência, por meio de ofícios, profissionalização dos fazeres, valorização das práticas artesanais, que são apreendidas no espaço religioso afro-brasileiro, ampliando a rede de comércio e de consumo, através de parcerias e sustentabilidade. Isso se dá, mesmo diante de um cenário opressor que, inclusive, inviabiliza as linhas de crédito para grupos que pretendem realizar um empreendimento de médio porte.

Uma das possibilidades utilizadas pelo povo de axé tem sido a abertura de MEI, que não necessariamente exige a abertura de um estabelecimento comercial, de portas abertas. Muitos dos ateliês, além de serem inaugurados nos templos/terreiros, encontram-se nas residências dos religiosos. As taxas de funcionamento são compatíveis com os lucros de capital bruto, dando condições de investimento para a aquisição dos materiais necessários para a produção das vestimentas, trajes, indumentárias e insígnias.

No ano de 2007, no Brasil, foi instituída a Política Nacional de Sustentabilidade dos Povos e Comunidades Tradicionais, a partir do Decreto Lei Nº. 6.040[92], do Governo Federal, instrumento legal que garante às comunidades tradicionais alguns benefícios a fim de manter a reprodução da sua prática cultural, religiosa, social e econômica, conforme consta no texto:

---

[92] Para mais informações consultar: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2007/decreto/d6040.htm#:~:text=DECRETO%20N%C2%BA%206.040%2C%20DE%207,que%20lhe%20confere%20o%20art . Acesso em: 1 out. 2020.

> [...] grupos culturalmente diferenciados e que se reconhecem como tais, que possuem formas próprias de organização social, que ocupam e usam territórios e recursos naturais como condição para sua reprodução cultural, social, religiosa, ancestral e econômica, utilizando conhecimentos, inovações e práticas gerados e transmitidos pela tradição. (DECRETO FEDERAL Nº 6.040/2007).

As comunidades de templos/terreiros de candomblé inserem-se na Política Nacional de Sustentabilidade para Povos e Comunidades Tradicionais, por apresentarem formas próprias de organização social, por usarem os recursos naturais como condicionantes para sua reprodução cultural, social, religiosa, ancestral e econômica, com ocorrência em um determinado território, que pode ser na área rural ou urbana. E a referida política é um instrumento legal que confere às comunidades de terreiros de candomblé, direitos a fim de manterem a reprodução das suas práticas culturais, religiosas, sociais e econômicas.

Segundo Conceição e Trevizan (2016), é importante salientar que, nessa política, a religião do candomblé é descrita como Povo de Terreiro, porém deve ser registrado no presente trabalho que, no Brasil, dependendo de fatores como localização e disposição espacial, o Povo de Terreiro pode ser encontrado com características de comunidade, onde existem várias famílias convivendo dentro do território religioso.

Podemos citar dois templos/terreiros de São Paulo que traduzem essa realidade: O *Asé Ilè Obá* e o *Ilè Afro-Brasileiro reafricanizado Ode Lorecy Asè Ketu*, que em seus *compound*[93], abriga várias casas construídas no entorno que convergem para o espaço templo/terreiro, ocupadas por famílias agregadas ao culto religioso.

Nesse contexto familiar, há profissionais que se dedicam a arte de confeccionar as vestimentas, os trajes e as indumentárias de candomblé, além de estarem em contato diário com os métodos e aprendizagens presentes no cotidiano da religião. Embora muitos desses residentes não possuam formação acadêmica, tal como entendemos, dedicam-se a preservar a cultura africana e afro-brasileira, no que se refere ao culto, ao vestuário e aos objetos mágico-simbólicos. Assim, colaboram para a preservação artística e cultural contida nesses espaços. A cultura tradicional de terreiro passa, então, a ser observada para além dos aspectos exóticos, exaltados por equivocados estudiosos dos séculos XIX e XX.

[93] Ver nota 26. Capítulo 1.

No Asé Ilê Obá, localizado na região do Jabaquara, encontra-se o ateliê Patuá Confecções[94], liderado pela *ìyáwò* Bia D'Òsun que fornece o vestuário completo para os adeptos, que inclui enxoval e indumentárias. Há ainda um outro ateliê especializado na confecção de vestes com tecidos africanos, o Ateliê *Odó Iná*, liderado pela *ègbón* Georgia Prado de Oyá[95]. Ambos são ateliês especializados em tudo que se refere as vestes do povo de *òrìṣà*.

No Ilê afro-brasileiro reafricanizado Ode Lorecy, localizado em Embu das Artes, há uma equipe considerável de artesãos, costureiros e um fornecedor (vendedor) direto de produtos nacionais e africanos (tecidos, trajes, joias, estátuas, entre outros produtos), que ocupa o cargo e função de Ogã. No local, há também a realização de projetos que oferecem cursos profissionalizantes para o entorno. Com isso, além da sustentabilidade, autossustentabilidade, todo esse conjunto de ações realizadas, não só por esses dois exemplos citados, mas por toda a comunidade de axé do Brasil, fortalecem e perpetuam a cultura africana e afro-brasileira. Além disso, movem a economia, o capital de giro e a economia criativa, proporcionando a todos os envolvidos, ações de empreendedorismo.

A produção, a circulação e o consumo de bens e serviços religiosos definidos pelo emaranhado de ligações dos povos de *òrìṣà*, em trânsito, são atividades econômicas atualmente visíveis, fazendo parte da economia informal e formal do país. Esse é um dado que merece destaque devido às instituições e grupos se expandirem cada vez mais na imensidão da metrópole paulista. O devoto do candomblé, comparado com outros grupos de fiéis, é talvez o que mais transita de um lugar para outro por motivos religiosos (PRANDI, 2001, p. 31).

Importante ressaltarmos que os produtores paulistas têm fornecido as vestimentas, trajes e indumentárias para várias regiões do Brasil, inclusive para a região Nordeste. Há muitos adeptos das casas matrizes como Iyá Omin Axé Iyá Massê – o Terreiro do Gantois, o Ilé Asè Opô Afonjá, Ilê Oxumarê Aracá Axé Ogodô e filiais, que adquirem as peças personalizadas e com aspectos de inovação. Ninguém quer ficar de fora e, muito menos, fora de moda no âmbito religioso afro-brasileiro. Tudo é válido para ser bem-visto, para estar bem apresentado e adequado nos eventos e festividades realizadas pela comunidade do povo de axé, pois além da visibilidade, esses encontros promovem a sociabilização entre os envolvidos. Através da

[94] Para mais informações consultar: https://www.lojaspatua.com.br/ . Acesso em: 22 ago. 2021
[95] Para mais informações consultar: https://www.facebook.com/odoinan . Acesso em: 22 ago. 2021

sociabilização, abrem-se oportunidades de negócios, acúmulo de saberes e relações de consumo, compra, venda e troca.

Através do trânsito religioso se adquire relações afetuosas, de irmandade e de negócios, e, cada vez mais, o fortalecimento do processo de manutenção dos saberes artesanais, de produção dos objetos mágicos simbólicos, para que haja condições de dignidade, alteridade e cidadania para o povo de axé, impulsionando a rede comercial dos adeptos de candomblé. A abertura de ateliês e realização de parcerias geram lucros, dividendos e partilha. A propaganda, que vai além da boca a boca, toma uma dimensão que não devemos desconsiderá-la, uma vez que as ferramentas tecnológicas têm sido muito bem utilizadas pelo povo de templo/terreiro. Este assume o papel de produtor religioso, valorizando seu papel social e o empreendedorismo mítico. Atualmente, no candomblé, portanto, não há nada a esconder ou reprimir, com relação a si mesmo e com relação aos demais (PRANDI, 2001, p. 74).

A competição nos parece saudável, pois não impede que um profissional indique outro, devido às especialidades que cada ofício do povo de òrìsà desenvolve e desempenha. Competir num mercado de trabalho como o de agora importa deter certa competência, real ou atribuída pela agência formadora. Nessa sociedade, no mercado religioso e mágico, axé pode ter o sentido do currículo, isto é, o da boa escola (PRANDI, 2001, p. 107). Muitas vezes, os adeptos aprendem as técnicas uns com os outros, buscam participar de cursos técnicos de profissionalização e aprofundam o domínio de criar o vestuário e os paramentos. Além disso, há uma parceria que se propõe a manter a confiabilidade, através de indicações, ou seja, uma determinada pessoa quer comprar as insígnias banhadas em prata, ouro ou cobre, enquanto um outro cliente quer as peças de latão/flandres. Então, o artesão/costureiro que faz as vestimentas, trajes e indumentárias, tendo conhecimento e amizade com esses profissionais, indica o cliente para o designer dessas peças, e assim por diante. Dessa forma, temos uma noção do compartilhamento expansivo do axé, que vai além do conceito de força mítica, mágico e religiosa. A boa escola, suponho que esteja atrelada aos templos/terreiros tradicionais renomados e reconhecidos como patrimônio material e imaterial, uma vez que nesses espaços há uma produção interna do vestuário e demais elementos de culto passados de geração a geração.

E ainda, ao observarmos a reflexão de Prandi (2001), o sentido de currículo ao qual se refere, leva-nos a refletir a respeito do status a ser adquirido através do vínculo realizado pelos clientes com o templo/terreiro, da credibilidade idônea dos dignatários,

mas também, o valor agregado com as marcas e patentes dos produtos produzidos, consumidos e vendidos pelo propositores de tais ações comerciais da rede religiosa comercial afro-brasileira. Estar usando um asó oke produzido na cidade Estado de Osogbo da Nigéria, uma indumentária produzida pelo ateliê brasileiro "*Odó Iná*" e calçados de "Onirà dos pés à cabeça" ou "L&Z Calçados", faz do povo de axé, pessoas que estão antenadas, atualizadas com os novos segmentos da moda de templo/terreiro. Inovação é o lema, desde que não venha ferir as tradições internas de cada templo. Estar belo, bem-vestido e adornado, é permitido sem nenhuma parcimônia.

Abaixo compartilho a tabela criada a partir da pesquisa de campo, em que visitei os ateliês, conhecendo os comerciantes de templos/terreiros e entrevistando-os. O mais interessante foi ter percebido que essa nova tendência comercial tem sido realizada pelo povo de axé, pelo povo de templo/terreiro de candomblé, pois cerca de, aproximadamente 99% dos interlocutores e produtores, são adeptos da religião nas mais variadas posições: *ìyàwó, Ìyálòrìsà, Bàbálòrìsà, Ekèdjì, Ogã, egbon/egbomi*, entre outras.

Tabela 2 – Ateliês do povo de òrìsà

Yabás Axós Boutique Afro Diadema – SP, Willian D´Osòósi e Daniella	Vestimentas para adeptos e indumentárias de orixás bordados richelieu Vestimentas de rendas com entremeios	Tecidos de renda Wax Prints Sedas importadas e veludos orientais	Baianas completas Panos da costa Calçolão Bordados Industriais e Richelieu Industrial	
Patuá Confecções by Bia D'Osún Jabaquara SP	Vestimentas para adeptos Umbanda e Candomblé Indumentárias de Orixás Vínculo direto com o Asé Ilê Obá	Lease, gorgorão, Chita, tules de seda com bordados em fios de ouro, cobre e prata Tecidos wax prints	Calçolão Batas Caftans Camisus de guipir Baianas completas	
Ateliê Reverência Orixá Roupas	Vestimentas para Adeptos e com motivos florais	Tecidos de chita e gorgorão estampados Panos da costa nacionais	Baianas completas com pano da costa	
Asó Lewa Moda Africana Mairiporã	Trajes para Babalorixás e Yalorixás Rendas e entremeios	Tecidos finos e montagem de vestes com entremeios	Baianas completas Panos da costa Calçolão entre outros	
Ateliê Oná Iná by Georgia Prado de Oyá Aeroporto	Vestimentas para adeptos e indumentárias de orixás Vínculo direto com Axé Ilê Obá	Tecidos wax prints, algodão, viscose Panos da Costa nacionais e importados	Baianas completas Indumentárias de orixás Peças de adornos para o espaço religioso	

Tabela 3 – continuação da relação de ateliês do povo de òrìsà

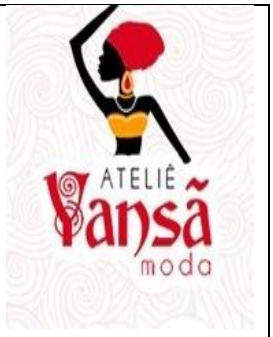
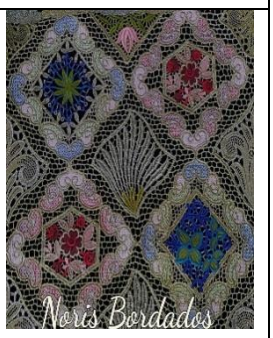
Iansã Modas costura e alterações Vila Formosa	Trajes completos Masculinos e femininos para Umbanda e candomblé nacionais e importados	Algodão Lease Tecidos wax prints Rendas	Pronta entrega e encomendas personalizadas Baianas completas Panos da costa Toalhas Camisus turbantes	
Belíssima Axé Cabuçu by Luciano Almeida Mairiporã	Trajes masculinos e femininos Indumentárias de orixás	Algodão Lease Aviamentos diversos Rendas	Baianas completas Panos da costa Toalhas Camisus turbantes	
Noris Bordados Designer em Bodados	Linho Algodão Percal Gorgorão	Trajes confeccionados com bordados diversos e Richelieu	Baianas completas Panos da costa Toalhas Camisus turbantes	
Ateliê Ìya Omi Dùn Dayanne D'Osún	Linho Algodão Percal Wax prints Lease Seda	Trajes completos confeccionados de maneiras diversas	Baianas Kaftans Conjuntos Masculinos Indumentárias de Orixás	
Fire Roses Moda Afro by Iyá Beth	Tecidos finos Rendas Tules bordados Lease nacional e importada	Vestimentas para adeptos Indumentárias de Orixás	Trajes Indumentárias Masculinos e femininos	

Tabela 4 – Produtores de insígnias, paramentos de òrìsà

Martins Aparamentas de Luxo Centro SP	Insígnias de Orixás Trabalho Manual	Algodão Juta Oxford Tule bordado Peças de montagem de bijouterias	Adés Filás Capangas Braçadeiras Peitaças Espadas Alfanges	
Ateliê Duas Coroas Paramentos Contemporâneos	Paramentos de Orixás com minimalismo e elementos naturais Obs: cria e confecciona Indumentárias de orixás	Materiais diversificados e fibras naturais Uso de ferro, cobre, latão	Adés Filás Capangas Braçadeiras Peitaças	
Oficina D´Ogum Paramentos by Adriano Tietê D'Ogun e Wanessa de Ewá	Paramentos em flanders, latão e metais como prata, cobre e ouro	Peças diversificadas em metal e pedrarias	Adés Filás Capangas Braçadeiras Peitaças Assentamentos em metal Esculturas metálicas	
Artesãos do Axé by Valentim Almeida	Paramentos criados por uma equipe especializada em trabalhos de fibras naturais	Peças diversificadas em fibras naturais, couro, argila	Insígnias de orixás que fazem parte do panteão da terra	
RG dos Orixás Adês e capacetes para orixás por encomenda by Rony Gusmão	Paramentos diversos	Peças diversificadas	Insígnias de òrìsà	

Flora Xangô Artigos Religiosos Jd. Brasil	Casa de Artigos religiosos em geral, vestimentas, indumentárias de orixás e paramentos	Conjuntos africanos da Nigéria Bou Bou produtos diversos para a religião afro-brasileira	Conjuntos africanos completos Saias de viscose, seda e vestes de entidades da Umbanda	
Magia Sofia Artigos Religiosos e Richilieu Brás	Casa de Artigos Religiosos em geral, indumentárias de orixás e paramentos Conjuntos completos de Richilieu tradicional	Conjuntos completos do Nordeste nacionais (Baianas de Richilieu de vários estilos)	Conj. africanos completos Panos da costa africanos Filás Iketês Ojás africanos	
Obatalá Artigos Religiosos Umbanda e Candomblé Pinheiros	Casa de Artigos religiosos em geral, indumentárias de orixás, vínculo com Ilê Axé Cabuçu	Indumentárias de Orixás feitas pelo Luciano do Axé Cabuçu e variedades	Conj. Africanos completos Pano da costa nacional Indumentárias de orixás	
Casa AfricaXBrasil Barra Funda	Casa de Artigos religiosos em geral, indumentárias de orixás.	Indumentárias de Orixás feitas e produtos diversos para a religião afro-brasileira	Conj. Africanos completos Pano da costa nacional Indumentárias de orixás	
Casa de artigos religiosos Pilão de Ouro Estrada do Campo Limpo São Paulo	Casa de Artigos religiosos em geral, indumentárias de orixás,	Indumentárias de Orixás feitas produtos diversos para a religião afro-brasileira	Conj. Africanos completos Pano da costa nacional Indumentárias de orixás	

Tabela 4 – Casa de artigos religiosos na grande São Paulo

Labalaba Design e Confecções		Trajes diversos Enxoval Indumentárias de orixás	Baianas completas Vestimentas do cotidiano do terreiro Trajes masculinos	
Noris Bordados Designer em Bodados	Ilè Odé Omi Jagum	Trajes confeccionados com bordados diversos e Richelieu	Baianas completas Panos da costa Toalhas Camisus Turbantes Trajes masculinos	
Belíssima By Luciano Almeida	Ilé Asé Cabuçu	Trajes confeccionados com aviamentos e tecidos nacionais e internacionais	Trajes Indumentárias Insígnias e paramentos	
Maison Ajè Paramentos by Claudio D'Osùn Eldorado ABC paulista São Paulo SP	Ilê Olà Asé Omi Opô Arakà	Trajes, Indumentárias e insígnias confeccionadas com peças de montagem de joias	Insígnias Paramentos masculinos e femininos	
Fire Roses Moda Afro by Iyá Beth		Vestimentas para adeptos Indumentárias de Orixás	Trajes Indumentárias masculinos e femininos	

Tabela 5 – Ateliês que tem sua sede nos templos/terreiros

Tabela 6 – Lojas de tecidos africanos, tules e rendas

Kuavi **Vila Mariana**	Tecidos Fancy prints Wax prints hollandais	Peças prontas para vestir e sob encomenda	Costuras sob medida	
Mãe África Cultura e Design **Região central** **São Paulo**	Tecidos fancy prints,Wax prints hollandais, Richelieu Africano	Peças prontas para vestir e sob encomenda		
Coração D'África By Cheikh Gaye Seck	Guipuri, Wax prints hollandais Fancy prints	Peças prontas para vestir e sob encomenda, Objetos africanos		
Connitêxtil Conivence **Tecidos** **Brás – SP**	Tecidos diversos nacionais e importados	Somente tecidos para a produção do vestuário		

Tabela 7 – Lojas de calçados masculinos e femininos para candomblé

L&Z Cigano Calçados e Babuches	Chinelos Mules Babuches	
Onirà Calçados	Chinelos Mule Babuches Sapatos modelo social	
Ilê Axé **Avenida Cupecê** **Grande São Paulo**	Chinelos Mule Babuches Sapatos social e artigos religiosos em geral	
Ateliê Arakolê **Aviamentos** **Luana Andrade**	Artigos vestíveis em geral feito de entremeios, passamanarias, bordados e tecidos variados	

2.2 Oficinas de costura – croquis, medidas e moldes

O templo/terreiro de candomblé, além de preservar e perpetuar os rituais e a devoção aos *òrìṣà*, possui, em sua maioria, membros qualificados para a produção das vestimentas, trajes dos adeptos e indumentárias das divindades veneráveis. É comum percebermos a presença de máquinas de costura e todos os elementos técnicos para a criação, confecção e execução do vestuário.

Embora haja a tendência de um certo autodidatismo nos templos/terreiros de candomblé, no que diz respeito à produção das vestes, pois muitos dos produtores aprenderam com seus antecessores, com algum *ègbón* ou *egbomi* (irmão/irmã mais velho), ou até mesmo com a própria família consanguínea, parece-nos que tal questão do fazer as vestes despertou algo para além dessas vivências e experiências, que visavam somente suprir a necessidade de criar os elementos necessários para a adequação vestível do grupo, o enxoval para a realização dos rituais de iniciação, o guarda-roupas das festividades e celebrações.

Durante muito tempo, muitos *Bàbálòrìsà* e *Ìyálòrìsà* eram os detentores desses conhecimentos de corte e costura, e eram também auxiliados por seus iniciados, que participavam da criação e confecção das vestimentas para os rituais secretos de iniciação, dos trajes dos adeptos para as festividades, da produção das indumentárias e insígnias/paramentos para os *òrìṣà*.

A justificativa dos dignatários é que os elementos vestíveis deveriam ser compostos de axé – da força vital que ocupa o espaço religioso e tudo que nele contém. O axé presente nas mãos dos costureiros(as), pois a força primordial estaria contida em cada um dos artesãos/artesãs (iniciados na religião), seria passado para tudo que foi produzido por eles. Os tradicionalistas do candomblé ainda afirmam que assim é, e assim que deve ser. Porém, em todas as regras, há exceções.

Não podemos deixar de mencionar a relevância do “fator surpresa”, algo que os tradicionalistas ainda prezam. Os trajes dos adeptos e as indumentárias dos *òrìṣà* eram confeccionados de maneira que fosse algo inusitado, surpreendente e longe dos olhos curiosos. Só poderiam ser vistos no momento da celebração ou festividade. Tal afirmação se dá pelo processo de participação e patamar alcançado no decorrer dos anos e experiência vivida na religião, pois quanto mais tempo se tem e se vive no candomblé, cada vez mais há acúmulo no vestuário e no guarda-roupas. Além disso, maior é o prestígio adquirido no decorrer dos anos.

Uma vez que tudo que envolve a confecção das vestimentas, dos trajes e indumentárias era cercado de segredos, mistérios, aspectos míticos e místicos, a relevância do fator surpresa era algo que fazia parte dos momentos de iniciação, de reclusão, de preparação para os festejos e celebrações anuais. Não sei afirmar ao certo se o encantamento se perdeu com a propagação massificada das produções vestíveis em larga escala, uma vez que surgiram centenas de ateliês especializados. Talvez o que mudou foi a maneira com que o fator surpresa passou a ser visto na atualidade pelos contemporâneos do candomblé. Por ser uma religião que não é estática e imutável, mas sim, um organismo vivo, dinâmico e atuante, mudaram-se as formas de estimular os fatores surpresa e de encantamento de outrora.

Desde sempre, fazer parte da religião afrodescendente requer estar adequado aos seus modos de vestir, modos de agir, modos de ser que o candomblé afro-brasileiro prega e preserva até os dias atuais, mesmo com as inovações, variadas tradições e o processo de reafricanização. Compartilho, abaixo, trechos da entrevista que realizei com a *ègbón* Geórgia de Oyá do Axé Ilê Obá que possui o Ateliê *Odó Iná*, localizado no Jabaquara.

> Aprendi a costurar com minha avó. Sou fascinada pela costura, pois além do aprendizado, ao conviver com a Mãe Sylvia de Oxalá, lá no Axé, fui tomando gosto pela prática de fazer roupas de santo. Fui iniciada há mais ou menos 6 anos, e a roupa de meu orixá foi Mãe Sylvia que a presenteou. Com o tempo, fui tendo intuições, sonhos, que mostravam outros tons, outros tipos de material. E assim, fui costurando as roupas para minha santa.
> Inclusive, aos poucos fui inserindo na nossa casa os tecidos e estilos afro. Lá no Axé Ilê Obá, sempre foi utilizado vestimentas simples, seguindo a antiga tradição dos terreiros. Mãe Sylvia sempre gostou de ver os adeptos, os filhos e até mesmo os orixás com tons pastéis, sóbrios. Ela era uma Yalorixá de Oxalá, nunca usava outra cor senão o branco.
> Com a restruturação da casa, após o falecimento dela, o período de luto, fui aos poucos propondo outros elementos. Gosto do dinamismo e da estética marcante dos africanos. Isso nos liga e nos religa ao divino. A estamparia africana é variada, com uma infinidade de cores. Mas quando se trata de costurar para o orixá, sempre busco elementos e materiais que realmente possam traduzir as características da divindade.
> Tudo que se refere à roupa, à vestimenta, narra a história do orixá, seus grandes feitos, suas conquistas, desavenças, vitórias e as derrotas. Por exemplo: meu orixá é uma divindade guerreira, e o material da vestimenta está no aspecto rústico, no material envelhecido, sem brilho, com tons terrosos. A beleza está nas rugas, nas linhas de expressão da textura do tecido. De acordo com a minha história e percurso de vida no Candomblé até o momento, posso afirmar: proponho ao costurar as vestimentas o não apagamento da memória, a sobrevivência perante os maus agouros e atrocidades no

> percurso de viagem. Há uma herança passada de um para o outro, assim como minha avó e Mãe Sylvia, quando me ensinaram a costurar.
> Sou a extensão de minha Mãe Oyá, que é a Senhora do Encanto!
> A minha mãe Oyá não usa saias muito compridas, pois é uma guerreira! Se acaso a saia for muito alongada, ela vai lutar de que maneira?... Divindades guerreiras não usam saias muito compridas. As outras aiyabás usam! (Entrevista cedida ao pesquisador em 17 jul. 2019).

Com o crescimento e expansão do candomblé para as grandes cidades, principalmente, na região Sudeste, expandiu-se a prática de realização de oficinas de costura e de insígnias/paramentos para seu uso na religião afro-brasileira, surgindo ateliês para além do espaço religioso, já mencionado no decorrer do texto. O que estava contido e restrito aos muros dos templos/terreiros cresceu e extrapolou as fronteiras. Muitos adeptos, vislumbrando ascensão social, modos de subsistência e condições para se manter na prática religiosa, passaram a fazer cursos de corte e costura, modelagem, *moulage,* desenho de moda etc., e com isso, ampliaram a produção e movimentação da economia criativa afro-brasileira, que tomou dimensões consideráveis voltadas para o microempreendedorismo.

Ao visitarmos um templo/terreiro atualmente, iremos nos deparar com os adeptos divulgando seus ateliês, fazendo a propaganda, distribuindo cartões de visita e realizando o marketing pessoal. Alguns *Bábálòrìsà* e *Ìyálòrìsà* ainda costuram, possuem ateliês em seus próprios templos/terreiros, mas essa prática está sendo transferida ou se estendendo para outras pessoas, uma vez que, no meio religioso, esteja surgindo profissionais dedicados e habilidosos na manufatura das vestes. A profissionalização está cada vez mais forte entre os adeptos de candomblé, pois encontraram uma possibilidade de geração de renda, propondo a expansão da produção e abrindo possibilidades de fortalecimento do capitalismo mítico, popularmente conhecido como *@blemoney, # blemomey, @blebusinessmoney, #blebusinessmoney.*

Durante a pesquisa de campo, tive a oportunidade de conhecer vários ateliês espalhados pela grande São Paulo e me deparei com processos de inovação, maquinários sofisticados de corte a *laser* e profissionais qualificados para a criação do vestuário religioso afro-brasileiro. Fiquei surpreso com tamanha dimensão que a prática tomou, uma vez que em minha experiência vivida em um templo/terreiro, tudo

era feito no próprio espaço religioso. Apenas os materiais eram comprados nas lojas especializadas em tecidos, aviamentos etc. Uma vez outra se comprava algo pronto e já produzido.

Alguns dos produtores podem ser mais discretos, modestos, apenas produzindo para seus pares, que fazem parte do mesmo templo/terreiro. Outros, ampliam as possibilidades de empreendedorismo. Eles se organizam, abrem um MEI, começam a produzir na própria residência e, conforme a clientela se forma, ampliam seus negócios, abrindo uma loja, um ateliê, seja na periferia, seja na região central.

A loja ou ateliê possui o nome do *òrìṣà* ou da divindade a qual o adepto/produtor cultua e venera, que é incumbida de proteger e trazer mais clientes para o espaço produtivo e comercial. Além disso, os nomes das empresas são no idioma africano, na língua iyorùbá. Muitas das vezes, o nome foi escolhido a partir da consulta ao oráculo divinatório *meèrìndílógún* (jogo de búzios).

As peças vestíveis, por serem complexas em sua composição, divididas em várias partes e muitas vezes com sobreposições, têm exigido cada vez mais o aprimoramento dos modos de fazer. E para isso, nada melhor que profissionais qualificados presentes na religião. O nível de exigência e qualidade da produção das peças vestíveis, de tempos em tempos, acentuam-se cada vez mais. Quanto mais conhecimento técnico de costura, corte, modelagem, *moulage*, desenho de moda etc.; o adepto/produtor possuir, mais refinada será a produção das vestimentas, dos trajes e das indumentárias de candomblé. Assim, seu nome será associado ao seu estilo e sua marca. É muito natural ouvirmos atualmente dos adeptos/iniciados as seguintes frases:

“Estou usando o look do Ateliê Belíssima do Luciano Almeida!!!”;

“A Geórgia do Ateliê Odó Iná arrasouuu!!! Ela é incrível!!! Vejam o aṣọ que ela fez para mim!!!”;

“Ah! Meu aṣọ e de meu òrìṣà foi confeccionado por Noris Bordados!!! Todo em Richelieu!!! Ela borda como ninguém!!!”

“Vejam minha baiana completa feita de entremeios!!! Foi o Asó Lewá que fez!!!E para completar o look, estou usando mule L&Z Cigano Calçados!!!”

“Gostou do meu conjunto de entremeios? Olha a minha toalha toda trabalhada em bordados, sianinhas e entremeios!!! Foi a Wanda D’Òsun que fez!!!Menina o preço é bom!!!Vale a pena!!!E o babuche eu comprei da Calçados Onirà!!!”

“Ah! O meu asọ e tecidos foram trazidos da África, foram encomendados para um fornecedor da Nigéria, das cidades de Abeokutá, Osogbo, Lagos!!! Tenho um representante direto em meu templo/terreiro!!! Confeccionamos e vendemos para todos! Inclusive para os de fora de nossa casa! Vamos marcar uma visita com o fornecedor?”

“O Tharcio de Logun edé, do ateliê Santo Menino, é exímio designer!!! Ele quem fez os meus trajes e as indumentárias de meu òrìṣà!!! Ele tem mãos de ouro!!!O que você solicitar ele faz! Ah! E tem exclusividade! Ninguém terá a mesma peça! Ele faz peças personalizadas!!!”

Atualmente, o enxoval de iniciação, conhecido como as vestimentas de uso interno cotidiano dos templos/terreiros (as populares roupas brancas de ração), pode ser encomendado. Essas vestimentas são confeccionadas com tecidos de qualidade, com as medidas exatas dos adeptos e com excelente acabamento. O mesmo ocorre para as demais peças. E em se tratando dos trajes dos adeptos e indumentárias dos *òrìṣà*, a exigência está cada vez mais qualitativa.

Para a compreensão da prática do ensino e aprendizagem da feitura das vestimentas, trajes dos adeptos e a criação/confecção das indumentárias dos *òrìṣà*, busquei investigar os núcleos de produção ligados às comunidades templos/terreiros, tanto dentro do espaço religioso quanto fora dele. O objetivo era entender os princípios que regem o processo laboral, de produção e comercialização. E ainda, entender os olhares de cada produtor, seus modos de fazer e impor seus estilos.

Assim, o saber e o fazer compreendem o entendimento de que os processos de produção, dentro e fora dos templos/terreiros, perpassam também o processo de ligação com a própria comunidade e para além dela. Perpassam os valores que se estabelecem na ação/prática religiosa e que estão diretamente ligados à *egbé* (comunidade) e a todos os envolvidos, além de permitir a aproximação ao conhecimento que se refere às vestes produzidas para os adeptos e para as divindades veneráveis.

A preservação da produção das vestimentas, dos trajes e das indumentárias, do uso de bordados, da aplicação de pedrarias, da customização, tem sua importância na medida em que fortalece a identidade da egbé e dá a ela condições de manutenção dos ritos, festividades e demais celebrações que ali se realizam, uma vez que os adeptos/produtores responsáveis por esse processo são pessoas ligadas à religião.

Parece-nos que há aspectos relevantes que promovem a ascensão social dos envolvidos através da prática da costura empreendedora, não mais somente para suprir a necessidade da *egbé* – comunidade.

Ao entrar em contato com os produtores, eu me dispus a conhecer, a acompanhar a produção do vestuário e artefatos. Busquei abarcar todas as particularidades e minuciosidades possíveis, que regem a dinâmica da produção nos ateliês dos templos/terreiros de candomblé ou externos, ligados a essas comunidades. Busquei também reconhecer singularidades de seus adeptos na produção do vestuário.

A arte da costura, além de ter se tornado um bom negócio, tem como fim a própria *egbé* (comunidade) e seus rituais, e expande-se para além dela, por meio do comércio realizado. O povo de axé preza pela durabilidade, qualidade e funcionalidade das peças que consomem e adquirem. Percebe-se a preocupação com o capricho, bom caimento, bom acabamento e uso de materiais de boa qualidade. Por mais que seja “simples”, a confecção deve estar bem-feita, bem-acabada e com tecidos de boa textura, durabilidade e qualidade.

Interessante ressaltar que, geralmente, cada adepto/produtor possui seus métodos próprios, cria estilos definidos. Porém, alguns outros copiam e reproduzem as tendências vestíveis afro-brasileiras, uma vez que possuem o conhecimento dos *modos operandi* e de técnicas de corte e costura, de criação dos elementos que compõem o guarda-roupas religioso do povo de axé. A criatividade é explorada até as últimas consequências, extrapolando o que é dito e afirmado como tradição. Embora respeitem a estrutura dos trajes e das indumentárias, de tempos em tempos, surge algo novo, visto como inusitado ou novidade.

O processo de produção de cada adepto que possui um ateliê, dialoga com os gostos e estilos que seus templos/terreiros preservam e determinam, mas não é impossível inovar, pois toda regra possui uma exceção ou a exceção passará a ser a regra. Uma vez apresentada a ideia conceitual do vestuário que caia nas predileções dos dignatários ou líderes, tal vestuário passa ser bem aceito por todas e todos da *egbé*. Afinal, todos desejam estar bem-vestidos, serem bem-vistos e elogiados durante as festividades e celebrações.

Presenciei a apresentação de novidades vestíveis para os adeptos em campo, e me surpreendi com a adesão e as sugestões dadas para melhorar a “*ideia conceitual*

do look” apresentada nos croquis do adepto/produtor. Fiquei surpreso também com a apresentação de um portfólio que demonstrava a organização e competência.

O uso de croquis, de medidas, de moldes, de tabela cromática e de tabela de tecidos, passou a ser algo importante e relevante nos templos/terreiros, pois demonstra o domínio técnico do adepto/produtor. Isso demonstra também se tratar de uma atividade rentável e lucrativa.

Na oficina de costura dos ateliês, além da feitura tradicional e maquinários sofisticados, máquinas de corte a *laser*, máquinas de bordados industrializados, deparei-me com o uso de customização, aplicação de pedrarias, aviamentos (popularmente conhecidos como entremeios), que são transformados em trajes e indumentárias. É algo surpreendente, uma vez que os profissionais desses espaços, aprimoraram e continuam aprimorando os *modus operandi* da produção do vestuário para uso na religião.

Um outro fator muito interessante foi perceber que a presença da técnica de alfaiataria também se faz presente nesses espaços/ateliês, já fora dos muros dos templos/terreiros, principalmente quando o artífice ou designer, é detentor desses conhecimentos. Ou seja, profissionais da área de moda adeptos do candomblé, divulgam suas habilidades que são aceitas pela comunidade religiosa e usufruem muito bem delas. O estilo *slim* para os trajes masculinos está em alta e usado em demasia.

Ao visitar a Ateliê *Yansã Modas*, a proprietária Alberlânia me mostrou sua organização e modos de fazer. Além de rigorosa e exigente, demonstrou o quanto se faz necessário respeitar as regras para não descaracterizar o vestuário religioso, mesmo com aspectos que dialogam com a moda e com a inovação. Abaixo compartilho trecho da entrevista:

> Fiz vários cursos de modelagem, corte, costura. Eu sou apaixonada por roupas. Me apaixonei pelas vestimentas de orixás. São lindas e luxuosas, embora meu pai de santo seja uma pessoa muito simples, gosta de ver o orixá dançando bem-vestido. Veja esse camisu, observe que na manga não há a divisão como normalmente é feito e costurado. O bom camisu é feito tal como a tradição, sem aquele corte europeu. Tem que ter a manga moldada a partir do corpo. Não pode haver emendas. Esse camisu tem a mesma modelagem das caftans africanas, mas em tamanho menor, você conhece?... Pode reparar que no corte e na modelagem não há divisão entre braço e ombro. O corte é direto, sem a divisão! As saias são feitas sem a pala. Fazemos a saia rodada e colocamos o cordão, para que a medida fique adequada ao corpo da pessoa. Já com a pala, são necessárias as medidas corretas da pessoa. E com pala, a saia será feita para ela! Eu

> tenho muito cuidado com as medidas, com a modelagem, e sempre quando possível, tiro as medidas da pessoa para não errar! Imagine uma roupa mal costurada! Vergonha!!! Para os clientes de outros estados, como não podem estar aqui, peço as medidas básicas como: altura, busto, costas, cintura etc. E ainda deixo alguns centímetros de sobra. Até agora nenhum cliente reclamou! Só há elogios!!!Graças a Deus e a Yansã!!! E as vezes, tenho até intuições, pois o que o cliente quer não é o que o orixá gosta! Então, vou percebendo o que o orixá quer pelo que vai acontecendo durante a costura! Se acaso a agulha quebrar...[risos] tem algo errado! Se o tecido não correr na máquina e emperrar a costura, já sei!!! Espero um pouco e tento perceber pela intuição o que o orixá quer! E sempre dá certo!!! (Entrevista cedida ao pesquisador em 5 ago. 2019).

Na grade de medidas que Alberlânia criou, a partir de sua vivência e experiência de mais de 10 anos dedicados à costura do vestuário de candomblé, foi possível analisar o quão complexa é a criação dos trajes masculinos e femininos para os adeptos. Em se tratando das indumentárias das divindades veneráveis – os *òrìṣà*, a complexidade fica ainda mais acentuada, pois obedece a regras e normas que não podem passar despercebidas para o adepto/produtor. Cada *òrìṣà* possui em suas vestes elementos identitários que os diferem uns dos outros e, com isso, não podem faltar.

Geralmente, para os adeptos masculinos, a confecção de camisas de manga longa ou curta, calça, *ojá orí* (pano de cabeça), são os mais solicitados. Se acaso possuir cargos de liderança ou *Bàbàlòrìsà*, um conjunto de *alaka* ou modelo inspirado na moda africana é produzido. Enquanto para as mulheres, costuma ser solicitado o famoso traje com referências coloniais europeizadas – o popular “traje de baiana” – com todos os elementos e peças que o compõe, desde os mais simples aos mais refinados.

Ao nos reportamos para as indumentárias de òrìsà masculinos – oborós, teremos a saieta, as anáguas, o zinguê, as faixas para a realização das amarrações, o calçolão ou o bombacho. Enquanto as indumentárias de *òrìṣà* feminino – aiyabá, teremos a saia rodada longa, o zinguê, as anáguas, o forro, o camisu, o pano da costa, as faixas para a criação dos laçarotes, o calçolão e demais sobreposições que variam de uma para outra.

O refinamento para ambas as peças vestíveis se dá no acabamento com bordados, pedrarias, búzios, passamanarias, sianinhas, fitas de cetim etc. Destaca-se, aqui, o uso da customização e aplicação de variados elementos que se sobrepõem e complementam os trajes e as indumentárias.

No decorrer do contato com as técnicas, surgiram regras que são respeitadas e que, de certa maneira, são semelhantes de um ateliê para outro, embora cada templo/terreiro ou adepto/produtor tenha seu costume e sua tradição, uma vez que existem variadas maneiras de produzir as peças vestíveis. Porém, apresentarei regras básicas, baseadas em minha vivência em templo/terreiro de candomblé e no que foi coletado nas entrevistas e compartilhado pelos interlocutores.

Uma vez que o vestuário segue a hierarquia de acordo com a posição de cada um dos participantes, gostaria de citar alguns exemplos, para que melhor possamos compreender o quão complexo são os modos de fazer e de vestir do povo de axé, presentes no candomblé de ketu com raízes de matriz africana nàgô iyorùbá. As regras, além de serem utilizadas para os adeptos, são também usadas na criação e confecção das indumentárias das divindades veneráveis – os *òrìṣà*. Abaixo apresentarei algumas regras coletadas e generosamente cedidas pelos interlocutores.

- *Abíyàn*: calça, camisa sem detalhes de aviamentos muito vistosos, apenas modestos, e uso do branco total. Durante o sirè não usa calçados e, sim, deve estar descalço;
- *Ìyàwó* masculino: calça, camisa, *ojá orí* (pano de cabeça) e após a obrigação de um ano, terá em suas vestes, aviamentos vistosos, mas com bordados fechados. Conforme for cumprindo as obrigações no decorrer dos anos, será acrescentado mais outros elementos como cores, aviamentos, tecidos vistosos, estampados e bordados. Se for *elègùn òrìṣà* de divindade masculina, o *ojá orí* (pano de cabeça) ou torço/turbante, após os 7 anos, ao se transformar em egbomi (irmão mais velho) terá somente uma ponta exposta para fora que não ultrapassa a cabeça do lado esquerdo; se for de regido por divindade *aiyabá*, usará o torço/turbante após a obrigação de 7 anos com as duas abas expostas, sem ultrapassar a cabeça; o pano da costa não compõe o traje após os 7 anos, mas sim, a toalha, utilizada nos ombros, que pode ser confeccionada com o mesmo tecido *asọ oke*, entre outros, pois denota senioridade e cargo delegado ao egbomi;
- *Ìyàwó* feminino: conjunto completo no estilo colonial euro-afro-brasileiro (popularmente conhecido como traje de baiana), na cor branca com detalhes de bordados vistosos e pano da costa amarrado com nó acima dos seios caso seja elegun orisa de *aiyabá* – divindade feminina. Se for *elègùn òrìṣà* de *oboró*,

transpassado acima do seio. Conforme for realizando as obrigações, serão acrescentados mais elementos como cores, aviamentos e tecidos vistosos e altamente bordados. Ao se transformar em egbomi (irmã mais velha), sendo regida por divindade *aiyabá*, usará o torço/turbante após a obrigação de 7 anos com as duas abas expostas sem ultrapassar a cabeça; se for *elègùn òrìṣà* de divindade oboró (masculina), o *ojá orí* (pano de cabeça) ou torço/turbante, terá somente uma ponta exposta para fora que não ultrapassa a cabeça do lado esquerdo. Em seu traje euro-afro-brasileiro, será modificada a posição do uso do pano da costa e a inserção da bata sob o camisu. As saietas (para as iniciadas para *òrísà oboró*) e as saias rodadas (para as iniciadas para *òrìṣà aiyabá*) permanecem para as mulheres até os dias atuais. Alguns templos/terreiros ainda preservam a aplicação de fitas de cetim nas saias que compõe os trajes das mulheres, a cada voto realizado no decorrer dos anos, porém, um costume que está se perdendo; o pano da costa compõe o traje desde a iniciação e, após os 7 anos, pode ser confeccionado com o tecido *asọ oke* africano, entre outros, pois denota senioridade e cargo delegado às egbomis; será utilizado nos ombros em várias posições de acordo com a ocasião ou evento;

- *Òrìṣà oboró* (masculino): indumentária é composta por saieta, calçolão, zinguê, faixas para as amarrações sem ser no formato borboleta, mas no formato de gravatas com as pontas quadradas ou formato V. Para os *òrìṣà* conhecidos e considerados por signatários (*Bàbálòrìsà/Ìyálòrìsà*) como metá-metá: *Osalá/Oxalufon*, *Logun edé*, *Osumarè* e *Ossañìyn,* teremos algumas exceções. No caso dos iniciados masculinos, a saieta foi substituída por bombacho, algo bastante peculiar e intrigante, uma vez que no contexto tradicional africano iyorùbá e djejè, as divindades masculinas usam saietas sem nenhuma parcimônia e muito bem estruturadas, com sustentações de anáguas aos moldes africanos locais.
- *Òrìsà aiyabá* (feminino): indumentária cuja composição é saia rodada, anáguas, faixas para as amarrações no formato borboleta com as pontas arredondadas semicirculares; com exceção para as aiyabás conhecidas como extremamente guerreiras: *Oyá*, *Obá, Ewá*, pois podem ter as pontas dos laços e laçarotes quadrados. Os laços não devem ultrapassar de maneira demasiada a cabeça, pois adorna e complementa os adês (coroas). Já os laçarotes que

> compõem as indumentárias devem estar em consonância e harmonia, valorizando o conjunto. Esse cuidado também se dá para com os *ojás orí* (pano de cabeça que se transforma em turbante). Os *egbomis* os utilizam para serem identificados pela sua devoção aos *òrìṣà oboró* ou *aiyabá*. Os que veneram os *òrìṣà oboró* (masculino) usam somente uma aba (ponta) para fora do lado esquerdo e não deve ultrapassar a cabeça em demasia. Enquanto os devotos de *òrìṣà aiyabá* (femininos) usam com as duas abas (pontas) para fora, seguindo a mesma regra (não se deve ultrapassar o formato da cabeça).

Os croquis servem de base para exemplificar o estilo do adepto/produtor e seus aspectos pessoais de inovação na criação das peças, assim, o adepto/cliente terá a noção das peças prontas. Nos croquis há o detalhamento de todos os elementos e materiais que serão utilizados na criação e confecção dos trajes dos adeptos e nas indumentárias de seus respectivos deuses e deusas. Os moldes correspondem ao bom desenvolvimento da produção, respeitando a grade de medidas que possam abarcar a todos os tipos de corpos, desde corpos esguios, alongados, aos mais volumosos ou robustos.

Para os homens, o uso das técnicas de alfaiataria, além de desenvolver um trabalho minucioso, propõe bom caimento e acabamento das peças. O estilo *slim* tem sido muito utilizado pelos homens, principalmente pelos jovens egbomis, oloyiès e os que alçaram o cargo de *Bàbálòrísà*. Apreciam trajes que tragam conceitos diferenciados, inclusive com leituras que remetem aos trajes masculinos africanos iyorùbá, como por exemplo, os *grand bou bou agbadá* ou o *agbadá*. As peças produzidas são compostas de aplicações de bordados fechados ou abertos e estão em alta. Tudo é válido para estar bem apresentado durante as festividades. O céu não é o limite. Quanto mais luxo, glamour, poder e glória, melhor. Ninguém quer deixar de ser notado durante as festividades e celebrações.

Para as mulheres, o glamour está pautado em seus trajes euro-afro-brasileiros, seguindo a tradição, com todos os atributos a elas conferidos, de acordo com sua posição na hierarquia do templo/terreiro. Além desses trajes, possuem kaftans ou alakás. As *bijoux* (brincos, pulseiras) são de acordo com as divindades que lhes correspondem, e *make-up* (maquiagens) são bem-vindas durante as festividades e ocasiões especiais. Raramente veremos alguém descuidado, seja homem ou mulher. A vaidade é um atributo positivo e deve ser exaltado e praticado regularmente.

Abaixo, exemplificarei alguns dos moldes e medidas básicas de cada uma das peças produzidas nos ateliês dos templos/terreiros, de acordo com o que foi apreendido no decorrer da pesquisa de campo. Importante ressaltar que há variações de medidas de acordo com o fazer de cada adepto/produtor, de cada templo/terreiro, uma vez que cada um deles possui particularidades e especificidades em suas práticas. O objetivo principal, é entendermos as complexidades da elaboração das peças.

Molde 1 – Bata Masculina

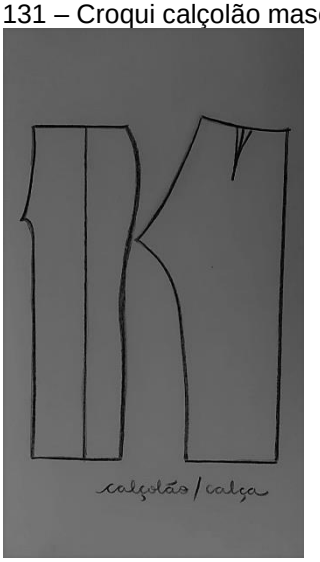
Figura 130 – Croqui bata manga curta masculina



Desenho e croqui: José Roberto Lima Santos, SP, nov 2020.

Molde 2 - Calça/Calçolão Masculino

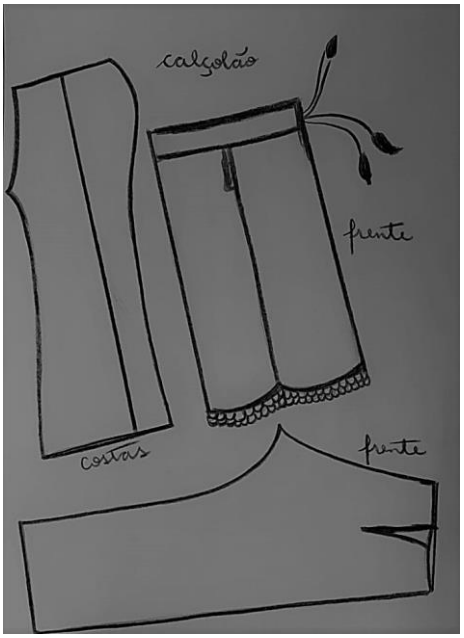
Figura 131 – Croqui calçolão masculino



Desenho e croqui: José Roberto Lima Santos, SP, nov 2020.

Molde 3 - Calça/Calçolão Feminino

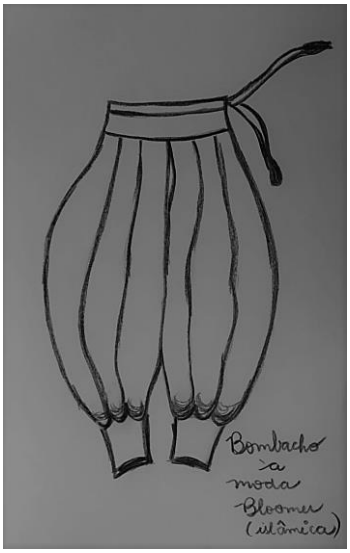
Figura 132 – Croqui calçolão feminino



Desenho e croqui: José Roberto Lima Santos, SP, nov 2020.

Molde 4 - Bombacho (Estilo Bloomer/ Calça Turca Bufante)

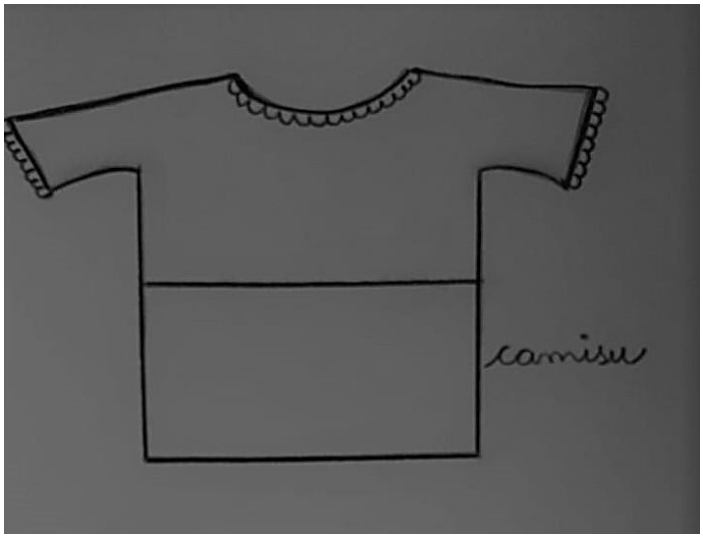
Figura 133 – Croqui bloomer (calça turca)



Desenho e croqui: José Roberto Lima Santos, SP, nov 2020.

Molde 5 – Camisu

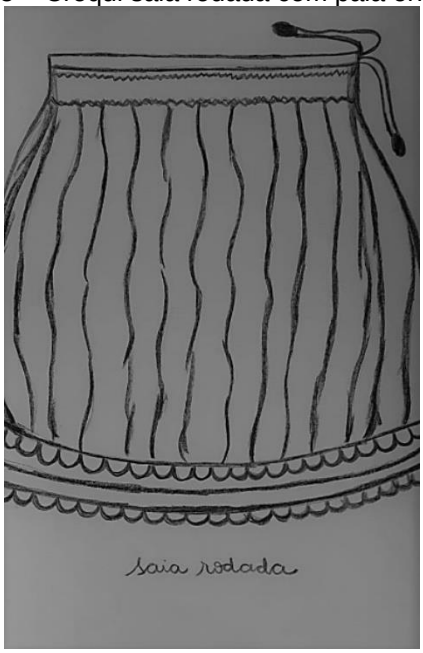
Figura 134 – Croqui camisu



Desenho e croqui: José Roberto Lima Santos, SP, nov 2020.

Molde 6 - Saia Rodada Longa – com pala

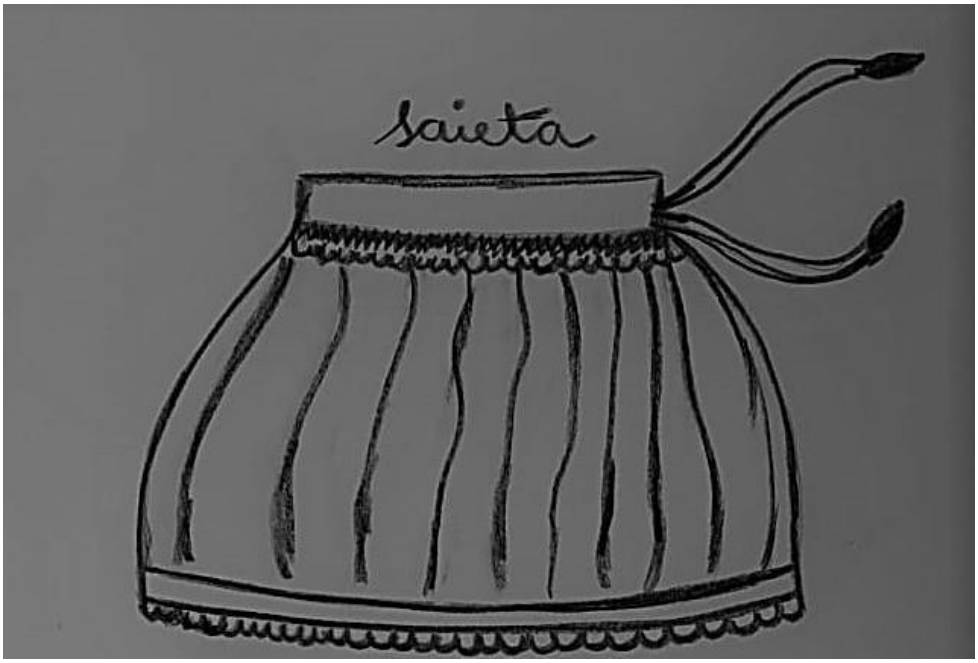
Figura 135 – Croqui saia rodada com pala òrìsà aiyabá



Desenho e croqui: José Roberto Lima Santos, SP, nov 2020.

Molde 7 - Saia rodada curta – Saieta com pala (òrìsà oboró)

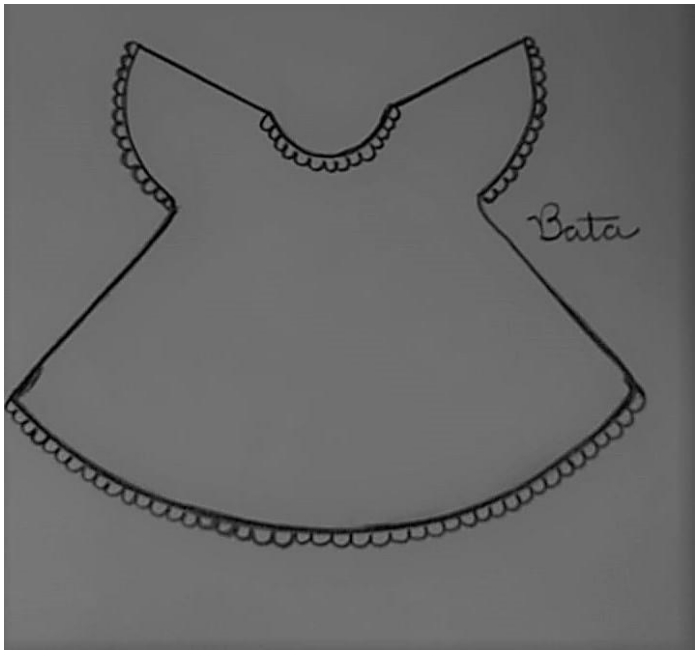
Figura 136 – Croqui saieta com pala òrìsà oboró



Desenho e croqui: José Roberto Lima Santos, SP, nov 2020.

Molde 8 - Bata Feminina

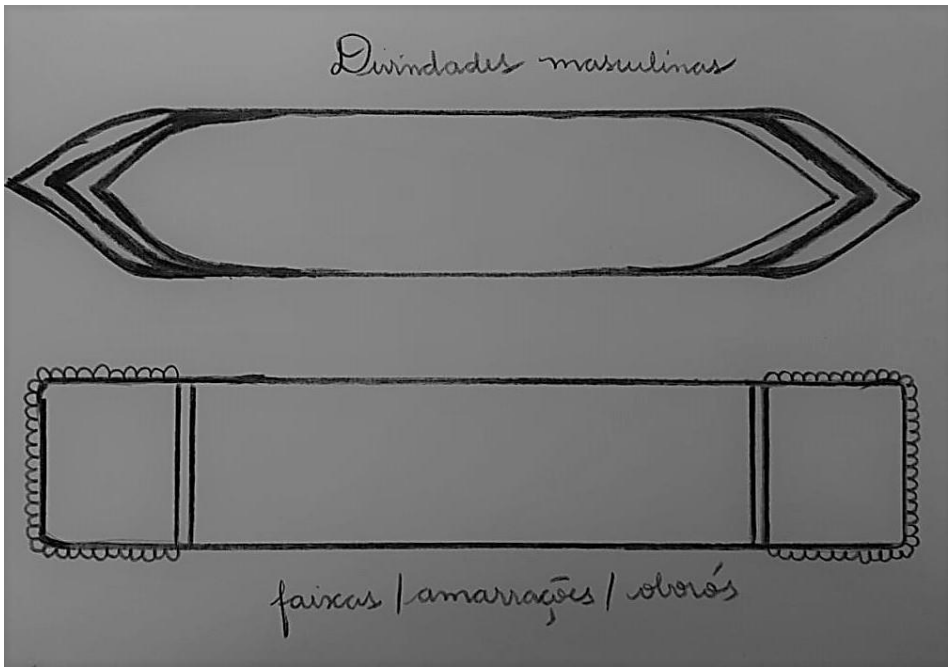
Figura 137 – Croqui bata para Iyalorisa ou Egbomi



Desenho e croqui: José Roberto Lima Santos, SP, nov 2020.

Molde 9 - Faixas – Amarrações para òrìsà oboró – Masculino

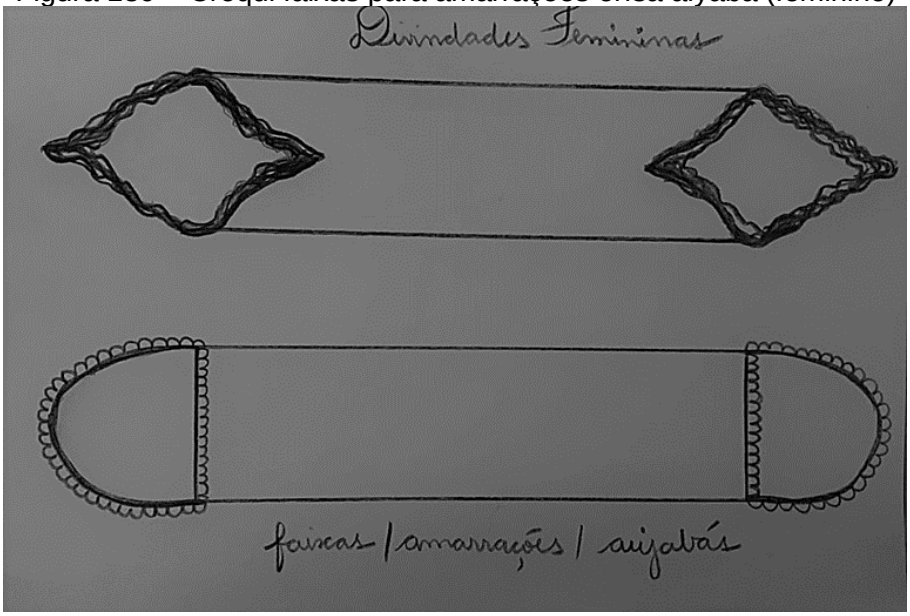
Figura 138 – Faixas para amarrações orìsà oboró (masculinos)



Desenho e croqui: José Roberto Lima Santos, SP, nov 2020.

Molde 10 - Faixas – Amarrações para òrìsà aiyabá – Feminino

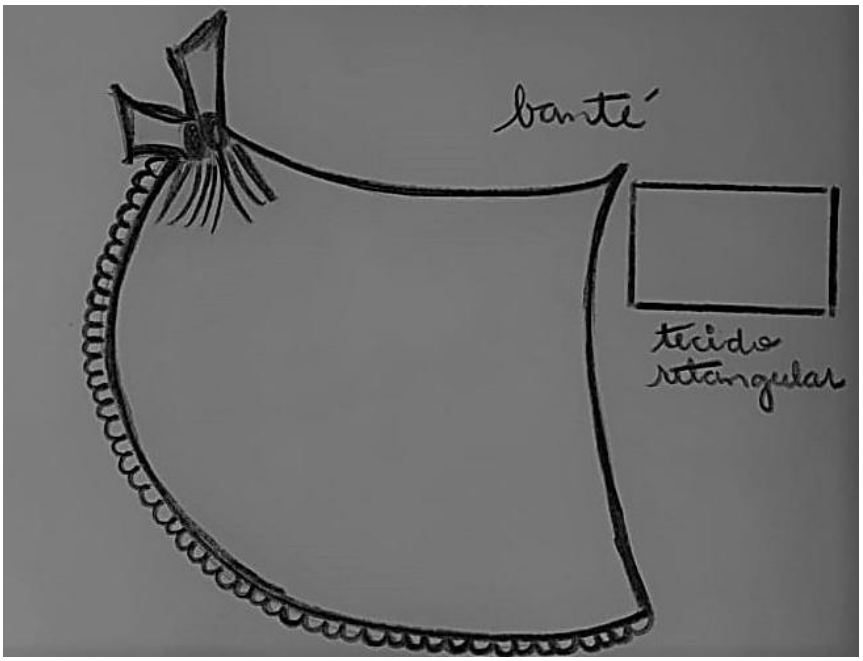
Figura 139 – Croqui faixas para amarrações orìsà aiyabá (feminino)



Desenho e croqui: José Roberto Lima Santos, SP, nov 2020.

Molde 11 – Banté

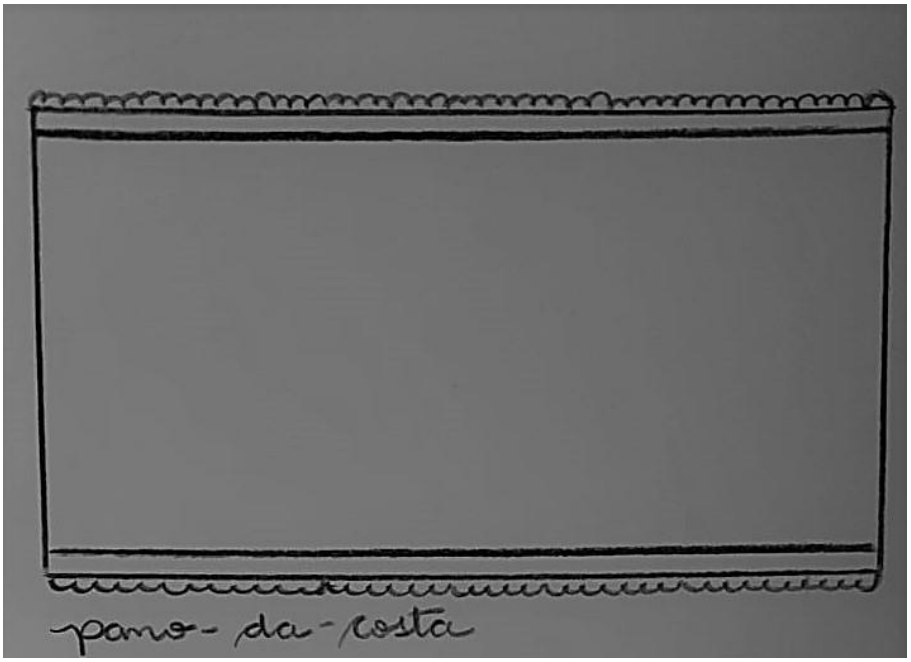
Figura 140 – Croqui banté para envolver o tronco (agênero)



Desenho e croqui: José Roberto Lima Santos, SP, nov 2020.

Molde 12 - Pano da costa

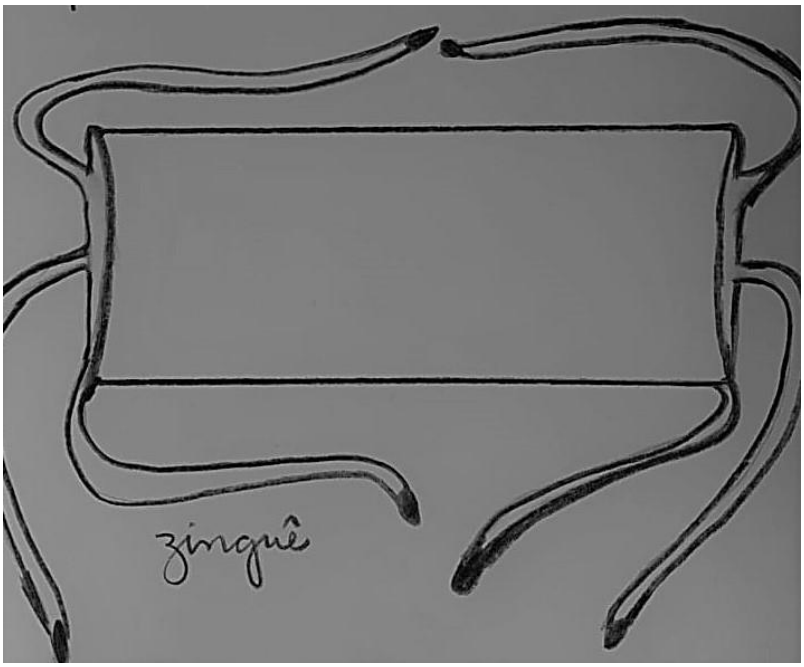
Figura 141 – Croqui pano da costa



Desenho e croqui: José Roberto Lima Santos, SP, nov 2020.

Molde 13 – Zinguê

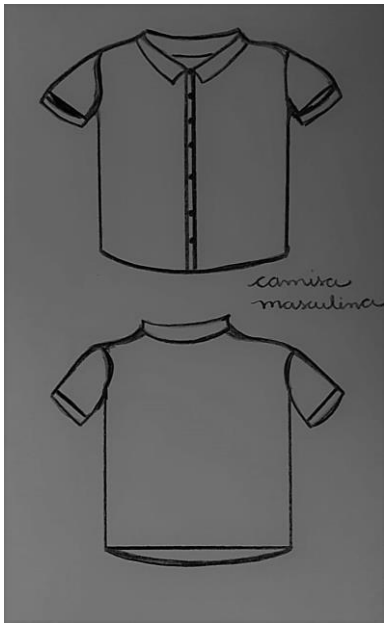
Figura 142 – Croqui zinguê dos elègùn òrìsà



Desenho e croqui: José Roberto Lima Santos, SP, nov 2020.

Molde 14 – Camisa masculina

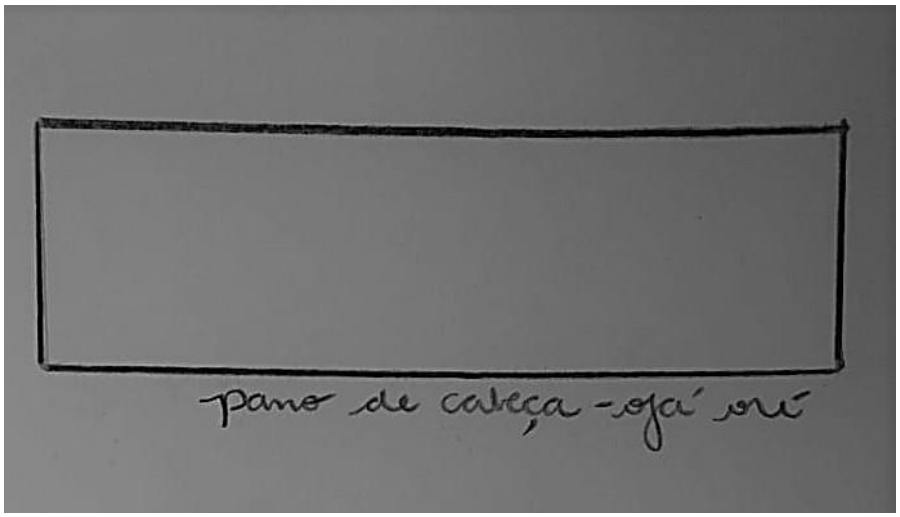
Figura 143 – Croqui camisa manga curta masculina



Desenho e croqui: José Roberto Lima Santos, SP, nov 2020.

15 – Pano da cabeça – Ojá orí

Figura 144 – Ojá orí – pano de cabeça



Desenho e croqui: José Roberto Lima Santos, SP, nov 2020.

Grade de medidas para a confecção em larga escala

1 - Bata Masculina

Medidas	L (Largura)	C (Comprimento)
P	55 cm	75 cm
M	58 cm	78 cm
G	61 cm	78 cm
GG	64 cm	83 cm
XXG	68 cm	85 cm

2 - Calça/Calçolão Masculino

Medidas	L (Largura)	C (Comprimento)
P	54 cm	94 cm
M	58 cm	98 cm
G	62 cm	102 cm
GG	66 cm	104 cm
XXG	74 cm	104 cm

3 - Calça/Calçolão Feminino

Medidas	L (Largura)	C (Comprimento)
P	60 cm	94 cm
M	64 cm	96 cm
G	68 cm	98 cm
GG	72 cm	98 cm
XXG	76 cm	106 cm

4 - Bombacho (Estilo Bloomer/ Calça Turca Bufante)

Medidas	Largura (Quadril)	C (Comprimento)
TU	1,04 m	1, 10 m

5 - Camisu

Medidas	L (Largura Busto)	C (Comprimento)
P	50 cm	65 cm
M	55 cm	70 cm
G	57 cm	72 cm
GG	61 cm	74 cm
XXG	65 cm	76 cm

6 - Saia Rodada Longa – com pala

Medidas	L (Largura)	C (Comprimento)
P	150 cm	80 cm
M	150 cm	90cm
G	150 cm	90cm
GG	160 cm	90cm
XXG	170 cm	90cm

7 - Saia rodada curta – Saieta com pala

Medidas	L (Largura)	C (Comprimento)
P	150 cm	60cm
M	150cm	60cm
G	150cm	60cm
GG	160cm	70cm
XXG	160cm	70cm

8 - Bata Feminina

Medidas	L (Largura)	C (Comprimento)
P	50 cm	68 cm
M	55 cm	73 cm
G	60 cm	75 cm

GG	65 cm	77 cm
XXG	72 cm	80 cm

9 - Faixas – Amarrações para òrìsà oboró - Masculino

Medidas	**L (Largura)**	**C (Comprimento)**
P	30 cm	3,5 m
M	33 cm	3,5 m
G	35 cm	3,5 m
GG	37 cm	4,0 m
XXG	39 cm	4,0 m

10 - Faixas – Amarrações para òrìsà aiyabá - Feminino

Medidas	**L (Largura)**	**C (Comprimento)**
P	30 cm	3,5 m
M	33 cm	3,5 m
G	35 cm	4,0 m
GG	37 cm	4,0 m
XXG	39 cm	4,0 m

11 - Banté

Medidas	**L (Largura)**	**C (Comprimento)**
TU	90 cm	1,60 cm

12 - Pano da costa

Medidas	**L(Largura)**	**C(Comprimento)**
TU	90 cm	1, 20 cm

13 - Zingué

Medidas	**L (Largura)**	**C (Comprimento)**
TU	18 cm	35 cm

14 – Camisa Masculina

Medidas	**L (Largura)**	**C (Comprimento)**
P	55 cm	75 cm
M	58 cm	78 cm
G	61 cm	78 cm
GG	64 cm	83 cm
XXG	68 cm	85 cm

15 – Pano da cabeça – Ojá orí

Medidas	**L (Largura)**	**C (Comprimento)**
TU	30 cm	2,20 cm

2.3 *Wax prints hollandais* e *fancy prints* – tecidos africanos no candomblé afro-brasileiro contemporâneo

A colônia das Índias Ocidentais, hoje Indonésia, pertencia ao Império Holandês durante o século XIX. Durante esse tempo, a empresa holandesa *Haarlem Cotton Company* desenvolveu uma máquina capaz de mecanizar o processo artesanal de produção do *batik*[96] da ilha de Java. Esses tecidos estampados foram introduzidos no mercado africano, já acostumado com os florais de cores vibrantes indianos, o *chintz*.

Figura 145 – Tecidos africanos wax prints industrializados



Fonte: https://sites.google.com/site/8keee6me/home/java-hollandais-african-wax-prints . Acesso em: 20 out. 2020

Até o início do século XIX, a *Haarlem* seria a única empresa produzindo a estampa *wax* focada no mercado africano ocidental, e a única titular da tecnologia de fabricação. Em meados do século XIX, a também holandesa *Van Vlissen & Co.*, fundada em 1846, na antiga cidade têxtil de Helmond, pelo empresário holandês Pieter van Vlissingen, hoje conhecida mundialmente como *Vlisco*, entra para o mercado de

[96] "O batik é uma técnica indiana que se espalhou por outros países da Ásia até chegar ao continente africano. Utiliza cera para criar os desenhos através de ferramentas como um carimbo de metal, o tjap. Posteriormente, o tecido é tingido e a cera derretida, revelando os desenhos. A palavra batik deriva do malaio "tic", que vem da ação de despejar cera sobre uma superfície, denotando um método de impressão de padrões de "resistência à cera". Nesse processo, as partes do tecido que não devem receber cor, ou que receberão uma cor diferenciada, são protegidas pela cera e, portanto, "resistem" ao tingimento. Além da cera, outros produtos podem ser utilizados para a reserva: resina, parafina, pasta de arroz, entre outros componentes. Tal capa protetora pode ser aplicada em diferentes partes do tecido e em sucessivos banhos de tintura para produzir variados padrões" (NIELSEN, 1979, p. 470) (tradução: Luciane da Silva).

produção dos *batiks* mecanizados e industrializados. Torna-se a empresa de *wax hollandais* mais importante, que continua em operação até os dias atuais.

Por razões climáticas, o algodão nunca foi cultivado na França ou na Inglaterra, mas essas potências europeias dividiam na época o mercado têxtil mundial, transformando “o tecido de algodão” tido como “o ouro branco” em fábricas têxteis, usinas de tecelagem e de estampagem (GROSFILLEY, 2018, p. 152). A *Vlisco* não pretendia se tornar o principal fornecedor de tecidos de cera para a África Ocidental e Central, pois, originalmente, eles estavam interessados no mercado da Indonésia. A antiga técnica do *batik,* com tingimento de cera aplicada sobre tecido, leva muito tempo para produzir, mas Pieter e seu tio desenvolveram técnicas para produzir em massa seus tecidos de *batik* industrializados, que eles acreditavam que venderia bem na Indonésia. Contudo os indonésios não ficaram impressionados, recusando os tecidos holandeses.

O tecido podia ser mais barato do que o original devido à manufatura artesanal, mas dava a impressão de ser inferior. A produção em série, agravou o efeito de craquelê[97], que foi visto como uma imperfeição. Porém os compradores da África Ocidental e Central preferiram essas imperfeições, porque significava que nenhum tecido era o mesmo. Além disso, a impressão frente e verso era perfeita para estilos de moda tradicionais africanas, uma vez que a técnica de tingimento a base de pigmentos, cera e vegetais já existiam nas comunidades.

Os navios que transportavam produtos da *Vlisco* para a Indonésia faziam paradas na costa da África, para trocar alguns dos tecidos por alimentos e outros itens essenciais à viagem. Lá, os tecidos de impressão de cera não eram uma cópia barata de um original local, mas um item de luxo único que hoje é chamado de “Chanel da África”.

Em 1895, a primeira carga de *wax* foi entregue no Golfo da Guiné. O negócio ficou nas mãos das casas de comércio que administravam a distribuição de bens

[97] São pequenas fendas que se formam na aplicação de cera nos tecidos. Durante a secagem, devido a processos químicos, como a oxidação, produzem-se efeitos figurativos durante o tingimento, que podem chegar até áreas livres, mas sem atravessar a região onde a cera foi aplicada, pois a cera age como isolante. Os craquelês são evidenciados e produzidos pela técnica de tingimento, por causa de agentes de origem mecânica, criando fendas nos tecidos, que abrange toda a área onde será produzida a figura, seja ela abstrata ou figurativa, respeitando a simetria, repetição, profundidade e a perspectiva. É um processo muito semelhante com o efeito craquelê de um quadro, uma obra de arte realizada em retábulos (bases de madeira) ou telas de tecidos. Porém, o efeito craquelê dos quadros se dá com o tempo, devido as condições de preservação da obra, contato com umidade, etc.

manufaturados da Europa, que chegavam por via marítima (GROSFILLEY, 2018, p. 153)[98].

Se inicialmente os tecidos tinham funções limitadas à proteção contra as intempéries climáticas, adquiriram dimensão social, passando a indicar status, riqueza, momentos de sociabilização do indivíduo, identidade étnica e de gênero nas diversas sociedades. Tornaram-se também elementos de grande riqueza para os estudos culturais, dada sua universalidade e mobilidade, circulando pelas culturas e servindo como veículo de transmissão de ideias e mensagens sociais (SILVA, L., 2008, p.57).

Em 1930, a *Vlisco* se tornou a maior marca de moda de luxo na África Ocidental e Central, e em 2016, a empresa vendeu mais de 70 milhões de metros de tecidos e faturou cerca de US$ 400 milhões exportando seus tecidos estampados por todo o continente africano. No entanto a *Vlisco* também vende seus tecidos em lojas de Berlim, Nova York, Paris, Tóquio, Amsterdã entre outras. Até o momento, não temos representantes da *Vlisco* no Brasil, mas os tecidos originais podem chegar até nós por várias vias, devido a sua circulação em larga escala, ou seja, através da informalidade. Além disso, existe a produção genérica/similar desses tecidos fabricados na China, que escoa a produção por todo o mundo, inclusive no Brasil, chamados de *fancy prints*.

Os tecidos estampados da *Vlisco* possuem diferentes nomes e significados simbólicos em diferentes países da África e seu arquivo chega a mais 300.000 estampas, algumas continuam sendo *best-sellers*. Em Togo, país africano, as mulheres que vendiam os tecidos da marca holandesa ficaram conhecidas localmente como "*Nana Benz*"[99], na década de 1970, porque ficaram ricas o suficiente para possuir os primeiros carros Mercedes-Benz do país e se tornaram influentes no meio político e social.

Os tecidos *wax hollandais* africanos carregam significados filosóficos e contam histórias através de suas imagens. O processo colonial gerou o que Hobsbawm

[98] Para mais informações consultar: GROSFILLEY, Anne. Têxtil e moda no Mali pela lente de Seydou Keita, 2018. Tradução: André Telles. Catálogo Exposição Seydou Keita, IMS/Instituto Moreira Salles, 2018.

[99] Para mais informações: Obinyan Aiwan. Wax Print - 1 tecido, 4 continentes, 200 anos de história Film UK 2018|1H37M. Disponivel em: https://www.africa-in-motion.org.uk/aim-online/event/481/?fbclid=IwAR3nCT0eJrRICGCoa_V2rFRInTsScqbqlAvHny-lIeeXqpQojo6-PONIkAc . Acesso em: 23 ago. 2020

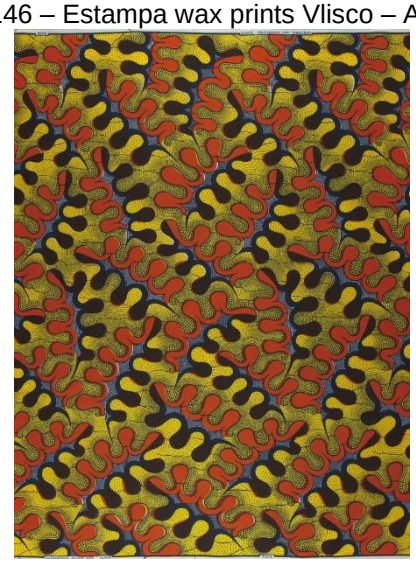
chama de tradições inventadas[100], aquelas que, de tanto se repetirem, acabam se integrando à cultura. Sentimentos sobre heranças e origens são colocados em objetos que não possuem passado. O objeto antigo resgata o tempo e ocorre no presente trazendo uma memória pré-fabricada.

> O tecido estampado wax hollandais, uma vez incorporado à cultura material africana, evoca e representa uma etnicidade através do mito de origem e da tradição inventada, o que não significa que o dado da cultura material seja falso, mas sim produto de uma interação cultural que passa a ser largamente difundida e aceita. (SILVA, 2019, p. 160).

Ao observarmos as figuras e a estamparia de cera dos tecidos *Vlisco*, aproximamo-nos de uma narrativa que traduz sensações, sentimentos, totalmente diferentes do que entendemos através da escrita. É a figura apresentada no tecido que solicita a leitura. A estamparia pode ser vista como um código de comunicação para além das palavras, tendo como base a expressividade artística. Apresentarei alguns exemplos abaixo.

A figura da estamparia *Vlisco*, a seguir, traduz a altivez da mulher africana. É popularmente chamada de *Awoulaba* (Beleza da Mulher), que ficou muito conhecida quando houve concursos de beleza nos anos 1980 para eleger a Miss Baoule da Costa do Marfim, que representaria a África no mundo.

Figura 146 – Estampa wax prints Vlisco – Awoulaba

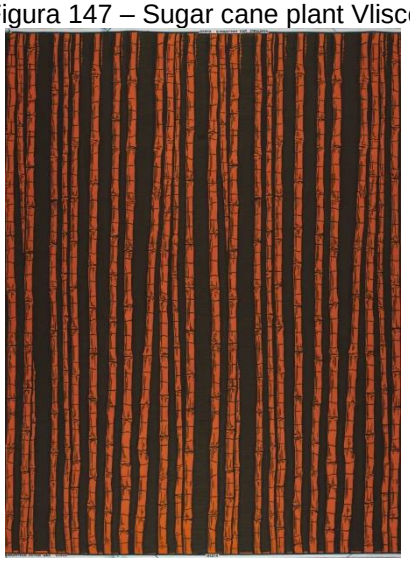


Fonte: https://www.vlisco.com/fabric_story/awoulaba/ . Acesso em: 2 fev. 2021.

[100] O termo “tradição inventada” é utilizado num sentido amplo, mas nunca indefinido. Inclui as “tradições” realmente inventadas, construídas e formalmente institucionalizadas, quanto as que surgiram de maneira mais difícil de localizar num período limitado e indeterminado de tempo – às vezes coisa de poucos anos apenas – e se estabeleceram com enorme rapidez. Para mais informações consultar: HOSBAWM, Eric. A invenção das tradições, Editora Paz&Terra, 2018.

A figura da estamparia a seguir se chama *Sugar cane plant* (plantação de cana-de-açúcar), reza a história que as mulheres nigerianas intitularam este tecido como "*Cane a Sucre*", possivelmente, referindo-se às semelhanças entre este design e os formatos das plantas de cana-de-açúcar.

Figura 147 – Sugar cane plant Vlisco



Fonte: https://www.vlisco.com/fabric_story/sugar-cane-plant/ . Acesso em: 2 fev. 2021.

Finalizando nossa exemplificação dos tecidos *wax prints hollandais Vlisco*, apresento uma outra estampa, que traduz a lenda da *Anansi* (um espírito da África Ocidental). A figura geralmente assume a forma de uma aranha e é considerado o espírito de todo conhecimento de histórias, mitos e lendas. Ele também é um dos personagens mais importantes da cultura da África Ocidental e do Caribe. Os contos *Anansi* se originaram do povo Ashanti, de Gana atual. A palavra "*Ananse*" é Akan e significa "aranha". O desenho provavelmente deve seu nome à forma arredondada e centrada no meio, semelhante a uma teia de aranha.

Figura 148 – Wax prints hollandais Vlisco - Ananse



Fonte: https://www.vlisco.com/fabric_story/anansis-spiderweb/ . Acesso em: 2 fev. 2021.

A *Vlisco* se reinventou em 2006 como uma marca de moda e já fez uma série de colaborações bem-sucedidas com marcas famosas como Junya Watanabe, Jean Paul Gaultier, Dries van Noten, Comme des Garcons, Viktor & Rolf, Stella McCartney, Woolrich, Manish Arora, Eastpak, Adidas e Printemps; e produz coleções cápsulas com diversos estilistas africanos. A empresa possui lojas em grandes cidades africanas, apresentando aos clientes suas coleções de roupas, sapatos, bolsas e acessórios.

Figura 149 – Trajes africanos em tecido wax prints hollandais Vlisco industrializados



Fonte: https://styleafrique.com/2016/07/16/creative-africa-vlisco-african-fashion-on-a-global-stage/. Acesso em: 2 fev. 2021.

Vlisco é a marca de luxo que, além de tecidos, produz cachecóis e bolsas, ainda na Holanda. Ampliou o segmento abrindo as empresas *Uniwax* na Costa do Marfim e a *Woodin* em Gana, visando o consumo pela classe média. A recente marca *Woodin* é unissex, e tem como alvo, consumidores jovens.

Os gostos dos clientes variam na África como na Europa. Algumas estampas são populares em regiões específicas, tal como a Iyorubalândia, que compreende uma considerável extensão da Nigéria, Benin, Togo e Mali. O uso dos tecidos *ankara, java, wax prints* e *super wax prints*, além da própria moda local, é também influenciado por eventos históricos, culturais, sociais e religiosos.

Através da produção de tecidos e estampas, a *Visclo* possibilitou a realização de diversas exposições em museus, como por exemplo, no *Philadelphia Museum of Art*[101] em julho de 2016 com a *Exposition African Fashion on a Global Stage;* e no *Museu Helmond*[102]*,* a *Vlisco 1:1 Un à Un,* no sul da Holanda em março de 2017.

Figura 150 – Trajes em tecidos wax prints na Mostra Vlisco 1:1 Un à Un



Fonte: https://frameweb.com/article/vliscos-vibrant-history-jumps-off-the-walls-at-museum-helmond . Acesso em: 21 ago. 2020.

[101] Para mais informações e visitar a exposição virtual online no site: https://styleafrique.com/2016/07/16/creative-africa-vlisco-african-fashion-on-a-global-stage/ . Acesso em: 21 ago. 2020.

[102] Para mais informações e ter acesso a exposição virtual online visitar: https://frameweb.com/article/vliscos-vibrant-history-jumps-off-the-walls-at-museum-helmond . Acesso em: 21 ago. 2020.

A empresa lançou em Gana um serviço de costura premium chamado *prêt-à-couture*[103] como parte de seu compromisso de possibilitar os clientes a obter o *designer* certo ou alfaiate para uma roupa perfeita. As clientes simplesmente escolhem seu tecido favorito da loja Vlisco no *Accra Mall* ou no *Westhills Mall*, escolhem numa pasta ou mostruário o modelo de roupa, tem suas medidas tomadas, e recebem sua roupa perfeitamente adaptada pouco depois. O objetivo do serviço de alfaiataria é satisfazer as clientes dando-lhes uma boa relação custo-benefício para permanecerem fiéis à marca. A empresa aposta na moda personalizada para que cada cliente se sinta única.

Sylvanus (2016) afirma que a variedade de técnicas de produção de padronagens no continente africano, sejam elas criadas através da tecelagem, do tingimento ou da estampagem, é muito grande. É particularmente interessante o destaque que os chamados *wax prints* ganharam fora do continente.

Ao nos referirmos ao Brasil, o destaque é dado para o consumo nos templos/terreiros de candomblé reafricanizados e não reafricanizados. Há um mercado bastante significativo em *terra brasilis*, com a venda de peças prontas masculinas e femininas africanas. E ainda, há a venda de tecidos *wax prints hollandais* genéricos conhecidos como os *fancy prints*[104], que são utilizados para a criação e confecção de trajes dos adeptos e indumentárias dos òrìsà, além de serem altamente utilizados na moda conceitual com ênfase no afrofuturismo[105].

---

[103] Serviços de costura e alfaiataria personalizados que oferecem exclusividade aos clientes na aquisição de peças vestíveis, de acordo com o estilo, biotipo, gosto, desejo e preferência nos modos de vestir.

[104] Quanto às técnicas de estamparia utilizadas, podemos verificar que houve uma produção holandesa estabelecida em meados de 1890 que utilizava a técnica de estamparia com cera (wax) aprendida através do contato com os têxteis javaneses. Dez anos mais tarde, os britânicos também captaram a técnica e lançaram o *English Wax*. Entretanto, como a técnica baseada na cera era complexa e despendia um custo maior de produção, mesmo substituindo-a por resina, tanto holandeses como britânicos passaram a utilizar uma técnica que imitava a anterior, estampando apenas uma das faces do tecido (no método original, as duas faces eram estampadas, fazendo com que o tecido não possuísse avesso facilmente identificável) e produzindo um resultado de menor qualidade em relação à técnica de reserva em cera ou resina. Esses panos receberam o nome de *Fancy Prints*. Após os processos de independência, tanto holandeses como britânicos estabeleceram fábricas em diversos países da costa ocidental, transferindo as técnicas citadas para esses países (SILVA, 2018, p. 77).

[105] Movimento estético, social e cultural, combinando elementos da ficção científica com história, fantasia e temáticas não-ocidentais com o objetivo de retratar os dilemas negros e, ainda, interrogar eventos históricos relacionados ao racismo global. Cunhado por Mark Dery em 1993 e explorado no final da década de 1990 por meio de conversas lideradas pela estudiosa Alondra Nelson. O afrofuturismo aborda temas e preocupações da diáspora africana, através de uma lente de tecnocultura e ficção científica, abrangendo uma variedade de meios de comunicação e artistas, com um interesse compartilhado em imaginar o futuro para a comunidade negra que decorrem de experiências afrodiaspóricas, propondo quebra de paradigmas e o *status quo* solidificado pela sociedade patriarcal heteronormativa hegemônica eurocentrada ocidental.

Segundo Silva (2019)[106], atualmente a produção de *wax hollandais* é dividida entre três grandes mercados: África, Holanda e China. No continente africano, empresas chinesas e europeias disputam o mercado de tecidos *wax* em diversos segmentos econômicos, oferecendo alternativas aos luxuosos e onerosos tecidos da holandesa *Vlisco*, empresa que reivindica a autoria do *wax* no século XIX (SILVA, D., 2019, p. 147). Uma das alternativas de concorrência entre as empresas chinesas e europeias é a produção de tecidos genéricos/similares, conhecidos como *fancy prints*.

Sylvanus (2007) menciona em seus estudos que numerosas imitações têxteis, notadamente, algodões indianos de Nantes (França) e de Manchester (Inglaterra), circularam desde o século XVIII nessas rotas comerciais. A cópia perfeitamente imitada, combinada com alguns ajustes de qualidade e adaptada à estética local, torna-se o parâmetro de avaliação que permitiu ao tecido entrar na esfera do autêntico. "(...) No passado, os tecidos africanos produzidos globalmente só podiam ser comprados na África, enquanto hoje eles viajam para as diásporas africanas e os mercados internacionais como objetos incorporados da africanidade." (MAIA Apud SYLVANUS, 2007, p. 202).

Silva (2008) e Steiner (1985) afirmam que essas produções europeias direcionadas aos mercados consumidores africanos representam esforço por parte dos produtores e *designers* de tecidos europeus para satisfazerem a variedade de gostos e desejos de seus clientes. Segundo os autores, esses tecidos não são produtos de baixa qualidade, nem tema de técnicas de mercado casuais e sem planejamento. São também formas de interposição de produtores europeus e consumidores africanos em relações nas quais os valores estéticos e sensibilidades estilísticas são, de alguma forma, colocados frente a frente no universo das relações comerciais (SILVA, L., Apud STEINER 1985, p. 75-76).

Pode-se dizer que há um paradoxo: uma das maiores empresas de vestuário atuantes na África está sediada numa pequena cidade na Holanda, uma vez que seus produtos foram incorporados à cultura vestível africana através do processo de colonização europeia. Além disso, tal vestuário foi reproduzido em formato de cópia genérica pelas indústrias chinesas.

> Na África Ocidental, o pano de cera é vendido no comprimento padrão de 12 metros. É o tecido mais gasto e valorizado da África Ocidental,

[106] Ver em: SILVA, Dandara Maia da. O vestir político: as estampas wax hollandais como ferramentas de afirmação da identidade afro-brasileira, 2019. Disponivel em: https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/858/534 . Acesso em: 21 ago. 2020.

> mas também o mais imitado. Sua principal característica – uma combinação única de padrão e cor – constitui a base para um repertório renovável. Como tal, uma impressão em cera representa muito mais do que um mero pedaço de tecido. (MAIA Apud SYLVANUS, 2007, p. 205).

Conforme Sylvanus (2007), desde o final da década de 1990, as empresas têxteis sediadas em Xangai começaram a simular as características das estampas de cera europeias e introduziram cópias baratas no mercado africano, confundindo as hierarquias locais de valor e representação. Da mesma forma, imitações de tecidos de cera entraram no mercado afro-americano.

O processo de simulação de autenticidade do tecido para os consumidores afro-americanos foi baseado no princípio de reproduzir os efeitos brilhantes do tecido e outras características pouco apreciadas na África Ocidental (SYLVANUS, 2007, p. 203). Esses tecidos, que usavam processo industrial europeu para acelerar e baratear os demorados processos artesanais do *batik* de cera da Indonésia, foram trocados durante escalas comerciais no oeste da África e se tornaram altamente procurados no continente. Embora que,

> [...] a idéia de produtos africanos “autênticos” nesses contextos externos está permeada por uma romatização do produto, que apesar de influenciada pela já repetida noção abstrata do continente africano, como se o objeto fosse uma prova concreta contendo a autenticidade e sua “essência” indestrutível, faz algum sentido, pois está ligada a consumos exteriores ao continente, evidenciando vidas diversas que os objetos adquirem ao serem significados em contextos também diversos. Essa noção de autenticidade ressoa de maneira muito menos intensa nos mercados consumidores africanos, onde a autenticidade/ originalidade está mais atrelada à qualidade e forma de fabricação do produto, havendo uma hierarquia de qualidade/preço de acordo com, por exemplo, o uso ou ausência de cera no processo de fabricação. Para além dos mercados de tecidos industriais, é fato que para os usuários de objetos produzidos de maneira comunitária não há preocupação com relação a autenticidade (SILVA. L., 2008, p.134 Apud APPIAH, 1997).

Nesse contexto híbrido, através das fontes diversas, sejam elas europeias, asiáticas e africanas, é importante destacarmos aqui o uso dos tecidos *wax prints, super wax prints, fancy prints* (genéricos/similares), *java* e *ankara* e sua vasta estamparia. Na África, possuem códigos de comunicação e expressividade através de seus portadores, a depender da localidade e país, uma vez que o continente africano está dividido em mais de 50 países.

A estampa do tecido “diz por meio da figura e cores”, tece relações sociais, políticas e interpessoais entre os envolvidos. O mercado internacional ocidental e o asiático, através de seus criadores, potencializam e impulsionam a globalização e popularização dos tecidos de cera, dando-nos a oportunidade de refletir e problematizar até que ponto é traduzida a cosmovisão social africana em terras originárias e na diáspora.

Parece-nos que, ao analisarmos o Brasil e demais países da diáspora, há a dimensão estética que direciona para a ressignificação do uso dos tecidos euro-africanos que vão além do fortalecimento da identidade, relacionando-se à autoafirmação como afrodescendentes.

> [...] designers e criadores de tendências que fazem viagens regulares à África em busca de novas ideias e fontes de inspiração. Para atender às necessidades do consumidor cosmopolita em busca de identidade, esses especialistas privam os objetos de seu caráter africano e, ao mesmo tempo, comercializam sua natureza africana. O que define a autenticidade, neste caso, está no olhar do observador e não no próprio objeto (MAIA Apud SYLVANUS, 2007, p. 205).

Ao observarmos a presença em massa desses tecidos africanos “*made in Africa*” via produção Europa e China, vendidos praticamente em todo continente africano, pela *Visclo* e empresas concorrentes, especializadas no processo de impressão de cera (*wax prints*); observamos que tais tecidos chegam ao Brasil através da importação por microempreendedores, comerciantes formais e por meio da informalidade. Aos nos referirmos aos aspectos de trânsito informal desses tecidos, a importação acontece via vendedores autônomos angolanos e demais grupos de diferentes partes da África Ocidental.

Essa informalidade se dá principalmente pelas mulheres, que são mercadoras desde os áureos tempos. Com o apoio de seus companheiros e da família, conseguem acúmulo de capital e ampliam a rede de circulação desses tecidos africanos *made in Hollanda, made in China*, mas carregados de simbologias africanas, chegando até nós, como “tecidos importados da África”.

Além dos angolanos, muitos africanos residem no Brasil, como os nigerianos, sudaneses, togoleses etc., que realizam o comércio formal e informal, oferecendo os tecidos em diversos locais e regiões. Temos, além das várias lojas espalhadas pelo Centro de São Paulo, a presença do comércio ambulante, que ocupa várias ruas,

como exemplo, a rua Barão de Itapetininga[107] e Rua Ipiranga, e demais centros comerciais paulistas, como por exemplo a região do Brás. Nessa região central, é comum encontrar várias mesas a céu aberto, divididos entre mulheres e homens, oferecendo os tecidos *wax prints*, *fancy prints ankara*, *super wax prints e* o "*richelieu made in Africa*", advindos da Nigéria, Gana, Togo e Mali. Vendem os tecidos com no mínimo 5 metros e meio de comprimento e entre 90 cm-1,20 cm de largura a preços acessíveis.

Figura 151 – Mesas de vendedores de tecidos wax prints na região central de São Paulo



Foto: José Roberto Lima Santo, São Paulo, out 2019.

Pode-se dizer que a moda criada nos templos/terreiros de candomblé articula discursos por meio do vestuário religioso, a partir da tradição preservada por mais de três séculos. E a estampa *wax prints hollandais* é protagonista neste cenário atualmente.

> Este tecido carrega em si uma série de misturas e resquícios de técnicas, imaginários e interações entre várias culturas e pessoas. Sua imagem forte é facilmente reconhecida e possui uma convenção no que se refere à maneira como é desenhado e produzido, seguindo padrões de cores, formas e texturas. Sua história controversa não impediu que ele se espalhasse pelo mundo e se tornasse um símbolo de "africanidade" (SILVA, D., 2019, p. 148).

[107] Para saber mais: DIAS, Guilherme Soares. No centro de São Paulo surge uma pequena África. Disponível em: https://www.cartacapital.com.br/blogs/guia-negro/no-centro-de-sao-paulo-surge-uma-pequena-africa/ . Acesso em: 23 ago. 2020.

Em se tratando do uso das peças e tecidos, o que mais chama a atenção é que esses materiais e elementos vestíveis em território africano são utilizados no dia a dia, em eventos sociais e festividades de noivado, casamento etc.; sem haver conotação ou relação religiosa. O contrário se deu no Brasil, que aderiu ao uso da cultura vestível africana no contexto religioso afro-brasileiro, através da aquisição dos tecidos *wax prints hollandais, fancy prints,* peças vestíveis confeccionadas com tecidos *aso oke,* etc.

É possível que esse fato tenha se dado devido ao processo de reafricanização em São Paulo, a partir da década de 1980, através dos dignatários que viajaram para África, em busca do "elo perdido", quando não só trouxeram muitas dessas peças para seus espaços religiosos, como também passaram a assumir as formas de vestir "à moda africana iyorùbá" na religião. Mas não podemos deixar de mencionar a popularização do uso dos trajes e tecidos que ocorreu por meio da globalização e larga escala de comercialização desses produtos no contexto formal e informal.

As empresas de tecidos nacionais brasileiras, através do processo de importação de *wax hollandais* ou os *genéricos fancy prints* – e os povos africanos refugiados e legalmente vivendo no Brasil – descobriram um mercado bastante promissor em terras brasileiras, principalmente nas grandes capitais como São Paulo, Rio de Janeiro e Bahia, na área de venda de têxteis, produtos religiosos e na moda. Em pesquisa de campo, pude testemunhar uma dessas vendedoras africanas chegando com duas malas de tecidos em uma casa de artigos religiosos que possui um ateliê de trajes e indumentárias de candomblé. A vendedora africana fornecia tecidos, trajes e outros utensílios africanos para serem vendidos pela loja aos clientes que fazem parte da religião afro-brasileira.

Em outro momento, conheci um vendedor brasileiro que fornece tecidos, trajes e produtos africanos para o Templo Afro-Brasileiro Reafricanizado Ode Lorecy Asè Ketu, localizado em Embu das Artes. O vendedor é um dos adeptos que faz parte da egbè, atuando como Ogã. Com isso, o acesso aos tecidos e produtos africanos, torna-se cada vez mais fácil, devido à procura e à valorização desses materiais que remetem à afetividade africana, à reminiscência, aos aspectos culturais de modos de vestir, e ainda, à aproximação com a fonte embrionária do culto aos deuses nàgô iyorùbá – os *òrìṣà*. Ainda que as vestimentas, em solo africano, sejam apontadas como um elemento simbólico, sem exatamente ter a conotação de sagrado, no candomblé brasileiro são utilizadas com essa conotação estritamente religiosa na atualidade.

Com a popularização dos tecidos africanos, cada vez mais, tem-se notado a presença e uso destes entre “o povo de *òrìṣà*”. Além da criação dos trajes para os adeptos, também são confeccionadas as indumentárias de seus deuses veneráveis, seguindo os costumes tradicionais euro-afro-brasileiros, os modos de costura e desenvolvimento das vestes “*à moda européia”* e “*à moda africana”*.

No candomblé brasileiro reafricanizado, com a utilização dos tecidos *wax prints hollandais* na confecção dos trajes e das indumentárias, a simbologia se dá somente pelo uso da cor que corresponde ao òrísà, perdendo assim, suas características iniciais, devido ao tecido wax prints hollandais na África, ter aspectos que expressam as condutas sociais, comportamentos e atitudes. No candomblé, foi adquirindo o teor simbólico carregado de sentidos de caráter devocional, afetivo e religioso. E ao mesmo tempo, buscando a aproximação com a África Negra e com suas divindades que lá nasceram, viveram e se tornaram deidades veneráveis divinizadas em terras brasileiras.

É um fenômeno interessante que, até então, não se via em São Paulo, e em outras regiões do Brasil, fenômeno que tomou força e tem sido intensificado pelas redes sociais, pela religião e pelo consumo de seus adeptos. Afinal, todos querem se vestir e vestir suas divindades veneráveis com elementos que remetam à África Negra – Mãe ancestral, mesmo via Oriente (China) e Ocidente (Holanda).

Isso nos permite entender que o uso e permanência do vestuário religioso afro-brasileiro, elemento simbólico significante, colabora para o fortalecimento dos discursos de enfrentamento das religiosidades negras, necessários devido ao proselitismo racista propagado nas estruturas sociais, midiáticas e televisivas, no que se refere às religiões de matriz africana e aos modos de vestir afro-brasileiro.

As comunidades de templo/terreiro, através da utilização desses tecidos, do vestuário africano, da preservação de seus ritos, vestimentas, trajes e indumentárias *made in Brazil, made in Africa, made in China, made in Europe,* constituem em seu *ethos* epistemológico, um discurso capaz de questionar valores preestabelecidos desde o período da colonização, desmistificando-os. Ao desmistificá-los, teremos um olhar decolonial para com a cultura religiosa afro-brasileira na diáspora, uma vez que o próprio grupo pertencente a essa cultura é detentor de notórios saberes, passando a ser protagonista de suas histórias. O vestuário e todos os elementos que o compõem são provas materiais da luta antirracista, abrangendo não só a religiosidade, mas o

caráter social e a preservação da cultura material e imaterial contida nos templos/terreiros de candomblé.

Os tecidos de estampas *wax prints hollandais Visclo*, os genéricos *fancy prints*, e demais tecidos presentes no candomblé, tornam-se ferramentas políticas, ao serem utilizadas por adeptos das religiões afro-brasileiras, que intencionalmente, desejam chamar a atenção para existência de mais de uma forma de vestir, para além das formas já existentes, nesses espaços religiosos. Afirmam outras possibilidades de estar belo para as festividades, e ainda, para além dela.

O "povo de *òrìṣà*" tem se tornado cada vez mais exigente no que se refere à aquisição de tecidos nacionais e importados, prezando pela qualidade, ávidos por novidades e abertos a inovações têxteis. Afinal de contas, deve-se utilizar os modos vestíveis "euro-africanos" e que há de melhor para louvar o sagrado.

A seguir, exemplificarei o uso dos tecidos *wax prints hollandais* e os genéricos/similares *fancy prints* para a confecção dos trajes dos adeptos e das indumentárias relacionadas às divindades veneráveis – os *òrìṣà* que são utilizados, atualmente no Axé Ilê Obá pelo Ateliê *Odô Iná* de Géorgia de Oyá e demais templos/terreiros de São Paulo.

Realizei a escolha das estampas e cores, a partir da observação em campo, para termos uma noção do uso desses tecidos, pois geralmente, além das estampas, as cores de base de cada divindade influenciam na escolha desses tecidos. Porém, as cores de base, se somam a outras cores, ampliando a tabela cromática para a confecção dos trajes dos adeptos e das indumentárias de seus deuses. É importante ressaltarmos aqui, que esses exemplos podem se modificar, a depender de cada produtor, de cada ateliê e templos/terreiros. Uma vez que há uma diversidade quantitativa desses tecidos, poderá haver alterações devido a questão de gosto e tradição de cada um dos envolvidos. E ainda, a noção de enredo, qualidades atribuídas e devires das divindades, que abordaremos no capítulo a seguir.

O uso quantitativo dos materiais utilizados para a produção do vestuário de candomblé se acentua cada vez mais, propondo suntuosidades e novos olhares para a dimensão expressiva que a religião afro-brasileira reivindica e seus adeptos solicitam, através do uso e aquisição de novos produtos que são oferecidos e divulgados pelo setor têxtil, e por sua vez, pela "moda de terreiro", que ávida por novidades, vem propondo inovações e mudanças no ato de vestir religioso do candomblé de ketu.

Èsú

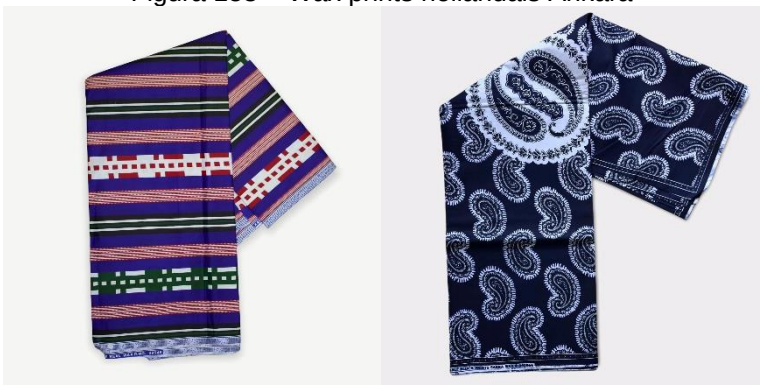
Figura 152 – Tecidos wax prints hollandais fancy prints



Fonte: https://chilazexpress.com . Acesso em: 2 fev. 2021

Ògún

Figura 153 – Wax prints hollandais Ankara



Fonte: https://ankara.co.za/cotton-african-print-fabrics-ankara-textiles . Acesso em: 2 fev. 2021.

Osóòsi

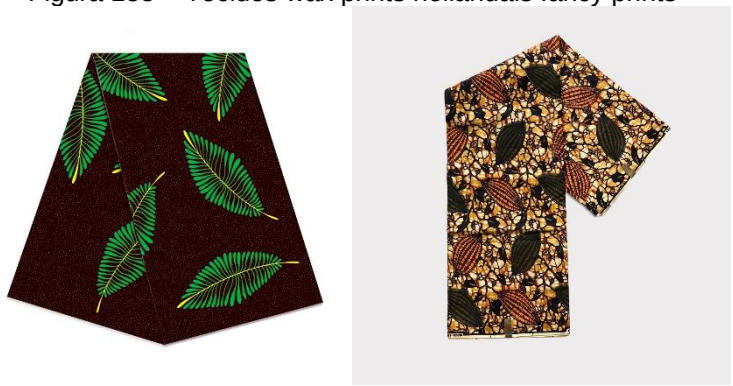
Figura 154 – Tecidos wax prints hollandais



Fonte: https://www.aliexpress.com/w/wholesale-hollandais-wax.html . Acesso em: 2 fev. 2021.

Ossañyìn

Figura 155 – Tecidos wax prints hollandais fancy prints



Fonte: https://danlutex.en.made-in-china.com . Acesso em: 2 fev. 2021.

Sàngó

Figura 156 – Tecidos wax prints hollandais fancy prints



Fonte: https://br.pinterest.com/pin/759489924632016915/ . Acesso em: 2 fev. 2021.

Oyá

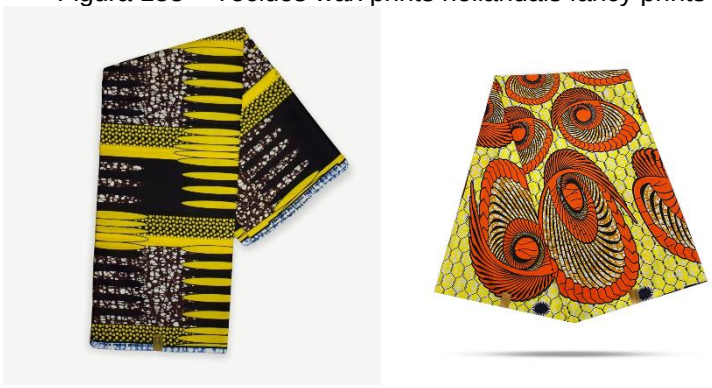
Figura 157 – Tecidos wax prints hollandais – fancy prints



Fonte: https://www.ofertaviva.com.br . Acesso em: 2 fev. 2021.

Òsun

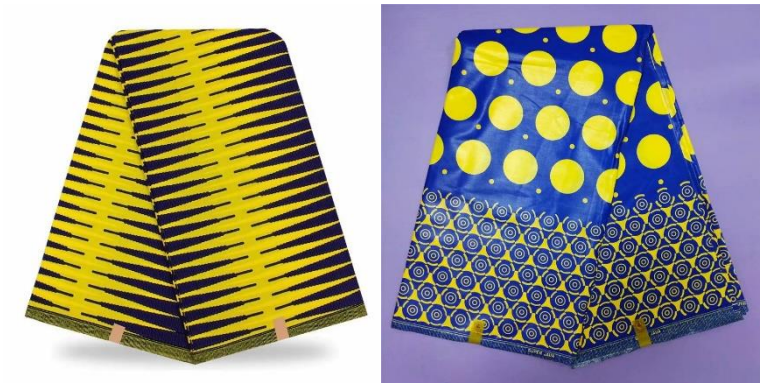
Figura 158 – Tecidos wax prints hollandais fancy prints



Fonte: https://imall.com . Acesso em: 2 fev. 2021.

Logun édé

Figura 159 – Tecidos wax prints hollandais fancy prints



Fonte: https://pt.aliexpress.com/item/32839855352.html . Acesso em: 2 fev. 2021.

Obà

Figura 160 – Tecidos wax prints hollandais fancy prints



Fonte: https://imall.com . Acesso em: 2 fev. 2021.

Iyewá

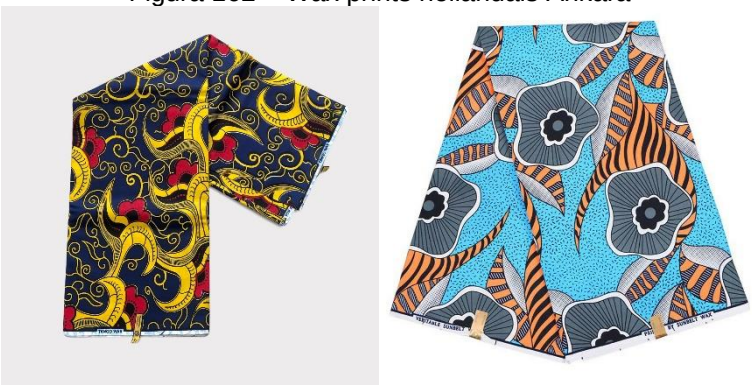
Figura 161 – Wax prints hollandais Ankara



Fonte: https://ankara.co.za/cotton-african-print-fabrics-ankara-textiles . Acesso em: 2 fev. 2021.

Yemoja

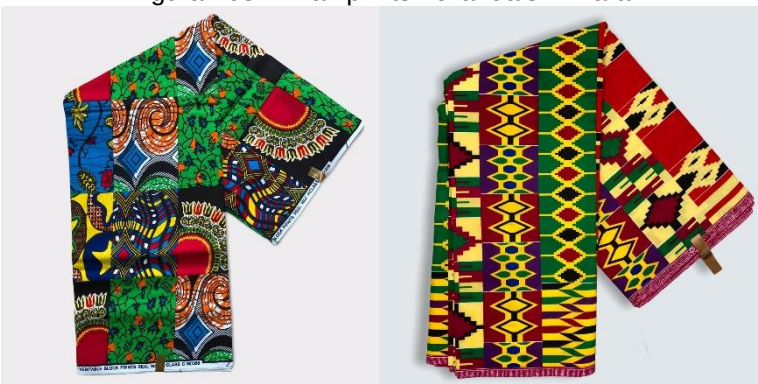
Figura 162 – Wax prints hollandais Ankara



Fonte: https://ankara.co.za/cotton-african-print-fabrics-ankara-textiles . Acesso em: 2 fev. 2021.

Òsùmarè

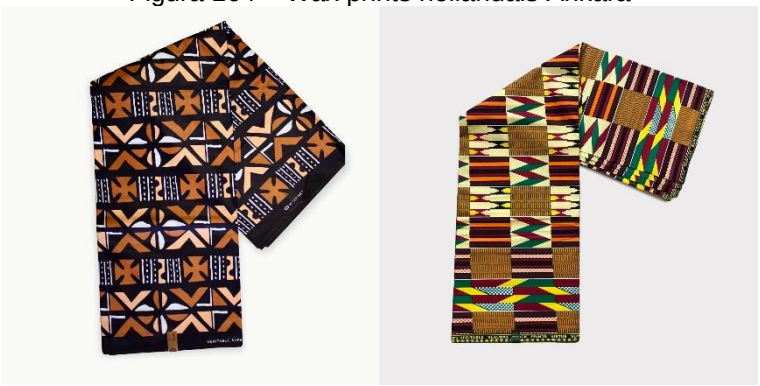
Figura 163 – Wax prints hollandais Ankara



Fonte: https://ankara.co.za/cotton-african-print-fabrics-ankara-textiles . Acesso em: 2 fev. 2021.

Obaluwàiyé/Omolu

Figura 164 – Wax prints hollandais Ankara



Fonte: https://ankara.co.za/cotton-african-print-fabrics-ankara-textiles . Acesso em: 2 fev. 2021.

Nànà Buruku

Figura 165 – Tecidos wax prints hollandais – fancy prints



Fonte: https://afafabricshop.com/products/hollandais-415 . Acesso em: 2 fev. 2021.

Òsàlá/Osolufon

Figura 166 – Tecidos de algodão com bordados indianos



Fonte: https://www.indiamart.com/proddetail/cotton-palazzo-embroidered-fabric-22603330491.html . Acesso em: 2 fev. 2021.

Òsàlà – Osògiyàn

Figura 167 – Tecidos wax prints hollandais fancy prints



Fonte: https://www.brafricanstyles.com/products/super-wax-hollandais-ankara-fabric-print-6-yards . Acesso em: 2 fev. 2021.

Figura 168 – Trajes femininos feitos com tecidos wax prints hollandais/fancy prints



Fonte: www.casaafricabrasil.com.br. Acesso em: 2 fev. 2021.

Figura 169 – Trajes femininos feitos com tecidos wax prints hollandais/fancy prints



Fonte: www.casaafricabrasil.com.br . Acesso em: 2 fev. 2021.

Figura 170 – Indumentária do òrìsá Osumarè feita de tecido wax prints hollandais



Fonte: www.casaafricabrasil.com.br . Acesso em: 2 fev. 2021.

2.4 Rendas e bordados europeus no candomblé afro-brasileiro contemporâneo e a inovação no vestuário religioso

Em 1815, após a derrota do exército de Napoleão Bonaparte e da restauração do poder dos Bourbon, os portos brasileiros se abriram para os franceses e suas mercadorias, entre as quais estavam muitas rendas, que se tornaram, assim, um elemento de status, poder social e de bom gosto.

> No início do século XIX, por conta das alterações ocorridas na moda que predominava na França, as rendas caíram em desuso, mas Napoleão Bonaparte (1796-1821), a partir de sua ascensão como imperador, restabeleceu seu uso para adornar roupas. A renda d'Alençon retornou à moda e o imperador, inclusive, usou uma gravata desta técnica em sua coroação, em 1804. (FELIPPI, 2021, p. 42).

Segundo a estudiosa Felippi (2021), acredita-se que foi com a chegada de D. João VI (1767-1826) e da corte portuguesa que a necessidade de produção e o uso de rendas acentuaram-se no Brasil, pois os eventos sociais tornaram-se suntuosos e a elite passou a fazer uso de roupas mais elaboradas, principalmente, sob influência da moda inglesa e francesa da época (e, dentre os dois países, a moda francesa foi a que se sobressaiu) (FELIPPI, 2021, p. 47).

Além dos produtos, senhoras da sociedade escravagista também importavam livros e revistas francesas que ensinavam técnicas manuais de agulha e de bilros. Eram as mulheres da elite que tinham acesso a essas publicações, mas não produziam o suficiente para adornar seus vestidos e assim "´[...] copiavam os riscos e os ensinavam às mulheres do povo dispostas a aprender o ofício e a trabalhar sob encomenda" (CALAGE et al apud FELIPPI, 2021, p. 16).

Entre essas mulheres do povo, possivelmente havia mulheres e homens africanos escravizados, forros e libertos que se interessaram em acumular saberes para além do domínio que possuíam em desfiar tecidos de seda e transformá-los em um outro tecido diferente, de acordo com suas culturas locais. Não podemos esquecer que anterior ao processo de colonização no Brasil, houve, primeiramente na África, a implantação de modos e costumes europeus. Quando a família real veio para o Brasil, a cultura escravagista estava organizada e muito bem alicerçada. A mão de obra negra africana e afrodescendente era de extrema importância e necessária para as atividades campesinas e domésticas na colônia e nos palácios reais. No auge do Brasil Império, o comércio intensificou-se ainda mais, proporcionando o acesso às

rendas europeias, mesmo que ainda sendo utilizadas somente pelas elites. Os negros escravizados, além de trabalhar no cultivo de cana-de-açúcar, tabaco, extração de ouro, passaram a dominar o ofício da alfaiataria, da costura e de produzir rendas. Assim, houve surgimento do ofício de rendeiros e rendeiras usando o tear manual e, mais à frente, o tear industrial.

Após a Revolução Industrial, muitas fábricas de tecidos e de rendas foram trazidas para o Brasil. Essas fábricas implantaram o costume do uso de rendas até chegar à popularização e barateamento, por meio dos ateliês, modistas e lojas especializadas. Ocorreu, ainda, o fortalecimento da exportação e importação desses elementos, nesse último caso, para adornar as roupas das elites inseridas na sociedade brasileira.

> O grande destaque do século XIX é a produção de rendas industriais. Para isso, ocorreram melhorias em equipamentos existentes, bem como a invenção de novas máquinas, e os aperfeiçoamentos foram também aplicados no processo de fiação, principalmente do algodão. [...] Com o passar do tempo, máquinas foram criadas para bordá-las e sua evolução culminou com a invenção de teares específicos para rendas, os quais teciam a base (rede), motivos e detalhes ornamentais, (por exemplo, como os contornos dos motivos), ao mesmo tempo (FELIPPI, 2021, p. 42).

Nesse cenário de produção manual, artesanal e industrial, encontramos as famosas rendas de bilros, produzidas em vários países da Europa como Itália, Bélgica, França e Inglaterra, que foram relacionadas às cidades de sua produção desde o século XVIII[108]. Inclusive, a renda chantilly era muito apreciada pela rainha Maria Antonieta (1755-1793). Essas peças chegaram ao Brasil e aqui permaneceram. Em meio ao processo de guerras e conflitos na Europa durante o século XIX, o ofício das rendeiras quase desapareceu devido à falta de apoio para a inovação dos processos de mecanização e industrialização.

No século XX, o processo artesanal de rendas feito à mão volta a ressurgir por toda Europa, com a inserção de fibras sintéticas na produção de rendas. No Brasil, atualmente, além das rendas de bilros, temos as rendas de tramoia, rendas chantilly, rendas renascença, renda irlandesas e rendas nhanduti. A região do Nordeste tornou-se um epicentro de preservação e perpetuação da produção manual de todas elas, através de mãos habilidosas e competentes. Os artesãos e artesãs brasileiros estão

[108] Para mais informações consultar: FELLIPI, Vera. Decifrando rendas: processos, técnicas e história. Editora da Autora, 2021, capítulo 2 (p. 63-99).

reunidos em ONGs, Associações e Cooperativas que incentivam o passar dos saberes de produção de rendas de geração para geração, a fim de perpetuar os sentidos de seus usos e práticas.

A produção de rendas, com a indústria brasileira, estendeu-se para outras regiões do país, havendo hoje, segundo dados do IBGE (2015), mais de 395 cidades e municípios que produzem rendas de diversas técnicas como por exemplo: rendas de bilros, renascença, labirinto, filé, irlandesa, frivolité, grampada, macramê, nhanduti, guipure e turca. Essas produções concorrem, ainda, com os aviamentos e galões com a sianinha, as passamanarias *made in Europe* e *made in China*.

De acordo com Felippi, as rendas estão envoltas em uma aura que mistura admiração e curiosidade, por estarem relacionadas à raridade de alguns itens, à beleza e à complexidade de produção, e por adornar roupas suntuosas do passado e do presente (FELIPPI, 2021, p. 55).

Quanto ao consumo e uso das rendas, constatamos que, com elas, os adeptos do candomblé criam e adornam as vestes religiosas para si próprios e para suas divindades veneráveis – os òrìsà. Há, inclusive, mão de obra especializada em criar essas peças vestíveis fazendo o uso de rendas.

Os artesãos, artesãs e designers dão o nome de “trajes e indumentárias de entremeios”, pois a técnica de construção, através da costura, une várias rendas de diferentes qualidades e estilos para a produção do vestuário religioso.

Figura 171 – Rendas de entremeios nacionais e importadas



Fonte: https://www.facebook.com/arakole.arakole . Acesso em: 2 fev. 2021.

Figura 172 – Belíssima Ateliê by Luciano Almeida – Trajes de adeptos em rendas diversas



Fonte:
https://www.facebook.com/belissimaaparamentas/photos/a.357972967720002/1503878983129389
Acesso em: 29 nov 2021

Figura 173 – Belíssima Ateliê by Luciano Almeida – Indumentárias de òrìsà Osòósi e Yemoja



Rendas diversas e tecidos finos vazados com arabescos
Fonte:
https://www.facebook.com/belissimaaparamentas/photos/a.357972967720002/1503878983129389
Acesso em: 29 nov 2021

A criação se baseia na confecção de conjuntos completos masculinos, femininos e unissex (agêneros), demonstrando o domínio, criatividade e saber empírico em manusear as rendas e transformá-las em belos trajes e indumentárias de candomblé. O uso dessas peças vestíveis denota poder, status, grau de hierarquia,

bom gosto e elegância. Quanto mais detalhes diferentes em rendas presentes ou utilizados nas vestes, mais se demonstra a trajetória que a pessoa (adepto) adquiriu no decorrer dos anos de vivência e experiência na religião afro-brasileira.

Outros *designers* e produtores das vestes religiosas optam por mesclar o uso dos entremeios com tecidos africanos *wax prints hollandais*, também conhecidos como *fancy prints, samakaka*, *ankara*, devido à produção em grande escala por diversas empresas africanas, chinesas e europeias, facilmente encontradas em São Paulo e já altamente divulgadas nos templos/terreiros de candomblé e em todo o território nacional.

Não podemos de deixar de mencionar os tecidos bordados em tule de diversas partes da Europa que também são utilizados na produção das indumentárias de òrìsà. Por serem leves e com motivos florais, arabescos, formas orgânicas e com referências de elementos da natureza que se repetem na metragem do tule, costuma-se usar o forro de cetim para que os desenhos saltem aos olhos, chamando a atenção para o brilho contido tanto no tecido quanto nas linhas que foram utilizadas para bordar, que geralmente remetem a cor de ouro, prata, cobre e demais cores presentes na tabela cromática.

Não paramos por aí, pois o candomblé é aberto a inovações e novidades. Atualmente, tem-se utilizado os tecidos conhecidos como "*richelieu* africano", tecidos bordados que, além de apresentar volume e textura, possuem sobreposições em camadas e brilhos em *strass*, dando ao tecido valorização e impacto visual muito interessante. Esses tecidos são produzidos em larga escala na Áustria até os dias atuais, reproduzidos por indústrias chinesas, importados para a África e distribuídos para vendas no Brasil.

Figura 174 – Richelieu africano made in China



Fonte: https://pt.aliexpress.com Acesso em: out. 2020

As rendas, os tecidos e os bordados, muitas vezes, são utilizados em um único conjunto, oferecendo-nos uma composição personalizada a partir da criatividade dos criadores e designers do vestuário de candomblé. A produção dessas peças, cada vez mais, tem exigido em sua execução o emprego de materiais para além dos já existentes, que se somam e se acumulam, propondo novas análises e investigações sobre os modos de vestir do povo de *òrìṣà*, *ad infinitum*, uma vez que as novidades estão sempre a surgir.

Os tecidos de renda europeus e bordados africanos são também facilmente encontrados na comercialização feita por sites especializados, como por exemplo, o *Ali Express*, que oferece uma tabela cromática variada para atender todos os gostos e desejos. É impressionante a veiculação e divulgação das peças de tecidos, de rendas e demais produtos.

As redes vão se interligando, conectando-se até chegar aos templos/terreiros e ao "povo de *òrìṣà*". Ao nos referirmos ao comércio informal dessas peças, temos outros fatores que não podemos deixar de mencionar. Os tecidos e rendas são oferecidos pelos africanos em casas de artigos religiosos de comerciantes brasileiros, que revendem para os consumidores do candomblé, ávidos por novidades. Além disso, os africanos circulam entre os espaços religiosos, criando relações comerciais e de afetividade, vendendo seus tecidos e produtos *made in Africa* com influências regionais do continente, influências europeias e orientais.

Embora os tradicionalistas do candomblé afro-brasileiro persistam em afirmar que a tradição é permanente e inquestionável, no que diz respeito aos trajes dos adeptos e indumentárias de òrìsà, preservou-se somente a estrutura formal e os elementos que compõe as vestes. Porém, de tempos em tempos, as peças são modificadas, ressignificadas em sua construção, dialogando com o mercado nacional e internacional de produção de têxteis e produtos variados de países diversos.

Figura 175 – Saias rodadas confeccionadas com técnica mista



Wax prints hollandais e entremeios
Oja Ire Aso Ase (Elza Abrantes)
Fonte: https://www.facebook.com/profile.php?id=100011302518026 . Acesso em: 2 fev. 2021.

Figura 176 – Saias confeccionadas com técnica mista



Wax prints hollandais Ankara, bainhas de rendas e com pano da costa africano aso oke
Oja Ire Aso Ase by Elza Abrantes
Fonte: https://www.facebook.com/profile.php?id=100011302518026 . Acesso em: 2 fev. 2021.

Figura 177 – Saias confeccionadas com tules bordados, forro de cetim e com pano da costa de bordado guipure.



Oja Ire Aso Ase by Elza Abrantes
Fonte: https://www.facebook.com/profile.php?id=100011302518026 . Acesso em: 2 fev. 2021

Figura 178 – Traje de Ìyálòrìsà feito em renda filé colorida



Obarashé Almeida
Fonte: https://www.facebook.com/Obarashe-Almeida-1558836527776901/photos/1564996867160867
Acesso em: 2 fev. 2021.

CAPÍTULO III
O GUARDA-ROUPAS DE CANDOMBLÉ DE KETU

3.1 As vestimentas do cotidiano do terreiro

Em caráter de pesquisa, tenho pretendido atentar-me para as diferenciações do vestuário de candomblé e suas funcionalidades. A classificação do vestuário por mim realizada, que será mencionada no decorrer do texto, está dividida em três categorias: vestimentas, trajes e indumentárias. O uso específico de cada uma delas no contexto religioso no qual estão inseridas não impede a percepção de que, embora essas três categorias se diferenciem, elas se relacionam e se conectam entre si, na composição do que poderíamos chamar de guarda-roupas do povo de axé.

As vestimentas do cotidiano do terreiro são, em sua maioria, brancas, popularmente conhecidas como “roupas de ração”[109], utilizadas para a realização das funções de cada participante do candomblé. Para os homens, são utilizados o calçolão, a camiseta/*t-shirt*, ou bata branca, ojá (pano de cabeça). Já para as mulheres, temos o calçolão, a saia rodada sem anáguas, o camisu, o ojá[110] e o zinguê[111]. Em alguns momentos, as mulheres utilizam o pano da costa branco, seja para se protegerem das baixas temperaturas, seja para se protegerem durante o ritual de ipadê[112].

As vestes brancas, de uma certa maneira, propõem a homogeneização do grupo, dando-nos a entender a importância da unidade, integração e identidade de todos os envolvidos, em que um reconhece o outro, passando a ser o código emblemático de expressividade religiosa afro-brasileira.

---

[109] Esse termo se refere a vestir-se para a realização do trabalho. Alguns afirmam que o seu surgimento se deu no contexto escravocrata, no período colonial, onde os escravos vestiam-se com panos de sacaria de algodão ou café.

[110] Pano que protege a cabeça, onde está localizado o orí, onde foi depositado o axé da divindade – òrìsà.

[111] Suporte feito de tecidos na cor branco, para ser utilizado pelas mulheres para proteger os seios. No caso dos homens, para proteger o tórax. É muito utilizado nos rituais de bori, imolação de animais, no período de iniciação e obrigações anuais. É usado como sustentação das faixas que serão amarradas, compondo a indumentária do orixá.

[112] Ritual que homenageia ancestrais, Egúngún, Iyàmí Osòròngá e Ésú, antes que de qualquer festividade religiosa restrita ou pública.

Figura 179 – Zinguê feito de algodão

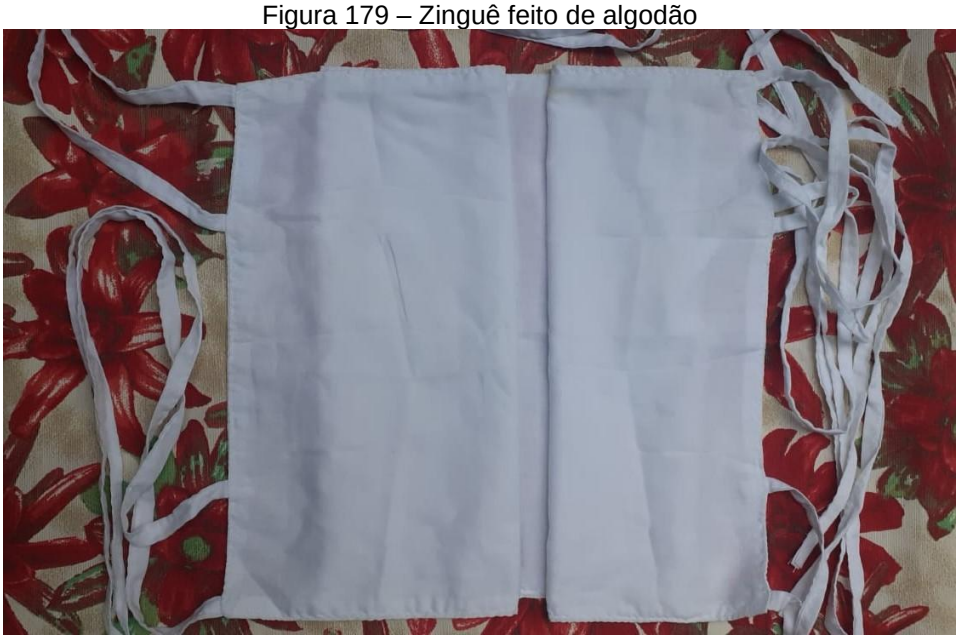


Foto: José Roberto Lima Santos, nov 2020.

Importante ressaltar que todos os adeptos passam a ter um guarda-roupa religioso. Ou seja, ao adentrar para a "família de *òrìṣà*", terão que providenciar vestes, para a participação individual e coletiva, e a preparação de um enxoval de cama, mesa e banho, que citaremos no decorrer do texto. Com o passar dos anos, o enxoval e o guarda-roupas vão se multiplicando. Com isso, passam a representar e reforçar os momentos, a trajetória, as recordações e principalmente, a evolução do iniciado no templo/terreiro. Cada peça adquirida carrega consigo um momento importante do percurso do elègùn òrìsà e da divindade venerável cultuada em sua trajetória religiosa.

3.2 Vestimentas de Abìyán

A porta de entrada para o candomblé se dá a partir da própria iniciativa de quem pretende fazer parte dele, sendo chamado e reconhecido como *abìyán* – aquele que irá renascer para uma nova vida.

Após passar pela consulta oracular divinatória ao *meérìndílógún* – jogo de búzios, pelo ebó e por um ritual chamado "obi d'água", realizado pelo *Bàbálórìsà* ou *Ìyálórìsà*, receberá um fio de contas branco e usará um conjunto de roupas também brancas. Passará a frequentar o templo/terreiro regularmente, e com o tempo, a divindade venerável, a qual vier a pertencer, dará os sinais para que seja realizada a iniciação.

Nesse primeiro momento, o iniciado(a) é orientado pelo *Bàbálórìsà* ou *Ìyálórìsà*, pelos irmãos mais velhos, numa convivência praticamente diária, para que comece a

entender o contexto religioso, o comportamento, os modos de agir e de ser, dentro e fora da egbé[113]. Participará das festividades, terá sua posição na fila do *sirè*[114] e, tendo interesse e dedicação, irá aprender de tudo um pouco, antes de ser iniciado. Essa primeira fase é de extrema importância, pois havendo a adaptação a um "novo modo de ser e viver" em um espaço religioso coletivo, terá a certeza se será ou não, o lugar ideal para cultuar seu *òrìṣà*. Demandará um tempo para observar e adaptar-se.

> O novo adepto do candomblé, ao frequentar o terreiro, o templo, e participar das inúmeras atividades coletivas indispensáveis ao culto, logo se depara com uma nova maneira de considerar o tempo. Ele terá que ser ressocializado para poder conviver com coisas que, nos primeiros contatos, lhe parecerão estranhas e desconfortáveis. Ele tem de aprender que tudo tem sua hora, mas que essa hora não é simplesmente determinada pelo relógio e sim pelo cumprimento de determinadas tarefas, que podem ser completadas antes ou depois de outras, dependendo de certas ocorrências, entre as quais algumas imprevisíveis, o que pode adiantar ou atrasar toda a cadeia de atividades. (PRANDI, 2001, p. 46).

No momento em que o *òrìṣà* começa a dar os sinais, que podem ser de variadas maneiras, o *Bàbálórìsà* ou *Ìyálórìsà* irá consultar novamente o oráculo divinatório e, com antecedência, marcará a data para que seja realizada a iniciação, que tem a duração de 21 a 45 dias de reclusão, e em seguida, mais três meses de cumprimento do preceito. O *abìyán* irá receber uma lista de todos os materiais necessários, que incluem secos e molhados, grãos variados, frutas, animais, utensílios, materiais para a criação de fios-de-contas, palha da costa, utensílios de barro ou porcelana, tecidos, etc. Além disso, deverá adquirir um enxoval tal como citamos no início do texto, para ser utilizado no momento da reclusão e para além dele.

Este enxoval é de extrema importância, irá acompanhá-lo por toda a vida, desde seu renascimento, passando pelo rito de passagem, crescendo e evoluindo na religião, e no momento de sua morte, passando do plano físico – *aiyè*, para o plano espiritual – *òrun*. A esse enxoval, no decorrer dos anos e obrigações dadas, serão agregados outros elementos, a cada degrau que for alcançado na egbé.

---

[113] Comunidade religiosa.

[114] Cerimônia religiosa, com regras fixas e vestuário pré-fixado, cujo objetivo é louvar as divindades veneráveis – os orixás, para que os adeptos perpetuem a tradição, a memória e cultura negra afro-brasileira. Nada mais é do que a festividade e celebração realizada, em que cada um dos adeptos possui a sua posição, a sua função, a sua importância e participação no culto religioso. Inicia-se com todos formando uma fila indiana, e em seguida numa grande roda, que pode se transformar em várias rodas de dentro para fora e em sentido anti-horário. A primeira roda é dos egbomis, sacerdotes e sacerdotisas, a segunda roda é dos iyàwó de 1 a 6 anos de iniciação. E a terceira roda é dos abiãs que sempre é a mais visível para quem assiste da arquibancada ou assistência.

Figura 180– Enxoval de abìyán masculino e feminino feito de tecidos percal ou oxford com detalhes em passamanarias de lease francesa



https://www.facebook.com/yabas.a.orisas. Acesso em out.2019.

Após a apontamento do jogo de búzios que afirmou ser necessária realizar a minha iniciação, organizei meu enxoval. Durante um ano, aos poucos, fui comprando as peças e demais elementos que eram necessários. E em 1995, a minha iniciação se realizou no Templo de Umbanda Oxalufã-Aba[115], uma vez que esse espaço religioso, estava em transição para o candomblé de ketu. Abaixo, apresento a partir de minha experiência vivida, os elementos que compõem o enxoval de cama, mesa e banho do *abìyán* (futuro *iyàwó*), que será utilizado "na e para" a iniciação.

Enxoval de iniciação

- 4 lençóis brancos;
- 12 camisas *t-shirt* brancas;

[115] Esse templo/terreiro foi fundado em 1961 em São Paulo, na região de Diadema. Passei a fazer parte em 1990. Acompanhei e participei do processo de transição da Umbanda para o candomblé através da "troca de axé" da Ìyálòrìsà Aparecida Conceição Lopes Bueno (conhecida como Cida de Yemoja), que passou a ser orientada pelo Bàbálòrìsà Marcelo Bastos do Ilé São José dos Campos (conhecido como Marcelo de Sangò), de nação ketu, localizado na região de Mauá – RJ. Sou o terceiro iniciado, uma vez que já havia duas outras participantes que tinham se convertido para o candomblé anteriormente. Fomos iniciados um de cada vez, no decorrer do anos. Entrei em reclusão no dia 04 de maio de 1995, a saída de òrìsà foi realizada no dia 04 de junho do mesmo ano. Após os três meses de preceito e cumprimento do período de quelê, retornei a vida social no dia 16 de setembro de 1995, tendo ainda que cumprir demais interdições até ser dada a renovação dos votos de 1 ano que foi realizada no período de 28 de novembro há 28 de dezembro de 1996. O templo/terreiro encerrou suas atividades em 2001, devido a questões familiares e de herança. Com isso, nos foi dada a permissão de darmos continuidade, caso desejássemos, no Ilé São José dos Campos, no Rio de Janeiro.

- 12 calçolões brancos com cordão na cintura feitos de tecido de percal, algodão ou Oxford para *iyàwó* masculino;
- 12 saias de algodão com cordão na cintura feitos de tecido de percal, algodão ou Oxford para *ìyàwó* feminino;
- 12 ojás brancos (panos de cabeça para proteger o *orí*);
- 4 esteiras de palha;
- 1 esteira nàgô[116];
- 3 esteiras de palha grossa (enin);
- 1 cobertor branco;
- 4 zinguês;
- 4 toalhas de banho brancas;
- 2 toalhas de mesa brancas;
- 1 par de chinelos brancos;
- 1 dilonga (caneca de ágata branca);
- 1 dilongá (prato de ágata branca);
- 1 moringa de porcelana branca;
- 2 calças de sarja ou algodão branco (para os dias de cumprimento do preceito posterior à reclusão e trânsito no espaço público);
- 2 camisas de algodão branco;
- 2 blusas de lã ou moletom branca (para os dias frios e quando estiver cumprindo o preceito posterior à reclusão).
- 2 toucas de lã ou boina de tecido brancos no caso dos *iyàwó* masculino;
- 12 turbantes (*ojá orí*) na cor branco para *ìyáwò* feminino e masculino.

Além da aquisição do enxoval e demais elementos materiais para a realização de sua iniciação, o abìyán deverá se programar para adquirir uma reserva financeira, devido à necessidade da compra de tecidos, aviamentos, bordados, para a confecção de seu primeiro traje de festejo branco e demais vestes, para "o dia do *orunkò*"[117] e a indumentária de seu *òrìṣà*. Esses conjuntos podem ser confeccionados no próprio

[116] Esteira feita de palha trançada com textura fina.
[117] Festividade conhecida também como "saída de santo", que o iniciado será apresentado para a comunidade e dirá o nome de seu orixá. As pessoas não conseguem entender o nome, pois trata-se do segredo e força do elègùn òrìsà, porém, é um ato público que afirma o axé do templo ou terreiro e da família de òrìsà que, a partir desse momento, o iyàwó passará a fazer parte.

templo/terreiro, ou ainda, encomendado com antecedência a alguém que costure para a religião, ou para um ateliê especializado na realização delas.

Figura 181 – Vestimentas de reclusão para iniciação em tecidos brancos masculino e feminino



https://www.facebook.com/yabas.a.orisas. Acesso em out.2019.

.

O *Bàbálórìsà* ou *Ìyálórìsà*, juntamente com os demais participantes que organizam os detalhes dos festejos, irão decidir qual a melhor alternativa. Somando-se a tudo isso, há as insígnias, conhecidas popularmente como paramentos, que irão compor a indumentária do *òrìṣà*. Por ser um momento em que o custo é alto para a realização do processo iniciático, muitas vezes, o abiã conta com a colaboração de amigos, simpatizantes e irmãos de fé. O *abìyán* prepara uma lista para que todos os envolvidos na egbé escolham o que será doado, de livre e espontânea vontade, de acordo com a condição de cada um. Sendo um *abìyán* criativo, articulado no seu ciclo de amizades, poderá criar rifas, sorteios ou até mesmo um chá da tarde para angariar fundos ou materiais necessários. Muitos até tentam se juntar a outros que irão se iniciar, para que não falte nada para os rituais e para os òrìsà. E nesse caso, dá-se o

nome de “barco de *ìyàwó*”[118], onde cada qual terá a sua classificação, por ordem de iniciação.

Com a contemporaneidade e a vida moderna, principalmente nas grandes capitais, é cada vez mais raro haver a iniciação de “barcos de *ìyàwó*”, devido aos compromissos profissionais de cada um dos adeptos. Com isso, eles programam a iniciação, optam por fazer uma poupança, para custear uma boa parte dos gastos necessários. Mas também, com a entrada da “classe média e abastada” nos templos/terreiros, o fator individual interfere nas relações de parcerias, por vários fatores e motivos que não serão relatados aqui, uma vez que o tema central é o vestuário. Todo esforço é válido no intuito de alcançar o objetivo de adentrar para a religião afro-brasileira, fazer parte de uma egbé e louvar os *òrìṣà*.

3.3 Trajes de Ìyàwó

Os trajes são utilizados nas festas públicas, nos rituais restritos e nas solenidades externas do terreiro em homenagens de honra ao mérito, simpósios, conferências, encontros ecumênicos, manifestações políticas e culturais. Um dos mais importantes ritos existentes no candomblé de ketu é o de iniciação, um complexo rito de passagem que fará o adepto pertencer ao grupo e à egbé.

O ciclo de cumprimento de reclusão no terreiro, varia entre 21 a 45 dias, tal como citamos no decorrer do texto, a depender das normas e regras do templo ou terreiro. Durante o recolhimento, na camarinha, passará pelo processo de reeducação e adequação, receberá orientações e símbolos que confirmarão cada etapa ritual realizada. Após o processo de iniciação, será feita a apresentação do novo membro para a comunidade. E para que isso aconteça, realiza-se uma celebração festiva, popularmente conhecida como o “dia do *orunkò*”, envolvendo cânticos, danças e um variado banquete que é servido ao público. Abaixo, irei exemplificar os dois trajes e 1 indumentária que foram confeccionados e utilizados na minha saída de *ìyàwó* iniciado para Oyá.

[118] Grupo de pessoas que, de acordo com a ordem de iniciação, receberão os seguintes epítetos: o primeiro/a Iaô será chamado de Dofono/a, o segundo/a dofonitinho/a, o terceiro/a será chamado de Fomo/a, o quarto de Fomutinho/a, o quinto de Gamo/a, o sexto de Gamutinho/a, o sétimo de Vimo/a, o oitavo de Vimutinho/a, o nono de Gremo/a, o decimo de Gremutinho/a, o décimo/a primeiro/a de Caçula e daí por diante. Devido a afinidade que é gerada nessa iniciação coletiva, os elègùn òrìsà, geralmente, passam a dar as demais obrigações sempre em conjunto, pois se consideram irmãos de barco, por terem sido iniciados juntos.

Figura 182 – Traje branco em viscose saída de iyàwó de José Roberto Lima Santos, 1995



Foto: José Roberto Lima Santos, dez 2020.

Nessa celebração, chamada popularmente de "saída de *ìyàwó*", o noviço (*elègùn òrìṣà*), em estado de transe , é apresentado a todos os convidados, a caráter, vestindo dois trajes e uma indumentária, nas seguintes etapas: em um primeiro momento, um traje branco, em homenagem a *Òsàlá*, com o corpo pintado com *efun* (giz branco); em um segundo momento, um outro traje colorido ou estampado, com o corpo pintado com *wàjí* (pó azul) e *osun* (pó vermelho) – as cores da nação – e ainda, o *osù*[119] sob o ori-cabeça com a pena *ekodidè* de papagaio, compondo a

[119] O Òsù (adoxé, Adoxu) é um amalgamado de substâncias secretas, algumas *in natura*, outras secas, torradas e reduzidas a pó, conhecido como iye. Ele serve de veículo para transmitir o axé do orixá a ser consagrado no futuro iniciado dentro do Candomblé de Nação (culto ao òrìsà) ou na religião tradicional iyorùbá – Isèsè Òrìsà Ìbìlé. O òsù será formado pelos elementos constitutivos e carrega não somente o asè mas a individualização de cada orixá, havendo uma expressiva diferença na preparação dos òsù, onde cada qual levará as substâncias distintas e específicas, ou seja, um òsù é diferente do outro. É a preparação mística que possibilita ao elègùn òrìsà a entrar em transe, vinculado a todo o complexo ritual realizado no decorrer da iniciação. Segundo os sacerdotes e sacerdotisas, para que possa veicular o àse pretendido, deve ser consagrado ritualisticamente em um almofariz de porcelana ou pilão de madeira, devidamente preparado para este tipo de cerimônia. O pilão é onde são colocados os elementos sagrados, que são triturados para a realização da mistura que formará o òsù. O pilão é considerado um objeto sagrado feito apenas com determinados tipos de madeira. Simboliza as duas forças fundamentais: o almofariz feito de porcelana, representa o polo feminino, enquanto o pilão de madeira representa o polo masculino. O que se obtém destes dois é o terceiro elemento "O elemento criado, o elemento procriado". O ritual para o preparo do òsù, onde são recitados a cerimônia àdúrà (rezas), é de competência única e exclusiva dos Babalòrìsà, Ìyálòrìsà, Ìyálàse e Òsùpin. Em determinado estágio da iniciação, a Ìyálàse transfere esta massa do almofariz e a fixa em formato cônico sobre o crânio raspado do noviço, mais especificamente em um pequeno corte ritualístico denominado de gbéré, por intermédio de um ciclo ritual que culmina quando esta profere algumas palavras, com o objetivo de consagrar o òsù. Estas palavras são conhecidas como ofò. Uma vez sacralizado corretamente e por quem tem direito, o òsù fortalece o àse do òrìsà consagrado no iniciado,

ornamentação corporal e com a folha de *pelègun* nas mãos. Esta pintura composta por traços, círculos e outros desenhos aplicados na região dos braços, costas, ombros e, sobretudo, na cabeça, expressa inúmeros significados (SILVA, V., 2008, p. 103). Pode-se supor que esses inúmeros significados correspondem aos processos ritualísticos nos quais o adepto é inserido durante o período de realização da iniciação, uma vez que o corpo é local onde a divindade está presente e é nele que são postos os elementos que correspondem aos ritos e, em último momento, a indumentária que identifica e revela o *òrìṣà* correspondente ao participante ou adepto.

Figura 183 – Traje estampado da saída iyàwó/ekodidé de José Roberto Lima Santos, 1995



Foto: José Roberto Lima Santos, dez 2020

Interessante perceber que, aliada às indumentárias, há a presença de adornos no corpo, fios de contas no pescoço, feitos com palhas da costa, búzios, pedrarias variadas, entre outros elementos visuais, dando ao conjunto o nome de “cangalha”. O

e este passa ser chamado de Adòsù. A denominação Adosu (Adoxu) resulta na forma contraída das palavras: A – dá – òsù, o que poderíamos interpretar como: "Aquele que carrega o òsù" ou "O Portador do òsù". Na religião tradicional africana da Nigéria – a Isèsé Orisà Ibìlé, o Adósù é um símbolo de submissão ao grande Aláàfin (o soberano da cidade de Òyó). Os seus seguidores portam um tufo de cabelo no alto da cabeça, para que todos possam visualizar. O mesmo ocorre com os iniciados que carregam este símbolo para que sejam reconhecidos como os seguidores e submissos de Sangò em território iyorùbá, assim como com os demais iniciados para os diversos orixás espalhados por toda a Iyorubalândia.

iniciado – *ìyàwó* (grifo meu) – em estado de transe, irá dançar vestido com a roupa e insígnias de seu orixá (SILVA, V., 2008, p. 100).

Discorremos mais adiante a respeito da cangalha, que constitui o conjunto de joias dos adeptos de candomblé. A partir desse momento, torna-se um (ou uma) *ìyàwó*, que passará por outros processos religiosos no decorrer de sua trajetória. Ao longo de seu percurso, haverá uma série de etiquetas que o iniciado irá seguir, cumprir, para manter-se membro do templo/terreiro, até o final de sua vida ou enquanto fizer parte do grupo. Haverá, para cada momento, vestimentas, trajes e indumentárias correspondentes, adquiridas no decorrer dos anos. Ou seja, as vestimentas serão utilizadas para as atividades cotidianas do templo/terreiro; os trajes para o início das celebrações/festividades; e as indumentárias, no momento que a divindade venerável é apresentada para o público e nas renovações anuais, de acordo com a tradição.

Figura 184 – Orunkò – Indumentária para Oyá



Oyá de José Roberto Lima Santos
Foto: Adriana Soares, 1995

Geralmente, nesse mesmo dia de celebração e confraternização na *egbé*, após os ritos citados acima, haverá um outro, que finaliza o primeiro ciclo do iniciado que é chamado de “carrego do urupim”. O *ìyàwó*, protegido pelos mais velhos, os egbon/egbomi e a *Èkèdjí*, irá dançar com o balaio coberto com pano branco, contendo elementos orgânicos, flores e o mariwó, que foram utilizados no período de sua iniciação, conduzido pelo *Bàbálórìsà* ou *Iyálórìsà.* Ao som dos atabaques e de cânticos, será direcionado para o lado externo do salão de festas, sendo levado para um local predeterminado, onde o balaio será entregue e abandonado. Esse ritual também reafirma o rito de passagem de não nascido para o recém-nascido na religião afro-brasileira.

No outro dia, após o “dia do orunkò”, é realizada a “quitanda de erê”. A quitanda de erê é uma festividade ritual que apresentará o erê do *elègùn òrìsà* também para a comunidade. Além de dizer seu nome, fará brincadeiras, venderá comidas, doces, guloseimas e ganhará presentes. É um momento de confraternização para apoiar o/a *ìyàwó* a recomeçar a sua vida pós-iniciação.

Havendo condições, será confeccionado um novo traje para essa apresentação, caso não haja, o traje da segunda saída, colorido, é reutilizado. Com o dinheiro angariado, comprará materiais necessários para a manutenção ritual do cultivo de seu *òrìṣà* e para se locomover, retornar para o seio da família consanguínea, ao trabalho formal ou informal.

Alguns adeptos optam por cumprir o período de preceito no templo/terreiro, sendo possível conseguir um trabalho que possa ser realizado no contexto interno, sem necessariamente ter de retornar para a família consanguínea durante esse período. Este caso é raro hoje em dia, porém, ainda é possível em alguns casos, principalmente quando o/a *ìyàwó* tem habilidades manuais, domínio de artesania etc.

Ao cumprir o “período de quelê”, três meses de preceito que se refere à iniciação, realiza-se uma outra cerimônia restrita, com a participação de poucas pessoas do templo/terreiro. O traje é simples, na cor branca. O quelê, a umbigueira, o xaorô ou idé atado à tornozeleira, que foram colocados durante o período de reclusão, são retirados do pescoço e demais partes do corpo do/da *ìyàwó*. Cumprirá mais sete dias de preceito e resguardo para *Òsàlá*, e em seguida, voltará para a vida fora do templo/terreiro, passando a cumprir somente os *ewòó*[120], vestirá sempre roupas

[120] Tabus e regras que são relacionadas ao *òrìṣà* e ao processo de iniciação.

brancas todas as sextas-feiras e no dia de seu *òrìṣà*, até realizar a obrigação de 1 ano. A cangalha é mantida e será usada nas festividades públicas.

Cumprindo o preceito fora do templo/terreiro, deverá comparecer a esse local uma vez por semana para dormir com seu *òrìṣà*. Geralmente esse dia é às sextas-feiras. E se houver alguma tarefa ou ritual no final de semana, passará a participar, mas com várias restrições, pois ainda é um elègùn òrìsà, uma/um noviça/noviço.

Para *ìyàwó* masculinos, de acordo com as regras e normas de cada templo/terreiro, usa-se calça branca, camisa social ou bata branca, ojá ou *iketè*. Durante o *sirè* não usam calçados. Permanece o uso do tom branco.

Nos trajes de *ìyàwó* femininos, temos o famoso traje de baiana com anáguas, camisu, calçolão, pano da costa e turbante sem abas. As *ìyàwó* ainda permanecem durante o *sirè* descalças. O tom/cor branco permanece na composição do traje, simples e com poucos adornos, com aviamentos modestos, porém são de excelente acabamento.

O ciclo se dá em períodos que se alternam como por exemplo: 1 ano, 3 anos, 5 anos, 7 anos, 14 anos e 21 anos, completando-se o ciclo inteiro, adquirindo a maturidade na religião e na comunidade.

Abaixo pretendo detalhar um pouco mais sobre os trajes em cada obrigação realizada, uma vez que um guarda-roupa de candomblé vai se construindo juntamente com o/a *ìyàwó*.

3.4 Trajes masculinos e femininos no percurso religioso do elègùn òrìsà

Os elementos dos trajes masculinos para o *Odun Kíní*, saída de 1 ano, são: calça, bata de *lease* bordada, ojá de *lease* bordada nos tons brancos e chinelas. Pode ser utilizado também um conjunto confeccionado com rendas brancas. A cangalha[121] é retirada publicamente, o *elègùn òrìṣà* passa a utilizar somente o fio-de-contas de seu *òrìṣà*. A retirada da cangalha no *odun kíní* significa que o/a *ìyàwó* cumpriu seu primeiro estágio no culto e, com isso, dará segmento aos demais ritos no decorrer de sua trajetória[122].

[121] Conjunto de fios de contas que são confeccionados no processo de iniciação.
[122] A depender do templo, a cangalha poderá ser retirada somente na obrigação de 7 anos. Nesse caso considera-se o primeiro ciclo da iniciação até 7 anos de vivência na religião. Dependerá da tradição e costume do templo/terreiro.

Figura 185 – Traje branco em rendas masculino completo



https://www.facebook.com/Douglas-Silve%CC%81rio-Atelie%CC%82-110762687363176. Ateliê Douglas Silvério. Acesso em: out.2019.

Na saída de 3 anos (o *Odun Ketá*), o traje masculino é composto de calça com barrados de renda e alaká curto, feito com guipure[123], ojá ou *iketè* e sandália branca de couro. No *Odun Márùn*, saída de 5 anos, o traje masculino é composto de calça, alaká longo com acabamentos de renda francesa, ojá ou iketê e calçado babuche. Ao completar esse momento, o/a *ìyàwó* poderá utilizar nas festividades públicas anuais, trajes com cores e estampados. O *Odun Ejé* é a obrigação de 7 anos. Nessa etapa, é definido a posição e cargo a ser assumido no templo/terreiro, pois o *ìyàwó* torna-se um *ègbón*, adquirindo a senioridade.

[123] A renda guipure, também chamada de guipir, gripir ou gripier, é uma renda de linho ou seda com motivos em relevo, que formam arabescos. A renda guipure tem visual mais robusto e é considerada a mais nobre das rendas. Para mais informações consultar: SABINO, Marco. *Dicionário de moda*. Cidade, Editora Campus, 2006.

Figura 186 – Trajes coloridos de 3 e 5 anos masculinos



Fonte: www.africabrasil.com.br. Acesso em 13 mar. 2021.

A obrigação de sete anos é o início de um novo ciclo, o ciclo da maioridade. É um momento complexo e árduo para o iniciado e toda egbé. No dia da entrega do deká[124], há cinco aparições durante o festejo. A primeira saída é a "despedida do *ìyàwó*", e estará trajado com uma vestimenta simples, carregando a dilonga (caneca de ágata branca) amarrada a uma varinha de amoreira e o dilongá (prato de ágata branca) amarrado a sua cintura. Na segunda saída, será apresentado para os egbomis que farão a confirmação pública de seu cargo ou se há predestinação para a abertura de seu templo/terreiro. A terceira saída estará vestido com o traje de *richelieu* completo para receber o *oyè*[125] e os elementos que correspondem ao deká em uma bandeja com todos os elementos que irão legitimar a senioridade.

[124] Cerimônia que o adepto recebe a legitimação de sua maioridade e os objetos simbólicos que confirmam a capacidade de dar continuidade na religião. Em uma cabaça, peneira ou cuia, contém os elementos simbólicos e necessários, tais como uma tesoura, uma navalha, búzios, contas, folhas, uma faca, um ekodidé etc. Se acaso o egbomi não possuir aptidão para fundar um templo/terreiro, auxiliará seu sacerdote ou sacerdotisa na condução dos rituais, iniciações e demais responsabilidades que a senioridade lhe incumbirá.

[125] Cargo que determinará a função a ser assumida no templo ou terreiro, uma vez que não tenha a missão de abrir um templo e iniciar pessoas.

Figura 187 – Traje 7 anos em richelieu e colorido



Fonte: www.casaafricabrasil.com.br. Acesso em: 13 mar. 2021.

A partir da quarta saída, será a vez do *òrìṣà*, que irá dançar para todos os envolvidos narrando sua história mítica, e sua indumentária é colorida e suntuosa. Na quinta saída, o *òrìṣà* apresenta-se com todos os seus atributos e a indumentária na cor branco para dançar uma cantiga para cada um dos òrìsà que fazem parte do panteão nàgô iyorùbá e para *Òsàlá*. Após o sétimo dia desta festividade, haverá uma outra ocasião somente aos adeptos do templo/terreiro, havendo a aparição do juntó[126], que pertence ao *elègùn òrìṣà*, com sua respectiva indumentária. Importante ressaltarmos que nos intervalos de uma obrigação a outra, o/a *elègùn òrìṣà* irá ofertar o balaio[127] para a sua divindade. Não há festividades.

No que diz respeito aos trajes femininos, eles acompanham as diversas etapas da vida religiosa. Na saída de 1 ano, usa-se o que denomino "traje colonial", também conhecido como “traje de baiana”, composto por saia rodada, anáguas, camisu[128],

[126] Segunda divindade venerável.
[127] Oferenda realizada com iguarias, comidas, flores e presentes etc.
[128] Camisa de manga curta que pode ser feita de algodão, *lease* ou guipure.

pano-da-costa nacional branco, ojá[129] de *lease* bordada em tons brancos. A *ìyàwó* se apresenta no *sirè* descalça. A cangalha é retirada publicamente, o *elègùn òrìṣà* passa a utilizar somente o fio-de-contas de sua divindade venerável.

Figura 188 – Trajes de Baiana - ìyàwó



Fonte: www.casaafricabrasil.com.br. Acesso em: 13 mar. 2021.

Na saída de 3 anos, *Odun Keta*, a *ìyàwó* utiliza o mesmo traje colonial agora com sandália branca sem salto[130]. No *Odun Márùn*, com saída de 5 anos, o traje colonial se mantém, mas a *ìyàwó* poderá utilizar nas festividades públicas anuais, saias rodadas e turbantes com cores e estampados. O calçolão permanece branco com barrados de renda francesa, assim como o camisu. A sandália é branca de couro e ainda sem salto.

[129] Ojá é o pano de cabeça que faz parte do conjunto que forma o traje. [o termo já foi explicado anteriormente]
[130] Em alguns templos/terreiros aos poucos as iyàwó vão adquirindo a autorização de usar.

Figura 189 – Trajes de baiana estampados



www.casaafricabrasil.com.br. Acesso em: 13 mar. 2021.

Na saída de 7 anos, *Odun Ejé*, volta-se ao traje colonial completo branco, agora adornado com o bordado Richelieu. Acrescenta-se ao camisu a bata de *richelieu* e a sandália de salto alto. O pano da costa é retirado da região do peitoral e passa a ser utilizado no ombro. “Como já apontamos anteriormente, nessa árdua etapa, adquire-se a senioridade, sendo definidos o cargo e posição da *ìyàwó* que se tornou *ègbón* no templo/terreiro.”

No dia da entrega do deká, que simboliza a maioridade, há cinco aparições durante o festejo: é como se fosse feita uma retrospectiva do percurso da *ègbón*. Cada uma remete a uma fase, inclusive no trajar dela. A primeira saída é a “despedida da *ìyàwó*”, e estará com um traje colonial de baiana simples, completo, carregando a dilonga, uma caneca de ágata amarrada na varinha de amoreira e o dilongá, o prato de ágata amarrado à cintura. Na segunda saída, será apresentada para os/as egbomis que farão a confirmação pública de seu cargo ou se há predestinação para a abertura de seu templo ou terreiro. É somente na terceira saída que estará vestida com o “traje de *richelieu*” completo, para receber o deká em uma bandeja, com todos os elementos que irão legitimar a senioridade. E, em seguida, em público, receberá o *oyê*, *oyè* ou *ipò*, cargo que deverá assumir posteriormente. É outorgado pelo *Bàbálórìsà* ou *Ìyàlòrìsà*, juntamente com convidados e pessoas mais velhas. A partir daí, na quarta

e na quinta saída, a egbomi dançará incorporada, e os trajes serão substituídos pelas indumentárias e paramentos de seu *òrìṣà*.

Figura 190 – Traje completo de Richelieu



www.casaafricabrasil.com.br. Acesso em: 13 mar. 2021.

Com o cumprimento dos preceitos que se referem a esse momento, o/a egbomi terá uma “certa liberdade” para o uso de trajes, incluindo uma variedade de vestes, incluindo os trajes africanos, atualmente muito utilizados nos templos/terreiros, devido ao processo de reafricanização, a partir da década de 1980 em São Paulo[131].

[131] Ver no capítulo 5 o processo de reafricanizacão. Sobre esse tema consultar também: “Os candomblés de São Paulo”, de Reginaldo Prandi, 2021 e “Orixás na Metrópole”, de Vagner Gonçalves da Silva, 1995.

Figura 191 – Trajes de baiana com tecidos bordados variados e coloridos



www.casaafricabrasil.com.br. Acesso em: 13 mar. 2021.

Após a obrigação de 7 anos, mantém-se o hábito de ofertar o "balaio" a cada ano, uma oferenda ao seu *òrìṣà* ao qual o/a egbomi foi iniciado/a, havendo a reclusão e demais rituais, porém, com maior flexibilidade[132].

[132]No caso das mulheres, embora esse costume esteja se perdendo, há também a inserção de “fitas de cetim”, no barrado das saias rodadas a cada ano, ou seja, a cada ano, a quantidade de fitas de cetim iam aumentando, até atingir a quantidade de 7 fitas, demonstrando o caminho religioso percorrido. Mas com o processo de inovação do vestuário, somente os templos/terreiros tradicionais ainda mantêm esse costume.

Figura 192 – Trajes de baiana com tecidos de paetês, richelieu e rendas de entremeios



www.casaafricabrasil.com.br. Acesso em: 15 mar. 2021.

Ao completar 14 anos, no *Odun Ika*, o/a egbomi irá renovar os seus votos perante os òrìsà e vai oferecer ebós, comidas ao orí e ao *òrìṣà* da sua cabeça, tal como anteriormente, no decorrer dos anos, desde a sua iniciação. Ao chegar aos 21 anos, *Odun Okanlelogun*, será sua última obrigação.

Figura 193 – Turbantes com as pontas expostas



Ateliê Douglas Silvério
https://www.facebook.com/Douglas-Silve%CC%81rio-Atelie%CC%82-110762687363176. Acesso em dez. 2020

Em todas as fases do processo de desenvolvimento religioso, temos a presença marcante do turbante, tanto em trajes masculinos, quanto nos femininos. Como já tratamos anteriormente, a forma de sua amarração vai variar de acordo com cada fase em que se encontra o iniciado. Inicialmente, será a amarração fechada, cobrindo toda a cabeça, acima das orelhas que ficam aparentes. Posteriormente, a partir da obrigação de 7 anos, o turbante será usado com uma ou duas pontas ficando de fora. Quando um/uma egbon usa o turbante com uma ponta aparente do lado esquerdo, pertence a divindade venerável masculina – *òrìṣà oborò*. Se estiver usando com duas pontas aparentes, pertence a divindade feminina – *òrìṣà aiyabá*[133].

Todos esses trajes são compostos de simbolismos que narram o percurso do *elègùn òrìṣà*. O vestuário é de extrema importância para celebrar e venerar o sagrado. E nada mais propício que estar bem trajado, alinhado, bem-vestido.

3.5 Trajes de Ogã e *Ekèdjì*

Os trajes de ogã geralmente são à moda clássica europeia: calça social, terno, gravata, faixa, luvas, boina e sapatos brancos. A palavra ogã advém da palavra iyorùbá *ga*, que significa “pessoa superior”. No candomblé brasileiro, são escolhidos por um *òrìṣà* para diversas funções masculinas desempenhadas pelos homens que não entram em transe. O ogã é frequentemente um exímio percussionista, conhecedor dos cânticos para evocar os *òrìṣà*, mas poderá também ter um outro cargo específico de acordo com suas habilidades. A eles são dados cargos de confiança e, muitas vezes, chegam a ocupar funções administrativas, financeiras e jurídicas, além das funções religiosas as quais são incumbidos. O ogã tem um papel fundamental nos rituais e para auxiliar na invocação das divindades. Na hierarquia do candomblé, depois do *Bàbálórìsà* ou *Ìyálórìsà*, é o mais próximo das divindades.

[133] É de bom-tom e elegante que as pontas nunca ultrapassem a cabeça. O turbante obedece a uma harmonia em diálogo com o traje.

Figura 194 – Conjunto clássico branco



https://cheaps.shopsales2021.com/category?name=colete%20branco%20para%20homem. Acesso em: 15 mar. 2021.

Figura 195 – Camisa social e boina



https://produto.mercadolivre.com.br. Acesso em: 15 mar. 2021.

Figura 196 – Sapato social branco masculino



https://www.magazineluiza.com.br/sapato-social-italiano-masculino-bico-fino-branco-sola-de-couro-mod-307-bigioni/p/cg5jk2e43k/md/spto/. Acesso em: 15 mar. 2021.

Os trajes de *Ekédjì* seguem a tradição do uso do traje colonial. Ao ser confirmada para o cargo, a adepta usará o traje de baiana completo, de *richelieu*. Receberá os objetos necessários à atuação ritual, acompanhará os *òrìṣà*, dançando

na roda do *sirè*. Nas demais festas religiosas, usará outros trajes, como por exemplo: um vestido estampado, turbante, fios de contas e pano-da-costa dobrado sobre um ombro ou na cintura. Teremos ainda, em alguns casos, o uso do *tailleur* na cor branca.

Figura 197 – Conjunto tailleur brano completo para Ekèdjì



www.aliexpress.com. Acesso em: 15 mar. 2021.

Após a sua confirmação, acompanhará a iniciação de praticamente todos os adeptos do templo/terreiro do qual faz parte. Uma das marcas registradas de uma *Ekédjì*, é ter sempre uma toalha ou tecido à mão, para secar o rosto dos *elègùn* que estão em transe. No dia a dia de atividades do templo/terreiro, usará roupas de ração, como todos os participantes do candomblé. A depender do *Bàbálórìsà* ou *Iyálórìsà* e do estilo de vestir do templo/terreiro, poderá usar trajes africanos. Em muitos candomblés de São Paulo, atualmente, tornou-se muito comum encontrarmos *Ekèdjì* vestidas à moda africana iyorùbá. Devido ao processo de reafricanização em alguns templos religiosos de candomblé, a *Ekédjì* passou a usar o traje feito de tecidos *aṣọ oke* longo colorido completo, que possui as seguintes peças: saia envelope, turbante, blusa fechada e pano da costa. Além disso, para compor o vestuário, utiliza sandálias mule, fios de contas e joias.

Figura 198 – Trajes de Ekèdjì com tecidos africanos, turbante e pano da costa



www.africabrasil.com.br. Acesso em: 20 mar. 2021.

Na maioria dos templos/terreiros, a *Ekédjì* também é chamada de “Mãe Ekédjì” e exerce a função de dama de honra dos òrìsà. Sua função é zelar, acompanhar, dançar, cuidar das roupas e apetrechos dos *òrìṣà*, dos *elègùn* e até mesmo dos visitantes. É uma espécie de "camareira", que atua sempre ao lado do *òrìṣà* e que também cuida dos objetos pessoais do *Bábálòrìsà* ou *Ìyálòrìsà*. O cargo de *Ekédjì* é muito importante, pois será ela a condutora dos òrìsà incorporados nos rituais, durante o *sirè*, na sala de festividades. Possui participação atuante, visível nos rituais e na organização hierárquica interna e externa. Muitas delas, na ausência do *Babá* ou *Iyá Aparaxó*[134], averiguam os trajes dos elègùn, auxiliam no ato de vestir os òrìsà de todos os adeptos, sendo responsáveis por recolhê-los e "desvirá-los" do transe, observando as condições físicas daqueles que "desviraram". Ou seja, é responsável pelo bem-estar de todos os adeptos. As *Ekédjì*, assim como os Ogãs, não incorporam seu òrìsà, ou seja, não entram em transe, pois necessitam estar acordadas para atender as necessidades dos *òrìsà*, para os quais foram devidamente preparadas para servir.

[134] Títulos de cargos específicos existentes em alguns templos/terreiros. São responsáveis pelo cuidado e pelos modos de vestir religioso, de acordo com os costumes e tradição do templo/ terreiro. São hábeis no que se refere às indumentárias dos òrìsà e na organização do guarda-roupas.

3.6 Indumentárias e insígnias dos *òrìṣà* – Obras de arte religiosas populares afro-brasileiras

As indumentárias de *òrìṣà* são um dos mais importantes elementos visuais da liturgia religiosa afro-brasileira. São concebidas e elaboradas para mostrar a devoção e a relação profunda dos adeptos com os deuses. A estética e a visualidade dos trajes, de fundamental importância, seguindo uma estrutura específica de cores, símbolos, tipos de nós e laços, dão ao ato de vestir o sentido de uma tradução dos atributos e grandes feitos realizados pelos *òrìṣà*, enquanto seres viventes, antes de terem se transformado em seres divinos, em ancestrais veneráveis.

> "Vestir o santo" é como no candomblé se diz quando uma pessoa se inicia e pode receber em seu corpo a manifestação da energia imaterial do orixá e, nessa condição de transe, vestir-se com a roupa e insígnias que caracterizam a identidade mítica do seu orixá. Estas vestimentas e insígnias, por meio das quais os orixás se manifestam para dançar e estar entre seus filhos, constituem a face mais conhecida do candomblé. (SILVA, G.V; 2008, p. 100).

Ao observarmos a criação das indumentárias de *òrìṣà*, de acordo com os templos/terreiros pesquisados, constatamos que, embora haja regras que são seguidas, é muito difícil afirmar que existe uma ortodoxia definidora de padrões invariáveis. Apesar disso, algumas constantes podem ser observadas nos elementos que compõem as indumentárias, que são elaboradas com peças acabadas e separadas, que se unem numa única composição. Para as divindades femininas – as aiyabás – são: a saia rodada com ou sem pala de 5 a 6 metros, calçolão com barrados, camisu[135], quatro faixas que se transformarão em laços ou laçarotes, o zinguê para sustentação dos seios, e o *ojá orí* (pano de cabeça). Muitas vezes, a depender da divindade feminina, aparecerá algum outro elemento específico, como por exemplo, uma sobreposição sobre a saia rodada na parte das costas ou laterais, com delicados adornos ou enfeites. Abaixo exemplificarei com uma indumentária completa feita para *Òsun*, a deusa da fertilidade, da astúcia e da riqueza.

[135] O camisu é um elemento que aparece tanto nos trajes femininos quanto nas indumentárias dos òrìsà Logun edé, Òsàlá (Osalufon), Òsun, Yemoja, Nanã Buruku, Obá, Iyewá. Em alguns casos, aparecem nas indumentárias de Oyá e Obá, por serem divindades com características bélicas – guerreiras.

Figura 199 – Indumentária para Òsun em rendas e tecidos nobres



Ateliê Yabás Axós Willian Silva, 2019.

.

Figura 200 – Camisu e laçarotes com que compõem a indumentária de Òsun



Ateliê Yabás Axós, Willian Silva, 2019.

Para os *òrìṣà* masculinos – os oborós, a estrutura é semelhante, mas ao invés da saia rodada, temos a saieta mais curta, na altura dos joelhos, 4 faixas que se transformarão em sobreposições, em diversos formatos e distintas amarrações, que são diferentes dos laçarotes das indumentárias femininas, conhecidas como “bandas

ou formato V". Além disso, em comum com as indumentárias dos *òrìsà* femininos, existe o calçolão com barrados, o zinguê para a sustentação atado ao tórax (no lugar dos seios) e o ojá ori (pano de cabeça). Ao observarmos os *òrìṣà* tidos como metás[136], as bandas e faixas, poderão ser semelhantes às das divindades femininas, em formato arredondado. Em alguns terreiros ou templos, a saieta foi abolida, sendo substituída pelo bombacho quando o *elègùn òrìṣà* é do gênero masculino, iniciado para *òrìṣà oboró* (masculino). Mas essa regra não se aplica para as mulheres que veneram os òrìsà masculinos. Permanecem com a saieta.

Figura 201 – Faixas em formato retangular e V para divindades masculinas – oborós



Ateliê Asó Lèwá Moda Africana.
https://www.facebook.com/asolewa/?ref=page_internal Acesso em: 02 set 2019.
.

[136] Divindades que transitam entre o masculino e feminino, mas não necessariamente sendo andróginos. Possuem dualidades que vão além do gênero, pois trazem consigo características de outras divindades que têm relação ou parentesco, como por exemplo: Logun edé que é filho de Osùn e de Osòósi, ou Osumarè, que é uma divindade masculina, mas pode ser cultuada como feminina. Devido ao processo de reafricanização, tem havido uma revisão nesses contextos e suas complexidades.

Figura 202 – Faixas em formato arrendado para as aiyabás e òrìsà metás



Ateliê Asó Lèwá Moda Africana.
https://www.facebook.com/asolewa/?ref=page_internal Acesso em 02 set 2019.
.

Figura 203 – Indumentárias para Osòósi em cetim, rendas e bordados com saieta e bombacho



Ateliê Yabás Axós, Willian da Silva, 2019.

Figura 204 – Indumentária de Logun edé em rendas, cetim e bordados e bombacho



Ateliê Casa Africa Brasil

A indumentária utilizada pelo recém iniciado – o *ìyàwó* –, embora seja bem-feita, bem-acabada, muitas vezes, na sua composição, há o uso somente de tecidos lisos, estampas delicadas, aviamentos e o uso de elementos discretos prevalecem. Conforme as renovações rituais anuais e festivas vão sendo realizadas, acrescentam-se mais elementos à indumentária, ou, de acordo com o templo/terreiro, confecciona-se uma peça completa para cada ano. O guarda-roupa da divindade também vai adquirindo mais elementos, assim como o próprio guarda-roupa do *elègùn òrìṣà* – adepto ou fiel. Há templos/terreiros que decidem, na iniciação, criarem a indumentária completa com todos os atributos que se referem à divindade. E o conjunto será utilizado em todas as cerimônias anuais, ou seja, em todas as obrigações. Nesse caso, somente após a obrigação Odun Ejé, de 7 anos, o *elègùn òrìṣà*, egbomi, poderá confeccionar outras indumentárias.

Para a elaboração e criação das indumentárias, de forma metafórica e fragmentada, elementos dos itans, dos orikis e dos mitos vão sendo aproveitados ao longo da vida religiosa do *elègùn òrìṣà*. Trata-se da busca de elementos materiais que possam traduzir aspectos das histórias e fábulas, referências para uma recriação contínua das vestes. Podemos afirmar que a cada indumentária confeccionada, um mito é contado. Sempre haverá um novo elemento passível de ser trazido para a

construção das indumentárias, que serão diferentes umas das outras, ainda que destinadas a um mesmo *òrìṣà*.

Patrícia Ricardo de Souza, em Axós e Ilequês (2007), ao citar Reginaldo Prandi, na obra *Segredos guardados*, afirma que:

> As roupas e acessórios do povo do santo compõem um código complexo e rico, que bebe em fontes de inspiração diversas e em que formas e cores concorrem para uma beleza exuberante e particular. Nessa religião em que o rito é mais importante e a religiosidade é vivida e expressada com muita ênfase pela exterioridade, de tal modo que por vezes a forma acaba embotando o conteúdo. (PRANDI Apud SOUZA, 2007, p. 49).

A apropriação de elementos ocidentais apresentados na criação (confecção) do vestuário e adornos, devido ao processo de colonização, catequização e tráfico transatlântico para terras brasileiras, dá ao africano e seus descendentes, formas de cultuar, criar e produzir as indumentárias religiosas, produzindo hibridismos a partir das relações entre África, Europa e Brasil. Por meio de negociações, acertos e resistência, os africanos e seus descendentes terão como objetivo fortalecer a cultura de seus povos, preservar a memória e os modos de ser, viver e ver a religião na diáspora. As indumentárias, passam a ser intérpretes de tais realidades, impulsionando o fortalecimento da memória, do patrimônio material e imaterial de um povo em diáspora.

A construção das indumentárias dos *òrìṣà* acompanham a moda, o surgimento de novos materiais e novas possibilidades. O próprio desenvolvimento da indústria têxtil nacional e internacional interfere na criação. Por ser uma religião viva, que embora tente preservar a tradição, a transformação está em constante diálogo no interior dos templos/terreiros de candomblé, sempre na intenção de exaltar o divino, com o que há de mais nobre e belo.

Em *Moda e História – As Indumentárias das Mulheres de Fé*, Lody sustenta que:

> Os conceitos de beleza e 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. As escolhas de cores, de materiais e de objetos, constituem-se em textos visuais, sonoros e plásticos, que têm significados e sentidos para uma sociedade, uma etnia ou grupo cultural que assume sua identidade; e é justamente com base nessas diferenças que se distinguem os mais importantes sinais da pessoa e de sua história (LODY, 2015, p. 21).

A imponência e complexidade apresentadas nos trajes dos adeptos e nas indumentárias de *òrìṣà*, a plasticidade e estética visual expressa na tabela cromática, nas texturas, nas cores, nos elementos naturais, nos adornos e joias, são instrumentos para a valorização de identidades afro-brasileiras.

A relevância da indumentária no candomblé, vinculada à atuação, experiência, participação e vivência, no decorrer dos anos de um adepto em um templo/terreiro, enquadra-se na extrema valorização das percepções sensíveis pelo candomblé: valorização das cores, das formas das texturas, dos sons, dos cânticos etc.

Quanto mais tempo se tem de atuação no culto, na veneração aos *òrìṣà*, maior será o refinamento na utilização das indumentárias, pois traduzirão tanto a trajetória da divindade, sua identidade, quanto a de quem a cultua. Nota-se, na construção delas, um esforço para contextualizar os aspectos mitológicos de cada divindade, de cada *òrìṣà*, entretanto, integrados aos contextos da própria prática religiosa: a relação entre os devotos, as hierarquias, as interações entre diferentes templos/terreiros, suas histórias etc.

Às indumentárias dos *òrìṣà*, somam-se as insígnias, conhecidas popularmente como paramentos. Para cada divindade, haverá uma diversidade infinita de elementos e materiais na composição de suas insígnias. Munanga (2019), afirma que desde o período colonial, a produção dos objetos simbólicos ligados as práticas e aos cultos religiosos encontraram um terreno fecundo e as mínimas condições de resistência, de continuidade e até de inovações, mesmo com as adversidades explícitas do sistema colonial e escravista. É assim que nasce a primeira manifestação das artes plásticas afro-brasileiras. Uma arte sem dúvida religiosa, funcional e utilitária (MUNANGA, 2019:11). As reflexões do autor, nos concebe afirmar que a recriação a partir de objetos ocidentais correlatos, proporcionaram uma outra estética visual para paramentar os deuses africanos, a partir de um modelo ocidental no novo mundo, passado de geração a geração até chegar aos dias atuais.

De acordo com Silva, a ideia religiosa não se “objetiva” enquanto peça artística e nem esta desempenha uma mera “função” religiosa. São, antes, linguagens diferentes que expressam planos complementares de significados, ou seja, são fatos sociais simultaneamente estéticos e religiosos. Por isso, essa arte, apesar da influência da arte ocidental, dificilmente pode ser entendida como “arte pela arte” (SILVA, V. G, 2008, p. 99).

A estética religiosa apresentada na produção dos objetos simbólicos utilizados nos templos/terreiros de candomblé, expressa materialmente uma funcionalidade, uma ética, um modo de agir, uma visão de mundo, a cosmovisão nàgô iyorùbá no interior de um *ethos* afro-brasileiro, mesmo havendo o uso de elementos conhecidos como ocidentais. A arte religiosa afro-brasileira exprime valores coletivos, mesmo quando os artistas que a praticam parecem destacar-se como indivíduos com seus estilos pessoais perfeitamente reconhecíveis. Essa arte produz, por meio de um conjunto de objetos modelados, um sistema de conceitos, de tal modo que ideias e objetos possam se expressar mutuamente, enfatizando a inseparabilidade existente entre eles (ALMEIDA; CARDOSO; SANTOS; 2016, p. 96).

Nos templos/terreiros visitados em campo, foi possível observar a infinidade de insígnias e paramentos feitos com diferentes materiais, texturas, cores, sobreposições e formatos. Percebe-se, na confecção deles, variadas influências europeias, africanas e até mesmo orientais. Além disso, devido ao processo de reafricanização, muitos elementos simbólicos africanos (iyorùbá) continuam a ser progressivamente incorporados às insígnias e paramentos de *òrìṣà*[137]. Insígnias que denotam poder, funções, significados simbólicos enquanto suportes materiais, espirituais e de autoridade (MUNANGA, 2019:8).

O simbolismo dos paramentos das divindades, para além do que já mencionado, se dá também, pela escolha dos materiais para confeccioná-los. Para os *òrìṣà* que possuem forte relação com a terra serão utilizadas insígnias criadas com materiais de fibras naturais. É o caso dos paramentos de *Obaluwàiyè/Omolu* (xaxará e o azê), *òrìṣà* cujo arquétipo está ligado ao barro, ao controle das pestes e doenças, a tudo o que a terra possa oferecer. Já nos paramentos de certas divindades femininas, como *Yemoja* ou *Òsun,* por corresponderem aos domínios das águas, serão utilizados tecidos finos, adamascados; até mesmo os metais utilizados na confecção de seus paramentos traduzirão seus aspectos míticos, a ligação de ambas com as águas, ou atributos bélicos, pelo fato de algumas qualidades serem divindades guerreiras.

Não podemos deixar de mencionar que, como no caso das indumentárias, as peças serão construídas segundo a “qualidade”[138] do *òrìṣà*. Nesse caso, elementos

[137] Para mais informações consultar Melo (2008).

[138] Particularidades de cada divindade que é traduzida pelo oráculo divinatório idaasa erindilogún/merindilogùn associado aos saberes dos sacerdotes e sacerdotisas. São epítetos que

específicos vão determinar a forma e o material utilizado nas indumentárias, o que nos impede de estabelecer uma relação simples e linear entre símbolos e *òrìṣà* considerados num sentido genérico. Há uma certa intenção, funcionalidades, características e especificidades a serem consideradas para a confecção desses objetos míticos simbólicos, a partir das qualidades apresentadas pelas divindades. Fica difícil a classificação exata desses elementos, justamente pela infinidade e mobilidade dessas informações. Para Juana Elbein dos Santos,

> [...] Os objetos têm uma finalidade e uma função. Expressam categorias, diferentes qualidades. Seus elementos são escolhidos de tal forma que constituam um emblema, um símbolo. Madeira, porcelana, barro, palha, couro, pedras, contas, metais, cores e formas não se combinam apenas para expressar uma representação material. Os objetos que reúnem as condições estéticas e materiais requeridas para o culto, mas que não forem "preparados", carecem de "fundamento"; constituem uma expressão artesanal ou artística. (SANTOS, J., p. 2017, p. 37).

Na manufatura das insígnias/paramentos, há complexidades dos elementos simbólicos atribuídos às diferentes manifestações de um mesmo *òrìṣà*, que exigem que nos afastemos de qualquer tipo de generalização, devido aos mitos relacionados a todos os deuses. Somam-se a essa complexidade, os meandros e segredos configurados nos notórios saberes dos *Bàbálórìsà* e das *Iyálórìsà*, adquiridos no decorrer de sua experiência de vida nos templos/terreiros; saberes resguardados, mantidos em segredo, que também podem se traduzir em indicações de como realizar as indumentárias e insígnias (paramentos) de um ou demais *òrìṣà*. Ouso, no entanto, trazer algumas pistas e informações apoiadas na observação empírica e na minha experiência com a religião. São observações genéricas que não podem ser consideradas diretrizes absolutas e unívocas.

Feitas essas ressalvas, passo a trazer referências sobre as insígnias e paramentos utilizados nas indumentárias dos *òrìsà* masculinos (*oborós*) e femininos (*aiyabás*) mais comuns nos templos/terreiros de ketu. Descreverei o conjunto de insígnias que corresponde aos *òrìṣà* mais cultuados no Brasil e que fazem parte do panteão nàgô iyorùbá, tal como já citado no texto. Importante ressaltar que essas peças estão em constante estado de transformação, uma vez que o processo de reafricanização e de inovação propõe um novo olhar para as insígnias, e a elas são

---

classificam os deuses, de acordo com suas características primordiais, aliadas a algum elemento da natureza como terra, fogo, água e ar.

constantemente anexados novos elementos. No caso dos *òrìṣà* masculinos - *oborós*, podemos destacar:

Èsù – o mensageiro dos *òrìṣà*, é personificado com o gorro e com o *ogó*[139], penca com uma cabaça e búzios, impulsas de braço e antebraço. Antigamente, na ausência do ogó, usava-se o tridente. Devido à demonização de *Èsù* pelas religiões cristãs, católicas e neopentecostais, esse símbolo tem sido excluído de sua iconografia.

Figura 205 – Gorro e ogó de Esù



Foto: Ateliê RG dos Orixás
https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-1185659932-ogo-ocane-exu-ferramenta-assentamento-orixa-madeira-santo-_JM. Acesso em: 20 mar. 2021.

Ògùn – capacete bélico, escudo, espada, facão de metal, peitaça atada ao tórax, aago (sino de metal) pendurado no pescoço, *akorò*[140], *mariwò*[141], hastes

[139] O ogó, feito de madeira e cabaças, no formato fálico, faz referência a anatomia do pênis e simboliza o poder de concentração e de semear. Tal qual seu portador, o ogó é multimídia e multiplataformas, possuindo imensos poderes, como, por exemplo, transportar o orixá para lugares longínquos em segundos, já que Esù precisa estar em todos os lugares, em todos os domínios. Segundo historiadores, Èsù participa da criação do mundo e de si próprio, portanto, a forma fálica do ogó também simboliza o poder de criação capaz de perpetuar a vida. O falo representa o desejo vital, o ímpeto. A madeira rígida utilizada na sua construção, representa a contração que existe antes da reprodução de qualquer coisa, é o fluxo de sangue vivo, é o próprio movimento que proporciona o gerar de outros semelhantes.

[140] Espécie de diadema arredondado com algumas penas, que foi inserido nas insígnias de Ogum devido ao processo de reafricanização, pois na região que se compreende a Iyorubalândia, Ogun não usa capacete. É louvado em diversas cidades-estados da Nigéria.

[141] Feito de folhas de coqueiro ou de dendezeiro desfiado. É um complemento de fibra natural que faz parte da indumentária de orixás guerreiros como Ògún e Oyá, além de outras divindades, como Akogun.

contendo sete ferramentas, conhecidas como pencas, com as ferramentas em miniatura que o personificam, como por exemplo: enxada, rastelo, martelo, pá, ferradura, parafuso etc.

Figura 206 – Insígnias para Ògún – espada, capacete, impulsas, braceletes e escudo feito de tecidos e adornados com pedrarias.



https://obatalaaxe.commercesuite.com.br. Acesso em: 3 abr. 2021.

Figura 207 – Agogo de metal e Akoro de pano enfeitado para Ògún



https://produto.mercadolivre.com.br/MLB-957457875-alacol-calacol-alacor-gan-agogo-ogum-_JM. Acesso em: 3 abr. 2021.

Figura 208 – Akorò (gorro oval) feito de tecidos e adornado com búzios



https://www.facebook.com/belissimaaparamentas/photos/pcb.1267825883401368/1267825840068039/. Acesso em: 3 abr. 2021.

Osòósi – Impulsas (braceletes), chapéu, capangas (bolsinhas), ofá (símbolo com arco e flecha), *alukerê* ou *irukerê*[142], capanga com chifres, *akorò*[143], peitaça atada ao tórax, chapéu de couro adornado (feito de folha de flandres, tecidos, palha, adornado com penas, búzios e miçangas); Oge/oguê ou *capangas*: bolsinhas ou chifres nas laterais, que complementam o conjunto. Item comum, presente nos paramentos dos *òrìṣà* caçadores, devido ao conhecimento e uso de plantas e outros elementos naturais para a cura de cicatrizes, pós mágicos, sementes etc., todos guardados na capanga.

[142] Espanta moscas feito de crina de cavalos ou caprinos.

[143] Espécie de chapéu ovalado arredondado, com algumas penas nas laterais, que foi inserido nas insígnias de Osòósi, pois é irmão de Ògún. Devido ao processo de reafricanização no candomblé, os sacerdotes/sacerdotisas que se iniciaram em África, na região que se compreende a Iyorubalândia, Ògún e Osòósi não usam capacete (ambos no Brasil usam capacete a moda ocidental). Osòósi é louvado em diversas cidades Estado da Nigéria. É uma das divindades mais importantes em Ilé Ifé. Sua cabeça encontra-se preservada no Palácio do Ooni, que todos os anos, durante o Festival de Obatalá, expõe a público a cabeça do Grande Caçador, realiza os rituais e passeia com ela pela cidade.

Figura 209 – Conjunto de insígnias para òrìṣà Osòósi - RG do Orixás



Fonte: https://www.facebook.com/rg.aderecos.7. Acesso em: 22 abr. 2021.

Figura 210 – Ogue - Capangas para Osòósi com chifres de boi



http://www.atelieduascoroas.com.br. Acesso em: 22 abr. 2021.

Logun edé/ Lógunède – capacete, chapéu, ofá, abebè/abebê, peitaça atada ao toráx, capangas com peixes, arpa, balança, lira, irukerê, aparú[144] (chicote/ferramenta utilizada para espantar os animais silvestres); *Ada* (espécie de espátula), objeto de uso cotidiano talhado em metal dourado ou prateado. É uma insígnia de outros orixás caçadores. Por ter relação com *Òsun* e *Osòósi*, que de acordo com os mitos são seus pais biológicos, usa *ides* (pulseiras e gargantilhas), em diferentes formatos e

[144] Aparú – chicote feito em couro, madeira, metal, coral e miçangas. Usado pelos caçadores mais experientes e dotados de sabedoria. Conhecem todas as estratégias para sobreviver nas matas fechadas.

tamanhos, que são colocadas no tornozelo, pescoço e pulsos. Alguns, ainda, usam porta-flechas, a depender da “qualidade atribuída”

Figura 211 – Apárù feito em madeira couro e palha da costa com adornos, búzios e missangas



Casa do Santo Menino /Ateliê Tharcio Pedreira.
Foto: Tharcio Pedreira, 2018.

Figura 212 – Conjunto de Logun edé e ofá com adornos



https://www.facebook.com/OrixaAde/?ref=page_internal. Acesso em: 23 abr. 2021.

Figura 213 – Ada e facão feita de metal bruto dourado com entalhes



Ateliê Casa do Santo Menino – Tharcio Ferreira.
Foto: Tharcio Ferreira, 2018.

Ṣàngó – coroa em estilo ocidental, braceletes, impulsas, peitaça, oxé (machado duplo), pois ele é rei da cidade de Oyó na Nigéria e patrono da nação ketu no Brasil, dividindo a importância com *Osòósi*. Os elementos podem ser confeccionados com metal flandres ou tecidos, de acordo com as cores de sua indumentária.

Figura 214 – Conjunto de insígnias/paramentos em metal flandres na cor cobre



https://www.elo7.com.br/lista/paramenta-de-xango-cobre. Acesso em: 23 abr. 2021.

Omolu/Obaluwàiyè – azê[145] e saia feito de palha da costa, *sasará*[146] feito de gravetos de dendezeiro ornamentado com búzios, miçangas e pedrarias diversas; arpão, foice, impulsas de braço e antebraço, capangas.

[145] Capacete feito de palha da costa, ornamentado com miçangas, búzios e dentes de animais.
[146] Bastão feito de gravetos das folhas secas do dendezeiro, ornamentado com búzios, pedaços de couro, miçangas e sementes. Alguns sacerdotes, que possuem práticas artesanais, confeccionam essa insígnia durante a iniciação do elègùn òrìsà, pois deve ser preparado juntamente com os processos ritualísticos que a divindade exige.

Figura 215 – Azê, sasará e impulsas feitas com tecidos de juta, palha da costa, búzios e peças de madeira



https://lista.mercadolivre.com.br/paramento-de-omolu. Acesso em: 23 abr. 2021.

Ossañìyn – cetro de metal com 7 hastes em formato circular, apontadas para cima em circunferência; folhas de flandres em metal branco, penca de cabaças amarrada na cintura, plantas naturais, como por exemplo, o peregun/pelegùn.

Figura 216 – Insígnias de Ossanyìn ornamentados e Opa em metal branco



https://www.elo7.com.br/ferramenta-assentamento-ossaim-ossae-ferro-opere-avivi/dp/F70BC8
Acesso em: 2 maio 2021.

Irôko – chapéu feito de palha ornamentado com búzios, cabaças com ornamentos feitos com missangas e palha da costa, e espirais sustentadas em uma base de metal.

Figura 217 – Insígnias de Iròkó com materiais rústicos, fibras naturais, palha-da-costa, búzios e miçangas



https://www.instagram.com/adeorixa/?hl=pt-br
Acesso em: 2 maio 2021.

Osalà (Osolufon) – abebè/abebê[147], coroa ou adê com filá, peitaça atada ao tórax, impulsas de braço e antebraço, capangas com arabescos, e opaxorò[148]: objeto utilizado para a criação do mundo, pois *Osolufon*, o Deus ancião do panteão iyorùbá, foi enviado por *Olodumarè* para criar o planeta terra.

[147] Espécie de espelho de múltiplas funções, usado para refletir os raios do sol ou para refleti-lo em combate para ofuscar a visão dos inimigos.
[148] Cajado de metal branco de mais ou menos 1,70 de altura, com várias circunferências, círculos que vão se sobrepondo, contendo todos os elementos simbólicos: pombos, estrelas, caracol e búzios. Esse objeto simbólico está relacionado com o Mito da Criação, segundo os iyorùbá e historiadores brasileiros. Para saber mais, ver: VERGER, 2018, p. 258-292.

Figura 218 – Conjunto de insígnias/paramentos e o opaxorô em metal branco para Oxalufã



https://www.elo7.com.br/paramentas-styllus-orixa/dp/AA53D6
Acesso em: 2 maio 2021.

Osalà (Osògíyan) – escudo, espada, capacete, pilão, peitaça ao tórax, e em alguns casos, o ofá e o irukerê[149], a depender da "qualidade atribuída".

Figura 219 – Insígnias de metal polido e com ornamentos em flandres para Osalá – Oxaguiã e irukerê



https://www.fenixbelasartes.com.br/. Acesso em: 4 jun. 2021.

[149] O irukerê é um símbolo que representa a realeza dos reis e rainhas africanos, mas também faz parte, atualmente, do conjunto de insígnias dos òrìsà Oyá, Osòósi, Logunede e Osaguiã. Alguns sacerdotes e sacerdotisas do candomblé afro-brasileiro reafricanizado, recebem esse símbolo ao se iniciarem para Ifá.

Osumarè – braceletes feitos de búzios, cobras em metal dourado, peitaça ao tórax, impulsas de braço e antebraço, capacete, rodilha com adornos de miçangas.

Figura 220 – Insígnias para Osumaré feito de fibras naturais, búzios, frutos do mar e pedrarias



RG do Orixás
Fonte: https://www.facebook.com/rg.aderecos.7 . Acesso em: 2 maio 2021.

Ressaltamos que, para além dos traços genéricos apontados, a criatividade dos produtores faz com que seja utilizada uma grande variedade de materiais na confecção das peças. Tudo é válido para trazer à luz a essência e atributos das divindades veneráveis – os *òrìṣà*.

Passo agora às insígnias dos principais *òrìṣà* femininos, as *aiyabás*.

Yemoja – coroa, adê com filá, abebé em formato arredondado ou de peixes, estrelas e flores, capangas com adornos, adaga, peitaça aos seios, idés[150] para pescoço, para braços e tornozelos.

[150] Pulseiras que representam os elementos correspondentes às divindades: os idés variam conforme a cor do metal utilizado e da preferência do orisà da pessoa. Os idés de braço são maiores e podem ser de vários materiais além do ferro, variando entre ouro, prata, cobre, chumbo, marfim, madrepérola, coral, cristal, barro entre outros. Os idés de pescoço são grandes, semelhantes a gargantilhas arredondadas, curvados nas extremidades e usados na composição da indumentária de orixá. São usados, também, na maioria das vezes, por pessoas que adquiriram a senioridade, que são graduadas hierarquicamente de acordo com os dogmas do candomblé de ketu. O uso relaciona-se, ainda, aos orixás ligados à riqueza, à prosperidade e à beleza, tal como Òsun.

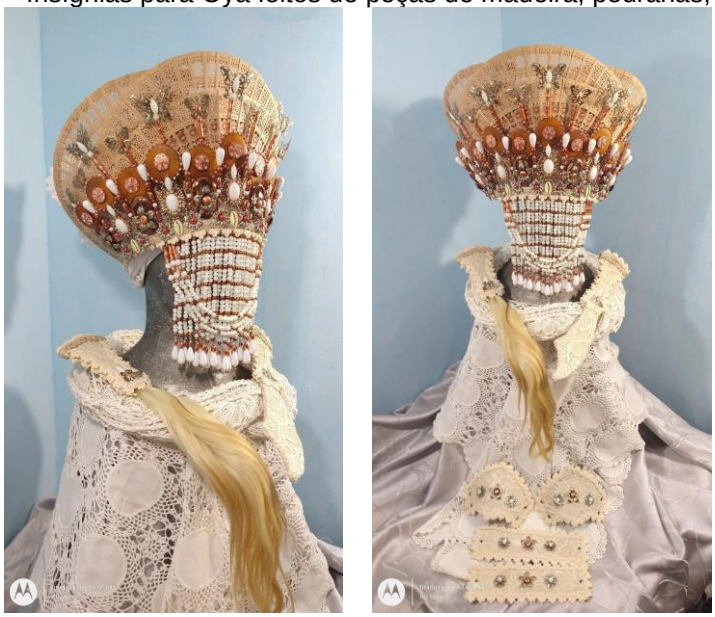
Figura 221 – Insignias para Yemoja com perólas, frutos do mar, pedrarias e arabescos



Martins Aparamentas de Luxo
Fonte: https://www.facebook.com/martinsestilo
Acesso em: 2 maio 2021.

Oyá/Iyansã – abano de palha ou couro no formato redondo ou retangular, coroa ou adê com ou sem filá, adaga[151], eruexim[152], alukerê[153], capangas com chifres de búfalo, máscara talhada em madeira, impulsas de braço e antebraço, e idés.

Figura 222 – Insígnias para Oyá feitos de peças de madeira, pedrarias, missangas



RG dos Orixás
Fonte: https://www.facebook.com/rg.aderecos.7
Acesso em: 2 maio 2021.

[151] Segundo mitos, a adaga foi apresentada a Oyá por Ogun, durante sua aventura amorosa com ele. Para mais informações ver em: PRANDI, 2001, p. 296-297.
[152] Espanta moscas que tem a função de afastar e manter os Egúngún em seu controle, uma vez que exerce poder de liderança entre eles.
[153] Símbolo africano iyorùbá utilizado por reis e rainhas de várias cidades-estados da Nigéria. Os sacerdotes e sacerdotidas africanos utilizam como objeto que representa a senioridade e importância perante à sua comunidade – egbé.

Figura 223 – Abanos feitos de palha e couro com detalhes neutros e coloridos




https://www.facebook.com/groups/383635295069790/user/100007297299691 [imagem à esquerda]. Acesso em: 20 ago. 2021;
https://www.submarino.com.br/produto/1783287609 [imagem à direita]. Acesso em: 20 ago. 2021.

Òsun – coroa, adê com filá adornado com penas naturais de papagaio *Odíde* (ou *Odideré*), chamadas *Íkóóde/ikodidè*[154], abebé/abebê em formato de peixes, estrelas e flores, capangas com adornos, adaga, peitaça aos seios, lira, arpa. Poderá conter insígnias confeccionadas em madeira talhada, devido a sua relação com as *Ìyàmì Osòròngá*.

Figura 224 – Insígnias para Osùn feito com frutos do mar, pedrarias, peças de montagem de bijoux e missangas



Martins Aparamentas de Luxo

[154] Pena vermelha extraída da cauda de um tipo de papagaio africano da espécie *Psittacus erithacus*, conhecido popularmente por papagaio-cinzento, papagaio-do-Gabão ou papagaio-do-congo. Entre o povo Yorùbá é denominado de Odíde ou Odíderé. Segundo a tradição oral, tornou-se Rei entre todas as aves. Símbolo da fecundação, da menstruação, da gestação, representa o nascimento e o símbolo do poder feminino. Representação da realeza, honra e status, está acima da simbologia do Adé – Coroa. Fixado à frente da cabeça, representa o processo iniciático e confirma os ritos de iniciação e/ou de passagem.

Fonte: https://www.facebook.com/martinsestilo . Acesso em: 30 jan 2020

Figura 225 – Adê/coroa, abebê, braceletes, adaga, impulsas com formato de copo e idés (pulseiras) para Òsun, em metal flandres dourado ornamentado e polido



https://www.facebook.com/atelierdosobjetosmagicos/photos/a.485897198572699/485897301906022/. Acesso em: 15 ago. 2021.

Obá – coroa, adê com ou sem filá, ofá, escudo, adaga, peitaça atada aos seios, capangas. É a terceira esposa de Sangò, mas foi subjugada por ele. É, no entanto, uma divindade guerreira.

Figura 226 – Conjunto completo para Obá feito de tecidos e ornamentos



https://lista.mercadolivre.com.br/paramentos-de-orix-oba Acesso em: 01 mar 2020

Yewá – capacete de palha da costa e adornado com búzios, lira, arpão, ofá, igbá àdó kalabá[155]. Em alguns mitos, surge como irmã de Osumarè.

Figura 227 – Insígnias para Ewá feita de tecidos, missangas, pedrarias e búzios



https://www.facebook.com/azauaneparamentos/posts/1621892907912327/ Acesso em 02 marc 2020.

Nànà Buruku – coroa, adê com filá feito de tecidos ou fibras naturais, ebiri/ibiri[156] feitos de gravetos do dendezeiro, ornamentado com búzios, miçangas e pedrarias diversas; e saieta, que sobrepõe a saia, também feita de palha da costa.

[155] Cabaça ornamentada com tiras de palha da costa natural ou tingida com urucum, enfeitada com búzios, miçangas e elementos decorativos de fibras naturais.

[156] Símbolo feito de gravetos do dendezeiro, ornamentado com búzios, miçangas, pedaços de couro e tem o formato semelhante ao de uma das trompas, devido ao óvulo que faz gerar a vida. Enquanto Òsun auxilia na fertilização e cuidado com a saúde do útero, Yemoja auxilia na maternidade e Nànà Buruku protege as crianças de malefícios. Alguns sacerdotes, dotados de habilidades artesanais, confeccionam essa insígnia juntamente com o processo de iniciação do elègùn orìsà, devido a relação de Nanã com o início, meio e fim da vida terrena. O objeto acompanha todo o percurso do iniciado e é sacralizado.

Figura 228 – Insígnias para Nànà Buruku feita de missangas, plástico resinado, palha da costa e pedrarias diversas



https://www.facebook.com/rg.aderecos.7 (Imagem à esqueda). Acesso em: 15 ago. 2021.
https://www.facebook.com/azauaneparamentos/ (Imagem à direita). Acesso em: 15 ago. 2021.

Alguns paramentos, no entanto, são comuns a vários *òrìṣà*, embora assumam formas específicas. É o caso dos adês das *aiyabás*, as divindades femininas que, devido à influência europeia, assumem o formato de uma coroa que pode ser feita de diferentes materiais: tecidos, metal, resina, fibras naturais ou até mesmo elementos já prontos, que serão ressignificados para criar o conjunto, como por exemplo, as joias e bijuterias que se transformam em adês.

Os adês se diferenciam de outros adornos de cabeça pelo uso de uma franja, conhecida popularmente como filá entre o "povo de *òrìṣà*", que são dispostos paralelamente ou entrelaçados em diferentes formatos: cascata, semicirculares, retas, entre outros. Podem ser confeccionadas com búzios, miçangas e correntes.

A utilização do flandres na confecção de insígnias também é generalizada, pois ela permite a ornamentação, modelagem, criação de arabescos e figuras que remetem às divindades. Ao contrário dos adês, a variabilidade se faz a partir de um mesmo material de base. As folhas metalizadas podem ser encontradas nas cores metal branco, amarelo, que corresponde ao dourado, e em cobre, que corresponde ao bronze.

A técnica utilizada é a de criar desenhos, símbolos e arabescos com prego pontudo e o uso do martelo. O metal flandres, por ser maleável, permite que seja

moldado e recortado com tesoura, para receber acréscimos de outros materiais na criação dos conjuntos.

Figura 229 – Adê para Oyá/ Martins Aparamentas



https://www.facebook.com/pg/martinsaparamentas/photos/?tab=album&album_id=2130462903892503&ref=page_internal . Acesso em: 22 ago. 2021.

Há alguns artesãos que dominam a técnicas de “banhar as peças”, utilizando níquel, ouro, prata e bronze. Os demais materiais utilizados para dar sustentação na elaboração e confecção das peças simbólicas podem ser: entretelas, papelão, suporte de aramagem, feitos de metais finos e leves. Sobre eles podem ser colocados revestimentos e feitas aplicações de contas, miçangas, búzios, aviamentos, argolas, strass, pedras naturais ou sintéticas.

Interessado no modo de confeccionar os paramentos, entrevistei artistas/artesãos em campo e acompanhei o processo de confecção das insígnias no ateliê especializado em criar conjuntos de flandres e aço: a *Oficina D’Ogun Paramentos,* localizado em Eldorado, na região do ABC paulista. Adriano Tietê D’Ògún, Wanessa de *Yewá* e sua família, há mais de 25 anos, trabalham para o “povo de *òrìṣà*”, e coordenam este ateliê/oficina muito conhecido em toda região e no exterior. O trabalho é minucioso e detalhado, fazendo com que as peças sejam personalizadas, exclusivas e, muitas vezes, criadas especialmente para uma determinada divindade. Segundo esses artistas/artesãos, para confeccionar as peças, o *Bàbálòrisà* ou *Ìyàlòrìsà* compartilha as especificidades do *òrìṣà*, ou seja, oferece

detalhes no que se refere às qualidades dos deuses. A partir destas qualidades, os conjuntos são criados.

Abaixo compartilho trechos de nossa conversa que colaboraram para a minha compreensão da importância da construção das peças para a religião e a percepção da dedicação esmerada dos envolvidos nessa tarefa. Adriano exibe, com gosto, seus saberes a respeito das qualidades dos *òrìṣà* e sua busca por expressá-las em suas obras:

> Pelo meu contato com o Candomblé, sempre prezei criar e fazer os paramentos para os orixás. De acordo com as características e qualidades de cada um deles. Por exemplo, há uma qualidade de Obaluwàiyè que traz um arpão e lança, o Omolú que traz uma foice etc. Há orixás que, por serem guerreiros, usam alfanje, adaga, espadas, enfim, uma infinidade de informações que são importantes para a execução dos paramentos. Há uma qualidade de Oyá que para dançar, guarda em sua peitaça a adaga. Então, eu criei uma peitaça com uma base, para que ela possa colocar, para dançar livremente. A partir das informações dadas pelas Iyás e pelos Babás vou criando. (Entrevista cedida ao pesquisador em 8 ago. 2019)

Adriano faz questão de salientar o caráter religioso de sua tarefa:

> Às vezes, também tenho intuições durante o manuseio com o material. Faço esse trabalho para as divindades, não para o ser humano. Embora seja ele que faz a encomenda, há muitos mistérios que envolvem a criação desses objetos. Hoje, no mercado de paramentos aqui na região, eu sou o único que ainda preserva a tradição dos paramentos para orixás. E as pessoas do axé, o povo do santo, sabe que as peças são feitas por mim em qualquer lugar que as verem. O design, o estilo, é muito específico e personalizado. Não há uma produção em série. Cada paramenta é feita de acordo com as orientações dadas pelos clientes. (Entrevista cedida ao pesquisador em 8 ago. 2019)

Wanessa reforça o papel que a fé desempenha nesse processo de confecção das insígnias:

> Trabalhamos para o orixá, expressamos nossa fé através da criação de peças. E para o orixá, tudo tem que ser bem-feito, para que ele se agrade do que foi criado. Muitas vezes, aparecem clientes por aqui que desejam uma cópia […] durante a conversa, vamos sugerindo outras possibilidades que possam traduzir a essência da divindade. Não fazemos somente pelo fazer ou pelo ganho financeiro. Criamos para o sagrado! Trabalhamos com o ferro, com as folhas de flandres e com pedrarias e cristais. O Adriano preserva a tradição de trabalhar somente com o metal. Eu já venho colocando alguns outros elementos, que podem ter brilho. Às vezes o cliente solicita e procuramos atender da melhor maneira possível. Fazemos também a combinação dos metais, como por exemplo: metal prata com metal

> dourado, metal dourado com metal cobre, e assim por diante. É um trabalho minucioso, detalhado e requer dedicação. Você quer conhecer as etapas? (Entrevista cedida ao pesquisador em 8 ago. 2019)

Juntos, explicaram detalhadamente as diferentes etapas de sua complexa artesania, à medida que trabalhavam:

> Fazemos os desenhos em papel da ideia para servir de molde; geralmente as ideias são trazidas pelos pais, mães e filhos de santo e também vêm de nossa intuição. Depois, preparamos o corte de cada uma das peças que formarão o conjunto, de acordo com as qualidades e preferências de cada orixá; a seguir, os desenhos são transferidos para as peças que já estão cortadas, utilizando papel carbono para isso. Fazemos um pontilhado na peça para criar os desenhos e os cortes que criam os espaços vazados, assim como um bordado de richelieu. Sobre o pontilhado, com o batimento do prego criamos o relevo e, posteriormente, formatamos com o martelo. Segue-se a montagem das peças que podem ainda receber aplicações que são colocadas em alto-relevo, geralmente um elemento que representa o orixá. Por exemplo, após fazermos a coroa para Oxalá, sempre haverá um pombinho no topo da coroa, caso seja fechada. Se for uma coroa aberta, ou um capacete, que no caso, é utilizado pelo Oxaguiã (o Oxalá Novo), será colocado o desenho de um pilão, e assim, sucessivamente! (Entrevista cedida ao pesquisador em 8 ago. 2019)

Além das peças tradicionais em metal flandres, gostaria de destacar aqui as peças/conjuntos de tecidos que, muitas vezes, são feitas por aderecistas de manifestações populares variadas, que também fazem parte do candomblé. Percebe-se essa relação pelo uso de materiais que “carnavalizam” as peças, ou seja, confeccionadas com elementos utilizados em fantasias e com muito brilho, mas que nem por isso perdem o valor simbólico agregado, uma vez que os aspectos estéticos e de beleza são fortemente valorizados na religião negra afro-brasileira. Ao que nos parece, esses fatores não interferem nos fundamentos, na construção dos paramentos e nem na confecção das indumentárias.[157]

O carnaval em sua poética artística, se inspira na estética e nos modos de vestir do candomblé, assim como o candomblé também se inspira nos modos de construção de fantasias de carnaval. Em alguns casos, fica nítida a relação entre ambos quando a escola de samba traz como tema o candomblé e o panteão dos *òrìṣà*. As fantasias de alas, os carros alegóricos e os destaques de luxo representam através de seus

[157] Essas práticas nos levam a seguinte questão: o carnaval se inspira no candomblé ou é o candomblé que se inspira no carnaval? Prefiro pensar num fundo comum às duas manifestações igualmente afro-brasileiras.

belos trajes, os deuses nàgô iyorùbá. Em meu modo de ver, ambos se retroalimentam, uma vez que na cosmopercepção e cosmovisão africana nàgô iyorùbá, não há separação entre religiosidade e festividade. A religiosidade e devoção para com os deuses se dá através da celebração, dos festejos, da dança e da alegria. Uma vez que o protagonista e destaque dos festejos religiosos é o *òrìṣà*, muitos artesãos não medem esforços para que a divindade possa brilhar, ser vista bem-vestida e adornada. Muitos artesãos e artistas do carnaval são iniciados no candomblé e ao analisarmos esse fenômeno, podemos afirmar que as técnicas de adornos carnavalescos e materiais, são utilizadas na confecção das indumentárias e paramentos dos *òrìṣà*.

Há outros artistas/artesãos que tendem a trabalhar com resina, pedras naturais, macramê e elementos simbólicos que se relacionam diretamente com as divindades veneráveis: como conchas do mar, cristais, madrepérolas, chifres de boi, búzios, penas de aves, pedras naturais extraídas das minas, entre outros elementos que a natureza oferece, uma vez que os òrìsà representam a própria natureza em toda sua grandiosidade, exuberância e onipotência.

Cada templo/terreiro de candomblé possui “as questões de gosto” para reverenciar, louvar e venerar os deuses negros africanos. E em diálogo com o estilo nos modos de vestir e de confecção das insígnias estabelecidos, por seus dignatários e participantes, permite-se ousar e inovar. Aliás, inovação é uma palavra que, atualmente, pode ser fortemente empregada na confecção e criação dos paramentos, assim como nas indumentárias dos *òrìṣà*.

Conforme o tempo passa, conforme as pessoas vão adentrando para o candomblé, levam suas experiências e ofícios para dentro dele, e – mesmo com desavenças, polêmicas e insistentes manifestos de “preservar a tradição”, no fazer desses elementos vestíveis e objetos simbólicos – temos a impressão de que a tradição se fortalece cada vez mais pela inovação e adesão do novo pelo “povo de *òrìṣà*”. Há uma diferença entre tradição e conservadorismo. Pode-se dizer que há uma atualização constante no candomblé no que diz respeito ao vestuário e às insígnias/paramentos, pois é um organismo vivo.

Importante ressaltarmos que, com relação às insígnias ou paramentos de *òrìṣà*, de tempos em tempos, vão surgindo outras formas de expressividades artísticas na criação e execução, e nos parece ser algo que instiga os designers/criadores, pois há

uma busca incessante de enriquecer e ampliar a fabricação dessas peças. A busca pela inovação é um elemento primordial para seus propositores.

Figura 230 – Insígnias de Òsun: Adê e Abebé feito de ágata e ouro/ Ateliê Duas Coroas



http://www.atelieduascoroas.com.br/. Acesso em: 15 ago. 2021.

Figura 231 – Adês de macramê para Ossañìyn e Òsàlá

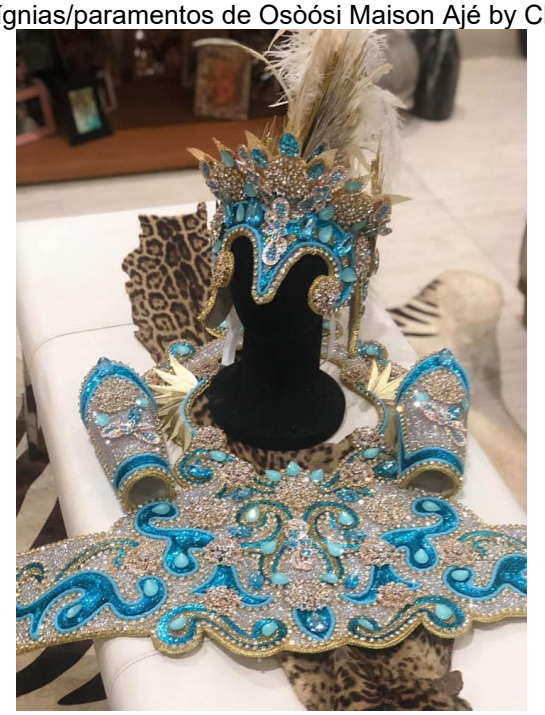


www.atelieduascoroas.com.br . Acesso em: 15 ago. 2021.

Ao lado de artesãos tradicionais, encontram-se aqueles que possuem inspirações na moda ou os que agregam conhecimentos adquiridos na relação com diversas outras áreas e ofícios. Muitos deles vieram do ramo das artes, da moda e aprofundaram estudos em busca de diferentes métodos para a construção desses

paramentos, tiveram contato com manufatura de acessórios, por vezes, aproximam-se da ourivesaria, do design de joias etc. São verdadeiros artífices do candomblé. Essa tradição, passada de geração a geração, tornou-se para muitos uma profissão e modo de subsistência. Tornou-se, ainda, um meio de manter-se na religião, devido ao dispêndio considerável que ela reivindica. Com as tecnologias, mídias sociais, páginas de Facebook e Instagram, a proliferação desses objetos simbólicos toma uma outra proporção, não mais confinadas às práticas e aos saberes tradicionais de templo/terreiro. Há uma expansão desses objetos através dos próprios adeptos, que abrem microempresas, ateliês, criam uma rede de divulgação e possibilidades de aquisição, de venda desses produtos/elementos simbólicos.

Figura 232 – Insígnias/paramentos de Osòósi Maison Ajé by Claudinho D'Osùn



https://www.facebook.com/pg/PaiClaudinho/photos/?ref=page_internal . Acesso em: 15 ago. 2021.

Esses artistas/artesãos exploram todas as possibilidades para definir e expressar sua marca, seu estilo e design na confecção das insígnias dos *òrìṣà*. Se até então, nos séculos passados, o simbolismo religioso e criação de peças estavam confinadas ao templo/terreiro, no decorrer do século XX e agora, em pleno século XXI, ampliou-se ainda mais sua divulgação. Além de estarem preservadas nos templos/terreiros, passam a ser vendidas e podem eventualmente ser resguardadas em acervos de museu como obras de arte, elemento de contemplação.

Um outro segmento que também está em alta em São Paulo e já tomando conta de outras regiões é a produção e confecção de insígnias/paramentos com elementos de joalheria, com a técnica de ourivesaria. São fabricadas réplicas de joias de crioula, anéis, pulseiras, braceletes e o conjunto completo de paramentos que corresponde às divindades, confeccionados em ouro, prata, cobre e bronze.

Além do uso de metais preciosos, há um trabalho minucioso de cravejar pedras preciosas, búzios, corais etc. São as novas *joias de axé* (LODY, 2001). É o caso da loja/ateliê Diego de *Osòósi* – O joalheiro dos orixás, localizado na zona leste de São Paulo, próximo à Estação Dom Bosco da CPTM. Inaugurada em 2020, atende o povo de axé e celebridades do universo artístico, propõe uma nova valoração dos objetos simbólicos e religiosos: não basta a semelhança com materiais preciosos, a mera imitação, o povo de axé quer oferecer o que há de melhor e mais caro às suas divindades.

Figura 233 – Insígnias/paramentos em ouro para Òsun



https://www.facebook.com/diegodeoxossijoias/photos/704648850268230 . Acesso em: 15 ago. 2021.

3.7 - Fios de contas e *Ilekè* – relíquias religiosas afro-brasileiras

Ao observarmos as vestimentas, trajes e indumentárias do candomblé, notamos a presença dos fios de contas e *ilekè*, verdadeiras relíquias afro-brasileiras, que possuem importante significado para o povo de *òrìṣà*. Cada uma delas, além de identificar o estágio que o adepto (*elègùn òrìṣà*) se encontra na religião, também é utilizada para identificar a qual òrìsà pertence e cultua. Há uma infinidade de joias que

são utilizadas e confeccionadas com materiais diversos, como por exemplo: miçangas, búzios, corais, seguis, madeira, marfim, murano, porcelana, cristal, ouro, prata, cobre, níquel, vidro, entre outros.

Figura 234 – Firmas de murano



Fonte: https://www.pinkbijoux.com.br/muranos/firma-de-murano-gg-amarela-leitosa-com-cobre-fm106 . Acesso em: 15 ago. 2021.

Não há vestimentas, trajes e indumentárias que dispensem o uso dos fios de contas ou ilequês, muito pelo contrário. São elementos simbólicos que fazem parte do vestuário religioso e indispensáveis para todas as atividades, sejam elas do cotidiano do templo/terreiro, sejam dos rituais internos e externos. São claramente expostos e utilizados, principalmente, nas festividades públicas, mas, ainda, para além delas. Atualmente, os dignatários de candomblé têm participado de encontros ecumênicos, simpósios, manifestações públicas contra a intolerância religiosa, e com todo seu grupo de adeptos, portam com altivez seus belos trajes adornados, os fios de contas e ilequês, além de visitarem outros templos/terreiro de seus sucessores e amigos que fazem parte do *hall* do candomblé.

Conduru (2013) afirma que:

> De acordo com a tradição religiosa, a montagem, a lavagem e a entrega dos fios de contas constituem momentos fundamentais no ritual de iniciação das pessoas, os filhos de santo, os quais, daí em diante, além de unidos entre si, estão protegidos pelos orixás. Os fios de contas acompanham e marcam a vida espiritual da pessoa, desde os primeiros instantes de sua iniciação até as suas cerimônias fúnebres. Feitos com contas de diferentes materiais e cores, esses fios apresentam uma grande diversidade e podem ser agrupados por tipologias, de acordo com os usos e significados que têm na vivência do culto. (CONDURU, p, 2013, p.141).

A joalheria do povo de *òrìṣà* no candomblé obedece a muitos critérios, contextos com infinitas particularidades, faz parte do vestuário, do guarda-roupa dos

fiéis, e o sentido vai muito além do simples ato de adornar o corpo. São peças com objetivo religioso e de ligação com as divindades veneráveis. Ao nos aproximarmos do uso das joias, podemos perceber que contam e narram a história, a trajetória de todos os envolvidos. E muitas delas, possuem relação com o nascimento, percurso de vida e morte do adepto do candomblé. São verdadeiras relíquias sagradas e sacralizadas que acompanham o religioso por toda a vida.

Lody afirma que o ofício de construir os fios de contas é um trabalho artesanal, que dialoga com o trabalho artesanal da feitura das indumentárias, e, assim, faz textos visuais com significados especiais e funcionais nesse amplo e diverso imaginário de base africana e afrodescendente (LODY, 2015, p.45).

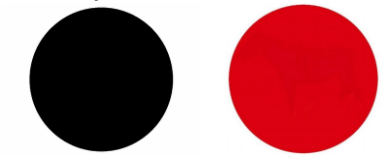
Um dos critérios mais importantes, além da escolha adequada dos materiais, é o uso de cores que correspondem a cada divindade venerável, aliadas aos elementos simbólicos que remetem ao arquétipo e personalidade dos deuses. Além disso, há o critério da quantidade de fios a serem confeccionados para a construção do conjunto. A quantidade de fios segue a numerologia que corresponde a cada *òrìṣà*, profundamente conhecida pelos *Bàbálòrìsà* ou *Ìyálorìsà*, juntamente com seus egbomis que possuem cargos, os oloyies de seu templo/terreiro. E a partir do domínio da prática interpretativa dos números, aliada à leitura oracular do *meérindìlògún* e aos odus[158], os fios de contas serão confeccionados e construídos. Cada odu possui um número correspondente para o *elègùn òrìṣà* e a divindade a qual pertence. Com isso, podemos perceber que há complexidades que vão muito além da simbologia apresentada nos fios de contas e ilequês. Há relações místicas e míticas que envolvem a construção e uso dos colares religiosos. Para confeccionar os fios de contas, usa-se cordonê ou nailón, a depender do costume de cada templo/terreiro.

Abaixo, compartilho as cores de base de cada divindade venerável, que se mesclam a outras, formando matizes e dialogando com os demais elementos simbólicos que as representam.

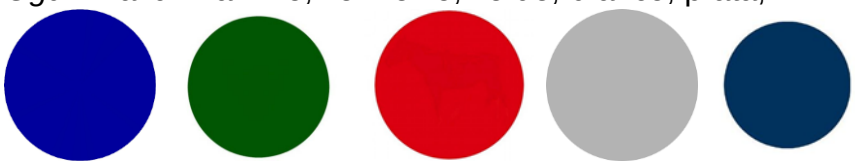
---

[158] Os odus são poemas que o Babalorisà e a Iyalorisà têm conhecimento e domínio profundo (de suas diversas narrativas e interpretações). Cada odu traduz tudo que é necessário para a iniciação e demais renovações no decorrer da vida religiosa do adepto, através de ebós, rituais etc. Mas por serem de forma sintética 16 poemas, que correspondem aos orixás principais que são cultuados no candomblé, os 16 odus se multiplicarão em mais de 256 provérbios. A numeração que corresponde a cada orisà, que é apresentada na síntese dos odus, é aplicada para a confecção de vestimentas, trajes, indumentárias e dos fios de contas. Ora multiplicando, ora somando ou até mesmo subtraindo. Isso se dá devido à quantidade de fios de contas que compõem a cangalha. Com o processo de reafricanização, aos odus foram somados mais conhecimentos e profundidade no que se refere à leitura divinatória oracular, enriquecendo ainda mais os elementos simbólicos dos adeptos e das divindades veneráveis. Para mais informações consultar Rocha (2007).

Èsù – preto, vermelho;



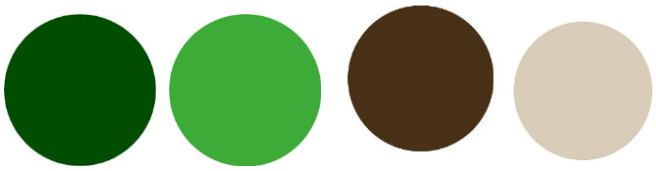
Ògún – azul-marinho, vermelho, verde, branco, prata;



Osòósi – verde, branco, azul turquesa;



Ossañìyn – verde em toda a tabela cromática referente a esse tom, marrom;



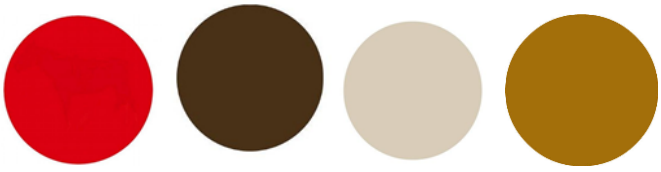
Osumarè – amarelo, azul, branco, vermelho, verde, laranja, marfim, preto, rosa;



Logun edé – amarelo, azul royal, rosa, dourado;



Sangò – vermelho, marrom, branco;



Omolu/Obaluwaiyè – vermelho, preto, branco, marrom, terracota;



Oyá – vermelho, marrom, branco, bege, *pink*, cobre;



Obá – vermelho, laranja, azul;



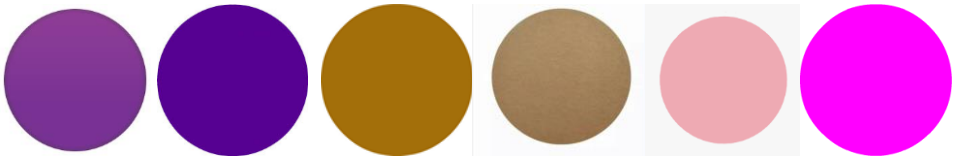
Iyewá – vermelho, cinza, dourado;



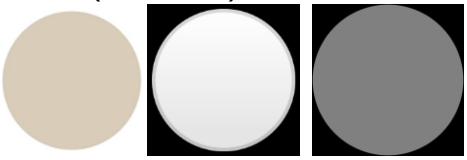
Òsun – amarelo em toda a sua tabela cromática, bronze e dourado;



Nànà Buruku – lilás, roxo, branco, rosa claro;



Osalà (*Osolufon*) – branco, marfim, prata;



Osalà (*Osògíyan*) – branco, azul claro;



Ibêji – todas as cores;



Erês – todas as cores.



O adepto, ao ter o seu primeiro contato com o templo/terreiro, após o ritual do obi d'água, passará e ser *abìyán*. E com isso, usará o fio de contas, feito de miçangas leitosas na cor branca com um único fio.

De acordo com Patrícia Ricardo de Souza:

> É através do ritual da lavagem das contas que o abiã travará uma primeira aproximação com a divindade de que sua essência constitui. Por isso, podemos entender a lavagem das contas como um ritual de marcação de identidade. Todo o longo processo iniciático levará a uma identificação cada vez mais forte e profunda do fiel com seu deus, com seu eu profundo, da qual a lavagem das contas constitui o primeiro passo. (SOUZA, P., 2007, p.19).

No decorrer de sua participação, após ter a certeza da necessidade de realizar a iniciação, durante todo o processo de reclusão, os fios de contas, chamados de "deloguns", serão confeccionados no templo/terreiro pelos *egbon/egbomis*, ou pessoas especializadas e orientadas pelos *Bàbálòrìsà* ou *Ìyalòrìsà*, tal como citamos no decorrer do texto.

Figura 235 – A cangalha com os deloguns



www.adeloya.com.br . Acesso em: 15 ago. 2021.

Os deloguns formarão o conjunto de fios de contas, que é popularmente conhecido como “cangalha”[159]. A cangalha nada mais é do que vários deloguns (fios de contas) de cores variadas, que correspondem ao *òrìṣà*, ao enredo que o *elègùn òrìṣà* possui e à descendência familiar espiritual a qual pertence.

Podemos dizer que no momento que o/a *ìyàwó* está nesse segundo estágio, suas joias serão feitas em uma quantidade expressiva, pois cada fio de conta costuma ter de 7 a múltiplas voltas, sustentado pelas firmas, que “fecham os fios de contas”, ou seja, o arremate, dando um bonito acabamento. Haverá, ainda, o mokan, as senzalas, braceletes e umbigueira, feitos de palha da costa, adornados com búzios, miçangas e outros elementos que correspondam ao momento iniciático.

Os elementos que compõem “a cangalha” passarão pelo processo ritual de sacralização, juntamente com o/a *ìyàwó.* Há rituais específicos para fazer com que o conjunto passe a ter poderes mágicos, de proteção e munidos de axé, a força vital que será a ele depositada.

Abaixo, descrevo e detalho um pouco mais a respeito desse conjunto que constitui “a cangalha”.

a) *Mokan* – feito de palha da costa trançada e adornada com miçangas que correspondem à divindade venerável. Há vários fios trançados de acordo com a numerologia do *òrìṣà*. O acabamento se dá com palha da costa com o formato de uma vassoura;
b) *Fio de contas do òrìsà* – feito com missangas de acordo com o *òrìṣà* principal;
c) *Fio de contas do segundo òrìṣà* – feito com missangas de acordo com as cores do orisà secundário (adjuntó);
d) *Fio de contas de Òsàlà* – feito com missangas brancas opacas, devido a todos serem protegidos pela divindade funfun;
e) *Fio de contas de Yemoja* – feito com missangas translúcidas, transparentes, por ser a divindade que é a mãe de todos os *orìṣà*;
f) *Fio de contas do òrìṣà do Bàbálòrìsà ou Íyálòrìsà* – feito com missangas que remetem à divindade que os dignatários cultuam e louvam. É uma maneira de afirmar, comprovar e confirmar a filiação espiritual do *elègùn òrìṣà*;
g) *Fio de contas da nação* – feito de missangas de acordo com o patrono. No caso da Nação ketu, que tem como patronos *Osòósi* e *Ṣàngó*, poderá

[159] Palavra que possui vários significados, porém, no dito popular, utilizado nos templos/terreiros de candomblé da região nordestina, expressa a submissão do/da iniciada (iywaòó) perante a seu orisà, aos egbon/egbomi e ao Babalorisà/Iyalorisà. Uma das formas dos iniciados demonstrar humildade é permanecer de cabeça baixa, não olhar nos olhos, durante todo o período de preceito de iniciação e demais renovações festivas. O peso da cangalha, do conjunto de fios de contas, rente ao pescoço, colabora para que o iniciado não esqueça de cumprir essa ação e de manter essa atitude.

ser utilizado um ou outro. Ou até mesmo os dois fios de contas, a depender da tradição do templo/terreiro;

h) *Quelê* – feito de miçangas, búzios, de acordo com as cores correspondentes do *òrìṣà* principal e do adjunto. Porém, devido às multiplicidades, que envolvem as qualidades das divindades veneráveis, poderá haver modificações e acréscimos de outros elementos. Na festividade ritual dos 7 anos, haverá um outro quelê feito somente com búzios, devido ao fechamento do primeiro ciclo de graduação iniciática.
i) *Senzalas/braçadeiras* – confeccionadas com palha da costa, trançada e adornada com búzios e miçangas, é uma espécie de bracelete que é usado acima do contregum, um fio também feito de palha da costa com várias voltas;

Há outros elementos que são utilizados no corpo do adepto durante o período de iniciação:

a) *Umbigueira* – confeccionada com palha da costa e trançada, sem nenhum adorno. Usada durante os períodos de reclusão, do uso do quelê, para o cumprimento da iniciação e renovação no decorrer dos anos do iniciado;
b) *Xaorô/tornozeleira* – confeccionado com palha da costa e com adornos de miçangas e um chocalho, relacionado ao mito de vida de morte, segundo a cultura nàgô iyorùbá;
c) *Idés* - pulseiras de metal confeccionadas de acordo com a matéria prima que corresponde ao domínio dos òrìsà. Os idés são utilizados no tornozelo, no pescoço e no formato de gargantilha. Cada tamanho e formato dos idés terão uma função específica. Também é usado na composição dos elementos contidos nos ibás. Podem ser em prata, dourado ou cobre. A cor utilizada corresponderá à divindade venerável, assim como os materiais utilizados para a confecção dos fios de contas.

De acordo com cada divindade, “a cangalha” pode ser ainda mais enriquecida de outros elementos. Ou se acaso o *elègùn òrìṣà* for iniciado na divindade que for a mesma do dignatário/a, ou a mesma nação, a quantidade diminui, pois representa o mesmo *òrìṣà* e nação.

O adepto iniciado deverá utilizá-la durante todo o período após a iniciação, no cumprimento do período de quelê e após a retirada do objeto simbólico que finaliza o cumprimento do preceito, após o dia do *orunkò*). Vale ressaltar que o quelê é usado somente na iniciação e na festividade de 7 anos. Mas como toda regra possui exceções, se acaso o *elègùn òrìṣà* realizar a “troca de *asè*”, poderá utilizá-lo novamente, de acordo com as regras e dogmas da nova família que vier a fazer parte.

A utilização da cangalha sem o quelê ocorrerá, após o cumprimento dos preceitos de iniciação, mas principalmente, nos rituais públicos, pois além de ser símbolo de proteção, é também um elemento identitário, que confirma o renascimento do/da *ìyàwó* e posição adquirida na egbé.

Na festividade que corresponde a um ano de iniciação do adepto, ocasião em que são renovados os seus votos, o *Bàbálòrísà* ou *Ìyálòrísà*, em um determinado momento da comemoração, apresentará o *elègùn òrìṣà* a todos os visitantes e espectadores presentes no templo/terreiro (a depender da nação), e fará um pronunciamento, pelo esforço e dedicação do adepto, desejando-lhe felicitações e êxitos, por fazer parte da religião e dedicar-se a ela. E o mais importante, que continue a trajetória até alcançar a senioridade e sabedoria. Com isso, é retirada a cangalha[160] do pescoço do/da *ìyàwó*, que passará a usar somente o fio de contas correspondente ao seu *òrìṣà*, até completar a festividade de 3 anos. O fio é usado na diagonal, tendo a medida do pescoço até o umbigo. Conforme for sendo realizadas as demais celebrações votivas, no decorrer dos anos, a posição e estilo dos fios-de-contas vão se modificando. Esse conjunto, (a cangalha) que fora utilizado durante o período de iniciação e pós-iniciação, é preservado e resguardado no templo/terreiro, e muitas vezes, enfeita o igbá (assentamento) do *òrìṣà*. As mulheres que possuem divindades femininas usarão brincos em formato de argolas, geralmente de metal correspondente a sua divindade, ou de metais preciosos.

Geralmente, para os eventos cotidianos externos, como vida social, trabalho, são confeccionados fios simples, discretos, que acompanham os adeptos no seu dia a dia. Os deloguns são um “elo” entre as divindades veneráveis e os *elègùn òrìṣà*. Também o são outros elementos, tais como as vestimentas, trajes e indumentárias.

Na festividade de 3 anos, o formato do fio de contas se modifica e é acrescentado o segundo fio de contas, que corresponde ao segundo *òrìṣà*. O novo formato é conhecido popularmente como “chicote”, por ter a forma arredondada, onde os fios soltos são torcidos, formando uma espiral e um novo design. No ponto em que

[160] Ressaltamos aqui que toda regra possui exceções, justamente pela tradição e aprendizado oral de cada templo/terreiro, que segue à sua maneira, o uso das joias e elementos simbólicos. Tanto é que em muitos terreiros, a cangalha só é retirada após as renovações que completam o primeiro ciclo, o de 7 anos. Em outros espaços religiosos, as regras poderão ser outras, totalmente diferentes, principalmente após o processo de reafricanização, pois em campo, detectou-se a modificação da quantidade de fios que formam a cangalha e os deloguns. Compartilhamos aqui a experiência adquirida e vivida durante 10 anos do pesquisador, em um terreiro de nação ketu, em São Paulo, que realizava esse ato ritual da retirada da cangalha, após dada a festividade de 1 ano de iniciação, de acordo com a tradição do templo/terreiro matriz estabelecido no Rio de Janeiro.

há a firma que fecha a joia, há o acabamento com palha da costa, búzios ou um ou mais símbolos, que correspondem à divindade venerável.

O ou a *ìyàwó*, ao seguir a graduação, reforçando os votos de renovação ao completar 5 anos, terá o formato de seus deloguns modificado novamente, sendo usado em formato de gomos, que são separados por contas/firmas arredondadas, ovaladas ou compridas. Os fios passam a ser usados de forma transpassada no corpo, do ombro ao quadril.

Após esse percurso, com os votos de renovação que correspondem aos 7 anos, os fios de contas serão ainda mais requintados e confeccionados de maneira complexa e criteriosa, pois é o momento de alcançar a senioridade, a maioridade. E com a maioridade, as responsabilidades aumentam, e os fios de contas adquirem um caráter ainda mais valoroso, pois serão incluídos corais, segí, ouro, prata, cobre, entre outros elementos. Teremos, ainda, o anel de búzios, que confirma o estágio alcançado pelo *elègùn òrìsà* que, a partir desse momento, será *ègbón* com *oiyè* (cargo). Além de egbomi, será conhecido como *Oloiy*è.

Vale ressaltar que cada *òrìṣà* possui uma simbologia específica, e devido a essas especificidades, haverá a inserção de materiais que venham a corresponder a essa necessidade. Abaixo irei exemplificar os elementos simbólicos para cada *òrìṣà*, a fim de que possamos ter uma noção ampliada a respeito da importância da confecção desses fios de contas – verdadeiras relíquias para o povo de *òrìṣà* – e dos materiais utilizados.

Èsù – ogó, búzios e a figa[161];

Ògún – espada e elementos que se referem ao trabalho como: enxada, rastelo, facão, pá, martelo, foice e búzios;

Osòósi – ofá, arco e flecha, lua e búzios;

[161] A figa, um dos amuletos mais comuns, tem variadas formas e pode ser feita com diferentes materiais e cores. Cada uma dessas características é responsável por uma função específica como talismã, sendo a mais usual a de anular forças negativas, em especial o mau-olhado. Sua origem é mediterrânea e ela foi utilizada como joia-amuleto na Península Ibérica bem antes de se popularizar no Brasil. Muitas figas foram encontradas nas escavações arqueológicas de Pompeia e Herculano, demonstrando ser costumeiro seu uso entre os povos latinos da Antiguidade Clássica. Na sua origem, a figa tem, na representação da sexualidade e da fertilidade, a força capaz de atrair energias positivas como as consagradas à reprodução, à magia e à concepção da vida, A figa mais conhecida e também frequente é a que apresenta o polegar entre os dedos indicador e médio; neste caso, simboliza o ato sexual, onde o polegar representa o falo e os dedos indicador e médio formam um triangulo atribuído a vulva. Para mais informações consultar: CUNHA; MILZ, 2011, p. 131.

Ossañìyn – búzios, cabaças e folhas;

Logun edé – abebé, arpa, arco, flecha, cavalo-marinho e peixes;

Sangò – machado (oxê), caju, cágado, chave e odun ará (pedra de raio e búzios);

Omolu/Obaluwàiyè – pérola, búzios, foice e arpão;

Oyá – adagas, borboletas, pitanguinhas, búzios, raios e romã;

Obá – adagas, escudos e búzios;

Yemoja – estrelas, conchas e peixes;

Iyewá – adagas, escudos e búzios;

Òsun – abebê, búzios, adaga, flores e pequenos cachos de uvas;

Nàná Buruku – búzios e conchas;

Òsàlà (Osolufon) – pombo, leques, búzios, conchas e caramujos;

Òsàlà (Osògíyan) – pilão, escudo e espada;

Ibêji – chupetas, búzios, e todos os elementos dos òrìsà;

Erês – chupetas, búzios, moringa, e todos os elementos que pertencem aos *òrìṣà*.

Não podemos deixar de mencionar que há categorias e classificações que obedecem rigorosamente à relação do elemento simbólico com as divindades veneráveis. Para as divindades masculinas – *oborós*, temos o uso de missangas totalmente opacas, leitosas, havendo raras exceções para uso de peças com brilho. Quanto às divindades femininas, as *aiyabás*, há o uso de missangas translúcidas, com brilho e, muitas vezes, preciosas. Existem exceções a depender da qualidade da *aiyabá*, e com isso, haverá o uso ou ausência do brilho. Porém os metais preciosos são utilizados para todas as divindades veneráveis, principalmente após a vivência e festividades rituais realizadas, concluídas no decorrer dos anos e trajetória dos adeptos do candomblé.

Senioridade é algo relevante, que permite que os mais velhos tenham a liberdade de utilização de uma infinidade de fios de contas, de acordo com a tradição do templo/terreiro ao qual fazem parte. Poderão, ainda, utilizar peças específicas que são recorrentes para a identificação de cada divindade, como por exemplo, o uso dos *corais vermelhos* para *Oyá*, o *laguidibá* preto para *Obaluwàiyè/Omolu,* o *monjolô azul* para *Òsàlà/Osògìyán*, *âmbar* e *marfim* para *Ògún* e *Òsun*, o *laguidibá* branco para *Òsalà/Osolufon*, e assim sucessivamente para os demais *òrìṣà*.

A variedade de elementos simbólicos é tão diversa, que é impossível chegar a uma totalidade, justamente pelos aspectos empíricos, no que se refere à arte de criar e confeccionar os fios de contas, e ao conhecimento de cada sacerdote/sacerdotisa. As relações com o oferecimento dos materiais no ramo comercial e mercadológico também interferem na produção dessas peças. De tempos em tempos, surgem novos materiais que são agregados aos já existentes no culto afro-brasileiro.

Figura 236 – Penca de balangandãs / Acervo Museu Carlos Costa Pinto



Penca de balangandãs em prata, com 27 peças, corrente e chave, século XVIII
Fotografia: Saulo Kainuma, 2000.
Acervo Museu Carlos Costa Pinto[162]

Fica difícil a classificação exata desses elementos justamente pela infinidade e movência dessas informações.

Atualmente, na capital paulista, somando-se aos fios de contas do povo de *òrìṣà*, tem ocorrido o uso de joias que remete às clássicas “joias de crioula”, réplicas em prata ou ouro que remetem aos conjuntos, com correntões, pulseiras, brincos, braceletes, que fazem parte da joalheria das negras alforriadas dos séculos XVIII e XIX, misturados aos fios de contas, deloguns e ilequês. Há *designers* que estudam essas peças e as reproduzem, enfatizando a ressignificação das peças que são exemplos da cultura material negra, carregadas de simbologias, memórias e epistemologias africanas e afro-brasileiras na diáspora. Os interessados em produzir as réplicas dessas valiosas peças crioulas baseiam-se na ourivesaria portuguesa, na cultura africana dos povos *Akan* de Gana e dos iyorùbá da Nigéria.

[162] Para mais informações consultar: GODOY, Solange de Sampaio. Círculo das contas, joias crioulas baianas, Solisluna Design e Editora, 2006. (Museu Carlos Costa Pinto, Salvador, Bahia, BA – Brasil).

Os símbolos mencionados no decorrer do texto, de acordo com cada divindade venerável, são ressignificações das peças que compunham a nave[163], que sustenta os objetos contidos na penca de balangandãs, com diversos berloques, que eram usadas na cintura pelas negras no período colonial. Da cintura, foram transferidas para o pescoço. Ao observarmos os arremates dos fios de contas e dos ilequês, percebemos que há uma forte semelhança entre os objetos. Porém, foram ressignificados, inventados e reinventados na atualidade, através da joalheria contemporânea de candomblé, apresentadas e utilizadas por seus adeptos, pelos elègùn òrìsà e suas divindades nos templos/terreiros pesquisados em campo.

Figura 237 – Pulseira de copo e a pulseira de flandres dos òrìṣà



https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/sucesso-nas-novelas-as-joias-de-crioula-tem-relacao-com-a-liberdade/ (Imagem à esquerda) Acesso em: 15 ago. 2021. https://www.facebook.com/pg/OficinaDogum/photos/?ref=page_internal (Imagem à direita). Acesso em: 15 ago. 2021.

Além dos símbolos que compõe a penca, podemos exemplificar aqui uma outra peça de joias de crioula: “a pulseira de copo”, que foi ressignificada, fazendo parte das insígnias, paramentos de *òrìṣà*, que têm em seu conjunto uma peça semelhante. Isso pode ser observado, principalmente, quando o conjunto de paramentos é feito ou banhado de metal precioso, ou ainda, de folhas de flandres. Fica nítida a proximidade de uma com a outra. Por meio do caráter criativo em sua ressignificação, pode estar presente nas insígnias e paramentos de todas as divindades veneráveis, sem exceção. Os locais para a aquisição dos materiais são as casas de artigos religiosos espalhados por várias capitais, que importam os produtos *made in China* e alguns

[163] O balangandã possui uma haste que sustenta as peças nele inseridos que se chama nave. Geralmente a nave é vazada e com formas orgânicas, provenientes da observação dos elementos presentes na natureza.

países da Europa, como por exemplo, Veneza, segundo a antropóloga e *Ìyàlòrìsà* Gisele Omindarewá Cossard Binon (1923-2016) (*in memorian*), em seu filme *Giséle Omindarewa*[164], direção de Clarice Ehlers Peixoto, 2009.

Embora haja uma larga produção desses materiais no Brasil, o povo de *òrìṣà* tem preferências pelas peças importadas, dando a elas extrema valorização. O povo de *òrìṣà* ambiciona adquiri-las, custe o que custar. Muitos adeptos chegam a fazer uma poupança, a economizar o que podem e o que não podem, para adquirir todos os elementos e materiais para fazer parte da religião, pois, para o *òrìṣà*, não pode faltar absolutamente nada. Se não falta para o *òrìṣà*, não faltará nada para o seu *elègùn.* São emblemas de identidade, hierarquia e possuem valor agregado para seus portadores, que se orgulham de carregar os fios de contas de suas divindades veneráveis.

> Há um forte sentido de unidade e de preservação da memória do terreiro, principalmente do axé, quando os fios de contas são distribuídos, redistribuídos, reincorporados aos símbolos que são peças da joalheria ritual religiosa. Têm sentido de circulação, de convívio com o sagrado, de relação intimizada intermembros dos terreiros, seus ancestrais, seus deuses patronos, notabilizando indivíduos e grupos sociais. (LODY, 2010, p. 65).

Outro exemplo intrigante e muito comum no candomblé são os fios de contas e ilequês utilizados para presentear amigos, pessoas que têm importância e consideração entre os envolvidos. Numa determinada comemoração para as *aiyabás*, que geralmente ocorre entre os meses de novembro e dezembro, pude testemunhar a divindade presenteando um visitante que ela gostava. Aproximou-se dele, abraçou-lhe, tirou uma de suas pulseiras de cobre do pulso (idés), e um fio de contas, colocando-os no pulso e pescoço do rapaz. O rapaz, agraciado e envaidecido, ficou muito feliz e honrado. Foi um ato inesperado, mas de grande importância entre os dois. Em outras ocasiões, principalmente quando há entrega de títulos, cargos e até mesmo a inauguração de um templo/terreiro, que tem ligação com a matriz, será possível nos depararmos com a doação dos fios de contas, de dignatários de outras nações que são amigos dos contemplados e que se tornarão novos líderes religiosos.

---

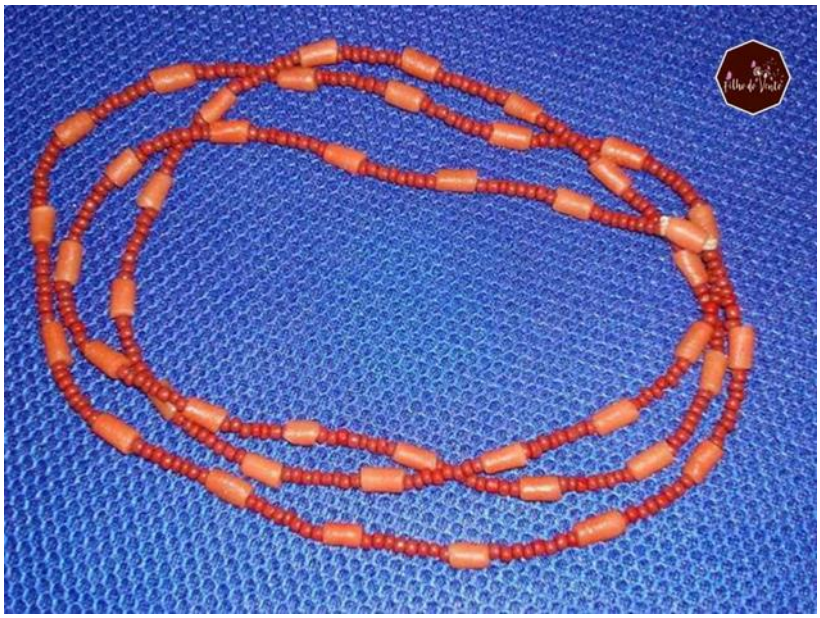
[164] Para mais informações, consultar e assistir filme. Disponivel em: https://www.youtube.com/watch?v=PowR8233dOA . Acesso em: 20 mar. 2021
Ver em: ZEPEDA, Vinicius. Omindarewá, a saga da francesa que virou mãe-de-santo na Baixada. Disponivel em: http://www.faperj.br/?id=1303.2.6 . Acesso em: 20 mar. 2021

Um desses fios de contas é o *hungebe,* que pertence a nação *djejè*, que cultuam as divindades vodun, do antido Daomé, atual Benin, mas que é utilizado na nação ketu. Há uma grande polêmica que envolve esse importante fio de contas, pois devido ao fundamento que há nele, tem gerado muitas discussões para aqueles, que desavisados, ousam utilizá-lo. Porém, como toda regra possui uma exceção, ele se apresenta no conjunto de fios de contas dos *ègbón* do candomblé de ketu. Seja por ter sido dado como presente, ou devido o *Bàbálòrìsá* ou *Íyálòrìsá* conhecer os fundamentos, e com isso, repassá-los para seus sucessores. No circuito de relações do candomblé, os que o possuem, afirmam que é o único fio de contas que acompanha o adepto no caixão, após a sua passagem do *aiyè* para o *òrun.*

Goldman (2005), aponta que,

> Pode-se observar, igualmente, uma bem marcada diversidade entre os diferentes grupos de culto, diversidade ligada à região da África de onde provém a maior parte do repertório de cada grupo, assim como às modalidades e intensidades de suas conexões "sincréticas" com outras tradições religiosas. (GOLDMAN, 2005, p. 1).

Figura 238 - Hungebe



Fonte: https://www.facebook.com/omoafefe/photos/o-hungeb%C3%A9-rungebe-o-fio-de-conta-sagrado-e-seus-segredoso-rungeb%C3%A9-hungebe-%C3%A9-o-fi/2866845336920679/. Acesso em: 10 jan. 2021.

Esse é um dado importante, que corrobora o exemplo sobre a doação, uso e aquisição do *hungebe*, citado aqui, uma vez que há o diálogo entre as diferentes

nações, que se constituíram e se reorganizaram no Brasil, cada qual a seu modo. Porém, não poderemos universalizar as semelhanças, homogeneizá-las, pois cada nação possui especificidades, normas, regras e dogmas que diferem umas das outras, principalmente, no que se refere às vestimentas, trajes, indumentárias, fios de contas e ilequês.

Embora parecidas, devemos ter um olhar criterioso e aguçado para perceber as particularidades de cada uma das nações e de seus costumes tradicionais, mesmo que sejam inventados e reinventados no decorrer dos tempos, da diáspora até a contemporaneidade. Há minuciosidades que temos que considerar e analisar, buscando o entendimento de cada uma delas. Goldman (2005), menciona que:

> Assim, a nação ketu seria originária dos ioruba da Nigéria e do Benin; a gêge, dos fon do Benin, e a angola dos banto de Angola e do Congo. Há diferenças entre os terreiros que se classificam em nações distintas, mas também entre os que se classificam na mesma nação – assim como existem vários tipos de misturas e combinações entre nações (GOLDMAN, 2005, p. 1).

Os Ogãs e as Ekèdjì também possuem os fios de contas e ilequês, de acordo com seus òrìsà e aos cargos atribuídos a eles. Por serem aqueles que não entram em estado de possessão ou transe, há também particularidades na construção dos fios de contas e formas de utilização no corpo. Além disso, em alguns casos, recebem uma faixa, que identifica seu cargo ou função na egbè.

Figura 239 – Ilekè de corais diversos



Fonte: https://segadasdesenho.files.wordpress.com/2011/12/guias-candomble-bahia-cores-hires-lasegadas-luis-antonio-segadas-nov-11.jpg . Acesso em: 8 jun. 2020.

Em São Paulo, na capital paulista, encontra-se a Rua 25 de Março, com várias lojas que oferecem diversos produtos para a montagem dos fios de contas. Já os ilequês africanos podem ser encontrados tanto nas casas de artigos religiosos nacionais quanto nas lojas de souvenirs africanos. Além disso, são encontrados, de maneira informal, por meio da venda pelos estrangeiros de várias partes da África, em particular, Nigéria, Togo, Mali e Benin, residentes no Brasil. Esse grupo, em específico, criou uma rede de relações comerciais que fornecem para pessoas físicas, para as casas de artigos religiosos, para os templos/terreiros, e ainda, para profissionais que terceirizam as vendas. Recentemente, em campo, pude presenciar um desses fornecedores que realiza as vendas dos ilequês de várias partes da África em um templo/terreiro reafricanizado.

Os *ilekè* africanos são valorizados e a sua aquisição já está massificada por toda grande São Paulo e região Sudeste. Muitas vezes, são utilizados sem nenhuma interferência ou acréscimo de algum outro elemento. Em outros casos, complementam o formato e o design dos fios de contas que são confeccionados nos templos/terreiros artesanalmente. Cada vez mais, vão se somando a joalheria religiosa afro-brasileira.

A criatividade na execução das peças, muitas vezes, subverte a tradição, pois a palavra-chave é ostentar, ficar *odara*, e principalmente, agradar as divindades veneráveis com o que há de melhor.

Luz (2017), em Agadá, dinâmica da civilização africano-brasileira nos oferece uma melhor compreensão do termo *odara.* Segundo o autor,

> a comunicação da visão de mundo, da integração cósmica entre os orixás, os ancestres, enfim os ara-orun e os habitantes desse mundo, os ara-aiyê, se faz através de uma linguagem peculiar que busca se caracterizar como forma de magnificar o sagrado, onde o sentimento estético se pronuncia. A dimensão estética está expressa no conceito nagô de odara, que significa bom, útil e bonito concomitantemente. O elemento estético é bom essencialmente porque é portador de determinada qualidade e quantidade de axé, e belo porque sua composição, forma, textura, matéria e cor simbolizam aspectos de representação da visão de mundo característica da tradição, realizando a comunicação. Por outro lado, a estética negra se caracteriza pela complexidade das combinações de símbolos e de códigos estéticos que se entrelaçam na dinâmica ritual. Os elementos símbolos, carregados de axé, tornam sua comunicação transcendente, propiciando e resultando na interação entre as entidades do orun e os seres do aiyê (LUZ, 2017, p.387).

Porém, não podemos nos esquecer que todos os objetos utilizados para os rituais, assim com as vestimentas, trajes e indumentárias religiosas negras, são

preenchidas e carregadas de sentidos, ou seja, esses elementos corroboram para que observemos a funcionalidade e propósito de suas simbologias, que expressam o cerne da cultura negra e afrodescendente na diáspora para além das palavras, desde seu surgimento em terras brasileiras, lá no Nordeste.Ouvi várias vezes de diversos adeptos, em diferentes templos visitados a seguinte frase:

“Dá-se o que há de melhor para os òrìṣà, para que também possamos receber as dádivas, as bençãos e obter condições de realizar nossos compromissos. Jamais poderemos dar algo inferior, uma vez que temos condições para tal, e usufruímos de coisas boas e com valia.”

Ao nos referirmos ao ato de ostentar, reflexões nos levam a supor que tal ostentação se dá devido à marginalização da religião no decorrer de sua história. Desde os tempos da colonização, o candomblé sempre foi perseguido e colocado como ação criminosa. Com isso, tudo que remete às materialidades que são indispensáveis para o culto, para a realização dos rituais, seja restrito ou público, tem de ter boa qualidade.

O candomblé e seus adeptos valorizam o mundo como um espaço de realização, de conquistas, e principalmente de alteridade. Nesse sentido, Amaral aponta a definição “ética da felicidade urgente” (1992, p. 75). Ou seja, “o aqui e agora” é o mais importante, e não há de se medir esforços para se sentir feliz, realizado, e por sua vez, ter a confirmação que as divindades estão felizes também, por serem agraciadas, louvadas e presenteadas por seus *elègùn*.

Há outro fator significativo que não podemos ignorar: a entrada da classe média, branca e intelectual no candomblé, com a permissão e autorização dos dignatários negros afrodescendentes, que muitas vezes, humildes e trabalhadores em subempregos, não possuíam as mesmas condições financeiras para a aquisição de peças tão valiosas, tal como as pessoas abastadas.

Através dos ritos e das iniciações para esse grupo social, seja ele emergente ou da elite, elevou-se as condições de posse dos sacerdotes/sacerdotisas, que passaram a ter condições financeiras para arcar com as necessidades religiosas e oferecer materiais nobres para as divindades veneráveis. O dinheiro no candomblé não é o problema, e sim, a solução para todos os males. Nada melhor que um bom ebó, bori ou a feitura de òrìsà para resolver as limitações humanas.

Em seu estudo, Rocha menciona que:

> O candomblé que chegou ao Brasil pelas mãos dos africanos ocupou um espaço próprio e hoje dele fazem parte negros e brancos, ricos e pobres, pessoas de variados níveis intelectuais, todos irmanados no culto aos *Òrìṣà* e na busca da felicidade. (ROCHA, 2000, p. 105).

Com a ampliação de templos/terreiros na região Sudeste, a partir do século XX em São Paulo, a classe média passou a fazer parte da religião. Detentores de posses, propõem-se a incluir, no contexto religioso do candomblé, materiais que possuem valor agregado. Isso ocorre com total autorização dos *Bàbálòrìsà* e *Íyálòrìsà*. Tudo é negociável, desde que venha a valorizar o grupo e a religião, mesmo com as restrições e costumes de cada um. A opulência e o luxo fazem parte do contexto religioso afro-brasileiro e não há nada errado nisso. O mercado, que é regido por *Èsú*, é o lugar das trocas e aquisição de bens. E a troca é algo benéfico, onde todos saem ganhando. Èsú não deixa os negociantes saírem em desvantagem.

Silva afirma que:

> Com a sua presença no contexto mais amplo da sociedade a partir do século XX, o candomblé ganhou mais visibilidade e começou a conquistar novos adeptos, que não tinham necessariamente relação com etnia, cor, posição social ou grau de escolaridade. “Hoje, aos deuses outrora clânicos (como os orixás) é permitido baixar em negros e brancos, pobres e ricos, homens e mulheres, na metrópole como na aldeia, indistintamente”. (SILVA, V. 2015, p. 170).

Os fios de contas serão somente desmanchados ou desfeitos no *asesè*[165]. O mesmo se dá com demais elementos, inclusive algumas vestimentas, trajes e indumentárias utilizadas, acumuladas e adquiridas no decorrer da carreira religiosa pelo adepto. Alguns dos fios de contas, que fizeram parte da coleção do sacerdote ou sacerdotisa, ficam de herança, assim como as vestes, que compunham seu guarda-roupas, de acordo com a vontade do *òrìṣà*, que solicita através do *meérindìlógùn* (jogo de búzios), através da leitura oracular divinatória, feita pelos dignatários especializados e conhecedores desse complexo ritual, que são solicitados para realizar o ato fúnebre.

Esse é o momento crucial para todos os envolvidos, pois dependendo da dedicação dos adeptos e graduação alcançada, há um grande dispêndio para essa cerimônia ritual, que não pode ser negligenciada. Deve ser realizada para que o espírito da pessoa possa alcançar o outro plano, invisível, e ser considerado um

[165] Ritual fúnebre.

ancestral divinizado no *aiyè*, que partiu para o *òrun*. Todos os adeptos do candomblé de ketu têm direito a esse ritual, havendo mudanças de sua realização, a partir de suas renovações realizadas após a iniciação, ou seja, de acordo com a sua gradação no culto religioso afro-brasileiro.

Muitos dos adeptos alcançam os maiores níveis que correspondem aos 14 e 21 anos (às vezes, para além deles). Com isso, os rituais são ainda mais complexos e devem ser realizados em diferentes ciclos anuais, até ser finalizado. Os fios de contas, as joias, as vestimentas, trajes e indumentárias são elementos que serão utilizados nesse complexo ritual, dando-nos a entender que todos os objetos são carregados de significados e são de extrema importância para a cosmovisão religiosa do candomblé afro-brasileiro na diáspora.

3.8 Calçados de candomblé – a altivez e soberania dos adeptos

Os calçados, além de proteger os pés, são complementos do vestuário do povo de axé para dar altivez aos adeptos durante os rituais internos, nas ações cotidianas no templo/terreiro, mas principalmente, quando utilizado nas festas públicas. Os calçados demarcam a posição e soberania de cada participante durante o *sirè*.

Os *abìyàn* costumam estar descalços durante o sirè, porém utilizam calçados para transitar pelos espaços sagrados externos e internos dos templos/terreiro. Geralmente usam as sandálias havaianas ou os populares crocs.

Figura 240 – Sandálias havaianas e crocs



www.havaianas.com [imagem à esquerda] . Acesso em: 28 nov. 2020.
www.riachuelo.com [imagem à direita]. Acesso em: 28 nov. 2020.

Os *ìyàwó* masculinos com iniciação e obrigação de 1, 3, 5 anos cumpridas, podem usar chinelas de couro brancas ou sandálias com trançados variados. Ao alcançarem a maioridade, após a obrigação de 7 anos, usarão os conhecidos babuches, de cores variadas ou com as cores de seu *òrìṣà*. Os sapatos, por serem complementos dos trajes, sempre seguirá a tabela de cores utilizadas.

Figura 241 – Chinelos de couro



Fonte: https://www.facebook.com/Feitonobrazil/photos. Acesso em: 23 nov. 2020.

Figura 242 - Chinelos de couro branco



https://www.lojadodote.com.br/produtos/chinelo-masculino-em-couro-branco-ref-1037/. Acesso em: 22 nov. 2020.

Figura 243 – Babuches by L&Z Cigano Calçados



https://www.facebook.com/lezsapatos . 4
Acesso em: 22 nov. 2020.

Os *ìyàwó* femininos com iniciação e obrigação de 1, 3, 5 anos cumpridas, podem usar chinelas ou rasteirinhas de couro brancas ou sandálias com salto baixo brancas. Ao alcançarem a maioridade, passarão a usar tamancos brancos com ornamentos e adornados com bijoux, ou usarão, ainda, as famosas mule. Além do tom branco ou perolado, seguirão a tabela de cores de acordo com a ocasião e celebrações.

Figura 244 – Chinelas de couro femininas



Fonte: https://www.elo7.com.br/chinelo-sandalia-babuche-em-couro-cru/dp/55144F
Acesso em: 23 nov. de 2020.

Figura 245 – Mule by L&Z Cigano Calçados



https://www.facebook.com/lezsapatos . Acesso em: 22 nov. 2020.

Figura 246 – Sandália Dakota para egbomi



https://www.dakota.com.br/ . Acesso em: 22 nov. 2020.

Os Ogãs e as *Ekèdjì* também possuem calçados específicos de acordo com suas posições na hierarquia do povo de *òrìṣà*. Para os ogãs é aconselhável o chinelo ou sandália de couro, sapato branco clássico ou babuche. E para as Ekèdjí, a sandália rasteirinha branca de couro, o mule e os tamancos brancos. Os *Bàbálòrìsà* ou *Ìyálòrìsà*, soberanos e dignatários de seus templos/terreiros, seguem a mesma etiqueta dos demais, porém, tanto para os homens como mulheres, há a liberdade total para o uso dos calçados. Aos homens, cabe usar os babuches com salto carrapeta, e para as mulheres, os mule com salto baixo ou agulha. Muitos deles gostam de usar seus sapatos e sandálias com tons de dourado ou prateado, ou muitas

vezes, no tom branco ou colorido, a depender do traje que estejam usando. Além disso, há serviços de sapataria especiais que criam emblemas, brasões e símbolos que são bordados nos sapatos. Algo bastante peculiar, pois nos parece que é uma outra forma de se autoidentificar perante os demais adeptos/participantes.

Figura 247 – Mule e babuche dourados



.
Fonte: https://www.sapatos39e40.com.br/mules/mule-dourado.
Acesso em: 22 nov. 2020.

Figura 248 – Babuche masculino



Fonte: https://www.magazineluiza.com.br/mule-masculino-em-couro-babuche-golden-seal-ref-700-art-sapatos/p/acbj93gd6k/md/muma/?&seller_id=artsapatosindustriadecalcados&utm_source=google&utm_medium=pla&utm_campaign=&partner_id=60481&gclid=EAIaIQobChMI0KHs58qi9AIVWiCtBh2psgvwEAQYBSABEgK7BvD_BwE&gclsrc=aw.ds . Acesso em: 22 nov. 2020.

Há templos/terreiros em que, para cada festividade, os adeptos possuem um imenso guarda-roupa, onde os sapatos e sandálias combinam com os trajes. Há a presença das cores ouro, prata, marfim e cobre. A diversidade é enorme, uma vez que há empresas especializadas em fabricar calçados para o povo de axé. A clientela é grande, solicita novidades e está sempre receptiva para a aquisição de calçados exclusivos.

Figura 249 – Calçado clássico para Ogã



https://www.fkvcalcados.com.br/ . Acesso em: Acesso em: 22 nov. 2020.

Figura 250 – Sandálias anabella para Ekèdjì



https://www.dafiti.com.br. Acesso em: 22 nov. 2020.

CAPÍTULO IV - Multiplicidades dos *Òrìṣà*: Enredo, Qualidades e Devires

4.1 *Òrìṣà* e Enredo

No Candomblé de Ketu é recorrente o uso do termo enredo. Clara Flaskman, em seu trabalho *Enredo de santo e sincretismos no candomblé de Salvador* (2017), destaca o uso frequente desse termo nas casas de candomblé. Segundo a autora, o termo enredo[166] daria conta de aspectos importantes das relações entre os *òrìsà* e santos católicos. Neste capítulo, incorporo essa ideia, visando explicitar suas reverberações na execução das vestimentas, trajes e indumentárias do candomblé[167].

No decorrer de uma iniciação, é comum um *Bàbálórìsá* ou uma *Iyàlórìsá* afirmar que um *òrìṣà* "possui enredo com outro", apontando relações entre eles, o que acaba por influenciar o próprio processo de iniciação do *elègùn òrìṣà* (o iniciado). Assim, um certo enredo explicita e reforça a definição e interpretação oracular divinatória, feita a partir do *meérìndílógún* (jogo de búzios), o qual apresenta a relação dos *òrìsà* que serão os regentes do *orí* (cabeça)[168] do adepto. Dessa forma, o enredo, entre outras coisas, também pode colaborar para a definição dos *òrìsà* que regem os adeptos do candomblé. E a partir das definições levantadas, dá-se o processo de construção dos trajes dos adeptos, das indumentárias dos deuses e de seus paramentos.

De acordo com Flaskman, ter enredo é ter uma relação, ou melhor, um complexo de relações. Essas relações podem se dar de inúmeras maneiras e em diferentes planos, pois um enredo pode dizer respeito tanto a relações entre os orixás, quanto a relações entre os homens, e ainda, muito frequentemente, entre humanos e orixás (FLASKMAN, 2017, p. 159-160). Essas relações acontecem em planos de existência diversos: mitos, memórias, interações na *egbé*, histórias, contextos míticos

---

166 O enredo pode também ser chamado de trama, pode ter, como núcleo, um conflito. É ele que determina o nível de tensão (expectativa) contido na narrativa. É no enredo que se desenrolam os acontecimentos que formam qualquer narrativa. No interior do candomblé, pode-se dizer que o enredo é a construção da narrativa de relações entre as divindades entre si e entre elas e os adeptos. A leitura divinatória (o jogo de búzios) exerce, nesse caso, o papel de mediação e tradução, na investigação da trama existente entre as divindades e o iniciado.

167 Utilizo a seguinte classificação: vestimentas para o vestuário de uso cotidiano do candomblé, trajes para o vestuário festivo dos adeptos e indumentárias para as vestes das divindades veneráveis – os òrìsà.

168 Uma das quatro partes integrantes do ser humano, segundo a filosofia iyorùbá: ori (cabeça), òjiji (sombra), èmí (hálito sagrado) e èlèdá (Deus). Orí é uma divindade independente dos òrìsà e subjetiva a cada ser humano. Orí recebe diversos cultos no candomblé, denominados borí.

e simbólicos. As diferentes divindades presentes no templo/terreiro[169] e os adeptos se conectam e se entrelaçam em uma trama de enredos.

Toda essa trama de enredos será determinante para a confecção das vestimentas, dos trajes e indumentárias do candomblé. Nas indumentárias dos *òrìṣà* e trajes dos adeptos, observa-se que os elementos utilizados em sua composição, tanto nas roupas quanto nos acessórios, devem ser pensados no contexto dos diferentes enredos que envolvem o *elègùn òrìṣà* (adepto) e as divindades veneráveis, - *òrìṣà*, que com ele se relacionam.

> No plano geral, as relações entre os orixás perpassam a sua mitologia. No plano individual, cada orixá feito (o santo da pessoa) pode ter diversos tipos de relação com outros orixás, com outras pessoas e mesmo com outras entidades não humanas. (FLAKSMAN, 160, p. 2017).

O enredo determina, em larga medida, as especificidades dos elementos utilizados para a confecção do vestuário, ou seja, obedecendo a tabela cromática, os tecidos a serem escolhidos, materiais específicos que irão tornar legível a identidade dos adeptos e de seus deuses. O conhecimento e a explicitação dos enredos se dão a partir da experiência e formação no candomblé, num processo marcado pela oralidade, pela troca de informações entre os pares, pela interpretação de sonhos[170], pela leitura oracular etc.

> Todos esses deuses, de origem, de herança, de destino, congregam-se no indivíduo, desenhando determinada configuração, tão complexa e tão dinâmica que é chamada enredo. O enredo de uma peça é a intriga que anima os personagens, os rumos da ação. O indivíduo está situado no centro de um drama divino, em que o dono da cabeça se exprime em primeiro lugar, por ter sido “fixado” pelos ritos de iniciação. Mas o processo iniciatório tem a função de “assentar” igualmente os demais deuses do enredo [...]. E para identificar quem são os deuses que o acompanham, decifrar seu destino, entender seu papel neste mundo, é preciso consultar o oráculo. [...] É o único meio que permite decifrar a leitura do enredo (AUGRAS, 1983, p. 199).

Apesar da importância da transmissão oral, cada vez mais somam-se na composição dos enredos conhecimentos literários dos mitos, dos itans, dos orikis, dos

---

[169] Com o crescimento do candomblé, muitos templos foram ocupando o espaço urbano, proporcionando uma certa visibilidade, deixando de estar escondido atrás de uma casa grande que o disfarçava. A palavra templo passa a ser utilizada na entrada dos espaços religiosos para exaltar a importância do culto contra a marginalização, racismo e preconceito. O terreiro não mais está nos fundos da casa grande ou escondido entre as matas.

[170] Os sonhos emergem no decorrer do processo iniciático devido aos rituais diários realizados durante a reclusão.

odus[171], e até mesmo saberes acadêmicos a respeito das diferentes divindades do panteão nàgô iyorùbá. Um caminho vai sendo trilhado a partir de saberes tradicionais, empíricos, intelectuais e sensíveis, estimulando o fazer criativo na confecção das vestimentas, dos trajes e das indumentárias de candomblé.

> No candomblé, a pessoa é formada de maneira contínua, ao longo do tempo – está, portanto, sempre se fazendo, sendo construída. Cada novo elemento que surge – ou seja, cada novo *enredo* – acopla-se aos demais, formando uma totalidade momentânea. Cada *enredo* é a um tempo todo (por ser completo em si) e parte (pois cada um é sempre parte de um *enredo* maior*,* que por sua vez nunca se completa). *Ter enredo,* portanto, equivale até certo ponto **a ser um pouco** a coisa, a entidade ou a pessoa com quem cada um se relaciona. (FLAKSMAN, 160, p. 2017).

Ou seja, uma formação continuada e cumulativa, tanto do líder do templo/terreiro, quanto das pessoas de sua *egbé*, vai sendo realizada, no interior de um processo de imersão e prática religiosa. A formação da pessoa se dá na soma das histórias envolvendo seres humanos e não humanos – os enredos – que compõem a sua vida (FLAKSMAN, 2016, p. 19).

Passo, agora, a exemplificar a relação entre indumentária e enredo a partir do exemplo da criação de uma indumentária para uma determinada *Oyá*. Em um dos mitos de *Oyá*, *Ṣàngó* a incumbe de ir buscar uma cabaça em um reino vizinho e, curiosa como ela só, abre a cabaça e bebe o líquido que está dentro. E de repente, ao abrir a boca, cospe labaredas de fogo. Em outro mito, *Oyá* ganha de *Obaluwàyiè* o reino dos mortos, durante a festa no Palácio. Em uma outra narrativa mítica, *Oyá*, que tem o poder de se transformar em búfalo, vê seu segredo descoberto por *Ògún*, enquanto passeia pelo mercado e é seduzida por ele.

As cores *dessa Oyá* são os tons terrosos claros, no lugar do vermelho, tradicionalmente considerado a sua cor. Eles apontam a relação mítica entre *Oyá* e *Obaluwàiyè* – o senhor da terra. A máscara de madeira entalhada e as correntes de madeira reafirmam essa relação com o reino dos mortos e com os ancestrais *Egúngún*[172]. O uso do eruexim, uma espécie de espanta moscas, feito de crina de cavalo, instrumento usado para comandar os *Egúngún*, aponta os conhecimentos que

[171] Os mitos são as fábulas e histórias dos orixás, os itans são as parábolas e metáforas presentes nos mitos, os orikis são poemas que relatam episódios da vida dos òrìsà e os odus são versos literários presentes no sistema divinatório de Ifá, um sistema filosófico e pragmático independente, mas estreitamente relacionado ao candomblé ketu (BENISTE, 2020, p. 558).

[172] Para mais informações, ver o mito *Oiá dá a luz a Egungun* (PRANDI, 2001, p. 309).

adquiriu em contato com *Osòósi*, que o confeccionou e lhe presenteou, para que ela tivesse o controle e liderança sobre os antepassados. As insígnias feitas de cordas de sisal, com adornos de búzios, miçangas de cores marrom opaco, sem brilho algum, apontam para a relação dessa *Oyá* com *Obaluwàìyè*, com *Osòósi* e com *Ṣàngó*, este que se tornou seu esposo até o final de sua vida terrena. Com isso, posso afirmar que a indumentária dessa *Oyá*, em todos os seus aspectos, é pensada a partir desses diferentes enredos, dos mitos relacionados a ela.

Figura 251 – Oyá Ìgbàlé de José Roberto Lima Santos



Ilé São José dos Campos – RJ, 1996
Foto: Adriana Soares

Figura 252 – Paramentos de Oyá Ìgbàlé



Foto: José Roberto Lima Santos, São Paulo – out 2020.

Além da relação entre os *òrìṣà*, vinculada sobretudo aos mitos; os sonhos, a leitura oracular do jogo de búzios, e os rituais secretos realizados no decorrer da iniciação podem apontar para outros enredos que influenciam a confecção da indumentária das divindades e os trajes a serem utilizados pelo *elègùn* – adepto, no decorrer de sua atuação religiosa. Os trajes e as indumentárias reavivam a memória ancestral e a cosmovisão iyorùbá na sua relação com os enredos. Fortalecem os aspectos culturais implantados, assentados na diáspora, desde tempos do tráfico transatlântico, que permanecem vivos e atuantes, mesmo com as intempéries, estratégias de epistemicídio cultural e religioso africano/afro-brasileiro em ação até os dias atuais.

No que se refere às demais divindades veneráveis do panteão nàgô iyorùbá, podemos mencionar outros exemplos: *Òsàlá* tem como cor primordial o branco, por ser uma divindade que faz parte da família das deidades funfun.

> As deidades Funfun são Oxalufã, Obatalá, Oduduwa, Òṣapópò, Oxaguiãn e Obàlùfòn. Òrisà-Nla- são as divindades que manipulam e tem o domínio sobre a formação dos seres deste mundo: os ara-ayé [habitantes deste mundo] e da formação dos seres do òrun [do além]. O àlà, um grande pano branco, é o seu emblema. É embaixo do àlà que ele abriga a vida e a morte. [...] Está situação está associada ao sentimento que aterroriza mais o nàgó: o de aniquilamento total, o de

> ser completamente reabsorvido pela massa primordial da existência e não renascer nunca mais. (SANTOS, J., 1975, p.76-80).

De acordo com o mito, *Èsù* lhe pregou várias peças durante a sua caminhada para a cidade de Oyó, onde visitaria seu filho *Ṣàngó*. O rei do pano branco acabou preso pelos soldados, acusado de ter roubado um cavalo que estava perdido. Na prisão, seu desejo de vingança fez com que todas as mulheres se tornassem estéreis e que doenças pairassem sobre a cidade. *Ṣàngó*, preocupado, consultou um *Bàbáláwo* e descobriu que havia alguém preso injustamente em seu reino. Ao entrar na prisão, reconhece seu pai, tira-o de lá, leva-o para seu palácio, banha-o, veste-o com os mais belos e alvos tecidos brancos, e ainda, ordena que todos os súditos também passem a se vestir com a cor branca em respeito ao ancião. A cor branca passa, assim, a ser a cor da indumentária de toda a família funfun, bem como a ser utilizada de um modo geral nas vestimentas e trajes dos adeptos, sendo base das indumentárias de todos os *òrìṣà* presentes no panteão nàgô iyorùbá. E ainda, é a cor determinante para os festejos e celebrações das Águas de Osàlá que acontecem entre dezembro e janeiro nos templos/terreiros paulistas.

Para *Osògiyán*, uma das divindades funfun, jovem, guerreiro e destemido, à cor branca – em sua tabela cromática – somam-se os tons metálicos, como o prata e o azul claro. Isso se deve ao seu enredo com *Ògún* que lhe deu, em certa ocasião, o domínio sobre as artes bélicas, ensinando-o a manusear a espada para afugentar a morte e vencer os inimigos[173].

Em outra versão de seus mitos, *Osògiyán* vivia na cidade de *Ìjèsà*, onde se plantava e comia muito inhame. Houve um tempo em que as chuvas não foram suficientes para que o plantio do inhame suprisse toda a necessidade de seu povo. *Osògiyán*, sem saber o que fazer, buscou a orientação de *Ìfá* e foi aconselhado a procurar pelo ferreiro, o afamado *Ògún*, pois ele lhe daria ferramentas suficientes para a colheita. O *Bàbáláwo* afirmou que *Osògiyán* seria abençoado com a chuva após entregar um ẹbó (oferendas) para *Èṣù* e para os deuses superiores.

Osògiyán seguiu em busca de Ògún e explicou toda a sua situação. *Ògún*, compadecido, fez muitas ferramentas para o grande guerreiro fùnfùn. De acordo com as profecias de Ifá, a chuva irrigou a terra e *Osògiyán* pôde, assim, levar alimentos para suprir a fome que assolava o seu reino. Como exemplo de gratidão, *Osògiyán*

---

[173] Para mais informações ver o mito *Oxaguiã inventa o pilão* (PRANDI, 2001, p. 488).

passou a usar o azul em suas roupas e sempre que podia batalhava ao lado de *Ògún*, pois tornaram-se grandes amigos. Daí suas insígnias sempre serem confeccionadas nos tons prata, suas contas nos tons branco leitoso opaco, azul claro e suas vestes, embora elaboradas na cor branca, sempre haverá nuances e detalhes em azul claro.

O uso de cores e materiais diferentes, que vão além dos tons de base para cada *òrìṣà*, ocorre, portanto, a partir dos múltiplos enredos. Quanto mais saberes e conhecimentos sobre os enredos são mobilizados durante os processos de iniciação e da realização dos demais rituais festivos, no decorrer dos anos de vivência na religião; maior será o fortalecimento do axé. O axé é absorvido, compartilhado e acumulado no decorrer da realização dos rituais e refletido na forma de confeccionar as vestimentas, os trajes e as indumentárias. Ao vestir as peças, o *elègùn òrìṣà* expressará o axé absorvido que foi assentado em seu orí e em seu corpo.

As particularidades de cada òrìsà são meticulosamente preservadas e respeitadas, tanto é que, ao ser detectado o enredo e as tramas míticas que lhes são determinantes, procura-se ser o mais fiel possível no ato de vestir do *elègùn òrìṣà* e dos seus deuses.

A indumentária dos *òrìṣà* passa por ritos de sacralização, assim como o corpo do *elègùn òrìṣà*. Uma vez que as divindades, segundo a cosmovisão iyorùbá, foram humanos, tal como nós, ao estar de volta ao *aiyè*, absorvem para si, através do corpo de seus escolhidos, as características que obtiveram durante a sua trajetória terrena. Assim como o *elègùn òrìṣà* está para a divindade venerável, *o òrìṣà;* a divindade venerável, o *òrìṣà* está para o *èlègùn òrìṣà*. Passam a se tornar um só no momento de sua presentificação na terra, principalmente no momento dos rituais, sejam eles secretos ou públicos. As peças vestíveis são elementos fundamentais para esse acontecimento, pois as indumentárias expressam as características das deidades e seus enredos.

A performance de louvação, o *sirè*[174] dos *òrìṣà,* é mais um momento de partilha e exaltação do enredo, uma vez que os deuses passam a se relacionar com seus filhos e com toda *egbé*. No *sirè*, haverá o grupo ao qual as divindades, no geral, estão associadas. Como exemplo, podemos mencionar: numa festividade para o *òrìṣà Ṣàngó*, haverá a presença de seu pai *Òsàlá*, sua mãe *Yemoja, Oyá*, *Òsun* e *Obá* (suas três esposas) e seu irmão *Bayani*. No ápice da comemoração, todos os demais *òrìṣà*

[174] Ritual festivo ou celebração pública.

se apresentarão a ele e para ele, pois *Ṣàngó* é o Rei de Oyó. E, por ser rei, todos lhe conferem reverência, homenagens e respeito.

O vestuário auxilia na identificação do *òrìṣà* [175], do seu enredo ou de seus enredos, uma vez que a deidade é algo concreto e real. A relação com o mundo invisível, torna-se visível e concreta no momento da realização dos rituais secretos, dos festejos e da confecção das vestimentas, trajes e indumentárias. O corpo, vestido e adornado, sendo este, repositório de memória e experiência vivida, contribui para tal presentificação, e ainda, a maneira com que os *òrìṣà* manuseiam as vestes e suas insígnias durante a dança. As peças são funcionais e possibilitam a expressividade corporal e performativa das divindades. Elas identificam quem são os deuses, suas relações uns com os outros, as disputas, as adversidades, as vitórias, as derrotas e o processo de divinização, exaustivamente narrados em seus mitos.

Figura 253 - Sangò de Sobalojú Fákáyòdé



Foto: Ase Ile Obá - Eduardo Cancíssu
Fonte: https://www.facebook.com/axeileoba/photos/2440655325984548
Acesso em: 14 dez. 2020.

[175] Nesse processo de concretização a partir do vestuário, notamos que a ideologia de gênero se apresenta na criação das peças, porém optamos por não abordar esse assunto nesse momento, uma vez que solicita aprofundamento e aporte téorico para o apontamento de hipóteses e a elucidação dos fatos.

O *ègbón* do Asé Ilè Obá, *Sobalojú Fákáyòdé* (figura acima), iniciado para o òrìsà Sangò, relata sua experiência com a criação das indumentárias de seu *òrìṣà*:

> Me recordo que no período de minha iniciação com Pai Luiz, foi tirada as medidas de meu corpo e não vi a roupa de Sangò. Somente pude observá-la após os rituais. E o traje foi retirado do terreiro, após dada a obrigação de 1 ano. Há regras para o uso de roupas, de acordo com as obrigações cumpridas. Para cada obrigação realizada, vai se mudando o tipo de tecidos, acessórios e outros elementos. [...] Haverá sempre um novo elemento a ser incluído. E a indumentária de meu Sangò narra minha trajetória, meu caminho no Candomblé. Ela carrega a memória, tanto minha, quanto a memória ancestral. E há outros detalhes importantes, como por exemplo: a coroa de Sangò, que tem em seus adornos, vários búzios, que estão relacionados à Yemoja, ao meu odú [...] A vestimenta do òrìsà, a meu ver e entendimento, representa o nascimento, a temporalidade, a relação com o sagrado. É algo único. A roupa auxilia na materialização divina do orìsà no aiyè. (Entrevista cedida ao pesquisador em 11 set. 2019).

Observando a experiência de *Sobalojú Fákáyòdé* – um *ègbón* e *oloiyè*[176] – , atualmente fazendo parte do templo/terreiro Asé Ilê Obá, percebemos que, além da temporalidade inerente aos diferentes enredos míticos, há uma temporalidade do próprio percurso do *elègùn òrìṣà* dentro da *egbé*, que também constitui um enredo capaz reverberar na criação das vestimentas, nos elementos vestíveis, nos materiais utilizados, nos tecidos europeus, africanos, brasileiros e orientais.

A dinamicidade de relações, experiências e posições no interior do grupo religioso fazem dos candomblés um celeiro de coletividades que se utilizam dos elementos vestíveis para a construção de suas identidades religiosas. A permanência da tradição nos modos de fazer os vestuários traduzirá os enredos, bem como as contínuas reatualizações, a constante revisão de saberes entre os pares, que não estão estagnados ou cristalizados no tempo. Os modos de construção do vestuário afrorreligioso não são imutáveis, mas flexíveis na absorção de novos elementos.

Além disso, vestuário de candomblé deve ser compreendido de modo indissociável dos ritos e festejos. O *orí* e o corpo são os locais onde a força impetuosa, o ardor e os sentimentos das divindades veneráveis estão assentados, e que se manifestam com veemência no momento do *sirè*, do ritual festivo. A alegria, as vicissitudes e experiências dramáticas, contidas nos mitos das divindades veneráveis,

[176] Pessoa que atingiu o degrau de sete anos, cumpriu com o primeiro ciclo de iniciação, tornando-se um “mais velho”, que passa a ter um cargo de importância e responsabilidade no templo/terreiro.

são externalizadas no ritual, através da performance, da dança e do gesto, dos corpos vestidos dos *elègún òrìṣà* possuídos por seus deuses.

Os gestos e movimentos são maneiras e formas de traduzir as características, personalidades e particularidades de cada um, podendo ser de guerreiros, caçadores, sedutores, corajosos, graciosos, maternais, justiceiros etc. É preciso ter um olhar atento e sensível para o imbricamento entre as indumentárias e a performance, a dança, a gestualidade, as saudações, os cantos, as declamações dos orikis, na presentificação das histórias das divindades.

Observemos a dramaticidade da dança de *Sangò* e de *Oyá*, ambos *òrìṣà* que, em algumas circunstâncias, fazem parte do enredo um do outro. Dominam os elementos mais intensos da natureza: o fogo, a água e o ar. A dança de ambos é rápida, contagiante e dramática, evoca a força que o fogo, a água e o ar possuem. *Sangò*, ao manusear o seu oxê (machado duplo), direcionando-o para o céu e para terra, demonstra seu poder real e a supremacia de um líder nato que domina, além de seus súditos, o fogo, os raios e os trovões. Enquanto *Oyá*, ao dançar com os braços abertos, evoca o poder que tem de dominar as tempestades, os ventos e, por que não, a liberdade do vôo das borboletas em busca do néctar mais doce que há nas flores[177]. Indo mais além, ao dançarem juntos, narram o quanto o amor entre ambos foi avassalador, a tal ponto de *Oyá* acompanhar *Ṣàngó* em sua última batalha, quando após a derrota, *Ṣàngó*, o rei de Òyó, adentrou na terra, passando a ser um deus divinizado por seus súditos.

A estudiosa Oyèrónkẹ́ Oyěwùmí, em a Invenção das mulheres (2021), afirma que a colonização britânica e a imposição do catolicismo na cultura iyorùbá trouxe consequências graves para a religiosidade negra, uma vez que o patriarcado ocidental, passou a ser determinante, impulsionando a identidade de gênero através da genitália, despotencializando o sentido mais profundo de gênero iorubá que vai muito além de uma cosmovisão ocidental pautada no gênero biológico. Cosmovisão ocidental e cristã que de certa maneira, descaracterizou as divindades, e por sua vez, suas indumentárias. Em alguns candomblés paulistas, òrìsà (oboró ou aiyabá) em corpo biológico tido como masculino (que tem o pênis), não usa saieta ou saia rodada,

[177] Oyá é uma divindade que tem o poder de se transformar em vários animais. No caso da transformação em borboleta, representa a natureza libertária e emancipatória que Oyá possui como uma de suas características principais. Oyá tem ainda relação com o mito de Èsù, que lhe concebeu várias poções de encantamento para utilizar, em situações de perigo, após ter feito oferendas e acordos com ele.

enquanto em corpo biológico tido como feminino (que tem vagina), sim. A justificativa se dá pela tradição que alicerça os costumes vestíveis, através dos fundadores e de suas linhagens. Essa realidade denota a impregnação de uma cultura cristã que em seu enredo de dominação no decorrer dos séculos, reduziu a profundidade de uma cosmopercepção iorubá que vai muito além do gênero biológico aos quais fomos e somos classificados.

A socióloga sustenta que:

Embora houvesse orixás anamachos e anafêmeas, como em outras instituições, essa distinção não tinha consequências; portanto, é melhor descrita como uma distinção sem diferença. Por exemplo, *Ṣàngó* (divindade do trovão) e *Oyá* (divindade feminina do rio) eram conhecidos por sua ira. Além disso, um censo dos orixás para determinar sua composição sexual é impossível, uma vez que o número total de orixás é desconhecido e ainda está em expansão. Além disso, nem todos os orixás foram pensados em termos de gênero; alguns foram reconhecidos como masculinos em algumas localidades e femininos em outras. (...) No mundo dos humanos, o sacerdócio de várias divindades era aberto a machos e a fêmeas. Em geral, o sacerdote singular de quem adorava um determinado orixá era membro da linhagem e de sua cidade de origem. Pelo exposto, fica explicito que a religião iorubá, assim como a vida cívica iorubá, não articulava gênero como categoria; portanto, os papéis dos orixás, sacerdotes e ancestrais não dependiam de gênero (OYEWÙMÍ, 2021, p.210). Ou seja, a cosmopercepção iorubá e suas divindades pertencentes a qualquer pessoa, não estaria veiculada ao sexo de nascimento e a classificação biológica. E muito menos, na articulação dos enredos que essa pessoa traz em seu destino, através da leitura e interpretação de seu odú.

A relação de gênero deve ser entendida como uma relação que incorpora e gera sentidos bem além do sexo biológico (REIS apud MATTORY, 1988, p.222). Independente do sexo biológico, qualquer pessoa poderá ser regida por uma divindade masculina ou feminina. Compreende-se que, através dessa reflexão dos autores mencionados, a confecção das indumentárias dos *òrìsà* não se enquadrem no conceito binário, tal como conhecemos, pois esse conceito binário de masculino ou feminino não abarca a cosmopercepção iyorùbá.

Supomos, que na confecção do vestuário para as divindades, se enquadria o conceito de agênero ou *genderless*[178]. Um bom exemplo dessa questão, é a indumentária de Osolufon (Òsàlá velho), independente do sexo biológico do *elègùn òrìṣà* é composta de laços, laçarotes, saia rodada, adê e camisu. O odú que corresponde a essa divindade é o número 10[179], que atesta que orí não tem gênero.

Uma vez que não há gênero no orí, é natural homens serem regidos por divindades femininas e mulheres por divindades masculinas. E a partir disso, as indumentárias devem corresponder a cada divindade tal como é reconhecida e identificada.

É preciso, todavia, estar alerta para a constituição da pessoa no interior do enredo, um processo que jamais se completa, segundo Flaksman, sempre recortado por novos e rizomáticos enredos:

> O enredo é, ao mesmo tempo, a história e a teia em que a pessoa se enreda – e que, com o tempo, vai revelando o significado dos eventos que o compõem. A pessoa, aí, não é uma totalidade, mas uma totalização – nunca se completa, embora esteja completa a cada instante. [...] O enredo pode ou não desembocar num caminho. Mesmo que desemboque, porém, ao longo do caminho irão surgir novos enredos – e, conforme a vida vai seguindo, esses novos enredos podem apresentar novos caminhos, numa lógica de retroalimentação constante. O enredo, nesse caso, é um definidor, um índice do não acaso que rege o candomblé. (FLAKSMAN, 2016, p. 23-24).

A religião afro-brasileira é viva e dinâmica, assim como a performance, a dança e os gestos realizados pelos adeptos e pelos deuses nàgô iyorùbá. Os enredos são constituídos dessa dinamicidade, pelas tramas e contextos que estão resguardados nesses espaços religiosos, onde o vestuário, aqui compreendidos como vestimentas, trajes e indumentárias são repletos de simbologias que nos convidam a refletir e

[178] Agênero ou genderless significa sem gênero.

[179] O odu número 10 corresponde a *òfùn*: 10º *odù* no oráculo *meérindilógún*. Corresponde ao *odù ìká méji* no sistema de *Ifá*. Representa a doença. Quem percorre esse odù é *Òsàlá* e *Obalúwáiyè*. É ligado ao elemento ar. Uma vez que *Òsàlá* que é o deus da criação e da familia funfun, está totalmente ligado a Oduduwa - o Ser Supremo que segundo os mitos iyorùbá em várias versões, ora aparece com uma divindade mítica masculina, ora uma divindade feminina. E com isso, essa é uma das possíveis explicações para que a indumentária de *Òsàlá* (*Osolufon*), tenha elementos que representam o masculino e o feminino, demonstrando a ambiguidade apresentada pela divindade africana. E ainda, a sua relação com o mito da criação do mundo.

entendê-las para além de um olhar ocidental cristão e generificado. A seguir, daremos continuidade na reflexão, nas qualidades atribuídas ao òrìsà assentados na diáspora.

4.2 *Òrìṣà* – Qualidades Atribuídas

Além dos enredos dos òrìsà na determinação de suas indumentárias, esbarramos com a ideia da "qualidade" atribuída a cada *òrìṣà* no processo da iniciação, na "feitura do *òrìṣà* ". As qualidades específicas de cada *òrìṣà* se manifestam no *meérìndílógún* (jogo de búzios) e se somam aos conhecimentos da tradição, presentes na oralidade ou em cadernos de fundamento[180]. Embora haja características distintivas de cada divindade venerável no candomblé de ketu, que são justificadas pelo enredo e orientam o uso de tecidos, cores, panejamentos e insígnias, há ainda esse outro fator. Poderíamos considerar que as "qualidades" atribuídas a cada *òrìṣà* constituem uma espécie de epíteto[181], que se agrega às suas características mais gerais.

Autores como Gisele Cossard Binon (2015) e Pierre Verger (2018), ressaltam a relação entre a qualidade atribuída e a criação das indumentárias e das insígnias. Verger aponta para uma infinidade de qualidades de Yemoja: Yemowô, Iamassê, Olossá, Assessu entre outras. Refere-se a Yemoja Ogunté vestir-se de tecidos nas cores azul, verde, prata, tanto em tons opacos, como cristalinos. Mostra, como traço distintivo dessa qualidade de Yemoja, a adaga, que utiliza por ser uma divindade guerreira que tem enredo com Ògún (VERGER, 2018, p. 129). Para cada qualidade de Yemoja, haverá uma cor, um elemento iconográfico específico. Segundo Binon (2015, p. 51), Yemoja Tonã gosta das cores azul escuro, pois vive nas profundezas das águas doces, enquanto Yemoja Sabá, por ter sido esposa de Orunmilá gosta da cor branco opaco.

Em campo ouvi as seguintes afirmações: “*Sou filho/a de Yemojá Ogunté! Ela veste somente tons de verde!”* Mas também ouvi por várias vezes: *“Esse traje é da*

[180] Os cadernos de fundamentos são uma espécie de diário, onde são registrados aspectos dos rituais que o ìyàwó vai passando em sua iniciação e no decorrer dos anos. Nele é registrado cada etapa da relação da pessoa com òrìsà que cultua e venera. E ainda, as particularidades da divindade, seus enredos, suas qualidades, suas oferendas, predileções etc.

[181] “Epíteto”: palavra de raiz grega que significa acrescido, posto ao lado, um substantivo, adjetivo ou expressão que se associa a um nome para qualificá-lo. Pode ser aplicado a pessoas, divindades, objetos ou, na taxonomia dos seres vivos, para designar a espécie ou gênero de um vegetal ou animal, respectivamente, epíteto específico e epíteto genérico.

Yemoja da Paula, não vá misturar com a roupa da Yemoja da Bernadete!"; "Esse traje é da Yemoja do Aníbal, tenha cuidado, pois a Yemoja dele é muito arisca e não gosta da cor vermelha! Deixe-a longe das outras!". Embora seja Yemoja, a deusa das águas doces na África, sendo cultuada no rio, e das águas salgadas no Brasil, sendo cultuada no mar, é um òrìsà único. Porém, quando se refere aos vários filhos/as que são iniciados e regidos por ela, temos inúmeras classificações, detalhes e especificidades que se refletem e se diferenciam nas suas vestes e nos elementos que compõem sua performance, através de sua partitura coreográfica, de gestos ou na maneira como se expressa durante o *sirè*.

Segundo Verger, o *òrìṣà Ṣàngó* possui 12 qualidades: Dadá, Afonjá, Obalubé, Ogodô, Obá Kossô, Jakutá, Aganju, Oranian, Airá Intilé, Airá Igbonam e Airá Adjaosi As qualidades de Airá, por exemplo, implicam em indumentárias e insígnias sempre nas cores branco e prata e, em alguns casos, usam ségi (corais azuis) em seus ilequês (fios de contas), ao contrário de outros, que usam o coral vermelho (VERGER, 2018, p. 146). Para os demais Sangòs, prevalecem em suas indumentárias as cores vermelha, marrom, ocre e preta e, em suas insígnias, o uso do cobre e dos símbolos em madeira.

Os *Bàbálórìsà* e *Iyàlórìsà* apontam os atributos que correspondem à divindade a partir da leitura divinatória oracular, da interpretação das "caídas" dos cauris (búzios). O axé primordial da divindade será estimulado a se manifestar na qualidade apontada pelo oráculo. Atualmente, nos templos/terreiros de candomblé em processo de reafricanização, revaloriza-se o culto de Ifá, e ganha importância na definição dos enredos, o jogo do *opelè ifá*[182], oráculo constituinte desse culto. A leitura oracular divinatória, para além da síntese apresentada no *meérìndilògun*, que possui a interpretação de 16 odus, passa a ser realizada a partir de outras fontes de interpretação, a se articular aos mais de 256 odus do *opelè Ifá*. Na prática oracular, os odus do jogo de búzios complexificam-se em articulação com a tradição de *Ifá*.

O corpus literário de *Ifá* é subdividido em versículos chamados *ese*. Os *ese* são contos cantados e decodificados numa linguagem poética; são versos que refletem a

[182] Opelé-ifá, opelifá ou rosário de Ifá, é um colar aberto composto de um fio trançado de palha da costa, fio de algodão ou metal, que tem pendentes oito metades de favas (sementes), retiradas da semente do dendezeiro. O Sistema de Adivinhação de Ifá foi proclamado Património Oral e Imaterial da Humanidade pela Unesco em 2005. Para mais informações consultar: Obras Maestras del Patrimonio Oral e Inmaterial de la Humanidad Proclamaciones 2001, 2003 y 2005 https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000147344_spa/PDF/147344spa.pdf.multi. Acesso em: 18 mar. 2020.

história, linguagem, crenças, visão de mundo iyorùbá e questões sociais contemporâneas. O presente nada mais faz do que repetir o passado, e até os acontecimentos da vida humana, à primeira vista imprevisíveis, desenrolam-se em quadros fixados pelos *Orixa* e traduzidos em *odu* (BASTIDE, 1958, p. 346). Essa tradição, cada vez mais difundida na cidade de São Paulo pelos *Bàbálàwo* contemporâneos africanos e brasileiros, tem tido implicações no jogo de búzios e, consequentemente, na explicitação das qualidades dos òrìsà veneráveis e de suas vestes. Este fenômeno, que cada vez mais tem se fortalecido em São Paulo, convida-nos a perceber o dinamismo da cultura e tradição iyorùbá na contemporaneidade, para além do que já foi realizado historicamente na diáspora. Há uma expansão dos saberes africanos que se movimentam, atualizam-se, reorganizam-se e se rearticulam.

José Roberval Marinho, em sua obra *os Òrìsá e suas Qualidades,* explicita esse processo, afirmando que:

> [...] cada Òrìsà é concebido como um saber primordial do universo e as qualidades conhecidas de cada um desses Òrìsà correspondem a um conhecimento de fundamental importância, ou seja, uma parte do saber que esse Òrìsà possui ou representa. O sistema de qualidades dos Òrìsà é bastante complexo e dinâmico, uma vez que não se tem exaustivamente definidas as qualidades, bem como no campo do conhecimento humano, não estão esgotadas as possibilidades de novas vertentes, descobertas e desdobramentos. Algumas estão consagradas pela incidência na atualidade, porém, muitas ainda são desconhecidas totalmente, podendo vir a ser descobertas e estabelecidas pelo complexo jogo de Ifá. (MARINHO, 2018, p.14).

A articulação com o *Opele Ifá*, a mensagem dos búzios, os sonhos, os mitos, o aprendizado da tradição junto à comunidade (egbé), são fontes de acesso às particularidades de cada divindade, às suas qualidades, mistérios e predileções. A dinamicidade viva da prática religiosa acontece unindo todos esses aspectos que convergem na descoberta de um segredo primordial. É aí que se configura a potência e força da divindade gerada no roncó[183] do templo/terreiro, que é o útero embrionário de toda egbé. A qualidade do *òrìṣà* é inicialmente revelada de forma sintética, sem muitos pormenores. Ao longo do desenvolvimento do adepto, novos elementos se agregam. Como apontam Deleuze e Guattari: “o segredo eleva-se do conteúdo finito à forma infinita do segredo. É aqui que o segredo atinge o imperceptível absoluto, ao

[183] Espaço restrito onde o iniciado permanece durante o período de reclusão para que a iniciação seja realizada.

invés de remeter a todo um jogo de percepções e relações relativas." (DELEUZE; GUATTARI, 2020, p. 88-89).

Podemos pensar, com Deleuze, que *o "segredo não é absolutamente uma noção estática ou imobilizada, só os devires são secretos; o segredo tem um devir"* (DELEUZE; GUATTARI, 2020, p. 87). As qualidades atribuídas não se findam, elas se multiplicam e, com isso, impedem qualquer definição fechada para a construção das indumentárias dos *òrìṣà*, o que é sobejamente demonstrado pela variedade *ad infinitum* das mesmas. Compreende-se, portanto, que os jogos divinatórios desempenham um papel central na definição das qualidades dos *òrìṣà*, pois através deles o segredo e sua revelação se alternam numa série em constante devir, ao longo da formação do adepto e através de quem os manipula para tais interpretações, nesse caso, os sacerdotes e sacerdotisas do candomblé.

4.3 *Òrìṣà* – Multiplicidades em Devir

A criação dos vestuários acompanha as qualidades infinitamente diversificadas dos orixás e, com isso, os trajes e indumentárias no candomblé multiplicam-se a cada ano e ocasião. Um bom exemplo é a festividade do decá (Odun Ejé), que comemora os 7 anos de iniciação de um *elègún òrìṣà* [184]. O *ègbón* e seu *òrìṣà* dançam com trajes e indumentárias novos, para (e com) todos os demais, que fazem parte de suas histórias, de seus enredos. Os trajes e indumentárias, que foram criados e confeccionados para cumprir o papel de apresentar as deidades e todos os seus atributos, narram também o desenvolvimento do *ègbón/elègùn*, suas transformações, habilidades, competências, suas relações, assim como as do *òrìṣà*. Referindo-se à iniciação no candomblé, Goldman afirma:

> Um indivíduo mais ou menos indiferenciado que torna-se uma pessoa estruturada; um orixá geral que se atualiza em orixá individual, a Iansã de alguém, o Omolú de outrem. Esses orixás individuais têm nomes e características próprias, assim como as pessoas são rebatizadas e vão se modificando a partir da iniciação. (GOLDMAN, 2005, p. 9).

Desse ponto de vista, um *òrìṣà* é um fluxo que pode ser "cortado" de diferentes maneiras, atualizando-se em diferentes níveis.

[184] Trata-se da confirmação da experiência adquirida e vivida, da maioridade alcançada, dos títulos e cargos. Todos os adeptos que ainda não alcançaram esse momento na religião, juntamente com suas divindades veneráveis do templo/terreiro reverenciam, com cânticos, louvores e homenagens, a conquista da senioridade alcançada por aquele que se tornou um egbomi.

> Em certo nível, o corte constitui o "orixá geral", Iansã, Iemanjá, Omolú etc., e esse processo é narrado em diferentes mitos. A iniciação, entretanto, não consiste jamais em consagrar alguém a um desses orixás gerais: "fazer a cabeça" ou "fazer o santo" – ponto central do candomblé – significa, na verdade, a produção ritual de duas entidades individualizadas a partir de dois substratos genéricos. (GOLDMAN, 2005, p. 9).

A partir da abordagem de Goldman (2005), poderemos supor que ao utilizar o termo "cortado", o autor se refere a "ser interpretado de maneiras e variáveis possíveis" através do oráculo divinatório e durante a realização dos rituais de iniciação para a concepção da feitura, e por sua vez, de sua continuidade no decorrer da trajetória e gradação do adepto. Nessa abordagem está implicado o conceito deleuziano de devir que se articula estreitamente ao de multiplicidades.

> Se reinterpretarmos o candomblé na chave do devir, a possessão, por exemplo, não significará tornar-se um orixá. Na verdade, sustenta-se claramente que ninguém poderia suportar a infinita potência que se abateria, aniquilando completamente o corpo do possuído. Pela mesma razão, diz-se que não é jamais o orixá geral que possui seu filho. Por outro lado, é evidente que a possessão não consiste em simples imitação; trata-se, antes, de uma espécie de devir: devir-Iansã, que mistura um devir-vento e um devir-guerreira; devir-Omolu, que combina um devir-terra com um devir-doente ou devir-curandeiro (GOLDMAN, 2005, p. 11).

Esse percurso que vai do fluxo genérico às individualidades (seja do *òrìṣà* seja do *elègùn*), exige que a análise das roupas, de suas relações com os devotos e com as deidades, se dê fora do quadro de uma classificação dos *òrìṣà*, a partir de suas supostas essências. Uma classificação arborescente, em linha descendente, que vai das características gerais (primordiais) dos orixás, aos atributos específicos relacionados às diferentes qualidades de cada um, parece inadequada (GOLDMAN, 2005, p. 2). No lugar, é preciso elaborar

> uma descrição etnográfica do candomblé que, em lugar de começar pelas supostas unidades que comporiam o conjunto, assume, desde a partida, o caráter de multiplicidade dos orixás, dos rituais, dos filhos-de-santo, e assim por diante. (GOLDMAN, 2005, p. 10).

Roger Bastide, em sua obra *O Candomblé da Bahia - rito nagô* (1958), já buscava construir uma interpretação sobre essas multiplicidades, e o fez a partir do mito de *Èsú*, uma força interna ao sistema, que se explicita

> como aquele que abre as barreiras, aquele que traça os caminhos, desempenhando ele um papel em todos os compartimentos do cosmos sem exceção, e estando também ligado como servidor tanto a cada orixá, quanto a cada homem em particular. Este mito traduz

> justamente a comunicabilidade dos conceitos classificatórios; e encaminhamento do pensamento lógico de um para outro conceito se torna teoricamente possível devido ao encaminhamento anterior a Exú de um orixá para outro, assim como do orisá para seu cavalo, dos Egun para os vivos. Havia, pois, razão para se afirmar que esta divindade constituía o princípio da ordem no universo. (BASTIDE, 1958, p. 343-344).

O que chama a atenção na abordagem de Bastide é justamente o desejo de ligar os compartimentos da realidade que estão separados, no interior de uma dialética do cosmos.

Um outro exemplo bastante significativo é o *òrìṣà Ossañìyn*, deus que em suas multiplicidades, é o detentor dos segredos das folhas, pois segundo o ditado: *kosi ewe kosi òrìṣà*, que em sua tradução quer dizer: sem folhas não há orixá. A divindade, segundo os mitos[185], era detentora de todos os segredos e mistérios que as folhas possuem em sua grande diversidade. Num belo dia, foi solicitado que dividisse os seus segredos com os demais orixás, mas apenas deu a cada um deles um pouquinho de seus segredos, permanecendo assim, um dos mais importantes deuses que sempre está presente nos rituais sagrados. Assim como *Èsù*, sem *Ossañìyn* nada acontece. É necessário evocá-lo para que a magia, o poder e a energia das folhas sejam transmutados para o corpo dos humanos, e com isso, ativar a energia ancestral que nele está adormecida e tornar-se presente em meio aos humanos. E a essa energia das folhas, se somam outras energias, que de certa maneira estão ligadas a *Ossañìyn*, uma vez que é o guardião dos elementos primordiais que estão contidos em tudo que há na natureza. Todos os seres que fazem parte da fauna e da flora contêm em si, multiplicidades de *Ossañìyn*, assim como nós, seres humanos. Fazemos parte de um todo, e por sua vez, de uma multiplicidade em vias de devir que se expande, se modifica, se amplia dando continuidade as espécies.

Levando-se em conta que cada *òrìṣà* é múltiplo e ao mesmo tempo, único, podemos considerar que

> [...] as modulações do axé – em um processo simultâneo de concretização, diversificação e individualização – constituem tudo o que existe e pode existir no universo. As próprias divindades ou orixás, em primeiro lugar. Cada um deles não é mais que a encarnação de uma modulação específica de axé. Em seguida, os seres e coisas do mundo: pedras, plantas, animais, seres humanos – mas também cores, sabores, cheiros, dias, anos etc. – “pertencem” a diferentes orixás, mas apenas na medida em que com eles compartilham dessa

[185] Para mais informações consultar: PRANDI, Reginaldo. A mitologia dos orixás, Companhia das letras, 2001. (ps. 150-160).

> essência simultaneamente geral e individualizada. Em certo sentido, cada ser constitui, na verdade, uma espécie de cristalização [...] resultante de um movimento do axé, que de força geral e homogênea se diversifica e se concretiza ininterruptamente. (GOLDMAN, 2005, p. 8).

A modulação do axé que se movimenta, diversifica e se concretiza ininterruptamente no universo, o faz também na composição das vestes. Ao analisar as vestimentas, trajes e indumentárias de candomblé, é preciso ir além da primeira impressão, da primeira camada que é apreendida pelo olhar e pela contemplação durante o *sirè*. Faz-se necessário esmiuçar e descobrir o que há por debaixo das anáguas, desatar os nós que formam os laçarotes, observar os riscos, relevos, texturas que compõem os bordados de *richelieu*, e as sobreposições que são criadas através do uso de panejamentos africanos. Cada um desses elementos, correspondem as multiplicidades existentes nas divindades veneráveis, e nós, seres humanos, tentamos dessa maneira, através das vestes, absorver, traduzir, tornar palpável esses devires, para que possamos compreender nossa ancestralidade e relações profundas com nossos deuses.

Sendo assim, uma vez que a indumentária dos *òrìṣà* os identificam no *aiyè*, entre nós seres humanos, supomos que em sua composição de criação e confecção, critérios devem ser seguidos, ou seja, as técnicas, análises oraculares divinatórias, atribuídas aos enredos, as multiplicidades e devires, podendo cada vez mais fortalecer a relevância da cultura vestível apresentada no candomblé de ketu e de suas divindades veneráveis.

CAPÍTULO V - O ILÉ AFRO-BRASILEIRO ODÉ LORECY ASÉ KETU E OS TRAJES AFRICANOS

5.1 O Ilé Afro-Brasileiro Odé Lorecy Asé Ketu

Figura 254 – Templo Odé Lorecy



Foto: Vagner Gonçalves da Silva
Fonte: https://www.facebook.com/ileode.loreci/photos_all . Acesso em: 15 abr. 2021.

O Ilé Afro-Brasileiro Odé Lorecy Asé Ketu, localizado no município de Embu das Artes, em São Paulo, foi fundado na década de 1980, pelo sacerdote e dignatário Leopoldo Alves de Campo Sobrinho. No espaço, além de culto aos *òrìsà*, há a difusão da religião tradicional iyorùbá *Ìṣẹ̀ṣe Ẹ̀sìn Òrìṣà Ìbílè*[186]. O templo/terreiro divide-se em quatro ramificações de culto: *Òrìṣà, Orunmila Ifá, Egúngún e Íyàmì Òsòròngá*. O líder e *Bàbálòrìsà*, Léo de Logunedé, popularmente conhecido, possui títulos honoríficos e

[186] Ìṣẹ̀ṣe, Ìṣẹ̀ṣe Làgbà, Ìṣẹ̀ṣe Àgbáyé, Ẹ̀sìn Àbáláyé Yorùbá, Ẹ̀sìn Ìbílẹ̀ Yorùbá, Ẹ̀sìn Òrìṣà ou Rìlíjìọ́nù Àbáláyé Yorùbá são denominações dadas a religião tradicional iyorùbá, embora, a mais comumente utilizada seja Ìṣẹ̀ṣe, que possui o significado de primordial, espiritual e material. É uma religião ancestral praticada desde os primórdios, que engloba manifestações, fundamentos culturais, sociais e religiosos, de um país da África Ocidental chamado Nigéria. O Ìṣẹ̀ṣe possui ensinamentos, práticas sociais e rituais religiosos que organizam a estrutura das sociedades nativas nigerianas, permitindo também concepções próprias a respeito de Olodumarè (Deus), das Divindades e do Universo em geral. Porém, mesmo dentro de uma mesma comunidade, cidade ou estado, podem existir especificidades em relação às visões a respeito do sobrenatural. É uma tradição religiosa que em quase nada foi influenciada pelas religiões surgidas depois na Nigéria, como o Islamismo e o Cristianismo. É uma religião que além de praticada intensamente na Nigéria, vem sendo também muito praticada e difundida em países da América, Ásia e Europa. Fonte: https://gaiapaganus.wordpress.com/2016/04/11/i%E1%B9%A3e%E1%B9%A3eesin-abalaye-yoruba-religiao-tradicional-ioruba/ . Acesso em: 22 mar. 2021.

menções honrosas: *Bàbá Léo de Lògún ède*, *Bàbá Ógúndare*, *Mayégún Awo*, sendo filiado ao *Ogbé Yonu Temple Ilú*, localizado em *Osogbo*, na Nigéria.

O sacerdote não abandonou o candomblé, preferindo a agregação, isto é, o acúmulo de conhecimentos e saberes, de sua experiência vivida e adquirida no decorrer de sua trajetória religiosa, no contato com a religiosidade e cultura afro-brasileira e por sua vez, africana, através do culto tradicional iyorùbá, ao passo que se mantém fiel à sua tradição de candomblé, sendo iniciado para o *òrìṣà Lògún ède*. Dessa maneira, Bàbá Léo preserva a estrutura do candomblé e os ensinamentos de sua família de axé candomblecista, enquanto traz do *Ìṣẹ̀ṣe Ẹ̀sìn Òrìṣà Ìbílè* iyorùbá (religião e cultura tradicional africana iyorùbá), conhecimentos teológicos e rituais, supostamente perdidos no candomblé brasileiro. Ele atende utilizando o *meérìndílógún-Ifá* em sistema africano, para mencionarmos uma das situações em que faz uso de seu conhecimento adquirido na religião tradicional iyorùbá. Possivelmente, as práticas rituais desse espaço também se ampliaram no decorrer do aprofundamento do sacerdote e de seus discípulos em contato com a Iyorubalândia, em particular, a Nigéria.

Fui levado a pensar as vestimentas, trajes e indumentárias do candomblé ketu e o uso dos trajes africanos, levando em conta o processo de reafricanização[187] de muitos templos/terreiros afro-brasileiros. Na disciplina “Do afro ao brasileiro: cultura e religião”[188], ministrada pelo Prof. Dr. Vagner Gonçalves da Silva da USP – Universidade de São Paulo, pude iniciar minhas primeiras reflexões sobre o tema.

Para enriquecer o conteúdo abordado na disciplina, o professor nos convidou a visitar o templo/terreiro para ter um contato direto com o processo de pesquisa que ele realiza há muitos anos, o que inclui sua colaboração para a patrimonialização de sete templos/terreiros de candomblé paulistas[189], entre eles o Ilé Afro-Brasileiro Odé

[187] Hoje está presente nos meios religiosos um movimento de “reafricanização”, isto é, de recuperação de antigas práticas e significados de certos aspectos materiais do culto, tal como se apresenta hoje na Nigéria, além do aprendizado da língua ritual, o iorubá (SILVA, 2021, p. 58).
[188] Disciplina ministrada pelo Prof. Dr. Vagner Gonçalves da Silva. Para mais informações ver em: http://antropologia.fflch.usp.br/vagner . Acesso em: 22 mar. 2021.
http://www.doafroaobrasileiro.org/ . Acesso em 22 mar. 2021.
[189] Para mais informações consultar: Imprensa Oficial de São Paulo - Suplemento de atividades de 2018.indd (30). Disponível em: https://www.imprensaoficial.com.br/Certificacao/GatewayCertificaPDF.aspx?notarizacaoID=aef68874-c1b1-41a0-8c65-8d23841f1005 . Acesso em: 8 nov. 2021.

Lorecy[190]. Surpreendi-me com a magnitude do local, mas também por ter um museu que abriga a memória material e imaterial, através das vestimentas, trajes e indumentárias de candomblé dos próprios participantes do culto ali preservadas.

Fiz amizades no templo/terreiro, inclusive com uma das iniciadas, Paula Homem de Montes de Yemoja, também estudiosa e pesquisadora no que se refere ao vestuário religioso de candomblé. No decorrer da aproximação com a *egbé* (comunidade) Odé Lorecy, foram realizadas algumas entrevistas, observação de alguns rituais públicos e festividades decorrentes do calendário anual de 2019 e início de 2020, anterior à pandemia COVID-19.

Segundo Silva:

> Pode-se dizer que o Ilê é um exemplo típico de processo de formação e transformação do candomblé em São Paulo, que só se tornou uma religião demograficamente significativa a partir dos anos 1970. Esse crescimento do candomblé no Sudeste foi resultado da valorização dos cultos afro-brasileiros em nível nacional e, particularmente, dos fluxos migratórios nordestinos dos anos 1950, que trouxeram para a capital paulista um número significativo de adeptos desses cultos até então mais desenvolvidos em regiões como Bahia, Pernambuco e Rio de Janeiro (SILVA, V. apud SILVA, V., 1995, p. 75).

O *Bàbálòrìsà*, juntamente com seu grupo, assume a reafricanização em diálogo com a cultura do candomblé brasileiro, pois viaja anualmente para a África há muitos anos na busca de conhecimentos, aprimoramentos e iniciações. Há ainda a aquisição de vestimentas e trajes africanos que se somam à tradição preservada pela *egbé* Odé Lorecy. A família[191] africana ao qual o templo/terreiro faz parte, uma vez ao ano, vem ao Brasil, a fim de realizar rituais e participar de festividades no Ilè Afro-Brasileiro Odé Lorecy.

[190] O Ilé Afro-Brasileiro Odé Lorecy Asé Ketu recebeu o parecer oficial do tombamento em 2019. Para mais informações consultar: SILVA, Vagner Gonçalves da. Terreiros tombados em São Paulo, laudos e reflexões sobre a patrimonialização de bens afro-brasileiros, São Paulo, 2021.

[191] Refiro-me à família espiritual a qual o sacerdote pertence, devido a sua iniciação em África adquirindo, assim, vínculos com sacerdotisas e sacerdotes do território iyorùbá. Uma vez que há um posicionamento claro e objetivo de reafricanização de suas práticas, Bàbá Ógundare, em muitos depoimentos e entrevistas, afirma que esse foi e é um de seus desejos, pois compreende que a sua atuação como um líder religioso, necessita cada vez mais de aprofundamento e conhecimento a respeito do culto e da cultura africana na fonte.

Figura 255 – Suportes/araras presas nas paredes com os trajes dos adeptos do templo/terreiro



Foto: José Roberto Lima Santos, Embú das Artes, dez de 2019.

Ao visitar constantemente o *Ilé*, no período de celebrações públicas, percebi a importância dada pela comunidade à cultura dos modos de vestir africanos e afro-brasileiros. O templo/terreiro, além de possuir o vestiário para todos os participantes, locais específicos onde são resguardados o vestuário religioso, possui também guarda-roupas e araras com trajes africanos, distribuídos nos espaços reservados à moradia, organizados no entorno da edificação, que é mantido pelos adeptos. E ainda, mais interessante, o espaço criado pelo *Bàbá Ògúndare* juntamente com sua *egbé*, acima do grande salão de festas (o barracão), que abriga um museu.

O Museu *Òsun Ìyá Oke*, inaugurado em 2004, compõe o *compound* [192] e foi construído em cima do grande salão (barracão), disponibilizando, de forma didática, trajes, indumentárias, paramentos, assentamentos etc.; à apreciação dos visitantes. Os trajes africanos ali expostos, assim como as indumentárias dos *òrìṣà* foram utilizados pelos adeptos (vivos ou já falecidos). E para complementar a coleção, há vestes dos ancestrais africanos *Egúngún* de *Abeokutá* e *Gèlèdé* de *Osogbo*, em

[192] Refiro-me a esse espaço, utilizando *compound* baseado na cultura africana iyorùbá, onde numa determinada área estão contidos a casa dos moradores, dos parentes, templos consagrados aos òrìsá e antepassados da família, floresta sagrada e o cemitério. Para mais informações consultar capítulo 5 da obra de Capone (2011).

diálogo com os demais deuses veneráveis, referentes ao candomblé de nação ketu ali cultuados.

Figura 256 – Logo do Instituto



Fonte: https://m.facebook.com/watch/?v=388025635539652&_rdr. Acesso em: 22 mar. 2021

Inclusive, há uma indumentária nos moldes do vestir “afro-brasileiro” criada e confeccionada para o *òrìṣà Okô*[193], uma divindade africana rara no Brasil. E com isso, nos parece haver realmente um processo de aglutinação nos modos de vestir, que permite tal hibridismo: uma deidade africana, vestida "à moda afro-brasileira".

Elisabete de Oyá, adepta desse templo/terreiro e *Ìyá Moro*[194], colaborou com seu depoimento, que esclarece a criação do museu e a formação do centro cultural.

> O museu foi criado em 2004. Em 2008 foi inaugurada a biblioteca. Até então, embora o museu estivesse aberto para visitação, era somente voltado para os participantes do templo/terreiro, sem o objetivo de enaltecer os aspectos culturais presentes ali. Estávamos ainda voltamos para os aspectos religiosos. Havia visitação e não estava inserido abertamente ao que se refere ao universo cultural. Ao percebermos a importância cultural presente, fizemos a inscrição do museu no IPHAN e iniciamos a divulgação do museu de maneira mais ampla. Em 2014 nos organizamos e fundamos o Centro Cultural Mayegun Awo Ogbeyonu, mas ainda de maneira singela, com algumas atividades educativas, palestras, eventos e encontros para que não ficássemos engessados devido ao contexto religioso, mas dispostos à visibilidade cultural, uma vez que o museu se propõe a esse papel. O núcleo do Centro Cultural *Mayegun Awo Ogbeyonu* em

[193] *Òrìṣà* que na natureza representa a terra, e na vida o trabalho agrícola e os cultivos. Está relacionado diretamente com a agricultura e o campo. Protetor das lavouras e dos arados. Dá força a vida, porque proporciona os meios de sustento dela, dando os alimentos necessários para se viver. Está fortemente relacionado a *Ògún* e a *Olokun*. Provém do território *Saki*, ao oeste de Oyó. É considerado o árbitro das disputas, especialmente entre as mulheres, ainda que seja também o juiz das disputas entre os *Òrìṣà.* É um trabalhador dedicado e guardador de segredos. É o que provém o alimento do mundo, por ser a própria terra. Assegura a prosperidade das colheitas. Suas mensageiras são as abelhas e representa a prosperidade e a fecundação, por isso as mulheres estéreis recorrerem a ele.

[194] Responsável pelo culto e ritual do ipadè de Èsù, além de outras atribuições na egbé.

> 2020, ganhou um corpo jurídico e foi legalizado como uma instituição cultural sem fins lucrativos, desvinculado da parte religiosa. O núcleo do centro cultural é formado por advogados, professores, artistas plásticos e especialistas em museologia, interessados em difundir a cultura consolidada no Ilè Afro-Brasileiro Odé Lorecy Asé Ketu. (Entrevista cedida ao pesquisador em 8 nov. 2021).

Figura 257 - Trajes africanos preservados no Museu Òsun Ìyá Oke (I)



Foto: José Roberto Lima Santos, Embu das Artes, out 2021.

A maneira como foi pensada a estrutura organizacional das peças, documentos, fotografias, trajes dos adeptos, indumentárias dos *òrìṣà*, baseia-se na ordem do *sirè*. Assim como no *sirè*, os *òrìsà* estão ali separados por elementos básicos da natureza da qual são constituídos (fogo, terra, água e ar), e pela sequência ordenada segundo os dogmas da nação ketu e da *Ìṣẹ̀ṣe Ẹ̀sìn Òrìṣà Ìbílè*.

As vestimentas, trajes e indumentárias, estão todas dispostas em manequins negros, enfatizando a origem de todas as divindades do panteão africano, perpetuados na diáspora, nos templos/terreiros de candomblé nagô iyorùbá e neste caso, no Ilè Afro- Brasileiro Odé Lorecy Asè Ketu, reafricanizado.

Vagner Gonçalves da Silva (2021), faz observações a respeito desse museu:

> [...] Nesse espaço há dinamismo e experiência imediata. [...] os orixás se apresentam “estáticos” para serem observados com calma e em seus detalhes míticos e características litúrgicas. [...], prevalece a experiência reflexiva de aprendizado. [...] pois faz parte da cultura afro-brasileira não impor barreiras entre o sagrado e o profano (SILVA, V. 2021, p. 200).

Figura 258 – Trajes africanos preservados no Museu Òsun Ìyá Oke (II)



Foto: José Roberto Lima Santos, Embu das Artes, out 2021.

Um detalhe chamou minha atenção: os manequins que representam os *òrìṣà* cultuados no templo/terreiro estão acima do chão, em bases retangulares o que os coloca num plano alto, facilitando a visão de detalhes que, de outra forma, não poderiam ser observados. As indumentárias foram confeccionadas pelos próprios designers que fazem parte do templo/terreiro.

Ao observarmos a coleção de indumentárias de *òrìṣà* dispostas no museu, percebe-se o domínio técnico e artesanal no manuseio dos materiais utilizados como búzios, pedrarias, strass, penas naturais, palha da costa, corais etc. E ainda, a preservação e perpetuação das indumentárias dos *òrìṣà* à moda afro-brasileira, uma vez que essas vestes seguem o rigor do candomblé afro-brasileiro. Ou seja, embora

o templo/terreiro Ode Lorecy se assuma como reafricanizado, os costumes vestíveis dos *òrìṣà* não foram alterados, uma vez que a religião preza pela tradição e costumes.

No candomblé, os modos de vestir, são passados de geração a geração, com o intuito de preservar o conhecimento, os sentidos e significados que potencializam os rituais e os festejos. Apenas alguns elementos foram incorporados, como por exemplo: o *ogó* que compõe as insígnias, os paramentos e colares ritualísticos.

No museu, ao seguirmos a trilha, nos deparamos com um manequim representando *Èsú*, o primeiro *òrìṣà* venerável apresentado e representado. Em sua indumentária, observamos a presença do estilo afro-brasileiro, presente na tradição do candomblé brasileiro, havendo tons vermelhos e pretos por serem essas as cores referidas ao deus da comunicação. As estampas em cashmere possuem todas as cores do espectro cromático. O fundo é preto e vermelho, com estampas coloridas. Está, também, acompanhado de suas insígnias: o *ogó*, uma espécie de representação fálica adornada com búzios, e um gorro pontudo. Aos pés do manequim, encontramos objetos cenográficos[195], que representam a comida do *òrìṣà*, a farofa de dendê e garrafas de bebidas alcoólicas, que são oferecidos a ele, servindo para alimentá-lo e homenageá-lo.

Logo na sequência, já ao lado, teremos um manequim negro representando o sacerdote de Ifá, vestindo um traje de tecidos *aṣọ oke*[196] feito no tear, nas cores bege, amarelo e pink. Ao fundo, um mapa-múndi, dando destaque para a África.

Ao seguirmos a trilha do labirinto, deparamo-nos com os demais *òrìsà*, com suas indumentárias e seus atributos: *Ògún, Osòósi, Omolu/Obaluwàiyè, Osumaré*, *Irôko, Oriokê, Logunedé, Òsun, Ibêjis, Yewá, Egúngún, Gèlèdé, Oyá, Okô, Yemoja, Ṣàngó*, *Òsàlá (Osògiyán e Osolufon),* dividindo o espaço com insígnias e outros elementos simbólicos, utilizados no culto e na preservação dele. Todos os elementos representam a ancestralidade negra africana e as influências afro-brasileiras.

Ao fundo de todos os manequins negros, representando as divindades veneráveis, os *òrìṣà*, teremos diferentes painéis impressos que formam um cenário

[195] Os objetos cenográficos existentes no museu, feitos de diversos materiais, passa a sensação de serem verdadeiros, propondo um aspecto pedagógico para que haja a apreensão da realidade, uma vez que a materialidade está presente no candomblé.

[196] O aso oke é um tecido feito no tear com sua origem na Nigéria. As peças que são produzidas possuem uma característica peculiar, pois são estreitas. Para formar um determinado tamanho de tecido, são emendadas através da costura. Com o aso oke são criados trajes diversos e o pano da costa.

para cada deus/deusa representados, de acordo com os elementos da natureza sobre os quais possuem domínio e força.

Ao final do labirinto, inicia-se a exposição dos trajes africanos utilizados na religião: diversos manequins masculinos e femininos vestem vários modelos de trajes. Todos os manequins estão em fila indiana, "aguardando" para o início do *sirè* e dos festejos, ou seja, "preparados" para uma grande celebração. Nas paredes, encontramos numa linha genealógica toda a história de *Bàbá Ògúndare*, de seus *elègùn òrìṣà* e do templo/terreiro. Além de documentos comprobatórios que confirmam e legitimam a prática religiosa e perpetuação cultural da edificação.

Figura 259 – Òrìsà Oyá



Foto: Paulo Olivie
Fonte: https://www.facebook.com/pauloliviefotografia/photos
Acesso em: 29 nov 2021

Nas laterais, há uma diversidade de fotos emolduradas, registro de pessoas que fizeram parte e iniciados no *Ilé*, documentos, fotografias que traçam a trajetória e desenvolvimento do templo/terreiro e seu espaço físico, diplomas, certificados de participação em eventos, registros que confirmam os percursos do grupo no Brasil, na Nigéria, no Benin e demais cidades e países que o grupo religioso visitou no

continente africano. Há, ainda, fios de contas e apostilas de *orikis* à venda para os visitantes que tenham interesse em adquiri-las. O dinheiro arrecadado é para manter o espaço e auxiliar na manutenção.

Importante ressaltarmos que através da preservação de todas as vestimentas, trajes e indumentárias, utilizadas pelos membros vivos e pelos que já faleceram, busca-se preservar a memória dessas pessoas e de seus *òrìṣà.* Percebe-se a consideração, valorização e estima ao homenageá-los, pois seus nomes também estão mencionados nas fotografias.

Figura 260 - Òrìsá Logun edé



Foto: Paulo Olivie
Fonte: https://www.facebook.com/photo.php?fbid=10222196826603501&set=pb.1049482575.-2207520000..&type=3 Acesso em: 29 nov 2021

Observamos que esse templo/terreiro é um dos únicos em São Paulo a ter um espaço museal. No próprio templo/terreiro, há iniciados que são artistas, educadores e arte-educadores de instituições do ensino formal e não-formal. Não que os demais templos/terreiros visitados não possuam a preservação material e imaterial do que se

refere a suas práticas religiosas. No caso do Ilé Afro-Brasileiro Odé Lorecy Asé Ketu, contudo, chama a atenção, a preocupação e a sensibilidade em construir um espaço para esse fim.

A organização dos festejos do *Ilé* dialoga com as duas culturas adquiridas, africana e afro-brasileira, podendo ser observada em seu "calendário festivo". Aos festejos e rituais públicos dão o nome de festival, possivelmente inspirado nos festivais africanos que acontecem anualmente na Iyorubalândia, em particular na Nigéria.

As vestimentas e trajes usados pelos adeptos no Ilé Afro Odé Lorecy seguem a tradição dos modos de vestir do povo de *òrìṣà*, com o branco sendo o emblema, principalmente nas atividades restritas e cotidianas do templo/terreiro. As vestimentas do cotidiano do templo/terreiro para as funções rituais e afazeres domésticos dão unicidade e coesão ao grupo, mas há flexibilizações, e é comum vermos os trajes coloridos e estampados africanos utilizados pelos participantes, em algumas ocasiões fora do momento festivo.

Recentemente, ao visitar o templo, observei que, para as atividades cotidianas do terreiro durante o dia, é utilizado, por alguns participantes, o *dàńṣíkí*[197]. Nos festejos noturnos, nota-se a presença de trajes africanos ao lado dos trajes tradicionais afro-brasileiros, como o popular traje de baiana para as mulheres, e os conjuntos de calça e bata em tecidos africanos, com turbante ou *iketè*[198], para os homens.

Os trajes popularmente conhecidos como "de baiana" se misturam aos trajes africanos durante o *sirè*. Uma *ìyàwó*, no caso do Odé Lorecy, pode se vestir com um pano da costa feito de *aṣọ oke* (tecido africano feito no tear) juntamente com seu traje de baiana, criando uma composição vestimentar que dialoga com as duas culturas: brasileira e africana.

A meu ver, o pano da costa feito de tecido *aṣọ oke* é um dos elementos mais significativos ao que se refere ao processo de africanização e reafricanização, uma vez que foi utilizado pelas sacerdotisas negras desde o surgimento, organização e fundação dos templos/terreiros de candomblé na Bahia entre os séculos XVIII e XIX.

Todos os participantes do templo/terreiro possuem um imenso guarda-roupas com vestimentas diversas, trajes variados, mas sempre respeitando os limites e elementos identitários de cada posição alcançada, embora pareça haver maiores flexibilidades, uma certa fluidez, na utilização das vestimentas durante o *sirè*. É

[197] Conjunto de túnica, bata e calça para homens.
[198] Acessório de cabeça.

comum vermos *ìyàwó* (tanto homens como mulheres), com trajes mais elaborados, ao contrário dos demais templos/terreiros visitados, que seguem rigorosamente a hierarquia interna no que se refere às vestes religiosas. Os adeptos de maneira geral – egbomis e com iniciação africana – usam trajes tradicionais, trajes contemporâneos de festas e eventos sociais africanos no *sirè*, principalmente durante os festivais ao longo do ano.

Todos os adeptos se vestem a caráter, e para complementar, percebe-se o cuidado e uso de sapatos, sandálias mule, adornos, joias, segis (corais) e fios de contas que complementam as suntuosas vestimentas. Os homens, assim como as mulheres, também se preocupam com a aparência e elegância, alguns até usam trajes com modelagem (corte) contemporânea, chamada de "*slim*", para ter um bom caimento e alongamento corporal. Para cada ocasião, usam-se diferentes trajes, percebi que os *elègùn òrìṣà* executam "a troca das vestes" nos intervalos que acontecem durante os festivais abertos ao público.

Muitos dos trajes, pela maneira como são confeccionados, remetem ao estilo e modo africano de vestir, através da modelagem e tecidos coloridos *wax prints* e *super wax prints hollandais*, utilizados para a confecção das vestes. Estes tecidos, no Odé Lorecy, são utilizados sem nenhuma parcimônia, pelo contrário, em demasia, pois assumem a reafricanização de maneira clara e muito bem resolvida.

Os tecidos *richelieu*/bordados africanos[199] também são utilizados para a confecção das indumentárias de *òrìṣà*, além de possuírem uma volumetria e sobreposição nos bordados, possuem ornamentos de strass, dando brilho e status para as vestes. Embora haja a aglutinação de estilos nos modos de vestir, nos dá a entender que o grupo se propõe a recuperar identidades perdidas na diáspora.

A reafricanização no candomblé paulista, para além da busca das identidades perdidas na diáspora, estabelece uma relação intensa com os modos de vestir africanos, que não necessariamente são utilizadas para os rituais religiosos, uma vez que em território africano são vestes do dia a dia.

E qual o impacto da reafricanização no vestuário religioso afro-brasileiro? Nos parece que promove a valorização cultural e especificidades nos modos de vestir, uma

[199] Esses tecidos e trajes atualmente são confeccionados na China, na Áustria, na Holanda e nos países que compreendem a Iyorubalândia. Com a globalização, tornaram-se populares e de fácil acesso e aquisição. Além da venda pelas plataformas digitais, em São Paulo, temos ateliês, fornecedores, lojas especializadas e pessoas no comércio não formal que se dedicam a comercializá-los.

vez que os aspectos simbólicos presentes nas vestes e nos tecidos, possuem o caráter pedagógico e social que é expresso para além da grafia e da escrita tal como entendemos no ocidente. Os africanos se comunicam através de cores, texturas, símbolos e principalmente, através do corpo.

Na diáspora isso também aconteceu e ainda acontece, mesmo com a imposição do uso do vestuário europeu, uma vez que a metodologia aplicada através da orientação cognitiva de um sistema hegemônico eurocentrado, se deu através de aspectos vestíveis ocidentais. Os africanos na diáspora e seus descendentes, deram um outro sentido para o uso do vestuário europeizado, para além do simples fato de cobrir e proteger o corpo. E com isso, nos oferece reflexões a respeito da tradição, manutenção e perpetuação das vestimentas e trajes a moda europeia afro-brasileira que ainda são mantidos e valorizados no candomblé.

Os *òrìṣà* na diáspora não tiveram, até o momento, alteração ou modificação em suas indumentárias, mas sim, elementos agregados aos já existentes. Como por exemplo: o bastão *irukerê* aos paramentos de *Osòósi, Logun edè e Oyá, ou* o pano da costa de tecido *asọ oke* que compõe as indumentárias das aiyabás – divindades femininas. A estrutura europeizada se mantém, enquanto os tecidos e rendas africanos, em muitos templos/terreiros têm sido, atualmente, utilizados para confeccionar o vestuário para todas as divindades e para seus adeptos.

Um dos adeptos do templo/terreiro, o Ogã Gilberto, que também é comerciante, vende tecidos, trajes, panos da costa, fios de contas africanos e venezianos, corais, missangas, e os desejados *segí made in Africa*. Durante o dia, todos os produtos são expostos pelo ogã/vendedor no local dedicado à acomodação dos visitantes, localizado nas laterais do grande salão de festas religiosas (o barracão). Durante os intervalos das atividades vespertinas, todos os produtos ficam expostos no grande salão e são vendidos aos que se interessam. As vendas são concorridas, cheias de piadas, brincadeiras e disputas para a aquisição dos produtos. Um quer ser mais bonito/bonita que o outro durante os festivais. A vaidade impera e os olhos saltam a cada novidade apresentada pelo ogã/ vendedor. Afinal, é dia de festa, é dia de festival dos *òrìṣà,* é dia de louvar o sagrado.

O Ilè Afro-Brasileiro Odé Lorecy Asè Ketu, ao assumir a reafricanização, difere dos demais templos/terreiros que tenho observado em campo, embora neles também existam processos de reafricanização dos trajes. A moda africana tem se popularizado nos demais templos/terreiros que não se afirmam como reafricanizados,

possivelmente, por meio da ampla divulgação do vestuário africano pela capital paulista e demais estados do Brasil, cada vez mais pelas vias comerciais. O vestuário africano está sendo agregado ao vestuário tradicional do candomblé euro-afro-brasileiro já existente por mais de três séculos.

Importante ressaltarmos aqui: Por que os trajes africanos só são utilizados pelos humanos e não pelos *òrìṣà*? Poderemos supor, que os adeptos ao usarem os trajes africanos, passou-se a dar maior importância para a identificação dos cargos adquiridos e de iniciações realizadas em solo africano iyorùbá, que se somam as realizadas no solo brasileiro, mas também para expressar perante a *egbé*, as titulações adquiridas no decorrer de aprofundamento na religião tradicional iyorùbá. Denota, ainda, mais saberes e poderes acumulados.

Embora os tecidos e rendas *made in Africa* sejam utilizados para a confecção das indumentárias dos *òrìṣà* seu formato europeizado permaneceu. Por quê? Porque foi a maneira como o vestuário negro se configurou nos séculos XVIII e XIX através das diversas das negras africanas e afrodescendentes, mencionadas no primeiro capítulo dessa pesquisa e através das grandes sacerdotisas casas matrizes do território nordestino, fazendo com que fosse estabelecida uma “tradição vestível” que se consolidou, uma vez que os modos de vestir religioso afro-brasileiro foi passado de geração a geração, mantendo esse costume e por sua vez, preservando-o. E com isso, perpetuou-se até chegar nos candomblés paulistas. Até os dias atuais a presença desses trajes a priori, coloniais e europeizados, estão presentes nos candomblés espalhados por todo o Brasil. Mesmo com algumas variações, como por exemplo, maior ou menor uso de quantidade de anáguas, batas mais curtas ou longas, sobreposições, panejamentos etc.

No caso do Ilé Afro-Brasileiro Odé Lorecy Asè Ketu, o processo de reafricanização demonstra uma revisão nos modos de vestir religioso afro-brasileiro, acúmulo de saberes na incorporação dos modos e saberes africanos, e ainda, na forma de venerar os deuses através dos rituais, de se vestir em louvor aos ancestrais e demais deidades. Algo positivo, que engrandece e enaltece a cultura africana na diáspora. E nos convida a estudar esses trajes e conhecê-los mais profundamente.

Os trajes na Nigéria são utilizados no dia a dia, em rituais, em cerimônias de casamento, eventos sociais e diplomáticos. Não estão separados da prática religiosa e social, muito pelo contrário. A meu entendimento, “vestir-se à moda africana” no candomblé afro-brasileiro, passa a ser também um ato ritual que fortifica o axé

adquirido e sustentado pelos *elègùn òrìṣà*, juntamente com o grupo, com a *egbé*. E ainda, um ato político em prol da valorização da cultura preta na diáspora.

A cultura africana traduzida pelas elaboradas vestes negras nigerianas, relacionadas à tradição iyorùbá e à moda vigente nos países visitados pelo grupo religioso do Odé Lorecy, nos convida a observar a importância dada ao uso das vestes que, de certa maneira, os identificam de uma forma específica e demonstra a determinação desse grupo em aprofundar cada vez mais na cultura iyorùbá.

A seguir, apresento os trajes africanos e os que são utilizados no Ilé Afro-Brasileiro Odé Lorecy Asè Ketu. Nos festivais públicos, há um verdadeiro desfile de modas em homenagem, louvor, respeito ao sagrado e aos ancestrais veneráveis divinizados em suas origens e na diáspora.

Grand Bou Bou, Agbada ou Riga

O *grand boubou agbada* tradicional é geralmente feito à mão e no tear, com mangas largas, usado pelas elites na Nigéria. O traje é composto por túnica (*awosoke*), bata (*awotele*), calça (*sooro*, *kembe* ou *shokoto*) e *iketè* (chapéu), sapatos ou chinelos de couro. O conjunto é dividido em três partes: uma peça bordada de frente para trás, com orifício grande para o pescoço (*ọrun*) e outra parte para o bolso, que se chama *apo*. No passado, essas vestes de prestígio eram comercializadas em vastas distâncias. Roupas semelhantes ou relacionadas a esse contexto são encontradas em grande parte da África Ocidental. Eles são chamados *agbada* (iyorùbá), *riga* (haussa) e *boubou* (corruptela de wolof mbubb). Os bordados são em alto relevo, com cores vivas e diferentes grafismos que remetem às escritas lusona[200].

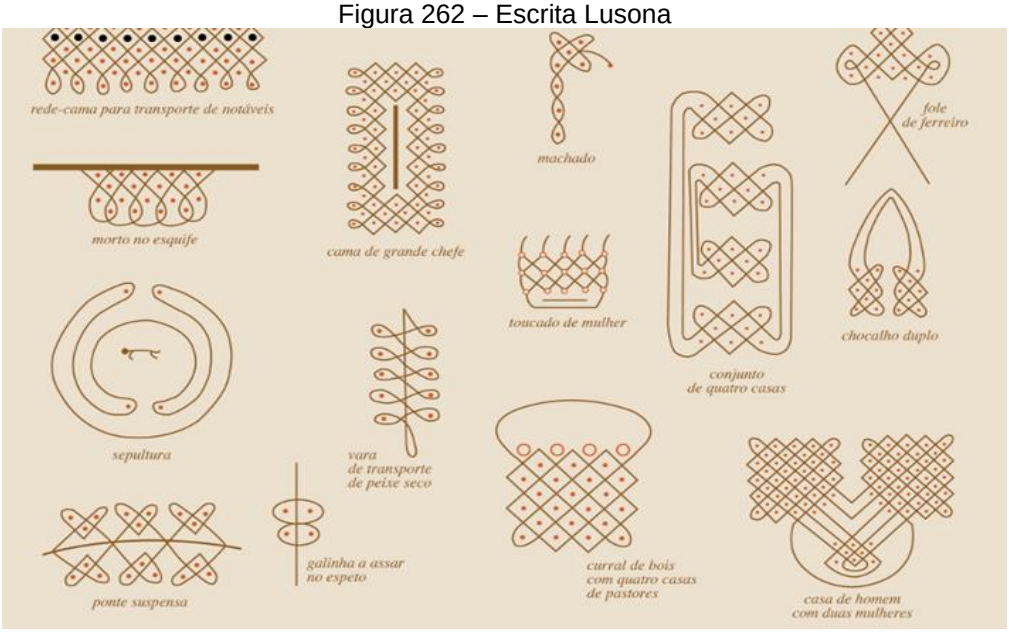
[200] Sistema de escrita histórico e atual usado no continente africano. São símbolos nativos e introduzidos por colonizadores muçulmanos. Encontra-se em países como Angola, Nigéria, Togo e Benin. A escrita é feita no chão, na areia. É necessário limpar e alisar o solo com a mão, com a ponta dos dedos. O narrador desenha uma grade de pontos, cuidando para que estejam regularmente espaçados. Em seguida, em volta dos pontos, traçam-se linhas retas e curvas, tanto para a direita quanto para a esquerda, com uma inclinação de 45 graus, mantendo equidistantes dos pontos, servindo de base para a história que será contada. As linhas são sempre fechadas, traçadas, sem o narrador levantar o dedo da areia, seguindo regras específicas de acordo com a tradição. As histórias são baseadas na realidade da vida, e elas ilustram provérbios, contos, fábulas, jogos, mitos, animais, cantos, leis e enigmas, desempenhando um papel importante na transmissão do saber às novas gerações. Essa narrativa foi transferida para os bordados que são feitos nos trajes africanos. E com isso, passam a ser elementos de comunicação.
Fonte: https://www.matematicaefacil.com.br . Acesso em: 25 ago. 2021.

Figura 261 – Grand Bou Bou Agbada – acompanha calça, bata interna e o filá, feitos do tecido asò oké no tear manual



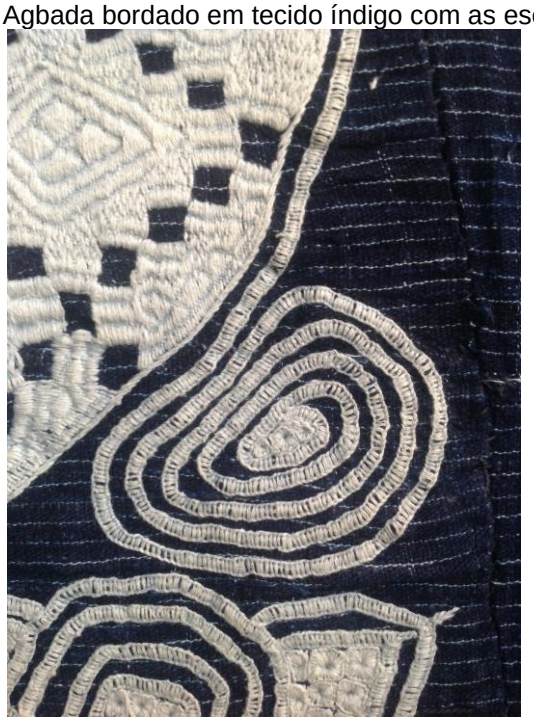
Fonte: https://br.pinterest.com/pin/210191507587128094/ . Acesso em: 22 out. 2021.

Figura 262 – Escrita Lusona



Fonte: https://www.matematicaefacil.com.br/2016/08/matematica-continente-africano-sona-desenhos-matematicos-areia.html . Acesso em: 25 ago. 2021.

Figura 263 – Agbada bordado em tecido índigo com as escritas lusona



Fonte: https://brendacolling.wordpress.com/2015/03/02/yoruba-embroidery/ . Acesso em 25 ago. 2021.

Figura 264 – Agbada bordado em tecido aso oke com as escritas lusona



Fonte: https://www.brooklynmuseum.org/opencollection/objects/156175 . Acesso em 25 ago. 2021.

A roupa completa para um homem iyorùbá que consiste nos seguintes elementos: *buba*, (blusacamisa folgada), *shokoto* (calças folgadas); *agbada*, (uma

túnica grande usada sobre o buba) e o filá, (chapéu ou gorro). Na Nigéria, as túnicas se tornaram herança de família, passada de pai para filho e usada com orgulho em grandes celebrações. Atualmente em Lagos, e em outras regiões da Nigéria, há uma larga produção destes trajes, feitos por grupos familiares, como também estilistas de médio e grande porte. Podemos exemplificar o ateliê King Hakbal, inaugurado em 2003 pelo renomado estilista *Hakeem Adeiynka Balogun*[201], que produz o *bou bou agbadá*, respeitando a tradição e inserindo outros elementos que possam valorizar cada vez mais a permanência do uso do traje, a importância cultural e o legado deixado pelos ancestrais.

Figura 265 – Agbada/ Acompanha calça, camisa e filá



Fonte: http://collection.imamuseum.org/artwork/32604/ . Acesso em: 25 ago. 2021.

O traje é usado em festivais em louvor aos *òrìṣà*, ancestrais, casamentos, formaturas, eventos diplomáticos, funerais, colação de grau, desfiles de moda e simpósios em prol da valorização étnica negra africana. A grife tem como clientes a elite africana e o clã da realeza, que preservam os costumes do uso dos trajes. Além

[201] Para mais informações consultar: http://kinghakbal.com/ . Acesso em: 25 ago. 2021.

deles, há os turistas como clientes estrangeiros. As mulheres, nas cerimônias religiosas e culturais utilizarão o traje *aṣọ oke*. Abordaremos mais adiante essa rica vestimenta, que tem ocupado lugar no candomblé brasileiro reafricanizado, principalmente no Ilé Afro-Brasileiro Odé Lorecy.

Alaari ou Gbariye

O traje consiste em três peças confeccionadas nos padrões tradicionais islâmicos, um par de calças com cordão e filá (chapéu). O tecido e o bordado elaborados são pedidos especiais feitos pelo usuário aos alfaiates especializados que dominam a produção dessas peças de vestuário iyorùbá. As cores são variadas, assim como os bordados, porém, os *bàbálawo*, geralmente associam-no à cor do *òrìsà* no qual são iniciados e ao qual estão associados. A população masculina, em geral, segue a tradição do uso de cores da família. Esse traje, tal como o *grand bou bou agbada*, são trajes populares na Nigéria, que até então, na antiguidade, tinha seu uso reservado somente aos reis e rainhas africanos.

Figura 266 – Alaari ou Gbariye



Fonte: http://collection.imamuseum.org/artwork/78507 . Acesso em: 25 ago. 2021.

Traje Estilo Senador

Por se tratar de um traje popular, é largamente utilizado pelos nigerianos no dia a dia. Esse traje é muito utilizado pelos jovens Igbo e no delta do rio Níger. Consiste numa camisa ou bata de manga longa, rica em bordados na área que corresponde ao pescoço, tórax e barriga. Geralmente, é produzida com tecidos coloridos, mas sem estampa, para valorizar os ornamentos. As cores utilizadas são: preto, branco, marrom, cinza, azul e vermelho. O conjunto é composto ainda pela calça no modelo *slim* e pelo *iketè*. Pode-se usar com sapatos ou chinelos em couro, e com joias em corais castroados ou em marfim. Popularizou-se seu uso através de um ex-Senador, chamado *Anyim Pius*. Por se tratar de um traje popular, é largamente utilizado pelos nigerianos no dia a dia.

Figura 267 – Traje estilo senador com bordados /Acompanha calça e filá



Fonte: https://www.amazon.fr/Bonboho-Chemise-Mi-Longue-Impression-%C3%89l%C3%A9gante/dp/B07CZB5HVJ . Acesso em: 25 ago. 2021.

Buba Sokoto

O *buba sokoto*, também conhecido como búbá okùnrin, é uma vestimenta masculina, feita com tecidos encorpados produzidos no tear manual. Compõe o traje: a calça, a túnica com mangas curtas e o iketè. Antigamente era utilizado pelos vassalos dos reis africanos.

Figura 268 – Buba Sokoto em tecido tingido com a técnica batik no tecido linho



Fonte: https://ajemart.com/product/batik-buba-and-sokoto/ . Acesso em: 25 ago. 2021.

Atiku ou Etibo

Figura 269 – Atiku/ acompanha calça e iketè



Fonte: https://elyduofabricsanddesigns.com/product/mens-native-etibo-wear/ . Acesso em: 25 ago. 2021.

O traje é composto de camisa de manga longa comprida, calça, chinelos, sapatos e como acessório, o *filá* ou *iketè*. São mais simples devido à ausência de bordados, porém há a valorização do corte e sobreposições de tecidos. Para dar ênfase aos tons escolhidos, sempre haverá as joias, como correntes, braceletes e até mesmo relógio. Também é uma vestimenta apreciada pelos nigerianos e povos da África Ocidental. Geralmente, os tecidos são leves devido às altas temperaturas.

Este tipo de vestuário é frequentemente usado entre outros grupos étnicos africanos em ocasiões formais e especiais. O estilo foi introduzido na África subsaariana por meio das culturas islâmicas do norte da África.

Isiagu

O Isiagu é uma camiseta de manga curta (*kukuru apo seeti)* ou longa *(seeti gigun)*, utilizada com o *dàńṣíkí* (dashiki), que é um conjunto feito com tecido colorido ou estampado. É um traje jovem, que inclusive acompanha as tendências ocidentais na aplicação de figuras/imagens contemporâneas e utilitárias. Aplica-se a essa camiseta botões dourados. Os homens geralmente utilizam em eventos culturais, feiras e cerimônias familiares.

Figura 270 – Isiagu com estampas e joias



Fonte: https://br.pinterest.com/pin/373658100324280524/ . Acesso em: 20 ago. 2021.

Jalabiya

Figura 271 – Jababiya masculina



Fonte: https://africanmensclothing.com/jalabiya-styles-men/ . Acesso em: 25 ago. 2021.

Figura 272 – Jabalaiya feminina



Fonte: https://www.luulla.com/product/70051/gorgeous-colorfull-chiffon-caftan-moroccan-gold-embroidery-dubai-abaya-maxi-dress-jalabiya-hijab-style . Acesso em 25 ago. 2021.

O *jalabiya* é um traje fortemente utilizado pelos povos do norte da Nigéria. Incluem-se nesses povos os grupos étnicos: haussa, kanuri e fulani. Trata-se de um traje unissex, sendo utilizado tanto por homens como mulheres. Devido à forte influência islâmica, trata-se de uma longa túnica de manga longa, com gola de padre.

Há modestos bordados nas mangas, na gola e nas pontas laterais tanto da calça quanto da túnica. As mulheres incluem lenços que cobrem uma parte da cabeça, sem esconder a face.

***Dàńṣíkí* - Dashiki**

O *Dàńṣíkí* (pronuncia-se dashiki) é uma peça colorida para homens e mulheres usados principalmente na África Ocidental. É chamado *Kitenge* na África Oriental, na Tanzânia e no Quênia. Também é conhecido como Java, pois é usado na Indonésia. Cobre a metade superior do corpo. Possui versões formais e informais e varia de roupas simples com drapeados a ternos totalmente adaptados.

Uma forma comum é uma peça de pulôver folgada, com uma gola decorada com belos ornamentos, em forma de V e linhas de pescoço, e manga sob medida e bordadas. É frequentemente usada com um boné *kufi* sem abas (usado nas comunidades islâmicas da África e na diáspora africana) e calças. Foi popularizado e reivindicado por comunidades da diáspora africana, especialmente afro-americanos, tanto para uso cotidiano como para eventos religiosos. O nome dashiki é do iyorùbá *dàńṣíkí*, uma palavra emprestada do *Haussa* que significa 'camisa' ou 'roupa interior' (em comparação com a roupa externa, babban riga - agbada).

A versão informal do dashiki é confeccionado com tecidos *wax prints hollandais* e a versão formal é com tecidos de linho ou algodão com bordados. O conjunto completo acompanha shokoto (calça com cordão) e um *kufi* (acessório de cabeça), muito usado pela maioria dos noivos durante as cerimônias de casamento. Uma outra versão consiste em uma camisa até o tornozelo, combinando *kufi* e *shokoto* e é chamada de *kaftan* senegalês. Parece-nos que os termos ou nomenclaturas dos trajes variam de região para região africana, pelo tipo de tecido utilizado para a confecção. Uma peça vai complementando a outra até formar o conjunto completo.

Existem vários estilos diferentes de trajes de dashiki disponíveis em lojas de roupas africanas tanto na África quanto em São Paulo. O tipo de camisa incluído no conjunto determina o nome. O tradicional traje dashiki inclui uma camisa com comprimento que vai até a altura da coxa. A manga curta, estilo tradicional, é preferida pelos tradicionalistas, senhores e pessoas da elite.

O dashiki feminino inclui na sua feitura diversas rendas. Há também um híbrido do dashiki e kaftan usado pelas mulheres, ou seja, um dashiki tradicional masculino com uma saia ocidental, tornando o conjunto unissex. Em Gana e no Congo, é

chamado de 'Angelina'. Foi originalmente usado pelos haussá do norte de Gana para funções tradicionais e, com o tempo, tornou-se parte da cultura ganense como um todo. A paleta de cores traz identificações específicas, por exemplo: para os noivos – cor cinza e branco; para realeza africana – roxo e lavanda; para representar sentimentos como amor, paz e harmonia – azul; para a morte – branco, preto e vermelho, que são as cores tradicionais do luto[202].

Figura 273 – Dashiki Informal com estampas industriais indianas



Fonte: https://www.amazon.com/Blue-African-Print-Dashiki-Shirt/dp/B073L2G8ZJ . Acesso em: 20 ago. 2021.

[202] Fontes: https://en.wikipedia.org/wiki/Agbada . Acesso em: 9 abr. 2020; e https://en.wikipedia.org/wiki/Dashiki . Acesso em: 9 abr. 2021.

Figura 274 – Dashiki informal feminino com estampas industriais indianas



Fonte: https://loja.kaxamana.com.br/bata-africana-dashiki-unissex . Acesso em: 20 ago. 2021.

Figura 275 – Dashiki formal completo masculino



Fonte: https://www.africanclothingonline.com/products/autumn-mens-african-clothing-plus-size-dashiki-men-2-pieces-shirts-and-pant-set-cotton-clothing-long-sleeve-o-neck-wyn465 . Acesso em: 20 ago. 2021.

O Traje *Asọ Oke*

O *Asọ Oke* é um tecido feito no tear em forma de tiras e com ele é criado trajes tanto para os homens como para as mulheres, obedecendo as regras de modelagem para cada um. O tecido é feito no tear por famílias que seguem a tradição, mas também há os industrializados, amplamente divulgados na África e no Brasil. Há muitas empresas espalhadas nas regiões do Mali, do Benin, Togo, Nigéria, Lagos e Serra Leoa. A roupa completa para uma mulher iyorúbá consiste nos seguintes elementos: *Iro* – saia envolvente; *Buba* – uma blusa folgada usada por cima; *Gele* – turbante; *Pele* – pano que circunda a cintura ou o ombro[203].

As mulheres africanas e brasileiras usam sapatos de salto alto ou até mesmo as sandálias mule para complementar as vestes. Esse traje é utilizado em cerimônias de casamento, eventos culturais, diplomáticos e pelo clã real de Oyó e de *Ilè-Ifé*.

Figura 276 – Traje africano feito com o tecido aso oke



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Aso_Oke_fabric . Acesso em: 25 ago. 2021.

[203] Informações sobre o tecido aso oke retiradas do site: https://www.urbanstax.com/beauty-aso-oke-traditonal-yoruba-clothing/ . Acesso em: 25 ago. 2021.

Figura 277 – Traje aso oke em tecido de algodão bordado à moda europeia



Fonte: https://www.facebook.com/reginaldo.nascimento.750983 . Acesso em:20 ago. 2021.

Geralmente, as esposas do *Alàáfin*, do *Ooni* ou dos *Obá*, utilizam essa veste em uma única cor, mas com modelagens variadas, havendo a variação no nome, passando a ser chamado de traje *Aṣọ ebi*. Além dos tradicionais trajes feitos de *Aṣọ Oke*, temos o mesmo traje feito com tecidos bordados à moda europeia.

Há também a variação masculina, buba shokoto, composto de uma grande túnica com diversos bordados e aplicações que acompanham a calça, os chinelos, o *quipá* ou *iketè*. Segundo o fotógrafo e designer *Olowabi*[204], o processo de fabricação do aso oke é demorado e manual. Os fios prontos, industrializados, podem ser adquiridos com mais facilidade, pois são mais baratos, mas historicamente o algodão era colhido, processado e tingido à mão, e os teares antigos só podiam tecer tiras estreitas de tecido. O traje é tradicional da Nigéria, feito à mão, pode ser encontrado à Sudoeste, pois ainda existem famílias que preservam a tradição de plantar o algodão, retirar os fios, tingir, tecer e depois costurar as partes que irão constituir o traje.

[204] https://www.designindaba.com/articles/creative-work/aso-oke-fabric-travels-head-toe . Acesso em: 25 ago. 2021.

Figura 278 – Grand Bou Bou Agbada e conjunto feminino feito de tecido artesanal aso oke



Fonte: https://commons.wikimedia.org/wiki/Category:Aso_Oke_fabric#/media/File:African_Lace_VLM_02.jpg. Acesso em: 25 ago. 2021.

Além da tradição artesanal, feito manualmente, com a modernização, industrialização e entrada de empresas multinacionais europeias e asiáticas na África, o *Aṣọ Oke* também é produzido neste contexto. Importante ressaltar que se faz primeiro as tiras, e que somente depois são costuradas, uma a uma, para criar o traje.

Segundo Plankensteiner (2013), o tecido industrial, principalmente importado, chamado de “renda africana”[205], molda a aparência dos nigerianos em todo o mundo

[205] “Renda africana” é um termo usado principalmente no cenário do mercado internacional para distinguir esse estilo específico de bordados industriais voltados para a África (especificamente para a Nigéria) das outras linhas de produtos. Na Nigéria, o termo "renda", na verdade, denota bordados industriais. O uso enganoso do termo para esse tipo de material resulta do fato de os primeiros produtos serem feitos de guipura (renda química) ou bordado com ilhós, uma técnica que se assemelha muito ao laço real.
Para mais informações visite o blog: http://www.open.ac.uk/blogs/cim/three-piece-lace-ensemble-for-men/ . Acesso em: 25 ago. 2021.
PLANKENSTEINER, Barbara. African Lace: an industrial fabric connecting Austria and Nigeria, 2013. Disponível em: https://journals.openedition.org/anthrovision/679 Acesso em: 03 ago 2020.

há mais de 50 anos, desde a década de 1970. Muitos desses tecidos são produzidos na Áustria. O material pode ser visto como uma invenção austro-nigeriana, nascida como resultado de relações comerciais transculturais que datam do início da década de 1960, quando se começou a substituir roupas bordadas ou tecidos feitos à mão, como roupas de prestígio na Nigéria. Os primeiros produtos industrializados para a Nigéria no início dos anos 1960 foram bordados com ilhós brancos que logo se tornaram disponíveis em várias cores pastéis. Ainda segundo Plankensteiner (2013), mais tarde, nessa década, além desses trajes com tons pastéis, as empresas começaram a produzir têxteis bicolores. Sua principal característica eram cores diferentes alinhadas verticalmente, geralmente resultando em um padrão ondulado ao longo do comprimento do tecido, uma característica também resultante da técnica de produção artesanal, produzida pelos nativos.

Figura 279 – Traje feminino aso oke feito no tear com aplicações



Fonte: https://enstocks4t.top/products.aspx?cname=aso+oke+dress&cid=6 . Acesso em: 25 ago. 2020.

Devido à densidade do ponto, esse tipo de bordado era um produto de luxo e muito caro para o padrão do povo africano. Com suas cores pastéis vivos, deu o tom para a moda no início dos anos de 1970 na Nigéria.

Kaftan feminina

A kaftan feminina é uma longa túnica que se estende até a altura do tornozelo. Trata-se de um tecido de mais ou menos 4 metros de comprimento com 1.40 de largura. A costura é feita nas laterais e são realizados diferentes bordados e aplicações. Com a globalização e a forte industrialização de tecidos variados na Nigéria, usa-se a seda estampada, a viscose, o *wax prints hollandais*. Acompanham o conjunto, as faixas para ser feito o turbante e o pano da costa. Todos esses trajes citados acima têm sido incluídos nos templos/terreiros que assumiram a reafricanização. E o que mais chama a atenção é o fato de que, enquanto na África são trajes que fazem parte do dia a dia dos habitantes, no candomblé, passaram a ser trajes e indumentárias religiosas, utilizadas somente para esse objetivo[206].

Figura 280 – Kaftan com a estamparia adire



Fonte: https://br.pinterest.com/pin/544161567446827682/ . Acesso em: 25 ago. 2021.

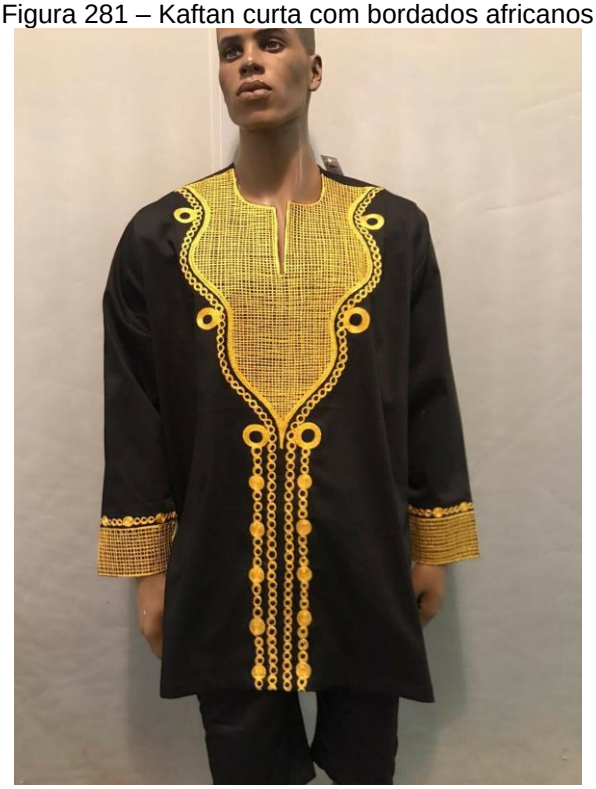
[206] As informações sobre as vestes foram extraídas de sites que comercializam os trajes. Segue uma dessas referências: https://afroculture.net/nigerian-mens-traditional-clothing-african-elegance/ . Acesso em: 25 ago. 2021.

Kaftan masculino

O kaftan é uma variante do manto ou túnica originário da Ásia , ele é usado por várias culturas em todo o mundo há milhares de anos. Embora o kaftan seja da antiga Mesopotâmia (atual Iraque), tem sido usado por muitos grupos étnicos do oeste e do sudoeste da Ásia. Pode ser feito de lã, cashmere, seda ou algodão e acompanha uma faixa na cintura.

O traje era popular durante o tempo do Império Otomano, uma vez que roupas detalhadas e elaboradas eram dadas de presente aos embaixadores e outros convidados importantes. As variações do kaftan foram herdadas por culturas em toda a Ásia, Europa Oriental e norte da África. Os estilos, usos e nomes para o kaftan variam de cultura para cultura.

Figura 281 – Kaftan curta com bordados africanos



Fonte: https://www.ebay.co.uk/itm/African-Gold-Embroidery-Shirt-African-Traditon-African-Mens-/313182022431 . Acesso em: 5 set. 2021.

O kaftan, geralmente, tem mangas compridas e seu comprimento vai até os tornozelos. Em regiões de clima quente, é usado como uma vestimenta leve e larga. Em algumas culturas, o kaftan serviu como um símbolo da realeza. Composto de calça, a túnica curta ou longa é adornada com ricos bordados. A kaftan é sucessora

do traje islâmico, que foi levado para a África pelo povo *swahili*. No Brasil, é confeccionado com tecido de linho, seda, algodão, lease, tecido de linho com bordados de *richelieu*, fabricado no nordeste brasileiro.

A esse traje, é inserido o turbante ou torço, e ainda, o pano da costa. Embora o pano da costa seja um elemento que faz parte do vestuário feminino, com as invenções e reinvenções das vestimentas, trajes e indumentárias no candomblé, tem sido também utilizado por homens, mas com outro significado, sendo uma toalha, que denota senioridade. Os turbantes têm causado polêmicas no meio religioso e estudos aprofundados sobre esse tema estão sendo realizados, uma vez que os turbantes são originários dos povos tuaregues e podem ser usados por homens e mulheres a depender do gosto de cada um.

Traje contemporâneo africano iyorùbá wax prints hollandais

A Nigéria e países influenciados por ela nas proximidades, como Benin, Togo, Mali entre outros, não escaparam da globalização e da entrada de diferentes tecidos, estilos de roupa e trajes. Chamarei aqui de traje contemporâneo africano iyorùbá wax prints hollandais e traje contemporâneo *adire*, pela dificuldade de encontrar o nome correto para eles, pois, ao que parece, são sucessores ou variações do traje *Aṣọ Oke* feito de tecidos no tear, mas confeccionado com os tecidos wax prints hollandais e tecidos *adire* industrializados. Trata-se de um conjunto com blusa de manga curta, com o acabamento em corte godê, dando volume e valorizando a cintura e curvas femininas. A saia longa também é costurada de modo a valorizar a sensualidade e segue até a medida abaixo do tornozelo. Os tecidos utilizados para a criação são: seda, wax prints hollandais industrializados, cetim com sobreposição de rendas e algodão. A esse traje, é incluído o pano da costa, jogado ao ombro, e o turbante, com cores que se sobrepõem e se complementam. Além disso, há variados acessórios que acompanham: joias, leque e bolsa. Usa-se em casamentos e festividades religiosas que acontecem anualmente em Oyó, em Ilé Ifé e no Brasil. Em terras brasileiras, pela observação em campo, as egbomis, oloiyes e ekedes usam-no em diversos eventos e festivais do Ilé Afro-Brasileiro Odé Lorecy.

Figura 282 – Traje contemporâneo com tingimento adire



Fonte: https://br.pinterest.com/pin/824581013010150627/ . Acesso em: 5 set. 2021.

Figura 283 – Traje contemporâneo feito com tecido wax prints hollandais



Fonte: https://www.amazon.com/Decoraapparel-African-Girls-Dashiki-Outfit/dp/B07B2XJSK7?ref_=nav_ya_signin&th=1&psc=1 . Acesso em: 18 set. 2021.

5.2 Acessórios que complementam os trajes africanos

Filá ou Iketè

O *filá* é uma espécie de gorro com uma simbologia especial tecido à mão, popularmente utilizado pelos iyorùbá. É um gorro usado pelos homens, conhecido como *filá* ou *iketè*. Filá também é uma palavra de uso genérico para designar chapéu. Essa designação pode variar para aso oke se for produzido com o tecido do mesmo nome. Apesar desses gorros serem originários da Nigéria, todos os *elègùn òrìṣà e ègbón* masculinos do Ilé Afro-Brasileiro Odé Lorecy Asé Ketu utilizam esse acessório, complementando o traje. O barrete, que é a base de sustentação sob a cabeça, assenta-se sobre as orelhas e o topo desse gorro costuma tombar para o lado esquerdo ou direito, e representa compromisso e comprometimento.

Figura 284 – Filá ou Iketè bordado



Arquivo pessoal do pesquisador.

Figura 285 – Filá e abeti-aja



Fonte: http://ojixesuorisa.blogspot.com/2011/12/fila.html . Acesso em: 25 set. 2021.

Kufi

O *kufi* é um acessório de cabeça arredondado utilizado por homens e mulheres em muitas populações do Norte da África, África Oriental, África Ocidental e Sul da Ásia, e em toda a diáspora africana . Também é comumente chamado de *"topi"* ou *"tupi"* no subcontinente indiano. Na África Ocidental, o *kufi* é o chapéu que faz parte do traje. É usado por muçulmanos e cristãos africanos. Geralmente os mais velhos da família africana usam para simbolizar sua condição de anciãos sábios, pessoas religiosas ou patriarcas. Nas Américas, o *kufi* é identificado principalmente por pessoas advindas da África Ocidental, que o usam para mostrar orgulho de sua cultura, história e religião (seja o cristianismo, o islamismo ou as religiões tradicionais africanas). Muitas vezes, é feito de pano de *Kente*, *Aṣọ Oke*, de malha ou de crochê. Os estilos de *kufi* em crochê ou malha geralmente são em tons branco. Tradicionalmente, quando usado por homens, o *kufi* é um sinal de paz, luto, renovação ou proteção do *orí* (cabeça)[207]. Há ainda, os kufis com sustentação de cores variadas com adornos, bordados e pedrarias.

Figura 286 - Kufi de crochê



Fonte: https://br.pinterest.com/posby/kufi/ . Acesso em: 21 ago. 2021.

[207] Fonte: https://en.wikipedia.org/wiki/Kufi (tradução nossa). Acesso em: 21 ago. 2021.

Figura 287 – Kufi com sustentação e strass



Fonte: https://www.amazon.in/NDA-Muslim-Stone-Pakistani-Beaded/dp/B076HPYYS5 . Acesso em: 21 ago. 2021.

Abeti-aja

Figura 288 – Abeti-aja



Fonte: https://fashioningafrica.brightonmuseums.org/explore-accessories-and-object-collections/r6041-7-hat-fila-abeti-aja/ . Acesso em: 21 ago. 2021.

O *abeti-aja* é um chapéu iyorùbá triangular, cujo nome significa "como as orelhas de um cachorro". Bastante utilizado na Nigéria e na diáspora brasileira. Geralmente é confeccionado com tecidos de algodão, *Aṣọ Oke*, tecidos wax prints

hollandais e ornamentado com ricos e detalhados bordados. Assim como o *filá* e o *iketè*, o *abeti-aja* ganhou a simpatia dos afro-brasileiros, que os utilizam no candomblé reafricanizado. Além de charmoso, complementa os trajes, dando a impressão de que o corpo de quem os usa, fica mais alongado.

O Turbante e o Gèlé

O turbante consiste em uma grande tira de tecido enrolada sobre a cabeça, e de uso muito comum na Índia, no Bangladesh, no Paquistão, no Afeganistão, no Oriente Médio, África (principalmente muito utilizado nos países Benin, Nigéria, Togo e Quênia) e no Brasil, em particular, nas religiões de matriz africana. A origem do turbante é desconhecida, mas sabe-se que já era usado no Oriente muito antes do surgimento do Islamismo[208]. Trata-se de um adorno de cabeça unissex, mudando apenas o formato e volume devido a ocasião e funcionalidade a qual se refere.

Nos países africanos, assim como no Brasil, há inúmeras formas de amarrar e usar os turbantes e o *gélè*. Representam uma espécie de linguagem popular, podendo indicar a posição social, o grupo ao qual a pessoa pertence.

Segundo Silva (2017), na Nigéria, será chamado de *gélè*, usado para definir um modelo de turbante utilizado por mulheres nigerianas, pois ele tem uma amarração diferenciada das outras, feito com várias voltas simétricas com volume, que também é conhecido como Headtie[209].

> O nosso turbante afrodescendente é, sem dúvida, afro-islâmico, uma maneira de proteger a cabeça do sol dos desertos ou de outras áreas tórridas e quentes do próprio continente africano. Contudo, ampliam-se seu uso e sua função, distinguindo a mulher em diferentes papeis sociais e compondo estéticas que mostram as condições econômicas e intenções de uso, exibindo muitas vezes detalhes e sutilezas despercebidas pela maioria. (LODY, 2015, p. 29).

Em terras brasileiras, é conhecido como *ojá,* sendo um tipo de torço ou turbante usado nas religiões tradicionais africanas (*Ìṣẹ̀ṣe Ẹ̀sìn Òrìṣà Ìbílẹ̀, Ìṣẹ̀ṣe Làgbà, Ìṣẹ̀ṣe Àgbáyé, Ẹ̀sìn Àbáláyé Yorùbá, Ẹ̀sìn Ìbílẹ̀ Yorùbá, Ẹ̀sìn Òrìṣà ou Rìlíjìọ́nù Àbáláyé*

[208]Para outras informações sobre turbantes, amarrações e torções, conferir em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Turbante#:~:text=A%20origem%20do%20turbante%20%C3%A9,antes%20do%20surgimento%20do%20islamismo.&text=Os%20sikhs%2C%20que%20n%C3%A3o%20s%C3%A3o,usam%20turbantes%20no%20mundo%20ocidental. Acesso em: 4 ago. 2020.

[209] SILVA, Rosyane Maria da. Iqhiya: Um olhar sobre o significado e a simbologia do uso de Turbantes por mulheres negras. Conexão: Brasil, África do Sul e Moçambique, 2017. Disponível em: http://myrtus.uspnet.usp.br/celacc/sites/default/files/media/tcc/iqhiyaversaartigo_0.pdf . Acesso em: 4 ago. 2020.

Yorùbá entre outras), religiões afro-americanas, religiões afro-brasileiras, podendo ser de vários tipos, cores e estampas. Ele é um complemento dos trajes herdados culturalmente, muito usada nas religiões de matrizes africanas como proteção e adorno de cabeça, assim como o turbante afro-brasileiro.

A maneira como é amarrado na cabeça, também representa posições hierárquicas no sistema religioso do candomblé. Pode ser confeccionado com diversos tecidos que tenham uma textura e volumetria encorpados, para que não escorreguem e ao torcer o tecido, e com isso, o acabamento desejado.

Nas religiões de matriz africana, a cabeça (orí) é o local que abriga a energia do òrìsà, e é nela que são depositados os elementos que irão ativar essa energia. Daí a importância que protegê-la, resguardá-la usando o turbante.

Segundo Lody,

> a cabeça (e tudo o que ela representa) une o mundo contemporâneo à ancestralidade, relaciona as pessoas com os mitos criadores, identifica e distingue povos e sociedades (LODY, 2004, p. 98).

Os turbantes são variados, sendo que o ojá ori (pano que protege a cabeça dos elègùn orisà) é usado por todas as mulheres e homens, seja nas atividades do cotidiano do terreiro, seja nos festivais. Há os turbantes brancos, simples e os refinados, feitos de tecido aso oke, richelieu, rendas, gorgorão, entre outros.

Geralmente, o turbante, no caso das mulheres, o tecido é combinado com o pano da costa para dar contraste aos trajes femininos utilizados, sejam eles no estilo colonial ou africano, citados no decorrer do texto. No que se refere aos homens, o turbante compõe o traje juntamente com a “toalha”, que é usada pelos *èbgón* no ombro, demonstrando a senioridade adquirida.

Figura 289 – Turbante fechado sem abas aparentes



Fonte: https://portuguese.alibaba.com/wholesale/Atacado-turbante-da-cabe%C3%A7a.html . Acesso em: 10 ago. 2021.

Figura 290 – Gèlé iyorùbá de tecido nobre vermelho



Fonte: https://www.wilsdom.com/product1365.html . Acesso em: 10 ago. 2021

Figura 291 – Gèlé branco em tecido de seda



Fonte: https://www.wilsdom.com/product1365.html . Acesso em: 10 ago. 2021

Figura 300 – Gèlé com tecido estampado



Fonte: https://www.wilsdom.com/product1365.html . Acesso em: 10 ago. 2021.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

O candomblé é um universo amplo e vasto, que aguçou muitos estudiosos que, por sua vez, de maneira contundente e ávida, propuseram-se a esmiuçá-lo. Cada qual a seu tempo, contribuiu para entendermos de maneira um pouco mais profunda, a complexidade, a resistência e os encantamentos de uma religião de matriz africana assentada em terras brasileiras.

Como o baobá africano, as culturas negras nas Américas constituíram-se como lugares de encruzilhadas, intersecções, inscrições e disjunções, fusões e transformações, confluências e desvios, rupturas e relações, divergências, multiplicidades, origens e disseminações (MARTINS, 1997, p.25).

Destaco alguns desses autores, e suas obras, que me influenciaram durante o processo de realização da pesquisa: Pierre Verger e Raul Lody: *Indumentárias, roupas, adereços e costumes* (2015) ColeçãoOlhar e Ver/IBEP; Raul Lody: *Moda e história: as indumentárias das mulheres de fé* (2015)/Senac; Pierre Verger: *Orixás, deuses iorubás na África e no novo mundo* (2018); Roger Bastide: *O candomblé da Bahia (Rito Nagô)* (1958); Juana Elbein dos Santos: *Os Nàgô e a Morte: Pàdè, Àsèsè e o Culto de Égun* (2017); Maria Stella de Azevedo Santos/ Ìyá Stella de Osòósi Odé Kaiode (in memoriam): *Meu tempo é agora* (1993); Giselle Omindarewá Cossard Binon (in memoriam): *Awó – O segredo dos orixás* (2015). A respeito do candomblé em São Paulo, destaco: Reginaldo Prandi: *Mitologia dos orixás* (2001); Vagner Gonçalves da Silva: *Os orixás da metrópole* (1995); Armando Vallado: *Lei do Santo: poder e conflito no candomblé* (2010); Marina de Mello e Souza: *Reis negros no Brasil escravista* (2002).

No que diz respeito aos estudos sobre as vestimentas, trajes e indumentárias de candomblé, enfatizo os trabalhos e pesquisas de Andrea Mendes, *Vestidos de realeza – fios e nós centro-africanos no candomblé de Joãozinho da Gomeia* (2014); Ana Carolina de Santana Custódio, *Vestir e marcar: a construção visual da vestimenta das mulheres escravizadas no Brasil imperial século XIX* (2015); Aymê Okasaki, *African Aṣọ in Brazilian Candomblés* (2020); Daisy Conceição Santos, *Roupas de axé: a coleção de indumentárias litúrgicas do museu afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia* (2014); Gilda de Mello e Souza, *O espírito das roupas: a moda no século dezenove* (2019); Giselle Cossard Binon, *Contribution à l'étude des Candomblés au Brésil: le Candomblé Angola* (1970); Kate Lane, *Odara: estética e identidade na indumentária de festa no candomblé de queto* (2015); Fausto Viana e

Isabel Italiano, *Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XIX* (2015); Patrícia Ricardo de Souza, *Axós e ilequês – rito, mito e a estética do candomblé* (2007); Hanayrá Negreiros de Oliveira Pereira, *O axé nas roupas – indumentária e memórias negras no candomblé angola do Redandá* (2017).

Através do arremate das vestimentas, trajes e indumentárias de candomblé, esse trabalho se propôs a estudar os aspectos históricos, a permanência e as particularidades apresentadas no vestuário religioso, e buscou, ainda, aproximar-se da experiência vivida por alguns de seus adeptos, acumuladas e preservadas em suas trajetórias na contemporaneidade.

A partir da observação e análise dos documentos históricos, procurei desvendar o que está guardado por debaixo das anáguas que sustentam os belos trajes dos adeptos do candomblé e das indumentárias de seus *òrìsà*, ou seja, o que o vestuário negro religioso poderia nos contar.

Ao descobrir a presença do vestuário em aquarelas, fotografias, registros e escritos que estão preservados em obras de arte, museus, acervos nacionais e internacionais, percebi o quão importante é a roupa e o uso de trajes negros, pois narram a importância da cultura material e imaterial, preservadas na diáspora, através da fundação de templos/terreiros de candomblé, espalhados por todo o território nacional brasileiro e para além dele, que valorizam, resguardam e enaltecem a ancestralidade preta africana e afrodescendente.

Há um forte liame entre a ancestralidade africana e a construção de identidades individuais nos países de expressiva diáspora africana, ainda que essa diáspora tenha sido forçada por circunstâncias históricas (RIBEIRO, 1996, p. 134). A religião afro-brasileira tem desbravado fronteiras, pois o candomblé e seu rico vestuário está presente na Itália, em Portugal, no Japão, nos Estados Unidos da América e em outros países.

O vestuário religioso afro-brasileiro e africano carrega em si narrativas e processos colonizatórios hostis, que fizeram com que os negros africanos e afrodescendentes criassem estratégias para que as suas religiosidades, amparadas pelos ancestrais e antepassados veneráveis, pudessem ser assentadas, cultuadas, louvadas e perpetuadas no novo mundo. Na atualidade, as estratégias continuam, pois a opressão, violência e vilipendiamento ainda não cessaram, uma vez que os templos/terreiros são invadidos por fanáticos neopentecostais e criminosos ateiam

fogo, quebram os elementos simbólicos, destroem o vestuário e proíbem a continuidade dos rituais, festejos e celebrações.

O uso de um vestuário *a priori* ocidental, de estilo europeu, usado pelas negras de ganho no espaço público, nas ruas e locais de comércio, durante o processo de organização e fundação do candomblé na Bahia, foi adotado dentro dos espaços religiosos, e se perpetuou por todos os templos/terreiros espalhados pelo Brasil. Tenho a impressão de que esses trajes europeizados, mas com elementos africanos, foram utilizados para resguardar a verdadeira essência de povos africanos, ricos em sabedoria e expressividades artísticas funcionais relacionadas ao divino, ao visível e invisível. Funcionaram como resistência à sociedade patriarcal heteronormativa, hegemônica e cristã, que procurava subjugar uma cosmopercepção e cosmovisão diferentes.

Os povos africanos, ao serem trazidos para o novo mundo na condição de escravizados, criaram estratégias e alternativas para perpetuar seus bens mais valiosos e profundos na diáspora. Para que pudessem aliviar suas dores, ausências e perdas, os africanos ressignificaram os *modus vivendi* e *modus operandi* de louvação aos seus antepassados e deuses. Presumo que a orientação de seus ancestrais divinizados, através da leitura divinatória realizada pela manipulação do *meérìndìlógún* foi: “assenta e toma para si as vestes ocidentais e as transforma! A memória tem de ser preservada! Nessas vestes, colocaremos cheiros, cores, sabores e detalhes que enganarão o opressor!”

Suponho, que não só pela forja de suas cosmovisões e cosmopercepções, mas pela necessidade de existir, resistir e coexistir no sistema opressor colonial, pós-colonial e moderno, os africanos e seus descendentes desenvolveram estratégias, metodologias para professar e cultuar seus deuses em terras brasileiras, e assim, perpetuá-las para além da contemporaneidade. O caminho da encruzilhada sob a proteção de *Èsú* mostrou o melhor caminho a ser trilhado, mesmo diante da morte, da hostilidade e violência.

Leda Maria Martins, em *A cena em sombras* (1997), afirma que é pelas vias dessas encruzilhadas que também se tece a identidade afro-brasileira, num processo vital móvel. Tal identidade pode ser pensada como um tecido e uma textura, em que as falas e gestos mnemônicos dos arquivos orais africanos, no processo dinâmico de interação com o outro, transformam-se e reatualizam-se, continuamente, em novos e diferenciados rituais de linguagem e de expressão, coreografando a singularidade e

alteridades negras (MARTINS, 1997, p. 26). A partir dessas singularidades e alteridades negras, deu-se a expansão do candomblé, com seu rico vestuário guardado em malas e baús, composto de tramas, cores e bordados, sendo levados para outras regiões, como para o Sudeste, e em particular, para a nossa cidade de São Paulo.

No primeiro capítulo, apresentei a importância do corpo – morada dos òrìsà – divindades veneráveis do panteão nàgò iyorùbá no *aiyè* –, a relação das vestes com o corpo e a dança, suas cores e tecidos. A exaltação dos mitos e ritos está presente na produção e confecção das vestes religiosas, através da personificação dos deuses veneráveis no *aiyè*, uma vez que o vestuário é repositório de acumulação da força do axé, constantemente estimulado e fortalecido pelos rituais restritos e públicos. As divindades veneráveis no *aiyè*, ao serem convidadas a participar do *sirè* demonstram sua potência e força através de seus escolhidos.

Os sentidos e significados são sustentados pelas anáguas, pelos belos panejamentos, pelas cores que se relacionam entre si, que dialogam com o olhar curioso e atento de quem as contempla e as vê em movimento no corpo dos *elègùn òrìṣà*. Abordei as influências europeias aliadas às africanas, apresentadas nos estilos, trajes, amarrações, panejamentos artesanais e industrializados. E ainda, mencionei o calendário festivo e a exemplificação de algumas celebrações. O vestuário do povo de axé é uma prova contundente e muito importante no processo de organização dos templos/terreiros, demonstrando a relevância e funcionalidade de seu uso.

No segundo capítulo, priorizei o olhar para o empreendedorismo contemporâneo, o surgimento dos ateliês e lojas, a partir das comunidades templos/terreiros que prezam pela sustentabilidade, geração de renda autônoma, movimentação da economia criativa, dialogando com a moda e com a indústria têxtil para além do espaço religioso. A dedicação e devoção demonstram também o esforço dos envolvidos que almejam ser incluídos na sociedade como empreendedores, impulsionando a economia criativa, passando a ser protagonistas e detentores de um segmento que faz o axé circular, pois é o povo de *òrìṣà* produzindo para o povo de *òrìṣà*. Mas, também, é o povo de *òrìsà* propondo a dignidade por meio do acúmulo de capital e bens adquiridos, uma vez que a religião denota dispêndio e materialidades quantitativas. Além disso, abordei a oficina de criação do vestuário e a profissionalização do ofício da costura. Dei continuidade ao capítulo, trazendo o contexto histórico dos tecidos *wax prints hollandais*, a presença dos tecidos genéricos

fancy prints africanos e asiáticos, o uso dos bordados afro-europeus e o processo de inovação do vestuário religioso afro-brasileiro. Em caráter de pesquisa, pretendo atentar-me para as diferenciações do vestuário religioso afro-brasileiro, suas funcionalidades, novos materiais e têxteis utilizados.

No terceiro capítulo, abri o "guarda-roupa" de candomblé e apresentei o vestuário dos adeptos, classificando-os. A classificação do vestuário foi distribuída em: vestimentas, trajes e indumentárias. Apresentei o uso específico de cada um deles, no contexto no qual estão inseridos, não impedindo a percepção de que, embora essas três categorias se diferenciem, elas se relacionam e se conectam entre si na composição do que poderíamos chamar de "guarda-roupa", tanto dos devotos (*elègùn òrìṣà*) quanto dos *òrìṣà* – deuses do panteão nàgô iyorùbá. Busquei articular as vestimentas, os trajes, as indumentárias de *òrìṣà* e os paramentos separados em categorias, juntamente com suas funcionalidades. Dando continuidade ao capítulo, discorri a respeito do uso dos adornos, joias e calçados que complementam o vestuário do povo de axé. A ideia de série do vestuário contida no "guarda-roupa" foi aos poucos se impondo, para além da descrição de figurinos singulares e discretos.

Entender os sentidos, a sistematização, a organização do "guarda-roupa", o acúmulo de vestimentas, trajes, indumentárias e insígnias (paramentos) nele apresentado, levou-me a refletir que, de tempos em tempos, o "guarda-roupa" do povo de axé vai se multiplicando. E, ao se multiplicar, conta histórias. Há um acúmulo de peças vestíveis que acontece com o decorrer do tempo, formando um imenso "guarda-roupa" religioso. Em alguns templos/terreiros, além da presença do guarda-roupa, há araras, suportes e até mesmo um *big closet* para preservar as vestes dos líderes religiosos e de seus seguidores – filhos da egbé e de suas divindades.

O acúmulo de elementos vestíveis contidos no guarda-roupa de cada devoto, convida-nos a buscar compreender o esforço, a trajetória e percurso que concede honrarias a quem se dedica e se propõe a ser e viver como candomblecista. A experiência vivida pelos adeptos é traduzida pelo vestuário e tudo que o compõe, seja as vestimentas de trabalho do cotidiano religioso, seja os trajes dos adeptos ou as indumentárias dos *òrìṣà*.

No momento que acontecem as atividades cotidianas do templo/terreiro, usa-se roupas brancas, simples, que podem facilitar a locomoção, a gestualidade e as tarefas a serem realizadas, como por exemplo: limpar os espaços, adentrar os pejis dos *òrìṣà*, cozinhar, lavar, passar e engomar roupas, ornamentar e enfeitar o barracão

ou grande salão, consertar e manter o espaço de convívio religioso. Usa-se as roupas, ainda, nos momentos de reclusão, para ser realizada a iniciação, renovação dos votos, ou seja, a relação com as divindades veneráveis – os *òrìṣà*.

As tarefas cotidianas são também religiosas, não estando desvinculadas do ritual propriamente dito, já que "servem ao sagrado" e ao coletivo como um todo. As atividades são ações de indivíduos que fazem parte de um todo maior, a *egbé* - a comunidade religiosa.

O *elègùn òrìṣà* (adepto ou fiel escolhido), ao entrar no templo/terreiro, afasta-se de seus afazeres "normais" da vida cotidiana, deixando de lado sua profissão, ocupação ou ofício. Une-se ao coletivo do qual faz parte, que o coloca num outro papel social, a partir do que é, ou almeja ser. Nesse sentido, a vestimenta, a chamada "roupa de ração", é símbolo desse pertencimento.

O que chamamos de traje do candomblé, que distinguimos das vestimentas ou "roupas de ração", demonstrou-nos, durante o processo de realização da pesquisa, ser expressão da posição que cada adepto possui na *egbé*. Há um simbolismo muito especial presentes nesses trajes, que, além de ético e moral, denota a postura, a legitimidade e a posição na hierarquia de cada um dos participantes na religião.

O traje dos adeptos é usado no início dos trabalhos propriamente rituais, ou seja, para a realização das festividades públicas – o *sirè*. O asó feminino, com estilo colonial euro-afro-brasileiro, conhecido como o "popular traje da baiana", parece apontar para tradições do vestir religioso negro, que se perpetuaram ao longo de séculos até a atualidade, e a composição e características que lhe conferem são de extrema importância para o rito. Os trajes possuem um *savoir faire* que nos conduz a perceber a arte da delicadeza da costura, da aplicação dos bordados, do fino e refinado acabamento de sianinhas e passamanarias.

De acordo com Silva (2008), a roupa da baiana, composta pelo torço branco ou colorido, saia rodada e camisu (pequena bata) de richelieu, e o pano da costa levado sobre o ombro, é um exemplo dessa arte religiosa do vestir, derivada tanto de uma estética africana quanto da imposição de uma moda europeia. Atualmente, a arte de produzir essa vestimenta – que envolve a tecelagem e o bordado, aplicação de rendas e outros acabamentos e um conjunto de técnicas manuais de amarração de torços e execução de laço – tem sido preservada nos terreiros como legado de um importante conhecimento artístico-religioso (SILVA, V., 2008, p. 101).

Os trajes masculinos, assim como os femininos, são carregados de simbolismos e constituem uma verdadeira obra de arte vestível, por também possuir bordados, aplicações e sobreposições de panejamentos, além do uso de cores variadas. Embora o pano da costa, que está presente no traje masculino, seja insistentemente identificado pelos tradicionalistas como um complemento do traje feminino, na atualidade, ele adquiriu uma outra função, “o de uma toalha”, usada pelos *egbomis* (meus irmãos mais velhos) para auxiliar no cuidado em desvirar os *elègùn òrìṣà*, após sua deidade ter-nos contemplado com sua presença no *aiyè* durante as festividades e celebrações. Além disso, demonstrando suas múltiplas funcionalidades, o pano da costa tem sido utilizado na composição das indumentárias dos òrìsá, independente do gênero ao qual estão classificados.

As indumentárias dos *òrìṣà*, especialmente confeccionadas e adornadas, expressam a história de cada divindade venerável, seus atributos, grandes feitos e sua importância no panteão dos deuses nàgô iyorùbá, de acordo com os mitos transmitidos de boca em boca pelos ancestrais, que passaram por terras brasileiras em condições deploráveis e à força, numa situação de opressão, violência e vilipendiamento de suas formas de ver e dialogar com o mundo. Essas preciosidades se mantêm vivas e atuantes. Cada divindade possui particularidades e especificidades, que são traduzidas em seu vestuário e em suas insígnias, conhecidas como paramentos. Inclusive, as insígnias reais africanas se somaram às já existentes no candomblé afro-brasileiro e reafricanizado, indagando-nos a respeito de seu uso.

Durante o ritual público, através da performance dos adeptos em estado de transe/excorporados, as divindades são apresentadas no *sirè* do candomblé de ketu, em meio aos cânticos, a percussão e a dança, que evocam e homenageiam os deuses numa grande dramaticidade cênica. Nesse momento, temos a oportunidade de presenciar as linguagens artísticas sendo exaltadas pela religião, que manifesta a alegria, o prazer de viver, a religiosidade, a fé, a devoção e dedicação, através de uma encenação verdadeira e não ficcional. Na arte ritual, manifestam-se os aspectos lúdicos e são sentidos com o coração.

A presença do lúdico, das artes performativas no candomblé, nas quais o vestuário religioso é elemento fundamental, convida-nos a compreender a estratégia criada numa realidade onde se impunha a ideologia hegemônica europeia em detrimento de uma cultura não compreendida, que foi apontada como “primitiva” e “irracional”. Essa 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, 1995, p. 58).

O vestuário negro africano e afro-brasileiro estabelece diálogos com fatos, acontecimentos, contextos históricos e reminiscências. As vestimentas, trajes e indumentárias de candomblé, assim como as insígnias/paramentos, são repositórios da memória ancestral na diáspora, perpetuada através dos séculos, tendo chegado até nós na atualidade. São fundamentais, fazendo com que todos os envolvidos se reconheçam e sejam reconhecidos como pertencentes à *egbé*, em sua ligação direta com as divindades veneráveis – os *òrìṣà*. Expressam de diferentes formas e em diferentes instâncias o pertencimento e a integração ao sagrado. E com isso, desencadeia a perpetuação das memórias e ancestralidades no contexto afrodiaspórico brasileiro.

Devido ao racismo e ao preconceito enraizados em nossa sociedade, o guarda-roupa, muitas vezes, é queimado e destruído pelos algozes. Mas com o tempo, o guarda-roupa é reconstruído. E em suas memórias, conta-se mais uma história. O guarda-roupa carrega em si, sentidos muito profundos que vão além dos aspectos de beleza, extravagância, luxo e poder, apresentados no primeiro momento que nos deparamos com uma celebração festiva religiosa, ao visitar um templo/terreiro de candomblé.

Percebi, durante a pesquisa de campo, participando como observador nas comemorações e festividades nos templos/terreiros visitados, o quanto o vestuário é um elemento importante. Em alguns casos, o adepto e a divindade venerável trocavam de roupas várias vezes, por possuírem muitas vestes diferentes que dialogavam com o acontecimento ritual e festivo. Quanto mais tempo de participação, vivência e experiência na religião, maior será a produção de vestimentas, trajes e indumentárias. A senioridade adquirida no candomblé é legitimação de poder. O vestuário e suas expressividades confirmam o alcance da maturidade e do prestígio adquirido.

Nota-se como as formas dos diferentes modos e maneiras de vestir do povo de axé expressam referenciais simbólicos e relacionais no dia a dia do templo/terreiro, através das atividades realizadas, em suas manifestações festivas ritualizadas, tanto no contexto interno, que somente os iniciados fazem parte, quanto no contexto das

festas públicas, com livre acesso dos simpatizantes e convidados. Isso se dá, também, no meio social público, quando há encontros ecumênicos, políticos e de ativismo, a favor da desmistificação negativa, quebra de preconceitos e intolerância religiosa, no que se refere às religiões de matriz africana no Brasil.

No quarto capítulo, apresentei a noção de enredo, as qualidades atribuídas e as multiplicidades em devir dos *òrìṣà*, presentes nos arquétipos das divindades veneráveis, que são traduzidos em suas indumentárias, insígnias e paramentos. O enredo está atrelado às qualidades atribuídas e fez gerar multiplicidades infinitas de divindades, para além das existentes no panteão nàgô iyorùbá, promovendo a dinamicidade da produção do vestuário religioso e as possíveis inovações devido ao uso de materiais e têxteis.

Através do oráculo divinatório – o *meérindìlógun* - jogo de búzios, as divindades são convidadas a dizer o que querem e desejam vestir, mas também orientam seus filhos a estarem bem trajados para homenageá-los. Ao passar pelo processo de iniciação, o adepto estará totalmente ligado com sua divindade venerável divinizada. E com isso, torna-se necessário saber quem ela é, de onde veio, suas predileções, tabus e áreas de atuação. Através de sua divindade assentada, ligada a *egbè*, fortalece sua relação consigo mesmo e também com ela, pois os orixás exibem, teatralmente, seus nomes e funções originais, presidindo os cultos a eles consagrados (MARTINS, 1995 p. 58).

No quinto capítulo, finalizando o recorte da pesquisa, apresentei o templo/terreiro Ilé Afro-Brasileiro reafricanizado Odé Lorecy Asè Ketu, localizado em Embu das Artes. Detive-me em sua riqueza cultural, sua inovação no vestuário de candomblé, e na ampliação e acúmulo das vestes no guarda-roupa, através do uso dos trajes africanos. Porém, com uma particularidade que não podemos deixar de ressaltar: o enaltecimento e valorização da memória ancestral dos adeptos desse espaço religioso e de suas divindades veneráveis. Estão imortalizadas em um museu que está inserido no *compound.*

O diálogo com a ancestralidade negra na diáspora e na Nigéria, fez com que o olhar sensível de *Baba Ògúndare* juntamente com sua *egbé* realizassem a inauguração do Museu *Òsun Ìyá Oke*, a abertura de uma biblioteca, a criação do Centro Cultural *Mayegun Awo Ogbeyonu*, que se propõe a realizar ações socioeducativas para o entorno e para todos os envolvidos na religião, oferecendo-

nos um arcabouço de informações, saberes e conhecimentos a respeito dos rituais festivos, das divindades e do vestuário africano e afro-brasileiro.

O candomblé, no decorrer de sua resistência, fundamentou sua existência no Brasil ao inserir seus ritos, suas práticas de cura, a ressignificação dos trajes e indumentárias ocidentais que faziam parte de uma cosmovisão de mundo europeia, resistindo à imposição católico/cristã, às batidas policiais e ao descaso do poder do Estado. Pode-se ver no candomblé, entretanto, muito mais que um efeito catártico, na medida em que os ritos religiosos afros constituem um dos melhores modelos dessa técnica e/ou estratégia simbólica de ambiguidade e dupla fala, através da qual o negro funda os bolsões culturais de sua diferença (MARTINS,1995 p. 58).

O epistemicídio ideológico e cultural, que tem acontecido no decorrer de sua história até chegar aos dias atuais, revela-nos o quanto os modos de ser, de ver, de sentir e de vestir afro-brasileiros e africanos, ainda sofrem tentativas de apagamento e silenciamento. Porém, a partir da construção desses espaços, de um ato coletivo de união, fé e devoção, e do uso das vestes religiosas, as vozes voltam a ecoar e se expressar. Com isso, as vestimentas, trajes e indumentárias negras assumiram uma outra estética visual que, de tempos em tempos, foi e ainda é ressignificada e reinventada.

Os modos de vestir afro-brasileiros e africanos passam a ser também um ato político de fortalecimento, de pertencimento. A dinâmica presente nos templos/terreiros de candomblé, através de seus participantes e adeptos, demonstra-nos que a religião é um organismo vivo, que se expande e se modifica no decorrer dos tempos.

A luta por equiparação dos povos negros africanos e seus descendentes na diáspora, permanece presente e atuante numa sociedade racista e preconceituosa, que insistentemente se nega a incluir, valorizar e entender que o templo/terreiro é um espaço religioso negro, de solidariedades, de busca de cura e equilíbrio, de afirmação de si e manutenção do ser humano como um todo, que não está separado do cosmos, da natureza ou do universo. Há uma luta contra o racismo estrutural que assola nossa sociedade.

O templo/terreiro é um espaço de preservação e valorização da cultura negra, atrelada aos ritos milenares, trazidos nos tumbeiros dos navios negreiros, que ainda se mantém ativa e viva, constituindo e fazendo parte da nossa identidade nacional, muito bem representada pelas religiões de matriz africana no Brasil. A cada dia, essa

cultura negra se faz mais presente devido ao compartilhamento pelos *Bàbálòrìsá*, *Íyálórìsá*, *Bàbáláwo*, *Iyanifas e Ìyálawó* africanos na contemporaneidade, residentes em nossa terra. Há um movimento cíclico que promove a continuidade, perseverança e resiliência, perante um sistema de poder branco que insiste em impor sua ideologia universalizante, mas que não abarca a diversidade cultural e filosófica preta.

A ancestralidade africana determina significativamente a constituição da identidade nacional brasileira, apesar da negação desse fato, imposta pela ideologia do branqueamento, que determina como modelo identificatório para o desenvolvimento das identidades individuais, o europeu. No entanto, como o que vive clama por expressar-se, a força vital da alma africana, presente no grupo brasileiro, contida por tanto tempo e através de tantos recursos e estratégias do poder branco, terminará por romper essa espessa casca sobre ela construída (RIBEIRO,1996 p. 134).

As vestimentas, trajes e indumentárias foram e ainda são elementos palpáveis, símbolos identitários e meios de comunicação, para que os adeptos do candomblé se mantenham inseridos em sociedade, na busca de alteridade, equidade e liberdade religiosa, diante de tantas perseguições no decorrer dos séculos e que ainda perduram até os dias atuais, pois o uso delas está indissociado dos rituais e festejos.

O vestuário religioso de candomblé faz com que a religião tenha características bastante peculiares com relação às demais religiões presentes no território brasileiro. Com isso, ela se destaca por meio da divulgação de seus aspectos artísticos, que são bases de inspiração para a música, o teatro, as artes visuais e para o cinema.

Ouso afirmar que a composição do vestuário de candomblé pode ser chamada de “euro-oriental-afro-brasileira”, devido às diversas influências presentes no decorrer de sua existência. Há ainda nessa composição, outras influências culturais, como a muçulmana, indiana e asiática, devido ao uso de tecidos, tingimentos, bordados e customizações dessas culturas, que se entrelaçaram e ainda se entrelaçam com a cultura apresentada nos modos de vestir religioso do candomblé afro-brasileiro e na religião tradicional iyorùbá, demonstrando que através dos intercâmbios gerou a globalização desses elementos. O vestuário religioso carrega em si uma face ativa do patrimônio cultural da humanidade.

Nesse processo contínuo, espiralar, surge o cuidado, o desejo de estar bem-vestido para si, para a *egbé* e para o *òrìṣà*. Uma das maneiras de demonstrar o cuidado e estar bem-vestido, é a afetividade, é presentear os *òrìṣà* com belas

indumentárias, paramentos, fios de contas e ilequês. Todos devem estar, como popularmente se diz no candomblé: *odara,* ou seja, munidos de tudo que há de bom e de melhor, tanto para si, quanto para suas divindades. Todos os rituais religiosos afro-brasileiros operam um elenco de signos cênicos – plásticos, rítmicos, de movimento, gestos e cor – que, aliados ao caráter metamórfico e evocativo dos rituais, emprestam-lhe uma tessitura dramática de profundo apelo comunitário, em muito similar aos dramas-rituais africanos, sua origem mais remota. Na performance dos ritos, impera o mesmo código de ambiguidade, o mesmo padrão duplo de significância que deriva não apenas de um jogo de significados, mas fundamentalmente, do jogo deslizante dos significantes (MARTINS, 1995 p. 58).

Muitos dos adeptos do candomblé não medem esforços para cumprir seus compromissos com a suas divindades. Um desses compromissos, além da realização dos rituais, do isolamento, da reclusão temporária, das oferendas, é vesti-las com tudo a que a divindade tem direito. A afetividade, esforço, a fé e dedicação são nitidamente demonstrados nas comemorações, pois há o calendário anual de festividades, que vão além dos ritos de iniciação ou renovação dos votos. De acordo com a festividade que será realizada para determinado *òrìṣà*, teremos ali vários deles, cada qual com suas lindas indumentárias e particularidades.

Ao observar o processo de reafricanização nos templos/terreiros de candomblé de ketu paulistas, percebi a inserção de tecidos, trajes e acessórios africanos de várias partes do continente, mas, em particular, da Nigéria, que compreende o que é chamado hoje de Iyorubalândia, um grande complexo de extensão territorial que busca, a duras penas, preservar as tradições milenares de culto às divindades veneráveis e aos antepassados perante a imposição católica, muçulmana e neopentecostal. Nessa extensão territorial estão presentes a Nigéria, o Togo, o Mali e o Benin.

Os templos/terreiros de candomblé paulistas, ao se afirmarem como reafricanizados, assumiram o uso das vestes africanas, somando-as às vestes já existentes, uma vez que em suas trajetórias na religião, muitas vezes, são oriundos da Umbanda, das diferentes nações de candomblé como congo-angola, djejé, entre outras, mas que na atualidade se voltaram para a nação de candomblé ketu. Não satisfeitos com o aprendizado adquirido, sedentos na busca de conhecimentos e saberes, adentraram para o culto tradicional iyorùbá *Ìṣẹ̀ṣe Ẹ̀sìn Òrìṣà Ìbílẹ̀*, cerne do culto aos *òrìṣà*.

Na atualidade, além dos templos/terreiros de candomblé, temos na capital paulista vários outros espaços religiosos, como os templos dedicados ao culto dos *Egúngún* e de *Ifá*. Exemplifico a existência, em São Paulo, de dois templos assentados por africanos da cidade-estado de Abeokutá: O *Ilé Ifá* do *Obá* e *Bàbálawo* Adenkoule Adenromu Ogunjimi, localizado na Barra Funda; e o Templo Oduduwa do *Bàbálòrìsà* Siriku Salami, assentado no litoral paulista, sacerdote popularmente conhecido como Babá King.

Através desses sacerdotes e de seus templos, foi possível ter acesso ao vestuário africano chamado *aso ebi*, que é utilizado por todos os membros e familiares de maneira igual e homogênea, buscando demonstrar a importância da perpetuação da linhagem familiar, espiritual e de seus descendentes. Presenciei o uso das vestes africanas das mais variadas formas e estilos, em que se criou um outro guarda-roupa, totalmente africano. Somaram-se descobertas relativas aos trajes de *Òrìṣà*, de *Egbé*, *Egúngún* e *Ìyá Agbá Gèlèdé,* diferentes "de formas de vestir à moda iyorùbá", que nos oferecem continuidades, possibilidades de prosseguir os estudos e pesquisas a respeito do vestuário africano em terras paulistanas. E ainda a tradição *asọ ebi*, que é o ato de um grupo familiar africano e seu parentesco, vestirem-se de forma homogênea, a partir da produção do vestuário festivo e de celebração.

O *asọ ebi* é um uniforme que é tradicionalmente usado na Nigéria e em outras culturas africanas como um indicador de cooperação e solidariedade durante cerimônias e períodos festivos. O objetivo de usar as vestes confeccionadas com o mesmo tecido, auxilia como elemento de autoidentificação do coletivo, organizados por companheiros de idade, parentes e amigos durante ocasiões sociais ou funerais. Enquanto no candomblé afro-brasileiro, a diversidade de vestimentas, trajes e indumentárias é que promovem a exaltação do coletivo. Algo bastante interessante de observar, uma vez que na diáspora houve a recriação do *modus operandi* em prol da preservação e perpetuação do culto às divindades veneráveis, dando a elas, uma outra composição nos modos de vestir.

De acordo com Ribeiro, em *Alma africana no Brasil – os iorubás* (1996), a África, em particular, a Nigéria está espalhada por toda São Paulo e demais estados do Brasil. Sua rica cultura, seus princípios de sabedoria, sua magnifica compreensão da importância do homem, da natureza e das relações entre o natural e o espiritual permanecem subestimados ou totalmente negados (RIBEIRO, 1996 p. 134).

Por mais que a cultura material e imaterial preservada nos templos/terreiros de candomblé e dos povos africanos na diáspora seja subestimada e subjugada, sua presença tem se mostrado atuante e viva. A cultura material e imaterial presente nas religiosidades negras é perpetuada através dos sacerdotes e sacerdotisas africanos residentes em São Paulo, e pelos demais que vêm à capital regularmente. Na atualidade, esses sacerdotes e sacerdotisas, descobriram um caminho promissor, por meio da implantação e extensão de seus templos, e ainda com a realização de iniciações aos modos e *ethos* africanos iyorùbá.

Através do percurso pelas encruzilhadas, os encontros vão acontecendo, e as escolhas se apresentam de forma real e não há mais como retroceder. Nas elaborações discursivas e filosóficas africanas e nos registros culturais delas derivados, a noção de encruzilhada é um ponto nodal que encontra no sistema filosófico-religioso de origem iyorùbá uma complexa formulação. Lugar de intersecções, ali reina o senhor das encruzilhadas, portas e fronteiras, Exu Elegbara, princípio dinâmico que medeia todos os atos de criação e interpretação do conhecimento (MARTINS, 1997 p. 26).

As epistemologias pretas se fortalecem cada vez mais em solo brasileiro, pois *Èsú*, em suas diversas multiplicidades e potências de comunicação, potencializa a dinâmica das continuidades num movimento espiralar promovendo o fortalecimento delas. E o vestuário religioso, perpetuado no candomblé e na diáspora, é um bom exemplo dessas continuidades e dinamicidades, uma vez que identificam e destacam minuciosidades que somente o candomblé e as demais religiões de matriz africana preservam há mais de três séculos.

Por fim, finalizo esse recorte de pesquisa, com o desejo de dar continuidade ao processo de investigação num futuro próximo, com o objetivo de contribuir para a valorização da cultura vestível, material, religiosa e imaterial assentada na diáspora.

Asè! Asè! Asè ooo!!!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABIMBÓLÀ, Wande. *Poesia divinatória de Ifá*. New York, London, Lagos: Nok Publisher Ltd, 1977.

ADENROMU, Otunba Adenkule. *Ifá, filosofia e ciência de vida*. São Paulo: GMA Gráfica Editora, 2015.

ALMEIDA Anderson Diego, Cardoso Arlindo da Silva; Santos, Jefferson Nunes dos. Os trajes de orixás: design, plasticidade e símbolos do candomblé. *Agália Revista de estudos na cultura*, n.114, p. 27-40, 2016. Acesso em: 10 mar. 2019.

ALMEIDA Anderson Diego; CARDOSO, Arlindo da Silva; SANTOS, Jefferson Nunes dos. Um artesão na cidade de Maceió; o design como mediador entre os símbolos e os adornos dos orixás, *Revista Outras Fronteiras*, Cuiabá-MT, vol. 3, n. 2, jul.-dez., p.96-114, 2016. Disponível em: file:///C:/Users/Usu%C3%A1rio/Downloads/238-616-1-PB.pdf. Acesso em: 10 ago. 2020.

AMARAL, Rita. *Cidade em festa:* o povo-de-santo (e outros povos) comemora em São Paulo. [Artigo]. S. d. Disponível em http://nau.fflch.usp.br/files/upload/paginas/cidade_rita.pdf . Acesso em: 2 set. 2020.

AMARAL, Rita. *Povo-de-Santo, Povo de festa. O estilo de vida dos adeptos do candomblé paulista*. Dissertação de Mestrado. USP, 1992.

AMARAL, Rita. *Xirê, o modo de crer e de viver no candomblé*. Rio de Janeiro, Pallas, 2002.

ASIWAJU, A. I. Daomé, país iorubá, Borgu (Borgou) e Benin no século XIX. *In: História geral da África, VI:* África do século XIX à década de 1880. [Editado por J. F. Ade Ajayi]. – Brasília: UNESCO, 2010. Cap. 26 p. 813-841.

AUGRAS, Monique. *O Duplo e a metamorfose: a identidade mítica em comunidades nagô*. Petrópolis: Editora Vozes, 1983.

AUGRAS, Monique. Transe e construção de identidade no Candomblé,Psicologia. *Revista Psicologia:* Teoria e Pesquisa, v.2, n.3, p. 191-200, set.-dez. 1986. Disponível em periodicos.unb.br. Acesso em: 15 out. 2021.

BANDEIRA, Julio, Pedro Corrêa do Lago. *Debret e o Brasil – Obra Completa*. Rio de Janeiro: Editora Capivara, 2017.

BARBARA, Rosamaria Susanna. *A dança das aiabás, dança, corpo e cotidiano das mulheres de candomblé*. 2002. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo – USP, São Paulo, 2002. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8132/tde-09082004-085333/publico/1rosamaria.pdf. Acesso em: 9 set. 2019.

BASTIDE, Roger. *Arte e sociedade*. São Paulo: Companhia Editora Nacional, USP, 1979.

BASTIDE, Roger. *O candomblé da Bahia/ rito nagô*. São Paulo, Cia Editora nacional, 1958.

BEHRENDT. David Stephen D.; ELTIS. David; RICHARDSON. David. A participação dos países da Europa e das Américas no tráfico transatlântico de escravos: novas evidências. *Revista Afro-Ásia*, 24, p. 9-50, 2000. Disponível em: file:///C:/Users/Usu%C3%A1rio/Downloads/20994-71620-1-SM.pdf. Acesso em: 22 fev. 2021.

BENISTE, José. *Dicionário português yorubá,* Rio de Janeiro*,* Editora Berthand Brasil, 2021.

BENISTE, José. *Dicionário yorubá português*. Rio de Janeiro: Editora Berthand Brasil, 2020.

BENISTE, José. *Mitos yorubás: o outro lado do conhecimento*, Rio de Janeiro: Editora Bertrand Brasil, 2021.

BEVILACQUA, Juliana Ribeiro da Silva; SILVA, Renato Araújo da. *África em Artes*. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2015. Disponível em: http://200.187.16.144:8080/jspui/bitstream/bv2julho/1028/1/Africa_em_artes.pdf . Acesso em: 4 jul. 2020.

BIOBAKU, Saburi (1957) – *The Egba and their neigbours: 1842-1872*.Oxford:Claredon Press.

BINON, Gisèle Omindarewá Cossard. *Awô, o mistério dos orixás*, Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2015.

BINON, Gisèle Omindarewá Cossard. *Contribution à l'étude des Candomblés au Brésil: le Candomblé Angola*. 1970. Tese (Doutorado)–Faculté de Lettres et Sciences Humaines, Université de Paris, Paris, 1970.

BINON, Gisèle Omindarewá Cossard. *Uma francesa no Candomblé - em busca de uma outra verdade*. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2002.

BREGOLIN, Débora Bresolin. *A moda como linguagem: singularidades e códigos vestíveis no trânsito entre o profano e o sagrado do candomblé* (UCS – Universidade de São Caetano do Sul/Mestrado em letras e cultura, 2018.

BUONFLIGIO, Monica. *Orixás, um estudo completo sobre os deuses yorubanos e seu oráculo, visto sob uma interpretação esotérica*. São Paulo: Gráfica Rodar Ltda, 1995.

BURTON, Jean-dominique. Nago Hunters of the Bante Kingdom, Edition International Catalog, 2012. Fonte: https://www.facebook.com/groups/orisauniversity/permalink/961807337628127/ Acesso em: 01 mar. 2019.

CAPONE, Stefania. *Os yoruba do novo mundo, religião, etnicidade e nacionalismo nos Estados Unidos*. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2011.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale, *A Linguagem dos Tambores*, *Bahia – Salvador*. 2006. Tese (Doutorado em Música/Etnomusicologia), Universidade Federal da Bahia – UFBA, 2006. Disponível em: http://www.repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/9112. Acesso em: 10 mar. 2019.

CARONE, Edgard. *A evolução industrial de São Paulo (1889-1930).* São Paulo: Senac, 2001.

CARYBE. *As Sete Portas da Bahia*: Desenhos, escritos e Ilustrações de Artista. São Paulo: Editora Record, 1976.

CARYBE. *Iconografia dos orixás africanos na Bahia*. [catálogo de gravuras e aquarelas] Salvador: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1980.

CASTRO, Yeda Pessoa de. O Tráfico transatlântico e a distribuição da população negra escravizada no Brasil colônia. *Africanias.com,* 2012. Disponível em http://www.africaniasc.uneb.br/pdfs/n_2_2012/ac_03_castro.pdf. Acesso em: 12 jan. 2021.

CHATAIGNIER, Gilda. *História da Moda no Brasil*. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2010.

CLARKE, Duncan. *The art of African Textiles*. California: Thunder Bay Press, 2002. [tradução Luciane da Silva, 2008].

CONCEIÇÃO, Sueli Santos, TEVIZAN Salvador Dal Pozzo. Etnodesenvolvimento local: uma estratégia para a sustentabilidade das comunidades de terreiros de candomblé. *Gaia Scientia*. *Edição Especial.* Cultura, Sociedade e Ambiente*.* v. 10(1), p. 145-151, 2016. Disponível em: https://www.researchgate.net/publication/307089545_Uma_Estrategia_para_a_Sustentabilidade_das_Comunidades_de_Terreiros_de_Candomble. Acesso em: 29 set. 2020.

CORREA, Renato Pereira*. História e memória do terreiro Axé Ilé Obá*, São Paulo. 2014. Dissertação (Mestrado em Antropologia), PUC/SP – Programa de pós-graduação em ciências sociais, São Paulo, 2014.

COSTA, Ana de Lourdes Ribeiro da. *Espaços negros, cantos e lojas em Salvador no séc XIX*. Cadernos do CRH (cantos e toques; etnografias do espaço negro na Bahia), 1991.

COSTA, Antônio Luiz M.C. *Títulos de nobreza e hierarquias, um guia sobre as graduações sociais na história*. Editora Draco, 2014.

COSTA, E. V. da. Alguns aspectos da influência francesa em São Paulo na segunda metade do século XIX. *Revista de História,* [S. l.], n. 142-143, p. 277-308, 2000. DOI:

10.11606/issn.2316-9141.v0i142-143p277-308. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/revhistoria/article/view/18903. Acesso em: 30 jan. 2022.

CUNHA, Laura; MILZ, Thomaz. *Joias de crioula, jewerly of the brazilian crioula*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes da. *Riscos illuminados de figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio / aquarelas por Carlos Julião; introdução histórica e catálogo descritivo*, Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional, 1960. Disponível em: https://bd.camara.leg.br/bd/handle/bdcamara/22620 . Acesso em: 04 jan. 2021.

CUNHA, Lygia da Fonseca Fernandes da. *Riscos illuminados de figurinhos de brancos e negros dos uzos do Rio de Janeiro e Serro do Frio / aquarelas por Carlos Julião; introdução histórica e catálogo descritivo*, Rio de Janeiro: Biblioteca Nacional 1960. Disponível em: https://bd.camara.leg.br/bd/handle/bdcamara/22620. Acesso em: 28 jan. 2019.

CUNHA, Manuela Carneiro da. *Negros, estrangeiros: os escravos libertos e sua volta à África*. São Paulo, Brasiliense, 1985.

CUSTÓDIO, Ana Carolina de Santana. *Vestir e marcar: a construção visual da vestimenta das mulheres escravizadas no Brasil Imperial – século XIX*. 2015. 177 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015. Disponível em: http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/4748. Acesso em: 28 nov. 2020.

D'AMATO, Andréa Silva. *Babá-Egún, imagens e outras forças no terreiro de Omo Ilê Agboulá*. Disponível em: file:///C:/Users/Usu%C3%A1rio/Downloads/BabaEgun_AndreaDamato%20(1).pdf . Acesso em: 12 set. 2020.

D'ADESKY, J. Pluralismo étnico e multiculturalismo. *Afro-Ásia*, [S. l.], n. 19-20, 1997. DOI: 10.9771/aa.v0i19-20.20952. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20952. Acesso em: 30 nov. 2021.

DEBRET, J. Baptiste. *Viagem pitoresca e histórica do Brasil*. São Paulo: Livraria Martins, Editora, s/d.

DELEUZE, Gilles e Guattari, Félix. *Mil Platôs*. Vol. 4 - Coleção 5 volumes. São Paulo: Editora 34, 2012.

DEVOS, Rafael. *Pierre Fatumbi Verger, mensageiro entre dois mundos*. Universidade Federal do Rio Grande do Sul – Brasil. Disponível em: https://www.scielo.br/pdf/ha/v5n12/0104-7183-ha-5-12-0339.pdf . Acesso em: 14 set. 2020.

DEWEY, John. *Arte como experiência*, Editora Martins Fontes, 2010.

DIAGNE P. *História Geral da África V*, UNESCO, África do século XVI ao XVIII, editado por Bethwell Allan Ogot. – Brasília: UNESCO, 2010.

DIAS, Guilherme Soares. *No centro de São Paulo surge uma pequena África*. Disponível em: https://www.cartacapital.com.br/blogs/guia-negro/no-centro-de-sao-paulo-surge-uma-pequena-africa/. Acesso em: 23 ago. 2020.

DIAS, João Ferreira. Dos nagôs da Bahia aos pórtugére de Lisboa: um olhar sobre a identidade e religião em diáspora. *Caderno de estudos africanos*, Universidade Lusófona de humanidades e tecnologias, Lisboa, Portugal, p. 184-205, p. 2013.

DIAS, João Ferreira. *Nos trilhos do pensamento yoruba*, Universidade Lusófona de humanidades e tecnologias, edições universitárias lusófonas, edição 1, 2016/2017. Disponível em: https://www.academia.edu/33261114/Nos_trilhos_do_pensamento_religioso_Yor%C3%B9b%C3%A1 . Acesso em: 08 jan. 2019.

DONIS, Donis A. *Sintaxe da Linguagem Visua*l. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.

DUMAS, Alexandra Gouveia. Corpo negro: uma conveniente convenção conceitual. *In: XV ENECULT – Encontro de estudos multidisciplinares em cultura*, 2019, Salvador. *Anais.* Disponível em: http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-484/111785.pdf. Acesso em: 31 ago. 2020.

DUMAS, Alexandra Gouveia. *Corpo negro: uma conveniente convenção conceitual.* 2019. Disponível em: http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-484/111785.pdf. Acesso em: 31 ago. 2020.

DUPLESSIS, Robert. Mercadorias globais, consumidores locais: Têxteis no mundo atlântico nos séculos XVII e XVIII *Afro-Ásia*, núm. 41, 2010, pp. 9-55, Universidade Federal da Bahia, Brasil. Disponível em: https://www.redalyc.org/pdf/770/77020005001.pdf . Acesso em: 25 fev. 2021.

DURKHEIM, Émili. Da divisão do trabalho social. São Paulo: Martins Fontes, 2008. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/203937/mod_resource/content/1/Da%20divis%C3%A3o%20social%20do%20trabalho.%20%C3%89mile%20Durkheim%3B%20tradu%C3%A7%C3%A3o%20de%20Eduardo%20Brand%C3%A3o.%20-%202%C2%AA%20ed.%20-%20S%C3%A3o%20Paulo%2C%20Martins%20Fontes%2C%201999.%20(1).pdf . Acesso em: 18 nov. 2020.

DYSBAX, Vanessa. *Cultura africana por meio dos símbolos gráficos Adinkra*. Os desafios da escola pública paranaense na perspectiva do professor pde – produções didático pedagógicas, volume II, Paraná, 2016. Disponível em: http://www.diaadiaeducacao.pr.gov.br/portals/cadernospde/pdebusca/producoes_pde/2016/2016_pdp_arte_unespar-curitibai_vanessadybaxcortes.pdf . Acesso em: 11 fev. 2019.

ESCOREL, Silvia. *Vestir poder e poder vestir*. O tecido social e o trama cultural nas imagens do traje negro (Rio de Janeiro – século XVIII). 2000. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000. Disponível em: https://pantheon.ufrj.br/bitstream/11422/2954/1/471464.pdf. Acesso em 20 out. 2020.

FELIPPI, Vera. *Decifrando rendas, processos, técnicas e história*. Rio de Janeiro: Editora da Autora, 2021.

FERRETI, Sérgio Figueiredo. *Repensando o Sincretismo*. São Paulo: EDUSP, 2013.

FILHO, Aulo Barreti. "Ilê-Ifé, o berço religioso dos yorùbá, de Odùduwà a Sàngó". In: *Revista Ébano*, São Paulo, nº 23, p. 33, 1984.

FILHO, Aulo Barreti. "O Culto dos Eguns no Candomblé". *Revista Planeta*, São Paulo, nº 162: 43-49, 1986. Disponível em: https://aulobarretti.wordpress.com/a-revista/o-culto-dos-eguns-no-candomble/ . Acesso em: 12 set. 2020.

FILHO, Aulo Barreti. Dos yorubá ao candomblé kétu, Origens, Tradições e Continuidades, *EDUSP*, 2010.

FILHO, Aulo Barreti. IIê-Ifé: O Berço Religioso dos Yorùbá, de Odùduwà a Ṣàngó. In: Artigos & Textos. Internet, (2003) 2012.

FILHO, Aulo Barreti. *Òrìsàismo: o conjunto das religiões ou a religião dos que cultuam os Òrìsà Yorùbá*. *Somos, então, Òrìsàistas.* Disponível em: https://aulobarretti.wordpress.com/. Acesso em: 10 fev. 2019.

FLAKSMAN, Clara. Enredo de santo e sincretismos no candomblé de Salvador, Bahia. *Revista de Antropologia da UFSCar* [R@U], São Carlos, vol. 9, n. 2, p. 153-169. jul./dez. 2017. Disponível em: http://ppgas.ufscar.br/rau-revista-de-antropologia-da-ufscar/ru-v-9-n-2/. Acesso em: 10 maio 2019.

FLAKSMAN. Relações e narrativas: o enredo no candomblé da Bahia. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, vol. 36, n. 2, 13-33, 2016. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rs/a/BQZmgvKQLQNp9Z6vYCxbHcD/?lang=pt&format=pdf . Acesso em: 11 out. 2021.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*: São Paulo: Editora Unesp, 1983.

FRANCO, Maria Sylvia de Carvalho. *Homens livres na ordem escravocrata*. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

FREYRE, Gilberto. O escravo nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX 2.ed. Gilberto Freyre. - 2. ed. aum. - São Paulo: Ed. Nacional; 79-0374 [Recife]: Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais, 1979. (Brasiliana; v.370) (Série estudos e pesquisas) Disponível em: https://bdor.sibi.ufrj.br/bitstream/doc/419/1/370%20PDF%20-%20OCR%20-%20RED.pdf . Acesso em: 16 out. 2019.

FREYRE, Gilberto. *Sobrados e mucambos*. São Paulo: Global, 2003.

FRIAS, Rodrigo Ribeiro. *Metamorfoses identitárias de lideranças religiosas não iorubás inspiradas no convívio com lideranças religiosas iorubás*. Tese (Doutorado em Psicologia Social) - Instituto de Psicologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. doi:10.11606/T.47.2019.tde-19072019-153237. Acesso em: 22 out. 2020.

GAMA, Elizabeth Castelano Gama. *Mulato, homossexual e macumbeiro: que rei é esse? Trajetória de João da Goméia (1914-1971)*. 2012. Dissertação (Mestrado em História) – UFF – Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

GAMA, Elizabeth Castelano. Um rei negro na baixada fluminense: memória e esquecimento. *Periferia*. Revista do Programa de Pós-Graduação em Educação, Cultura e Comunicação da FEBF/UERJ. Rio de Janeiro, v.6, n.2, p. 101-119, jul.-dez. 2014. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/periferia/article/view/17274/12711 . Acesso em: 5 fev. 2019.

GEERTZ, Clifford. *A Interpretação das Culturas*. Rio de Janeiro: Zahar, 1978.

GIDDENS, Anthony. Sociologia. Porto Alegre: Artmed, 2005.

GIDDENS, Anthony. *Sociologia*. Porto Alegre: Editora Artmed, 2005. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/3114970/mod_resource/content/1/Anthony_Giddens_Sociologia.pdf . Acesso em: 18 nov. 2020.

GIROTO, Ismael. *O Universo Mágico-Religioso Negro-Africano e Afro-Brasileiro:* Bantu e Nàgó. 1999. Tese (Doutorado em Antropologia Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 1999. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-20062011-140307/pt-br.php . Acesso em: 11 nov. 2019.

GODOY, Solange de Sampaio. *Círculo das contas, jóias crioulas baianas*, Salvador: Solisluna Design e Editora, 2006. [Museu Carlos Costa Pinto, Salvador, Bahia, BA – Brasil].

GOLDMAN ln: BIRMAN, Patrícia. *Fazer Estilo Criando Gênero: Estudo sobre a construção religiosa da possessão e da diferença de gênero em terreiros de Umbanda e candomblé no Rio de Janeiro*, RJ, Relúme Demorá: EduERJ, 1995. Disponível em: http://clyde.dr.ufu.br/bitstream/123456789/20452/1/RelacoesGeneroCandomble.pdf .Acesso em: 5 fev. 2019.

GOLDMAN, Marcio. Formas de saber e modos de ser, observações sobre multiplicidades e ontologia do candomblé – (*Religião e Sociedade*) 25 (2):102-120 – 2005. Disponível em: https://www.academia.edu/13333033/Formas_do_Saber_e_Modos_do_Ser_Observa%C3%A7%C3%B5es_Sobre_Multiplicidade_e_Ontologia_no_Candombl%C3%A9 .Acesso em: 8 fev. 2019.

GOMES, Aguinaldo Rodrigues. *As relações de gênero no candomblé*. UFU, 1997. Disponível em: http://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/20452/1/RelacoesGeneroCandomble.pdf. Acesso em: 9 set. 2020.

GREGORIO, Maria de Fátima A. Di. Mulheres, corpos e pecados: uma discussão sobre a questão da condição feminina no Brasil Colônia, Histórica – *Revista Eletrônica do Arquivo Público do Estado de São Paulo*, nº 45, dez. 2010. Disponível em: http://www.historica.arquivoestado.sp.gov.br/materias/anteriores/edicao45/materia01/texto02.pdf. Acesso em: 17 mai. 2020.

GRIEBEL, Helen Bradley. *The African American Woman's Headwrap: Unwinding the Symbols*. Disponível em: http://char.txa.cornell.edu/griebel.htm. Acesso em: 4 ago. 2020.

GROSFILLEY, Anne. *Têxtil e moda no Mali pela lente de Seydou Keita*. Tradução: André Telles. *Catálogo Exposição Seydou Keita*, IMS/Instituto Moreira Salles, 2018.

HALL, Stuart. *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

HARDMAN, Aline Souza. *Pencas e Balangandãs – Construção histórica, visual e sociais das "crioulas" no séc XIX*. 124 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Visual) – Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2015. Disponível em: http://repositorio.bc.ufg.br/tede/handle/tede/4620. Acesso em: 25 out. 2020.

HELLEN, Eva. *A psicologia das cores, como as cores afetam a emoção e a razão*, Editora G. Gilli Ltda, 2016.

HOBSBAWM, Eric; RANGER, Terence. *A invenção das tradições*. 6. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra,1997.

IAMAMOTO, Marilda V. *O Serviço Social na Contemporaneidade:* Trabalho e Formação Profissional. São Paulo: Cortez, 1998.

INIKORI, J.E. *História Geral da África V*, UNESCO, África do século XVI ao X História geral da África, VI: África do século XIX à década de 1880 / editado por J. F. Ade Ajayi. – Brasília: UNESCO, 2010

JAGUN, Márcio de. *Yorubá, vocabulário temático do candomblé*. Rio de Janeiro: Litteris Editora, 2017.

JARA, Carlos Julio. *A sustentabilidade do desenvolvimento local:* desafios de um processo em construção. Brasília: Instituto Interamericano de Cooperação para Agricultura (IICA), 1998.

KANTOR, Iris. *Notas sobre aparência e visibilidade social nas cerimônias públicas em Minas setecentista*, Revista Pós-História, ISSN-0104-1452, Assis-SP, v.6, 163-174, 1998.

JONATHAN Margaret/ Iya Ogun Popo. *The Unique Heritage: Palace of palaces*, Editora CreateSpace Independent Publishing Platform 2018.

LASISI, Omoriyeba Silifatu; MOPELOLA, Osumfumike Oladejo. Logun Ède na África. [participações orais transcritas] *In:* SILVA, Vagner Gonçalves da; OLIVEIRA, Rosenilton Silva de; NETO, José Pedro da Silva [organizadores]. *Alaiandê Xirê:* desafios da cultura religiosa afro-americana no Século XXI. São Paulo: FEUSP, 2019. p.48-59.

LANDES, Ruth. *Cidade das mulheres*, Editora UFRJ, tradução de Maria Lucia do Eirado Silva, 2002.

LANE, Kate. *Odara: estética e identidade na indumentária de festa no candomblé de queto*, 2015. Disponível em: https://revistas.ufrj.br/index.php/ae/article/view/10226/7717 . Acesso em: 5 ago. 2020.

LAWAL, Babatunde. A Arte pela vida: a vida pela arte. *Revista Afro-Ásia*, 1983, Departamento de Belas-Artes, Universidade de Ifé, Nigéria.Traduzido do inglês por Heliane F. de Andrade Poshar. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/viewFile/20820/13421 Acesso em: 22 fev. 2021.

LEITE, Fábio Rubens da Rocha. *A questão ancestral: África negra.* São Paulo: Editora Palas Athena, 2008.

LÉPINE, Claude. *Os dois reis do Danxome*: *varíola e monarquia na África Ocidental*, 1650-1800, Publicação [Marília]: UNESP Marília Publicações, [São Paulo]: FAPESP, 2000.

LÉVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Trad. Maria Celeste da Costa e Souza e Almir de Oliveira Aguiar. São Paulo: Nacional, 1976.

LIMA, Fábio. Corpo e Ancestralidade/ Ancestry and body. *Repertório*, Salvador, nº 24, p.19-32, 2015.1. Disponível em: https://periodicos.ufba.br . Acesso em: 3 fev. 2019.

LIMA, Vivaldo da Costa. *A família de santo nos candomblés jejes-nagôs da Bahia: um estudo de relações intragrupais*. 2. ed.- Salvador, BA: Corrupio, 2003.

LIMA, Vivaldo da Costa. *Os Obás de Xangô*, DO SETOR DE ESTUDOS SOCIOLÓGICOS E ANTROPOLÓGICOS DO CEAO. Disponível em: http://www.joaoferreiradias.net/wp-content/uploads/2012/02/obas-de-xango.pdf. Acesso em: 11 maio 2020.

LITTLE, P. E. 2002. Etnodesenvolvimento local: autonomia cultural na era do neoliberalismo global. *Tellus*, ano 2, n. 3, p. 33-52, out.

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

LODY, Raul. Giovanni da Motta. *Cabelos de axé: identidade e resistência*. Rio de Janeiro: Ed. Senac Nacional, 2004.

LODY, Raul. *Jóias de axé, fios de contas e outros adornos* – Joalheria Afro-brasileira, Edição 2, Editora Bertrand Brasil, 2010.

LODY, Raul. *Moda e História, as indumentárias das mulheres de fé.* Editora Senac, 2015.

LORENZO, Pericolo. Phillipe de Champagne, Paris: Renaissance du livre, 2002, p. 144.

LUZ, Marco Aurélio de Oliveira. *Agadá - dinâmica da civilização africano-brasileira*, EDUFBA, 2017.

MAGALHÃES LOPES, Syglea Rejane. A constituição federal de 1988 e o multiculturalismo: garantia ao território como direito fundamental coletivo dos povos e das comunidades tradicionais, *Revista Novos Estudos Jurídicos* - Eletrônica, Vol. 21, n. 2, p. 541-568, maio-ago. 2016. Disponível em: https://siaiap32.univali.br/seer/index.php/nej/article/view/9095/5042. Acesso em: 01 out. 2020.

MACHADO, Ed. *Da pedra do sal até Coelho da Rocha, Ilé Ase Ópó Àfónjá.* Rio de Janeiro: Editora Metanoia, 2013.

MALOWIST, M. *História Geral da África V*, UNESCO, África do século XVI ao XVIII, capítulo 1, editado por Bethwell Allan Ogot. – Brasília: UNESCO, 2010.

MALUF, Marina. *Ruídos da memória*. São Paulo: Siciliano, 1994.

MANUELA. *Egúngún e Esá – espíritos ancestrais*. Disponível em: https://ocandomble.com/2008/07/29/egungun-e-esa-espiritos-ancestrais/. Acesso em: 2 abr. 2020.

MARIANO, Agnes. *Histórias do povo negro: entrevista com Mãe Stella de Oxóssi* [2001]. Disponível em: https://historiasdopovonegro.wordpress.com/2007/08/31/entrevista-mae-stella-de-oxossi/. Acesso em: 18 maio 2020.

MARINHO, Roberval José. *Os orixás e suas qualidades.* Brasília/DF: Ogbe Ogun Egbe Ase Eko Instituto cultural e religioso, 2018. Disponível em: https://pdfcoffee.com/409522337-roberval-jose-marinho-os-orisa-e-suas-qualidades-pdfpdf-pdf-free.html. Acesso em: 3 jan. 2019.

MARINS, Luiz L. *Òrìsà dídá ayé: òbátálá e a criação do mundo iorubá*, África, São Paulo. v. 31-32, p. 105-134, 2011/2012. Acesso em: 4 jan. 2019.

MARINS, Luiz L.Olódùmaré e a morte. *Revista Olorun* nº 44, novembro 2016. Disponível em https://olorun.com.br/site1/publication/revista-olorun-n-44-novembro-2016/46.html?tmpl=component. Acesso em: 20 jul. 2020.

MARQUES, Lucas. Plantando o axé: reflexões sobre composições de forças na fundação de um terreiro de candomblé. Disponível em: file:///C:/Users/Usu%C3%A1rio/Downloads/Plantando%20o%20ax%C3%A9_RBA.pdf. Acesso em: 29 ago. 2020.

MARQUES, Lucas. *Plantando o axé: reflexões sobre composições de forças na fundação de um terreiro de candomblé*. In: 30ª Reunião Brasileira de Antopologia, 2016, João Pessoa/PB. Disponível em: file:///C:/Users/Usuario/Downloads/Plantando%20o%20ax%C3%A9_RBA.pdf. Acesso em: 29 ago. 2020.

MARTINEZ, Dayse V.B. Arte e Sociedade de Roger Bastide [Resenha Bibliográfica]. *RAE – Revista de Administração de Empresas*, São Paulo, vol. 14, n.6, p. 127-130, nov.-dez. 1974. Disponível em: https://www.scielo.br/j/rae/a/ZqVzccpTKfDZqJ4WffPdwtg/?lang=pt&format=pdf Acesso em: 11 nov. 2021.

MARTINEZ, Dayse V.B. Revista de Administração de Empresas, Arte e Sociedade de Roger Bastide. Resenha Bibliográfica (p.130). Disponível em: https://www.scielo.br/j/rae/a/ZqVzccpTKfDZqJ4WffPdwtg/?lang=pt&format=pdf. Acesso em: 11 nov. 2021.

MARTINS, Edna. *Linguagem visual e panos africanos: uma abordagem gráfica a partir de estampas*. 2014. 163 f. Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista Júlio de Mesquita Filho, Faculdade de Arquitetura, Artes e Comunicação, 2014. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/154645>. Acesso em: 08 fev. 2019.

MARTINS, Edna. MENEZES, Marizilda dos Santos. Panos Adire elementos da linguagem visual: um olhara além das fronteiras ocidentais. *Revista Educação Gráfica*, Ano 2016 - V.20 – N. 01. Disponível em: http://www.educacaografica.inf.br/wp-content/uploads/2016/06/05_PANOS-ADIRE_25_39.pdf . Acesso em: 21 jul. 2019.

MARTINS, Laís. Vestimenta dos terreiros influencia moda no Recôncavo da Bahia, 2012. Disponível em: https://www3.ufrb.edu.br/reverso/vestimenta-dos-terreirros-influencia-moda-no-reconcavo-da-bahia/. Acesso em: 14 ago. 2020.

MARTINS, Leda Maria. *A Cena em Sombras*, Coleção Debates, Editora Perspectiva, 1995.

MARTINS, Leda Maria. *Afrografias da memória*, Editora Perspectiva. Edição 1, 1997.

MARTINS, Leda Maria. Performance da oralitura: corpo lugar de memória. *Letras – Língua e literatura: limites e fronteiras* [Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal de Santa Maria], Santa Maria, n.26, p. 63-81, jun. 2023. Disponível em: file:///C:/Users/Usu%C3%A1rio/Downloads/11881-51700-1-SM%20(1).pdf Acesso em: 27 ago. 2020.

MARTINS. Edna; MENEZES, Marizilda dos Santos. Pano Kente: estrutura e estética africana. *Educação Gráfica*, v. 17, n. 3, p. 163-180, 2013. Disponível em: http://hdl.handle.net/11449/135304. Acesso em: 28 mar. 2019.

MARTINS. Edna; MENEZES, Marizilda dos Santos. Pano Kente: estrutura e estética africana. *Educação Gráfica*, v. 17, n. 3, p. 163-180, 2013. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11449/135304. Acesso em: 28 mar. 2019.

MATTORY, James Rolland. *Black atlantic religion: tradition, transnationalism and matriarchy in the afro-brazilian candomblé*, Princetown, New Jersey: Princeton University Press, 2005.

MATTORY, James Rolland. Homens montados: homossexualidade e simbolismo da possessão nas religiões afro-brasileiras. *In: Escravidão e invenção da liberdade, estudos sobre o negro no Brasil*, Editora Brasiliense, 1988, p. 215-231.

MATTORY, James Rolland.Feminismo, nacionalismo e a luta pelo significado do adé no candomblé, (ou, como Edison Carneiro e Ruth Landes inverteram o curso da história. *Revista de Antropologia* 51, p. 107-121, 2008. Acesso em: 10 abr. 2019.

MATTOSO, Kátia de Queiróz. *Da Revolução dos alfaiates à riqueza dos baianos no século XIX: itinerário de uma historiadora*, Salvador – Bahia, Editora Corrupio, 2004.

MATTOSO, Kátia de Queiróz. *Ser escravo no Brasil*, Editora Brasiliense, reimpressão 1, 2001.

MBEMBE, Achille. *A Crítica da Razão Negra*. São Paulo: N-1 Edições, 2018.

MELO, Aislan Viera de. Reafricanização e dessincretização do candomblé: Movimentos de um mesmo processo - *Revista ANTHROPOLÓGICAS,* ano 12, volume 19(2): 157-182, 2008.

MELO, Rafael José de. Voz e cozinha dos orixás nos terreiros campinenses. *Cronos: R. Pós-Grad. Ci. Soc.* UFRN, Natal, v. 15, n.2, p.88 - 113 jul./dez. 2014. Disponível em: https://periodicos.ufrn.br/cronos/article/view/8441 Acesso em: 17 set. 2020.

MENDES, Andrea. *Vestidos de realeza – fios e nós centro-africanos no candomblé de Joãozinho da Gomeia*, volume I, APPH-CLIO – Duque de Caxias, Rio de Janeiro, 2014.

MENDES, Andrea. *Vestidos de realeza: contribuições centro-africanas no candomblé de Joãozinho da Gomeia (1937-1967)*, Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Departamento de História. Dissertação de mestrado, Campinas, 2012. Disponível em: http://repositorio.unicamp.br/jspui/handle/REPOSIP/281442 Acesso em: 11 ago. 2019.

MENDONÇA, Renato. A influência africana no português do Brasil, Ministério das Relações Exteriores, Fundação Alexandre de Gusmão, Brasília, 2012. Disponível em:

https://repositories.lib.utexas.edu/bitstream/handle/2152/24719/983-Influencia_Africana_no_Portugues_do_Brasil_A.pdf . Acesso em: 21 ago. 2021.

MILLER, S.; BORBA, R.; VILHAÇA, Antônio Carlos. *O Brasil de Rugendas*. 100 pranchas coloridas. Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1980.

MILLER, S.; BORBA, R.; VILHAÇA, Antônio Carlos. *O Brasil de Rugendas*. 100 pranchas coloridas. Rio de Janeiro: Editora Itatiaia, 1980.

MOTA, Júlio. Rudolf Laban, A coreologia e os estudos de coreológicos, *Repertório*, Salvador, nº 18, p.58-70, 2012.1. https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/6786/1/44.pdf Acesso em: 13 jan 2021.

MONTELEONE, Joana de Moares. A tirania da moda: roupas, comércio e consumo no Rio de Janeiro do século XIX, *Revista Maracanan***,** n.15, p. 240-269*,* jul/dez 2016. Disponível em: https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/maracanan/article/view/24702 . Acesso em: 29 out. 2020.

MONTELEONE, Joana de Moraes. Costureiras, mucamas, lavadeiras e vendedoras: o trabalho feminino no século XIX e o cuidado com as roupas (Rio de Janeiro, 1850-1920), *Revista Estudos Feministas***,** Florianópolis, v. 27, n, 1, p.1-11, 2019 Disponível em: https://www.scielo.br/pdf/ref/v27n1/1806-9584-ref-27-01-e48913.pdf). Acesso em: 10 nov. 2020.

MONTELEONE, Joana de Moraes. *O circuito das roupas, a corte o consumo e a moda, (Rio de Janeiro, 1840-1889)*, USP, tese de doutorado, 2013. Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8137/tde-11042014-112626/publico/2013_JoanaMonteleone.pdf . Acesso em: 01 fev. 2019.

MONTES, Paula Neto Homem de. *Do candomblé ao ibilé: patrimonialização de um terreiro paulista*. 22º Simpósio Internacional de Iniciação Científica e Tecnológica da USP 2014. Disponível em: https://pt.scribd.com/document/372518586/patrimonializa-ao-de-terreiro-pdf . Acesso em: 5 maio 2019.

MOREIRA. Rodrigo Birck; Emerson Pereti. A árvore do esquecimento e as tentativas de destruição da memória afrodiaspórica. *Revista UNIABEU*, V.13, Número 33, Número especial, janeiro-junho de 2020. Disponível em: https://revista.uniabeu.edu.br/index.php/RU/article/view/3860/pdf . Acesso em: 22 fev. 2021.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. *Saída de Iaô, cinco ensaios sobre a religião dos orixás – Pierre Verger*, Fundação Pierre Verger, Editora Axis Mundi, 2002.
MOURA, P. Cursino de. *São Paulo de Outrora, evocações da Metrópole*. 2a ed. Livraria Martins Editora, 1943.

MURRAY, Stephen O. Homosexuality in “Traditional” Sub-Saharan Africa and Contemporary South Africa. An overview. Disponível em http://semgai.free.fr/doc_et_pdf/africa_A4. Acesso em: 13 maio 2020.

MUNANGA, K. Arte afro-brasileira: o que é afinal?. *PARALAXE*, [S. l.], v. 6, n. 1, p. 5 –23, 2019. Disponível em: https://revistas.pucsp.br/index.php/paralaxe/article/view/46601. Acesso em: 14 jan. 2022.

NASCIMENTO, Wanderson Flor do. Transgeneridades e candomblés: notaspara um debate. *Revista Calundu* – Vol.3, N.2, Jul-Dez 2019. Disponível em: https://periodicos.unb.br/index.php/revistacalundu/article/view/28957. Acesso em: 3 mar. 2019.

NIELSEN, Ruth. The history and development of Wax-Printed Textiles Intended for West Africa and Zaire. In: CORDWELL, Justine M and SCHUWARZ, Ronald A. (Ed.) The Fabrics of culture – The anthropology of clothing and adornment. London and New York: Mouton Publishers, 1979. [tradução: Luciane da Silva, 2008].

NOBRE, Carlos. *Gomeia João – A arte de tecer o invisível*. Rio de Janeiro: Centro Portal Cultural, 2017.

O CRUZEIRO. [Revista]. Rio de Janeiro: O Cruzeiro [Diários Associados], n. 52, 23 set. 1967. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReaderMobile.aspx?bib=003581&PagFis=164097&fbclid=IwAR034mXZ--7ZiLz4STFf67Q7Sq2M0GOOt0uKKnKCfjg-DbKx10EoIdrtimM. Acesso em: 2 mar. 2019.

ÒGÚNDÁRE [Bàbá Ògúndáré/ Leopoldino Alves Campos Sobrinho]. Logunedé no Brasil. *In:* SILVA, Vagner Gonçalves da; OLIVEIRA, Rosenilton Silva de; NETO, José Pedro da Silva [organizadores]. *Alaiandê Xirê:* desafios da cultura religiosa afro-americana no Século XXI. São Paulo: FEUSP, 2019. p. 60-67

OKASAKI, Aymê. African Aṣọ in Brazilian Candomblés, *The Culture Fashion and Society Notebook 2020*, Pearson Italia, Milan-Turin, (pag. 79-108) (tradução nossa). Disponível em: https://www.pearson.it/opera/bruno_mondadori/0-6129-the_culture_fashion_and_society_notebook?iesError=login_required&iesErrorDescription=Login+required . Acesso em: 21 out 2021.

OLINTO, Antonio. *Brasileiros na África*, Rio de Janeiro: Edições GDR, 1964.

OPOKU, Kofi Asare. *História Geral da África VII* - sob dominação colonial (1880-1935) editor Albert Adu Boahen com a colaboração do Prof. Fernando de Albuquerque Mourão para as seções consagradas à América Latina e Antilhas – Brasília: UNESCO, 2010.

ORSI, Vivian e Leonardo Carmo. *Reflexões sobre o léxico e a moda do século XIX*, Moda Documenta: Museu, Memória e Design – 2015, disponível em: http://www.modadocumenta.com.br/anais/anais/5-Moda-Documenta-2015/04Sessao-Tematica-Historia-da-Indumentaria-e-da-Moda/Vivian-Orsi_Leonardo-Carmo_ModaDocumenta2015_O-lexico-e-a-moda.pdf Acesso em: 4 maio 2020.

OYEWÙMÍ, Oyèrónké. *A invenção das mulheres, construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*, Editora Bazar do Bom Tempo, 2021. Tradução Wanderson flor do nascimento.

OYEWÙMÍ, Oyèrónké. *Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas*. Tradução para uso didático de: OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. Conceptualizing Gender: The Eurocentric Foundations of Feminist Concepts and the challenge of African Epistemologies. African Gender Scholarship: Concepts, Methodologies and Paradigms. CODESRIA Gender Series. Volume 1, Dakar, CODESRIA, 2004, p. 1-8 por Juliana Araújo Lopes. Disponível em: https://filosofia-africana.weebly.com/uploads/1/3/2/1/13213792/oy%C3%A8r%C3%B3nk%C3%A9_oy%C4%9Bw%C3%B9m%C3%AD_-_conceitualizando_o_g%C3%AAnero._os_fundamentos_euroc%C3%AAntrico_dos_conceitos_feministas_e_o_desafio_das_epistemologias_africanas.pdf Acesso em: 10 set 2020.

OYEWÙMÍ, Oyèrónké. *Divining Knowledge: The Man Question in Ifá. In: What Gender is Motherhood?* Changing Yorùbá Ideals of Power, Procreation, and Identity in the Age of Modernity, 2016 (tradução de Aline Matos da Rocha).

OYEWÙMÍ, Oyèrónké. Matripotency: Ìyá in philosophical concepts and sociopolitical institutions. What Gender is Motherhood? Nova Iorque: Palgrave Macmillan, 2016, capítulo 3, p. 57-92, tradução realizada por Wanderson Flor do Nascimento. Acesso em: 5 set. 2019.

PARÉS, Luis Nicolau. *A formação do candomblé, história e ritual jeje na Bahia*, edição 3 revisada e ampliada, Ed. Unicamp, 2018.

PARÉS, Luis Nicolau. O mundo atlântico e a constituição da hegemonia nagô no candomblé baiano. *Revista Esboços*, Volume 17, Nº 23, pp. 165-185 — UFSC. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/esbocos/issue/view/1446 Acesso em: 23 fev. 2021.

PAVIS, Patrice. *Dicionário da performance e do teatro contemporâneo*, São Paulo: Perspectiva, 2017.

PALMIÉ, Stephan. O trabalho cultural da globalização iorubá. *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, 27(1): 77-113, 2007.Disponível em: https://www.scielo.br/j/rs/a/vnt8spt4xncTh6SmTxYnCcR/abstract/?lang=pt Acesso em: 08 mar 2019.

PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. Editora Senac Nacional, Rio de Janeiro, 2010.

PEREIRA, Deborah Duprat Macedo de Britto. O direito sob o marco da plurietnicidade/multicularidade. S.d. Disponível em: https://www12.senado.leg.br/publicacoes/estudos-legislativos/tipos-de-estudos/outras-publicacoes/volume-v-constituicao-de-1988-o-brasil-20-anos-depois.-

os-cidadaos-na-carta-cidada/educacao-e-cultura-o-direito-sob-o-marco-da-plurietnicidade-multiculturalidade Acesso em 1 out. 2020.

PEREIRA, Elizabeth Firmino. *Ilê Axé Oduduwa, o processo de re-africanização do candomblé no Brasil.* Um estudo dos elementos formais e estéticos, 7º Congresso de estudos africanos, Lisboa 2010. Disponível em: https://repositorio.iscte-iul.pt/handle/10071/2411 Acesso em: 21 out. 2020.

PEREIRA, Hanayrá Negreiros de Oliveira. *O Axé nas roupas: indumentária e memórias negras no candomblé angola do Redandá*. 2017. 133 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião) - Programa de Estudos Pós-Graduados em Ciência da Religião, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: https://tede2.pucsp.br/handle/handle/20817. Acesso em: 2 fev. 2019.

PEDREIRA, José Miguel. *Indústria e Negócio: a estamparia na região de Lisboa, 1780-1880. Lisboa, 1991*. Disponível em https://www.academia.edu/31504632/Ind%C3%BAstria_e_neg%C3%B3cio_a_estamparia_da_regi%C3%A3o_de_Lisboa_1780_1880 . Acesso em: 4 jan. 2021.

PEDREIRA, José Miguel. *Indústria e Negócio: a estamparia na região de Lisboa, 1780-1880. Lisboa, 1991*. Disponível em https://www.academia.edu/31504632/Ind%C3%BAstria_e_neg%C3%B3cio_a_estamparia_da_regi%C3%A3o_de_Lisboa_1780_1880. Acesso em: 4 jan. 2021.

PETTER, Margarida Maria Tadonni. *A construção do significado da Fàni, pano e vestuário, em diulá*. Tese de doutorado, USP, 1992. Disponível em: https://pos.fflch.usp.br/node/42166. Acesso em: 10 jan. 2019.

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. 2007. Decreto Federal Nº. 6.040/2007, institui a Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável de Povos e ComunidadesTradicionais – PNDSCPT.

PEZZOLO, Dinah Bueno. Tecidos: história, tramas, tipos e usos. São Paulo: Editora SENAC, 2017.

PIRANI, Juliana Gomes. *O corpo modelado: como a roupa interior estabeleceu as silhuetas do século XIX. 2016*. Dissertação (Mestrado em Têxtil e Moda) - Escola de Artes, Ciências e Humanidades, University of São Paulo, São Paulo, 2016. doi:10.11606/D.100.2017.tde-14082017-233240. Acesso em: 2022-01-31.

PLANKENSTEINER, Barbara. African Lace: an industrial fabric connecting Austria and Nigeria, 2013. Disponível em: https://journals.openedition.org/anthrovision/679. Acesso em: 3 ago. 2020.

PONTES, Heloísa. *Modas e modos: uma leitura enviesada de O espírito das roupas*. Disponível em https://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-83332004000100003&script=sci_abstract&tlng=pt . Acesso em: 17 maio 2020.
Portal Educação/*Desenvolvimento Econômico X desenvolvimento Sustentável*. Disponível em: http://desenvolvimento-economico-xdesenvolvimentosustentavel#ixzz3lWS977fk. Acesso em: 29 set. 2020.

PRADO, Luís André do. Gilda de Mello e Souza e a emergência do campo da moda no Brasil (1800 - 1990). Disponível em https://www.scielo.br/pdf/rh/n178/2316-9141-rh-178-a05917.pdf . Acesso em: 9 nov. 2020.

PRADO, Luís André do. *Indústria do vestuário e moda no Brasil do século XIX até 1960: da cópia e adaptação à autonominação subordinada*, Departamento de História Econômica da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP, 2019. (tese de doutorado) Disponível em: https://teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8137/tde-16102019-145105/publico/2019_LuisAndreDoPrado_VCorr.pdf . Acesso em: 6 fev. 2019.

PRANDI, Reginaldo. Hipertrofia ritual das religiões afro-brasileiras. *Novos Estudos Cebrap*, nº 56, março, pp. 77-88. Disponível em: http://novosestudos.uol.com.br/produto/edicao-56/ . Acesso em: 6 ago. 2020.

PRANDI, Reginaldo. Hipertrofia ritual das religiões afro-brasileiras. *Novos Estudos Cebrap*, São Paulo, nº 56, vol.1, pp. 77-88, mar. 2000. Disponível em: http://novosestudos.uol.com.br/produto/edicao-56/. Acesso em: 6 ago. 2020.

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

PRANDI, Reginaldo. *Os candomblés de São Paulo*. São Paulo: Arché Editora, 2021.

PRANDI, Reginaldo. *Os orixás e a natureza*. s.d. Disponível em: http://reginaldoprandi.fflch.usp.br/sites/reginaldoprandi.fflch.usp.br/files/inline-files/Os%20orixas%20e%20a%20natureza.pdf. Acesso em: 16 jun. 2020.

PRANDI, Reginaldo. Referências sociais das religiões afro-brasileiras: sincretismo, branqueamento, africanização*. Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 4, n. 8, p. 151-167, jun. 1998. Disponível em: https://www.scielo.br/pdf/ha/v4n8/0104-7183-ha-4-8-0151.pdf Acesso em: 8 out 2020.

PRESIDÊNCIA DA REPÚBLICA. 2007. Decreto Federal Nº. 6.040/2007, institui a Política Nacional de Desenvolvimento Sustentável de Povos e Comunidades Tradicionais – PNDSCPT. Disponível em: http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_ato2007-2010/2007/decreto/d6040.htm#:~:text=DECRETO%20N%C2%BA%206.040%2C%20DE%207,que%20lhe%20confere%20o%20art. Acesso em: 1 out. 2020.

PRIMO, Bárbara Deslandes. *Aspectos culturais e econômicos de mulheres forras em São João Del Rey: Séculos XVIII e XIX*, 2010 (dissertação de mestrado apresentada no Instituto de ciências humanas, Departamento de História – UFF).

RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível*. São Paulo: Ed. 34, 2005.

REIS, João José. Mattory, James Holland. *Escravidão e invenção da liberdade, estudos sobre o negro no Brasil, Homens montados: homossexualidade e simbolismo da possessão nas religiões afro-brasileiras*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

REIS, Philippe Arthur dos. O fio e os rastros da moda: comércio e sociabilidade em São Paulo no começo do século XX. *ESTUDOS DE CULTURA MATERIAL,* ANAIS DO MUSEU PAULISTA São Paulo, Nova Série, vol. 26, 2018, p.1-63, e 26. Disponível em: https://www.scielo.br/pdf/anaismp/v26/1982-0267-anaismp-26-e26.pdf . Acesso em: 10 nov. 2020.

RENAULT, Delso. *O Rio de Janeiro nos anúncios de jornais (1808-1850).* Rio de Janeiro: José Olympio Editora, 1969.

RIBEIRO, J.J.Teixeira. *Boletim de ciências econômicas, um suplemento ao Boletim da Faculdade de Direito de Coimbra*, de maio-dezembro 1955, volumes IV e V.

RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. *Alma africana no Brasil – os iorubás*. Editora Oduduwa, 1996. Versão pdf. Disponível em: https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/40882315/199_Alma_Africana_no_Brasil.pdf?1451251254979=&response-content-disposition=inline%3B+filename%3D199_Alma_Africana_no_Brasil.pdf&Expires=1609869985&Signature=TZahd3Qmf53UWUw997AyGKJT0ODw5-hnZ-scXEvSZkVvK-AIYr11S9qMuyFGIvgK3~5pxc1wczq2xLKnnoxtG7gNN7CG5f50kizPm7NNK4Ambmfw1uCA5nsr7aWRs5EDIiB58d8CH7llRF-hPmh1i9hM47rLs-xadPE-Zv1SjtjT~dP0JQBZTz7uNs5x94CPj6o9OzJI8H5r0dyNCvPmOVqx8j3HII7BcCMElwve5SWI3vI9I3iUXupZ3geqzckII-W5aSKy42lPOS~wE6zYE437mUU9PY8XQU5dRUGZ8RTtiE48RoakTll6rZ1hvO9dR-Wfn~J0AOBjyGCryN4Zvw__&Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA Acesso em: 5 jan. 2021.

RISÉRIO, Antonio. *Oriki orixá*. São Paulo: Perspectiva, 2017.

ROCHA, Agenor Miranda. *Caminhos de odu*. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2007.

SACHS, I. 1993. Estratégia de Transição para o Século XXI. São Paulo: Nobel. Disponível em: http://www.rumosustentavel.com. br/as-dimensoes-da-s Acesso em: 10 fev. 2019.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *O fim do império cognitivo, a afirmação das epistemologias do Sul*, Editora Autêntica, 2019.

SANTOS, Boaventura de Sousa. *Pela mão de Alice, O Social e o Político na Pós-modernidade.*, São Paulo: Cortez, 1997.

SANTOS, Eufrazia Cristina Menezes. *Religião e espetáculo: uma dimensão espetacular das festas públicas de candomblé*, USP/FFLCH, 2005. Disponível em: https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8134/tde-03092007-134704/publico/TESE_EUFRAZIA_C_MENESES_SANTOS.pdf . Acesso em: 06 ago. 2019.

SANTOS, Maria Stella de Azevedo. *O meu tempo é agora*, 2ª edição, Salvador – BA, Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2010.

SANTOS, Flávio Gonçalves dos. *Economia e cultura do candomblé na Bahia: o comércio de objetos litúrgicos afro-brasileiros – 1850/1937*, Editora da UESC, 2013.

SANTOS, Flávio Gonçalves dos. Fontes jornalísticas. In: *Economia e Cultura do Candomblé na Bahia:* o comércio de objetos litúrgicos afro-brasileiros – 1850/1937 [online]. Ilhéus, BA: Editus, 2013, p.222-231. Disponível em: https://books.scielo.org/id/dx2q9/pdf/santos-9788574554464-07.pdf . Acesso em: 21 nov. 2021.

SANTOS, Georgia Maria de Castro. *A estética da moda de luxo da corte portuguesa no vestuário feminino no Rio de Janeiro do início do século XIX*. 2015. (Doutorado em História da Arte) – Universidade de Brasília, Instituto de Artes, Brasília, 2015. Disponível em: https://repositorio.unb.br/handle/10482/18912 Acesso em: 3 set. 2019.

SANTOS, Juana Elbein dos. *Os nàgô e a morte/pàde, àsèsè e o culto égun na Bahia*, Editora Vozes, 2017.

SANTOS, Juana Elbein dos. Résistance et cohésion de groupe. Perception idéologique de la religion négro-africaine au Brésil / Résistance and Group Cohésion. Ideological Perception of Negro-African Religion in Brazil. [artigo] *Archives de sciences sociales des religions. Sociologie des religions au Brésil. n°47/1, 1979.* Disponível em: https://www.persee.fr/issue/assr_0335-5985_1979_num_47_1. Acesso em: 20 jan. 2021.

SANTOS, Nívea Alves dos. Pano da Costa ou Alaká. *In: Pano da Costa - Cadernos do IPAC*, *1*. Salvador: IPAC; Fundação Pedro Calmon, 2009. p. 17-28. Disponível em: http://www.ipac.ba.gov.br/wp-content/uploads/2012/04/Pano-da-Costa.pdf. Acesso em: 25 out. 2021.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. *A longa viagem da biblioteca dos reis*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

SCHILTZ, M.; EARL CASTILLO (TRADUÇÃO, APRESENTAÇÃO E NOTAS), L. Divindades iorubás do trovão e soberania: Àrá e Ṣàngó. *Afro-Ásia*, [S. l.], n. 64, p. 470–518, 2021. Disponível em: https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/45959. Acesso em: 1 dez. 2021.

SERRA, Ordep. *Laudo antropológico, exposição de motivos para instrução de pedido de tombamento do Terreiro do Gantois – Ilê Axé Iá Omin Iamassê*. s/d como Patrimônio Histórico e Etnográfico do Brasil. Disponível em: https://ordepserra.files.wordpress.com/2008/09/laudo-gantois.pdf. Acesso em: 10 mar. 2019.

SILVA, Alberto da Costa e. O Brasil, a África e o atlântico do século XIX*. Histórias afro-atlanticas, vol2, antologias (pag.99)*, 1994 (catálogo exposição Histórias afro-atlanticas, (Masp/Tomie Ohtake) 2018. Disponível em https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9660/11230. Acesso em: 4 abr. 2019.

SILVA, Alberto da Costa e. O Brasil, a África e o Atlântico no século XIX. *Estudos Avançados 8(21), 1994*. Disponível em: https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9660/11230 Acesso em: 23 fev. 2021.

SILVA, Carlos Eduardo Elias da. Candomblé e Re Africanização: um estudo sobre a religião tradicional yorubá no Mato Grosso do Sul - ile:///C:/Users/Usuário/Documents/ESTUDOS%20AFROS%20-%20INTELECTUAIS%20AFRICANOS%202020/1411257661_ARQUIVO_Candomblee(re)africanizacao(1).pd Acesso em: 5 set 2019.

SILVA, Dandara Maia da. O vestir político: as estampas wax hollandais como ferramentas de afirmação da identidade afro-brasileira, *Revista Dobras*, 2019. Disponível em: https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/858/534 Acesso em: 21 ago. 2020.

SILVA, Emanuela Francisca Ferreira. Estampa chita: cesura e memória no descontínuo da história dos vencedores. *Revista Signos do consumo* – V.2, N.1, 2010. P. 98-107. Disponível em file:///C:/Users/Usu%C3%A1rio/Downloads/44364-Texto%20do%20artigo-52874-1-10-20120920.pdf Acesso em: 16 nov. 2020.

SILVA, Jean Paul D´Antony Costa. Kleyson Rosário Assis, Roberto Seidel. *Deoscoredes Maximiliano dos Santos - Mestre Didi: o reverberar ancestral afro-brasileiro*, Eduneb, 2017.

SILVA, Luciane da. *Trilhas e tramas: percursos insuspeitos dos tecidos industrializados do continente africano, a experiência da África Oriental* (UNICAMP – Mestrado em Antropologia social), 2008. Disponível em:https://www.ifch.unicamp.br/ifch/trilhas-tramas-percursos-insuspeitos-tecidos-industrializados-continente-africano-experiencia-africa . Acesso em: 10 ago. 2019.

SILVA, Rosyane Maria da. Iqhiya: *Um olhar sobre o significado e a simbologia do uso de Turbantes por mulheres negras*. Conexão: Brasil, África do Sul e Moçambique, 2017. Disponível em: http://myrtus.uspnet.usp.br/celacc/sites/default/files/media/tcc/iqhiyaversaartigo_0.pdf. Acesso em: 4 ago. 2020.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Arte religiosa afro-brasileira: as múltiplas estéticas da devoção brasileira, *DEBATES DO NER*, PORTO ALEGRE, ANO 9, N. 13, P. 97-113, JAN./JUN. 2008. Disponível em: https://seer.ufrgs.br/debatesdoner/article/view/5251. Acesso em: 18 jul. 2020.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *Caminhos da alma: memória afro-brasileira*, Selo Negro Editora, 2002.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *Candomblé e umbanda, caminhos da devoção brasileira*, edição 5, Selo Negro Editora, 2005.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *Os orixás da metrópole*, Editora Vozes, 1995.

SILVA, Vagner Gonçalves da; OLIVEIRA, Rosenilton Silva de; NETO, José Pedro da Silva [organizadores]. *Alaiandê Xirê:* desafios da cultura religiosa afro-americana no Século XXI. São Paulo: FEUSP, 2019. Disponível em: http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/view/435/385/1530. Acesso em: 15 out. 2020.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *Terreiros tombados em São Paulo: laudos e reflexões sobre a patrimonialização de bens afro-brasileiros*, São Paulo, Leonardo Miyahara, 2021.

SILVEIRA Renato da. Sobre a fundação do terreiro do Alaketo, *Revista Afro-Ásia*, 29/30, 345-379, 2003 disponível em: https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/3666/1/afroasia_n29_30_p345.pdf?fbclid=IwAR1OtYfHKu7wQAqgogYKlXy9bzHCg2U6bv26e6jt8RoqpSOBMftaUdGkdqQ. Acesso em: 17 jun. 2020.

SILVEIRA, Renato da. *O candomblé da Barroquinha – processo de constituição do primeiro terreiro de Ketu*, Editora Maianga, 2010, Edição 2.

SILVEIRA, Renato da. Sobre a fundação do terreiro do Alaketo, *Revista Afro-Ásia*, 29/30 (2003), 345-379, disponível em: https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/3666/1/afroasia_n29_30_p345.pdf?fbclid=IwAR1OtYfHKu7wQAqgogYKlXy9bzHCg2U6bv26e6jt8RoqpSOBMftaUdGkdqQ. Acesso em: 17 jun. 2020.

SILVÉRIO, Valter Roberto. *Síntese da história geral da África*, sec. XVI ao XX, Unesco, 2010.

SOARES, Cecília Moreira. *As ganhadeiras: mulher e resistência negra em Salvador no séc XIX*, Revista Afro Ásia, ISSN 0002-0591 pag 60, 1996. Disponível em: https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20856/13456 . Acesso em: 1 fev. 2020.

SOARES, Mariza de Carvalho. Trocando galanterias: a diplomacia do comércio de escravos, Brasil-Daomé, 1810-1812. *Revista Afro-Ásia,* vol 49, 2014, pags. 229-271. Disponível em: https://www.scielo.br/pdf/afro/n49/08.pdf Acesso em: 23 fev. 2021.

SODRÉ, Muniz. *A verdade seduzida: por um conceito de cultura no Brasil*. Ed. Francisco Alves. Rio de Janeiro, 1988.

SODRÉ, Muniz. *O Terreiro e a cidade, a forma social negro-brasileira*, Imago Editora Salvador.BA, Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

SOUTY, Jérôme. *Pierre Fatumbi Verger, do olhar livre ao conhecimento iniciático*. São Paulo: Editora Terceiro Nome, 2011.

SOUZA, Gilda de Mello e. *O espírito das roupas, a moda do século dezenove*, Companhia das Letras, Ouro sobre Azul, São Paulo, Rio de Janeiro, 2019.

SOUZA, Marina de Mello e. *Reis negros no Brasil escravocrata*, *história da festa de coroação do rei do Congo,* Editora UFMG, 2002.

SOUZA, Otávio Tarquínio. Evaristo da Veiga. (*Brasiliana*). Cia Editora Nacional, 1939.

SOUZA, Otávio Tarquínio; VEIGA, Evaristo da. *Brasiliana*. Cia Editora Nacional, 1939.
SOUZA, Patrícia Ricardo de. *Axós e ilequês: rito, mito e a estética do candomblé*. Tese de doutorado, USP, São Paulo, 2007.

STEINER, Christopher B. Another image of Africa: Toward an ethnohistory of European cloth marketed in West Africa, 1873-1960. *Ethnohistory*, v. 32, n. 2, p. 91-110, 2008.

STEINER, Christopher B. Technologies of resistance: Structural alteration of trade cloth in four societies. In: Zeitschrife fûr Ethnologie 119. 1994, 75-94 (tradução Luciane da Silva, 2008).

STEINER, Christopher B. Textile Transformations and Cultural Continuities in West Africa. In: Contact, Crossover, continuity – Proceedings of the Symposium of The Textile Society of America. California: Textile Society of America, Inc. 1995 (tradução Luciane da Silva, 2008).

SYLVANUS, Nina. Patterns in circulation: cloth, gender, and materiality in West Africa. Chicago: The University of Chicago Press, 2016.

SYLVANUS, Nina. The fabric of Africanity: tracing the global threads of authenticity, 2007. University of California Los Angeles, USA. *Anthropological Theory,* 2007 SAGE Publications (London, Los Angeles, New Delhi and Singapore). Disponível em: https://journals.sagepub.com/doi/abs/10.1177/1463499607077298 . Acesso em: 29 jul. 2021.

TEDESCO, Elaine. Instalação: Campo de Relações. *Revista Prâksis*, vol. 1, enero-junio, 2007, Centro Universitário Feevale Novo Hamburgo, Brasil, p. 19-24. Disponível em: https://www.redalyc.org/pdf/5255/525552616005.pdf .Acesso em: 6 out. 2020.

THOMPSON, Robert Farris. *Flash of the spirit, arte e filosofia africana e afro-americana*, tradução Tuca Magalhães, Museu Afro-Brasil, 2011.

TREVISAN, Anderson Ricardo. Debret e a missão artística francesa de 1816: aspectos da constituição da arte acadêmica no Brasil, *Plural revista do programa de pós-graduação em Sociologia da USP*, São Paulo, número 14, 2007, p. 7-32. Acesso em: 3 ago. 2019.

VASCONCELOS Sérgio Douets; LIMA, Claudia Rocha. A cultura iorubá e a sua influência na construção das religiões de matriz africana no Brasil. *Estudos da Religião,* [Eletrônico] v. 29, n. 2, p.179-193, 2015. Disponível em: https://www.metodista.br/revistas/revistas-metodista/index.php/ER/article/view/6100/5084. Acesso em: 21 ago. 2020.

VELAME, Fábio Macêdo. O Opá Ancestral: Uma Arquitetura de Panos. Em: II Seminário Arte e Cidade: Cultura, Memória e Contemporaneidade. Salvador: EDUFBA, 2008. (mimeo).

VERGER, Pierre Fatumbi. *"Notes sur le Culte des Orixá et Vodun", in: Mémoire de IFAN*. Dacar, n. 51, 1957 (traduzido por Carlos Eugênio Marcondes de Moura sob o título Notas aos Cultos dos Orixás e Voduns na Bahia de Todos os Santos, Brasil e na antiga Costa dos Escravos, África. São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Ewé - o uso de plantas na sociedade yoruba*, Odebrecht and Companhia das Letras, 1995.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Fluxo e refluxo de tráfico de escravos entre o golfo do Benin e a Bahia de todos os santos, dos secs XVII ao XIX*. Salvador – Bahia, Editora Corrupio, 2021.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Lendas africanas dos orixás*. [Ilustrações: Carybé]. Salvador: Editora Corrupio, 1997.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Notas sobre o culto aos orixás e voduns na Bahia de todos os santos, no Brasil, e na antiga Costa dos Escravos, na África*, Edusp, tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura, 2019.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás, deuses iorubas na África e no novo mundo*, Salvador: Fundação Pierre Verger, 2018.

VERGER, Pierre. *Indumentárias - roupas, adereços e costumes: olhar a África e ver o Brasil*/fotos Pierre Verger (curadoria Raul Lody), 1 ed. São Paulo, Coleção Olhar e Ver, IBEP 2015.

VIANA, Fausto; ITALIANO, Isabel C. *Para vestir a cena contemporânea* [recurso eletrônico]*:* moldes e moda no Brasil do século XVIII. São Paulo: ECA/USP, 2018. Disponível em: http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/292. Acesso em: 25 ago. 2021.

VIANA, Fausto. *Para vestir a cena contemporânea* [recurso eletrônico]: traje interior feminino no Brasil do século XIX. São Paulo: ECA/USP, 2019. Disponível em: http://www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/373 . Acesso em: 22 ago. 2021.

VIANA, Fausto; BASSI, Carolina. *Traje de folguedo*, Estação das Letras e Cores, São Paulo, 2014.

VIANA, F.; ITALIANO, I. C. É Vossa Excelência pela adoção da jupe-culotte? Escândalo e modelagem em 1911. *dObra[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda*, [S. l.], n. 31, p. 387–410, 2021. DOI: 10.26563/dobras.i31.1311. Disponível em: https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1311. Acesso em: 1 fev. 2022.

WALKER, Ida. *Continent in the balance: Africa/Nigeria*. Philadelphia: Mason Crest Publish, pag 80 (tradução realizada por Sérgio Douets Vasconcelos e Claudia Rocha Lima), 2005.

WANDERLEY, A. Cartões de visita – cartes de visite [Texto do site Brasiliana Fotográfica], 2016. Disponível em: https://brasilianafotografica.bn.gov.br/?p=3873 . Acesso em: 8 fev. 2019.

WOLFF, Norma. *Art and death in a yoruba community.* Disponível: https://africa.uima.uiowa.edu/topic-essays/show/24?start=0. Acesso em: 8 jul. 2020

ZENICOLA, Denise Mancebo. *Performance e ritual, a danças das iabás no xirê.* Rio de Janeiro: Mauad Editora, 2014.

ZEPEDA, Vinicius. Omindarewá, a saga da francesa que virou mãe-de-santo na Baixada. Disponível em: http://www.faperj.br/?id=1303.2.6. Acesso em: 20 mar. 2021.

REFERÊNCIAS VIDEOGRÁFICAS

Àgbára Dudu – Narrativas Negras
https://canaisglobo.globo.com/assistir/futura/agbara-dudu-narrativas-negras/t/cLC8wgtc6K . Acesso em: 3 set. 2019.

Egúngún
https://www.youtube.com/watch?v=t7oMc13nflA. Acesso em: 18 out 2019.

Fio da Memória
https://www.youtube.com/watch?v=IHoZpilP8vE. Acesso em: 15 out. 2019.

Gisèle Omindarewa
https://www.youtube.com/watch?v=PowR8233dOA&t=26s. Acesso em: 2 jan. 2019.

Híbridos, The Spirits of Brazil
https://hibridos.cc/en/themovie/ . Acesso em: 4 ago. 2019.

Orin – Música para os Orixás.
https://www.youtube.com/watch?v=hL-A29ILa5Y&t=636s Acesso em: 12 fev 2022.

Pierre Verger. Na rota dos orixás/ The Route of the Orishas yoruba benin dahomey documentar
https://www.youtube.com/watch?v=LYPs1Y913LA . Acesso em: 1 out. 2019.

Pierre Verger. O mensageiro entre os dois mundos
https://www.youtube.com/watch?v=tlbomZeH_p4&t=171s (Acesso 03 out 2019).
Terreiro Ilê Axé Atara Magba (Híbridos, the Spirits of Brazil)
https://www.youtube.com/watch?v=eaqG3tqX5Nk&t=1282s . Acesso em: 6 out. 2019.

Wax Prints Hollandais
Obinyan Aiwan. Wax Print - 1 tecido, 4 continentes, 200 anos de história Film UK 2018|1H37M. Disponível em:
https://www.africa-in-motion.org.uk/aim-online/event/481/?fbclid=IwAR3nCT0eJrRICGCoa_V2rFRInTsScqbqlAvHny-lIeeXqpQojo6-PONIkAc . Acesso em: 23 ago. 2020.

REDES SOCIAIS: Facebook

Àsà Òrìsà Aláàfin Òyó Èsìn Òrìsà Ìbílè
https://www.facebook.com/asaorisaalaafinoyo

Aláàfin de Óyò
https://asaorisaalaafinoyo.wordpress.com/?fbclid=IwAR2WRbM05kjubSbvQj6P49XrVrbtRgkDsdROwkgLTpO9M6uDjK4gRntzR0o

Centro Cultural Mayegun
https://www.facebook.com/centroculturalmayegun

Ilê Afro-Brasileiro Odé Lorecy
https://www.facebook.com/pages/Il%C3%AA%20Afro-Brasileiro%20Od%C3%A9%20Lorecy/1710024782555995/

Museu Virtual Nina Sargaço
https://www.facebook.com/profile.php?id=100063469423503

SITES

Àsà Òrìsà Aláàfin Òyó
https://asaorisaalaafinoyo.wordpress.com/?fbclid=IwAR2-1D_7d3rtNBnY9_CbIxWxtTsK_BNX2t32LQ-8Jg2f4cywIIpn8aqOvtg

Axé Ilê Obá
http://www.axeileoba.com.br/

Casa África Brasil
Ateliê e Artigos religiosos para umbanda e candomblé
www.casaafricabrasil.com.br

MET – Metropolitan Museum of Art

https://www.metmuseum.org/exhibitions/listings/2021/spain-show-cloisters?utm_source=google&utm_medium=cpc&utm_campaign=&utm_term=met%20museum&utm_content=39536&mkwid=s&pcrid=548748759490&pmt=e&pkw=met%20museum&pdv=c&slid=&product=&gclid=EAIaIQobChMIybOEm97A9AIVBgqRCh27pwifEAAYASAAEgI-rvD_BwE

Mia Kora
https://www.miakora.com/fabric-map-of-africa

Minds Africa Mandela Institute Development Studies
https://minds-africa.org/fabric-map-of-africa-the-art-of-storytelling/

Orisa Brasil
www.orisabrasil.com
https://orisabrasil.com.br/Loja/oito-mulheres-mais-poderosas-do-palacio-do-alaafin-desde-o-tempo-do-antigo-imperio-de-oyo-de-oyo-ile/?fbclid=IwAR30ZZZOusZAIDEEh12bZGBW4eI02E-FETwAZpzm9wan. Tradução realizada a partir do site:https://www.legit.ng/1103967-the-8-powerful-women-alaafin-oyo-palace-photos

Terreiro Gantois
http://terreirodogantois.com.br/index.php/o-terreiro

GLOSSÁRIO

O glossário está baseado em três obras: o *Dicionário yorubá* de José Beniste (2009) e o *Yorubá – Dicionário temático do candomblé* de Márcio de Jagum (2017) e o *Dicionário português yorubá* de José Beniste (2021), que nos oferecem o entendimento da escrita, acentuação e tradução de termos. O fato de uma boa parte das palavras na língua iyorùbá estarem presentes nesta pesquisa se dá devido ao uso no cotidiano dos templos/terreiros paulistas pesquisados. Atualmente, há uma revisão e atualização da língua iyorùbá no candomblé de ketu, preservada nos templos/terreiros e reafricanizados, que até então, tida como arcaica, não era questionada e nem revisada. Através dos adeptos contemporâneos, interessados em estudar e compreender a escrita e a fala do país de origem, está havendo o interessante movimento de revitalização linguística no que se refere aos modos de comunicação, uso das palavras, cânticos, poemas etc., existentes nos templos/terreiros, passados de geração a geração por vias orais. A língua iyorùbá renasceu nos templos/terreiros de candomblé reafricanizados.

A

Abèbè (abebé): leque de metal; ferramenta de Yemoja, Òsun (divindades veneráveis femininas).

Abíyán (abiã): participante do candomblé ainda não iniciado.

Akàrà (acarajé): bolinho de feijão fradinho, temperado, frito em azeite de dendê.

Akoro (alakoro): acessório de cabeça de Ògún.

Ade (Adê): coroa.

Aàjá (Adjá): espécie de instrumento ritual, campainha metálica usada pelos egbomis, sacerdotes e sacerdotisas do candomblé.

Adjuntó: segundo orixá que rege o orì (a cabeça de uma pessoa) também chamado juntó.

Adosu (Adoxu): ìyàwó que passou pelos rituais de iniciação, em que foi colocado em sua cabeça o símbolo chamado de Osu.

Ádùrá: oração, súplica.

Agogo (Agogô): instrumento rítmico composto de duas campainhas metálicas. Faz parte dos paramentos de Ògún.

Aiyabá (aiyaba): rainha, esposa do rei; termo utilizado para classificar as divindades femininas presentes no candomblé.

Aiyè (aiyè): Terra, mundo dos homens, meio material no qual vivemos.

Àlà (alá): pano branco, pálio de Oxalá. Usado no cortejo dos iâos e dos orixás.

Alaká: vestido feito de diversos tecidos nacionais, importados ou africanos.

Alagbè (Alabê): percurssionistas masculinos escolhido pelo orixá para tocar os tambores no templo/terreiro.

Aparú: chicote usado pelo clã dos caçadores (odés).

Aracolé: cabaça de mistérios de Euá representada em seus paramentos.

Ató (ató): pequena cabaça usada para guardar remédios, símbolo de Èsù, Ossanyìn, Obaluwàìyè, Omulu.

Àsé (axé): força vital que emana da natureza e de tudo que ela oferece.

Àsèsè (axexê): ritual fúnebre iyorùbá celebrado após a morte de um membro do templo/terreiro. Todos os participantes da comunidade têm direito a esse ritual, independentemente de seu grau alcançado na religião.

Aṣọ: pano.

Aṣọ Ipèlé: roupa que se sobrepõe sobre outra.

Aṣọ Iró: saia sem costura, montada com uma tira de pano grande enrolada na cintura e comprida até os pés.

Aṣọ Oke: tecido feito no tear manual.

Awo: segredo, mistério.

Azê: capuz de palha com o qual Obaluwàìyè e Omolú se vestem no Brasil. Na Nigéria ele não usa esse elemento na composição de sua indumentária.

B

Bàbálawo (babalawo): sacerdote de Orunmilá-Ifá; sacerdote que domina o conhecimento da leitura divinatória do oráculo.

Bàbálòrìsà (babalorixá): pai-de-santo. Líder do templo/terreiro, o sacerdote supremo.

Bílálà (Bilala): chibata usada por Osòósi e Logun edé.

Borí(bori): cerimônia pela qual se cultua a cabeça (orí); significa dar comida à cabeça.

Borí (ebòorí): ritual que compreende a oferta de alimentos e demais oferendas à cabeça e aos òrìsà de cada iniciado no candomblé.

Brajá: colar de contas truncado com firmas que marca a senioridade ritual do adepto.

C

Cangalha: conjunto de deloguns (fios de contas) que o iniciado utiliza na sua iniciação. Poderá utilizá-la até chegar ao sétimo ano de vivência no candomblé a depender da nação.

D

Dã: outro nome para Osumarè.

Deká: obrigação de sete anos que dá a senioridade própria do egbomi que recebe uma bandeja com os elementos que legitimam a maturidade no culto.

E

Ebò (ebó): sacrifício, oferenda, despacho.

Egbonmi (egbomi): meu irmão mais velho. Estágio alcançado por um filho ou filha-de-santo após sete anos de feitura.

Ekódide (ekodidé): pena vermelha de um papagaio africano, edidé (edide), ou papagaio-da costa.

Edùn àrá (edun ará): pedra de raio de Sangò.

Efun (efun): giz, pó branco utilizado em diversos rituais do candomblé.

Egúngún: antepassado, espírito do falecido. Pode ser também a parte do indivíduo que sobrevive à sua morte e que pode ser cultuada. Alguns orixás são considerados egúngún, pois foram divinizados. Exemplo: o orixá Xangô, uma vez que houve a existência do rei Tela Oko que segundo os iorubás, era a reencarnação viva da divindade.

Elègùn òrìsà (elegun orixá): escolhido pela divindade para cultuá-la.

Ekèdjì (ekedi): cargo de grande importância no candomblé, cuja função é cuidar dos orixás em transe e de seus objetos de culto. É suspensa em público e passa pela cerimônia de confirmação.

Ère (erê): espírito infantil que substitui o orixá em transe em certos momentos, como por exemplo, no ato de vestir a divindade.

Erinlé: orixá da caça, pai de Logun edé; o mesmo que Inlé.

Erù éégun (carrego do morto): cerimônia do candomblé realizada durante o ritual fúnebre de qualquer iniciado.

Ewé: folha.

Euó (ewò): interdição religiosa; tabu; quizila.

Èsù: orixá mensageiro; dono das encruzilhadas e guardião dos templos/terreiros.

F

Filá (filá): gorro usado pelos homens.

Funfum (funfun): branco.

H

Hungèbe: colar ritual muito importante de contas marrons com corais. É o único fio de contas que acompanha a pessoa quando falece.

I

Ìfowólélórí èkèdjì: cerimônia de confirmação de uma Ekede.

Ìfowólélórí ògá: cerimônia de confirmação de um Ogã.

Ìyámi Òsòròngà: mães ancestrais cultuadas nos candomblés reafricanizados e na religião tradicional iyorùbá. São homenageadas no Festival das Gèlédé.

Iyálòrìsà (Iyalorixá): mãe-de-santo; líder do templo/terreiro; sacerdotisa suprema.

Iyánsàn (Iansã): é uma abreviação que significa: a deusa dos nove caminhos do orùn, os nove caminhos do rio Níger, a mãe dos nove filhos. Um outro nome para Oyá.

Ìyàwò (iaô): iniciado masculino ou feminino que já se iniciou que ainda não passou pela obrigação de sete anos.

Igbá (ibá): cabaça; assentamento do orixá.

Ibiri (ibiri): cetro ritual de Nanã.

Idà (idá): espada, punhal.

Yemoja (Iemanjá): orixá dos rios, mares e mãe dos orixás.

Ifá (Ifá): outro nome para Orunmilá; também é popularmente usado para se referir se referir aos versos, apetrechos do babalaô e o próprio oráculo de divinação.

Ilé (ilê): casa.

Ilé Àse (ilê axé): templo/terreiro de candomblé. Casa que concentra a força ancestral.

Ìlèké (ilequê): colar ritual no candomblé.

Inkissi (inquice): divindade cultuada na nação Angola de candomblé.

Idè (idé): pulseira.

Ìrókò (Iroko): òrìsà que é representado pela árvore africana sagrada (Chlorophora excelsa, Moraceae). No Brasil, representado pela gameleira branca (Ficus maxima M., Moraceae).

Ìrùkèrè (iruquerê): espanta-moscas feito com rabo ou crina de cavalo ou outro animal, usado por reis africanos, babalawo, como símbolo de poder e por alguns òrìsà, especialmente Oiá, Osóòsi, Logun edé e Osogiyàn.
Ìgbàlè (igbalé): local reservado ao culto dos ancestrais Egúngún.
Ikómojáde – ritual cerimônia de batizado, realizada no nono dia de nascido para meninos, ao sétimo dia de nascida das meninas e no oitavo dia no caso de gêmeos, que consiste em enterrar o cordão umbilical e a placenta ao pé de uma árvore próxima da casa paterna após consultar o oráculo a respeito do destino da criança.
Ìtán (itan): mitos, histórias.

J

Juntó: o mesmo que adjuntó. Segundo òrìsà que rege a pessoa.

L

Logun Edé (Lógunède, Logunede,Ológún-ede): orixá da caça e da pesca; filho de Erinlé e Oxum.

K

M

Màrìwò (mariwô): folha nova da palmeira de dendê. Cargo de um do ojé que faz parte do culto aos Egúngún no Brasil e na Nigéria.
Mikinsi (miquince): divindade cultuada na nação de candomblé congo-angola.

N

Nànà Buruku (Nanã Bukuru ou Nanã Buruquê): òrìsá ligado aos pântanos.

O

Òbà (Obá): òrìsá do rio Obá localizado na Nigéria.
Obalúwàiyé: òrìsà que controla as epidemias e pandemias e proporciona saúde.
Obàtálá (Obatalá): deidade da família funfun (Rei do Pano Branco; orixá da Criação do mundo.
Ódára (odara): bom, bonito.
Odé (Ode): caçador; nome genérico para os orixás caçadores.

Odù: conjunto de signos do sistema de Ifá que revela histórias em forma de poemas, que servem de instruções diante de uma consulta.

Odùdúwà, Odudua: orixá da criação; criador da Terra que representa os dois pólos masculino ou feminino presente no ser humano.

Ofà (ofá): arco e flecha; ferramenta primordialmente de Osóòsi, também usada pelo clã dos Odé (òrìsà caçadores).

Ògá (Ogã): cargo masculino de iniciados não-rodantes (confirmados e suspensos). Ver em alabê.

Ógo (ogó): bastão de madeira em formato fálico, usado por Ésù.

Ògún (Ogum): orixá da metalurgia, da agricultura e da guerra.

Oyá (Oiá): orixá dos ventos, dos raios, das chuvas e das tempestades.

Oyè (oiê): cargo, posto hierárquico, título dado aos egbomis.

Òjá (ojá): pano de amarrar, laço, lenço usado pelos adeptos do candomblé.

Olókun (Olocum): na África òrìsà dos mares, mãe de Iemanjá e esposa de Òsàlá.

Olódùmaré (Olodumare): Deus Supremo. Criador da essência divina dos orixás dando a eles atribuições de criar, controlar o mundo e auxiliarem os seres humanos.

Oloiyè (oloiê): literalmente "o dono do cargo". Homens ou mulheres que atingiram a maioridade no candomblé que são escolhidos para desempenhar funções importantes e de destaque na hierarquia do templo/terreiro.

Olúgbàje (Olúgbànje ou Olubajé): festa de Obaluwàiyè/Omolú onde é servido o banquete do rei da terra.

Onílè (Onilé): mãe terra. Orixá feminino cultuado entre os iyorùbás e nos candomblés reafricanizados.

Òpásooró (Opaxorô): bastão ou cetro longo bastão de metal prateado usado por Oxalá com várias formas arredondadas com estrelas, caracóis, moedas, pilão, lua que representa a função de criar o mundo por Olodumarè.

Orí (ori): cabeça; destino.

Òrìṣà (orixá): Divindades representadas pelas energias da natureza, forças que alimentam a vida na terra, agindo de forma intermediária entre Deus e as pessoas, de quem recebem uma forma de culto e oferendas. Dvindades, deuses do panteão nàgô iyorùbá cultuados na diáspora.

Orógbó (orobô): semente, noz de cola amarga, falso obi (Garcinia gnetoides, Guttiferae), fruto usado no culto aos òrìsá em geral para confirmação da aceitação das oferendas dedicadas aos deuses.

Òrun (òrum): céu, mundo sobrenatural, espiritual, mundo dos orixás; cada um dos nove mundos paralelos existentes na cosmovisão iyorùbá.
Òrúnmìlà (Orumilá): orixá dos oráculos divinatórios africanos.
Ossányìn (Ossaim, Ossaê): orixá das folhas; orixá que cura com as ervas.
Osun (osum): pó vermelho usado ritual.
Otá (ota): pedras; seixo dos rios usados para assentar todos os orixás.
Òsogiyán/Òsagiyàn): Oxalá jovem e guerreiro.
Òsàlá (Òrìsànlá): Grande orixá, outro nome para Obatalá; nome preferencial de Obatalá no Brasil.
Òrìsá Osalufon (Oxalufã): Oxalá velho; nome pelo qual Obatalá é referido no Brasil.
Osé (Oxê): machado duplo de Xangô.
Òsóòsi Oxóssi): orixá da caça.
Òsun (Oxum): orixá do rio Oxum; deusa das águas doces, do ouro, da beleza e da vaidade.
Òsùmàrè (Oxumarê): orixá do arco-íris.

P

Pano-da-costa: faixa que se usa a tiracolo ou amarrada no torso ou na cintura feito de tecido artesanal feito no tear chamado *aso oke*. O nome também é usado para a confecção de diferentes tecidos para compor o traje de candomblé, conhecido popularmente como traje de baiana.
Peji: quarto onde são resguardados os assentamentos dos orixás.
Pèrègùn (peregum): a planta da dracena (Dracaena fragrans, Agavaceae).

Q

Kelè (quelê): colar/gargantilha volumosa, feita de miçangas, firmas e búzios nas cores do orixá, colocado no pescoço do filho-de-santo período da iniciação, de grandes obrigações, significando sua sujeição ao seu eledá (deus cultuado).

R

Roncó: espaço reservado para a reclusão dos iniciados em todos os períodos de obrigação para com os orixás. É considerado pelos adeptos o ventre do templo/terreiro.

S

Sàngó: orixá do trovão e da justiça.

Sègi: corais de formato tubular de cores azuis.

V

Vodun (vodum): divindade do panteão ewê-fon /djejè.

X

Xapanã (Sànpònnà): outro nome para Obaluwáiyè.

Xaxará (sàsàra): vassoura-cetro de Omulu.

Sekeré (xequerê): chocalho feito com cabaça e coberta por uma rede de contas.

Séré (xére): chocalho usado no culto de Sangò.

Sirè (xirê): celebração ritual; cerimônia pública do candomblé em que a roda formada pelos filhos-de-santo quem canta e dançam, louvam todos os orixás.

W

Wájì (Uági): pó azul extraído da planta èlú, depois de ser devidamente preparada para produzir o índigo.

Y

Yèwá (Ewá): òrìsà das fontes; dona dos nevoeiros e faz parte da família kerejebe.

Z

Zinguê: faixa de tecido retangular de mais ou menos de trinta centímetros de largura por dois metros de comprimento com que envolve o tronco dos iniciados. Um acessório que faz parte do guarda-roupas de todos os iniciados.