



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA  
FACULDADE DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA MULTIDISCIPLINAR DE PÓS-GRADUAÇÃO EM  
ESTUDOS ÉTNICOS E AFRICANOS**

**DAISY CONCEIÇÃO SANTOS**

**ROUPAS DE AXÉ:  
A COLEÇÃO DE INDUMENTÁRIAS LITÚRGICAS DO MUSEU AFRO-  
BRASILEIRO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**

Salvador  
2014

**DAISY CONCEIÇÃO SANTOS**

**ROUPAS DE AXÉ:  
A COLEÇÃO DE INDUMENTÁRIAS LITÚRGICAS DO MUSEU AFRO-  
BRASILEIRO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Estudos Étnicos e Africanos, sob orientação do Prof. Dr. Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha.

Salvador  
2014

Biblioteca CEAO - UFBA

S237 Santos, Daisy Conceição.  
Roupas de Axé: A coleção de indumentárias litúrgicas do Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia / por Daisy Conceição Santos. - 2014.  
138 f. : il.

Orientador: Prof. Dr. Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha.  
Dissertação (mestrado) - Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, 2014.

1. Trajes. 2. Museu Afro-Brasileiro. 3. Candomblé - Bahia - Usos e costumes. 4. Museus e coleções etnológicas - Bahia. I. Cunha, Marcelo Nascimento Bernardo da. II. Universidade Federal da Bahia. Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

CDD - 069.55

DAISY CONCEIÇÃO SANTOS

**ROUPAS DE AXÉ:**

A COLEÇÃO DE INDUMENTÁRIAS LITÚRGICAS DO MUSEU AFRO-BRASILEIRO  
DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA.

Dissertação apresentada ao Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Éticos da Universidade Federal da Bahia, como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre em Estudos Étnicos e Africanos.

Aprovada em 26 de maio de 2014.

Marcelo Bernardo da Cunha – Orientador \_\_\_\_\_  
Doutor em História pela Universidade Católica de São Paulo  
Universidade Federal da Bahia

Tereza Cristina Toledo de Paula \_\_\_\_\_  
Doutora em Ciência da Informação e Documentação pela Universidade de São Paulo  
Universidade de São Paulo

Maria das Graças Teixeira \_\_\_\_\_  
Doutora em História pela Universidade Federal da Bahia  
Universidade Federal da Bahia

Jamile Borges \_\_\_\_\_  
Doutora em Antropologia pela Universidade Federal da Bahia  
Universidade Federal da Bahia



**UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA**  
**Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas**  
**Centro de Estudos Afro-Orientais**  
**Programa Multidisciplinar em Estudos Étnicos e Africanos**  
**Mestrado e Doutorado**

**PÓS-  
AFRO**

Curso de Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos: aprovação pela Câmara e Ensino de Pós-Graduação e Pesquisa da Universidade Federal da Bahia em 16/06/2004, através do Parecer 101/04, recomendado pela Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – CAPES, em 15/03/05, através de Ofício nº 084-11-09/2005/CTC/CAPES, com início em 2005.2.

## **DECLARAÇÃO**

Declaramos para os devidos fins, que **DAISY CONCEIÇÃO SANTOS** defendeu dissertação para obtenção do grau de Mestre, intitulada: **A coleção de indumentárias litúrgicas do Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia**, no Programa de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos do Centro de Estudos Afro-Orientais da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia, no dia 26 de maio de 2014, sendo **APROVADA** pela banca examinadora composta pelos professores doutores Marcelo Bernardo da Cunha (orientador/UFBA), Teresa Cristina Toledo de Paula (USP), Maria das Graças Teixeira (UFBA) e Jamile Borges (UFBA).

Salvador, 26 de maio de 2014.

  
Prof. Dr. Valdemir O. Zamparoni

Coordenador do Programa de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos  
Centro de Estudos Afro-Orientais/Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas  
Universidade Federal da Bahia

## AGRADECIMENTOS

Adiei ao máximo a escrita dos agradecimentos. Confesso que defendi esta dissertação sem redigí-lo (questão de observação da banca examinadora). Agora, completo a minha jornada, agradecendo a todos que me auxiliaram neste rico processo.

Agradeço primeiramente à força motriz de todas as coisas, que há pouco tempo passei a nomear de Olodumare, mas que sempre se fez presente em minha vida.

A meu Pai Exu, que me recebeu em sua casa e me acolheu como filha. A minha Mãe Oxum, por ser parte do meu ser e me proporcionar descobertas e vivências novas sempre. São questões de amor, entrega e fé que estou descobrindo ao longo da minha caminhada.

A minha família: Dona Dina, Sr. Silvestre e Victor. A vocês devo, além de amor, a minha dignidade, o meu caráter, o meu querer por melhorias na vida e a sede de conhecimento.

Aos meus amigos que fizeram parte dessa caminhada. Agradeço especialmente e com muito carinho a: Rafaela Noronha, Vanessa Pinheiro, Silvia Santa, Mariana Souza, Marília Pereira, Rejane Paz, Daiane Carvalho e Andréia Figueredo.

A minha família de axé, meu laço espiritual que tive a sorte de encontrar na sala de aula do CEAO. A meu Pai Rychelmy Imbiriba agradeço imensamente por tudo que se tornou e é na minha vida, um pai e amigo maravilhoso. A minha Mãe Pequena, Valéria Lima, agradeço pelo carinho e zelo que sempre teve por mim.

A toda minha comunidade de axé, o Ilê Axé Ojisé Olodumare. Especialmente a pai Gilmar e a meu pai Italo, que muito me ajudaram no processo de construção dessa pesquisa.

Aos professores e colegas do Pós-Afro, pela convivência e ensinamentos passados durante esse processo de dois anos. A Lindinalva, por facilitar nossa vida acadêmica com toda a disposição possível.

Ao meu orientador, Marcelo Bernardo da Cunha, por toda paciência, generosidade, instrução e amizade a mim concedidas durante esse processo. À minha banca de qualificação, Profa. Jamile Borges e Profa. Graça Teixeira, por todas as observações feitas para melhora da pesquisa. E a Profa. Teresa Cristina Toledo de Paula por aceitar o convite para participar da banca de defesa.

Ao Instituto Brasileiro de Museus (Ibram/ MinC), pela liberação concedida para que eu pudesse terminar o mestrado de forma adequada.

À Fundação Pierre Verger, pela disponibilização do acervo para pesquisa.

Um agradecimento especial às costureiras de roupas de axé que tive o prazer e a honra de entrevistar. Egbomi Gilcélia (Ilê Axé Omin Euá), Mãe Dete (Ilê Axé Jitolu), Iyá Rose (Ilê Axé Yadê) e Ekedi Nice (Ilê Axé Iyá Nassô Oká). As senhoras foram mais do que informantes concedendo material para uma pesquisadora. Passar tardes conversando com as senhoras sobre roupas, sobre costumes, candomblé, religião, fé e sobre a vida foi um presente para mim. Ao zelo e ao carinho com que cada uma me tratou, devo agradecer imensamente. Hoje, as tenho como referência para a minha caminhada. Foi uma honra ter a contribuição de vocês na minha pesquisa; com toda certeza as senhoras são mulheres de axé que auxiliam na construção estética e identitária da nossa religião.

*(...) A roupa tende pois a estar poderosamente associada com a memória ou, para dizer de forma mais forte, a roupa é um tipo de memória.*

Peter Stallybrass, O Casaco de Marx (2008).

## RESUMO

O presente trabalho teve por objetivo analisar um conjunto de dezesseis peças do acervo de indumentária afro-religiosa do Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia (MAFRO/UFBA). A partir de pesquisa bibliográfica, análises iconológicas, experiências com processos de documentação museológica e relatos orais obtidos através de entrevistas, buscou-se entender a indumentária como partícipe da memória coletiva da cultura afro-religiosa brasileira e, assim sendo, patrimônio cultural. Sobre a ótica de influências européias e africanas foi possível entender o seu surgimento enquanto veste utilizada nas celebrações do Candomblé. A sua doação para o acervo do MAFRO/UFBA, feita por terreiros de Candomblé tradicionalmente conhecidos em Salvador e região do Recôncavo Baiano, também foi analisada e entendida como resultado de um diálogo estabelecido pela instituição com a comunidade. As peças doadas, além de demonstrarem o apoio da comunidade afro-religiosa à instituição, valorizaram a memória material das comunidades de terreiro. Deste modo, esta pesquisa demonstra que há um discurso de valorização e preservação tanto da instituição quanto da comunidade a partir das roupas de axé.

**Palavras-chave:** roupa, Candomblé, memória.

## ABSTRACT

This study aimed to analyze a set of sixteen pieces of the collection of African - religious outfit in the Afro - Brazilian Museum of the Federal University of Bahia (MAFRO/UFBA). From literature, iconological analyzes, experiments with museological processes of documentation and oral reports obtained through interviews, we sought to understand the clothing as a participant in the collective memory of African-Brazilian religious culture and, therefore, cultural heritage. About the viewpoint of European and African influences was possible to understand the emergence as a dress used in celebrations of Candomble. The donation to the collection of MAFRO/UFBA by Candomble traditionally known in Salvador and Bahia recôncavo region was also analyzed and understood as the result of a dialogue established by the institution to the community. The pieces donated besides demonstrating the support of the institution African-religious appreciated the stuff of memory of the communities. Thus, this research demonstrates that there is a speech of appreciation and preservation of both the institution and the community from the Candomble clothing.

**Keywords:** clothing, Candomblé, memory.

## LISTA DE FIGURAS

- Figura 01:** Café Torrado, 1826. Jean Bastide Debret. Aquarela sobre papel. Acervo do Museu Castro Maya (IBRAM/MinC). Reprodução fotográfica..... 35
- Figura 02:** O velho Orfeu africano, oricongo, 1826. Jean Bastide Debret. Aquarela sobre papel. Acervo do Museu Castro Maya (IBRAM/MinC). Reprodução fotográfica..... 36
- Figura 03:** Crioulas baianas do século XIX, usando joias do período. Coleção do Museu de Arte da Bahia, reproduzida no livro de Sofia Olszewski Filha (1989)..... 37
- Figura 04:** Cerimônia Nagô – Ouidah, Benin. 1948-1979/1946-1950. Fonte: Acervo da Fundação Pierre Verger..... 42
- Figura 05:** Cerimônia Nagô – Ouidah, Benin. 1948-1979/1946-1950. Fonte: Acervo da Fundação Pierre Verger..... 42
- Figura 06:** Oshagiyán (olorisha)/Ejigbo, Nigéria. 1949-1979/1951-1979. Fonte: Acervo da Fundação Pierre Verger..... 43
- Figura 07:** Obatala – Ifé, Nigéria. 1949-1979/1951-1979. Fonte: Acervo da Fundação Pierre Verger..... 43
- Figura 08:** Confirmação do Ogan Adriano Santos. Foto: Rychelmy Imbiriba..... 49
- Figura 09:** Babalorixá Rychelmy Imbiriba Esutobi do Ilê Axé Ojisé Olodumare. Foto: Andréa Magnoni..... 49
- Figura 10:** Fotografia Xangô – Ihanhin (Benin). Foto: Pierre Verger..... 51
- Figura 11:** Fotografia Xangô do Terreiro de Joãozinho da Goméia (Detalhe). Foto: Pierre Verger..... 51
- Figura 12:** Fotografia Xangô de Balbino Daniel de Paula (Obarayín). Terreiro Ilê Axé Opô Aganju. Foto: Pierre Verger..... 52
- Figura 13:** Selos da coleção “indumentária dos orixás” do MAFRO. Fonte: Dissertação de Juipurema Sandes (2010)..... 58
- Figura 14:** Sala de exposição do MAFRO/UFBA; exposição de 1982 a 1997. Fonte: Arquivo MAFRO/UFBA..... 59
- Figura 15:** Sala de exposição do MAFRO/UFBA (detalhe das indumentárias expostas); exposição permanente de 1982 a 1997. Fonte: Arquivo do MAFRO/UFBA..... 59
- Figura 16:** Processo de acondicionamento da coleção de indumentária do MAFRO. Fonte: Site do MAFRO..... 60

<b>Figura 17:</b> Omolu – Kétuo, Benin. 1948-1979/1951-1979. Fonte: Acervo da Fundação Pierre Verger.....	83
<b>Figura 18:</b> Legba – Kétuo, Benin. 1948-1979/1951-1979. Fonte: Acervo da Fundação Pierre Verger.....	84
<b>Figura 19:</b> Detalhe da peça MAF 0432.....	86
<b>Figura 20:</b> Detalhe peça MAF 0783.....	86
<b>Figura 21:</b> Ogoun Edéyi – Ilodo, Benin. 1948-1979/1951-1979. Fonte: Acervo da Fundação Pierre Verger.....	88
<b>Figura 22:</b> Detalhe da peça MAF 0609. Indumentária do Orixá Ogum.....	89
<b>Figura 22:</b> Detalhe da peça MAF 0614. Indumentária do Orixá Ogum.....	90
<b>Figura 23.</b> Detalhe da peça MAF 0614. Indumentária do Orixá Ogum (detalhe do capacete).....	90
<b>Figura 24.</b> Detalhe da peça MAF 0616. Indumentária do Orixá Oxóssi.....	92
<b>Figura 25.</b> Aghé – Abomey, Benin. 1948-1979/1948-1979. Fonte: Acervo da Fundação Pierre Verger.....	92
<b>Figura 26.</b> Detalhe da peça MAF 0611. Indumentária do Orixá Xangô.....	93
<b>Figura 27.</b> Detalhe da peça MAF 0611. Indumentária do Orixá Xangô (detalhe da gravata de Xangô).....	93
<b>Figura 28.</b> Shango – Oyo, Nigéria. 1949-1979/1951-1979. Fonte: Acervo da Fundação Pierre Verger.....	94
<b>Figura29.</b> Oyá, Niger (Nigéria). Fonte: <a href="http://www.aselabureolowoaiye.xpg.com.br/oya.html">http://www.aselabureolowoaiye.xpg.com.br/oya.html</a> .....	95
<b>Figura 30.</b> Festival anual de Osogbo, Nigéria.Fonte: <a href="http://www.royaltimes.net/arts_cult">www.royaltimes.net/arts_cult</a> .....	95
<b>Figura 31.</b> Coroa pertencente a indumentária de Oxum Opará (MAF0612).....	95
<b>Figura 32.</b> Detalhe da peça MAF 0604. Indumentária do Orixá Iansã (Detalhe de laço do peito).....	96
<b>Figura 33.</b> Detalhe da peça MAF 0612. Indumentária do Orixá Oxum (Detalhe do laço às costas).....	96
<b>Figura 34.</b> Detalhe da peça MAF 0615. Indumentária do Vodun Sobó (detalhe da coroa).....	99

<b>Figura 35.</b> Detalhe da peça MAF 0608. Indumentária do Vodun Azunsu (detalhe do da coroa, conhecida como azé).....	99
<b>Figura 36.</b> Detalhe da peça MAF 0627. Indumentária do Vodun Azunsu Onipó (detalhe do saiote bordado).....	99
<b>Figura 37.</b> Cerimônia Vodun, no Benin. Torri Bossito. Fonte: Fotógrafo Jean Claude Coutausse. Fevereiro de 1998. <a href="http://www.coutausse.com">http://www.coutausse.com</a> .....	100
<b>Figura 38.</b> Detalhe da peça MAF 0610. Indumentária do Inquice Angoró (detalhe pano do peito e banté).....	101
<b>Figura 39.</b> Detalhe da peça MAF 0610. Indumentária do Inquice Angoró (detalhe coroa).....	101
<b>Figura 40.</b> Detalhe da peça MAF 0617. Indumentária do Inquice Mucumbi.....	102
<b>Figura 41.</b> Detalhe da peça MAF 0617. Indumentária do Inquice Mucumbi (detalhe saiote).....	102
<b>Figura 42.</b> Detalhe da peça MAF 0627. Indumentária do Inquice Tempo.....	103
<b>Figura 43.</b> Detalhe da peça MAF 0627. Indumentária do Inquice Tempo (detalhe bolsas de palha e búzios).....	103
<b>Figura 44.</b> Detalhe da peça MAF 0605. Indumentária de Mãe Menininha do Gantios. Detalhe saia bordada com fios de ouro.....	104
<b>Figura 45.</b> Iyalorixá Menininha do Gantois. Foto divulgação (capa de LP, Vinil). 1974.....	105
<b>Figura 46.</b> Mametó Mirinha de Portão. Foto divulgação de Exposição sobre Mãe Mirinha de Portão. Agosto de 2012.....	105
<b>Figura 47.</b> Detalhe da peça MAF 0674. Indumentária de Mãe Mirinha de Portão. Detalhe da bata em tecido fino azul.....	106
<b>Figura 48.</b> Iyalorixá Mãe Senhora. Ilê Axé Opô Afonjá. Fonte: Foto de Pierre Verger.....	111
<b>Figura 49.</b> Retrato de Maria Antonieta. Pintado por Martin Van Meytens. Fonte: <a href="http://www.itaucultural.com">www.itaucultural.com</a> .....	111
<b>Figura 50.</b> Babalorixá Airzinho. Terreiro Pilão de Prata (Lajoumín). Fonte: Revista Muito Jornal Atarde.....	111
<b>Figura 51.</b> Sacerdote em Ifé, Nigéria. Fonte: Foto de Pierre Verger.....	111

## LISTA DE ABREVIACES

<b>BA</b>	Estado da Bahia
<b>CEAO</b>	Centro de Estudos Afro Orientais da Universidade Federal da Bahia
<b>IBRAM</b>	Instituto Brasileiro de Museus
<b>IPHAN</b>	Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional
<b>IPAC</b>	Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural/ Governo do Estado da Bahia
<b>MAFRO</b>	Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia
<b>MinC</b>	Ministério da Cultura
<b>UFBA</b>	Universidade Federal da Bahia
<b>BNDES</b>	Banco Nacional do Desenvolvimento

## **FICHAS DE IDENTIFICAÇÃO DO OBJETO**

*MAF 0432 – Indumentária do Orixá Omolu*  
*MAF 0604 – Indumentária do Orixá Iansã*  
*MAF 0605 – Indumentária da Ialorixá Mãe Menininha do Gantois*  
*MAF 0608 – Indumentária do Vodun Azunsu*  
*MAF 0609 – Indumentária do Orixá Ogum*  
*MAF 0610 – Indumentária do Inquice Angorô*  
*MAF 0611 – Indumentária do Orixá Xangô*  
*MAF 0612 – Indumentária do Orixá Oxum Opará*  
*MAF 0614 – Indumentária do Orixá Ogum*  
*MAF 0615 – Indumentária do Vodun Sobó*  
*MAF 0616 – Indumentária do Orixá Oxóssi*  
*MAF 0617 – Indumentária do Inquice Muncubi*  
*MAF 0619 – Indumentária do Vodun Azunsu Onipó*  
*MAF 0627 – Indumentária de Tempo*  
*MAF 0674 – Indumentária de Mãe Mirinha de Portão*  
*MAF 0783 – Indumentária do Orixá Omolu*

## **ANEXO**

*Costureiras de roupa de axé: o ofício de costurar para o “santo” (material audiovisual).*

## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO.....</b>	<b>16</b>
<i>Orientações bibliográficas.....</i>	<i>20</i>
<b>CAPÍTULO I - Roupas de axé: uma revisão bibliográfica e iconográfica.....</b>	<b>24</b>
- <i>O “guarda-roupa do santo” por Nina Rodrigues.....</i>	<i>24</i>
- <i>Outras observações sobre indumentária litúrgica afro-religiosas.....</i>	<i>28</i>
- <i>Roupas nas ruas.....</i>	<i>34</i>
<b>CAPÍTULO II – Cultura material: uma narrativa feita a partir do objeto.....</b>	<b>41</b>
- <i>Deuses e suas roupas: vestimentas rituais na África Ocidental de Pierre Verger.....</i>	<i>41</i>
- <i>Roupas do Candomblé.....</i>	<i>44</i>
- <i>Roupa, memória e patrimônio cultural.....</i>	<i>53</i>
<b>CAPÍTULO III - Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia e a formação do seu acervo de indumentária.....</b>	<b>56</b>
<b>CAPÍTULO IV – Análise da coleção de indumentárias do Museu Afro-Brasileiro da UFBA.....</b>	<b>67</b>
- <i>Ficha de documentação museológica.....</i>	<i>67</i>
- <i>Metodologia: grupos de análise.....</i>	<i>69</i>
- <i>Análise iconológica das indumentárias.....</i>	<i>82</i>
- <i>Considerações sobre as análises.....</i>	<i>107</i>
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS.....</b>	<b>109</b>
- <i>Padrões europeus ou padrões africanos?.....</i>	<i>111</i>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....</b>	<b>113</b>
<b>GLOSSÁRIO ILUSTRADO: PEÇAS DA INDUMENTÁRIA AFRO-RELIGIOSA... 118</b>	
<i>Introdução.....</i>	<i>120</i>
<i>Tecidos e técnicas comumente utilizados para confecção das indumentárias afro-religiosas.....</i>	<i>123</i>
<i>Elementos decorativos comumente usados.....</i>	<i>120</i>
<i>Peças da indumentária afro-religiosa.....</i>	<i>125</i>
<i>Referências.....</i>	<i>136</i>
<b>FICHAS DE IDENTIFICAÇÃO DO OBJETO.....</b>	<b>137</b>

## INTRODUÇÃO

O presente trabalho se propõe a analisar um dos elementos mais popularmente conhecidos quando se fala em culto afro-brasileiro: as roupas de axé<sup>1</sup>. Essa análise será feita com o acervo de indumentárias litúrgicas do Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia (MAFRO/UFBA), que possui uma coleção deveras significativa de roupas de axé, doadas por diversos terreiros de Candomblé<sup>2</sup> de diferentes nações<sup>3</sup> na década de 80 do século XX, por ocasião da inauguração do Museu Afro-Brasileiro. Roupas e maneira de trajá-la são assuntos sérios no Candomblé. Se nossa convenção social não nos permite viver sem trajes, nos terreiros não há festa, celebração ou até mesmo atividades cotidianas que se realizem sem

---

<sup>1</sup> *Sobre a palavra axé*: A palavra axé, na língua iorubá, significa poder, energia; é força presente em cada ser ou em cada coisa. Nas religiões afro-brasileiras, o termo representa a energia sagrada, a força motriz, podendo ser representado por um objeto ou um ser. Essa força, segundo os fiéis, deve ser sempre recarregada energeticamente através ritos sazonais. Como toda energia, o axé é acumulável e transmissível. É acumulável em determinados materiais, os quais transmitirão a algo ou alguém essa energia acumulada. Todos os objetos "sagrados", seres e lugares têm a sua carga de axé, a qual é aumentada pela manipulação dos "acumuladores", pelos objetos impregnados de axé. O axé é contido em elementos dos três reinos: Animal, Vegetal e Mineral. Está contido nas substâncias essenciais da cada um dos seres, animados ou não, que compõem o mundo. Todos os atos religiosos de um Terreiro visam à transmissão ou revitalização de axé, de objeto para objeto, de objeto para ser, de ser para ser. *Sobre o termo "roupas de axé"*: Denomina-se que indumentária seria todo o vestuário em relação a uma determinada época e "povo". Vestuário, um conjunto de peças de roupas que se veste e o figurino seria o traje usado por um personagem criado (GHISLERI, 2008). O termo "roupas de axé" será utilizado neste trabalho para referir-se às indumentárias utilizadas nas cerimônias afro-religiosas brasileiras; serão utilizados outros termos como: "roupas de santo", "trajes rituais", "indumentária afro-religiosa". Todos os termos utilizados, nesta dissertação, são referentes à indumentária ritual afro-brasileira já citada.

<sup>2</sup> *Candomblé* é uma palavra de origem banto e advem de uma junção de palavras: *ka-ndombe-mbele*, onde *ka* tem função diminutiva e complementa *nzo* (casa); *ndombe* quer dizer negro, escuro; e *mbele* criado iniciado. Apesar de sua etimologia originária do povo banto, *candomblé* é o termo utilizado para designar a forma de culto de origem afro-brasileira. Nessa pesquisa, entende-se *candomblé* como uma religião de origem afro-brasileira disseminada, readaptada e desenvolvida por negros escravos e seus descendentes nascidos no Brasil.

<sup>3</sup> O termo *nação*, anteriormente utilizado para designar determinados grupos de pessoas de uma mesma etnia africana, na realidade dos cultos afro-brasileiros, perde sua conotação política, e, passa a significar uma determinada forma organizacional definida em bases religiosas. Logo, deixa de ser uma ascendência étnica hereditária e passa a estar ligada à iniciação do indivíduo em determinada modalidade de rito. É comum que a categoria *nação* seja utilizada de forma ideológica, atendendo os interesses de legitimação social de determinadas casas de *candomblé*, funcionando como identidade coletiva através do qual é possível estabelecer alianças ou mesmo alimentar mecanismos de competitividade. Na Bahia, tanto em estudos antropológicos como na realidade dos cultos há uma tríade notória: a *nação* angola que descende da linhagem banto, a *nação* jeje descendente do povo fon e a *nação* ketu de descendência nagô iorubana. Quase em sua totalidade, as pesquisas feitas por estudiosos das religiões afro-brasileiras do século XX, estão concentradas nas casas de ritualísticas nagôs iorubanas. Esse fato foi determinante para que houvesse por parte da antropologia e também dos adeptos uma tendência a legitimar a *nação* ketu em detrimento as outras nações, como as de origem banto ou jeje. Por décadas, a quase totalidade de escritos na Bahia sobre a religião afrodescendente perpetuou essa prática. Porém estudos recentes, como o Mapeamento dos Terreiros em Salvador (Coordenador: Jocélio Teles dos Santos, 2008), mostram que existem casas que fogem à denominação dessa tríade e se identificam enquanto *ijexá* e *nagô-vodun*, por exemplo; ou como uma das derivações dessa tríade, como por exemplo, *jeje-mahi* ou *jeje-savalu*. Dessa forma, nas últimas décadas, principalmente com a entrada de novos adeptos às casas de *candomblé*, esse cenário tem mudado, e é cada vez mais comum encontrarmos trabalhos acadêmicos de todas as nações de culto ativas no Brasil.

a presença de algumas peças específicas do vestuário. Nos terreiros de nação Ketu-Nagô, por exemplo, existem cargos hierárquicos específicos para os responsáveis no trato das roupas usuais das cerimônias: *elemaxó*, para os homens e *iamaxó* para mulheres<sup>4</sup>. Junto aos fios-de-conta<sup>5</sup> e adereços dos orixás, a indumentária pode ser considerada uma parcela estética, uma representação da força cultural e identitária que o Candomblé possui. Além de funcionar como uma narrativa para as entidades<sup>6</sup>, pode ser considerada alicerce na construção de identidades. Dessa maneira, mais do que uma forma de cobrir o corpo, a indumentária tem a capacidade de preservar parte importante de uma cultura. Isso porque é um elemento da dimensão material: a representação – partindo do princípio da comunicação visual – dessa cultura religiosa.

Assim sendo, o presente trabalho tem como objeto as roupas de axé presentes no acervo do Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia e, como objetivo, o estudo dessas roupas, suas origens, sua funcionalidade corporal e estética, a sua importância no culto e nas relações étnicas e o processo de patrimonialização.

Este texto resulta de uma pesquisa sobre a indumentária litúrgica do acervo museológico do Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia, a partir de experiências de campo, pesquisa bibliográfica, análise estética e experiências com processos de documentação museológica.

Esta pesquisa teve início ainda na graduação em Museologia no ano de 2008<sup>7</sup>, quando tratei sobre a indumentária das Irmãs da Boa Morte<sup>8</sup>, presente no acervo do Instituto Feminino da Bahia/Museu do Traje e do Têxtil<sup>9</sup> (Salvador/BA). Ainda sobre trajes, desenvolvi o artigo monográfico para obtenção do título de especialista em Arte e Patrimônio

<sup>4</sup> A nomenclatura dos cargos vem do termo *Axó*, utilizado nos terreiros de origem Ketu- Nagô, para designar roupa ou conjunto de roupas.

<sup>5</sup> Os colares de contas aparecem como objetos de identificação dos fiéis aos deuses. A montagem, a lavagem e a entrega dos fios-de-contas constituem momentos fundamentais no ritual de iniciação. 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 no culto. Deste modo, acompanham e marcam a vida espiritual do fiel, desde os primeiros instantes da sua iniciação até às suas cerimônias fúnebres.

<sup>6</sup> As indumentárias refletem os mitos e histórias de ancestralidade das entidades; as cores utilizadas, texturas dos tecidos e ornamentos utilizados por entidades, são baseadas nesses mitos e relatos ancestrais.

<sup>7</sup> Apresentado a disciplina *Curso Normativo da Formação Étnica da Arte Baiana* ministrada, à época, pela Professora Dra. Joseania Freitas do departamento de Museologia da UFBA.

<sup>8</sup> A Irmandade da Boa Morte é uma confraria religiosa afro-católica, formada por mulheres, fundada ainda no início do século XIX. A Festa de Nossa Senhora da Boa Morte, organizada por esta irmandade, acontece anualmente na cidade de Cachoeira – no Recôncavo Baiano – no mês de agosto.

<sup>9</sup> O Museu do Traje e do Têxtil faz parte do Instituto Feminino da Bahia, localizado no bairro do Politeama, na cidade de Salvador (BA). A coleção conta com roupas eclesiais, trajes a rigor, roupas infantis e trajes de crioulas.

Cultural da Faculdade São Bento da Bahia, intitulado *Axó: Roupas de Axé – Análise Bibliográfica de questões simbólicas e Hierárquicas das Indumentárias Afro-Religiosas*, com orientação do Mestre Ademir Ribeiro Júnior, em 2010. Logo em seguida, ainda em 2010, me inscrevi na seleção para aluna especial do Pós-Afro, para o qual fui habilitada, tendo cursado a disciplina *Iconografia e imagens da diáspora africana*, ministrada, na época, pelo Professor Dr. Marcelo Nascimento Bernardo da Cunha. A disciplina aguçou meu interesse, a partir de textos como os de Peter Burke<sup>10</sup> e de discussões em sala, sobre a necessidade de estudos históricos e antropológicos com base na iconografia.

Essa percepção encaixou-se perfeitamente na minha realidade de profissional da Museologia, que lida diariamente com a função de ligar objetos a contextos e discursos para utilização lúdica, didática ou puro deleite estético em exposições museológicas. A partir das aulas, textos e escritos da especialização, elaborei o projeto apresentado ao Programa Multidisciplinar de Estudos Étnicos e Africanos - Pós-Afro, que tem como elemento de pesquisa o acervo de indumentária afro-religiosa do Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia<sup>11</sup>.

Minha proximidade com terreiros de candomblé em Salvador se deu, primeiramente, por meio de leituras pontuais, que se tornaram hábito frequente há quatro anos. O interesse pela religião ganhou fundos pessoais e acabei sendo iniciada, como Yaô, ao culto aos orixás da nação Ketu em abril de 2013, já então mestranda do Pós-Afro. Houve, ao longo do processo, a tentativa de produzir trabalhos sobre a história das roupas nos terreiros – do qual faço parte ou de outros conhecidos – mas por questões de distância geográfica e de dedicação de tempo (pois já residia no estado de Minas Gerais), não foi possível realizá-los.

Dessa forma, a fim de objetivar a pesquisa, o foco voltou-se para o Museu Afro-Brasileiro, lugar anterior de experimentação de aula durante a graduação, agora com uma visão mais apurada, experiências profissionais vividas e um objeto central: as roupas de santo doadas, que compoem o acervo da instituição. Ainda que no ambiente museal, o objeto não tenha deixado de ser familiar, o que envolveu uma relação cautelosa – mas não impossível de

---

<sup>10</sup> BURKE, Peter. **Testemunha Ocular: história e imagem**. São Paulo: EDUSC, 2004.

<sup>11</sup> O Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia faz parte do Centro de Estudos Afro Orientais da mesma Universidade. Foi inaugurado em 1982 e sua idealização está ligada a um programa de cooperação entre o Brasil e países africanos, ocorrido na década de 1970. Além disso, contou com o apoio e participação de estudiosos ligados a Universidade Federal da Bahia, como o professor e antropólogo Vivaldo da Costa Lima, o etnógrafo e fotógrafo Pierre Verger e a etnolinguista Yeda Pessoa de Castro. Está localizado no Centro Histórico de Salvador, no prédio da Antiga Faculdade de Medicina da Bahia – prédio que no período colonial abrigava o colégio dos Jesuítas.

ser desenvolvida – entre observador e objeto observado. Tomando como base os pensamentos de Vagner Gonçalves da Silva em sua obra *O antropólogo e sua Magia* (2000), acredito que há continuidades e semelhanças nas relações sociais estabelecidas pelo pesquisador tanto na academia quanto nos terreiros, assim como há diferentes maneiras de viver nas religiões afro-brasileiras e diferentes verbos a serem conjugados:

(...) ‘acreditar’ nem sempre é o único verbo que os adeptos nos pedem para conjugar quando nos falam e nos convidam a penetrar nos espaços mais sagrados e íntimos do culto. Outros, como amar, gostar, querer, desejar e aprovar podem ainda compor a semântica do diálogo e da participação (SILVA, 2002, p.106).

Acredito que, neste trabalho, conjugo além do *amar*, o verbo *respeitar*, que permeia tanto a minha vida religiosa quanto a pesquisa acadêmica aqui apresentada.

A coleção em estudo foi coletada e exposta compondo o acervo inicial do Museu Afro-Brasileiro, porém não há ainda estudos específicos sobre ela, apenas a documentação e catalogação resultantes dos procedimentos padrões das instituições museais. Logo, métodos de análise documental e a necessidade de experiência com fichas de documentação museológica nortearam o trabalho, levando em consideração o processo de valorização do discurso e do objeto museal.

Com o ingresso no Pós-Afro e a partir das discussões do meu projeto em sala de aula, pude notar quão complexas são as religiões de matriz africana, sua interpretação frente à Antropologia e à etnografia, bem como as questões acerca de identidade e herança que as permeiam. Assim sendo, foram de grande utilidade as disciplinas Metodologia da Pesquisa, em que pude compreender, por exemplo, a metodologia utilizada em pesquisas como o Mapeamento dos Terreiros de Salvador, realizada no Centro de Estudos Afro Orientais (CEAO - UFBA), e coordenada pelo então docente da disciplina, Prof. Dr. Jocélio Teles dos Santos; e Teorias da Etnicidade, ministrada pela Profa. Dra. Maria do Rosário de Carvalho, que iniciou nossos estudos a partir do trabalho de Nina Rodrigues ainda no início do século XX, e tornou possível notar como a religiosidade afro-brasileira deixou de ser entendida como manifestação da inferioridade dos negros, e passou, por exemplo, a ter suas representações, os terreiros, tombados como patrimônio cultural afro-brasileiro, além da preferência em pesquisas acadêmicas quando se trata de estudos étnicos.

Dessa forma, a partir das roupas de axé, busco refletir sobre as questões de etnicidade presentes nas religiões afro-brasileiras, pois, segundo Stuart Hall (2004), etnicidade trata da identidade de um grupo construída ao longo do tempo por meio de “processos inconscientes”. Esses processos de inconsciência ligam pessoas culturalmente a um grupo, o que, segundo David Riesman (1950), é um processo autoconsciente de especificidade cultural e social.

Acredito que a pesquisa sobre indumentária afro-religiosa abordará as principais preocupações dos estudos sobre etnicidade que são, portanto, a definição da natureza das relações étnicas, a percepção do papel social dos indivíduos no seu próprio grupo e as políticas de proteção da identidade dos diferentes grupos.

Deste modo, ao final deste processo, encontro-me na condição de estudiosa mais conscientizada, com uma nova linha de pensamento sobre cultura, etnicidade e identidade diaspórica africana. Tenho o contentamento de explorar um campo multidisciplinar que perpassa a museologia, antropologia e etnografia, a partir de um acervo museológico de uma instituição voltada, desde sua criação, para a preservação de acervo relacionada à memória afro-brasileira. A roupa de axé, além de estar nos textos de alguns antropólogos e etnógrafos e no acervo dos museus, está ainda no corpo dos fiéis do candomblé, os representando nas suas respectivas roças/terreiros e nas ruas.

### *Orientações bibliográficas*

As leituras sobre Candomblé sob o ponto de vista antropológico também foram fator determinante para realização do projeto. Fizeram parte da bibliografia para realização da pesquisa textos específicos sobre peças que compõem o vestuário sacro afro-brasileiro, escritos ainda na década de 1950, pela pesquisadora Heloísa Alberto Torres (2004 [1950]), em sua dissertação de mestrado e por José do Prado Valladares (1952); as peças escolhidas pelos autores para a análise foram o Pano da Costa e o Torço (ou Ojá), respectivamente.

Após as publicações referenciadas, as publicações do antropólogo e museólogo Raul Lody estão entre as mais expressivas da temática. Ele foi autor de uma lista bastante extensa de textos sobre a cultura material afro-brasileira e, fugindo do eixo Salvador/BA e Rio de Janeiro, desenvolveu estudos de caso também em outras cidades nordestinas como Recife, em Pernambuco, e na capital maranhense, São Luís. A obra de maior significância escrita por Lody em relação à indumentária afro-religiosa é o *Dicionário de arte sacra e técnicas afro-brasileiras* (2003): assumindo o estudo a Ergologia<sup>12</sup>, e contendo informações advindas em sua maioria de pesquisas de campo, o autor propõe uma obra de consulta – que está aberta, já que não a considera o assunto esgotado. São 1.407 verbetes, com valores descritivos, analíticos, e correlacionado aos temas. Apesar de todas as citações empreendidas pelo autor, o

---

<sup>12</sup> Ramo da etnologia que estuda a cultura material.

mesmo faz o seguinte alerta a respeito do tema abordado: “[...] algumas áreas permanecem carentes, como a de estudos de matérias-primas, tecnologias, destinação cultural e situações sociais de uso e de representação.” (LODY, 2003, p.24). É o caso da indumentária afro-religiosa.

A junção entre leitura e o contato com as roupas do acervo permitiram a análise das roupas de axé enquanto representações estéticas e hierárquicas dentro do culto do candomblé, bem como representações da cultura imaterial na realidade museológica, no campo religioso. Assim, tentou-se compreender esse sistema dentro da lógica do culto e na observância de que essas peças foram doadas a fim de representar o candomblé num espaço institucionalizado. Porém, também é necessário analisar se houve e qual foi a necessidade das entidades afro-religiosas serem legitimadas por uma instituição museal, ou se é possível tratar-se também de um processo inverso (necessidade de legitimação do museu por parte da comunidade). Aqui, é possível observar que essa coleção compõe diversos vieses de investigação e aprofundamento.

A escolha do acervo do Museu Afro-Brasileiro, sugestão inicial do orientador, tornou-se o viés mais coerente, já que os museus e a museologia são os campos de origem da pesquisadora. O contato com o acervo aconteceu através de visitas técnicas realizadas, análise de fotografias do acervo, das fichas de identificação das peças e leituras de outras bibliografias referentes à Instituição e ao seu acervo. Metodologicamente, houve a necessidade de delimitação do quantitativo: 16 (dezesesseis) peças foram selecionadas, por comporem trajes completos de entidades das três nações: ketu, jêje e angola. Elas possuem uma numeração que os identifica, e suas partes estão também identificadas em uma numeração que os torna um conjunto indissociável<sup>13</sup>. Além dessa organização, na documentação das peças, há a questão de composição estética que essas indumentárias possuem: trata-se de um conjunto que remete aos elementos míticos das entidades e aos elementos simbólicos de membros notáveis da comunidade afro-religiosa baiana. É nesse contexto de investigação que o presente estudo irá concentrar-se e debruçar-se em análise.

Além das leituras de bibliografias específicas, fizeram parte das leituras iniciais – e farão parte das observações acerca do tema – as questões referentes às relações entre objeto e meio, memória social, cultura material e patrimônio cultural. Os locais de memória de Pierre

---

<sup>13</sup> A exemplo: MAF 0608 corresponde a indumentária do vodun Azunsu; MAF 0608.03 corresponde ao calção que compõe parte da indumentária do vodun Azunsu.

Nora (1993), a análise das relações presentes nos objetos, feitas por Michel Foucault (2009) e as observações de Maurice Halbwachs (1990) sobre a necessidade de participação social para formação da memória coletiva são discussões que estarão em concomitância com as observações de teóricos que dissertam sobre a intencionalidade da cultura material – como, por exemplo, Pomian (1984), Ulpiano Bezerra (1998) e José Neves Bittencourt (1990). Assim, trabalha-se com a ideia de que a cultura material é produto de processos sócio-históricos, influenciados pelo tempo e espaço no qual estão inseridos (lugares de memória), não deixando de pontuar que a materialidade está também densamente relacionada com o simbólico, o imaterial – palavra e conceito recentemente legislado no campo do patrimônio e da museologia<sup>14</sup>.

Dessa forma, será levada em conta a coleção museal, adquirida por doações na década de 1980, através de uma pesquisa sobre as Casas de Candomblé que fizeram doação para o Museu, observando o tempo/espaço não só das roupas, mas de um panorama sócio-histórico geral.

A pesquisa foi iniciada buscando informações sobre a documentação da coleção, utilizando como ferramenta as fichas de documentação do acervo, as fotografias do mesmo e os escritos recentes sobre a coleção de cultura material afro-religiosa da instituição (CUNHA, 2006; SANDES, 2010). Além de auxiliar na sistematização das informações sobre histórico e procedência da coleção, esse processo inicial foi significativamente útil na metodologia e nas probabilidades de análise.

A estrutura da dissertação e a divisão dos capítulos seguem uma sequência que explora a indumentária enquanto objeto de cultura material ainda em uso religioso frequente, carregado de símbolos e significados da imaterialidade. Assim, são apresentados quatro capítulos.

O primeiro faz uma visita bibliográfica a alguns autores clássicos, a fim de tratar da esfera dos cultos afro-religiosos. Os autores e obras utilizados como base bibliográfica são de referência obrigatória nos estudos das religiões afro-brasileiras; abordam a questão da

---

<sup>14</sup> A resolução nº 1, de 03 de agosto de 2006, que complementa o Decreto nº 3.551, de 04 de agosto de 2000, opera claramente com uma definição processual do Patrimônio Cultural Imaterial, entendendo por bem cultural de natureza imaterial as criações culturais de caráter dinâmico e processual, fundadas na tradição e manifestadas por indivíduos como expressão de sua identidade cultural e social; e ainda torna-se tradição no seu sentido etnológico de ‘dizer através do tempo’, significando práticas produtivas, rituais e simbólicas que são constantemente reiteradas, transformadas e atualizadas, mantendo, para o grupo, um vínculo do presente com o seu passado.

religiosidade com descrições de festas e cotidiano, de forma a oferecer ao leitor perspectivas iniciais e introdutórias sobre os cultos. Através dessas fontes bibliográficas pesquisadas – como Nina Rodrigues (com escritos nos últimos anos do século XIX, reeditados em 1932 e 1935), Roger Bastide (3ªed. em 1981), Artur Ramos (1951), Manuel Querino ( 2ª ed. em 1988), Pierre Verger (1957), Ruth Landes (1967) e Vivaldo Costa Lima (1977) – o capítulo traz uma explanação sobre o modo como as roupas de axé são citadas e caracterizadas. Assim, buscou-se, ainda que parcialmente, entender o significado que a roupa e a maneira de trajá-la têm para o povo de santo, qual simbologia que a mesma carregou e carrega e quão partícipe foi e está sendo na construção de uma identidade e uma memória coletiva do povo de santo.

No segundo capítulo, serão abordadas questões referentes à função e ao modo de exploração do objeto de cultura material enquanto elemento expositivo e de pesquisa dentro das instituições museais. Estarão embutidas, a partir dessa análise patrimonial, questões que estão no domínio da etnicidade, analisando os processos atributivos e designativos da identidade – fenômeno de emergência do objeto de estudo presente.

O terceiro capítulo objetiva situar e refletir sobre o Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia e sobre a formação da coleção de indumentária da instituição. Também serão levantadas informações sobre qual o contexto em que essas comunidades religiosas colaboraram no processo de formação da coleção. A forma de acondicionamento também será abordada no capítulo.

O quarto capítulo busca analisar as peças selecionadas; trata-se da análise simbólica, estética e hierárquica das peças, com apreciação dos meandros da construção dessas vestimentas e de suas implicações na vida e na dinâmica dos terreiros.

Nas considerações finais, por fim, há uma reflexão sobre o desenvolvimento do trabalho, a metodologia utilizada para desenvolvê-lo, assim como os questionamentos pessoais e acadêmicos construídos durante a pesquisa.

Ao longo dos capítulos, serão expostas as referências que colaboraram para a elaboração deste trabalho. Trata-se de uma dissertação que faz parte de um programa de pós-graduação multidisciplinar e, por isso, serão associados elementos, teorias e metodologias de diversas áreas das ciências sociais aplicadas.

## CAPÍTULO I

### **Roupas de axé: uma revisão bibliográfica e iconográfica**

As roupas estão presentes no dia-a-dia dos praticantes das religiões afro-brasileiras e das atividades por eles desenvolvidas. Como indicado por Vagner Gonçalves da Silva (2008), as roupas estão entre as imagens mais popularmente conhecidas quando se fala em culto afro-religioso, de modo que constam nos estudos de antropólogos com trajetória e trabalhos amplamente conhecidos. Foram representadas por viajantes do século XVIII e XIX, por artistas como Debret e por fotógrafos viajantes que por aqui passaram. É, hoje, também acervo museológico. Com todos esses predicados, ainda continua a vestir e embelezar as filhas e filhos-de-santo; a ser utilizada nas cerimônias e atividades cotidianas; a ser preparada, passada e engomada para as festas. Enfim, trata-se de um patrimônio cultural que está em constante movimento; continua sendo utilizado, passando, assim, por modificações.

#### *O “guarda-roupa do santo” por Nina Rodrigues*

A fim de dialogar com as teorias étnicas e suas utilizações, principalmente no que tange os estudos de campo e trabalhos acadêmicos, não seria possível dar início a este trabalho de forma diferenciada: é preciso tratar da obra de Nina Rodrigues. Levar em consideração o momento histórico da construção do seu texto é o primeiro exercício a ser feito. A utilização da obra de Nina Rodrigues nos estudos de teorias da etnicidade é a prova veemente da necessidade de que esses estudos sejam, por excelência, diacrônicos, uma vez que o desligamento de testemunhos relevantes de momentos históricos considerados não politicamente corretos, com o intuito de evitar possíveis “falhas interpretativas”, pode/deve ser considerada uma censura. Nessa perspectiva, devem-se compreender os escritos de Nina Rodrigues para além de sua percepção acerca dos negros, uma vez que ela apenas reflete o pensamento científico corrente em sua época. Assim disserta Elisa Rodrigues:

As ideias que pairavam no período em que N. Rodrigues pensou e escreveu formavam um complexo quadro de referências teóricas e metodológicas específico, que o autor reteve e empregou em sua própria elaboração sobre raça. Não se tratava, portanto, de simples importação de ideias, mas além do empréstimo havia um conjunto de preocupações do período que ocuparam a reflexão do autor. Importante notar que na época, a fala sobre inferioridade de negros em relação aos brancos era comum, isto é, o contexto histórico relativamente recente havia mobilizado o debate e a opinião pública para as questões relacionadas à libertação dos escravos, mas a

concepção de que os tais eram tão cidadãos quanto brancos ainda era insipiente (...). (RODRIGUES, 2009, p. 104).

Na obra póstuma<sup>15</sup> *Os africanos no Brasil*, publicada em 1932 e cercada de uma grande expectativa, além da defesa de penas mais leves para os negros, partindo do pressuposto genético do crime, e da necessidade de um código penal desigual, há a introdução a uma pesquisa de campo, à análise de caso, à observação, enfim, aos pilares dos estudos antropológicos do negro no Brasil. Nina Rodrigues é, portanto, de essencial relevância para gabaritar, sempre que necessário for, o paradigma de estudos sobre os afrodescendentes e seus costumes nas ciências sociais, desenvolvidos no final do século XIX.

Depois de Nina Rodrigues vieram outros, vários, que se utilizaram da mesma base e material etnográfico como objetos de estudo, como aponta Elisa Rodrigues:

(...) O possível desvio metodológico, no caso de Nina Rodrigues, justificar-se-ia pelas dificuldades que esse pioneiro dos estudos afro-brasileiros encontrou em uma investigação, numa época em que os candomblés só eram abordados pelos representantes das classes dominantes e da ciência oficial em termos de repressão ou de censura. Sabe-se quanto custou a Nina Rodrigues enfrentar os preconceitos de que ele, mais tarde, ironicamente, seria acusado, contra a cultura negra em geral e as religiões dos negros em particular, na Bahia do fim do século XIX. (...). (RODRIGUES, 2009, p.105).

Aos estudos de Nina seguiram-se vários estudos etnográficos, antropológicos e sociológicos que tomaram como base e fonte os Terreiros de Candomblé da Bahia, mais especificamente os localizados na cidade de Salvador.

É possível explicar, de maneira sucinta e objetiva, o porquê da utilização dos candomblés para estudos e pesquisas nas ciências sociais: as possibilidades de análise de um grupo micro, que funciona a partir de todo um contexto social, econômico e político e que possui, internamente, uma lógica de funcionamento que envolve, por exemplo, comportamento social, litúrgico, e estrutura nuclear familiar; isso faz do candomblé e do povo de santo um modelo de comportamento religioso “ideal” para interpretação e análise<sup>16</sup>.

---

<sup>15</sup> Nina Rodrigues morreu em Paris em 17 de julho de 1906 e grande parte da divulgação de sua obra deveu-se aos seus discípulos, que editaram e publicaram alguns de seus escritos.

<sup>16</sup> Para melhor entender a estrutura funcional do Candomblé e sua utilização como fonte de estudo de relacionamentos grupais e globais pelas ciências sociais, faz-se valer a definição de Herskovits: “Do ponto de vista da organização social, o candomblé deve ser considerado como um grupo baseado na livre participação que, por sua vez, é significativamente influenciado pelo parentesco e pela origem tribal africana. Funciona como instrumento de ajuste e controle social e, do ponto de vista econômico, opera como um meio de promover a ajuda mútua. Sua estrutura é hierárquica, com limites de autoridade e responsabilidade bem definidos. O princípio de senioridade desempenha um papel importante e, por vezes, limitador para determinar a posição do

Em sua obra *O animismo fetichista dos negros baianos* (1935)<sup>17</sup>, Nina Rodrigues faz observações relevantes a essa pesquisa, ao descrever o espaço físico de um Terreiro de Candomblé em Salvador; ao descrever o quarto do Pejú: “a igreja propriamente dita”, o autor afirma também que nos dias de festa esse mesmo quarto é o local onde ficam guardadas grandes quantidades de roupas e adornos de santos, mencionando que ali seria “o guarda-roupa dos santos”.

Por ocasião de *candomblés*, como sempre o tenho visto, a parede do fundo fica ocupada por um grande leito de vinhático de casal, sobre o qual existe grande quantidade de vestes. As outras três paredes ficam cobertas de adornos e vestimentas dos santos, de cores e formas variadíssimas, desde a seda e o veludo custoso, mais ou menos usado, até a chita barata. Faixas bordadas de búzios, voltas colossais de contas e miçangas, enfeites diversos se encontram por ali, presos e suspensos à menor saliência das paredes, às guarnições do leito, a pregos fincados nos umbrais da porta e um pouco por toda a parte. São os paramentos sacerdotais, *é o guarda-roupa dos santos* (RODRIGUES, 1935, p.46) [grifo meu]

Partindo dessa descrição etnográfica, um detalhe, uma comparação entre um objeto cotidiano de uma casa comum e uma situação específica notada em um espaço de um terreiro, observa-se que o traje vai além do tecido e ornamento; ele se estabelece junto ao comportamento, determinando-o, e evidencia as etapas da vida – no caso do Candomblé, também, as etapas da cerimônia – contribuindo, dessa forma para a construção de personalidades, e de diferenciação entre gênero, classes, grupos étnicos, estratificação, faixa etária e muitas outras ambivalências.

Através do trecho descrito detalhadamente por Nina Rodrigues pode-se subtender a indumentária como elemento simbólico fundamental na definição da identidade desse grupo; a moda irá manifestar padrões, limites, imposições das mais diversas ordens, estabelecendo possibilidades de comportamento para todas as categorias de indivíduos; fica, dessa forma, um conjunto de valores e signos sistematizados a partir de peças do vestuário:

Esses terreiros mantêm, contudo, apesar dos mútuos empréstimos ostensivos e das influências perceptíveis no ritual como na linguagem, os padrões mais

---

indivíduo no grupo. Embora nunca aplicado com rigor, este princípio atua como instrumento de manutenção de estrutura corporativa, como um fim para alcançar as metas religiosas estabelecidas e objetivos sociais e econômicos espalhados pela organização do culto e o modelo de comportamento dos seus membros. O controle social é obtido através da manipulação das sanções sobrenaturais por aqueles que são investidos de autoridade. A identificação dos membros com o grupo e suas atividades é internalizada para que se torne o mecanismo principal de ajuste individual, provendo a sensação de segurança psicológica e os meios de ascensão social, fins econômicos e de status.” (HERSKOVITS, 1966, p. 229).

<sup>17</sup> O texto chamado “O animismo fetichista dos negros baianos” foi publicado originalmente na *Revista Brasileira* entre 1896 e 1897, em quatro capítulos. No ano de 1935 foi editado em forma de livro por Arthur Ramos, discípulo de Nina Rodrigues.

característicos e distintivos de suas culturas formadoras, como uma espécie de arquétipo da perda totalidade ontológica original. Esses padrões dominantes são como uma linha mestra num processo multilinear de evolução, aceitando ou rejeitando inovações; adaptando-se à circunstância global, assimilando os empréstimos e adotando as invenções, mas retendo sempre a marca reveladora de sua origem, em meio à integração e à mudança (LIMA, 2003, p. 28).

O *guarda-roupa* de santo, descrito na obra de Nina Rodrigues como presente nos terreiros, lá continua, com outros materiais e tecidos utilizados, outra dinâmica de funcionamento, afinal, as roupas como elemento participativo do funcionamento e lógica do terreiro de candomblé são também reflexo de suas mutações. O traje, trajar, o tecido e seu uso estiveram, estão e – muito provavelmente – estarão permeando o ser social, sua história, seu comportamento através dos tempos e dos espaços. Pensar roupas que permeiam as religiões de matriz africana, em especial do Candomblé, transcorre o pensamento de dinamismo.

Os trajes não são itens utilizados aleatoriamente; assim como tudo dentro do Candomblé, há uma lógica pertinente, uma explicação mítica, uma regra a ser seguida em relação à utilização das vestes. São as categorias e o modo de utilização das indumentárias, válidos para todos os praticantes do culto. Variações de roupas em razão do orixá/vodun/inquice<sup>18</sup> também são observadas. E Nina Rodrigues ainda alerta sobre a ajuda obtida através do conhecimento das vestimentas “de santo”:

(...) As vestes variam também de santo a santo. (...) Este vestuário é tão constante que facilmente se distinguem por ele os iniciados de cada confraria. *O conhecimento da significação das vestimentas de santo me foi de grande auxílio nas minhas observações.* (...) Conhecido o santo e designado o pai ou mãe do *terreiro* que o tem de fazer, o iniciado *prepara seu enxoval, ou antes o guarda-roupa do santo* e reserva as suas economias para a grande festa da iniciação. (...) (RODRIGUES, 1935, p.51-53) [grifo meu]

---

<sup>18</sup> Orixás, voduns e inquices são termos, respectivamente, em yorubá, fon e banto para designar a representação de forças da natureza ligadas à ancestralidade e à linhagem familiar. São deuses de origem africana que correspondem a pontos de força da natureza, e seus arquétipos estão relacionados às manifestações dessas forças. Assim sendo, estão ligados às forças da natureza e divididos por linhagem familiar (caso muito marcante no culto dos fon aos voduns). Em algumas regiões da África Ocidental (Nigéria, Benin e Angola) é possível encontrar culto a orixás, voduns ou inquices, porém, diferentemente da forma de culto brasileira a um número restrito de entidades celebradas em cada região. Dessa forma, temos o festival de Osogbo (Nigéria), celebrado no rio que carrega o nome da entidade Osum; os ritos a Osoguián na região de Ilê Ifé (também na Nigéria); e os Sapakta que celebram algumas entidades no Benin. No Brasil, temos que: os orixás representam os deuses da nação ketu; os voduns, os deuses da nação jêje; e os inquices, os deuses da nação angola, celebrados na religião afro-brasileira, o candomblé. Há correlações de energias da natureza e até similaridades familiares entre as três nações de culto e suas divindades, porém as mesmas são divididas não só pela nomenclatura, mas também pela forma de culto. Nesse trabalho as nomenclaturas orixás/voduns/inquices serão utilizados para tratar das divindades das três nações estudadas: ketu/jêje/angola.

Dessa forma, quando Nina Rodrigues, fala em *guarda-roupa de santo* ele está inserindo na realidade da “casa” de Candomblé um “mobiliário” (nesse caso simbólico) de uso coletivo, mas com determinadas restrições. Quando o mesmo fala em vestimentas de “cores e formas variadíssimas, desde a seda e o veludo custoso (...) até a chita barata” está se referindo às possibilidades e ao dinamismo que as roupas de culto têm, pois podem variar de acordo com a característica da divindade, refletir o poder hierárquico e até mesmo o poder aquisitivo do fiel. Assim como no guarda-roupa particular de uma pessoa comum há restrições de uso de peças de acordo com situações sociais, climáticas, comportamentais e etc., assim ocorre com o guarda-roupa de um terreiro de candomblé, apenas seguindo outras regras: princípio de senioridade, hierarquia, pertença à determinada entidade ou propriedade da roupa por determinada pessoa. Portanto, a exemplo de Nina Rodrigues em suas observações de campo, é necessário considerar as roupas de santo como fator de auxílio significativo nas observações de etnográficas sobre as religiões afro-brasileiras; e assim fizeram os pesquisadores que lhe foram discípulos ou não.

#### *Outras observações sobre indumentária litúrgica afro-religiosa*

Através da leitura dos estudos desenvolvidos dentro dessa lógica cultural singular que é o universo religioso afro-brasileiro, foi possível elencar uma série de informações sobre os trajes, contidas em textos específicos, que tratam das manifestações culturais e religiosas afro-brasileiras. A roupa e o seu modo de vesti-la podem funcionar com um diferenciador entre as nações. Esse fato é relatado por Roger Bastide, que se refere à existência de tais diferenciações grupais:

(...) Os candomblés pertencem a ‘nações’ diversas e perpetuam, portanto, tradições diferentes (...). É possível distinguir essas ‘nações’ umas das outras pela maneira de tocar o tambor (seja com a mão, seja com varetas), pela música, pelo idioma dos cânticos, *pelas vestes litúrgicas*, algumas vezes pelos nomes das divindades, e enfim por certos traços do ritual. (...) (BASTIDE, 1978, p.29) [grifo meu]

A questão categórica e de utilização dos trajes é citada ainda quando Pierre Verger refere-se a um mito relacionado às divindades africanas:

*Obatala* é o rei dos Orisa. Está velho, cansado e convoca seus súditos a fim de saber qual é o mais inteligente e mais digno de substituí-lo. Envia-os mundo afora. Será seu sucessor aquele que receber mais honrarias. Partem todos juntos, usando seus mais belos trajes, porém *Ose* é pobre e seu único haver é um saco velho. (...) Ao regressar, eles se apresentam diante de *Obatala*. Os Orisa narram um de cada vez suas viagens, as grandes recepções e os banquetes suntuosos de que participaram. (...) ‘É o que vocês me trazem como prova de tudo isso?’ pergunta *Obatala*. Somente *Ose*, ao abrir o saco e retirar dele a cabeça, os pés e os ossos dos animais,

pode demonstrar a exatidão de suas palavras. *Obatala faz Ose sentar-se no trono, tira seus trajes e entrega-os a Ose.* (VERGER, 1999. p.98) [grifo meu]

Além de ceder seu trono, *Óbatala*<sup>19</sup> – a divindade africana em questão – entrega seus trajes, mostrando que os mesmos também estão relacionados ao poder. Já Vagner Gonçalves da Silva fala de uma conotação sagrada presente nas roupas:

Na composição da indumentária litúrgica do orixá podemos observar duas categorias de objetos artístico-religiosos. A primeira refere-se à vestimenta propriamente dita do orixá que cobre o corpo do iniciado no momento do transe. A segunda engloba as insígnias e adereços que o orixá carrega na cabeça, pescoço, peito, ombros, pulsos, mãos e pernas. *Esses objetos revestem-se de uma aura do sagrado que devem, inclusive, ser diferenciados daqueles que os adeptos usam no cotidiano.* Assim, se um orixá incorpora seu filho, as pessoas ao redor devem imediatamente retirar do corpo deste os braceletes, colares, brincos etc. antes de vesti-lo com as peças próprias do vestuário do seu orixá. (SILVA, 2008, p.100) [grifo meu]

Os rituais, dentro do universo afro-religioso possuem ritos e celebrações correntes, que vão desde a iniciação<sup>20</sup> à saída de iaôs<sup>21</sup> ou festas do calendário da casa. Essas são algumas das celebrações, dentro de uma gama das que são realizadas durante todo ano em um terreiro de candomblé. É no relato desses rituais, que se encontra o maior número de citações a respeito da indumentária, feitas pelos estudiosos. Nina Rodrigues refere-se às celebrações festivas observadas por ele, que corriam em paralelo aos festejos sacros da seguinte forma:

(...) Grande parte do dia passam as regras em sambas e danças destituídas de caráter religioso. (...). As raparigas com vestimentas de cores vistosas, trazendo os clássicos turbantes e panos da Costa, pulseiras colossais e grandes voltas de outro em torno do pescoço, dançam com quartinhas douradas na cabeça, simulando a romaria à fonte sagrada. (RODRIGUES, 1935, p.55)

Roger Bastide assim descreve os procedimentos após uma possessão durante festejos:

Produzida à crise de possessão, as *equedes*, encarregadas de velar pelos filhos e filhas-de-santo, tiram-lhe o casaco se trata de um homem, ou, em se tratando de mulher, o xale que a poderia estrangular no caso de convulsões, e, antes de mais nada, os sapatos. *O gesto é altamente simbólico:* trata-se de um despojar o indivíduo de sua personalidade brasileira para que retorne à condição africana. (...) (BASTIDE, 1978, p.36-37) [grifo meu]

---

<sup>19</sup> “Òrìsànlá ou Obàtálá, “O Grande Orixá” ou o “Rei do Pano Branco”, ocupa uma posição única e incontestada do mais importante orixá e mais elevado dos deuses iorubás. Foi o primeiro a ser criado por Olodumaré, o deus supremo. Òrìsànlá-Obàtálá é também chamado Òrìsà ou Obà-Ìgbò, o Orixá ou Rei do Igbôs. Tinha um caráter bastante obstinado e independente o que lhe causava inúmeros problemas.” (VERGER, 1997, p.100).

<sup>20</sup> O processo iniciático nas religiões de matriz africana é composto por etapas e ritos que duram semanas e até meses, a depender da nação e/ou terreiro. Após a iniciação o fiel é considerado membro daquela determinada comunidade, possuindo uma série de direitos e deveres a serem cumpridos ao longo de sua vida religiosa: “(...) Fazer o santo é um processo de construção da pessoa em relação com os espíritos que incorpora.” (SANZI, 2009, p.140).

<sup>21</sup> “Iaô [*iyawó*]: esposa jovem; filho ou filho-de-santo; grau inferior da carreira iniciática dos que entram em transe de orixá” (PRANDI, 2001, p 566).

Assim também o faz Manuel Querino:

As filhas-de-santo são obrigadas a dois trajos característicos: um é exigido nos dias festivos da seita, e por isso é conservado em poder da mãe-de-santo; o outro é destinado aos dias de preceito, à sexta-feira de cada semana, embora seja usado em outros dias. (...) e não é permitido tratar de qualquer negócio tendente ao orago sem as vestes da seita, pois cada encantado tem seu emblema característico. (QUERINO, 1988, p.36) [grifo meu]

O autor ainda afirma:

Em meio do festejo, o santo chegará à cabeça da promotora da função e de outras pessoas. *Os vestuários obedecem à doutrina do santo celebrado.* As roupas um pouco folgadas são entrelaçadas de toalhas estreitas com granjas bordadas, nas extremidades, de sorte que não se percebam as formas plásticas das mulheres. (QUERINO, 1988, p.49) [grifo meu]

Bastide e Querino descrevem duas ações que se completam: o despir das roupas usuais do indivíduo em transe e o vestir da roupa do santo. A comunicação presente em tais atos entende que o indivíduo, por hora, encontra-se incorporado, atuante e vestido por outra figura: a do orixá/vodun/inquice. Querino (1988) chama a atenção para questões relacionadas ao corpo, salientando que as roupas não devem marcar anatomicamente o tipo físico do indivíduo. Esclarece-se, portanto, que a questão de gênero é relevante, e suscitaria um estudo direcionado em relação a essas vestes.

Pierre Verger relata um caso africano, descrevendo um culto de Abomey. E, em uma nota de rodapé faz a seguinte ressalva: “(...) Ele faz três aparições sucessivas diante do público usando diferentes trajes (...)” (VERGER, 1999, p.110). Nessa nota, o autor especifica o simbolismo presente nos trajes, que é concomitante ao número de aparições realizadas pelo iniciado no culto. Há também a descrição de ritos internos feitas por Roger Bastide:

Uma vez conhecido o nome do orixá, tem lugar então a entrada no santuário. Vai então a candidata, nas trevas em geral luminosas das noites tropicais, tomar banho na fonte sagrada; põe de lado as velhas vestes antes de entrar na água, envergando novas roupas à saída. *Assim fica simbolizada, pelo banho lustral e pela mudança de trajes, a passagem da vida profana à vida mística.* (BASTIDE, 1978, p. 48) [grifo meu]

Também Querino faz a descrição de uma cerimônia de *Bori*<sup>22</sup>:

Por processos diversos pode-se levar a efeito esta cerimônia com o emprego de obi e água fria captada no mesmo dia. Na ocasião aprazada, estende-se no chão uma esteira, que é forrada de roupas brancas. A pessoa que vai dar comida a cabeça,

---

<sup>22</sup> Bori significa em iorubá, dar comida à cabeça e corresponde a um dos ritos iniciais do Candomblé de origem iorubana.

depois de uma ablução geral, veste-se de branco trazendo nos ombros uma toalha ou lençol. (QUERINO, 1988, p.43)

Roger Bastide descreve ainda uma cerimônia funerária. O funeral de uma pessoa que venha a falecer e possua um alto cargo dentro de um terreiro é cercada de ritos e procedimentos singulares. As roupas utilizadas por esse membro também são alvo de algumas ações, como bem descreve o autor:

(...) Mas o morto deixou outros objetos ainda, que não estão em sua casa, mas se encontram no próprio recinto do candomblé; não podem servir a nenhuma outra pessoa, pois foram ligados unicamente àquele que acabou de morrer; constituem de certo modo seus ‘pertences’, são elementos constitutivos de sua personalidade. Far-se-á, pois um despacho com esses elementos litúrgicos; depois é perguntado aos orixás ou a Ifá, com o auxílio dos búzios, o lugar onde as vestes, as insígnias etc. devem ser abandonadas, mar, água doce, floresta..., os filhos do terreiro dirigem-se ao lugar designado para jogá-las ali e, em seguida, regressarão sem olhar para trás nenhuma vez. (...) (BASTIDE, 1978, p.66)

Reginaldo Prandi e Vagner Gonçalves da Silva falam, ainda, de dois termos utilizados no ambiente dos terreiros que relacionam ritos e trajes. Para Prandi, o ato de “preparar o toque”

inclui cuidar das roupas, algumas costuradas especialmente para aquele dia, que devem ser lavadas, engomadas e passadas a ferro (é sempre uma enormidade de roupas para engomar e passar!), por em ordem os adereços, que devem ser limpos e polidos; preparar as comidas que serão servidas a todos os presentes e providenciar as bebidas; decorar o barracão, colhendo-se para isso folhas apropriadas etc. etc. (PRANDI, 2001, p.45)

Gonçalves da Silva, por sua vez, fala da prática de “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, 2008, p.100)

Em outras palavras, no primeiro caso Prandi fala em “preparar o toque” e inclui o cuidado com os trajes nesse processo; já Vagner Gonçalves coloca a expressão “vestir o santo” que corresponde ao indivíduo preparado para entrar em estado de transe e possessão do orixá/vodun/inquice. Dessa forma, há uma expressão que exige a execução de tarefas que envolvem a roupa e seus cuidados; e outra que relaciona o processo de trajar/vestir a um ato de extrema importância e ocorrência dentro dos terreiros: a possessão. Vagner Gonçalves da Silva ainda destaca que as roupas e outros adereços são “a face mais conhecida do candomblé”; é por onde a comunicação visual ocorre.

A produção de tais vestes também é ponto abordado em tais pesquisas. Como ressalta Vagner Gonçalves:

Atualmente a arte de produzir essa vestimenta que envolve a tecelagem e o bordado, aplicação de rendas e outros acabamentos e um conjunto de técnicas manuais de amarração de torços e execução de laços têm sido preservados nos terreiros como legado de um importante conhecimento artístico-religioso. (SILVA, 2008, p.101)

Este é o trabalho desempenhado pelo Espaço Cultural Vovó Conceição<sup>23</sup>, no terreiro *Ilê Axé Yá Nassô Oká* (conhecido como Terreiro da Casa Branca) e da Casa de Alaká<sup>24</sup> no terreiro *Ilê Axé Opô Afonjá*, ambos em Salvador. Há ainda, entre as praticantes do culto, aquelas que se destacam pelo ofício da costura e do bordado, e que prestam serviço às comunidades e terreiros com que possuem uma relação amistosa. São, hoje, os responsáveis pela perpetuação desse modelo de confecção e também referência no que trata o comércio dessas peças a outras casas de culto. Ainda sobre a produção de tais peças, fala o mesmo autor:

As roupas dos orixás tradicionalmente são confeccionadas coletivamente pelos próprios membros dos terreiros, o que não impede que talentos individuais possam se destacar tornando inúmeros adeptos conhecidos pelas roupas e adereços que confeccionam (...) Foi, aliás, no âmbito do terreiro que se formaram e ficaram conhecidos primeiramente os vários artistas que exerceram e exercem o ofício de costurar vestimentas, bordar adês, modelar insígnias, pintar jarros, forjar ferro etc. (...) (SILVA, 2008, p.101-8)

Porém, muito antes da descrição acima, já escrevia Roger Bastide sobre o processo de confecção dos trajés:

---

<sup>23</sup>O Espaço cultural Vovó Conceição desenvolve diversas atividades tais como curso Costura Aso Orisa, curso de bainha aberta, curso de bonecas e entre outros. Tem parceira com a Associação INTECAB - Instituto Nacional da Tradição da Cultura Afro Brasileira, Grupo Hermes Cultura Promoção Social Koinonia Presença Ecumênica e Serviços Projeto Regional de Apoio as Populações Rurais da América Latina- ACUA. (Fonte: <http://espacovovoconceicao.blogspot.com.br/2011/04/espaco-vovo-conceicao.html>. Acesso em: 09 dez. 2013).

<sup>24</sup>Sobre tal iniciativa, o antropólogo e museólogo Raul Lody, que coordenou o projeto de criação da Casa do Alaká, afirma: “Para trazer tantas memórias e histórias de matriz africana na Bahia, e recuperar os saberes tradicionais para se fazer o Alaká, em 2000 foram unidos os esforços do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (Ipah/ MinC) e do Instituto de Artesanato Visconde de Mauá, que contou com total apoio do Ilê Axé Opô Afonjá, através de sua Yialorixá Stella de Oxóssi. A Yialorixá recebeu o projeto e o integrou na sua compreensão de que o sagrado é ampliado nos cenários patrimoniais. Assim, foram selecionados membros dessa comunidade para retomar a tecelagem tradicional na *Casa do Alaká*, local onde a partir de 2002 o pano da costa passou a ser ensinado como técnica e enquanto uma ação de salvaguarda de saberes e de conteúdos que reafirmam pertencimento a uma cultura e a um território. Memória, trabalho, geração de renda e autoestima fortalecem o saber da tecelagem do pano da costa que vive a melhor expressão no Ilê Axé Opô Afonjá, com a criação da Casa do Alaká. O ato de tecer o pano da costa legitima as culturas africanas na Bahia e torna possível experimentar a tradição por meio dos conhecimentos transmitidos de geração em geração.” ILÊ AXÉ OPÔ AFONJÁ. *Casa do Alaká: a tecelagem africana na Bahia*. Salvador, s.d. Folder.

Os dias se sucedem: com o fim de evitar qualquer encontro desagradável, vai a *iaô*, acompanhada da ‘mãe-pequena’, tomar seu banho na fonte sagrada enquanto a noite ainda não se dissipou completamente. Totalmente despida, é friccionada com ‘sabão-da-costa’. Depois regressa ao santuário, onde aprende os segredos do candomblé. Todavia, o termo *segredo* não é muito exato, pois não se trata de modo nenhum de lhe transmitir ensinamentos esotéricos. Ensinam-lhe simplesmente o que seu estado futuro de ‘filha-de-santo’ exige que saiba. Trabalha também com a confecção das vestes litúrgicas que envergará no momento da cerimônia de saída, ou dos trajes que usará, mais tarde, durante grandes festas públicas, e que ficam guardados no terreiro. (...) (BASTIDE, 1978, p.51)

Atualmente, é importante ressaltar que, mesmo havendo uma produção de roupas dentro de uma determinada casa, os praticantes encontram variados pontos de venda de objetos relacionados ao culto, dentre os quais se incluem as roupas. Em Salvador, é possível encontrar paramentas e vestes na feira de São Joaquim, localizada na Cidade Baixa, ou em lojas específicas como, por exemplo, Evanice Bordados, loja localizada na Rua Chile, próximo ao centro histórico da cidade.

Sobre as formas e padrões dos trajes existem dois fatores que podem ser considerados determinantes: cor e textura, sendo a cor o fator de maior observância por parte dos estudiosos. A cor está sempre relacionada à força da natureza, a entidade. O branco, relacionado a Oxalá/Lissá/Lembá<sup>25</sup>, está sempre presente nos ritos iniciais e também nos funerais. É a cor predominante no candomblé. Está ligada à criação, à limpeza, ao fim (ou recomeço).

(...). A *iaô* ou as *iaôs* que acabam de ser feitas efetuam nessa noite três aparições sucessivas, que condensam ou resumem simbolicamente o conjunto cerimonial de iniciação. Na primeira aparição, elas vêm com roupas comuns, lembrança do passado que acaba de ser abolido. Na segunda, vestem-se de branco, recordando o momento em que novamente foram criadas que, (...), se efetuou sob o signo de Oxalá. Na última, finalmente, cada qual tem o traje litúrgico de seu próprio orixá, e constitui a afirmação de que daí por diante, no interior da cabeça, está assentado esse santo. (...) (BASTIDE, 1978, p.56).

Especificamente sobre questões de cor e textura, Vagner Gonçalves da Silva considera:

Na confecção da vestimenta dos orixás esta técnica se expressa em toda sua amplitude, pois é preciso observar as cores a eles associadas (amarelo para Oxum, vermelho e branco para Xangô, azul para Ogum, branco para Oxalá), a textura e o material adequados (palha para Obaluaiê, tecido rústico para Ogum, brilhante para os orixás femininos); as formas e padrões que expressam as características das divindades como, por exemplo, a da parte superior e inferior da vestimenta (saia

---

<sup>25</sup> Orixá: Oxalá  
Vodum: Lissá  
Inquice: Lembá Dilê

mais curta para os orixás masculinos e em forma de tiras para Xangô), entre inúmeros outros itens. (SILVA, 2008, p.101)

A roupa de candomblé, assim como qualquer outro objeto, é carregada de significados pelo grupo ao qual pertence. Não cabe aos pesquisadores – por mais comprometidos que estejam – definir autenticidade de peças ou de suas narrativas. Todavia é notório que os objetos em questão trazem uma carga simbólica que permeia os campos da memória e da identidade, como observa Peter Stallybrass (2008, p.14), que afirma: “(...) A roupa tende pois a estar poderosamente associada com a memória ou, para dizer de forma mais forte, a roupa é um tipo de memória”.

Assim sendo, é importante notar, através dos grifos feitos às citações, o mister de elemento simbólico que a indumentária litúrgica afro-brasileira possui; está ligada à tríade: memória, identidade, patrimônio. A indumentária afro-religiosa está presente na literatura antropológica de forma sutil, porém não deve passar despercebida aos olhos dos estudiosos, uma vez que representa a circulação de signos, dando forma às práticas religiosas e seus contextos. Então, trabalhar com a ideia de que o candomblé é um depósito de símbolos é, também, entender essas vestes como produtoras de uma identidade étnica e/ou afro-brasileira. Nesse sentido, elas ganham as ruas (sendo resignificadas na esfera pública) e os acervos museológicos, ponto de partida desta pesquisa.

### *Roupas nas ruas*

No que tange às representações feitas de negras crioulas, e das vestes dos cultos afro-religiosos, há vários registros passados e presentes, destacando-se entre eles alguns, mais expressivos apresentados a seguir. Exemplos documentais e artísticos dessa comunicação são as gravuras de Jean Baptiste Debret, pintor que viveu na França durante a segunda metade do século XVIII, e que recebeu convite para vir ao Brasil no início do século XIX – junto com outros artistas –, tendo desembarcado aqui em janeiro de 1816. Debret trouxe para terras brasileiras a arte neoclássica, mas não deixou de notar a presença marcante dos negros que circulavam pelas cidades, passando a representá-los por meio de litografia sobre papel. Apesar de tratar-se de retratos imaginados do artista, a mulher, o homem negro e, conseqüentemente, suas vestes foram pinceladas por Debret, como aponta Maria da Conceição Barbosa Costa e Silva:

Os desenhos de Debret deram forma às variadas atividades desempenhadas pela escrava, pela liberta e pela mestiça. As imagens suscitam seu lado expansivo, seus momentos relaxantes. A expressividade contida no rosto das dezenas de negros e

negras que pintou transmite uma comunicação com o olhar do observador. É uma variedade de faces, de trajés, de postura, de lugares. O artista primou no enfocar a figuração, porém soube explorar muito bem o lado cenográfico. (...) Um olhar investigador percebe a importância dada por esse pintor ao documentar o vestuário e os tecidos usados. Vários foram os modos de trajar que são encontrados nas aquarelas. Panos e matizes são particularizados. (...) (SILVA, 2009, p.38)



**Figura 01.** Café Torrado, 1826. Jean Bastide Debret. Aquarela sobre papel. Acervo do Museu Castro Maya (IBRAM/MinC). Reprodução fotográfica.

A *Figura 01* traz representações femininas negras presentes trabalhando e/ou portando instrumentos de trabalho às suas cabeças. É possível notar também a quantidade de panos que carregam no corpo, contrariando a imagem de que os escravos, negros forros e seus descendentes afro-brasileiros circulavam pelas cidades do Brasil oitocentista todos “aos farrapos”. Logicamente não é possível tomar como referência única uma ou um conjunto de gravuras de um artista que estava limitado ao tempo/espço do ambiente retratado. No entanto, há de se reconhecer que as comerciantes da imagem, além de carregarem em suas vestes elementos portugueses e africanos, e utilizarem-se dessas (a exemplo do ojá à cabeça) para facilitar o transporte dos utensílios de trabalho, encontram-se vestidas de maneira a cobrir o corpo, provavelmente da forma adequada à época – início do século XIX.



**Figura 02.** O velho Orfeu africano - Oricongo, 1826. Jean Bastide Debret. Aquarela sobre papel. Acervo do Museu Castro Maya (IBRAM/MinC). Reprodução fotográfica.

Já na *Figura 02*, há dois personagens masculinos, um ancião e um jovem, sendo que a figura central do mais velho – que pode ser identificado como “o velho Orfeu africano, o Oricongo”, conforme o título da gravura – veste-se de maneira a deixar as pernas e o tronco à mostra, carregando nas mãos o oricongo (espécie de berimbau). Em relação à época, a veste pode ser considerada uma falta de pudor, de recursos ou até mesmo uma necessidade, pois é possível que o ancião necessite de vestes curtas e folgadas para locomover-se em trabalhos braçais. O jovem – que carrega às mãos um pedaço de cana de açúcar<sup>26</sup> – é representado com veste mais recatada, com calça e camisas de botão, mas traz à cabeça uma espécie de boina (a característica jovial). As mulheres presentes na figura permanecem da mesma forma apresentada na *Figura 01*: com o recato dos panos cobrindo a maior parte do corpo. Dessa forma, é possível notar que o recato das roupas, no exemplo das duas figuras apresentadas, encontra-se relacionado ao tipo de atividade desenvolvida, o comércio de quitutes, frutas e etc.

<sup>26</sup> A base da economia colonial brasileira foi o engenho do açúcar.

Deste modo, é mister que o olhar plural que Debret demonstra na representação das vestes dê ao pesquisador (observando o caráter de influência do artista na representação da realidade), conforme relata Maria da C. B. Costa e Silva (2009), um amplo campo de análise, visto que o estudo dessas imagens compreende uma série de fatores simbólicos que as roupas carregam.

Os viajantes, em busca do exótico e pitoresco, deixaram aqui o registro de suas experiências.



**Figura 03.** Crioulas baianas do século XIX, usando joias do período. Coleção do Museu de Arte da Bahia, reproduzida no livro de Sofia Olszewski Filha (1989).

Sobre o advento da fotografia no final do século XIX, e sobre a forma de representação do negro, Sofia Olszewski aponta:

Quase todas as fotografias de mulheres negras encontradas, usavam trajes típicos. O gênero ama-de-leite, com criança branca, foi fartamente registrado em todo o Brasil. Estas mulheres que faziam parte integrante da grande família patriarcal brasileira no século XIX. (...) O grande número, porém, de fotografias foram de qualidade turística e documental. Com poses artificialmente construídas, todas elas vestiam as saias rodadas coloridas, batas decotadas e turbantes. (OLSZEWSKI FILHA, 1989, p.72)

Apesar da crítica da autora sobre esse tipo de foto, considerando-as construções deveras artificiais, fazem-se necessárias as seguintes observações: se posavam, utilizavam suas melhores vestes e joias; vestes, muito provavelmente, utilizadas em festejos religiosos católicos e não católicos.

Assim, essas roupas suntuosas utilizadas nas fotografias transitaram nessa época entre a zona de prestígio social e religioso, e com passar do tempo, com as mudanças ocorridas no meio social, passaram a circular no meandro sacro e ritualístico afro-descendente. Peter Burke

(2004) caracteriza esse tipo de fotografia como objetiva: fruto de um recorte e que pode ter sofrido interferência do fotógrafo, por exemplo, no posicionamento das pessoas fotografadas.

Deste modo, utilizando como referencial os estudos de Burke sobre imagem, e entendendo que a fotografia é resultado de uma seleção e deve ser contextualizada, a *Figura 03* é uma representação das negras baianas, conhecidas popularmente como crioulas e que encontravam nessa forma de vestir e no portar dessas jóias seu modo/modelo de representação, de identificação grupal. Essas roupas são, ainda hoje, a representação do grupo de mulheres que mantém a Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, na cidade de Cachoeira, no Recôncavo Baiano:

A irmandade da Boa Morte, como dinâmica que perpassou séculos e gerações – e ainda em atividade –, também pode ser compreendida como legado cultural, uma vez que transmite às novas gerações parte de seus conhecimentos, história, tradição e costumes. Sendo assim, é elemento identitário mantenedor da memória coletiva. (BARRETO, 2000, p 54).

Essa e algumas outras manifestações culturais de origem afro foram incorporadas à realidade turística e, como destaca Lívio Sansone (2003, p. 99): “hoje decerto é mais fácil e mais compensador ‘portar-se como negro’ e mostrar o interesse que se tem pela ‘África’ do que há trinta anos”. Assim sendo, criou-se uma economia representacional por meio de artefatos, estilos etc. As roupas de crioula da *Figura 03*, hoje roupas das irmãs da Boa Morte<sup>27</sup>, com semelhantes utilizadas nos terreiros de candomblé, ultrapassaram os muros desses que são considerados redutos afro-descendentes: os torços e panos coloridos são encontrados pelas ruas.

Nesse processo de criação de uma nova cultura ‘negra’, ativado tanto a partir de dentro quanto de fora, alguns traços e objetos são escolhidos para representar a nova cultura como um todo – para objetivá-la, tornando-a sólida e material. Embora os tipos de objetos escolhidos variem de um sistema cultural para outro, é comum eles se relacionarem com o corpo, a moda e a postura, quer como marcas de estigma, quer como sinais de mobilidade e sucesso. (SANSONE, 2003, p.102).

As roupas começaram a estabelecer uma dinâmica entre terreiros e a rua a partir do momento que mulheres recém-feitas de santo<sup>28</sup> passaram a circular pela cidade com panos cobrindo a cabeça – parte do corpo que permanece sensível e deve ser protegida após os processos iniciáticos. Passaram então a permear a vida cotidiana extramuros dos terreiros de candomblé.

---

<sup>27</sup> Os trajes utilizados ainda hoje nos festejos da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte continua a seguir o mesmo padrão da *Figura 03*: saias pretas plisadas, camisas de crioula (ou camisus), pano da costa, ojá cobrindo à cabeça e variadas jóias e pulseiras.

<sup>28</sup> A expressão “feito(a) de santo” indica que a pessoa passou por todos os ritos iniciáticos do Candomblé.

É mister compreender, a partir de relatos de iniciados há alguns anos e até recentemente, que não se trata de uma relação sempre amistosa, visto que há um choque visual e cultural com a comunidade que não é praticante de religiões afro-brasileiras. Em contrapartida, o que encontramos recentemente é uma reesignificação na esfera não religiosa, de modo que as roupas assumiram o sentido estético na valorização da imagem da mulher negra. Essa é a realidade pública que ojás e torços<sup>29</sup>, por exemplo, atualmente articulam de maneira amistosa com a realidade dos terreiros, pois auxiliam na não estigmatização e restrição da veste: ojás e turbantes hoje não estão apenas relacionados ao candomblé, sendo elemento do vestuário. São objeto de livre comércio e estão inclusos no âmbito da moda e de ações governamentais que auxiliem na valorização do afro-descendente<sup>30</sup>.

Dessa forma, estão apresentadas aqui algumas questões relativas aos trajes do candomblé, por entender que os mesmos são meios de comunicação, símbolos identitários, reflexos de modificações sociais, objetos de estudo e fonte de inspiração para trabalhos artísticos; portanto, face ativa do patrimônio cultural.

Foram apresentados autores de diferentes épocas: o pioneiro Nina Rodrigues, que escreveu seu texto nos finais do século XIX; a obra de Manuel Querino, com prefácio de Arthur Ramos, publicada em 1938; Pierre Verger, que publicou a primeira edição de sua obra em 1957; Bastide, que teve sua obra publicada em 1958; Sofia Olszewski, com sua dissertação publicada mais tardiamente, em 1989; Raul Lody, de 2003, com seu dicionário de arte sacra afro-brasileira, projeto pioneiro e, como ressalta o próprio autor, ainda incabado; e, por fim, Reginaldo Prandi e Vagner Gonçalves Silva, com artigos publicados em 2001 e 2008, respectivamente. Trata-se de uma coletânea de textos que demonstram um pouco sobre a importância do traje e do trajar no mundo afro-religioso. Aqui, como ocorre com grande parte das temáticas acadêmicas, não se encerra um estudo; é sim um ponto de partida.

---

<sup>29</sup> Ojás e torços, dentro do candomblé, são utilizados em cerimônias internas, nas cerimônias públicas e nas ruas quando há necessidade que os fiéis protejam a cabeça – considerado um ponto de energia extremamente importante do corpo. O uso não religioso por parte de homens e mulheres tem um sentido simplismente estético, buscando remeter às origens africanas e à estética afro-brasileira.

<sup>30</sup> A exemplo, temos o *I Seminário e Workshop – Trançados, torços e turbantes na cultura Afro-Brasileira: Estética, moda, arte e religião*. O evento foi promovido pela Secretaria de Cultura do Estado da Bahia (SECULT/BA) e pelo Centro de Culturas Populares e Identitárias (CCPI) nos dias 25 a 27 de março em Salvador/BA. Teve como objetivo promover um momento de estudo e discussão sobre a história da estética negra, além de debater o mercado brasileiro e baiano da moda afro e sua relação como economia criativa e estética negra. (Fonte: [www.cultura.ba.gov.br](http://www.cultura.ba.gov.br). Publicado em 20/03/2014).

O próximo capítulo comportará uma análise sobre o aspecto das roupas de santo enquanto objetos de cultura material que permeiam o universo comunicativo e contribuem para a valoração do universo afro-brasileiro.

## CAPÍTULO II

### Cultura material: a narrativa feita a partir do objeto

#### *Deuses e suas roupas: vestimentas rituais na África Ocidental de Pierre Verger*

Trata-se de uma variável lógica, ao analisar-se indumentária afro-religiosa, a busca de referência de vestes ritualísticas na matriz: o continente africano. Por tratar-se de um continente com uma grande diversidade de origens, culturas e modos de vida social, é aceitável que o presente trabalho concentre-se em uma determinada região; para além disso, é válido lembrar que a indumentária das nações apresentadas na coleção do MAFRO é de uma área específica, que está ligada de forma contundente com os cultos afro-brasileiros: trata-se da costa ou golfo do Benin, descrito por Pierre Verger <sup>31</sup>:

Os cultos aos Deuses da África (...) são realizados na região do golfo do Benin, outrora denominada Costa dos Escravos. Os *yoruba*, que vivem nas regiões do Sudoeste da Nigéria e do Sudoeste do Daomé [ atual República do Benin], cultuam os *Orisa*, e os descendentes dos *adja*, estabelecidos no médio e baixo Daomé, prestam culto aos *Vodun*. (VERGER, 2012, p.35)

E é através dos registros do fotógrafo e etnógrafo Pierre Verger, realizados entre as décadas de 1940 e 1970 do século XX, que se dará a análise das vestimentas rituais na África Ocidental. A escolha de um registro passado justifica-se, pois as indumentárias analisadas datam de uma época próxima a dos registros de Verger; além disso, é necessário entender que se as referências de roupas de celebrações africanas chegaram ao Brasil para utilização nas celebrações afro-religiosas, estas datam de um período até anterior aos das fotografias.

As regiões fotografadas, especificamente Nigéria e antigo Daomé (hoje República do Benin) estiveram na última rota de fluxo de escravos vindos para o Brasil. Alguns teóricos consideram esse o motivo da supremacia nagô/iorubana e jeje em relação a outras manifestações de nações vindas nas primeiras décadas do tráfico de escravos.

---

<sup>31</sup> “Pierre Fatimbi Verger, francês de nascimento (4/11/1902, Paris), baiano por opção e africano por paixão, chegou, em 1946, a Salvador, escolhendo, a partir daquela data, a cidade como sua nova residência e morando aqui até a sua morte (11/2/1996). Chegou como fotógrafo e, aos poucos, transformou-se em um observador etnográfico, antropólogo, historiador e botânico, além de desenvolver outras faculdades. Sem dúvida, ele foi um dos grandes pesquisadores da cultura e religião afro-brasileiras e deixou uma vasta obra, resultado de suas inúmeras pesquisas. (...)” (LÜHNING, 1998-1999, p.315).



**Figura 04.** Cerimônia Nagô – Ouidah, Benin. 1948-1979/1946-1950. Fonte: Acervo da Fundação Pierre Verger.

**Figura 05.** Cerimônia Nagô – Ouidah, Benin. 1948-1979/1946-1950. Fonte: Acervo da Fundação Pierre Verger.

As cerimônias registradas por Pierre Verger (*Cerimônia Nagô – Benin*) são sempre circundadas por um grande quantitativo de pessoas que se dispõem em forma circular, com o centro reservado para a prática da dança ritual. Nota-se a semelhança entre as roupas utilizadas por homens (*Figura 04*) e por mulheres (*Figura 05*). São saias, saiotes compostos por tiras de pano, muitas vezes contendo desenhos geométrizados. De acordo com os estudos, a dança africana, considerada holística e simbólica, é também policêntrica visto que indica a existência de diversos campos energéticos no corpo; dessa forma, os pés seguem uma base musical, equilibrados pelos braços. A repetição dessa base musical representa a energia que os fiéis estão invocando. Nesse sentido, é possível notar que a roupa interfere diretamente na plasticidade dos movimentos que o dançarino desempenha, auxiliando na estética da dança, complementando os passos.



**Figura 06.** Oshagiyán (olorisha)/Ejigbo, Nigéria. 1949-1979/1951-1979. Fonte: Acervo da Fundação Pierre Verger.

**Figura 07.** Obatala – Ifé, Nigéria. 1949-1979/1951-1979. Fonte: Acervo da Fundação Pierre Verger.

Nas cerimônias registradas por Verger também se encontram outras referências relacionadas à cor na composição estética das celebrações. O primeiro registro (*Figura 06*) é da festa de *Oshagiyán* em Ejigbo (Nigéria): a Batalha dos Atoris. Na cidade Africana de Eleegibò, até hoje, por ocasião de sua festa, os habitantes são divididos entre dois bairros e trocam golpes de atori (varas); nesta mesma celebração, os sacerdotes de *Oshagiyán* carregam os axés do deus, após sacrifícios necessários para realização da festa. O segundo registro (*Figura 07*) refere-se a *Obatala* em Ilê Ifé, também na Nigéria. Nos dias de certas cerimônias, os sacerdotes de *Obatala* tem o corpo ornado com pontos de giz branco, como descreve Pierre Verger em seu relato:

(...) pude assistir a uma saída de alguns dignatários de *Obatala*, durante uma cerimônia de comemoração da antiga lenda de *Moremi*, mulher que salvou outrora a cidade de Ife, a qual estava exposta às frequentes incursões das populações *igbo* vizinhas. Ela, voluntariamente, deixou-se aprisionar, com a finalidade de desvendar o segredo de certos seres aterrorizantes, os *Eluyare*, que, cobertos, de ervas e fibras de bambu, acompanhavam e protegiam os invasores. *Moremi* teve de dar um sacrifício aos deuses seu filho único, *Ela* ou *Olurogbo*. Isso, segundo se conta ocorreu na época de *Oraniyan*. Na ocasião a que se reporta meu relato, quatro dos dignatários de *Obatala* saíram do tempo e foram até o palácio de *Oni* de Ife ao encontro dos *Eluyare*, cobertos de palha. Os sacerdotes de *Obatala* usavam um pano branco que os cingia até a cintura. O peito e o rosto estavam decorados com traços e pontos brancos. (...) (VERGER, 2012, p. 425).

Em África, ainda segundo Verger, todos os Orixás relacionados com a criação são designados pelo nome genérico de Orixá Fun Fun <sup>32</sup>. A designação de Orixá Fun Fun deve-se ao facto de a cor branca se configurar como a cor da criação, guardando a essência de todas as demais. O branco representa todas as possibilidades, a base de qualquer criação.

Uma última celebração registrada pelo etnógrafo francês radicado na Bahia é a cerimônia de Sapata, denominado senhor da terra que dança e gira diante dos fiéis:

As cerimônias em honra de *Sapata* sempre atraem muita gente. Ocorrem na praça (*badji*) que precede a entrada do tempo, no fim da tarde, momento em que o sol está menos ardente. Uma orquestra composta por três ou quatro tambores (*hungan, hunvi e apesi*) achava-se instalada sob uma grande árvore, no centro da praça. Ao lado dos executantes encontram-se *boso* (pilares de *bo*) fincados na terra. (...) Os *sapatasi* usam belos panos, vestem uma saia curta (*valaya*), enfeitam-se com diversas jóias de prata, colares de contas negras (*atekun*) e marrons (*runjeve*), e de búzios. (VERGER, 2012, p.245-246)

A descrição das cerimônias a partir das fotos e textos de Pierre Fatumbi <sup>33</sup> Verger remete ao imaginário afro-religioso presente no Brasil quando trata das vestes nas celebrações. Os atos relacionados à dança e ao movimento do corpo em relação a indumentária deixam claro que as cerimônias africanas, assim como as afro-brasileiras, presam pelo senso estético, relacionando a beleza do movimento do corpo com a complementação dada a estes pelas vestes, carregadas de cores e elementos simbólicos que trazem à memória do fiel, a cada celebração o que está sendo rememorado, qual mito está sendo contado, que história estão tentando contar e qual a influência da mesma para a vida cotidiana dos fiéis envolvidos.

### *Roupas do Candomblé*

A roupa pode ser considerada uma das expressões mais requintadas, dentro da lógica dos terreiros, pois o Candomblé é uma religião que enaltece o elemento estético. Beleza é uma busca constante, é um valor que estrutura e norteia a religião, é um desejo permanente, é uma intenção que perpassa todo o complexo ritual do candomblé e que se faz presente em todos os momentos. A roupa utilizada nos barracões das casas de candomblés – em momentos festivos, no transe e nos dias de trabalho – é uma derivação do vestuário utilizado pelas afro-

---

<sup>32</sup> A designação *Fun Fun* remete-se a entidades relacionadas a criação do mundo, nos relatos mitológicos. Pelos adeptos das religiões afro-brasileiras o termo *fun fun* caracteriza as entidades que vestem a cor branca (nessa religião, intimamente ligada a criação, ao nascimento).

<sup>33</sup> Nome sacerdotal adquirido por Pierre Verger após estudo do culto a Ifá, com Babalaôs, no Benin.

descendentes no século XIX; a roupa de crioula, hoje roupa de santo, é uma construção afro-brasileira, por excelência, criada à base do que Gilberto Freyre chama de: “(...) reciprocidade de influências, entre ornamentos característicos de sinhás ou de sinhazinhas e ornamentos – mais ostensivos – de mucamas (...)” (FREYRE, 2009, p.23). Sobre as origens desse vestuário, Nina Rodrigues (1935) considera-o de acordo com as cores vivas já conhecidas na costa africana. O pano da costa era, à época da escravidão e posteriormente, um produto de exportação consumido por negras forras e não forras:

(...) As mulheres africanas usavam os panos-da-costa descansados sobre o ombro esquerdo ou em volta da cintura. Muitos desses tecidos chegavam ainda crespos, eram aqui alisados e às vezes tingidos, conforme documentou Manuel Querino. O tecido em geral era vendido pelos ijebus. Aos comerciantes de Lagos, que os exportavam para a Bahia. (...)” (REIS, 2008, p.114)

O torço ou ojá é considerado como influência da África Islâmica<sup>34</sup> e está presente na iconografia da negra e da crioula desde finais do século XVIII (MONTEIRO, 2012). Trata-se de um elemento que segundo José Valladares (1952), possui diversos tamanhos e formas de amarração à cabeça. Raul Lody (2003) diz que, apesar de panos vistosos, xales, saias rodadas, argolões e braceletes já fazerem parte do vestuário africano, as saias aqui usadas pelas escravas tinham como exemplo as utilizadas pelas sinhás (em tons claros e monocromáticos), sendo assim: “(...) projeções das roupas de vendedeiras portuguesas dos séculos XVIII e XIX (...)” (LODY, 2003, p.28). A linha tênue entre o vestuário da elite e o utilizado pelas classes sociais tidas como inferiores não é um fato inusitado. Ainda no século XVIII existem registros em carta régia (datada de 1749) delimitando o uso de artigos de luxo, roupas, tecidos e enfiets:

Por ter (sido) informado dos grandes inconvenientes que resultam nas conquistas de liberdade de trajarem os negros e os mulatos, filhos de negro ou mulato, ou de mão negra, da mesma sorte que as pessoas brancas, proíbo aos sobreditos, ou sejam de um ou de outro sexo, ainda que se achem fotos ou nascerem livres, o uso não só de toda a sorte de seda, mas também de tecidos de lã finos, de olandas, esguiões e semelhantes, ou mais finos tecidos de linho ou de algodão e muito menos lhe será lícito trazerem sobre si ornato de jóias, nem outro ou prata, por mínimo que sea. Se depois de um mês da publicação desta lei na cabeçada comarca onde residirem, trouxerem mais coisa alguma das sobreditas, lhes será confiscada; e pela primeira transgressão, pagarão em dinheiro; ou nao tendo com que satisfaçam, serão açoitados no lugar mais público da vila em cujo distrito residirem; e pela segunda transgressão, além das ditas penas, ficarão presos na cadeia pública até serem

---

<sup>34</sup> Sobre essa referência temos, no III volume de *História Geral da África*, que pontua as diferentes fases da presença islâmica na região setentrional da África. A mesma obra pontua a influência cultural do islã no continente africano. Desse modo, o termo aqui utilizado refere-se a região já citada do referido continente que ficou marcado também por influências culturais do islamismo.

transportados em degredo para a ilha de São Tomé por toda sua vida. (JANUÁRIO, 2003).

Este foi o primeiro documento a tratar claramente das questões de vestuário dos escravos e escravas libertas, especificamente. Deste modo, fica clara a necessidade de galgar um lugar social através da linguagem dos trajes. Sobre essa realidade no Brasil escravagista dos séculos XVIII e XIX também há observações no texto de Julita Scarano:

Mas, se não faz parte das preocupações dos donos o bem trajar dos negros, a gente de cor, livre ou cativa, tem grande interesse pelo assunto. Há uma surda e contínua luta entre os habitantes de cor branca, inclusive as autoridades locais e os pretos e mulatos tendo o traje como *leitmotiv*. Os primeiros faziam o possível, inclusive se queixando continuamente às autoridades e lhes pedindo que os segundos fossem impedidos de usar ‘galas’, o que, na linguagem do momento, significava mostrar os símbolos de conspícua posição social. O grupo dominante tentava constranger os que considerava ‘de categoria inferior’ a se vestir de modo a não oferecer possibilidade de serem confundidos com eles. Tudo o que poderia significar sinal de distinção era encarado como proibido a determinados grupos e, ao mesmo tempo, procurado pelos membros desses grupos. (SCARANO, 1992, p.54)

Assim, é possível notar que as roupas embricavam questões não só de gênero, mas também culturais, raciais e morais. A “resistência” está, por exemplo, nas negras de ganho<sup>35</sup> do período colonial, cujas vestes funcionavam como uma espécie de mostruário para os senhores que possuíam cativas que lhes prestavam serviços comerciais ou negras forras que mantinham seu comércio nas ruas dos centros urbanos:

A imagem das vendedoras do passado, que nos é relatada pelo olhar dos viajantes, evoca elegância e sensualidade, curiosamente dois predicados perseguidos pela mulher moderna nas das páginas publicitárias. (...) as africanas das ruas coloniais, grosso modo, serviam de ‘vitrine’ para a opulência de suas supostas senhoras e senhores e, mais tarde, adotaram as mesmas insígnias de poder que foram forçadas a exhibir, numa estratégia complexa de resistência. No entanto, elas não se vestiam exatamente como cópias de suas senhoras. Havia toda uma habilidade em se diferenciar que foi sendo contruída lentamente e que também trazia componentes étnicos àquela época. (MARTINI, 2007, p.28)

Seria, dessa maneira, razoável considerar que o traje de crioula é uma construção que reflete a influência da moda da elite, à época, e traz traços marcantes da cultura africana que foi passível de uso e de resgate nas novas terras em que aportaram os negros advindos do tráfico. Esse modo de vestir, construído através da influência africana-islâmica-portuguesa<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> “As relações escravistas nas ruas de Salvador do século XIX se caracterizavam pelo sistema de ganho. No ganho da rua, principalmente através do pequeno comércio, a mulher negra ocupou lugar destacado no mercado de trabalho urbano. Encontramos tanto mulheres escravas colocadas no ganho por seus proprietários, como mulheres negras livres e libertas que lutavam para garantir o seu sustendo e de seus filhos.” (SOARES, 1996, p.57)

<sup>36</sup> O termo utilizado visa remeter as três influências étnico-culturais presentes na indumentária analisada.

passou a ser usado, de forma processual, nos barracões dos terreiros. É possível acreditar que essa passagem não se deu através de regras ou imposições na maneira de vestir-se dentro de um terreiro de candomblé, num primeiro momento. As roupas de crioula tornaram-se roupas de barração, muito provavelmente por serem consideradas pelas suas proprietárias roupas de distinção e símbolos de prestígio – e nada mais adequado para saldar os seus deuses, que as suas melhores roupas. O conjunto que hoje forma a roupa de barração, roupa das divindades e vestes do dia a dia de um terreiro, é carregado de símbolos e significados construídos de forma processual no Brasil, como afirma Monteiro (2012, p.79): “o traje de crioula é um exemplo raro entre roupas (...) usadas durante o século XIX que ainda mantém um uso contínuo até os dias atuais. O conjunto de elementos que compõe o traje foi ao longo dos anos ganhando força, significados e valores”.

Considerando que de fato houve uma modificação ao longo do tempo no modo de trajar-se, com diversas influências étnicas, também se considera que as distinções hierárquicas foram ganhando espaço no culto de candomblé. Em uma religião em que a ancianidade é símbolo de autoridade, as vestes não fogem à regra: somente as pessoas com alto grau hierárquico, presumidamente os mais antigos ou com muitos anos de iniciação ao culto, podem usar alguns dos elementos de figurino, além de tecidos e ornatos mais sofisticados; as vestimentas dos recém-iniciados, em contrapartida, são simples, não possuindo muitos ornatos. Entre as mulheres, como exemplos de símbolos de distinção hierárquica, existem a bata, a amarração do ojá, o número de fitas<sup>37</sup> na da barra das saias e o volume das mesmas:

Hoje, nos terreiros, as batas sinalizam grau hierárquico, enquanto o camisu é o traje menor, podendo fazer a vez de camisa íntima por baixo da bata. (...) (MARTINI, 2007, p.43);

O turbante não foi somente símbolo de opulência, ou de respeito (...) também foi e continua sendo um signo de hierarquia no candomblé. (...) (Id. p.55);

As saias também tem simbologia nesse contexto, sendo seu volume características hierárquicas e de diferentes terreiros.” (MONTEIRO, 2012, p. 122).

Em alguns terreiros, as equedes<sup>38</sup> usam vestidos – considerados compostos, abaixo dos joelhos e não decotados – e tem o pano da costa amarrados à altura da cintura; já em

---

<sup>37</sup> O número de fitas na barra das saias denota a idade de santo de cada iniciada, o tempo de iniciação. Quanto mais fitas, “mais velha no santo” é a mulher. Informação encontrada em relatos orais das costureiras entrevistadas.

<sup>38</sup> “(...) uma mulher consagrada ao serviço dos santos, iniciada para esse mister, por meio de ritos de purificação, mas que não recebe o seu orixá. Isto é, a equede não é feita no santo, tem seu santo assentado (...). As equedes devem cuidar do santo a que se dedicam, quando o mesmo chega à cabeça de sua filha. Ela é quem atende à filha

outras casas as equedes vestem saias rodadas com anáguas, bata e pano da costa amarrado a altura do colo. A toalha ao ombro, utilizada para enxugar o suor dos fiés que estão no estado de transe, às identifica em ambos os casos. Aqui, observam-se, então, variações de um mesmo posto, determinadas pelo regente da casa, a autoridade sacerdotal. Essa decisão pode ser tomada por questões lojísticas de espaço e movimentação, ou por gosto estético das lideranças de cada terreiro. Já o pano da costa amarrado à cintura, à altura do peito (utilização mais comum) ou ao ombro – caso de algumas yalorixás e ebomis de certa idade, que não possuem mais ciclo menstrual<sup>39</sup> – está sempre presente.

Não foram encontrados registros bibliográficos que versem sobre a indumentária masculina em candomblés. Através de registros iconográficos, é possível perceber que a indumentária masculina está de acordo com a moda do final do século XIX e início do século XX no caso dos ogans<sup>40</sup>: vestem calças de linho e camisas de botão, alguns até paletó com gravata e, para proteger a cabeça utilizam boinas e bonés; há a predominância de cores claras, prevalecendo a cor branca – conforme *Figura 08*.

---

no momento do transe. Ajeita-lhe as roupas. Enxuga-lhe o suor do rosto com uma toalha que é um dos símbolos de sua função; e encarrega-se das vestes cerimoniais do santo (...). A equede é, assim, uma espécie de pajem do orixá e guardiã da segurança física e do conforto da filha de santo (...)" (LIMA, 2003, p. 87-88).

<sup>39</sup> O uso do pano da costa, além ser um símbolo identitário africano na indumentária afro-religiosa, também está ligado à proteção do útero da mulher. Por isso a sua utilização é norma dentro do candomblé; essa informação não foi encontrada em registros bibliográficos, mas é recorrente em diálogos com membros da religião e repassada através da oralidade (entrevista às costureiras).

<sup>40</sup> "(...) cargo sacerdotal masculino do candomblé, incluindo o tocador, o sacrificador e homens de prestígio ligados afetivamente aos grupos de culto." (PRANDI, 2001, p.567-568)



**Figura 08.** Confirmação do Ogan Adriano Santos. Foto: Rychelmy Imbiriba. Outubro de 2013.

**Figura 09.** Babalorixá Rychelmy Imbiriba Esutobi do Ilê Axé Ojisé Olodumare. Foto: Andréa Magnoni. Dezembro de 2013.

No caso de outras autoridades do sexo masculino – babalorixás, dotés, tatás, ebomis e vodunsis<sup>41</sup> – há uma predominância no uso de vestimentas que remetem às vestes africanas utilizadas por reis e outros líderes: batas e mortalhas com coloridos e motivos estéticos característicos de algumas regiões da África, como Nigéria e Benin (*Figura 09*). Os recém iniciados no culto usam calças e blusas ou batas com mangas simples, normalmente brancas. Porém, através de relatos orais<sup>42</sup> foi possível identificar que o traje atual dos líderes religiosos masculinos é algo recente. Anteriormente, pais de santo usavam camisas de botão e calça social, ambos de linho, devidamente engomadas e passadas. Tratava-se do bem vestir, à época.

O branco é a cor, também, das roupas de ração, indumentária utilizada para os momentos internos de trabalho e rituais exclusivos para praticantes do culto. A versão masculina é composta por blusa ou bata e calça; e a versão feminina é constituída por calçolão, camisu, bata (dependendo do cargo que ocupe), saia, pano da costa e ojá. O uso da

<sup>41</sup> Babalorixá/Doté/Tatás: Sacerdotes do culto a orixás, voduns e inquices respectivamente.

Ebomis/Vodunsis: Cargo hierarquico temporal dado a fiés que entram em transe; adquirido após cumprimento das obrigações posteriores aos sete anos de iniciação (não foi encontrado equivalente na nação angola).

<sup>42</sup> Entrevista a costureira e Yalaxé do Terreiro Ilê Axé Yadê, Rosimeire Lima, concedida em 12 de fevereiro de 2014.

roupa de ração pressupõe que a casa/terreiro se encontra em processo ou na execução de rituais do seu calendário festivo. Em determinados momentos, a vestimenta das mulheres pode sofrer uma pequena alteração:

A subordinação ritual durante a iniciação está caracterizada pela falta de peça para o tronco, usando-se apenas uma saia amarrada sobre o peito. O uso da saia como peça única para as cativas parece corriqueiro, pois temos representações de mulheres portando apenas saias, o tronco despido, em ambientes rurais, navios negreiros e mercados, por vezes em esteiras amamentando crianças. A memória dessa peça é única – uma saia substituindo o pano enrolado no corpo – permanece no candomblé, servindo para expressar que a neófito é ‘escrava do orixá’. (MARTINI, 2007, p.43)

A interpretação da autora pode ser considerada não precisa, de acordo com os relatos orais coletados, visto que a utilização apenas da saia por mulheres durante os processos de iniciação pode ser considerada um procedimento com variantes em cada terreiro, ou uma decisão consensual para facilitar a manutenção das roupas no período de processos iniciáticos.

Quando se trata das roupas das entidades, há outro sistema de símbolos e significados que perpassam as questões de funcionalidade, corporalidade e materialidade. Primeiro deve-se observar que, ao entrar em transe, algumas ações são executadas e estão ligadas diretamente ao modo de vestir: os objetos pessoais (como óculos, carteiras, relógios, aparelhos telefônicos etc.) são retirados do corpo ou do bolso dos fiéis<sup>43</sup>; são despídos os calçados; e no caso das mulheres que utilizam bata, essa veste é retirada, pois é um grau de distinção, de hierarquia feminina dentro da lógica do culto, não estando está ligado à divindade, mas aos anos de vida religiosa que a fiel possui<sup>44</sup>; a barra da calça dos homens é levantada e dobrada; panos da costa e ojas são amarrados à cabeça e ao corpo dos fiéis que se encontram em estado de transe, de acordo com a entidade que ali está apresentada.

Essas medidas demonstram a importância que o trajar tem na etapa de celebração, que é o momento da possessão. Há diferenças nas amarrações feitas nos orixás/voduns/inquices femininos para os masculinos, assim como distinções tipológicas entre entidades que representam reis e outras que são símbolos da caça, por exemplo. Mas o que fica claro é que a entidade deve ser identificada e esse processo acontece, principalmente, através do vestir; o gestual e os adereços de mão também são identificadores.

---

<sup>43</sup> Estejam eles participando efetivamente da celebração ou apenas os que foram assistir e prestigiar a mesma há a possibilidade de transe.

<sup>44</sup> A bata é retirada, ficando a veste que está por baixo da mesma: o camisu. Ver Bata no *Glossário de peças da indumentária afro-religiosa* (em anexo).

As indumentárias feitas para os momentos festivos, especificamente para o momento ritual da dança/rum<sup>45</sup> das entidades também possuem uma série de influências com relação às suas origens. São indumentárias sempre relacionadas com o corpo, que proporcionam a movimentação ao momento da dança, por vezes até complementando a ação do corpo. As entidades femininas incorporadas por fiéis também do sexo feminino vestem abaixo das saias longas as anáguas que dão volume e complementam o bailar, além de laços e elementos decorativos. Fiéis do sexo feminino que incorporam entidades do sexo masculino vestem saiotos (saias curtas, abauladas a altura dos joelhos sobre calçolões).

A indumentária das entidades masculinas sofreu algumas modificações e influências variadas. Foram primeiramente confeccionadas na forma de saiotos (*Figura 11*) e se assemelhavam as vestes das entidades africanas (*Figura 10*); posteriormente foi introduzido o bombacho (*Figura 12*), de origem turca.



**Figura 10.** Fotografia Xangô – Ihanhin (Benin). Foto: Pierre Verger

**Figura 11.** Fotografia Xangô do Terreiro de Joãozinho da Goméia (Detalhe). Foto: Pierre Verger

---

<sup>45</sup> “A ‘descida’ do orixá é alguma coisa de extrema importância para a comunidade, algo que potencializa e desencadeia fortes emoções. Como uma oferenda, a vinda dos deuses é retribuída com a dádiva de dar rum ao orixá, que responde com sua dança, tendo sua voz invocada pelos tambores (...) o dar rum ao orixá é o momento ritual de maior excelência da prática percussiva, a concretização do contrato de trocas entre homens e deuses (...)” (FONSECA, 2006, p.108).



**Figura 12.** Fotografia Xangô de Balbino Daniel de Paula (Obarayín). Terreiro Ilê Axé Opô Aganju. Foto: Pierre Verger.

E apesar da “evolução” do bombacho, o saiote ainda é utilizado em algumas casas, quando entidades masculinas são incorporadas por homens. Em outros terreiros, o saiote está presente apenas quando o fiel do sexo masculino incorpora uma entidade feminina. Há ainda as casas em que, mesmo sendo uma entidade feminina incorporada, o fiel do sexo masculino utiliza bombacho.

Deste modo, é possível considerar que o uso do bombacho foi concretizado a partir do momento em que os fiéis do sexo masculino passaram a também incorporar<sup>46</sup> os orixás/voduns ou inquices.

O sistema de cores segue o caráter simbólico das divindades e representa os componentes que são comuns às mesmas. Há uma grande conexão com os elementos naturais com o qual cada entidade está relacionada. O esmero na confecção das roupas também é um ponto a ser considerado: a escolha do tecido, elementos e ornatos decorativos e a confecção por costureiras que se dedicam a esse tipo específico de trabalho, muitas delas também praticantes, adeptas e por vezes simpatizantes das religiões afro-brasileiras.

---

<sup>46</sup> A referência masculina no candomblé existiu anteriormente na figura do *Babalawo*, sacerdote especializado no culto a Ifá (oráculo africano) e na figura dos *Ogans* (sacerdotes de distinção social que não entram em transe). A introdução dos homens ao culto de possessão no candomblé se deu de maneira gradativa, sempre cercada de certa resistência por parte do poder matriarcal vigente na religião – exemplificado pelo discurso carregado de preconceito de gênero na obra de Ruth Landes *Cidade das Mulheres* (1967). Essa exclusividade de transe por parte das mulheres, destoa do corrente na África ocidental, onde o transe masculino é comum.

Apresentamos aqui um conjunto introdutório e descritivo dos trajes, com uma reflexão prévia – visto que um aprofundamento maior será realizado junto à análise da coleção do MAFRO. Porém, é importante notar a presença da dinâmica da indumentária e suas nuances simbólicas que permeiam regras específicas de uma casa de candomblé e matizes básicas de toda uma religião.

### *Roupa, memória e patrimônio cultural*

As questões acima discutidas demonstram que a indumentária afro-religiosa é um elemento da cultura afro-brasileira com uma carga identitária de expressão e valor dentro da comunidade do candomblé, carregada de signos e simbolismo. O objeto, no caso a roupa de santo, tem essa função: reunir vários sentidos. Krisztoff Pomian (1984) desenvolveu seu trabalho sobre as origens dos objetos que constituem o patrimônio cultural. Ele diz que o que origina esse juízo de patrimônio são os semióforos<sup>47</sup>. Logo, os objetos, lugares e pessoas podem ser identificados como semióforos, não sendo nenhum deles o importante, mas sim a representação simbólica que eles possuem com a perspectiva de agregar valores e visibilidade, contemplação – pois é nisso que está a significação de sua existência. Logo, é possível definir o semióforo como qualquer dos elementos existentes na natureza ou produzidos pelo homem, ou ainda o próprio ser humano, segundo Pomian, desde que sejam transcendentais para a coletividade. Nesse sentido, os objetos passam a ser fontes de estudo.

As roupas de santo são entendidas enquanto representates da cultura material religiosa afro-brasileira. A cultura material é um termo derivado da arqueologia, e utilizado em estudos culturais e patrimoniais, para designar os objetos de caráter tangível, os palpáveis. Ela é produto de processos sociohistóricos e expressa a forma como as sociedades mobilizam a natureza para resolver suas demandas e se expandir. Dessa forma, o objeto é entendido como produto de alguém, e enquanto tal, desperta respostas comportamentais nos seus utilizadores e observadores. Os objetos são, portanto, pontes que aproximam, na medida em que há uma identificação memorial, afetiva e de pertença grupal; e distanciam quando há uma recusa, fobia ou negação daquele objeto enquanto parte de sua esfera social.

A cultura material, portanto, é repleta de intencionalidade, ela é concebida, materializada e utilizada dentro de determinadas sociedades. Por isso ela pode ser lida para a compreensão do funcionamento das regras culturais. É importante

---

<sup>47</sup>Do grego *semeion*, sinal e *phoros*, expor, carregar, brotar. Logo exposição de sinais.

destacar que existem inúmeras maneiras de analisar os vestígios materiais e refletir sobre suas intencionalidades e efeitos, a leitura sobre o universo material, entretanto, é crucial para a compreensão das regras culturais e sociais em que estamos inseridos. (CARVALHO; FUNARI, 2009)

As roupas de axé estão encaixadas dentro desse círculo de pensamento a partir do momento que são objetos construídos em determinado meio social para especificar padrões, transmitir mensagens e por consequência fazer parte de um determinado discurso dentro do ambiente em que está inserido. Sobre objeto, observa-se a reflexão teórica de Michel Foucault:

(...) o objeto (...) não preexiste a si mesmo, retido por algum obstáculo aos primeiros contornos da luz, mas existe sob as condições positivas de um feixe completo de relações. Essas relações são estabelecidas entre instituições, processos econômicos e sociais, formas de comportamento, sistemas de normas, técnicas, tipos de classificação, modos de caracterização; e essas relações não estão presentes no objeto (...). (FOUCAULT, 2009, p. 50).

A resposta para o questionamento “onde estão presentes as relações dos objetos” é dada por Foucault ao final da obra *Arqueologia do Saber*, quando o mesmo afirma que permanecem na dimensão do discurso. Os objetos formam sistemas, compreensíveis por si ou a partir do conjunto que formam com o usuário humano – roupa precisa de um “corpo” que a vista, mas não só de um corpo e sim de um discurso que a sustente enquanto roupa para determinada situação social. Dessa forma, segundo Foucault, é necessário: “definir esses objetos sem referência ao *fundo das coisas*, mas relacionando-os ao conjunto de regras que permitem formá-los como objetos de um discurso e que constituem, assim, suas condições de aparecimento histórico”. (FOUCAULT, 2009, p.53).

Ainda que expressões materiais, esses objetos não podem ser considerados em sua mera materialidade; dessa forma, seriam reduzidos a matéria amorfa. Os objetos se encaixam em cadeias de sentido que são produzidas historicamente, e só nessas cadeias se explicam os processos que criaram os objetos e os levaram (ou levarão) a ser o que são (ou o que serão). E como a produção não cessa, a mobilização do objeto enquanto suporte de significados é contínua, o que faz com que camadas sobre camadas de sentido lhe sejam postas. Por isso, a materialidade está também fortemente imbricada no simbólico e no “imaterial”. “Para além dessas trajetórias espetaculares e desses câmbios de funções e significados, permanece a capacidade de esses objetos, suportarem a função de intermediários entre mundos diferentes, daí o seu ‘poder mágico’” (CHAGAS, 2005, p.121).

A Museologia especula sobre a cultura e a sociedade, através da cultura material, com todo o envolvimento da cultura imaterial presente no objeto. Mas, hoje, a coleção não é o

principal, o objeto ajuda a construir uma ideia. Assim, o material e o imaterial se complementam:

(...) O objeto despido de seu valor de uso (ninguém irá tomar sopa num prato-objeto museológico) vale enquanto um signo de si mesmo. Mas o acesso a tal evocação só é possível caso as informações contidas nos objetos sejam disponíveis e acessíveis. Um objeto museológico é o testemunho restante de um processo. Mas enquanto tal, sua potência estará associada a uma série de meios que conservam e disseminam a informação. Isto significa que os museus deverão não somente expor objetos, função em geral associada a tais instituições, mas criar métodos e mecanismos que permitam o levantamento e o acesso às informações das quais os objetos são suportes. (BITTENCOURT, 1990, p.1-2)

Museus podem ser considerados arquivos de objetos tridimensionais. Ainda assim, o objeto precisa de dados, imagens e informações para evitar que pare e se perca no tempo e no espaço (instituição) no qual está inserido. À vista disso, é preciso pesquisar a história das fontes, ou seja, as cadeias operacionais dos processos museológicos envolvendo a seleção, a aquisição, a doação, a conservação preventiva, a concepção, e a exposição. O modo de operacionalizar essa metodologia deve ser definido em cada instituição de acordo com a missão estabelecida pela mesma e suas diretrizes norteadoras. Assim sendo, trabalha-se o objeto em concomitância com um determinado discurso; trata-se, então, de uma linguagem:

O campo museal, como se costuma dizer, está em movimento, tanto quanto o domínio patrimonial. Esses dois terrenos que ora se casam, ora se divorciam, ora se interpenetram, ora se desconectam, constituem corpos em movimento. E como corpos, também são instrumentos de mediação, espaços de negociação de sentidos, portas (ou portais) que ligam e desligam mundos, indivíduos e tempos diferentes, o que está em jogo nos museus, e também no domínio do patrimônio cultural, é memória, esquecimento, resistência e poder, perigo e valor, múltiplos significados e funções, silêncio e fala, destruição e preservação. Por tudo isso, interessa compreendê-los em sua dinâmica social e interessa compreender o que se pode fazer com eles, contra eles, apesar deles e a partir deles. (CHAGAS, 2005, p. 132).

Assim sendo, os objetos (roupas litúrgicas do candomblé de três nações distintas) que fizeram parte do contexto histórico, social e simbólico de diversas casas de candomblé de Salvador, hoje compõem o acervo do Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia. São objetos carregados de signos; foram doados a uma instituição museal onde, agora, fazem parte de um discurso de formação de coleção e caráter expositivo. No capítulo seguinte, através da análise da constituição do museu, a questão a ser levantada é a compreensão da forma como essas peças foram doadas e quais as questões políticas, sociais e culturais imbricadas na formação deste determinado acervo.

### CAPÍTULO III

#### **Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia e a formação da coleção de indumentária**

A cultura material e imaterial dos afrodescendentes está na memória e na oralidade, presentes principalmente nas manifestações populares e na religiosidade. Emanuel Araújo, curador do Museu Afro Brasil (São Paulo/SP) fala em exibir como negro quem negro foi:

O Museu Afro Brasil [ou qualquer outro museu que trate da temática negra, acredito eu] é um museu da diáspora e, como tal, deverá registrar não só o que de africano ainda existe entre nós, mas o que foi aqui apreendido, caldeado e transformado pelas mãos e pela alma do negro, a miscigenação e a mestiçagem que contribuíram para a originalidade de nossa brasilidade. (ARAÚJO, 2001).

O que o curador deixa claro é que uma instituição museal que trate da temática afro-brasileira deve esmerar-se em conter um acervo, uma pesquisa histórica e uma expografia que busquem contemplar vários aspectos da pluralidade que compreende o universo cultural afro-brasileiro.

No contexto da valorização e preservação de elementos das culturas e memórias africanas e afro-brasileiras está o Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia (MAFRO/UFBA), criado na década de 1970, tendo sido inaugurado em 1982. Já no momento de sua criação, a importância do Museu foi reconhecida. O primeiro ato para a sua criação foi a assinatura, em 1974, do convênio para cooperação entre o Ministério das Relações Exteriores, o Governo do Estado da Bahia, a Prefeitura da Cidade de Salvador e a Universidade Federal da Bahia. “[A] abertura do museu teve vínculos com a política de relações internacionais do Brasil e se inseria nas ações e programas do Itamarati no que tange relações com o continente africano e as relações culturais entre Brasil e este continente” (SANDES, 2010, p.135).

A concepção do Museu Afro-Brasileiro esteve relacionada a um processo desenvolvido por décadas, partindo de fatos pontuais para tecer mentalidades e práticas em torno da questão do negro. A cidade de Salvador já era pólo de estudos sobre os mais diversos aspectos da cultura e comportamento social do afro-brasileiro desde as décadas de 40 e 50. Estudiosos americanos e europeus vieram à Bahia para entender de que forma se davam as relações inter-raciais e como funcionava a dinâmica cultural negra na região. Alguns dos autores citados e analisados no primeiro capítulo fazem parte dessa leva de viajantes que aqui se instalaram para estudar a cultura afro-baiana. Assim, formaram-se também os estudiosos locais, que, ao analisar o seu meio, passaram uma visão diferenciada dessa cultura – carregada de aspectos de tempo e espaço. Nesse contexto, surgiu em 1959 o Centro de Estudos Afro-

Orientais (CEAO)<sup>48</sup>, que coordenou o acordo de cooperação para o MAFRO e auxiliou na elaboração do plano diretor para implementação do museu, passando o Museu a fazer parte da estrutura do CEAO.

A inauguração do MAFRO ocorreu em sete de janeiro de 1982, após diversos processos conturbados de adequação de espaço e coleta de acervo. Sobre a adequação de espaço deve-se salientar que a instalação do museu no prédio da antiga Faculdade de Medicina<sup>49</sup> gerou, à época, diversos protestos; a instituição museal teve sua área bruscamente reduzida, pois a faculdade passou a ocupar salas do prédio a fim de evitar a ocupação do mesmo para o que se pretendia.

O resultado deste conflito de interesses foi a gradativa diminuição do espaço disponível no prédio para instalação do museu. (...). Com o desenrolar desta história o projeto do Museu Afro-Brasileiro como um grande aglutinador de inúmeras atividades de fomento a cultura ficou difícil de ser executado plenamente. (...) A redução do espaço disponível para o museu não só afetou as possibilidades de se criar uma estrutura de maior proporção, como também o processo de aquisição do acervo (SANDES, 2010, p. 143).

Após a inauguração, mesmo com espaço reduzido e com problemas de redução do acervo por conta do espaço para acondicionamento, o MAFRO iniciou suas atividades realizando “exposições temporárias, lançamentos de livros, desfiles de moda, apresentação de grupos de teatro, afoxés, blocos e grupos de dança afro” (SANDES, 2010, p.157). Em agosto de 1982 houve o lançamento nacional de selos, da série intitulada “Indumentária de Orixás” – parceria entre o CEAO e a Empresa Brasileira de Correios e Telégrafos. A série contou com o lançamento de apenas três selos (representando a indumentária dos orixás: Xangô, Iemanjá e Oxumare) mas não teve, apesar de pretendida, uma continuidade.

---

<sup>48</sup> “O Centro de Estudos Afro-Orientais (CEAO) é um órgão complementar da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia voltado para o estudo, a pesquisa e ação comunitária na área dos estudos afro-brasileiros e das ações afirmativas em favor das populações afro-descendentes, bem como na área dos estudos das línguas e civilizações africanas e asiáticas. Foi criado em 1959, em um momento de efervescência política e cultural, no qual o Brasil inaugurava uma política de presença diplomática e cultural na jovem África que se libertava do colonialismo. Coube a um humanista português, o Professor Agostinho Silva, a iniciativa da criação do CEAO, que foi então concebido como um canal de diálogo entre a universidade e a comunidade afro-brasileira, por um lado, e entre o Brasil e os países africanos e asiáticos, por outro” (CEAO, 2013)

<sup>49</sup> Abrigou, ainda no período colonial, o Convento dos Jesuítas. Foi utilizado como Hospital Militar a partir de 1759. Em 1903, um incêndio destruiu quase inteiramente as instalações. Logo depois, uma grande reforma deu ao prédio a sua feição atual, de características monumentais, neoclássicas e ecléticas. (Fonte: IPHAN).



**Figura 13.** Selos da coleção “indumentária dos orixás” do MAFRO.  
Fonte: Dissertação de Juipurema Sandes (2010).

A primeira imagem retrata o orixá Iemanjá, entidade feminina ligada a cores que lembram a água do mar, seu elemento natural representativo (azul, verde e transparente). No desenho podemos observar uma saia abaulada, laços e um baté, elemento predominante entre as yabás (outra denominação corrente para referir-se a orixás femininos).

O segundo desenho representa o orixá Xangô, entidade masculina, ligada ao fogo e ao reino de Oyó (até hoje existente na Nigéria). Sua representação em vermelho está ligada ao seu elemento natural (labaredas de vulcão, fogueiras); já a veste, formada por ojás presos à cintura são elementos comuns da veste desse orixá, conhecido como gravatas de xangô e estão presentes nas no africano à essa entidade (lá as gravatas de xangô chamam-se *iyeri*).

O terceiro desenho representa o orixá Oxumaré, da família *Danbira* (ou simplesmente *Dan*), de origem *Fon*. Sua representação natural é a cobra por isso as cores verde e amarelo – presente na pele de algumas espécies de cobra – são utilizadas na veste desta entidade. Também está relacionada ao arco-íris o que pode exemplificar também a sua coloração diversificada e mista, em alguns casos.

O museu ficou fechado para reformulação de setembro de 1997 a novembro de 1999. O Prof. Dr. Marcelo Bernardo Cunha foi indicado para coordenar o MAFRO em 1996, tendo ainda membros de uma antiga equipe. Em 1997, museóloga e arquiteta Maria Emília Valente Neves passou a também integrar a equipe<sup>50</sup>. Das quase quarenta vitrines existentes na expografia anterior, apenas oito foram conservadas na reformulação. Isso se deu por conta de um novo projeto expositivo que considerava que o espaço não comportava o quantitativo de vitrines utilizadas anteriormente. Dessa forma, boa parte das peças que se encontravam expostas foi armazenada em uma espécie de reserva técnica, composta por estantes e armários de aço. As peças de indumentária ficaram expostas desde a abertura do museu em 1982 até setembro de 1997 – quando a instituição foi fechada para reformulação e reestruturação do

<sup>50</sup> O Prof. Dr. Marcelo Bernardo Cunha e a Museóloga Maria Emília Valente Neves ainda integram a equipe do MAFRO, nas funções de colaborador e de museóloga respectivamente.

espaço físico. Portanto, as peças de indumentária ficaram expostas por aproximadamente quinze anos (conforme *Figura 14 e 15*).



**Figura 14.** Sala de exposição do MAFRO/UFBA; exposição permanente de 1982 a 1997. Fonte: Arquivo do MAFRO/UFBA.

**Figura 15.** Sala de exposição do MAFRO/UFBA (detalhe das indumentárias expostas; exposição permanente de 1982 a 1997). Fonte: Arquivo do MAFRO/UFBA.

As indumentárias foram retiradas da exposição durante a reformulação de setembro de 1997 por conta do novo projeto expositivo. O mesmo previa uma nova forma expográfica para as indumentárias, em vitrines com manequins. No entanto não foi possível criar este espaço. Dessa forma, as indumentárias foram então armazenadas na reserva técnica e enroladas em material adequado dentro de armários de metal, juntamente com as outras peças que também saíram da exposição.

Hoje, coordenado pela Profa. Dra. Maria das Graças Teixeira o MAFRO ainda conta com um espaço físico reduzido no mesmo prédio da Primeira Faculdade de Medicina da Bahia, mas desenvolvendo diversas atividades, com o intuito de:

fazer um trabalho de preservação, valorização e divulgação das culturas africanas e afro-brasileira. Nesse sentido, pretende ser um espaço de identidade e memória da população afro-descendente e contribuir para a construção de uma educação que

incentive as relações étnico-raciais positivas. Enquanto museu universitário, o MAFRO se propõe a promover atividades de pesquisa, ensino e extensão, difundir e socializar as informações oriundas do seu acervo, por meio de cursos, exposições temporárias e publicações, procurando oferecer subsídios aos pesquisadores e inúmeros estudantes que visitam o museu. (MAFRO, 2013).

Entendendo que boa parte das coleções do MAFRO encontra-se acondicionada em reserva técnica, recentemente (2010) a mesma recebeu um tratamento para armazenamento do acervo com apoio do BNDES e coordenação dos Professores Griselda Pinheiro Kluppel, da Faculdade de Arquitetura da UFBA e Marcelo Cunha, coordenador do Museu à época. A coleção de indumentárias recebeu um tratamento especial, contando com a consultoria da Professora Teresa Toledo de Paula, especialista em conservação de têxteis do Museu Paulista da Universidade de São Paulo.

As mesmas foram higienizadas (aspiradas) e armazenadas de forma adequada conforme a consultoria dos especialistas (*Figura 16*). Após os procedimentos de limpeza e acondicionamento as peças também não voltaram a ser expostas, estando armazenadas em Reserva Técnica. Porém deve-se considerar que a reserva técnica de um museu: “(...) não representam o relicário dos objetos apresentados, mas são o fundamento e a evolução do museu (...). A reserva é o museu (...)” (MIRABILE,2010, p.04).



**Figura 16.** Processo de acondicionamento da coleção de indumentária do MAFRO.  
Fonte: Site do MAFRO.

Portanto, é necessário que pesquisas sobre as coleções de indumentária – ou outras coleções acondicionadas em reserva técnica – sejam realizadas com afinco, para que as informações sobre os objetos não se percam e possam ser disseminadas de outras maneiras para além das exposições museológicas (catálogos, publicações, exposições virtuais etc.).

É importante ressaltar a importância desta coleção de elementos da cultura material afro-religiosa afro-brasileira dessa instituição. O MAFRO teve grande parte do seu acervo de cultura material afro-brasileira doada por terreiros das mais diversas nações, em contraste, por exemplo, com a coleção do museu Estácio de Lima<sup>51</sup> que foi formado por peças recolhidas pela polícia durante o período de repressão ao culto afro-brasileiro na Bahia, que durou até o início de 1960<sup>52</sup>. Sob a forma de sua exposição, a anteriormente a apresentada no Estácio de Lima contrapõe tudo que foi discutido acima com relação aos objetivos e atividades do MAFRO: “(...) o recado silencioso das peças era claro: o conjunto de itens colocado ao lado de aberrações da natureza e de documentos da delinquência só podia ler-se no modo negativo, como testemunhos de um desvio, de taras, de uma patologia.” (SERRA, 2011, p.4).

Considerando o tempo histórico e espaço de surgimento do museu Estácio de Lima e do Museu Afro-Brasileiro da UFBA, observa-se que houve, ao longo do tempo, uma evolução significativa no modo de pensar o candomblé, a museologia e os museus, a cultura afro-brasileira e, principalmente, o modo de pensar e comunicar essa cultura nas instituições museais.

---

<sup>51</sup> Museu Estácio Lima, inicialmente chamado de Nina Rodrigues possui uma coleção de cultura material afro-brasileira, porém: “(...) a lógica da exposição que até essa altura se fazia no famoso museu é a mesma que rege a produção teórica dos pioneiros na abordagem dos ritos do candomblé, em estudos que remetem ao campo psiquiátrico. (...)” (SERRA, 2011, p.05).

<sup>52</sup> “No período colonial, as leis puniam com penas corporais as pessoas que discordassem da religião imposta pelos escravizadores. Decreto de 1832 obrigava os escravos a se converterem à religião oficial. Um indivíduo acusado de feitiçaria era castigado com pena de morte. Com a proclamação da República, foi abolida a regra da religião oficial, mas o primeiro Código Penal republicano tratava como crimes o espiritismo e o curandeirismo. A lei penal atual, aprovada em 1940, manteve os crimes de charlatanismo e curandeirismo. Até 1976, havia uma lei na Bahia que obrigava os templos das religiões de origem africana a se cadastrarem na delegacia de polícia mais próxima. Na Paraíba, uma lei aprovada em 1966 obrigava sacerdotes e sacerdotisas dessas religiões a se submeterem a exame de sanidade mental, por meio de laudo psiquiátrico. Muitas mudanças ocorreram até 1988, quando a Constituição federal passou a garantir o tratamento igualitário a todos os seres humanos, quaisquer que sejam suas crenças. O texto constitucional estabelece que a liberdade de crença é inviolável, sendo assegurado o livre exercício dos cultos religiosos. Determina ainda que os locais de culto e as liturgias sejam protegidos por lei.” (STEK, Juliana. Intolerância religiosa é crime e fere a dignidade. In: Jornal do Senado. Ed. 16 de abril de 2013. Disponível em: <http://www12.senado.gov.br/jornal/edicoes/2013/04/16>).

Ao longo do tempo algumas outras doações de indumentária foram encaminhadas ao MAFRO, porém a política da instituição<sup>53</sup> adotou a política de não mais receber doações, por uma questão de espaço físico do museu, bem como para incentivar que as comunidades de terreiro criem seus próprios centros de memória e que cuidem do seu próprio acervo. Trata-se de um reflexo do entendimento dos terreiros numa estrutura sócio-cultural recente, que compreende o espaço do terreiro não só como um espaço de celebração religiosa, mas como um espaço histórico e de produção cultural que representa a identidade afro brasileira.

Os terreiros não mais precisam de espaços e instituições que os representem? O que há hoje é uma relação de parceria na realização de projetos e atividades que estudem e divulguem a religião e sua contribuição para a identidade e cultura, de modo que não se fala mais de candomblé sem a presença e participação dos praticantes da religião; nada sobre eles sem eles. As comunidades de terreiro perceberam a importância de criar seus espaços institucionalizados de preservação de memória e realização de exposições, surgindo daí os memoriais de terreiros. Servem de exemplo dessa realidade o Memorial de Mãe Menininha dos Gantois, localizado no Terreiro do Gantois (*Ilê Axé Iyá Omin Axé Iyamassê*); o Museu Ilê Ohun Lailai, que faz parte do *Ilê Axé Opô Afonjá*; e o Museu Comunitário Mãe Mirinha de Portão, localizado no Terreiro São Jorge Filhos da Goméia. Esses são exemplos de comunidades religiosas que buscaram, através da produção cultural, dinamizar seus espaços, resgatar e valorizar suas memórias.

O ato de doação de um pertence para uma instituição museal a fim de tornar o objeto passível de musealização carrega uma série de significados. Há uma necessidade de registro em uma instituição que remete ao oficial; além disso, o ato de doar um objeto a um museu deixa clara a necessidade que determinado grupo social tem de valorizar uma prática comum a seu grupo/meio, através da comunicação/informação para outros grupos. Nesse sentido, a instituição museal funcionará como instrumento para esta comunicação, como suporte, meio. Porém, cada museu possui um discurso próprio, uma narrativa que o norteia; é possível contar diversas histórias a partir de um único objeto, mas o acervo presente na instituição “contará sua história” oficial/institucional.

Trata-se de um discurso que, além de instruir didaticamente, de servir ao deleite do espectador, também pode alienar – na medida em que fornece apenas uma face das mais

---

<sup>53</sup> O MAFRO não possui, até então, uma política de aquisição de acervo definida por um plano Museológico (previsto na seção III da lei nº 11.904, que institui o Estatuto de Museus). Este relato foi obtido a partir de entrevista a museóloga do MAFRO, Maria Emilia Valente Neves em 27 de março de 2014.

diversas faces que os objetos de cultura material podem possuir. Assim, os museus funcionam não apenas como simulacros da arte e da história; são também forças de tensão, instituições que transmitem mensagens claras ao espectador e que podem exaltar um determinado grupo cultural ou – a depender da maneira de representação do mesmo dentro de um espaço museal – passar a mensagem errada:

Em grande parte dos museus brasileiros, há um tratamento não racial, que, aparentemente, valoriza igualmente a produção de brancos e negros, independentemente de cor, raça ou origem. O silêncio sobre raça pode representar a predominância de um imaginário coletivo, comum, capaz de se impor ao conjunto de cidadãos, independentemente de cor, etnia ou ração. Cabe a nós, entretanto, investigar este imaginário comum e perceber em que medida ele traz hierarquia de valores e elege padrões estéticos e produções culturais de um segmento populacional em detrimento de outro. (SANTOS, 2004, p.03).

No caso do MAFRO, entende-se a formação dessa coleção a partir de uma perspectiva que pode ser considerada inversa: sob a égide de seus mentores – como Pierre Verger e professor Vivaldo da Costa Lima – e a fim de legitimar-se frente à comunidade afro-religiosa, a instituição solicitou às grandes casas de candomblé doações de objetos da cultura material afro-religiosa. Esse fato pode ser comprovado a partir de relatos de parentes dos doadores dos documentos de doação de algumas dessas roupas <sup>54</sup>:

Cara amiga,  
Vimos por meio deste expressar-lhe os nossos sinceros agradecimentos pela doação do traje ritual do seu orixá , Oxóssi, para integrar o acervo do Museu Afro-Brasileiro, doação de valor inestimável pelo significado que empresta o seu prestígio pessoal e o dessa tradicional Sociedade ao nosso esforço de salvamento e promoção de uma das mais importantes e profundas raízes culturais do Brasil. (CARTA DO MAFRO A MÃE ESTELA DE OXÓSSI. Ofício n° 29/81. 14/10.1981).

A forma de tratamento amistoso e íntimo (“cara amiga”) e o trecho onde os responsáveis da instituição afirmam que a doação dará prestígio à instituição comprovam o fator inverso excepcional dessa coleção: a participação da comunidade afro-religiosa na legitimação do Museu Afro-Brasileiro da UFBA foi construída também através de doações dessas indumentárias aqui estudadas. Em outra correspondência temos o relato de Mãe Cacho <sup>55</sup>, herdeira de pai Nezinho de Muritiba, que na carta de doação <sup>56</sup> da indumentária da entidade do já falecido pai de santo, relata:

---

<sup>54</sup> Carta de agradecimento assinada pela diretora (Yêda A. Pessoa de Castro), vice-diretor (Climério Joaquim Pereira) e coordenador da comissão de implantação do módulo inicial do Museu Afro-Brasileiro (Guilherme A. de Souza Castro) a Sociedade Cruz Santa do Axé Opô Afonjá, em nome da Yalorixá Estella Azevedo.

<sup>55</sup> Mãe Cacho, Genildes Cerqueira do Amorim, filha carnal de Pai Nezinho de Muritiba e herdeira sacerdotal do Ilê Ketu Axé Ogum Megegê.

Estou certa, Magnífico Reitor, de que a doação vai ao encontro das aspirações que inspiraram a iniciativa tão importante de dotar a Bahia de tão significativo marco de sua história o qual será repositório maior das tradicionais relações entre brasileiros e africanos e fortalecerá os laços que unem os contingentes raciais que formam, harmoniosa e solidariamente, a comunidade nacional. (CARTA DE GENILDES CERQUEIRA DE AMORIM, MÃE CACHO, YALORIXÁ DO ILÊ KETU AXÉ OGUM MEGEGÊ, AO REITOR DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA PROF. DR. LUIZ FERNANDO MACEDO COSTA. 04 de janeiro de 1982).

A carta demonstra a importância dada por essa representação religiosa à criação do museu, e através do ato de doação para o acervo, demonstra a credibilidade depositada na instituição. Assim sendo, quando há uma participação da comunidade e uma prévia discussão dos caminhos a serem traçados pela instituição, a possibilidade de “erro” no discurso é reduzida; a instituição ganha quando há a possibilidade de diálogo e troca de experiências, informações e conhecimento precedendo a montagem expositiva.

A comunidade religiosa esteve envolvida na criação do Museu Afro Brasileiro da UFBA, na tarefa de doações para compor o acervo da instituição. As doações foram feitas a partir de 1981, um ano antes da abertura oficial do museu:

O (...) grupo com entrada em 1981 – com doações feitas por casas baianas de candomblé – foi composto por oitenta e oito artefatos. A maior parte, trajes, peças e acessórios de vestuário. Não se pode considerar como um lote de entrada por se tratar de doações de pessoas e instituições diferentes. Porém, se entende que os esforços para a abertura do museu vêm ter motivado as doações. (SANDES, 2010, p.168).

No ano de 1981, o museu realizou diversas atividades para dinamizar o espaço onde iria se instalar no ano seguinte, promovendo uma maior integração com a comunidade. Também neste ano, houve a realização do Encontro de Nações do Candomblé, que contou com a articulação do Prof. Vivaldo da Costa Lima e a presença de lideranças de peso para o culto afro-brasileiro como a Yalorixá Olga do Alaketu<sup>57</sup>.

O I Encontro de Nações de Candomblé, realizado em 1981, nasceu da ideia de um curso de extensão sobre as religiões afro-brasileiras. Na primeira edição, já foi comemorada a participação de representantes da nação angola que foi pouco mencionada nos estudos clássicos. A palestra de abertura do encontro foi feita pelo antropólogo Vivaldo da Costa Lima, autor do texto clássico sobre o uso do conceito de nação para definir as tradições do candomblé. Os demais palestrantes foram escolhidos a partir de sugestões do povo de santo. O patrono foi o orixá Ogum (RAMOS, 2013).

---

<sup>56</sup> Carta ao então reitor da Universidade Federal da Bahia, Prof. Dr. Luiz Fernando Macedo Costa, em 04 de janeiro de 1982. Foi redigida pelo Advogado, Prof. Edvaldo Brito e assinada por Mãe Cacho.

<sup>57</sup> Olga Francisca Régis, conhecida como Yalorixá Olga do Alaketu foi a sacerdotisa do Ilê Axé Maroiá Laje Alaketu.

Após esse encontro e do desenvolvimento de outras atividades educativas pelo MAFRO nos anos de 1981 e 1982, está registrada a entrada das peças que compõem boa parte da coleção de indumentária afro religiosa da instituição. Trata-se de uma coleção de caráter especial para a história da instituição, para o acervo de cultura material afro-brasileira, mas principalmente para a trajetória de resistência e valorização da cultura religiosa de matriz africana. Nesse trabalho, foram selecionados para análise conjuntos de indumentárias de sacerdotes, orixás, voduns e inquices, totalizando dezesseis (16) de um total de trezentos e vinte e uma (321) peças existentes no acervo <sup>58</sup>, conforme quadro:

<b>Indumentária adquirida por compra</b>	MAF 0432
<b>Indumentárias de Orixás</b>	MAF 0604 MAF 0609 MAF 0611 MAF 0612 MAF 0614 MAF 0616 MAF 0783
<b>Indumentárias de Voduns</b>	MAF 0608 MAF 0619 MAF 0615
<b>Indumentária de Inquice</b>	MAF 0610 MAF 0617 MAF 0627
<b>Indumentária de Sacerdotes</b>	MAF 0605 MAF 0674

A seleção das dezesseis entre um universo de trezentos e vinte e uma indumentárias pode ser explicado seguindo o critério da uniformidade estética e informacional do acervo em estudo. Entre as 321 indumentárias existentes, há roupas de capoeiristas, de blocos afros e

---

<sup>58</sup> As peças são registradas individualmente, sendo que cada parte possui um número de registro sequencial diferenciado. As peças aqui serão analisadas no conjunto que formam para constituir uma peça de vestuário completa.

peças avulsas de indumentária afro-religiosa. Dentro desse universo, a pesquisa se aterá às dezesseis peças selecionadas porque as mesmas contemplam o universo das três principais nações que tiveram seus cultos disseminados no Brasil: nação Angola, Jêje e Ketu.

Apesar da predominância, é interessante notar que o acervo não é concentrado na etnia nagô, trazendo a cultura angola e jêje para o estudo. Este acervo está ligado a importantes casas de candomblé e a algumas descendentes das casas matrizes, mais antigas. Retrata também o modo à época das representações das entidades, tornando possível notar as diferenças e semelhanças para a atual realidade das casas de candomblé, quando se fala em indumentária. A coleção está previamente documentada com relação à sua procedência e origem, um fator aliado à seleção das dezesseis peças a serem pesquisadas. Assim, estudar essa coleção é ação de importância não só no nível da cultura material afro-religiosa, mas também por representar o universo particular dos signos, símbolos, histórias e percursos percorridos pelos fiéis ao longo de sua trajetória dentro das casas de axé.

Foram doados também trajes de caboclo, que não farão parte da análise, pois, apesar de compreendermos que a figura do caboclo pertence ao universo afro religioso, entende-se que as peças pretendidas para análise possuem uma linearidade estética, enquanto uma coleção que abrange entidades de três diferentes nações (orixás/voduns/inquices), além de peças de sacerdotes, dentro do amplo universo das roupas de santo.

Trata-se de uma coleção de significativa importância, pois, além de trazer os símbolos e significados desse elemento representativo da cultura material afro-religiosa, que é a indumentária, ainda resgata a história de alguns terreiros de Salvador entre as décadas de 1970 a 1990. A coleção também tem influência marcante também na trajetória do Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia, pois reflete a política de aquisição de acervo de um museu na época de sua idealização e abertura, sendo fator determinante para a sua compreensão enquanto instituição. Um acervo que possui uma série de detalhes particulares relativos à estética e à cultura material de algumas casas representativas do candomblé da Bahia.

## CAPÍTULO IV

### **Análise da coleção de Indumentárias do Museu Afro-Brasileiro da UFBA**

Nesse capítulo está compreendida a análise das dezesseis peças selecionadas. A descrição iconográfica compreendeu a primeira etapa do processo. Conforme Panofsky (1979), a iconografia é um método de proceder puramente descritivo, até mesmo estatístico. As fontes para embasar as descrições das peças foram orais, através de entrevistas feitas com costureiras de roupas de axé. Como afirma Elisabete Pádua, entrevistas funcionam como fator importante para pesquisa, pois “constituem uma técnica alternativa para se coletar dados não documentados sobre um determinado tema” (PÁDUA, 2000, p. 66). Dessa forma, a partir das entrevistas com as costureiras, foi possível compreender termos específicos utilizados para identificar as peças do vestuário afro-religioso.

As fichas de identificação do objeto foram elementos norteadores, por concentrarem informações primordiais de cada peça. A elaboração de um quadro representativo das comunidades de onde vieram as doações das peças também fizeram parte desta etapa.

Há um breve histórico das comunidades/terreiros que fizeram a doação, relatando, sempre que possível, as características da liderança à época da doação e a realidade vivida pelas comunidades em tempos atuais. A análise iconológica compôs a última etapa deste estudo. A iconologia elucida o significado simbólico do exposto. Panofsky menciona que o investigador deve precisar de uma espécie de “sexto sentido”, uma capacidade de observação sumária do conteúdo. Dessa forma, a análise iconológica baseou-se em imagens e fontes simbólicas das entidades incorporadas oriundas na costa ocidental africana, nos mitos e histórias de simbolismo dos orixás, voduns e inquices que permeiam o candomblé e a memória oral a partir dos relatos dos fiéis das religiões afro-brasileiras. No entanto, é necessário observar que as fontes para análise são variadas, e o que se tem aqui é uma tentativa de achar uma confluência entre estas.

#### *Ficha de documentação museológica*

Preencher a ficha de identificação de um objeto museológico, procedimento altamente técnico, é de grande importância para realização de pesquisas relacionadas a objetos museológicos. A ficha é a primeira fonte de informação do objeto a que o pesquisador de cultura material musealizada deve recorrer. A ficha de identificação aqui apresentada não corresponde ao modelo exato utilizado no MAFRO; o mesmo foi alterado de forma a atender

as necessidades da pesquisa. Os quadros estão devidamente numerados, através da seguinte ordem:

- O número de registro, correspondente ao número que identifica a peça dentro do acervo total do museu. Numeração bipartida, composta por duas dezenas.
- A designação correspondente à indentificação da peça dentro do universo de classe e subclasse desenvolvida por Juipurema Sandes (2010) em sua dissertação de Mestrado, sobre a coleção de cultura imaterial do MAFRO<sup>59</sup>. A identificação da coleção segue também a unidade classificatória desenvolvida por Juipurema Sandes (2010).
- Os campos relacionados à época, identificação, autoria, material/técnica e localização, que foram preenchidos conforme a ficha de identificação da instituição. É importante notar que, no campo “autoria”, todas as fichas analisadas contam com a informação: “não identificada”; não é comum assinar-se a criação de uma indumentária de santo, além do fato de que o hábito da costura por parte dos fiéis também faz parte da realidade de um terreiro de candomblé; assim, há a possibilidade de execução da costura pela própria fiel detentora da entidade que irá vesti-la.
- O campo origem corresponde ao doador(a) e o campo de procedência ao terreiro do qual faz ou fez parte o doador(a) da peça.
- As informações sobre data de entrada e o modo de aquisição, que foram coletadas nas fichas museológicas da instituição e tiveram suas informações confirmadas na dissertação de Sandes (2010).
- A descrição corresponde à iconografia do objeto, com descrição minuciosa dos caracteres físicos.
- O quadro representativo da comunidade, que foi incorporado à ficha nessa pesquisa, e contém informações sobre a denominação do terreiro, a nação a qual pertence, a

---

<sup>59</sup> “(...) foram adotadas classes ou unidades classificatórias que respeitassem os princípios básicos da classificação, sempre selecionando termos que precisassem a idéia e descrição do artefato. A questão básica, levantada durante o processo de construção do quadro classificatório, dirigida virtualmente ao artefato foi: ‘o que você pe em primeiro lugar?’ ou de outra forma: ‘ qual sua definição primária no contexto das religiões afro-brasileiras’. (...) No total foram gerados seis níveis de classificação hierarquizados, a cada nível a definição foi ganhando uma especificidade. Foram construídas 227 subclasses, sendo todas conectadas a quatro macro-classes. (...) As quatro macro-classes adotadas para o quadro classificatório do acervo de cultura material afro-religiosa, foram: Insígnia; Instrumento sonoro; utensílio e Vestuário.” (SANDES, 2010, P. 29-30).

liderança atual, o ano de fundação e o endereço. Estas informações foram pesquisadas no estudo de Mapeamento dos Terreiros de Salvador (2008)<sup>60</sup>.

*Metodologia: Grupos de análise*

As peças aqui apresentadas chegaram ao MAFRO a partir de doações (93,75%) e compra (apenas 6,25%). O registro documental das doações não se encontra completo. Apenas algumas peças possuem documento de doação no acervo da instituição. Porém, mesmo com a escassez da maioria destes documentos, é possível considerar o seguinte cenário político administrativo para a chegada dessas peças: a narrativa vinculada ao contexto das doações seria o de legitimação dada ao MAFRO, por parte da comunidade. A partir das doações, as comunidades de terreiro doadoras estavam não só corroborando para o enriquecimento do acervo do museu, mas também demonstrando o apoio a primeira instituição museal voltada para a valorização da cultura afro-brasileira na cidade de Salvador.

O longo silêncio sobre o passado, longe de conduzir ao esquecimento, é a resistência que uma sociedade civil impotente opõe ao excesso de discursos oficiais. Ao mesmo tempo ela transmite cuidadosamente as lembranças dissidentes nas redes familiares e de amizades, esperando a hora da verdade e da redistribuição das cartas políticas e ideológicas. (POLLAK, 1989, p.05).

Seguindo essa lógica, pais e mães de santo se aproximaram de políticos e acadêmicos a fim de proteger-se inicialmente da ação do estado<sup>61</sup> que os perseguia e posteriormente valorizando e dando prestígio a sua casa de candomblé. Assim, cargos considerados de cunho social foram concedidos a escritores, antropólogos e políticos<sup>62</sup>. A partir da década de 1970,

---

<sup>60</sup> Pesquisa que compôs o Programa de Valorização do Patrimônio Afro-Brasileiro, tendo sido realizada pelo Centro de Estudos Afro-Orientais em parceria com as Secretarias Municipais de Reparação e de Habitação.

<sup>61</sup> A perseguição aos cultos afro-brasileiros existe desde os tempos coloniais, incentivada pela classe dominante – que acreditava ser uma forma de rebelião dos negros escravos – e pela imprensa. Na década de 1930 houve a implementação da Lei de Jogos e Costumes, que condicionava a realização de rituais à autorização policial, além de limitar o horário de término às 22 horas. Na Bahia, somente em 1976 as religiões de matriz africana tiveram a seu favor, depois da mobilização de seus adeptos, a Lei nº 25.095, que decretou às sociedades que pratiquem culto afro-brasileiro que assim possam exercer seu culto, independente de registro, pagamento de taxa ou obtenção de licença junto a autoridades policiais. A lei foi assinada pelo então governador do Estado da Bahia, Roberto Figueira Santos.

<sup>62</sup> “(...) há um outro fato que considero paradigmático dessa relação que se constitui entre o poder público e o candomblé. Em março de 1975, dezenas de filhas e mães-de-santo foram ao Palácio de Ondina agradecer ao governador do estado, Antônio Carlos Magalhães, pelo apoio à preservação das religiões de origem africana na Bahia. Contando com a presença do prefeito da cidade, Clériston Andrade, e de Dorival Caymmi, o ato foi sublinhado na imprensa pela ‘ternura e pelo pitoresco da reunião’. De imediato, o fato adquire uma exuberância

os sacerdotes das religiões africanas começam a ser convidados a participar de mesas, encontros e fóruns relacionados à cultura afro-brasileira. E, dessa forma, seguindo o fluxo da relação amistosa entre academia, política e terreiros de candomblé, surgiu o convite para a preservação da expressão a partir da doação de um acervo museológico de cultura material afro-brasileira.

Por uma necessidade de sistematização houve uma subdivisão em grupos temáticos das indumentárias selecionadas para análise:

#### Grupo 01 – Indumentária de palha da costa

Nº de registro	Designação	Nação	Identificação	Origem	Procedência	Modo de aquisição	Data de entrada
<b>MAF 0783</b>	Indumentária de Orixá	Ketu	Indumentária do Orixá Omolu	Sra. Rita Maria dos Santos	Desconhecida	Doação	Novembro de 1992
<b>MAF 0432</b>	Indumentária de Orixá	Ketu	Indumentária do Orixá Omolu	Desconhecida	Desconhecida	Compra	1982

O grupo 01 é composto por duas indumentárias do Orixá Omolu, sendo que uma delas foi doada e a outra foi objeto de compra para compor o acervo do museu<sup>63</sup>. A doação conta com o nome do doador (localizado no campo origem), porém não há informações sobre o terreiro (campo “procedência”) da peça, o que dificulta a busca da forma pela qual a mesma

---

pela presença do povo-de-santo nos jardins da residência do governador do estado. As ialorixás e yaôs, com a indumentária própria do seu universo sagrado e seus belos colares, ocupavam, de modo notável, o Palácio de Ondina, símbolo do maior poder estatal. Se a beleza plástica da cena é patente, outros significados podem ser nela percebidos. Não conheço referência mais significativa que tenha se expressado tanto em termos numéricos – oitenta mulheres – quanto na explícita inserção do povo-de-santo em um dos maiores espaços de simbologia política no país. As interfaces do candomblé com o poder público adquiriam, por conseguinte, outros contornos. De religião secularmente perseguida pelo Estado, passava a ter relações positivamente publicizadas pelo poder público. (...)” (SANTOS, 2005, p.145).

<sup>63</sup> Sobre políticas de aquisição em museus temos as seguintes observações:

“- É importante que o museu tenha um Conselho Consultivo para opnar a respeito das peças a serem ou não recebidas, a fim de que a responsabilidade nao seja exclusiva do diretor.

- O museu, ao receber um objeto, deve ser observar se a documentação está correta, a sua autenticidade, o estado de conservação e o seu valor de mercado para efeitos de seguro.

- A documentação de um objeto pode ser composta por cartas, recibos de compra ou venda anterior, cópia de testamento do doador que se incorporará ao arquivo documental.

- Na compra de um objeto pelo museu, é necessária a apresentação de faturas, recibos ou outros documentos que comprovem a realização da transação comercial.

- As peças coletadas em expedições científicas e arqueológicas e que posteriormente se integrarem ao acervo do museu, deverão conter todas as informações do local onde foram recolhidas.” (COSTA, Evanise Páscoa. Princípios básicos de Museologia. Curitiba: Coordenação do Sistema Estadual de Museus. Secretaria de Estado da Cultura, 2006, 100p.).

chegou até o museu e a quem pertenceu. A indumentária resultante da compra também não tem origem ou procedência conhecidas, dificultando o entendimento sobre o mercado de roupas de santo e o entendimento do motivo pelo qual o museu realizou tal compra, sendo que estava recebendo um grande efetivo de doações à época. É possível notar que o ano da compra (única desta coleção) é correspondente ao ano de abertura do museu (1982). Pode-se considerar a possibilidade de que a compra tenha sido feita em razão de, próximo às datas de abertura, o museu não ter conseguido doação de uma indumentária do orixá Omolu para apresentar na exposição. Corrobora tal hipótese o fato de que a doação da outra indumentária deste orixá só se concretizou dez anos depois, em 1992.

#### Grupo 02 – Nação Ketu

Nº de registro	Designação	Nação	Identificação	Origem	Procedência	Modo de aquisição	Data de entrada
<b>MAF 0604</b>	Indumentária de Orixá	Ketu	Indumentária do Orixá Iansã	Yalorixá Olga do Alaketu	Terreiro Ilê Maroiá Laje Alaketu	Doação	1981
<b>MAF 0609</b>	Indumentária de Orixá	Ketu	Indumentária do Orixá Ogum	Babalorixá Moacir Barreto Nobre	Terreiro Ilê Axé Ogum Alakaye	Doação	1989
<b>MAF 0611</b>	Indumentária de Orixá	Ketu	Indumentária do Orixá Xangô	Babalorixá Balbino Daniel de Paula (Obarayín)	Terreiro Ilê Axé Opô Aganju	Doação	Dezembro de 1981
<b>MAF 0612</b>	Indumentária de Orixá	Ketu	Indumentária do Orixá Oxum Opará	Babalaxé Luís Sérgio Barbosa	Terreiro Orile Eda Ifã Ju	Doação	Outubro de 1981
<b>MAF 0614</b>	Indumentária de Orixá	Ketu	Indumentária do Orixá Ogum	Babalorixá Manuel Cerqueira de Amorin (Nezinho Bom no Pó)	Terreiro Ilê Alá Ketu Ashé Ogum Medjédjé	Doação	04.01.1982
<b>MAF 0616</b>	Indumentária de Orixá	Ketu	Indumentária do Orixá Oxóssi	Yalorixá Stella Azevedo	Ilê Axé Opô Afonjá	Doação	1981

O grupo dois refere-se às indumentárias da nação Ketu, de língua iorubá, descendente do povo nagô. São indumentárias que perteceram a terreiros de grande notoriedade e a yalorixás e babalorixás que deixaram sua história nos estudos sobre o candomblé na Bahia. Desta forma, segue aqui um breve histórico sobre as casas e lideranças que fizeram as doações:

**Terreiro Ilê Maroiá Laje Alaketu** – Segundo registros da comunidade, foi fundado por Otampê Ojaro, uma das descendentes do reino de Ketu, no antigo Daomé (atual Benin). Conforme relato de pesquisadora Lisa Earl Castilho, temos o seguinte:

(...) a ideia de que Otampê Ojaró fosse originária do reino de Ketu encontra apoio nas tradições orais e na historiografia desse reino iorubá. Como [Vilvaldo Costa] Lima mostra, o apelido do terreiro, *Alaketu*, seria, provavelmente, uma corruptela so iorubá *ará Ketu*, “gente de Ketu”, po, alternativamente, uma referência ao título do rei daquele reino, justamente *aláketu*. Outro ponto importante é que a área do terreiro é consagrada ao orixá caçador., Oxóssi, que, em Ketu, é uma das mais importantes divindades do panteão iorubá. Ademais, o sobrenome da fundadora do terreiro Ojaró, é uma das cinco linhagens do reino, mais conhecida como Aro. O *aláketu*, que reinou de 1780 a 1795, Akebioru, era dessa família, e o povoado de nascimento de sua mãe, Iwoye, foi atacado pelos daomeanos em 1789. Foram presas duas mil pessoas, entre elas uma neta do rei, chamada Otankpe Ojaró – obviamente, o mesmo nome que, no Brasil, seria transposto à escrita como ‘Otampê Ojaró’. (CASTILHO, 2011, p. 217-218).

Após a constituição do terreiro e sacerdócio de Otampê Ojaró, ocorreu na comunidade uma sucessão de sacerdócio dentro da linhagem de descendência direta (dentro do núcleo familiar) de sua fundadora. Dessa forma, a fundadora foi sucedida por sua filha Ocobiodé; e logo depois vieram Babá Adoré e Dionísia Francisca Régis (falecida em 1953). O terreiro do Alaketu só é mencionado nos registros etnográficos em 1937, quando indicado para visitação dos participantes do II Congresso Afro-Brasileiro. Após a morte de Dionísia, assumiu o sacerdócio a sua sobrinha neta Olga Francisca Régis. Olga do Alaketu, como ficou conhecida, destacou-se por participar de congressos e fóruns sobre as religiões afro-brasileiras, viajar para o continente africano (onde recebeu o título de princesa do reino de Ketu), além de ter sido fonte de memória oral para pesquisadores como Vivaldo da Costa Lima. Faleceu em 29 de setembro de 2005. O sacerdócio foi assumido pela filha consaguínea de mãe Olga, Jocelina Barbosa Bispo (Mãe Jojó do Alaketu). O terreiro foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) em 2005.

**Terreiro Ilê Axé Opô Afonjá** – O terreiro, dissidente da casa matriz Ilê Axé Iyá Nassô Oká (Terreiro da Casa Branca)<sup>64</sup>, foi fundado por Eugênia Ana dos Santos, Mãe Aninha, em 1910. O terreiro originou-se no Nordeste de Amaralina, mudou para Ladeira da Praça, até instalar-se definitivamente no São Gonçalo. Com o auxílio do Babaláwo Martiniano Eliseu do Bonfim<sup>65</sup>, foi introduzido nesse terreiro o Corpo de Obás (ou Mogbás),

---

<sup>64</sup> Ilê Axé Iyá Nassô Oká foi considerada a primeira casa de candomblé de nação ketu aberta em Salvador, Bahia. É dissidente do antigo Candomblé da Barroquinha e foi fundado por Iyá Nassô, umas das princesas africanas vindas do reino de Oyó (Nigéria). Foi o primeiro Monumento Negro considerado Patrimônio Histórico do Brasil desde o dia 31 de maio de 1984.

<sup>65</sup> Martiniano Eliseu do Bonfim foi um membro muito influente dos candomblés da Bahia, desde os fins do século XIX. Nina Rodrigues a ele já se referia, sem mencionar-lhe o nome, como um valioso informante. (...) Teria, pelo tempo em que Nina o conheceu, cerca de trinta anos, pois nascera em 1859. Há quem diga que em 1860 ou mesmo 1861, sem muita certeza. (...). A tradição oral do povo-de-santo e as referências escritas de

aos moldes do reino de Oyó, na Nigéria, que correspondem aos doze ministros da casa de Xangô (sendo seis a direita, os Otun e seis a esquerda, os Osi). Foi ela também que dedicou uma casa a cada Orixá, individualizando, assim, as práticas religiosas, e fomentando nos filhos da casa um estreitamento de laço com os irmãos do mesmo Orixá. Após a morte de Mãe Aninha (em 1938), assumiu a casa temporariamente Mãe Bada de Oxalá, que já era muito idosa e doente. Porém, em sua época, o terreiro era visitado por Babalorixás como Procópio, Ciriaco, Bernadinho e Nezinho de Ogum. Após sua morte, assumiu Mãe Senhora, que regeu a casa por mais de trinta anos. Essa, além de contar com o apoio de artistas, antropólogos e autoridades, recebeu o título de Iyá Nassa – principal líder feminina no culto a Xangô – das mãos do Rei de Oyo, na Nigéria. Mãe Senhora faleceu em 1967, deixando seu posto para Mãe Ondina de Oxalá, que liderou a casa entre 1969 e 1975. Sua sucessora foi Maria Stella de Azevedo Santos, conhecida como Mãe Stella de Oxóssi. No seu primeiro pronunciamento público (na II Conferência Mundial de Tradição dos Orixás e Cultura em 1983), Mãe Stella lançou suas ideias originais sobre o fim sincretismo. Ela integrou a comitiva organizada por Pierre Verger (grande amigo da falecida Mãe Senhora) para a comemoração da Semana Brasileira na República do Benin, na África, em 1981. Sua presença mereceu destaque, e ela foi recebida com honras de líder religiosa. Em 1999, o Ilê Axé Opô Afonjá foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). Recentemente (2013), a líder religiosa do Opô Afonjá, nos seus 88 anos, tomou posse de uma cadeira na Academia Baiana de Letras.

**Terreiro Ilê Axé Ogum Alakaye** – Foi fundado em 1974 pelo Babalorixá Moacir de Ogum (Oguntósi), filho de santo de Mãe Senhora do Ilê Axé Opô Afonjá. A roça ocupa uma área de 2.081 m<sup>2</sup> em Paripe (Salvador/BA). O Axé Ogum Alakayê mantém estreita relação com o Ilê Agboulá, na Ilha de Itaparica, Bahia. Pai Moacir foi iniciado no Ilê Axé Opô Afonjá por indicação direta do Babá Agboulá (Egum do Ilê Agboulá) a Mãe Senhora. Alguns membros do Ilê Axé Ogum Alakaye são detentores de postos no Ilê Agboulá. Pai Moacir,

---

pesquisadores e escritores como Édison Carneiro, Jorge Amado, Artur Ramos, Áydano do Couto Ferraz, Donald Pierson, Ruth Landes, E. Franklin Frazier e outros transformaram o velho Martiniano numa figura lendária do candomblé da Bahia. Sua vida, seus antepassados, suas viagens à África, seu saber, sua autoridade e participação efetiva – como babalaô e conselheiro – nas mais antigas e prestigiosas casas-de-santo, tudo isto o faz merecedor de um estudo mais aprofundado (...). (LIMA, 2003).

ainda em vida, detinha o posto de Balogun do Ilê Agboulá. Após seu falecimento, assumiu a casa Fátima de Ogum, primeira Iyalaxé<sup>66</sup> do terreiro.

**Terreiro Ilê Axé Opô Aganjú** - Fundado em 1972 pelo Babalorixá Balbino Daniel de Paula, que ficou conhecido com Obarayín. O mesmo nasceu em uma família com raízes no culto afro-brasileiro. Foi iniciado em 1959 por Mãe Senhora no Ilê Axé Opô Afonjá, a quem já conhecia por acasião dos cultos de Egungun, de que já participava desde pequeno. Na ocasião, conheceu também o antropólogo e etnógrafo Pierre Verger – com quem mais tarde viria a visitar o Benin. Foi o primeiro filho de santo do sexo masculino de Mãe Senhora. Criou o Oyié Mogbá ti Sangó, semelhante ao culto dos Obás de Xangô de sua casa matriz, o Opô Afonjá. O terreiro foi tombado a nível estadual pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural (IPAC/BA) em 2005.

**Terreiro Ilê Alá Ketu Ashé Ogum Medjédjé** – Sobre o terreiro, foram encontradas informações, provenientes da documentação do MAFRO:

O ‘terreiro’ segue o ritual KETU e se chama ‘ILÉ IBSE ALÉ KETU ASHÉ OGUM MEGEGÊ’, tendo como atual Yalorisá a signatária, GENILDES CERQUEIRA DE AMORIM, ‘Mãe Cacho’. Existe desde 1929, quando ‘MÃE MENININHA DO GANTOIS’ deu-lhe ‘ashé’ que se acha implantado na ‘roça’. (Documento assinado em 04 de janeiro de 1982 por Genildes Cerqueira de Amorim, Mãe Cacho).

Seu líder espiritual Manuel Cerqueira Amorim era conhecido como Pai Nezinho de Muritiba ou Nezinho Bom no Pó. O Pó a que se refere o título dado a esse pai de santo também era conhecido como Zorra e era preparado com raízes, folhas e outros ingredientes considerados à época como feitiço. Esta receita era apenas conhecida pelos mais velhos no candomblé e estes não a repassavam para ninguém. O babalorixá Nezinho de Muritiba foi iniciado por Maria da Glória Nazareth, antecessora de Mãe Menininha no sacerdócio do terreiro do Gantois. Lá recebeu o título de Babá Egbé, e ainda hoje é lembrado e respeitado pela nação Ketu. Iniciou também, em 1937, Luiza Franquelina da Rocha, conhecida como Gaiaku Luiza, da qual falaremos no grupo 03.

**Terreiro Orile Eda Ifã Ju** – Não foram encontrados maiores registros sobre essa casa. No livro *Mapeamento dos Terreiros de Salvador*, consta como uma casa de nação Ketu, tendo como regente o Orixá Oxum. Foi fundada em 1964, localizada no Alto do Peru, em Salvador/BA; atualmente, segundo o mesmo livro, a liderança religiosa é de Luiz Sérgio

---

<sup>66</sup> Cargo de grande importância dentro do culto nagô. É mãe do axé, a pessoa responsável por distribuir a energia vital (axé) daquela comunidade.

Barbosa, registrado nos altos de documentação do acervo como herdeiro e filho da matriarca da casa, Yalorixá Teófila Barbosa.

### Grupo 03 – Nação Jêje

Nº de registro	Designação	Nação	Identificação	Origem	Procedência	Modo de aquisição	Data de entrada
MAF 0608	Indumentária de Vodun	Jêje	Indumentária do Vodun Azunsu	Luiza Franquelina da Rocha (Gaiaku Luiza)	Terreiro Humpame Ayono Huntoloji	Doação	26.05.1983
MAF 0615	Indumentária de Vodun	Jêje-Mahin	Indumentária do Vodun Sobó	Doné <sup>67</sup> Runhó	Terreiro do Bogun	Doação	1981
MAF 0619	Indumentária de Vodun	Jêje	Indumentária do Vodun Azunsu Onipó	Walter Rocha dos Santos	Terreiro Manezinho de Oxóssi	Doação	Julho de 1982

O grupo três comporta as indumentárias da nação jêje (voduns) que, apesar da predominância iorubana nos estudos sobre candomblé ao longo das décadas, encontra-se representado hoje em trabalhos contundentes sobre o candomblé, já que, segundo Parés (2007), a partir da segunda metade do século XIX congregações religiosas desta nação já se organizavam.

Apresentamos aqui breve histórico das casas que fizeram doações de indumentária ao MAFRO:

**Terreiro do Bogum** – Zoogodô Bogum Malé Rundô já foi chamado, segundo autores, de terreiro mais antigo do jêje. Segundo Parés (2007), a fundação dos primeiros assentos do terreiro ocorreu no final do século XVIII, quando existia uma fazenda de engenho com uma grande concentração de escravos, em sua maioria da nação mahi. Neste terreiro, a primeira líder religiosa de que se tem notícia foi Ludovina Pessoa. Após sua morte, o candomblé do Bogun fechou por vários anos, sendo reaberto por volta de 1890, quando a liderança foi assumida por Valentina (não se conhece o seu sobrenome). Sucederam-na Maria Emiliana da Piedade (conhecida como Miliana, entre 1937 e 1950), Maria Romana Moreira (conhecida como Rominha, entre 1953 e 1956) e Valentina Maria dos Anjos (de apelido Runhó). Mãe Runhó liderou o terreiro do Bogum entre 1960 e 1975. Sobre a mesma, relata Parés:

Valentina dos Anjos era filha do vodun Sogbo Adam e seu nome africano era Mere Doji. (...) Os que a conheceram descrevem seu caráter como firme, responsável, alegre e com muita fé. Ela se declarava católica e com ‘simpatia por São Jerônimo’, o que não é de estranhar, se lembramos o sincretismo de São Jerônimo com Xangô e

<sup>67</sup> Doné é um cargo, exclusivamente feminino, no candomblé de nação jêje. É a sacerdotisa dos voduns.

Sogbo. Runhó não gostava de Candomblé quando era moça, mas após a iniciação aceitou a responsabilidade religiosa com total dedicação. Equede Santa, sua irmã carnal, comentava que o ‘Sogbo de Runhó não aceitava convites de qualquer pessoa’, aludindo à sobriedade de seu comportamento. Jorge Amado a reverenciou como exemplo da ‘discrição e o recato tradicionais da nação jeje’ e outros destacaram a ‘austeridade com que conduziu seu Candomblé’. (PARÉS, 2007, p.237).

Após seu falecimento, assumiu sua filha, Evangelista dos Anjos Costa, Nicinha, que liderou o terreiro entre 1978 e 1994. Essa época foi marcada por uma busca de maior visibilidade do terreiro por parte da comunidade. Mãe Nicinha foi anfitriã de palestras e encontros com líderes religiosos da África. Após o seu falecimento, o terreiro permaneceu fechado ao público por sete anos. As atividades públicas só foram retomadas em 2003 quando Zaildes Iracema Mello, Mãe Índia, assumiu a casa. Nessa época, o terreiro foi tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e recebeu apoio da Fundação Cultural Palmares e recurso do Ministério da Cultura para sua recuperação. A praça próxima ao terreiro foi denominada de Mãe Runhó, onde há também um busto da líder religiosa, em sua homenagem.

**Terreiro Humpame Ayono Huntoloji** – Para adentrar na história desse terreiro da nação jêje mahi é necessário, antes, entender a história de sua fundadora e primeira sacerdotiza, Luiza Franquelina da Rocha. Ela nasceu em 1909, na cidade de Cachoeira, no Recôncavo Baiano. Sua família já tinha envolvimento com candomblé na cidade. Foi para Salvador na juventude, onde se casou, mas após separar-se voltou para sua cidade natal. Lá foi iniciada por Sr. Nezinho de Muritiba na nação Ketu, em 1937. Devido a problemas adquiridos com o Pai de Santo, deixou o terreiro em 1939, retornando para Salvador, e exerceu o ofício que também era obrigação ritual do orixá ao qual tinha sido consagrada: como filha de Oyá, passou a vender acarajés nas ruas da capital baiana. Passou alguns anos adoentada – o que foi considerado por ela feitiço do seu Pai de Santo – e se viu na necessidade de uma nova iniciação, agora na nação Jêje-Mahi. Foi iniciada por Maria Romana Moreira, Romaninha, no Terreiro do Bogum em 1944. Romaninha, à época, não era a sacerdotisa da casa, e sim Maria Emiliana da Piedade. Após a morte de Emiliana, por divergências de sucessão, Romaninha saiu do Bogum levando sua filha Luiza. A mesma foi consagrada Gaiaku<sup>68</sup> Luiza em 1945 (após um ano de iniciação no Jêje e sete no Ketu), por sua mãe Romaninha em cerimônia realizada na moradia da própria Gaiaku. Plantou o axé do

---

<sup>68</sup> *Gaiaku* é um cargo exclusivamente feminino, semelhante a Doné, também utilizado na nação jeje e a Iyalorixá na nação ketu.

Humpame Ayono Huntoloji em 1950, no bairro Variante do Cabrito, no subúrbio ferroviário de Salvador, onde está situado o Parque São Bartolomeu<sup>69</sup>. A abertura da casa se deu em 1952, com uma festa para o vodun Azunsú. O terreiro funcionou no local durante 11 anos, quando, em 1961, após o afastamento de membros do terreiro, a sacerdotisa Luíza voltou para Cachoeira. Lá permaneceu na casa dos pais sanguíneos até comprar um terreno em Cachoeira em 1962 e transferir o terreiro para lá. Gaiaku Luiza tornou-se referência e fonte de conhecimento para que diversos estudiosos realizassem pesquisas sobre o culto Afro-Brasileiro.

O que é significativo pensar é que *gaiaku* ganha visibilidade, a partir do momento em que o Candomblé passa a ter maior visibilidade também na sociedade mais ampla. O foco deixa de ser apenas os ‘grandes’ terreiros ketu e o Candomblé deixa de ser apenas um lugar onde se pratica o culto às divindades de origem africana e passa a ser visto como um espaço político, de debates de inclusão social, de produção cultural. É nesse contexto que o Humpame também se destaca e *gaiaku* Luiza se torna mais visível aos olhos do mundo. Ela tinha a consciência dessa visibilidade e de como sua imagem era apropriada, por aqueles que faziam parte do Humpame (SANTOS, 2013, p.121-2).

O Humpame Ayono Huntoloji foi tombado pelo IPAC em novembro de 2006 como patrimônio material, dada a relevância cultural e religiosa mantida naquele espaço.

**Terreiro Manezinho de Oxóssi** – As informações sobre o terreiro e o seu líder são escassas. Por pesquisas orais, foi possível apenas saber que Manezinho de Oxóssi, também conhecido como Manezinho de Sandaió, era um pai de santo conhecido na cidade de Cachoeira de São Félix, não sabendo ao certo situar-lhe em uma nação específica, pois, segundo informações, possuía vasto conhecimento nas mais diversas nações.

#### Grupo 04 – Nação Angola

Nº de registro	Designação	Nação	Identificação	Origem	Procedência	Modo de aquisição	Data de entrada
MAF 0610	Indumentária de Inquice	Angola	Indumentária do Inquice Angorô	Mona de Inquice Marlene da Hora	Unzó <sup>70</sup> Tumba Junçara	Doação	Outubro de 1981
MAF 0617	Indumentária de Inquice	Angola	Indumentária do Inquice Muncubi	Bernardete Junçara	Unzó Tumba Junçara	Doação	Dezembro de 1981
MAF 0627	Indumentária de Orixá	Nagô Vodun	Indumentária de Tempo	Alice dos Prazeres Luz	Terreiro Tira Teima	Doação	Abril de 1982

<sup>69</sup> Área considerada sagrada pelos adeptos do candomblé.

<sup>70</sup> Unzó é o termo utilizado na nação angola para determinar terreiro.

No grupo quatro, trata-se de indumentárias de inquices denominação das entidades, na nação angola<sup>71</sup>. Porém, faz-se necessário notar que apesar de estar designada como indumentária de orixá a peça MAF 0627, é indumentária de Tempo, que não é identificada no panteão Ketu enquanto orixá, e sim a um inquice<sup>72</sup> na nação angola. Deste modo, justifica-se a sua permanência nesse grupo<sup>73</sup>. A cultura Bantu tem papel precursor na formação cultural brasileira, quando falamos em linguagem, congadas e reinados<sup>74</sup> e até em capoeira. No que tange às religiões de matriz africana, os bantu sofrem de uma carência de estudo e prestígio histórico. O nagocentrismo e o prestígio alcançado pelo povo fon (jêje) ao longo das décadas do século XX perpetuaram o isolamento dado à nação angola. Porém, não se pode esquecer que existem casas seculares de nação angola, dentre as quais podemos destacar: o terreiro Tumbesi, fundado por Roberto Barros Reis por volta de 1850; o candomblé do Bate-Folha, fundado por Bernardino da Paixão em 1916; a Casa da Goméia, fundada por João da Goméia (que trataremos no próximo grupo) e o Tumba Junçara, como relataremos a seguir.

**Unzó Tumba Junçara** - Foi fundado em 1919, por irmãos de esteira<sup>75</sup>: Manoel Rodrigues do Nascimento e Manuel Ciriaco de Jesus. O terreiro nasceu no município de Santo Amaro da Purificação, recôncavo baiano. Eles foram iniciados por Maria Neném, em 1910, no terreiro Tumbesi – considerado o mais antigo terreiro de nação angola existente no Brasil. O Tumba Junçara foi transferido de localização diversas vezes: primeiro uma modificação de bairro no mesmo município, depois para o bairro de Beiru já em Salvador; logo depois para dois lugares diferentes na Avenida Vasco da Gama, findando sua peregrinação na Ladeira Vila América, na mesma avenida citada.

Com a morte de Manoel Rodrigues do Nascimento, Ciriaco assumiu sozinho o Tumba Junçara até a sua morte, em 1965. No mesmo ano, após os ritos fúnebres dedicados ao seu líder e fundador, assumiu Sra. Maria José de Jesus. Após seu falecimento, Sra. Iraildes Maria

---

<sup>71</sup> Os inquices (de *nkisi*, plural *minkisi*, “sagrado” em quimbundo, termo usado para objetos, fetiches e estatuetas que contém espíritos chamados *mpungo*) são divindades de origem angolana, culturadas no Brasil pelos candomblés de nações angola e congo.

<sup>72</sup> Nome dado à entidade nesta nação, similar a orixás para nação ketu e voduns na nação jejê.

<sup>73</sup> A identificação do terreiro enquanto pertencente à nação nagô vodun revela uma mescla de divindade de diferentes nações em uma mesma casa, já que a cultura nagô corresponde à nação ketu e o culto aos voduns à nação jejê. Nesses terreiros é comum encontrar divindades de outras nações, o que inclui inquices da nação angola.

<sup>74</sup> O congado e reinado são festejos populares religiosos afro-brasileiros mesclados a elementos religiosos católicos, com dança, cortejo e músicas com intuito de celebrar santos católicos popularmente conhecidos e adotados por escravos e libertos para seus festejos à época colonial brasileira.

<sup>75</sup> Irmãos de esteira correspondem a pessoas que se recolheram juntas, ou seja, no mesmo período e processo de iniciação.

da Cunha assumiu a liderança da casa até os dias de hoje. Há um processo de tombamento que corre desde 2009, por parte do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural do Estado da Bahia (IPAC/BA).

**Terreiro Tira Teima** - Sobre essa comunidade não foram encontradas maiores informações, além das constantes no Mapeamento dos Terreiros de Salvador (2010): foi fundado em 1966 e é liderado, hoje, por Hilda Costa Pepe. Está localizado em Pituaçu, bairro da região litorânea de Salvador.

#### Grupo 05 – Indumentárias sacerdotais

Nº de registro	Designação	Nação	Identificação	Origem	Procedência	Modo de aquisição	Data de entrada
MAF 0605	Indumentária de sacerdote	Ketu	Indumentária de Mãe Menininha	Yalorixá Menininha do Gantois	Terreiro Ilê Iyá Omi Axé Iyamassê (Terreiro dos Gantois)	Doação	1981
MAF 0674	Indumentária de Sacerdote	Angola	Indumentária de Mãe Mirinha de Portão	Altanira Maria da Conceição Souza (Mametó <sup>76</sup> Mirinha de Portão)	Terreiro São Jorge Filho da Goméia	Doação	Abril de 1982

O grupo cinco trás duas indumentárias de sacerdotizas, representantes conhecidas não só no universo das religiões afro-brasileiras. São mães de santo que ficaram famosas por sua atuação pública e política a frente de casas de candomblé:

**Mãe Menininha e o Terreiro do Gantois** – Maria Escolástica da Conceição Nazaré nasceu em fevereiro de 1849, em Salvador. Sua história está diretamente ligada ao Terreiro Ilê Iya Omi Axé Iyamassê, conhecido como Terreiro dos Gantois, ao qual dedicou 64 anos de liderança religiosa. O Terreiro dos Gantois foi fundando numa condição de ruptura. Após a morte de Iyá Marcelina<sup>77</sup>, Yalorixá do Ilê Axé Iyá Nassô Oká (Terreiro da Casa Branca), suas filhas, Maria Júlia Figueiredo e Maria Júlia Conceição, entraram em disputa por essa liderança. Figueiredo acabou assumindo o posto e Conceição, insatisfeita com a derrota, junto a outros dissidentes, fundou o Terreiro dos Gantois em 1849. O mesmo ficou conhecido por esse nome por ser o nome do proprietário do terreno, um belga traficante de escravos e dono de terras. Após a morte de Mãe Júlia, assumiu a casa Mãe Pulchéria. Como a mesma não teve

<sup>76</sup> Sacerdotisa no culto ao inquice. Equivalente a Iyalorixá no Ketu e Doné ou Gaiaku no Jejê.

<sup>77</sup> Sucessora de Iyá Nassô no sacerdócio do Ilê Axé Iyá Nassô Oká (Terreiro da Casa Branca).

filhos em 1918, após sua morte, a casa foi liderada por sua sobrinha, Maria da Glória Nazareth (mãe carnal de Menininha), que comandou o Gantois até 1922. Menininha foi a quarta Yalorixá na linha de sucessão do terreiro. Ficou nacionalmente conhecida, levando personalidades do mundo artístico a frequentar o terreiro. Foi também citada em canções consagradas de artistas baianos:

(...) Maria Bethânia (irmã de Caetano Veloso) e Gal Costa construíram um repertório no qual as religiões afro-brasileiras também foram marcantes. Foi na voz delas que o Brasil ouviu a música com que Dorival Caymmi reverenciou o cinquentenário da mais popular mãe-de-santo baiana, Menininha do Gantois. Talvez por abordar o tema da maternidade, bastante privilegiado na cultura brasileira, como se percebe no culto às Nossas Senhoras e à Mãe Preta, essa música obteve amplo sucesso, contribuindo para o reconhecimento do Gantois como uma referência nacional de candomblé a partir de 1972 (AMARAL, SILVA, 2006, p.226).

Tinha bons contatos políticos e estreitou laços proveitosos com a Igreja Católica na época do fim da perseguição dos candomblés por parte da polícia, mas não permitiu que a religião de matriz africana se transformasse em um espetáculo turístico, mantendo a tradição e o desenvolvimento ritual que lhe foi passado. Faleceu em 1986, aos 92 anos, assumindo a liderança da casa a sua filha consaguínea Cleusa Milet. A mesma veio a falecer em 1997, assumindo a então líder da casa e também filha consanguínea de Menininha Mãe, Carmem de Oxalá. O terreiro do Gantois é tombado desde 2002 pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

**Mãe Mirinha de Portão e o Terreiro São Jorge Filho da Goméia** – Altamira Maria Conceição Souza nasceu em 1924. Foi levada pela irmã ao Terreiro de João Alves Filho (Joãozinho da Goméia)<sup>78</sup>. Em 1952, tirou seu primeiro barco de yaôs, nascendo assim o Terreiro São Jorge Filhos da Goméia e ficando Mirinha (como carinhosamente era chamada por seus mais velhos no seu terreiro de origem) conhecida nesse momento como Mirinha de Portão (uma referência à localidade onde está situado o terreiro, na região metropolitana de Salvador). Mãe Mirinha ficou conhecida pelo seu trabalho social na comunidade de Lauro de Freitas, participando até de filmagens cinematográficas para dar notoriedade ao seu terreiro e ao local. Faleceu em 1989, mas sua filha, Maria das Graças Neves, sua sucessora a liderança da casa, não pôde assumir, por questões próprias. Assumiu a sua sobrinha Valdete dos Santos, posteriormente afastada do cargo, que foi passado à neta de Mãe Mirinha e hoje líder religiosa

---

<sup>78</sup> Joãozinho da Goméia (1914-1971) foi um pai de santo do Candomblé Angola, que iniciou sua trajetória na Bahia e se deslocou para Caxias, na Baixada Fluminense, na década de 1940. Personagem controvertido em sua época pelas constantes aparições na mídia.

do terreiro, Maria Lúcia Santana. O terreiro foi tombado pelo órgão estadual (IPAC) em 2004. A prefeitura de Lauro de Freitas prestou homenagens a Mãe Mirinha dando seu nome ao terminal Turístico do Município.

O breve histórico apresentado aqui sobre as casas e personalidades que fizeram doações de indumentárias pertencentes a divindades que cultuavam, bem como de sacerdotes, nos revelam, além da notoriedade das casas – muitas delas tombadas ou em processos de tombamento por órgãos federais e estaduais ligados ao patrimônio histórico –, o que foi afirmado anteriormente: as doações – não só de indumentárias, como de uma gama de objetos de cultura material das casas citadas, e de outras casas tradicionais que não estão nesse estudo – funcionaram como uma via de mão dupla no quesito legitimação e notoriedade pública/comunitária das mesmas e do museu que surgia.

Dessa forma, à época que as doações foram feitas, não estavam sendo doados apenas indumentárias e objetos de cultos. Estava sendo formatada uma nova política de legitimação dessas casas de candomblé, a partir da valorização do seu patrimônio cultural.

*Análise Iconológica das Indumentárias*

Grupo 01



**MAF 0783**  
Indumentária do Orixá Omolu



**MAF 0432**  
Indumentária do Orixá Omolu

Trata-se de duas indumentárias do orixá Omolu (nação ketu). Para entender suas vestes, é preciso retomar em partes a história e linhagem familiar que precede essa entidade (origem africana), a forma de culto na África Ocidental e a mitologia iorubana.

É uma divindade normalmente ligada a questões de doença, porém, o mais exato, segundo Pierre Verger (2012), é ligá-lo a terra. Possui origem primária no povo *fon*, advindo da família *Sakpata* (que para os iorubás corresponde a *Sapona*). Sua origem geográfica na África Ocidental não é bem definida, girando em torno do povo mahi, localizado no antigo Daomé e em Savalou, localidade também do reino de Daomé (nota-se que os dois termos são hoje usados no culto afro-brasileiro para identificar variações da nação jêje: Jêje-savalou e Jêje-mahi). Teve seu culto proibido em alguns lugares na África (como em Abeokuta, desde 1884, segundo Verger) e muitas vezes seus sacerdotes foram proibidos de adentrar alguns reinos por certos períodos, acusados de levar pragas e doenças para as comunidades.



**Figura 17.** Omolu – Kétuo, Benin. 1948-1979/1951-1979.  
Fonte: Acervo da Fundação Pierre Verger.

As cerimônias em honra de Sapata acontecem na praça (badji) que precede a entrada do templo, no fim da tarde. Nessa ocasião, os sacerdotes que irão reverenciar Sapata através da dança estão vestidos com uma riqueza de tecidos e jóias que dará uma plasticidade singular aos movimentos desenvolvidos. Vestem saiotos (valaya) de tecidos estampados com cores escuras; são também colocados panos atravessando o peito (*Figura 17*); usam colares feitos de contas negras (ateku), marrom (runjeve) e búzios. Antes de tudo toca-se para “*Legba*”<sup>79</sup>, que vestido com uma saia de palha violeta e com um curioso chapéu violeta, dá vazão a uma série de infantilidades, saltando de um pé para outro e fazendo demonstrações de caráter erótico” (VERGER, 2012, p. 246). Nota-se aqui a presença de outra entidade que não os Sapatasi (sacerdotes dançantes do culto a Sapata). *Legba* (*Figura 18*) aparece com um elemento em sua veste que é utilizado por Omolu nas celebrações iorubanas correntes nas

---

<sup>79</sup> Entidade cultuada entre os fon. Possui um aspecto eminentemente fálico. Carrega um falo esculpido madeira (*ogo*) nas festas públicas. *Legba* pode ser encontrado em todos os templos, pois abre o caminho para a presença dos demais voduns. Corresponde a Exu no Candomblé de nação Ketu e a Aluvaiá ou Pambu Njila.

religiões afro-brasileiras: a palha. O saiote de palha utilizada por Legba<sup>80</sup>, tingido de violeta, pode ter sido referência para vestimenta da entidade aqui no Brasil, assim como a veste de palha utilizada pelos *Eluyare*, entidades cobertas de palha nas celebrações que recuperam relatos e mitos de Obatalá<sup>81</sup>.



**Figura 18.** Legba – Kétuo, Benin. 1948-1979/1951-1979.

Fonte: Acervo da Fundação Pierre Verger.

Símbolo ligado a Sapakta, a palha da costa é fibra da *Raphia*, uma espécie de palmeira nova (nome científico *Raphia Vinifera*). No Brasil, recebeu o nome de Jupati e é considerada a esteira da terra. Trata-se de um símbolo de ascensão, de certeza de imortalidade da alma e da ressurreição dos mortos para os africanos e no culto afro-brasileiro. Está, dessa forma, ligada à ancestralidade. É utilizada no Candomblé, também para proteger a vulnerabilidade dos iniciados, que utilizam-na por certo período de tempo, amarrada aos braços e à cintura.

Há, na mitologia iorubana, justificativas para que o orixá Omolu (também chamado de Obaluaê) vista-se de palha: uma, encontrada em depoimentos orais, diz que Omolu era o Sol e

---

<sup>80</sup> O uso da palha por Legba deve ser considerada por conta da ligação da etnia *fon* com tal matéria prima.

<sup>81</sup> Ver: VERGER, Pierre. Notas sobre o culto aos orixás e voduns na Bahia de Todos os Santos, no Brasil, e na Antiga Costa dos Escravos, na África. 2. Ed. 1. Reimpr. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2012. Páginas 426 a 428.

cobria-se de palha para que seus raios não cegassem os olhos das pessoas. Fontes orais ainda contam que assim que um fiel entrava em transe dessa divindade, era comum que o cobrissem com um pano, pois não era boa prática “olhar para os olhos de Omolu”. Outros mitos referem-se às escaras/feridas que cobriam o rosto desse orixá, justificando a utilização das palhas como vestimenta:

Chegando de viagem à aldeia onde nascera, Obaluaê viu que estava acontecendo uma festa com a presença de todos os orixás. Obaluaê não podia entrar na festa, devido à sua medonha aparência. Então ficou espreitando pelas frestas do terreiro. Ogum, ao perceber a angústia do orixá, cobriu-o com uma roupa de palha que ocultava sua cabeça (PRANDI, 2001, p.206).

Hoje, na Feira de São Joaquim, em Salvador – feira conhecida pela venda de artigos de uso das religiões de matriz africana<sup>82</sup> – é possível encontrar dois tipos de palha da costa: a nacional (prodizida no Brasil) e a importada (proveniente da costa africana). A palha considerada nacional possui uma coloração mais clara e fios mais largos; já a palha importada tem coloração mais escura, com fios mais estreitos e um trato mais maleável. Em relação ao preço, seguindo a lógica comercial, a palha importada é mais custosa que a nacional, mas a diferença de preço pode variar de acordo com o vendedor, a quantidade e a qualidade do material comercializado.

Há ainda modos de trançar a palha, pois ela precisa ser presa a um cós para confecção do saiote e a um capacete de palha para compor a parte superior. Assim, podemos dizer que a beleza da roupa confeccionada para este orixá está também nos detalhes de trançado e nos elementos utilizados para a sua decoração, principalmente na parte superior, onde há a possibilidade de enriquecimento através de detalhes. Esta decoração, é válido lembrar, não contém elementos que possuam brilho, pois Omolu, divindade ligada a terra e a ancestralidade, não é representado por elementos de destaque como lantejoulas e afins. Os detalhes que venham a se apresentar estão sempre relacionados a cores consideradas neutras como o marrom, o branco ou o bege, e os elementos decorativos ligados aos búzios, contas de cores escuras, juta e outros adornos de palha.

---

<sup>82</sup> O candomblé é uma religião que funciona de forma cíclica, possuindo um ciclo de celebrações rituais, nas quais há uma necessidade contínua de compra de materiais a serem utilizados em cada celebração específica. Apesar de existirem bens duráveis, as celebrações são normalmente compostas por itens que devem ser renovados e adquiridos a cada novo processo ritual.



**Figura 19.** Detalhe da peça MAF 0432

**Figura 20.** Detalhe peça MAF 0783

Na indumentária de Omolu da coleção do MAFRO (*Figura 19*), com entrada em 1982 (MAF 0432), observamos um trançado elaborado, com diversos vazados e nós, e encrustações de búzios já no saíote. A cabeça possui a mesma elaboração e detalhamento no trançar. A forma de trança e seu grau de complexidade de elaboração determinam a riqueza estética dessa indumentária, pois os detalhes de vazados e incrustações determinam a habilidade de lidar com a palha da costa. Já a indumentária de Omolu com entrada em 1992 (MAF0783, *Figura 20*) possui um trançado mais simples, tendo apenas em forma linear, sem pontos específicos. Porém, possui, além dos búzios encrustados, miçangas nas cores brancas, pretas e vermelhas. São cores ligadas ao orixá Omolu e representam a terra em suas diversas variáveis de coloração.

Dessa forma, apesar de tratar-se de indumentárias simples, em que normalmente não se usam grandes variações de tecido ou outros materiais, podemos notar que a primazia estética está na habilidade de confecção, tendo como fator determinante o grau de complexidade no trançado da palha da costa – elemento ligado não só ao Orixá Omolu, mas a tudo que se refere à ancestralidade.

Grupo 02



**MAF 0614**  
Indumentária do  
Orixá Ogum



**MAF 0609**  
Indumentária do  
Orixá Ogum



**MAF 0616**  
Indumentária do  
Orixá Oxóssi



**MAF 0611**  
Indumentária do  
Orixá Xangô



**MAF 0604**  
Indumentária do  
Orixá Iansã



**MAF 0612**  
Indumentária do  
Orixá Oxum Opará

Para os iorubás, matriz étnica da nação Ketu, a humanidade é descendente dos orixás, sendo que cada pessoa herda do seu ancestre, do orixá de que provem, suas marcas e características, como relatado nos mitos: “Na sociedade tradicional dos iorubás (...) é pelo mito que se alcança o passado e se explica a origem de tudo, é pelo mito que se interpreta o presente e se prediz o futuro, nesta e na outra vida.” (PRANDI, 2001, p.24).

Tem-se explicações mitológicas para explicar e relacionar o uso de certas roupas e certos elementos pelos orixás, divindades do Ketu. Tem-se inicialmente Ogum, segundo orixá do panteão iorubano, precedido apenas por Exu. Ogum, em iorubá, é o deus dos ferreiros e de

todos os que utilizam elementos de ferro, como os caçadores e lavradores, por exemplo. É representado também por franjas de folha de palmeira desfiada, chamadas de mariô (ou mariow).

Segundo Verger (2012), era o traje usado por Ogum. Nos terreiros é possível encontrar essas franjas em cima de portas e janelas, a fim de afastar más influências nesses locais. É um orixá quase sempre relacionado à guerra, e sobre ele existem descrições de culto em algumas regiões da África Ocidental. Em Ishéde (Nigéria), onde uma das cerimônias se realiza, os habitantes lidam com a agricultura; há saudações a Exu primeiramente e depois são feitas oferendas a Ogum, onde há a possibilidade de possessão por parte dos sacerdotes ou não. Se acontece, um pano é amarrado ao ombro esquerdo do sacerdote, que dança e saúda os lugares consagrados às divindades na aldeia. Há também a cerimônia de escolha de um novo sacerdote e de iniciação de uma *yawo* (paralelo a *yaô* no Candomblé) de Ogum, nas quais acontece a mesma amarração de pano são descrita por Verger (2012), quando ocorre o transe – também portando às mãos leques, espadas e outros instrumentos de ferro.



**Figura 21.** Ogoun Edéyi – Ilodo, Benin. 1948-1979/1951-1979. Fonte: Acervo da Fundação Pierre Verger.

Nas representações afro-brasileiras, é considerado um deus viril e protetor, possuindo sete nomes (ou sete qualidades, como costumam chamar os adeptos do Candomblé de nação Ketu). Está relacionado ao azul escuro com outras cores, como é o caso de Ogunjá, cujo mito se relaciona com outro orixá, que veste branco, Oxaguiã:

Oxaguiã, rei de Ejigbô, o Elejigbô, chamado ‘Orixá-Comedor-de-Inhame-Pilado’, inventou o pilão para saborear mais facilmente seus prediletos inhames. Todo o povo de seu reino adotou sua preferência. Todo o povo de Ejigbô comia inhame pilado. E tanto se comia inhame em Ejigbô que já não se dava conta de plantá-lo. E assim, grande fome se abate sobre o povo de Oxalá.

Oxaguiã foi consultar Exu, que mandou fazer sacrifícios e procurar o ferreiro Ogum, que naquele tempo vivia nas terras de Ijexá. O que podia fazer Ogum para que seu povo de Ejigbô tivesse mais inhame?, consultou Oxaguiã. Ogum pediu sacrifícios e logo deu a solução. Em sua forja, Ogum fez ferramentas de ferro. Fez a enxada e o enxadão, a foice e a pá, fez o ancinho, o rastelo, o arado. ‘Leve isso ao seu povo, Elejigbô, e o trabalho na plantação vai ser mais fácil. Vão colher muitos inhames, mais do que agora quando plantam com as mãos’, disse Ogum. E assim foi feito e nunca se plantou tanto inhame e nunca se colheu tanto inhame. E a fome acabou.

O povo de Ejigbô, agradecido, cultuou Ogum e ofereceu a ele banquetes de inhames e cachorros, caracóis, feijão-preto regado com azeite-de-dendê e cebolas. Ogum disse a Oxaguiã: ‘Na casa de seu pai todos se vestem de branco, por isso também assim me visto para receber as oferendas’. E o povo o louvava e Ogum ficou feliz. (...) Oxaguiã disse a Ogum: ‘Meu povo nunca há de esquecer de sua dádiva. Dê-me um laço do seu abadá azul, Ogum, para eu usar com o meu *axó funfun*, minha roupa branca. Vamos sempre nos lembrar de Ogunjá. (PRANDI, 2001, p. 91-92).

No mito, podemos observar que, em respeito ao rei e reino de Ejigbô, Ogum passou a vestir-se de branco, para receber suas oferendas naquela cidade. Já o Elejigbô, Oxaguiã, em forma de reverência, passou a usar um laço azul que pediu a Ogum.

Ogunjá, nas casas de tradição Ketu, veste de verde, provavelmente relacionado à simbologia da agricultura.



**Figura 22.** Detalhe da peça MAF 0609. Indumentária do Orixá Ogum

É o caso da indumentária doada pelo sacerdote Moacir Barreto Nobre (MAF 0609): (Figura 22) a indumentária em tom verde possui panos amarrados ao peito (como a representatividade africana de Ogum). Além disso, conta com os laços e um bombacho. Neste caso, entende-se o bombacho como facilitador dos movimentos de dança do orixá e a veste masculina adaptada à realidade da dança ritual do Candomblé. A roupa ainda é arrematada por um capacete composto por penas verdes e brancas, o que muito

provavelmente configura uma realidade da época, que será substituído um pouco depois por ferramentas e capacetes feitos de latão, semelhantes a armaduras de guerra. A roupa dá a idéia de que se trata de um guerreiro, juntamente com os movimentos desempenhados pelo fiel em transe que a utilizou.

No entanto temos outra veste de Ogum, doada pelo Babalorixá Manuel Cerqueira de Amorim, conhecido como Nezinho Bom no Pó (MAF 0614, *Figura 23*).



**Figura 22.** Detalhe da peça MAF 0614. Indumentária do Orixá Ogum

**Figura 23.** Detalhe da peça MAF 0614. Indumentária do Orixá Ogum (detalhe do capacete).

Diferente da indumentária de Ogum doada por pai Moacir, a roupa de Ogum de Pai Nezinho de Muritiba possui adornos de brilho exacerbado e adereços que normalmente não compõem as vestes de um orixá de guerra. A veste possui um calção folgado que facilitaria na dança; no entanto possui uma capa presa ao pescoço e uma camisa de mangas compridas, que poderiam dificultar os movimentos da entidade, que dança de forma um pouco veemente e por vezes até abrupta. Além disso, a indumentária do referido Ogum contava com um capacete coberto de lantejoulas e plumas (*Figura 23*). A partir desse comparativo é possível constatar que o gosto do fiel interferia diretamente na confecção das vestimentas do orixá. Segundo relatos orais, não havia há duas décadas um rigor com relação a roupa da entidade e sua qualidade, ou seja, suas características próprias, que auxiliam no acréscimo ou não de elementos ornamentais. Hoje, essa interferência do gosto pessoal é exercida pelo líder sacerdotal, pois as vestes das entidades de um determinado terreiro devem seguir as orientações de uma liderança, normalmente a mãe ou o pai de santo. É possível supor também que a interferência

do fiel só será possível depois que ele alcançar a sua maturidade, ou seja, após o cumprimento das obrigações finais que concluem os ritos de iniciação <sup>83</sup>.

Assim, as predileções dos sacerdotes podem ser consideradas fatores determinantes para a confecção das indumentárias do orixá Ogum, representado aqui de maneiras distintas com relação ao tipo de tecido, modelo e concepção da roupa. É possível notar, ainda que discreta, alguma semelhança entre as imagens de Ogum na África Ocidental e o Ogum de Pai Moacir, na forma da amarração dos ojás e laços presos ao peito. Já o Ogum de Pai Nezinho destoa completamente da imagem guerra, recebendo ares de realeza – uma vez que, segundo a mitologia iorubana, Ogum também foi Rei de Ketu. Dessa forma, temos duas interpretações e facetas do mesmo orixá, lembrando os momentos de exercício de batalhas ou de poder de governo.

Após reverências a Ogum, na nação Ketu, são prestadas honrarias a Oxóssi, último rei de Ketu, considerado o rei dessa nação. Oxóssi é, segundo Pierre Verger, um orixá de extrema importância para os iorubás, por diversos motivos:

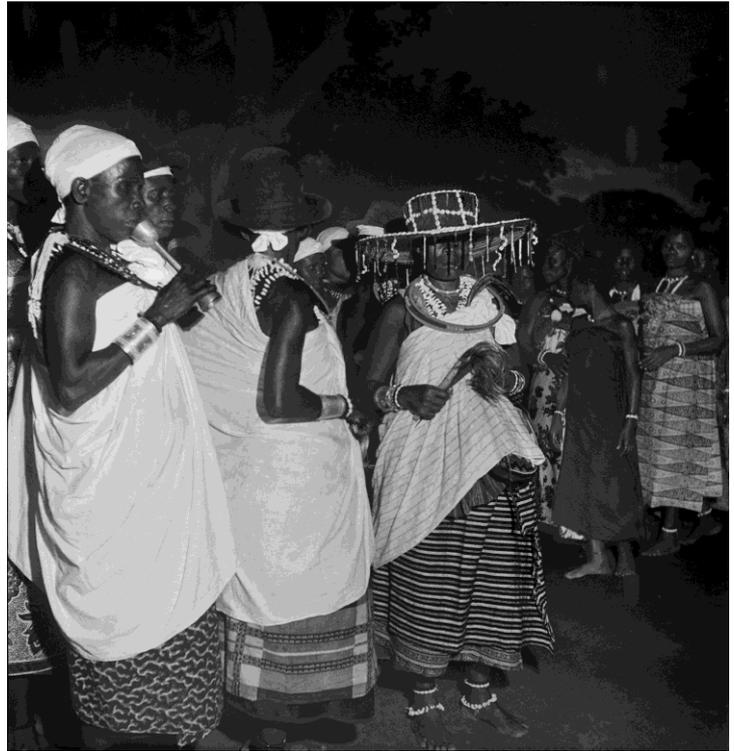
O primeiro é de ordem material, pois é Ososi quem torna as caçadas frutuosas e, em consequência, garante a comida em abundância. O segundo é de ordem médica, pois os caçadores estando frequentemente na floresta, estabelecem contato com Osanyin, divindade das folhas medicinais e litúrgicas. (...) O terceiro é de ordem social, pois é quase sempre um caçador que descobre, sob a proteção de Ososi, por ocasião de suas incursões à procura da caça, um lugar favorável para o estabelecimento de uma nova roça ou de uma futura aldeia onde ele vem instalar-se com sua família. Ele se torna o primeiro ocupante do lugar e o dono da terra, à frente daqueles que virão instalar-se depois dele. (VERGER, 2012, p. 207).

Dessa forma, tem-se a indumentária doada pela Yalorixá Maria Stella de Azevedo Santos, conhecida como Mãe Stella de Oxóssi. A indumentária pertenceu à entidade dessa mãe de santo e foi doada em 1981 (MAF 0616). Trata-se de uma veste simples, composta por laços, bandas (tecidos presos aos ombros, colocados em diagonal) e um saiote. O rei de Ketu, Oxóssi, pode ser representado na cor verde ou na cor azul; mantém relação com os elementos naturais das matas e com elementos naturais utilizados no candomblé, como o wáji <sup>84</sup>. A roupa demonstra que se trata de um orixá de movimentos ágeis, que precisa manter os braços livres para execução de movimentos.

---

<sup>83</sup> Na nação Ketu, assim como nas nações Jejê e Angola, a maturidade religiosa é alcançada após o cumprimento das obrigações religiosas de sete anos de iniciação.

<sup>84</sup> Pó azul, composto pelos seguintes minerais: sódio, alumínio e silicato.



**Figura 24.** Detalhe da peça MAF 0616. Indumentária do Orixá Oxóssi.

**Figura 25.** Aghé – Abomey, Benin. 1948-1979/1948-1979. Fonte: Acervo da Fundação Pierre Verger

Durante os estudos das religiões de matriz africana e até pelos próprios fiéis, buscou-se erroneamente estabelecer comparativos e paralelos entre as divindades de uma nação para outra, criando um parentesco, porém com formas de culto ainda diferenciadas. Dessa forma, Oxóssi foi colocado como equivalente de Agé, vodun de origem jêje ligado à caça. Entende-se hoje que essas entidades – orixá e vodun – não são correspondentes, pois cada uma possui, além do seu modo de culto, sua linha de ancestralidade e sua história de representatividade mítica e cultural. Porém, é possível estabelecer um comparativo de semelhança entre a indumentária da Yalorixá Stella e a fotografia de Agé (*Figuras 24 e 25*) retirada por Verger em Abomey (Benin). Trata-se de uma indumentária com características semelhantes na forma de amarração dos panos, deixando claro que houve uma preservação no modo de vestir-se desse orixá, considerando as diferenças étnicas e temporais.

Ainda na nação Ketu, temos o Orixá Xangô, o deus do trovão dos Iorubás. Foi o quarto rei de Oyo (Nigéria):

Os reis yorubas reivindicam Sango como um ancestral. (...) Ao que se diz, ele, quando vivo, tinha o poder de fazer o raio cair quando bem entendesse. Era igualmente possuidor de talismãs que lhe permitiam lançar fogo e chamas pela boca e pelas narinas. Aterrorizando assim seus adversários, ganhou inúmeras guerras e anexou os territórios vizinhos ao seu reino. (VERGER, 2012, p.308).

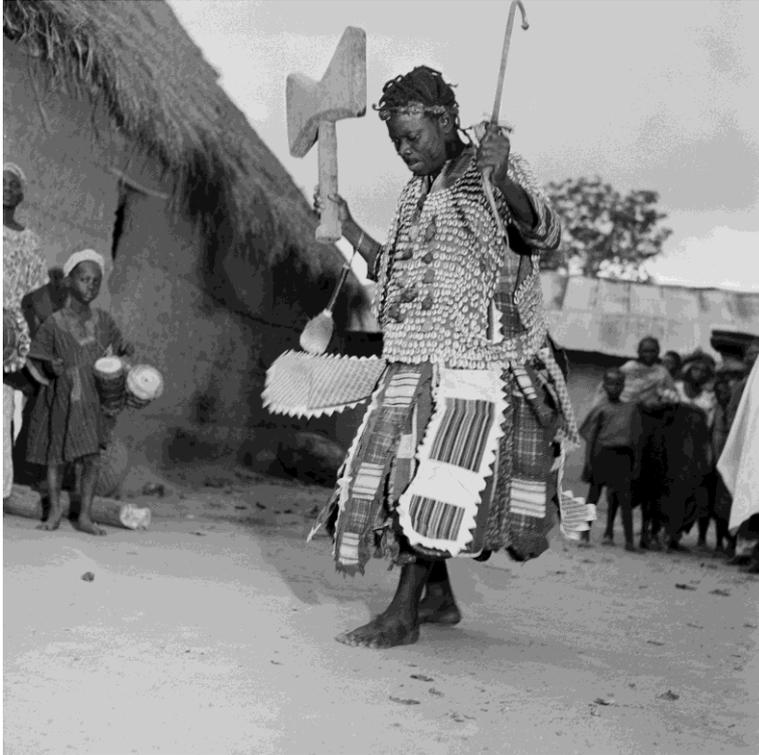


**Figura 26.** Detalhe da peça MAF 0611. Indumentária do Orixá Xangô.

**Figura 27.** Detalhe da peça MAF 0611. Indumentária do Orixá Xangô (detalhe da gravata de Xangô).

A indumentária, pertencente ao Babalorixá Balbino Daniel de Paula (MAF 0611), conhecido como Obarayín, que foi doada ao MAFRO em dezembro de 1981, reflete de forma singular o caráter real e militar desse orixá (*Figura 26 e 27*). Trata-se de uma indumentária confeccionada em camurça vermelha com detalhes dourados, refletindo a simbologia do fogo, ligada a esse orixá, e o caráter de suntuosidade advindo do poder político e governamental que o mesmo possuía no reino de Oyo. Possui na cintura faixas verticais, conhecidas como gravatas de Xangô, que são uma alusão à armadura romana, já que trata-se de um orixá de guerra (indicativo material do sincretismo de referências estéticas na produção da indumentária do axé). Porém, a sua presença já é constatada – e provavelmente foi adaptada ao culto afro-brasileiro – no relato que Verger faz de uma cerimônia de culto a Xangô na região de Pobè (Nigéria):

Uma *elegun Sango* sai do templo com um *ose* na mão. Uma faixa (*oja*) envolve-lhe o peito e uma série de faixas (*iyeri*) estão dependuradas em sua cintura. Ela dança e canta, distribui *obi*; as pessoas prosternam-se diante dela e ela toca seus ombros como o *ose*. (VERGER, 2012, p. 333).



**Figura 28.** Shango – Oyo, Nigéria. 1949-1979/1951-1979.  
Fonte: Acervo da Fundação Pierre Verger.

O *iyeri*, aqui ressignificado e nomeado de gravata de Xangô, junto aos movimentos circulares executados pela entidade, dão à dança uma plasticidade ímpar, no momento em que essas faixas, presas a cintura do fiel, são alçadas ao ar.

Completando o grupo de indumentárias da nação Ketu doadas ao MAFRO, temos uma indumentária doada por Mãe Olga do Alaketu, pertencente a seu orixá, Iansã (MAF 0604) e a indumentária do orixá Oxum Opará (MAF 0612), que pertenceu a Ialorixá Teófila Barbosa. Ambas as peças deram entrada no acervo no mesmo ano, 1981. Iansã, também conhecida como Oyá, está ligada aos ventos e tempestades, mas na África Ocidental também está ligada ao rio Níger (Nigéria). Sua representação africana conta com ojás amarrados ao peito, na cintura e na cabeça, trazendo à mão uma espécie de abebé (leque ritual) feito de couro de animal (*Figura 29*).



**Figura 29.** Oyá, Niger (Nigéria).

Fonte: <http://www.aselabureolowoaiye.xpg.com.br/oia>

Oxum é divindade do rio de mesmo nome, que corre na Nigéria, precisamente nas imediações do povoado de Osogbo. Não possui o corpo de fiéis nas celebrações africanas; lá são feitos anualmente, às margens do rio Oxum, oferendas com a presença do líder, o *Ataoja* (*Figura 30*):



**Figura 30.** Festival anual de Osogbo, Nigéria. Fonte: [HTTP:royaltimes.net/arts\\_cult](http://royaltimes.net/arts_cult).

**Figura 31.** Coroa pertencente a indumentária de Oxum Opará (MAF0612).

No dia da festa *Odun Osun*, o *Ataoja* vai com grande pompa até o rio. Leva na cabeça uma coroa monumental, feita de pequeninas contas. Usa um pesado traje de veludo e caminha com gravidade e calma, rodeado por sua mulheres e seus dignatários.” (VERGER, 2012, p. 395).

A coroa feita com pequenas miçangas (*Figura 30*) foi aqui adaptada e utilizada pela grande maioria dos orixás femininos, passando a chamar-se chorão (*Figura 31*). As indumentárias aqui apresentadas, tanto de Iansã como de Oxum, assemelham-se a essa suntuosidade demonstrada pelo líder de Osogbo. Assemelham-se também quanto à cor: em

tons de rosa e salmão, deixam claro tratar-se de orixás ligados a questões de feminilidade e delicadeza. Muito embora se trate de orixás de movimento – Iansã ligada ao vento e Oxum Opará descrita como aquela que carrega uma espada e guerreira – são entidades que devem revelar também a calma, transparência e suntuosidade que o rio, elemento natural indispensável para sobrevivência de uma comunidade, possui.



**Figura 32.** Detalhe da peça MAF 0604. Indumentária do Orixá Iansã (Detalhe de laço do peito).  
**Figura 33.** Detalhe da peça MAF 0612. Indumentária do Orixá Oxum (Detalhe do laço às costas).

Ao contrário das roupas de orixás de guerra ou ligados à ancestralidade da palha (como Omolu, já descrito) os orixás femininos contêm em suas vestes detalhes de tecido e incrustações de lantejoulas que passam a ideia de opulência (*Figura 32 e 33*). Trata-se então de vestimentas que se assemelham à riqueza de rainhas. Os tecidos utilizados são nobres, como a seda e o veludo, com detalhes de flores e laços.

Assim sendo, foi possível observar que a mitologia dos orixás está diretamente ligada ao modo de vestir-se dos mesmos em suas representações. Como relatado no mito que trata de uma festa dada por Olodumare, onde compareceram todos os Orixás:

Um dia o grande deus mandou os seus arautos avisarem:  
 Haveria uma grande reunião no palácio  
 e os orixás deviam comparecer ricamente vestidos,  
 pois ele iria distribuir entre os filhos as riquezas do mundo  
 e depois haveria muita comida, música e dança.  
 Por todos os lugares os mensageiros gritaram esta ordem  
 e todos se prepararam com esmero para o grande acontecimento.  
 Quando chegou por fim o grande dia,  
 cada orixá dirigiu-se ao palácio na maior ostentação,  
 cada um mais belamente vestido que o outro,  
 pois este era o desejo de Olodumare.  
 Iemanjá chegou vestida com a espuma do mar,  
 os braços ornados de pulseiras de algas marinhas,  
 a cabeça cingida por um diadema de corais e pérolas,  
 o pescoço emoldurado por uma cascata de madrepérola.

Oxóssi escolheu uma túnica de ramos macios,  
 enfeitada de peles e plumas dos mais exóticos animais.  
 Ossaim vestiu-se com um manto de folhas perfumadas.  
 Ogum preferiu uma couraça de aço brilhante,  
 enfeitada com tenras folhas de palmeira.  
 Oxum escolheu cobrir-se de ouro,  
 trazendo nos cabelos as águas verdes dos rios.  
 As roupas de Oxumarê mostravam todas as cores,  
 trazendo nas mãos os pingos frescos da chuva.  
 Iansã escolheu para vestir-se um sibilante vento  
 e adornou os cabelos com raios que colheu da tempestade.  
 Xangô não fez por menos e cobriu-se com o trovão.  
 Oxalá trazia o corpo envolto em fibras alvíssimas de algodão  
 e a testa ostentando uma nobre pena vermelha de papagaio.  
 E assim por diante.  
 Não houve quem não usasse toda a criatividade  
 para apresentar-se ao grande pai com a roupa mais bonita.  
 (PRANDI, 2001, p.408)

Sendo a mitologia entendida como uma organização atemporal de narrativas reproduzidas na mesma ordem em que se sucedem a partir de sua origem (VERNANT, 1990), conclui-se que os mitos aqui empregados para entender a simbologia das roupas utilizadas pelos orixás funcionam como cargas simbólicas, que perpassam os elementos da natureza aos quais as divindades estão interligadas, a fim de perpetuar sua história e continuar a transmiti-la, de forma a representar a ancestralidade e a maneira com que a comunidade se relaciona com o ambiente físico e os recursos naturais que as cercam.

### Grupo 03



**MAF 0615**  
 Indumentária do Vodun Sobó



**MAF 0608**  
 Indumentária do Vodun  
 Azunsu



**MAF 0627**  
 Indumentária do Vodun  
 Azunsu

Segundo Luis Nicolau Parés (2007), a nação jêje foi determinante para o processo formativo do candomblé, na medida em que agregar diversas divindades em um mesmo templo já era característica dos cultos voduns, em detrimento do culto monoteísta praticado pelos iorubanos antes de aportarem no Brasil, forçados pela escravidão. As divindades daomeanas são divididas em quatro grupos principais: o panteão Mawu-Lissá, o panteão Sapakta, o panteão de Dan (cobra) e o panteão de Hevioso. Herskovits (1933) ainda afirma que os daomeanos não concebem uma única divindade que acumule todas as funções de cada um dos elementos. Sendo assim, há a concepção de grupos de divindades. No entanto, existe um consenso em destacar grupos ou famílias de voduns que são liderados pelos chamados “reis da nação jêje”. São eles: Bessen, para a família de Dan (considerado “Dono” da nação Jêje-mahi); Azonsu, para a família de Sapakta; e Sogbo na família Hevioso.

Foram doadas ao MAFRO indumentárias dos dois últimos líderes da nação jêjê. A primeira indumentária é a de Sogbo, que na língua *fon* significa “o corajoso grande raio”, e faz parte do panteão do trovão. A indumentária foi doada por Doné Runhó (MAF 0615) e foi utilizada pelo vodun dessa sacerdotiza na sua primeira saída de vodunce em 1912<sup>85</sup>. Trata-se de uma das poucas indumentárias em que se há precisão da época de sua confecção. Uma roupa simples, sem muitos adornos e com cores escuras.

A segunda indumentária é do vodun Azunsu (MAF 0608) e foi doada por Luiza Franquelina Rocha, conhecida como Gaiaku Luiza, sacerdotiza do terreiro Humpame Ayono Huntoloji, dedicado ao vodun da referida doação. Uma roupa também simples, com tecido conhecido como chitão e com a palha tingida.

A terceira indumentária pertence ao vodun Azunsu Onipó (MAF 0627) e pertenceu ao Terreiro Manezinho de Oxóssi, a respeito do qual não há grandes informações. Esta foge um pouco à regra das anteriores, visto que possui um trançado elaborado com a palha da costa e um tecido que parece seda vermelha.

---

<sup>85</sup> Encontra-se no acervo documental do MAFRO, escrito a mão em papel com timbre da Universidade Federal da Bahia o seguinte texto: “Traje ritual de Sobô, usado pela falecida Mãe Runhó, na sua primeira saída como vodunce, em 1912. Doação: Terreiro Jeje Bogum (Bahia) e Sociedade Fiéis de São Bartolomeu.” (Sem data).



**Figura 34.** Detalhe da peça MAF 0615. Indumentária do Vodun Sobó (detalhe da coroa)

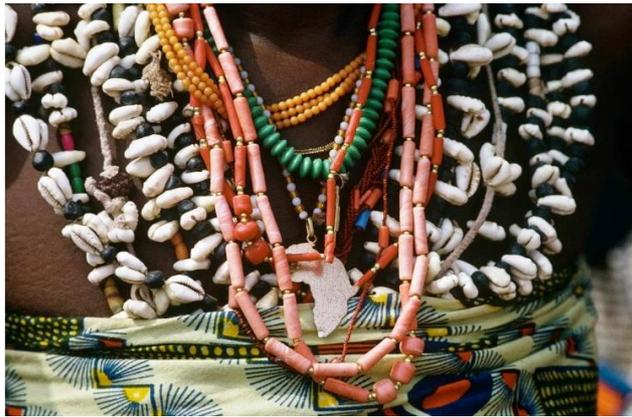
**Figura 35.** Detalhe da peça MAF 0608. Indumentária do Vodun Azunsu (detalhe do da coroa, conhecida como azé).

**Figura 36.** Detalhe da peça MAF 0627. Indumentária do Vodun Azunsu Onipó (detalhe do saiote bordado).

Há diversos pontos de convergência dessas indumentárias de nação jêje. Todos usam roupas feitas de palha da costa (símbolo de ancestralidade), sendo umas mais curtas, outras mais compridas e alguns apenas possuindo detalhes – como a coroa de Sobô (*Figura 34*). Usam, normalmente, cores estampadas, sempre com a presença de cores escuras. Os voduns gostam muito de búzios e xaorôs<sup>86</sup>. O búzio simboliza a origem da manifestação, tem relação com as águas, e seu desenvolvimento espiralóide a partir de um ponto central simboliza as grandes viagens e as grandes evoluções interiores e exteriores. Para o povo *fon*, o búzio representa riqueza, sendo que quanto mais búzios encrustados em uma roupa de vondun, mais rica essa roupa é. Esse elemento também simboliza o mundo subterrâneo e suas divindades. Dessa forma vê-se a evolução de riquezas, a partir da quantidade de búzios da primeira para a terceira roupa.

É necessário levar em conta a questão da temporalidade: sendo a primeira roupa confeccionada em 1912, e tratando-se da primeira saída de uma vodunce, um número maior de búzios não se justificaria, visto que a suntuosidade das roupas de um iniciado vai evoluindo de acordo com sua idade de iniciação. A segunda roupa traz uma palha da costa tingida, com certo quantitativo de búzios na parte superior (*Figura 35*). A terceira roupa, nesse sentido, pode ser identificada como de uma entidade madura, que já possui o fiel há muitos anos, pois se trata de um trabalho deveras detalhista com a palha da costa e com os búzios (*Figura 36*).

<sup>86</sup> São anéis providos de guizos utilizados nos tornozelos pelos recém iniciados. Diz-se que o xaorô livra o iniciado da morte, através do barulho.



**Figura 37.** Cerimônia Vodun, no Benin. Torri Bossito. Fonte: Fotógrafo Jean Claude Coutausse. Fevereiro de 1998. <http://www.coutausse.com>

A palavra vodun, de origem Ewe/Fon, significa força divina, espírito, força espiritual. É usada pelo povo do oeste da África para designar os deuses e ancestrais divinizados. Deste modo, os elementos símbolos de ancestralidade (palha) e evolução (búzio, *Figura 37*) são utilizados pelas entidades jêje como forma de conexão com o mundo divino e sua linhagem familiar, não só através de danças e cânticos, mas também através dos emblemas que carregam no corpo, na formar de vestir-se.

#### Grupo 04



**MAF 0610**  
Indumentária do  
Inquice Angoró



**MAF 0617**  
Indumentária do  
Inquice Mucumbi



**MAF 0627**  
Indumentária do  
Orixá Tempo

Em função da separação prolongada de sua matriz e suas ramificações, o povo Banto enfrenta dificuldades em encontrar suas origens. Foram considerados, ao longo da trajetória dos estudos das religiões afro-brasileiras, como restritos e incompletos com relação a uma mitologia cosmogônica. Não estavam preocupados, tendo em vista essa deficiência de estudos de sua nação, em resgatar seus mitos, absorvendo assim a gama mitológica iorubana. Essa necessidade de resgate é muito recente e foi proporcionada pela presença angolana em terras brasileiras, facilitando o estudo das línguas matrizes – kimbundo e kikongo. A autora Andrea Luciane Rodrigues Mendes, resgatou a relevância dos tecidos no reino do Kongo:

No reino Kongo, diferentes eram os panos produzidos a partir de fibras da flora local, como aquele produzido a partir da ensandeira, ou nsanda, apreciado pela nobreza, em formato de mantas e faixas. A árvore nsanda era carregada de um simbolismo que ia muito além de mera fornecedora de matéria prima para a confecção de panos. Era plantada junto ao túmulo dos reis, o que sugere que essa árvore tivesse um conotação política e religiosa. (MENDES, 2012, p.99)

Para além da produção local de tecido, o reis e rainhas do Kongo também se utilizavam de tecidos de origem europeia, dando ênfase à aparência para expressar poder político e religioso. A partir do diálogo entre costumes africanos e europeus, as vestimentas do candomblé assumiram papel de demarcação visual de um grupo. Foram três as indumentárias doadas ao MAFRO atribuídas a inquices, sendo as duas primeiras pelo Terreiro Tumba Junçara. Correspondem aos inquices Angorô (MAF 0610) e Muncubi (MAF 0617).

O inquite Angorô é considerado auxiliar na comunicação entre seres humanos e divindades; trata-se de um tipo de cobra, que possui em seu couro um brilho particular, semelhante às cores do arco-íris. Logo, o comparativo com Oxumaré na nação Ketu e com Bessem, da família Dan nas narrativas da nação jêje.

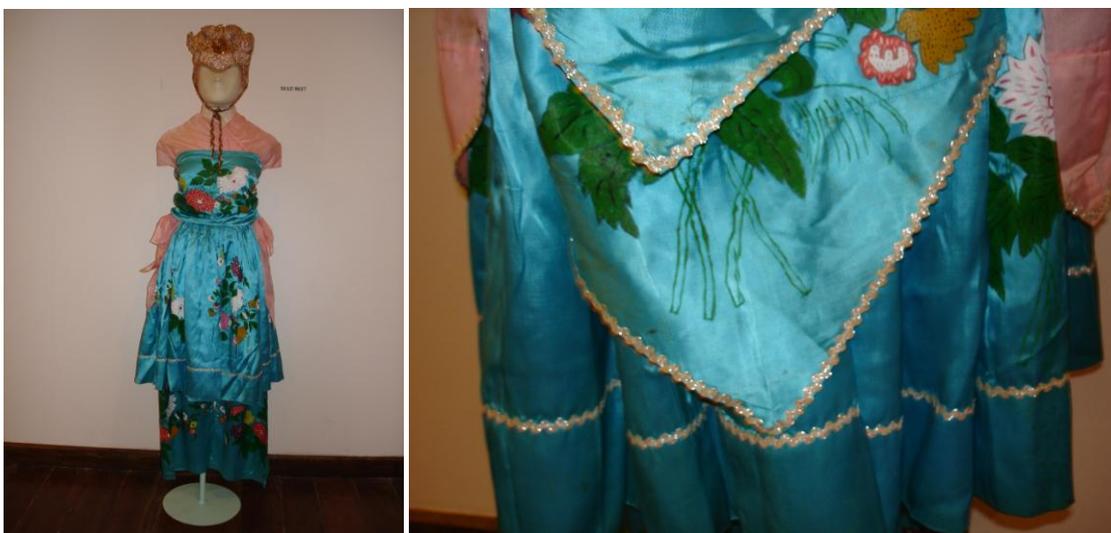


**Figura 38.** Detalhe da peça MAF 0610. Indumentária do Inquite Angorô (detalhe pano do peito e banté)

**Figura 39.** Detalhe da peça MAF 0610. Indumentária do Inquite Angorô (detalhe coroa)

Está ligado à subida e descida das águas, e é identificado como cobra sagrada pelo povo banto. Esse brilho e suntuosidade podem ser visualizados na indumentária de Angorô doada ao museu (*Figura 38*). A identificação do inquite se torna clara quando observado a coroa, cujo formato é o de uma cobra (*Figura 39*). Para representar o brilho comum a esse inquite, o tecido com a qual a roupa foi confeccionada possui linhas brilhantes em toda a sua extensão.

O inquece Mucumbi, ou Roje Mucumbi, é identificado como um antigo rei do povo Congo; está ligado à energia dos metais, e é tido como aquele que abre os caminhos, que é o condutor da floresta. Daí estabelece-se o comparativo com o Orixá Ogum (Ketu) e o Vodun Gu (Jêje).



**Figura 40.** Detalhe da peça MAF 0617. Indumentária do Inquite Mucumbi.

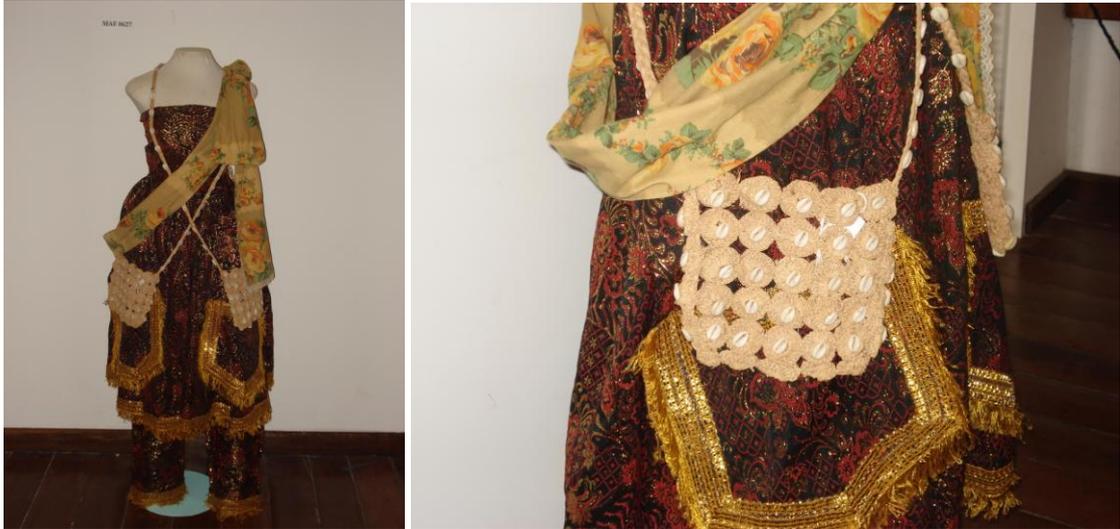
**Figura 41.** Detalhe da peça MAF 0617. Indumentária do Inquite Mucumbi (detalhe saíote).

A indumentária em questão, porém, não faz relação direta com um orixá masculino e guerreiro, característicos de Roje Mucumbi ou Ogum: trata-se de uma roupa confeccionada com tecidos finos, com detalhes florais e um adorno à cabeça, com incrustações de lantejoulas (*Figuras 40 e 41*), dando a entender que a roupa representa o lado opulente do inquite, que reinou entre o povo banto.

A indumentária doada pelo terreiro Tira Teima corresponde ao inquite Tempo (MAF 0627, *Figura 42*), apesar do mesmo estar identificado como orixá. Kindembu ou Tempo é Rei de Angola, o senhor do tempo e estações. É representado, nas casas Angola e Congo, por um mastro com uma bandeira branca, que servia como referência para o nomadismo do povo banto, e ajudava a reunir esta comunidade em torno do seu líder. Ainda hoje é utilizada para

referenciar terreiros de origem banto congoleza. É relacionado com o iorubano Irokô (Loko para o povo jêje).

É muito cultuado nos candomblés de angola e traz uma representação de uma grelha, feita em ferro – normalmente associada no sincretismo com um santo católico <sup>87</sup>.



**Figura 42.** Detalhe da peça MAF 0627. Indumentária do Inquice Tempo

**Figura 43.** Detalhe da peça MAF 0627. Indumentária do Inquice Tempo (detalhe bolsas de palha e búzios).

Por trazer objetos relacionados ao dia-a-dia das pessoas, carrega duas bolsas/capangas (*Figura 43*). Está ligado a Kaviungo, portanto ligado à ancestralidade. Faz parte do panteão dos considerados inquices monstros <sup>88</sup>, que na verdade são inquices ligados a terra, ao ancestral – e por isso a utilização de cores escuras em suas vestes, bem como de elementos como a palha e os búzios.

Segundo Makota Valdina <sup>89</sup> os inquices são a vida, a essência invisível que se manifesta para nós através de pessoas por eles escolhidas; mas também são pedras, o ferro ou qualquer objeto preparado para ser a representação simbólica do invisível. Dessa forma, o homem e as forças ambientais fazem parte dos princípios que regem essa complexa

<sup>87</sup> São Lourenço, mártir católico e um dos sete primeiros diáconos, guardiões do tesouro da Igreja Cristã, sediada em Roma.

<sup>88</sup> Filhos imperfeitos de Nzumbarandá (associada com Nanã dos Yorubá).

<sup>89</sup> Líder religiosa do terreiro Angola Tanusi Junsara, no Engenho Velho da Federação, em Salvador. Ver: PINTO, Valdina. Nação Angola. In: Encontro de nações de candomblé, 02. Salvador, 1995. Anais. Centro de Estudos Afro-Orientais da UFBA: Programa a Cor da Bahia; Fundação Gregório de Matos; Câmara dos Vereadores. 1997.

cosmologia do Banto-Congo, na qual o homem é percebido como ser transeunte em torno das energias essenciais.

### Grupo 05



**MAF 0605**  
Indumentária da Iyalorixá Menininha do Gantois



**MAF 0674**  
Indumentária da Mametó Mirinha de Portão

A roupa de candomblé serve como fato diferenciador e hierarquizante dentro da simbologia de culto. Dessa forma, apresentam-se aqui a indumentária de duas líderes religiosas: Mãe Menininha do Gantois e Mãe Mirinha de Portão.



**Figura 44.** Detalhe da peça MAF 0605. Indumentária de Mãe Menininha do Gantios. Detalhe saia bordada com fios de ouro

Trata-se de roupas que denotam o status das Yalorixás, cargo mais alto ocupado dentro da lógica social de um terreiro de candomblé.

A roupa de Mãe Menininha do Gantois (MAF 0605) adquire, além do caráter hierárquico, a simbologia da celebração de um tempo cronológico, visto que foi utilizada por essa famosa mãe de santo na celebração dos seus cinquenta anos de vida religiosa. O fato de tratar-se de uma roupa em tons de amarelo e conter uma saia toda bordada em fios de ouro (*Figura 44*), remete-se ao Orixá a qual foi consagrada a líder: Oxum.

A sacerdotisa lembra dessa forma, o mito descrito anteriormente, em que esta entidade veste-se de ouro para encontrar-se com Olodumare (deus supremo). Tratando-se de um momento de celebração deveras especial e representativo como o cinquentésimo aniversário de iniciação da líder, e por sua notoriedade dentro da comunidade religiosa afro-brasileira, é bem provável que a roupa possa ter sido um presente recebido pela matriarca religiosa. Oferecer roupas às entidades ou aos fiéis, assim como tecidos para sua confecção, era e é uma prática comum entre a comunidade do candomblé.



**Figura 45.** Iyalorixá Menininha do Gantois. Foto divulgação (capa de LP, Vinil). 1974

**Figura 46.** Mametó Mirinha de Portão. Foto divulgação de Exposição sobre Mãe Mirinha de Portão. Agosto de 2012.

A indumentária de Mãe Mirinha de Portão (MAF 0674) denota uma maior simplicidade, aparentando ser uma roupa utilizada não para momentos festivos e celebrações, mas para a realização das funções diárias, correntes no terreiro do qual era líder.



**Figura 47.** Detalhe da peça MAF 0674. Indumentária de Mãe Mirinha de Portão. Detalhe da bata em tecido fino azul.

No entanto, algumas características da roupa não podem deixar de ser observadas, como a presença da bata (*Figura 47*), como símbolo distintivo de poder e de alto cargo dentro da estrutura social daquela comunidade<sup>90</sup>. A bata utilizada por Mãe Mirinha faz referência as cores da entidade líder maior de sua casa: Gongobira, divindade provedora da caça para o povo banto.

Podemos observar, a partir do percurso das duas líderes que:

Seria de se esperar que, ao longo do tempo, algumas mudanças pudessem ser averiguadas no tocante à tradição do sacerdócio feminino. Contudo (...) além da preservação da figura feminina no espaço de poder, as sacerdotizas se tornaram mantenedoras dos valores tradicionais dos terreiros. (...) predomina entre as mulheres dirigentes de casas de candomblé uma relação com a religião mais conservadora. (...) a autoridade e poder que essas mulheres exercem sobre toda a família de santo são demonstrados a todo momento dentro e fora do terreiro e em vários graus de intensidade. (CRUZ, 2009, p.6-7).

Dessa forma, essas mulheres – aqui representadas por Mãe Menininha do Gantois e Mãe Mirinha de Portão – conseguem, através da postura e pela opulência e representatividade de seus trajes, exercer demonstrações de poder e autoridade dentro e fora dos espaços dos terreiros.

---

<sup>90</sup> Em alguns terreiros de candomblé apenas a líder religiosa – Iyalorixá (ketu)/Doné (jêje)/ Mаметu (angola) – ou pessoas que possuam altos cargos na hierarquia utilizam bata. Mulheres mais velhas que não possuam cargo distintivo utilizam apenas o camisu. Informação obtida a partir de relatos orais das costureiras.

### *Considerações sobre as análises*

As análises iconológicas e iconográficas das indumentárias, feitas pelo sistema de grupos temáticos, respeitaram as orientações correspondentes às nações e entidades às quais as roupas pertenciam. Em alguns casos, onde a trajetória do terreiro a qual pertencia não ficou muito clara – com relação à identificação enquanto nação e/ou liderança – foram levados em consideração os termos que identificavam as roupas no acervo do MAFRO. Dessa forma, os grupos foram separados a fim de facilitar a identificação e a correlação entre as indumentárias.

O *grupo 01* contou com a análise de objetos que não continham uma história de pertença, já que a peça doada provinha de um terreiro desconhecido e a outra peça era proveniente de uma compra (a única peça analisada proveniente de compra). Nesse sentido, partiu-se para o objeto simbólico da palha e dos búzios utilizados para a confecção da vestimenta, seus usos e formas.

O *grupo 02*, que contou com o maior número de peças, deu forma à simbologia mitológica da nação Ketu, ligada constantemente aos elementos naturais de pertença dos orixás. A mitologia, importante fator de determinância na religiosidade Ketu, foi utilizada a fim de explicar, relacionados aos elementos naturais, o simbólico e memorial contido nas vestes.

O *grupo 03* seguiu a linhagem de explicação cosmogônica dos jêje, baseada na linhagem familiar e na ancestralidade, contida também nos elementos que compõem a roupa, mostrando búzio como elemento rico não só no sentido estético, mas também como representação de status de riqueza entre o povo *fon*.

O *grupo 04*, representante da cultura Banto, demonstrou as dificuldades do estudo dessa nação, tendo sido impossível evitar o comparativo, o paralelo relacional que se estabelece entre as nações. Isso demonstra que há a necessidade de pesquisas contundentes sobre a cultura banto e congo no que tange às religiões afro-brasileiras.

O *grupo 05*, por fim, demonstrou a suntuosidade contida nas roupas de matriarcas do culto afro-religioso, podendo ser comparadas a vestes de opulência monárquica, utilizadas para refletir poder de liderança nos séculos XVIII e XIX por rainhas e princesas européias.

É possível notar que, em todos os grupos, os artefatos – as roupas e suas insígnias – estão carregados de identidade étnica e cultural, e ainda retém atributos pessoais do utilizador. Deste modo, jamais serão neutros ou assépticos; já entram na instituição museal carregados de

informações que devem ser trabalhadas em diversas vertentes, pois podem oferecer fontes de pesquisas quase que inesgotáveis.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Pensar sobre roupas que permeiam as religiões de matriz africana significa pensar em movimento e pertença. As roupas perpassam por todas as instâncias de um terreiro de Candomblé; estão presentes no dia-a-dia dos praticantes e das atividades por eles desenvolvidas. O presente trabalho tratou de algumas questões inerentes aos trajes do candomblé, por entender que os mesmos são meios de comunicação, símbolos identitários, reflexos de modificações sociais, objetos de estudo, fonte de inspiração para trabalhos artísticos, tema de exposições museológicas e de pesquisas em reservas técnicas dos museus; sendo, portanto, face ativa do patrimônio cultural.

Ao longo dos capítulos, foi possível notar a trajetória das roupas de santo. Passaram das ruas, a partir das negras de ganho e de irmandades afro-religiosas (como a Irmandade da Boa Morte), para a realidade das casas de santo em seu surgimento. Foram retratadas por Debret em seus desenhos e por fotógrafos estrangeiros que transformaram essas imagens em postais; tornaram-se pontos de observação de antropólogos e etnógrafos que estudaram as questões afro-brasileiras. Foi possível notar que sofreram uma grande influência das vestes européias, nas saias, nos bordados utilizados para confecção das roupas, nos laços e laçarotes, mas conseguiram preservar algumas características das vestes africanas, não só no pano da costa e ojá como normalmente se pensava. Influenciaram de forma significativa as vestes das entidades, preservando símbolos de ancestralidade (como a palha da costa e os búzios), a simbologia das cores (tendo o branco como cor relacionada à criação) e nas formas de amarração dos tecidos que dão plasticidade aos movimentos de dança desenvolvidos durante as celebrações.

O processo de doação das peças estudadas, como foi possível observar ao longo da pesquisa, foi fruto de um diálogo estabelecido pela instituição e a comunidade. Dessa forma, as peças de indumentária estudadas aqui constituíram o acervo inicial e a exposição inaugural do MAFRO/UFBA, que pode ser considerado, junto ao Centro de Estudos Afro-Orientais, uma instituição pioneira no trato das questões culturais dos afro-descendentes. As peças doadas demonstram o apoio da comunidade afro-religiosa à instituição, assim as doações podem ser vistas como forma de legitimação da mesma. Porém, é inegável que essas doações culminaram na valorização e preservação de uma memória material por parte das comunidades de terreiro:

A vertente da memória para as tradições religiosas afro-brasileiras só fortalece o culto aos orixás, voduns e inquices. A ancestralidade africana e a ancestralidade construída em processo já nacional, brasileira, ou então valorativamente baiana,

funcionam também como controle e acesso aos princípios éticos, morais, sociais e sobretudo litúrgicos. Há um sentido relacional entre a memória ancestral e os comportamentos e vivências do cotidiano e dos ciclos de festas dos terreiros. Por tudo isso uma consciência memorial é constituinte do próprio pensamento religioso dos terreiros. (LODY, 2005, p. 156).

Desta forma, temos uma via de mão dupla, encontrando o discurso de valorização e preservação dos dois lados. Apesar de tratar-se de uma instituição museal que possui um discurso oficial que reflete em seu acervo, a presença da comunidade afro-religiosa desde sua implementação auxiliou e auxilia na relativização dos discursos a serem apresentados na expografia dessa instituição.

As peças de indumentária selecionadas e analisadas nesse trabalho demonstraram a suntuosidade com que as nações ketu, jeje e angola vestem as entidades que cultuam. A quantidade de elementos ornativos (tecidos, técnicas de costura e trançados), a simbologia que carregam e sua relação com o culto estão presentes nas peças aqui apresentadas. Deste modo, além de realçar os relatos sobre a indumentária nos estudos anteriores da afro-religiosidade; de buscar entender as origens das roupas no período colonial; e de elucidar em quais circunstâncias político-discursivas essas peças chegaram ao MAFRO/UFBA e quais as narrativas vinculadas ao contexto de doação, o presente trabalho buscou objetivar as influências para construção das roupas de axé, sejam elas míticas, simbólicas, européias ou africanas.

Tratou-se de uma construção inicialmente complexa, primeiramente pela escassez de uma bibliografia específica sobre indumentárias afro-religiosas. Aliado a este fato está a complexidade de lidar com a indumentária referente a três nações de candomblé distintas, que possuem suas particularidades. Não foram encontrados, também, todos os documentos que formalizavam a doação das peças para o acervo do MAFRO/UFBA, tampouco documentos que manifestassem interesse prévio do CEAO por angariar um possível acervo pertencente à comunidade do candomblé.

As dificuldades foram contornadas viabilizando a melhor compreensão do tema por parte dos leitores e propiciando o desenvolvimento de futuras pesquisas sobre essa temática. Foi necessário buscar na literatura antropológica o suporte teórico e investigativo a respeito do tema, havendo atenção particular para distinguir os termos utilizados na representatividade das três nações de candomblé presentes na pesquisa. Os documentos de doação das peças encontrados no arquivo do museu foram utilizados a exaustão e serviram como base de elucidação de algumas questões levantadas. Além desses fatores, é necessário destacar a presença, durante todo texto, da influência das costureiras entrevistadas. As mesmas foram

imprescindíveis no desenvolvimento, na construção metodológica da pesquisa e na análise das peças do acervo.

*Padrões europeus ou padrões africanos?*

Como feito durante todo o trabalho, não poderia encerrá-lo de maneira diferente, sem trabalhar com imagens. Como dito por Peter Burke (2004), elas podem ser perigosas ao pesquisador, se o mesmo não souber interpretá-las de maneira adequada. Mas podem ser de grande utilidade, também segundo o referido autor, se o enfoque dado trouxer novos interesses e novas perspectivas.



**Figura 48.** Iyalorixá Mãe Senhora. Ilê Axé Opô Afonjá. Fonte: Foto de Pierre Verger

**Figura 49.** Retrato de Maria Antonieta. Pintado por Martin Van Meytens. Fonte: [www.itaucultural.com](http://www.itaucultural.com)



**Figura 50.** Babalorixá Airzinho. Terreiro Pilão de Prata (Lajoumín). Fonte: Revista Muito (Jornal Atarde)

**Figura 51.** Sacerdote em Ifé, Nigéria. Fonte: Foto de Pierre Verger.

Nesse trabalho, utilizamos os enfoques determinados por Burke como estruturalista (que compreende a imagem como um sistema de signos) e o da história social da arte, que reúne variados tipos de enfoque. Dessa forma, temos quatro imagens acima e uma pergunta: há uma utilização de padrões europeus no candomblé no Brasil, ou de padrões africanos?

É possível notar, através dos tecidos ornados, tanto na imagem de Mãe Senhora (*Figura 48*) quanto na pintura de Maria Antonieta (*Figura 49*), a suntuosidade do vestir. Para além das variações de tempo e espaço (não só geograficamente, mas entre o século XVIII no caso da pintura e século XX na fotografia), há, decerto, uma sutil semelhança no trajar. Assim ocorre na imagem de Pai Airzinho (*Figura 50*) em comparação à imagem do sacerdote da cidade de Ifé, na Nigéria (*Figura 51*). Tecidos carregados de elementos decorativos, que dão altivez aos seus detentores.

Fica claro, portanto, que as vestes de axé não estão influenciadas apenas por um padrão europeu ou por um padrão africano, e não refletem padrões relacionados a gênero. As roupas de axé, usadas por fiéis e por divindades, são uma criação afro-brasileira, que mescla elementos ornativos advindos dos colonizadores (europeus) e dos escravizados (africanos), tendo como único objetivo passar a mensagem de que se trata de momentos de celebração e festividade, e que, por isso, seus adeptos devem vestir-se como verdadeiros reis e rainhas. Dessa forma, a roupa de candomblé é reflexo do exercício de poder e da necessidade estar “bem vestido” para que se possa celebrar. As melhores roupas para saudar os nossos ancestrais.

## REFERÊNCIAS

AMARAL, Rita; SILVA, Vagner Gonçalves da. Foi conta para todo canto: as religiões afro-brasileiras nas letras do repertório de música popular brasileira. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 34, 2006.

ARAÚJO, Emanuel. **Museu Afro-Brasil: um conceito em perspectiva**. Disponível em: <<http://www.museuafrobrasil.org.br/institucional>>. Acesso em: 26 set. 2013

BARNARD, Malcolm. **Moda e comunicação**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

BASTIDE, Roger. **As religiões Africanas no Brasil: Contribuição a uma sociologia das interpenetrações de civilizações**. 3 ed. São Paulo: Livraria Pioneira Editora, 1989.

\_\_\_\_\_. **O candomblé da Bahia: rito nagô**. 3ª ed. São Paulo, Nacional, 1978.

BITTENCOURT, José Neves. **Sobre uma política de aquisição para o futuro**. Rio de Janeiro: Secretaria de Cultura/IBPC, 1990. Col. Cadernos Museológicos, n.3

BRASIL. Subchefia para assuntos jurídicos. Decreto nº 3.551, de 04 de agosto de 2000. Institui o Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial que constituem patrimônio cultural brasileiro, cria o Programa Nacional do Patrimônio Imaterial e dá outras providências. **Diário Oficial da União**, Brasília, 07 ago 2000.

BURKE, Peter. **Testemunha ocular: história e imagem**. Bauru: EDUSC, 2004.

CALANCA, Daniela. **História social da Moda**. Trad.: Renato Ambrosio. 2 ed. São Paulo: Senac São Paulo, 2011.

CHAGAS, Mário. Casas e portas da memória e do patrimônio. IN: GONDAR, Jô; DODEBEI, Vera (orgs.). **O que é memória social**. Rio de Janeiro: Contra Capa, 2005.

CARVALHO, Aline Vieira de; FUNARI, Pedro Paulo de Abreu. As possibilidades da Arqueologia Pública. **história e-história**, Campinas, 24 mar 2009. Disponível em: <<http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=arqueologia&id=31>>. Acesso em 12 mar. 2014.

CASTILHO, Lisa Earl. O terreiro do Alaketu e seus fundadores: história e genealogia familiar, 1807-1867. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 43, 2011, p. 213-259.

CASTILHO, Kathia. **Moda e linguagem**. São Paulo: Universidade Anhembi Morumbi, 2004.

CEAO – Centro de Estudos Afro-Orientais. Desenvolvido pelo Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia. Disponível em [www.ceao.ufba.br](http://www.ceao.ufba.br)>. Acesso em 20 de dez. 2013.

COSTA, Evanise Páscoa. **Princípios básicos de Museologia**. Curitiba: Coordenação do Sistema Estadual de Museus/Secretaria de Estado da Cultura, 2006, 100p.

CRUZ, Eval. Notas sobre o candomblé: espaço de poder e tradição feminina. In: III Fórum de Identidade e Alteridades, Itabaiana, SE, 2009. **Anais do III Fórum Identidades e Alteridades**. Itabaiana, SE: Gepiadde, 2009.

CUNHA, Marcelo N. B. **Teatro de memória, palco de esquecimentos**: culturas africanas e das diásporas negras nas exposições. 2006. 285f. Tese (Doutorado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo. 2006.

FREYRE, Gilberto. **Modos de homem & modas de mulher**. São Paulo: Global. 2012.

FONSECA, Edilberto José de Macedo. Dar rum ao orixá: ritmo e rito nos candomblés ketu-nagô. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.3, n.1, p.101-16. 2006.

FOUCAULT, Michel. **A Arqueologia do Saber**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2009.

GHISLERI, Janice. **Como entender a importância do figurino no espetáculo?** Disponível em: <<http://artes.com/sys/sections.php?op=view&artid=15&npage=3>>. Acesso em 12 mar. 2014.

HALBWACHS, Maurice. **A memória coletiva**. São Paulo: Vértice, 1990..

HERSKOVITS, Frances Shapiro. "Introduction" In: HERSKOVITS, Melville Jean; HERSKOVITS, Frances Shapiro. **The New World Negro**: Selected Papers in Afroamerican Studies. Bloomington; London: Indiana University Press, 1966.

HERSKOVITS, Melville J; HERSKOVITS, Frances Shapiro. **An outline of Dahomean religious belief**. Menasha: The American Anthropological Association, 1933. *Memoirs of the American Anthropological Association Series*, vol. 3, nº 41.

ILÊ AXÉ OPÔ AFONJÁ. **Casa do Alaká**: a tecelagem africana na Bahia. Salvador, s.d. Folder.

JANUÁRIO, Erlaine Aparecida. **A sociedade das aparências**: Vila Rica, 1789-1807. Monografia (Pós-Graduação Lato-Sensu em História de Minas do Século XIX) – Universidade Federal de São João Del Rei, São João Del Rei. 2003.

JOLY, Martine. **Introdução à análise da imagem**. Trad. Marina Appenzeller. 6 ed. Campinas: Papirus, 2003.

KÖHLER, Carl. **História do vestuário**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

LANDES, Ruth. **A cidade das mulheres**. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 2002.

LIMA, Vivaldo Costa. **A família-de-santo nos candomblés Jeje-nagôs da Bahia**: um estudo de relações intra-grupais. Tese (Mestrado em Ciências Humanas) – Universidade Federal da Bahia, Salvador. 1977.

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

LODY, Raul. **O negro no Museu Afro Brasileiro: construindo identidades**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

LÜHNING, Ângela. Pierre Fatumbi Verger e sua obra. **Afro-Ásia**, Salvador, nº 21-22, 1998-1999, p. 315-364.

MAFRO – Museu Afro Brasileiro Ufba. Desenvolvido pelo Museu Afro Brasileiro da Universidade Federal da Bahia. Disponível em <WWW.mafro.ceao.ufba.br>. Acesso em 30 de set. 2013.

MARTINI, Gerlaine Torres. **Baianas do acarajé: a uniformização do típico em uma tradição culinária afro-brasileira**. 2007. Tese (Doutorado em Antropologia Social) – Programa de Pós Graduação em Antropologia Social, Universidade de Brasília, Brasília. 2007.

MENDES, Andrea Luciane Rodrigues. **Vestidos de realeza: contribuições centro-africanas no candomblé de Joãozinho da Goméia (1937-1967)**. Dissertação (Mestrado em História) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2012.

MENESES, Ulpiano T. Bezerra. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 21, p. 89-104, jan.-jun. 1998. .

MIRABILE, Antônio. A Reserva Técnica também é museu. **Boletim eletrônico da ABRACOR**, Rio de Janeiro, n. 01, jun. 2010.

MONTEIRO, Aline Oliveira Temerloglou. **Para além do “traje de crioula”**: um estudo sobre materialidade e visualidade de saias estampadas na Bahia oitocentista. 2012. Dissertação (Mestrado em Cultura Visual) – Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual, Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia. 2012.

NEIRA, Fausto; VIANA, Luz Garcia. Princípios gerais de conservação do têxtil. **Revista CPC**, São Paulo, n.10, p.206-233, maio/out. 2010.

NORA, Pierre. Entre memória e história: a problemática dos lugares. **Projeto História**, São Paulo, n. 10, p. 7-28, dez. 1993.

OLSZEWSKI FILHA, Sofia. **A fotografia e o negro na cidade do Salvador**. Salvador: Empresa Gráfica da Bahia; Fundação Cultural do Estado da Bahia, 1989.

PÁDUA, Elisabete M. M. **Metodologia da Pesquisa: abordagem teórico prática**. 6 ed. Campinas: Papyrus, 2000.

PANOFSKY, Erwin. Iconografia e iconologia: uma introdução ao estudo da arte na renascença. IN: **Significado nas artes visuais**. 2 ed. São Paulo: Perspectiva, 1979.

PARÉS, Luis Nicolau. **A formação do candomblé: história e ritua da nação jeje na Bahia**. 2 ed. Campinas: Editora da Unicamp, 2007.

PAULA, Teresa Cristina Toledo de. Tecidos no museu: argumentos para uma história das práticas curatoriais no Brasil. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, vol.14, n.2, dez. 2006.

PRANDI, Reginaldo. O candomblé e o tempo: concepções de tempo, saber e autoridade da África para as religiões afro-brasileiras. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v. 16, n 47, out. 2001.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras. 2001.

POLLAK, Michael. Memória, esquecimento e silêncio. **Revista Estudos Históricos**. Rio de Janeiro, vol 2, n.3, 1989..

POMIAN, K. **Colecção**. In: Enciclopédia Einaudi. Lisboa: I.N.C.M, p.51-87. 1984.

QUERINO, Manuel. Costumes africanos no Brasil. In: **A raça africana e seus costumes na Bahia**. 2 ed. Recife: FUNDAJ; Massangana; FUNARTE, 1988.

QUINTELA, Hugo Felipe. A segunda pele: a linguagem das roupas, seus signos e a configuração da identidade social através do vestuário. In: Seminário Nacional da Pós-Graduação em Ciências Sociais, 2011. **Anais do Seminário Nacional da Pós-Graduação em Ciências Sociais**. Vitória: UFES, 2011.

RAMOS, Arthur. **Estudos de Folk-lore**: definições e limites, teorias de interpretação. Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1951.

RAMOS, Cleidiana. Eventos debatem religiosidade afro-brasileira. **Jornal A Tarde**, Salvador, 22 set. de 2013.

REIS, João José. **Domingos Sodré, um sacerdote africano**: escravidão, liberdade e candomblé na Bahia do século XIX. São Paulo: Companhia das Letras. 2008.

RODRIGUES, Elisa. Raça e controle social no pensamento de Nina Rodrigues. **Múltiplas Leituras**, São Paulo, v.2, n.2, p. 81-107, jul/dez 2009.

RODRIGUES, Raimundo Nina. **O animismo fetichista dos negros bahianos**. São Paulo: Civilização Brasileira, 1935.

SANDES, Juipurema A. **O Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia e sua coleção de Cultura Material Religiosa Afro-Brasileira**. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2010.

SANTOS, Jocélio Teles dos. “Icorrigíveis, afeminados, desenfreiados”: indumentária e travestismo na Bahia do século XIX. **Revista de Antropologia**, São Paulo, v.40, n.2, p. 145-182. 1997.

\_\_\_\_\_. **O poder da cultura e a cultura do poder**: a construção da disputa da herança cultural negra no Brasil. Tese (Doutorado em Antropologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Sociais, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2000.

\_\_\_\_\_. (Coord.). **Mapeamento dos Terreiros de Salvador**. Salvador: UFBA, Centro de Estudos Afro-Orientais, 2008.

SANTOS, Maria Stella de Azevedo. **Meu tempo é Agora**. 2 ed. Salvador: Assembléia Legislativa do Estado da Bahia, 2010.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Entre o tronco e os atabaques: a representação do negro nos Museus Brasileiros. In: **Colóquio Internacional Projeto UNESCO: 50 anos depois**. Salvador, 2004.

SANTOS, Nívea Alves dos. **Entre ventos e tempestades: os caminhos de uma gaiaku de Oiá**. 2013. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador. 2013.

SANSI, Roger. “Fazer o santo”: dom, iniciação e historicidade nas religiões afro-brasileiras. **Análise Social**, Lisboa, vol. XLIV (1º), 2009. p. 130-160.

SCARANO, Julita. Roupas de escravos e de forros. **Resgate – Revista de Cultura**, Campinas, n.4, p. 51-61. 1992.

SERRA, Ordep. A tenacidade do Racismo. **Tempo e Presença Digital**, Rio de Janeiro, ano 6, n. 24, abr. 2011. .

STEK, Juliana. **Intolerância religiosa é crime e fere a dignidade**. In: Jornal do Senado, Brasília, 16 abr. 2013.

SILVA, Maria da Conceição Barbosa Costa e. O Pano da Costa na representação dos viajantes: séculos XVIII ao XIX. In: **Pano da Costa**. Salvador: IPAC; Fundação Pedro Calmon, 2009.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **O antropólogo e sua Magia: trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas sobre religiões afro-brasileiras**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

\_\_\_\_\_. Arte Religiosa Afro-Brasileira: as múltiplas estéticas da devoção brasileira. **Debates do NER**, Porto Alegre. ano 09, n. 13, jan/jun 2008. p. 97-113.

SOARES, Cecília Moreira. As ganhadeiras: mulher e resistência negra em Salvador do século XIX. **Afro-ásia**, Salvador, n.17, 1996.

TORRES, Heloisa Alberto. Alguns aspectos da indumentária da crioula baiana. **Cadernos Pagu**, Campinas, n.23, jul./dez. 2004 [1950].

VALLADARES, José; Carybé. **O torço da bahiana**. Salvador: K. Paul Hebeisen, 1952.

VERGER, Pierre. **Notas sobre o culto aos orixás e voduns**. Tradução de Carlos Eugênio Marcondes de Moura, do original de 1957. São Paulo: Edusp, 1999.

VERNANT, Jean Pierre. **Mito e pensamento entre os gregos: estudos de psicologia histórica**. Rio de Janeiro: Paz e terra, 1990.

# Glossário

Peças da indumentária afro-religiosa

## **Introdução**

A atividade inventariante aqui desenvolvida deve-se ao fato de encontrar-se, frequentemente, nomenclaturas pouco conhecidas e por vezes conflitantes dentro do universo da indumentária litúrgica afro-brasileira.

A busca do significado dos vocábulos desconhecidos e/ou conflitantes e a explicação de uso dos mesmos conduziram à elaboração de uma simples e primária relação de termos. Assim, o glossário aqui apresentado resulta de uma investigação (através de entrevistas às costureiras de roupas de axé Dete Lima, Gilcélia Oliveira Pinto e Rosimeire Lima; e leitura de bibliografias específicas) e da compilação dos diversificados termos e expressões relacionados às roupas de axé.

Trata-se de um instrumento ilustrado (desenhista: Leonardo Barbosa), deixando claro para o leitor através de imagens e textos as formas de utilização e de simbologia contidas nas roupas de axé. Aqui também há uma lista contendo os principais elementos estéticos, bordados e tecidos utilizados nesse universo. Há, deste modo, a busca pela compreensão desse universo não de uma maneira ampla, pois não se deixa de considerar que a realidade de cada casa de candomblé é determinada por sua liderança, variando de um terreiro para outro.

A elaboração desse glossário é o resultado da vontade de saber e conhecer. Longe de ser considerado completo, ele pretende somente ser um auxiliar de alguma utilidade para aqueles que, trabalhando sobre cultura material afro-religiosa, encontram dificuldades de pesquisa e na elaboração de inventários. Daí a decisão de divulgar o fruto dessa investigação.

*Tecidos e técnicas comumente utilizados para confecção das  
indumentárias afro-religiosas*

- **Algodão** – Fibra natural de origem vegetal procedente do algodoeiro. O tecido a base de algodão detém melhor capacidade de absorção de umidade é adequado para o clima brasileiro, quente e úmido. A transpiração do corpo é mais bem absorvida quando se usa tecido com algodão em sua composição. Características: macio e confortável; durável; resistente ao uso, à lavagem, à traça e insetos; lava-se com facilidade; tem tendência a encolher e a amarrotar; atacado por fungos; queima com facilidade; não resiste a produtos químicos; Limite de umidade: Não mercerizados: 8,5%; mercerizados: 10,5%. Aplicações: Confecção, tecidos para uso doméstico, tecidos profissionais.

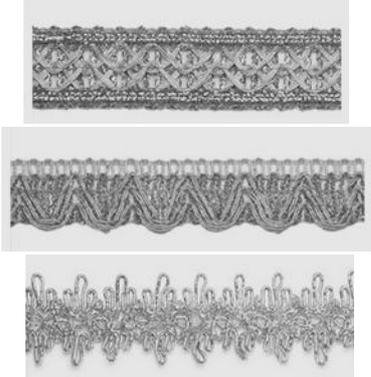
Nome genérico utilizado para denominar qualquer tipo de tecido cru ou alvejado, geralmente com ligamento sarja, feito com fibras de algodão. Alpaca: tecido barato de algodão ou viscose empregado em forros de roupas. Originário de tecido antigo, fino e brilhante, que era produzido com fios dos pelos da Alpaca. Os tecidos e os vestidos são sempre realizados por especialistas e artistas de muito bom gosto, ditando a moda para o mundo inteiro.

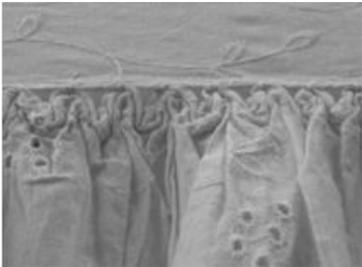
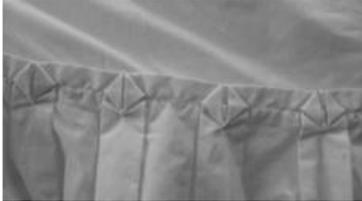
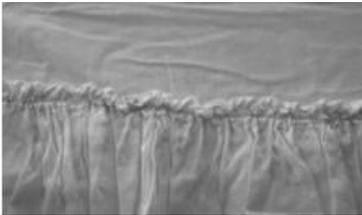
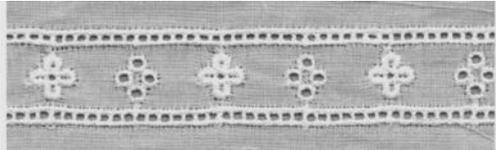
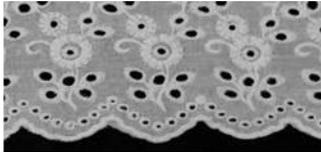
- **Alaká** – pano da costa fabricado com material diferenciado do tradicional (uma espécie de fibra); é confeccionado no tear.
- **Bainha aberta/ barafunda** – Ponto cruzado que se usa para obter uma junção aberta decorativa entre duas extremidades de tecido. Também conhecido como ponto ajours; bordado feito primeiramente com o desfiado do linho e em seguida bordado a mão de forma geométrica e matemática do tecido desfiado.
- **Brocado** – Suntuoso tecido de jacquard com estampas em relevo, muitas vezes feitas de linha de seda dourada ou prateada. O brocado é associado a roupas de noite. Tecido, com desenhos em relevo realçados por fios de ouro ou de prata, origina-se da palavra francesa "broucart" que significa ornamentar.
- **Cassa** – tecido fino transparente de linho ou algodão que contém pequenos bordados com linha em algodão opaco.
- **Cambraia** – Tecido de algodão ou linho leve, com desenho tafetá, para camisas e blusas finas, semelhante ao Batiste. Nome originado da cidade de Cambraia, França.

- **Cetim** – Tecido que apresenta uma superfície lisa, acetinada, lustrosa e outra opaca. Este tecido normalmente apresenta alta densidade de urdume. As armações de cetim não possuem pontos interligados. Também conhecido como raso.
- **Chita/ chitão** – Tecido simples de algodão estampado em cores, o Chitão tem como característica estampas grandes, sobre a base de morim (antes até a década de 1960/70 a chita era de largura simples -80cm- quando passou a ser feita com largura de 140cm, então deu-se nome de Chitão), Tecido de algodão com estampas de cores fortes, geralmente florais, e tramas simples. A estamparia é feita sobre o tecido conhecido como morim.As características principais são: cores primárias e secundárias em massas chapadas que cobrem totalmente a trama, tons vivos, grafite delineando os desenhos, e a predominância de uma cor. As cores intensas servem, não só para embelezar o tecido, mas também para disfarçar suas irregularidades, como eventuais aberturas e imperfeições.O nome chita vem do hindi chint e surgiu na Índia medieval e conquistou europeus, antes de se popularizar no Brasil.
- **Estamparia africana** – tecidos normalmente advindos da costa ocidental africana, com estamparia e cores variadas. Os padrões africanos tem a função simbólica e decorativa. Frequentemente, imagens humanas ou de animais são representadas, sempre estilizadas, enfatizando algumas características com a repetição de formas geométricas.
- **Gripir** – tecido leve composto por bordados em toda a sua extensão; Tipo de renda de bilro, feita com fio muito fino, que cria relevos sobre fundo vazado
- **Gorgorão** – Do francês, gros-grain. Tecido encorpado, normalmente em seda, lã ou algodão, com efeito de nervuras no sentido da trama, com efeito canelado, muito utilizado para calças, decoração, estofamento, etc.
- **Juta** – Fibra têxtil obtida da planta tiliácea. As fibras de juta são extraídas do caule de "plantas duras" , assim como o linho, o cânhamo, etc. Trata-se de plantas herbáceas anuais, ou seja, alcançam a maturidade no decorrer de um ano, produzindo sementes para os demais períodos de cultivo, porém exigindo, para um bom desenvolvimento, calor e umidade.
- **Lese** – tecido fino transparente de linho ou algodão que contem pequenos bordados com linha de algodão brilhante.
- **Morim** – Tecido de algodão com armação tafetá e geralmente tinto. Durável e rústico.

- **Organza bordada** – Tecido fino e transparente, de trama simples, em geral de fio poliamida, e mais encorpado e armado que o organdi.
- **Percal** – Tecido leve de algodão, ligamento tafetá(hoje pode ser ligamento sarja e cetim), muito denso, mas fino. Considera-se percal o tecido acima de 180 fios por polegada.
- **Rechilieu** – tipo de bordado executado a fio branco, cujo desenho é constituído por pequenos orifícios caseados, recortados posteriormente.
- **Renda** – trabalho em tecido ou malha aberta, com desenhos geométricos ou outras temáticas, executado com fios diversos. Pode ser produzido mecânica ou manualmente.
- **Voal** – Tecido tipo musseline, mais pesado produzido com fios muito finos ( porém mais grossos que o da Musseline) altamente torcidos e com baixa densidade, resultando numa aparência fluida, leve e transparente. Conhecido também com o nome aportuguesado "Voal", uma corruptela Francesa da palavra italiana Vela.

*Elementos decorativos comumente usados:*

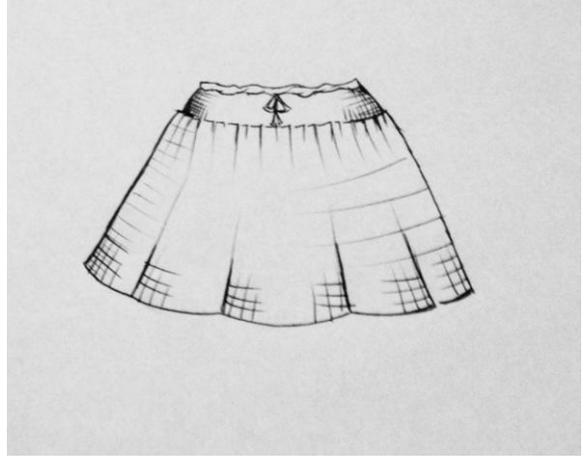
Sianinha	
Galão	
Fitas	
Passa-Fita	

<p>Franzimento das saiais</p>	<div style="display: flex; justify-content: space-around;"> <div style="text-align: center;">  <p>Pregueado</p> </div> <div style="text-align: center;">  <p>Ripolego</p> </div> </div> <div style="display: flex; justify-content: space-around; margin-top: 20px;"> <div style="text-align: center;">  <p>Concha ou Búzio</p> </div> <div style="text-align: center;">  <p>Franzido</p> </div> </div>
<p>Entremeio</p>	
<p>Bico</p>	
<p>Passamanaria</p>	
<p>Sutache</p>	

### *Peças da indumentária afro-religiosa*

#### **Anágua e Anagueta**

Anágua é utilizada na quantidade de duas ou três (as entidades masculinas não utilizam muitas anáguas). A função da anágua não é apenas suspender as saias; elas também compõem a roupa e por isso devem estar limpas, engomadas e bem passadas, pois ao abaixar-se durante a celebração, para saudar os locais sagrados e os mais velhos, as mesmas acabam ficando aparentes. A anagueta é uma



anágua menor que a habitual (1/2 anágua) utilizada por pessoas que não tem condições de usar um número grande de anáguas (pessoas mais idosas ou com problemas de saúde); são mais armadas que a anágua comum, portanto abrem com mais facilidade o rodeiro das saias.

#### **Atacam**

É o laço amarrado ao peito das entidades. Dá-se um laço no caso das entidades femininas e é armada uma gravata para as entidades masculinas. O laço das entidades femininas é colocado à frente do peito, já as entidades masculinas carregam sua gravata às costas (com exceção, em algumas casas, de entidades



femininas guerreiras que carregam o laço nas costas). Laço terminado em “V” para entidades masculinas e em “U” para as femininas.

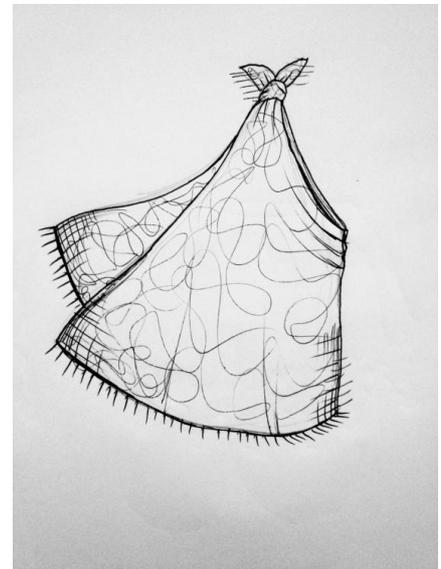
### Azé

É a indumentária de palha utilizada pelas entidades ligadas à terra. É confeccionada de palha da costa, podendo ter seu topo/cume decorado com elementos como búzios miçangas. A palha é utilizada também por outros orixás ligados à terra como Nanã, Ewá e Obá e é utilizada por quase todos os Voduns (nação jêje) na confecção de suas indumentárias. No caso dos Voduns a maioria gosta de manter o rosto coberto pela palha da costa, outros gostam de mostrar o rosto.



### Banda

Tradicionalmente possui tamanho semelhante ao do pano da costa; deve cobrir o ventre/cintura e é transpassado pelo peito e costas, sendo amarrado ao ombro. É utilizada por entidades masculinas ligadas à caça (Oxóssi, Agé, Logun Edé) e pelas entidades que vestem branco (como Oxaguiã e Oxalufã).



### Banté

Também conhecido pelo nome de alaká, em algumas casas; são confeccionados normalmente em organza bordada ou gripir; são elementos decorativos, presos à altura do peito (normalmente por um elástico) que vão até a altura dos joelhos, ficando sobre a saia e laços. Usado apenas pelas entidades



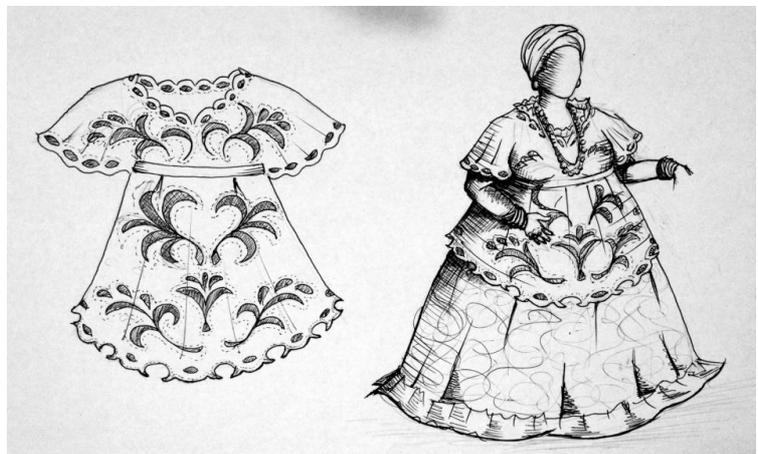
femininas. Em alguns terreiros as entidades femininas ligadas à guerra utilizam-no preso à cintura, acima da saia, funcionando como uma espécie de armadura.

## Bata

Peça da indumentária feminina, e indicadora do status da matéria. Utilizada apenas por determinadas mulheres que ocupam certo grau na hierarquia do candomblé: mães de santo, ebomis, equedes. No momento do transe a bata deve ser despida da fiel, pois como dito é representação de status apenas da fiel e não da entidade. A bata deve ser vestida

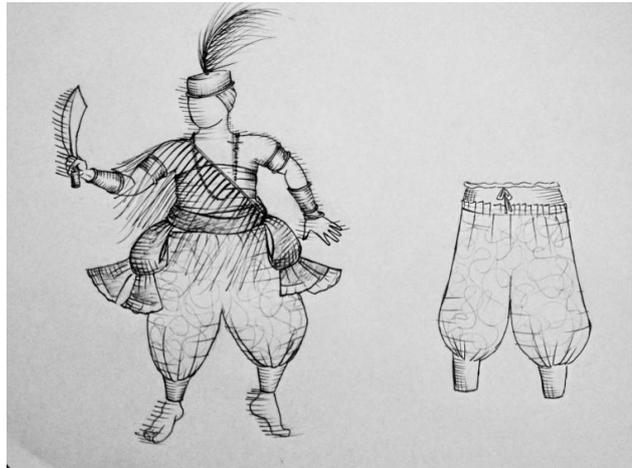


sobre o camisu. Trata-se de uma blusa volante com mangas; possui um padrão de gola, que é careca (sem adornos), pois o bico da gola do camisu se sobrepõe a gola da bata. Tem um detalhe (que deve ser medido) de queda no ombro para que não fique folgado a ponto de não sustentar-se nos ombros. Pode possuir bico na borda das mangas e na extremidade inferior. A manga é tão volante como o formato dela, mas pode ser variada: com franzidos, mais comprida ou mais curta, com abas. As batas de ração são normalmente mais simples, confeccionadas de algodão cru ou percal. Já as batas utilizadas nos barracões durante as festividades podem possuir os mais diversos ornatos como bordados e partida em renda, mas normalmente possuem bordados em *rechilieu*.



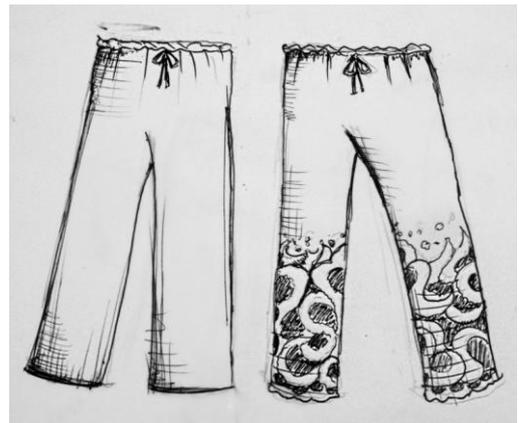
### Bombacho

Traje de entidades masculinas ou de entidades femininas cujo fiel em transe seja do sexo masculino. Anteriormente se usavam calça mais larga que as calças comuns, para a dança das entidades. Criou-se, então, uma forma que ficasse confortável para a dança, colocando uma espécie de tornozleira para que a barra ficasse presa; a nomenclatura advém da semelhança com a indumentária de origem turca, utilizada também no sul do Brasil.



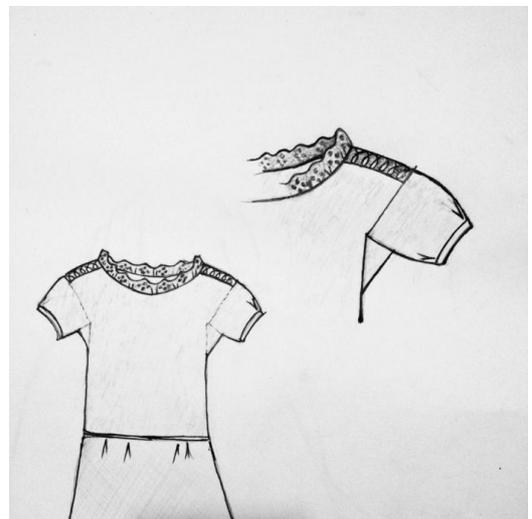
### Calçolão e Calçolinho

São roupas de baixo, usada como peça de decoro. O calçolão é confeccionado abaixo dos joelhos; utilizado para não deixar à mostra as pernas das fiéis nos momentos que precisam se abaixar para tomar benção. Também serve de proteção para as pernas das ranhuras que as anáguas podem causar. Já o calçolinho – acima dos joelhos – é utilizado por mulheres mais velhas que não precisam abaixar-se durante a cerimônia.



### Camisu

Peça da indumentária feminina, uma espécie de blusa quadrada que cobre os ombros e o colo com altura acima dos joelhos. A parte superior formada por uma espécie de camisa possui na direção do ombro um detalhe retangular chamado de *taco* ou *gavião* (determinante para cava da gola, em meia lua) e na parte inferior na altura das axilas um detalhe triangular chamado de *naco* ou *lenço* – esse auxilia na mobilidade dos braços ao dançar. A parte inferior normalmente é costurada



com um tecido diferenciado (geralmente mais fino) compondo uma espécie de forro, chamado fralda; além de completar a camisa, serve para mantê-la presa dentro da saia. Ornatos como bico podem ser colocados apenas na gola, nunca nas mangas. Usado em todas as situações, os mais simples compõem o conjunto de ração e os mais detalhados (com bicos, sianinhas ou bordados em *rechilieu*) são usados nas celebrações e momentos festivos.

### Cinta

Conhecida como cinta angoleira, e apesar de utilizada com maior frequência por fiéis da nação angola, também é utilizada em algumas casas da nação jêje e ijexá. Não possui uma função estética, e sim ritual. Trata-se de uma faixa estreita de tecido, amarrada aos quadris, de onde pendiam chaves, pequenas sacolas e berloques, que cumpriam a função de amuletos. Conforme a descrição de Mendes:

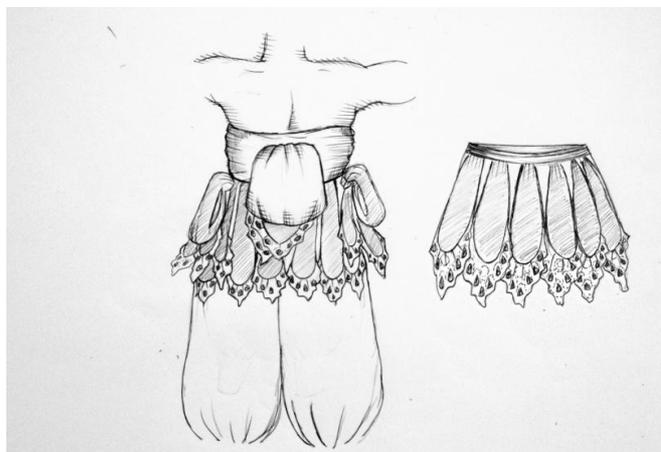
Quando a cinta angoleira é usada como roupa de ração, fica aparente (pois é usada sobre a saia), mas não costuma ser visível quando usada com as roupas de gala. Sua função é proteger o ventre, considerado importante centro energético das sacerdotisas, além de cumprir a função de carregar a *dilonga*, caneca esmaltada de uso pessoal e sagrada de cada filha de santo. Raul Lody, informa ainda a denominação *rojão*, para designar uma tira de tecido que funciona como peça auxiliar das roupas de ração (ou seja, das saias usadas sem anáguas), utilizada na região dos quadris, mas também usada para facilitar as danças rituais, quando a saia é ‘afogada’ em sua parte superior.<sup>91</sup> (MENDES, 2012, p.97-98).

### Forro

Usado com saias de seda, cambraia, rechilieu ou voal, para que as mesmas (de tecido fino) não fiquem diretamente em cima das anáguas. O forro é confeccionado seguindo mesmo modelo da anágua em tecidos como cetim ou até mesmo o percal.

### Gravata de Xangô

Acreditava-se ser de origem romana, em referência as roupas dos soldados de alto grau e líderes romanos. Porém sua origem africana também é comprovada: em Oyó os sacerdotes do culto a Xangô utilizam o *iyeri*, uma

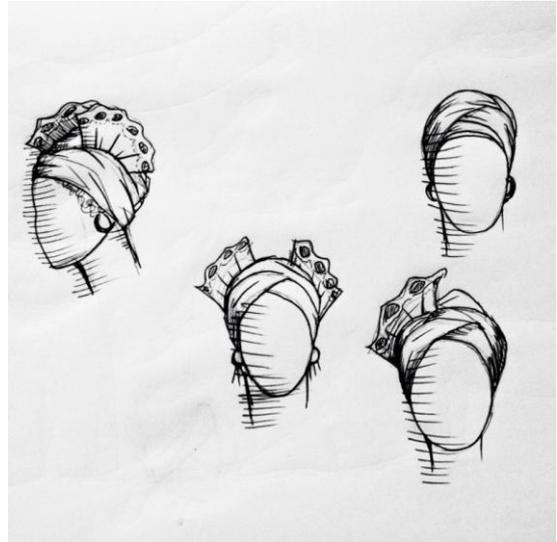


<sup>91</sup> LODY, Raul. Dicionário de arte sacra & técnicas afro-brasileiras. Rio de Janeiro: Pallas, 2003. 332p.

série de faixas amarradas à cintura. As gravatas são em número de seis ou doze. A mudança crescente dessa numeração (de 06 para 12) pode representar o grau de maturidade da entidade.

### Ojá

Ojá de cabeça – é uma peça com tamanho específico, por que deve ter a quantidade de voltas certas para dar na cabeça: duas voltas. As pontas podem ser presas ou usadas como “borboletas”, também chamadas de abas (normalmente por fiéis pertencentes a entidades femininas). Em algumas casas dá-se um nó a frente da cabeça identificando pertence-se uma entidade masculina. Geralmente um ojá de cabeça mede entre 2,20 m e 2,50 m.



Ojás de entidades – em entidades masculinas é enrolado a cabeça; entidades femininas faz-se um laço na parte posterior da cabeça (nuca); para Oxumaré, em algumas casas, faz-se um trançado com as pontas do ojá.



Ojá do peito – utilizado em algumas casas e também conhecido como atacam, é utilizado pelas fiéis do sexo feminino, junto a roupa de razão. Pode ser mais largo ou mais estreito dependendo da casa. Mede entre 2,50 m a 2,70 m (para mulheres com mais busto). Mulheres pertencentes a entidades femininas dão um laço a frente do peito e mulheres pertencentes a entidades masculinas dão uma gravata também a frente do peito.

Ojás laterais – utilizado por entidades masculinas é preso nas laterais do corpo à altura da cintura; geralmente tem três metros de comprimento, pois é preciso compor os laços ou gravatas e deixar pontas caídas. Normalmente as pontas são terminadas em “V”.

Ojás transversais – Entidades como Xangô e Ogum não usam bandas e sim ojás transpassados ao peito, terminados em um laço preso à cintura, ou preso sob ojás laterais.

Estola – utilizada por algumas entidades femininas (yabás, como Oxum e Iemanjá) são ojás mais estreitos, decorados com cianinhas douradas ou prateadas, bicos em seda, galões e passamanarias, flores etc. Próximo às extremidades é dado um pequeno nó deixando um espaço para que as entidades o segurem no momento da dança.



Ojá na barra da saia – usado por algumas qualidades de entidades femininas ou por algumas que já atingiram a maturidade; trata-se apenas de mais um elemento decorativo sem uma função específica.

### **Pano da Costa**

O pano da costa tem sua origem na tradição africana de tecelagem manual. Foi parte integrante da indumentária das mulheres negras vindas do continente africano para então colônia portuguesa entre os séculos XVIII e XIX. Foi produto de exportação entre África e Brasil desde o período colonial. É costume seu uso em diversos países africanos como: Costa do Marfim, Gana, Nigéria, Congo, Benin e Senegal.

O pano da costa tem a função de guardar os seios e os órgãos internos da mulher. Deve atravessar os seios de modo que fiquem dois bicos em “V” em baixo; não deve ficar muito comprido, sendo os tamanhos possíveis:

Crianças e pessoas bem magras: 1,50 x 0,70 m

Padrão: 2 x 0,90 m ou 2,50 x 1 m

Deve ser feito de acordo com o tamanho



e a estrutura da mulher. Pode ser confeccionado de vários tecidos, sendo predominantes o uso de fitas, rendas na horizontal, rechilieu, crochê, bainha aberta ou outro bordado. Geralmente combina com o ojá da cabeça. Sobre o pano da costa fala a Yalorixá Stella de Oxóssi:

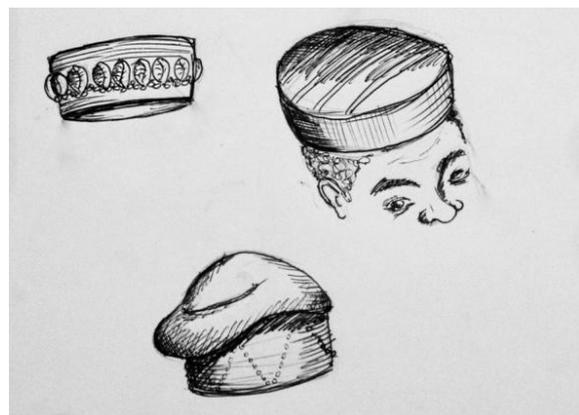
O pano da costa é a peça de maior significado para uma iniciada na religião dos Orixás, a qual deverá saber usá-lo corretamente, conforme a ocasião. Em primeiro lugar, é necessário que a mulher saiba escolher, adequadamente, o tecido para a confecção da referida pela. Este deve ser de boa consistência, 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 (...) O pano da costa pode ser de listras, quadros, a exemplo dos tradicionais modelos nigerianos (...). (SANTOS, 2010, p. 59-60).

Para as recém-iniciadas o uso do pano da costa cobrindo o ventre e amarrado a altura do peito é obrigatório. Esse uso pode variar quando se atinge a maioria dentro da religião:

O uso do pano da costa tem a ver com a ocasião. As diferenciações em geral dizem respeito às Ebomis (...) Pano da costa na cintura, ou no peito, é demonstração de trabalho: usa-se desta maneira nas festas do 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. Nós usamos o pano da costa no ombro fora do trabalho, para visitas, passeios e atos civis no Terreiro. (...) Em cerimônias de Axéxé, as Olorixás [filhas de santo] usam o pano da costa cobrindo o pescoço. Esta maneira de envergar a peça, em iguais condições para todas, significa humildade: todos somos iguais perante a morte. (SANTOS, 2010, p.60-61).

### Roupa Masculina – Sacerdotes

Anteriormente (início do século XX) os sacerdotes utilizavam calça social com bom corte e camisa de manga (normalmente branca) confeccionados de linho; eram roupas muito bem passadas e engomadas e estavam de acordo com a moda da época. Hoje é comum aos sacerdotes a utilização de indumentária confeccionada com tecidos africanos, como é o caso da mortalha/ abada e dos conjuntos de roupa com estamparia africana. São roupas que se assemelham às utilizadas por líderes e sacerdotes em algumas regiões da África. O tecido foi o centro da vida social, religiosa, econômica e cultural das sofisticadas e complexas comunidades Africanas. Na cabeça



podem utilizar o *Filá* (nomenclatura iorubá) um chapéu especial tecido à mão. É um gorro usado pelos homens e também é o nome genérico usado para designar chapéu. Essa designação pode variar para *Aso Oke* (pronuncia-se axó okê) se for confeccionado com o tecido do mesmo nome. São gorros originários da Nigéria, utilizados por muitos afrodescendentes.

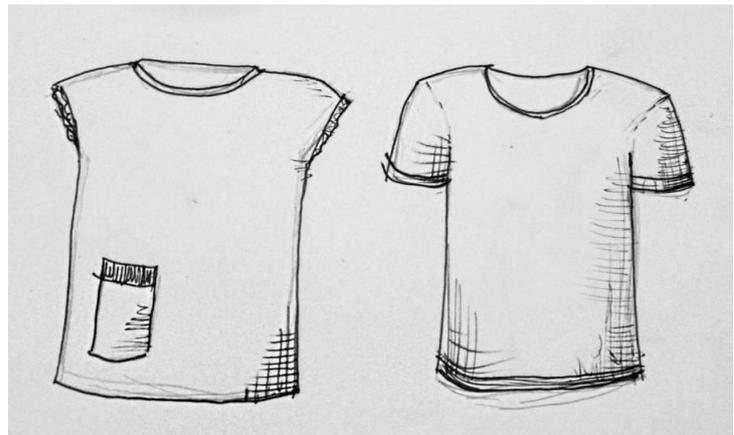
### Roupa masculina – Ogan

Sendo o cargo de Ogan de alto nível dentro de um terreiro, de grande responsabilidade em algumas casas é comum o uso de terno e gravata, que em outras épocas (também início do século XX) servia como forma de impor respeito perante a sociedade. Hoje, usam camisa e calças sociais, ou uma bata (camisa com mangas que cobrem o antebraço) com tecido africano. Na cabeça, se houver necessidade de que esta fique coberta, usam uma boina.



### Roupa masculina – Ração

Usa-se para as atividades do dia a dia dentro de um terreiro camisas sem mangas longas e calças com cordão (ou elástico), geralmente acima do tornozelo. Não se usa nada a cabeça, a não ser que estejam recém-iniciados ou cumprindo obrigações litúrgicas; nesse caso usam ojá simples ou uma boina.



## Saia/ Saiote

As saias podem ser confeccionadas em variados tecidos, mas normalmente usam-se o algodão e os tecidos rendados e bordados. Anteriormente existiam modelos de saias diferentes: mulheres de entidades femininas usavam saias com pala; mulheres de entidades masculinas sem pala. A pala é a faixa de mesmo tecido da saia que funciona como cós. O plisado fica preso à saia podendo variar: ripolego, pregueado, concha ou búzio ou franzido. Deve-se ter cuidado para que a peça não fique curta nem longa demais. A saia utilizada nas festas normalmente é mais comprida (rente ao tornozelo) pois é precedida por anáguas e forro. As saias de razão normalmente ficam acima do tornozelo para facilitar a mobilidade.

Saias de Razão: de 3 a 4 metros de tecido

Saias de Roda (utilizada em festas): de 4 a 5 metros de tecido

\*Da mesma forma que as outras peças a saia deve obedecer ao tamanho, à estatura e o volume corporal de cada mulher.

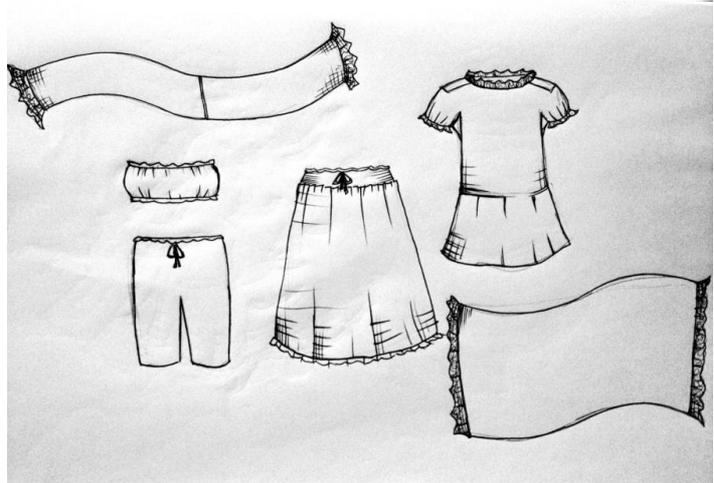


Na barra, do lado avesso, é colocada uma tira de tecido branco que circulará toda a saia, com a função de dar peso (caimento) a mesma. O lado externo (verso) é enfeitado com fitas, sianinhas, galões e bicos na ponta. As fitas, antigamente, indicavam a idade de santo da iniciada. Hoje essa diferenciação é feita pelos detalhes: as saias mais simples pertencem aos recém-iniciados; pessoas com cargos e postos saias (mesmo de razão) mais trabalhadas, com pregas, entremeios e bicos mais elaborados.

O saio é uma saia mais curta, que vai até a altura dos joelhos, utilizada para a dança das entidades; normalmente usado por mulheres em transe de entidades masculinas, mas em algumas casas homens em transe de entidades masculinas também o usam. Normalmente os tecidos usados vão de acordo com a entidade e suas características.

### **Singuê**

É considerado sutiã do axé, serve para proteger o busto da aparição pública e para adequar o movimento brusco dos fiéis em transe. Para mulheres pode ter formato triangular ou retangular (com fios para amarrá-lo). É utilizado por homens em transe, sendo confeccionado mais largo (cobrindo todo o tronco) e auxilia na amarração do atacam (pano do peito) da entidade masculina.



### **Toalha de Equede**

É considerado o instrumento de trabalho das pessoas que ocupam esse posto de zeladoras que não entram em transe. Utilizado para enxugar o suor dos fiéis que dançam possuídos pelas entidades.

## REFERÊNCIAS

### *Entrevistas:*

- Dete Lima. Artista Plástica e Costureira de roupas de axé.  
*Terreiro Ilê Axé Jitolu*
- Gilcélia Oliveira Pinto. Costureira de roupas de axé.  
*Terreiro Ilê Axé Omin Euá*
- Rosimeire Lima. Costureira de roupas de axé.  
*Terreiro Ilê Axé Yadê*

### *Desenhos:*

Leonardo Barbosa  
*Terreiro Ilê Axé Oba Olu Aiyê*

### *Bibliografia:*

COSTA, Manuela Pinto da. **Glossário de Termos Têxteis e Afins**. Revista da Faculdade de Letras: Ciências Técnicas do Patrimônio. I Série. Vol. 3. Porto, 2004, p. 137-161.

LODY, Raul. **Dicionário de arte sacra & técnicas afro-brasileiras**. Rio de Janeiro: Pallas, 2003. 322 p. ISBN 8534701873 (broch.).

MENDES, Andrea Luciane Rodrigues. **Vestidos de realeza: contribuições centro-africanas no candomblé de Joãozinho da Goméia (1937-1967)**. Dissertação (mestrado). Unicamp. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, 2012.

SANTOS, Maria Stella de Azevedo. **Meu tempo é Agora**. 2ªed. Salvador: Assembléia Legislativa do Estado da Bahia, 2010.

## FICHAS DE IDENTIFICAÇÃO DO OBJETO

COLEÇÃO DE INDUMENTÁRIAS LITÚRGICAS DO MUSEU AFRO-  
BRASILEIRO DA UNIVERSIDADE FEDERAL DA BAHIA

# COLEÇÃO DE INDUMENTÁRIAS LITÚRGICAS DO MUSEU AFRO-BRASILEIRO DA UFBA

<b>1. NUMERO DE REGISTRO</b> MAF 0432	<b>IDENTIFICAÇÃO:</b> INDUMENTÁRIA DO ORIXÁ OMOLU	<b>9. LOCALIZAÇÃO</b> RESERVA TÉCNICA MAFRO
<b>2. DESIGNAÇÃO</b> INDUMENTÁRIA DE ORIXÁ	<b>5. AUTORIA</b> NÃO IDENTIFICADA	<b>10. DATA DE ENTRADA</b> JANEIRO 1982
<b>3. COLEÇÃO</b> TRAJE (41) / TRAJE DE ORIXÁ (41.07)	<b>6. MATERIAL / TÉCNICA</b> PALHA, BÚZIOS, CONTAS/COSTURA, TRANÇADO	<b>11. MODO DE AQUISIÇÃO</b> COMPRA
<b>4. ÉPOCA</b> SÉCULO XX	<b>7. ORIGEM</b> DESCONHECIDA	
	<b>8. PROCEDÊNCIA</b> DESCONHECIDA	
<b>OBSERVAÇÕES:</b>		



## DESCRIÇÃO

Indumentária composta por saiote de palha da costa; na parte superior do saiote há trançados com búzios, formando figuras geométricas e terminados em outro trançado semelhante vertical. Servem como fecho do saiote duas cordas terminadas por franjas, também de palha.

O capacete (azé) é também de palha da costa, cobrindo todo tronco e costas – vai até a altura da cintura. Na base de sustentação, que fica presa à cabeça a o mesmo trançado com búzios encontrado no saiote, com terminação de uma franja no centro.

## QUADRO REPRESENTATIVO DA COMUNIDADE:

Peça adquirida através de compra.

# COLEÇÃO DE INDUMENTÁRIAS LITÚRGICAS DO MUSEU AFRO-BRASILEIRO DA UFBA

<b>1. NUMERO DE REGISTRO</b> MAF 0604	<b>IDENTIFICAÇÃO:</b> INDUMENTÁRIA DE IANSÃ	<b>9. LOCALIZAÇÃO</b> RESERVA TÉCNICA MAFRO
<b>2. DESIGNAÇÃO</b> INDUMENTÁRIA DE ORIXÁ	<b>5. AUTORIA</b> NÃO IDENTIFICADA	<b>10. DATA DE ENTRADA</b> 1981
<b>3. COLEÇÃO</b> TRAJE (41) / TRAJE DE ORIXÁ (41.04)	<b>6. MATERIAL / TÉCNICA</b> TECIDO, MIÇANGAS/ COSTURA	<b>11. MODO DE AQUISIÇÃO</b> DOAÇÃO
<b>4. ÉPOCA</b> SÉCULO XX	<b>7. ORIGEM</b> YALORIXÁ OLGA DO ALAKETU	
	<b>8. PROCEDÊNCIA</b> TERREIRO ILÊ MAROIÁ LAJE ALAKETU	
<b>OBSERVAÇÕES:</b>		



## DESCRIÇÃO

Indumentária composta por saia, banté, laço do peito, laço da cabeça e adê (coroa) à cabeça. A saia, de seda na cor rosa, tem seu centro e barras bordados com miçangas em formato circular e cilíndricos transparente água, rosa e algumas pedras maiores também transparentes água. Aparenta ser um bordado feito a mão. Na barra da saia apresenta bico, bordado na cor prata.

O banté e os laços, com o mesmo tecido da saia possuem bordados e bicos semelhantes ao da saia.

## QUADRO REPRESENTATIVO DA COMUNIDADE:

TERREIRO ILÊ MAROIÁ LAJE ALAKETU  
NAÇÃO: KETU  
LIDERANÇA: JOCELINA BARBOSA BISPO  
ANO DE FUNDAÇÃO: 1836  
ENDEREÇO: RUA LUIS ANSELMO, AVENIDA ALAKETU.  
CEP: 40260-475  
TEL: 3382-5093

# COLEÇÃO DE INDUMENTÁRIAS LITÚRGICAS DO MUSEU AFRO-BRASILEIRO DA UFBA

<p><b>1. NUMERO DE REGISTRO</b> MAF 0605</p> <p><b>2. DESIGNAÇÃO</b> INDUMENTÁRIA DE SACERDOTE</p> <p><b>3. COLEÇÃO</b> TRAJE (41) / TRAJE DE SACERDOTE (41.07)</p> <p><b>4. ÉPOCA</b> SÉCULO XX</p>	<p><b>IDENTIFICAÇÃO:</b> INDUMENTÁRIA DA YALORIXÁ MENININHA DO GANTOIS</p> <p><b>5. AUTORIA</b> NÃO IDENTIFICADA</p> <p><b>6. MATERIAL / TÉCNICA</b> TECIDO, FIOS DE OURO/COSTURA, BORDADO.</p> <p><b>7. ORIGEM</b> YALORIXÁ MENININHA DO GANTOIS</p> <p><b>8. PROCEDÊNCIA</b> TERREIRO ILÊ IYÁ OMIN AXÉ IYAMASSÊ (GANTOIS)</p>	<p><b>9. LOCALIZAÇÃO</b> RESERVA TÉCNICA MAFRO</p> <p><b>10. DATA DE ENTRADA</b> 1981</p> <p><b>11. MODO DE AQUISIÇÃO</b> DOAÇÃO</p>
<p><b>OBSERVAÇÕES:</b></p>		



## DESCRIÇÃO

Indumentária composta por saia, camisu e bata.

Saia, bordada com fios de ouro, com barra contornada por cinco fitas pratas; terminada por bico em seda branco.

Camisu de linho com bordados na em flores, com bico (também com detalhes florais) apenas na gola.

Bata em tecido leve, amarelado, com detalhes florais bordados em todo o tecido. Possui bico nas mangas e na barra (não há bico na gola, deixando o bico do camisu aparente).

## QUADRO REPRESENTATIVO DA COMUNIDADE:

TERREIRO ILÊ IYÁ OMIN AXÉ IYAMASSÊ  
 NAÇÃO: KETU  
 LIDERANÇA: CARMEM OLIVEIRA DA SILVA  
 ANO DE FUNDAÇÃO: 1849  
 ENDEREÇO: ALTO DO GANTOIS, 23, FEDERAÇÃO.  
 CEP: 40213-050  
 TEL: 3321-9231

# COLEÇÃO DE INDUMENTÁRIAS LITÚRGICAS DO MUSEU AFRO-BRASILEIRO DA UFBA

<p><b>1. NUMERO DE REGISTRO</b> MAF 0608</p> <p><b>2. DESIGNAÇÃO</b> INDUMENTÁRIA DE VODUN</p> <p><b>3. COLEÇÃO</b> TRAJE (41) / TRAJE DE VODUN (41.05)</p> <p><b>4. ÉPOCA</b> SÉCULO XX</p>	<p><b>IDENTIFICAÇÃO:</b> INDUMENTÁRIA DO VODUN AZUNSU</p> <p><b>5. AUTORIA</b> NÃO IDENTIFICADA</p> <p><b>6. MATERIAL / TÉCNICA</b> TECIDO, PALHA, BÚZIOS/ COSTURA, TRANÇADO.</p> <p><b>7. ORIGEM</b> LUIZA FRANQUELINA ROCHA (GAIAKU LUIZA)</p> <p><b>8. PROCEDÊNCIA</b> TERREIRO HUMPAME AYONO HUNTOLOJI</p>	<p><b>9. LOCALIZAÇÃO</b> RESERVA TÉCNICA MAFRO</p> <p><b>10. DATA DE ENTRADA</b> 1981</p> <p><b>11. MODO DE AQUISIÇÃO</b> DOAÇÃO</p>
<p><b>OBSERVAÇÕES:</b></p>		



## DESCRIÇÃO

Indumentária composta por calçolão, saiote de tecido, saiote de palha, pano do peito e azé de palha trançada.

Calçolão de linho branco, com barra chita com terminação em fitas branca, preta e vermelha.

Saiote a altura dos joelhos do mesmo tecido (chita) do calçolão com terminação também em fitas da mesma coloração.

Saiote de palha sobre saiote de pano; palha da costa tingida preso à cintura.

Laço do peito em chita com terminação triangular e fitas da mesma coloração do saiote e do calçolão.

Azé confeccionado com palha trançada. Possui búzio nas extremidades e no gorro sendo um filete na horizontal de búzios subsequentes e outros presos em linha, formando uma composição semelhante a uma flor composta por três búzios cada uma. Terminação do azé com franja na parte central.

### QUADRO REPRESENTATIVO DA COMUNIDADE:

TERREIRO HUMPAME AYONO HUNTOLOJI  
 NAÇÃO: JEJE-MAHIN  
 LIDERANÇA: REGINA MARIA DA ROCHA  
 ANO DE FUNDAÇÃO: 1952  
 ENDEREÇO: BAIRRO DO CAQUENDE, CACHOEIRA/BA

# COLEÇÃO DE INDUMENTÁRIAS LITÚRGICAS DO MUSEU AFRO-BRASILEIRO DA UFBA

<b>1. NUMERO DE REGISTRO</b> MAF 0609	<b>IDENTIFICAÇÃO:</b> INDUMENTÁRIA DO ORIXÁ OGUM	<b>9. LOCALIZAÇÃO</b> RESERVA TÉCNICA MAFRO
<b>2. DESIGNAÇÃO</b> INDUMENTÁRIA DE ORIXÁ	<b>5. AUTORIA</b> NÃO IDENTIFICADA	<b>10. DATA DE ENTRADA</b> 1989
<b>3. COLEÇÃO</b> TRAJE (41) / TRAJE DE VODUN (41.04)	<b>6. MATERIAL / TÉCNICA</b> TECIDO, PEDRARIA, PLUMAGEM/ COSTURA.	<b>11. MODO DE AQUISIÇÃO</b> DOAÇÃO
<b>4. ÉPOCA</b> SÉCULO XX	<b>7. ORIGEM</b> BABALORIXÁ MOACIR BARRETO NOBRE	
	<b>8. PROCEDÊNCIA</b> TERREIRO ILÊ AXÉ OGUM ALAKAYE	
<b>OBSERVAÇÕES:</b>		



## DESCRIÇÃO

Indumentária composta por bombacho, laço do peito, duas bandas e capacete à cabeça. Bombacho em seda verde com pala das pernas com duas fitas verdes mais claras e prata ao meio, circundadas por duas fitas verdes mais escuras. Bandas colocadas ao peito, na diagonal com laço preso a cintura; terminadas com fitas da mesma coloração do bombacho. Pano do peito com laço às costas nas costas, com mesmo tecido e terminações das bandas e bombacho.

## QUADRO REPRESENTATIVO DA COMUNIDADE:

TERREIRO ILÊ AXÉ OGUM ALAKAYE  
NAÇÃO: KETU  
LIDERANÇA: MARIA DE FÁTIMA DE OGUM  
ANO DE FUNDAÇÃO: 1974  
ENDEREÇO: RUA RAY CHARLES, N 168E, TUBARÃO, PARIPE

# COLEÇÃO DE INDUMENTÁRIAS LITÚRGICAS DO MUSEU AFRO-BRASILEIRO DA UFBA

<p><b>1. NUMERO DE REGISTRO</b> MAF 0610</p> <p><b>2. DESIGNAÇÃO</b> INDUMENTÁRIA DE INQUICE</p> <p><b>3. COLEÇÃO</b> TRAJE (41) / TRAJE DE INQUICE (41.06)</p> <p><b>4. ÉPOCA</b> SÉCULO XX</p>	<p><b>IDENTIFICAÇÃO:</b> INDUMENTÁRIA DO INQUICE ANGORÔ</p> <p><b>5. AUTORIA</b> NÃO IDENTIFICADA</p> <p><b>6. MATERIAL / TÉCNICA</b> TECIDO/ COSTURA.</p> <p><b>7. ORIGEM</b> MONA DE INQUICE MARLENE DA HORA</p> <p><b>8. PROCEDÊNCIA</b> TANURÍ JUNÇARA</p>	<p><b>9. LOCALIZAÇÃO</b> RESERVA TÉCNICA MAFRO</p> <p><b>10. DATA DE ENTRADA</b> OUTUBRO 1981</p> <p><b>11. MODO DE AQUISIÇÃO</b> DOAÇÃO</p>
<p><b>OBSERVAÇÕES:</b></p>		



## DESCRIÇÃO

Indumentária composta por saia, banté, laço do peito e da cabeça, e coroa em formato de cobra.

Saia composta por tecido bordado com elementos fitomorfos em prata brilhante; barra com bico na mesmo tom da saia.

Banté composto por tecido com elementos fitomorfos (flores e folhas) brilhante nas cores rosa, dourado e prateado; na borda, terminado com cianinha dourada.

Pano do peito e da cabeça composto do mesmo tecido da saia com terminação do mesmo bico da saia.

Coroa de cobra composta do mesmo tecido do banté.

## QUADRO REPRESENTATIVO DA COMUNIDADE:

TERREIRO TANURI JUNÇARA  
 NAÇÃO: ANGOLA  
 LIDERANÇA: ELISABETH S. DA HORA  
 ANO DE FUNDAÇÃO: 1955  
 ENDEREÇO: RUA APOLINÁRIO DE SANTANA, 140, V. DA FEDERAÇÃO  
 CEP: 40200-102  
 TEL: 3203-7577

# COLEÇÃO DE INDUMENTÁRIAS LITÚRGICAS DO MUSEU AFRO-BRASILEIRO DA UFBA

<b>1. NUMERO DE REGISTRO</b>  MAF 0611	<b>IDENTIFICAÇÃO:</b> INDUMENTÁRIA DO ORIXÁ XANGÔ	<b>9. LOCALIZAÇÃO</b> RESERVA TÉCNICA MAFRO
<b>2. DESIGNAÇÃO</b> INDUMENTÁRIA DE ORIXÁ	<b>5. AUTORIA</b> NÃO IDENTIFICADA	<b>10. DATA DE ENTRADA</b> DEZEMBRO 1981
<b>3. COLEÇÃO</b> TRAJE (41) / TRAJE DE ORIXÁ (41.04)	<b>6. MATERIAL / TÉCNICA</b> TECIDO, PEDRARIA/ COSTURA.	<b>11. MODO DE AQUISIÇÃO</b> DOAÇÃO
<b>4. ÉPOCA</b> SÉCULO XX	<b>7. ORIGEM</b> BABALORIXÁ BALBINO DANIEL DE PAULA (OBARAYÍN)	
<b>8. PROCEDÊNCIA</b> TERREIRO ILÊ AXÉ OPÔ AGANJU		
<b>OBSERVAÇÕES:</b>		



## DESCRIÇÃO

Indumentária composta por bombacho, gravatas, laços do peito e laços diagonais. Bombacho com tecido semelhante ao veludo, vermelho, bordado com elementos fitomorfos em dourado. Gravatas em tecido dourado com bordados; possui pedras vermelhas costuradas ao centro e búzios nas extremidades. Laço do peito e laços laterais do mesmo tecido do bombacho com pedras bordadas nas extremidades e pontos centrais.

## QUADRO REPRESENTATIVO DA COMUNIDADE:

TERREIRO ILÊ AXÉ OPÔ AGANJU  
NAÇÃO: KETU  
LIDERANÇA: BABALORIXÁ BALBINO DANIEL DE PAULA  
ANO DE FUNDAÇÃO: 1972  
ENDEREÇO: LAURO DE FREITAS (REGIÃO METROPOLITANA DE SALVADOR).

# COLEÇÃO DE INDUMENTÁRIAS LITÚRGICAS DO MUSEU AFRO-BRASILEIRO DA UFBA

<b>1. NUMERO DE REGISTRO</b> MAF 0612  <b>2. DESIGNAÇÃO</b> INDUMENTÁRIA DE ORIXÁ  <b>3. COLEÇÃO</b> TRAJE (41) / TRAJE DE ORIXÁ (41.04)  <b>4. ÉPOCA</b> SÉCULO XX	<b>IDENTIFICAÇÃO:</b> INDUMENTÁRIA DO ORIXÁ OXUM OPARÁ  <b>5. AUTORIA</b> NÃO IDENTIFICADA  <b>6. MATERIAL / TÉCNICA</b> TECIDO, PEDRARIA/ COSTURA.  <b>7. ORIGEM</b> BABALAXÉ LUIZ SÉRGIO BARBOSA  <b>8. PROCEDÊNCIA</b> TERREIRO ORILÉ EDA IFÃN JU	<b>9. LOCALIZAÇÃO</b> RESERVA TÉCNICA MAFRO  <b>10. DATA DE ENTRADA</b> OUTUBRO 1981  <b>11. MODO DE AQUISIÇÃO</b> DOAÇÃO
<b>OBSERVAÇÕES:</b>		



## DESCRIÇÃO

Indumentária composta por saia, banté, laço do peito, laço da cabeça e adê (coroa) à cabeça. A saia, de tecido semelhante ao veludo na cor rosa, tem seu centro próximo a barra bordados com miçangas em formato circular dourados e alguns búzios. Aparenta-se ser um bordado feito a mão. Na barra da saia apresenta bico, bordado na cor branca.

O banté é confeccionado com tecido rosa e possui em toda sua extensão, formando uma espécie de zig-zag detalhes em tecido branco bordado. Os laços, com o mesmo tecido da saia possuem bordados e bicos semelhantes ao da saia.

## QUADRO REPRESENTATIVO DA COMUNIDADE:

TERREIRO ORILÉ EDA IFÃN JÚ  
 NAÇÃO: KETU  
 LIDERANÇA: LUIZ SÉRGIO BARBOSA  
 ANO DE FUNDAÇÃO: 1964  
 ENDEREÇO: RUA DO ORIENTE, 156, ALTO DO PERU  
 CEP: 40357-110  
 TEL: 3304-3584

# COLEÇÃO DE INDUMENTÁRIAS LITÚRGICAS DO MUSEU AFRO-BRASILEIRO DA UFBA

<p><b>1. NUMERO DE REGISTRO</b> MAF 0614</p> <p><b>2. DESIGNAÇÃO</b> INDUMENTÁRIA DE ORIXÁ</p> <p><b>3. COLEÇÃO</b> TRAJE (41) / TRAJE DE ORIXÁ (41.04)</p> <p><b>4. ÉPOCA</b> SÉCULO XX</p>	<p><b>IDENTIFICAÇÃO:</b> INDUMENTÁRIA DO ORIXÁ OGUM</p> <p><b>5. AUTORIA</b> NÃO IDENTIFICADA</p> <p><b>6. MATERIAL / TÉCNICA</b> TECIDO, PEDRARIA/ COSTURA.</p> <p><b>7. ORIGEM</b> BABALORIXÁ MANUEL CERQUEIRA DE AMORIM (NEZINHO BOM NO PÓ/ NEZINHO DE MURITIBA)</p> <p><b>8. PROCEDÊNCIA</b> TERREIRO AXÉ IBECE ALA KETU OGUM MEGEGÊ</p>	<p><b>9. LOCALIZAÇÃO</b> RESERVA TÉCNICA MAFRO</p> <p><b>10. DATA DE ENTRADA</b> 04/01/1982</p> <p><b>11. MODO DE AQUISIÇÃO</b> DOAÇÃO</p>
<p><b>OBSERVAÇÕES:</b></p>		



**QUADRO REPRESENTATIVO DA COMUNIDADE:**

TERREIRO AXÉ IBECE ALA KETU OGUM MEGEGÊ  
 NAÇÃO: KETU  
 LIDERANÇA: MÃE CACHO  
 ANO DE FUNDAÇÃO: ---  
 ENDEREÇO: BAIRRO PORTÃO NA CIDADE DE MURITIBA  
 (RECÔNCAVO BAIANO)

**DESCRIÇÃO**

Indumentária composta por calçolão, camisa, ojás, capa e capacete.

Calçolão folgado, auxiliando nos movimentos, confeccionado com tecido bordado com elementos fitomorfos em verde e prata. A calça possui um cós acima da linha da cintura, com alguns botões, cianinhas e fitas para decoração; na parte posterior (costas) esse cós é confeccionado de linho. À cintura há dois ojás amarrados com as pontas soltas a altura do joelho: um na tonalidade verde e outro em prata. Camisa do mesmo tecido da calça, com botões ao peito, vai até a altura dos antebraços. Capa, também do mesmo tecido da camisa e calçolão, possui fitas e cianinhas para decorá-la; é amarrada ao pescoço por uma espécie de cordão dourado. Capacete confeccionados com pedraria de variadas cores com plumagem rosa e azul.

# COLEÇÃO DE INDUMENTÁRIAS LITÚRGICAS DO MUSEU AFRO-BRASILEIRO DA UFBA

<p><b>1. NUMERO DE REGISTRO</b> MAF 0615</p> <p><b>2. DESIGNAÇÃO</b> INDUMENTÁRIA DE VODUN</p> <p><b>3. COLEÇÃO</b> TRAJE (41) / TRAJE DE VODUN (41.05)</p> <p><b>4. ÉPOCA</b> SÉCULO XX</p>	<p><b>IDENTIFICAÇÃO:</b> INDUMENTÁRIA DO VODUM SOBÓ</p> <p><b>5. AUTORIA</b> NÃO IDENTIFICADA</p> <p><b>6. MATERIAL / TÉCNICA</b> TECIDO, PALHA, BÚZIOS/ COSTURA, TRANÇADO</p> <p><b>7. ORIGEM</b> DONÉ RUNHÓ</p> <p><b>8. PROCEDÊNCIA</b> TERREIRO DO BOGUM</p>	<p><b>9. LOCALIZAÇÃO</b> RESERVA TÉCNICA MAFRO</p> <p><b>10. DATA DE ENTRADA</b> 1981</p> <p><b>11. MODO DE AQUISIÇÃO</b> DOAÇÃO</p>
<p><b>OBSERVAÇÕES:</b></p>		



## DESCRIÇÃO

Indumentária composta por calçolão, saiate, laços e coroa de palha. Calçolão em tecido xadrez; saiate com tecido composto por elementos fitomorfos (flores e folhas). Dois laços de cores escuras e verso na cor amarela, com extremidades bordadas em tecido amarelo e franjas. Outro laço, um pouco menor, com voltas cilíndricas acolchoadas terminadas por franja nas extremidades.

## QUADRO REPRESENTATIVO DA COMUNIDADE:

TERREIRO ZOGODO BOGUM MALE RUNDÓ  
 NAÇÃO: JÊJE  
 LIDERANÇA: ZAÍDES IRACEMA DE MELO  
 ANO DE FUNDAÇÃO: 1835  
 ENDEREÇO: LADEIRA MANUEL BONFIM, 35, ENGENHO  
 VELHO DE FEDERAÇÃO  
 CEP: 40320-220  
 TEL: 3334-5881

# COLEÇÃO DE INDUMENTÁRIAS LITÚRGICAS DO MUSEU AFRO-BRASILEIRO DA UFBA

<b>1. NUMERO DE REGISTRO</b> MAF 0616	<b>IDENTIFICAÇÃO:</b> INDUMENTÁRIA DO ORIXÁ OXÓSSI	<b>9. LOCALIZAÇÃO</b> RESERVA TÉCNICA MAFRO
<b>2. DESIGNAÇÃO</b> INDUMENTÁRIA DE ORIXÁ	<b>5. AUTORIA</b> NÃO IDENTIFICADA	<b>10. DATA DE ENTRADA</b> 1981
<b>3. COLEÇÃO</b> TRAJE (41) / TRAJE DE ORIXÁ (41.04)	<b>6. MATERIAL / TÉCNICA</b> TECIDO/ COSTURA	<b>11. MODO DE AQUISIÇÃO</b> DOAÇÃO
<b>4. ÉPOCA</b> SÉCULO XX	<b>7. ORIGEM</b> YALORIXÁ STELLA AZEVEDO	
<b>8. PROCEDÊNCIA</b> TERREIRO ILÊ AXÉ OPÔ AFONJÁ		
<b>OBSERVAÇÕES:</b>		



## DESCRIÇÃO

Indumentária composta por saia, bandas e ojás. Saia confeccionada com tecido com elementos fitomorfos na tonalidade azul e possui em sua barra três voltas de fitas pratas terminadas por um bico do mesmo tecido da saia. As bandas são formadas por dois pedaços de tecido com formas geométricas azuis e brancas, amarrados aos ombros na diagonal. Prendendo as bandas estão presos á cintura, um de cada lado os ojás, do mesmo tecido da saia terminado com franjas douradas.

## QUADRO REPRESENTATIVO DA COMUNIDADE:

TERREIRO ILÊ AXÉ OPÔ AFONJÁ  
NAÇÃO: KETU  
LIDERANÇA: MARIA STELA DE A. SANTOS  
ANO DE FUNDAÇÃO: 1910  
ENDEREÇO: RUA DIRETA DO SÃO GONÇALO, 557, SÃO GONÇALO.  
TEL: 3384-5229

# COLEÇÃO DE INDUMENTÁRIAS LITÚRGICAS DO MUSEU AFRO-BRASILEIRO DA UFBA

<b>1. NUMERO DE REGISTRO</b> MAF 0617  <b>2. DESIGNAÇÃO</b> INDUMENTÁRIA DE INQUICE  <b>3. COLEÇÃO</b> TRAJE (41) / TRAJE DE INQUICE (41.06)  <b>4. ÉPOCA</b> SÉCULO XX	<b>IDENTIFICAÇÃO:</b> INDUMENTÁRIA DO INQUICE MUNCUBI  <b>5. AUTORIA</b> NÃO IDENTIFICADA  <b>6. MATERIAL / TÉCNICA</b> TECIDO/ COSTURA  <b>7. ORIGEM</b> BERNADETE JUNÇARA  <b>8. PROCEDÊNCIA</b> UNZÓ TUMBA JUNÇARA	<b>9. LOCALIZAÇÃO</b> RESERVA TÉCNICA MAFRO  <b>10. DATA DE ENTRADA</b> DEZEMBRO 1981  <b>11. MODO DE AQUISIÇÃO</b> DOAÇÃO
<b>OBSERVAÇÕES:</b>		



## DESCRIÇÃO

Indumentária composta por calçolão, saiote, pano do peito, ojás e capacete. Calçolão, saiote e pano do peito confeccionados com tecido de seda azul com pintura de flores em sua extensão, como detalhes da barra compostos por cianinha prateada. Os ojás em tecido fino em tonalidade salmão são presos aos ombros e amarrados, transversalmente, na cintura sob o pano do peito. Capacete confeccionado com pedrarias costuradas em toda a sua extensão.

## QUADRO REPRESENTATIVO DA COMUNIDADE:

UNZÓ TUMBA JUNÇARA  
 NAÇÃO: ANGOLA  
 LIDERANÇA: IRAILDES MARIA DA CUNHA  
 ANO DE FUNDAÇÃO: 1919  
 ENDEREÇO: RUA VILA COLOMBIANA, 30, VASCO DA GAMA.  
 CEP: 40243-630  
 TEL: 3261-0357/ 3365-3942

# COLEÇÃO DE INDUMENTÁRIAS LITÚRGICAS DO MUSEU AFRO-BRASILEIRO DA UFBA

<p><b>1. NUMERO DE REGISTRO</b> MAF 0619</p> <p><b>2. DESIGNAÇÃO</b> INDUMENTÁRIA DE VODUN</p> <p><b>3. COLEÇÃO</b> TRAJE (41) / TRAJE DE VODUN (41.05)</p> <p><b>4. ÉPOCA</b> SÉCULO XX</p>	<p><b>IDENTIFICAÇÃO:</b> INDUMENTÁRIA DO VODUN AZUNSU ONIPÓ</p> <p><b>5. AUTORIA</b> NÃO IDENTIFICADA</p> <p><b>6. MATERIAL / TÉCNICA</b> TECIDO, PALHA, BÚZIOS/ COSTURA, TRANÇADO</p> <p><b>7. ORIGEM</b> WALTER ROCHA SANTOS</p> <p><b>8. PROCEDÊNCIA</b> TERREIRO MANEZINHO DE OXÓSSI</p>	<p><b>9. LOCALIZAÇÃO</b> RESERVA TÉCNICA MAFRO</p> <p><b>10. DATA DE ENTRADA</b> JULHO 1982</p> <p><b>11. MODO DE AQUISIÇÃO</b> DOAÇÃO</p>
<p><b>OBSERVAÇÕES:</b></p>		



## DESCRIÇÃO

Indumentária composta por calçolão, saiote, ojás, pano do peito e capacete. Roupas com bordado de palha com incrustações de búzios em toda sua extensão; bordado semelhante ao *rechilieu* feito no linho, com uma série de vazados do tecido, nesse caso da palha. Calçolão em tecido semelhante à seda vermelho, com bordado de palha e búzios na sua borda. Saiote todo em trançado/bordado de palhas e búzios; possui algumas cabaças envoltas em palha da costa presas nas extremidades (barra); cós confeccionado com pano de saco. Ojás em seda vermelha transpassada nos ombros com aberturas diagonais a altura da cintura. Pano do peito confeccionado tal qual o saiote: trançado/bordado de palha da costa e búzios. Capacete com trançado diferenciado dos descritos anteriormente com uma franja de palha na elevação central e também tendo incrustações de búzios em toda sua extensão.

## QUADRO REPRESENTATIVO DA COMUNIDADE:

Não há registros sobre a comunidade que realizou a doação.

# COLEÇÃO DE INDUMENTÁRIAS LITÚRGICAS DO MUSEU AFRO-BRASILEIRO DA UFBA

<p><b>1. NUMERO DE REGISTRO</b> MAF 0627</p> <p><b>2. DESIGNAÇÃO</b> INDUMENTÁRIA DE ORIXÁ</p> <p><b>3. COLEÇÃO</b> TRAJE (41) / TRAJE DE ORIXÁ (41.04)</p> <p><b>4. ÉPOCA</b> SÉCULO XX</p>	<p><b>IDENTIFICAÇÃO:</b> INDUMENTÁRIA DO ORIXÁ TEMPO</p> <p><b>5. AUTORIA</b> NÃO IDENTIFICADA</p> <p><b>6. MATERIAL / TÉCNICA</b> TECIDO, PALHA, BÚZIOS/ COSTURA, TRANÇADO</p> <p><b>7. ORIGEM</b> ALICE DOS PRAZERES LUZ</p> <p><b>8. PROCEDÊNCIA</b> TERREIRO TIRATEIMA</p>	<p><b>9. LOCALIZAÇÃO</b> RESERVA TÉCNICA MAFRO</p> <p><b>10. DATA DE ENTRADA</b> ABRIL 1982</p> <p><b>11. MODO DE AQUISIÇÃO</b> DOAÇÃO</p>
<p><b>OBSERVAÇÕES:</b></p>		



## DESCRIÇÃO

Indumentária composta por calçolão, saiote, pano do peito, oja, capacete e bolsas de palha.

Calçolão e saiote confeccionados com tecido de tom escuro (preto, vermelho e dourado) e terminados com galão (adorno) e franjas douradas. O pano do peito com as pontas triangulares voltadas para frente é confeccionado do mesmo tecido e possui os mesmos detalhes que o saiote e calçolão. Atravessando o peito e preso ao ombro esquerdo há um oja em tom amarelo claro com flores, também amarelas, desenhadas em toda sua extensão. Cruzando ainda os ombros estão duas bolsas confeccionadas de palha trançada e búzios em toda a sua extensão. O capacete também é feito de palha trançada com franjas a frente e na parte superior central.

## QUADRO REPRESENTATIVO DA COMUNIDADE:

TERREIRO: CASA TIRATEIMA  
 NAÇÃO: NAGÔ VODUN  
 LIDERANÇA: SÔNIA LUZ DOS SANTOS  
 ANO DE FUNDAÇÃO: 1944  
 ENDEREÇO: RUA BOTUPORÃ, QUADRA 1, LOTE 47,  
 PERNAMBUÉS  
 CEP: 41100-060  
 TELEFONE: 3460-5355

# COLEÇÃO DE INDUMENTÁRIAS LITÚRGICAS DO MUSEU AFRO-BRASILEIRO DA UFBA

<p><b>1. NUMERO DE REGISTRO</b> MAF 0674</p> <p><b>2. DESIGNAÇÃO</b> INDUMENTÁRIA DE SACERDOTE</p> <p><b>3. COLEÇÃO</b> TRAJE (41) / TRAJE DE SACERDOTE (41.07)</p> <p><b>4. ÉPOCA</b> SÉCULO XX</p>	<p><b>IDENTIFICAÇÃO:</b> INDUMENTÁRIA DE MÃE MIRINHA DE PORTÃO</p> <p><b>5. AUTORIA</b> NÃO IDENTIFICADA</p> <p><b>6. MATERIAL / TÉCNICA</b> TECIDO/ COSTURA</p> <p><b>7. ORIGEM</b> ALTAMIRA MARIA CONCEIÇÃO DE SOUZA (MÃE MIRINHA DE PORTÃO)</p> <p><b>8. PROCEDÊNCIA</b> TERREIRO SÃO JORGE FILHO DA GOMÉIA</p>	<p><b>9. LOCALIZAÇÃO</b> RESERVA TÉCNICA MAFRO</p> <p><b>10. DATA DE ENTRADA</b> ABRIL 1992</p> <p><b>11. MODO DE AQUISIÇÃO</b> DOAÇÃO</p>
<p><b>OBSERVAÇÕES:</b></p>		



## DESCRIÇÃO

Indumentária composta por saia, camisu, bata, ojá e torço.

Saia, com bordados vazados em *rechilieu*; barra com entremeio e bordado em pregas palito formando losangos e terminada por bico rendado branco.

Camisu de linho com bordados na em flores, com bico (também com detalhes florais) apenas na gola.

Bata em tecido leve semelhante a um voal, na cor azul. Possui bico nas mangas e na barra (não há bico na gola, deixando o bico do camisu aparente).

Amarrado à cintura ojá em tecido branco bordado.

Á cabeça, ojá bordado branco amarrado à cabeça.

## QUADRO REPRESENTATIVO DA COMUNIDADE:

TERREIRO SÃO JORGE FILHO DA GOMÉIA  
 NAÇÃO: ANGOLA  
 LIDERANÇA: MARIA LÚCIA NEVES  
 ANO DE FUNDAÇÃO: 1948  
 ENDEREÇO: LAURO DE FREITAS (REGIÃO METROPOLITANA DE SALVADOR)

# COLEÇÃO DE INDUMENTÁRIAS LITÚRGICAS DO MUSEU AFRO-BRASILEIRO DA UFBA

<p><b>1. NUMERO DE REGISTRO</b> MAF 0783</p> <p><b>2. DESIGNAÇÃO</b> INDUMENTÁRIA DE ORIXÁ</p> <p><b>3. COLEÇÃO</b> TRAJE (41) / TRAJE DE ORIXÁ (41.07)</p> <p><b>4. ÉPOCA</b> SÉCULO XX</p>	<p><b>IDENTIFICAÇÃO:</b> INDUMENTÁRIA DO ORIXÁ OMOLU</p> <p><b>5. AUTORIA</b> NÃO IDENTIFICADA</p> <p><b>6. MATERIAL / TÉCNICA</b> PALHA, BÚZIOS, CONTAS/COSTURA, TRANÇADO</p> <p><b>7. ORIGEM</b> RITA MARIA DOS SANTOS</p> <p><b>8. PROCEDÊNCIA</b> DESCONHECIDO</p>	<p><b>9. LOCALIZAÇÃO</b> RESERVA TÉCNICA MAFRO</p> <p><b>10. DATA DE ENTRADA</b> NOVEMBRO 1992</p> <p><b>11. MODO DE AQUISIÇÃO</b> DOAÇÃO</p>
<p><b>OBSERVAÇÕES:</b></p>		



## DESCRIÇÃO

Indumentária composta por saiote de palha da costa; na parte superior do saiote. O capacete (azé) é também de palha da costa, cobrindo todo tronco e costas – vai até a altura da cintura. Na base de sustentação, que fica presa à cabeça a o mesmo trançado com búzios, contornada por miçangas pretas, brancas e vermelhas, com terminação de uma franja no centro.

## QUADRO REPRESENTATIVO DA COMUNIDADE:

Não há registros sobre a comunidade que realizou a doação.

## *Costureiras de roupa de axé: o ofício de costurar para o “santo”*

Material audiovisual: 43' 53''



Foto: Daisy Conceição Santos

Para confeccionar vestimentas para os sacerdotes, filhos-de-santo e entidades há o ofício da(o) costureira(o) de roupas de santo, um ofício com padrões e senso estético diferenciado de uma costureira de roupas comuns a comunidade em geral. Normalmente, são praticantes da religião e aprenderam o ofício com os seus mais velhos. Alguns homens realizam essa função<sup>92</sup>, mas a predominância é de mulheres costureiras.

Em entrevista com algumas costureiras<sup>93</sup> foi possível apreender quais os termos específicos utilizados por elas para designar certas partes das vestimentas, quais os

---

<sup>92</sup> Ao longo da pesquisa, tomei conhecimento de dois homens que costuravam roupas de santo. São jovens na religião, não possuindo ainda a maioridade de sete anos de iniciados, sendo esses o critério para não entrevistá-los e não a questão do gênero. Na lista de entrevistas havia um sacerdote que também confeccionava roupas de axé, mas o acesso ao mesmo não foi possível.

<sup>93</sup> Foram entrevistadas as seguintes costureiras:

Dete Lima; Artista Plástica e Costureira de roupas de axé; Pertencente ao Terreiro Ilê Axé Jitolu  
Rosimeire Lima; Costureira de roupas de axé; Pertencente ao Terreiro Ilê Axé Yadê.

tecidos e elementos decorativos mais utilizados e quais os critérios para estar bem vestido dentro das regras do candomblé.

Os questionamentos iniciais sobre questões técnicas e terminologias das roupas de axé foram rapidamente respondidas por todas, com algumas pequenas variações de nomenclatura e auxiliaram na execução do *Glossário de Indumentária Afro-Religiosa* e nos pontos a serem analisados das roupas selecionadas. No entanto o que mais surpreendeu foi a resposta dada a pergunta sobre estar bem vestido dentro do candomblé. Respostas como “estar vestido com dignidade” ou apenas “estar bem alva e engomada” foram algumas das respostas encontradas. Para essas profissionais do vestir é possível confeccionar roupas dignas de reis e rainhas com o mais simples dos panos; consideram dignos de deleite estético os trabalhos feitos a mão, como o bordado de barafunda; e queixam-se dos centros comerciais que vendem a indumentária já confeccionada, pronta para o uso, pois consideram que a roupa de axé tem que ser feita seguindo as medidas do fiel e deve ser costurada por pessoas que participem da religião; queixam-se também da falta de interesse dos jovens em aprender o ofício e revelam o medo de que algumas regras do bem vestir dentro do axé se percam ao longo do tempo.

Foram registradas imagens audiovisuais das entrevistas realizadas. Trata-se de um material bruto, sem edições, que traz uma breve reflexão das costureiras sobre seu ofício, sobre a importância da roupa no candomblé e como tradição, patrimônio cultural da afro-religiosidade. Foi interessante notar que a roupa de axé, descrita por suas produtoras, as costureiras, recaí também no sentido de pertença, memória, movimento (através da constante produção) e necessidade de preservação, entendo-a assim como agente do patrimônio cultural afro-religioso.

*O ofício de costurar para o santo*

Material audiovisual

43'53''

