



EDIÇÃO ESPECIAL

TEATROS PRETOS II

Dos bastidores eu
vejo o mundo:
cenografia,
figurino,
maquiagem
e mais

vol. IX

Fausto Viana,
Maria Eduarda Borges
Adriana Perrella Matos
(orgs.)

Fausto Viana, Maria Eduarda Borges e Adriana Perrella Matos (orgs.)

**Dos bastidores eu vejo o mundo:
cenografia, figurino, maquiagem
e mais**

**volume IX
Edição Especial Teatros Pretos II**

ISBN 978-65-88640-91-3
DOI 10.11606/9786588640913

São Paulo
ECA - USP
2023

eça
ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO



Organização: Fausto Viana, Maria Eduarda Borges e Adriana Perrella Mattos
Direção de arte e diagramação: Maria Eduarda Borges
Capa: Maria Eduarda Borges
Revisão: Márcia Moura
Foto da Capa: A atriz Dirce Thomaz em «Eu e ela: visita à Carolina Maria de Jesus». Foto de Paulo Pereira.

Catalogação na Publicação

Serviço de Biblioteca e Documentação

Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo

D722

Dos bastidores eu vejo o mundo [recurso eletrônico] : cenografia, figurino, maquiagem e mais : volume IX : edição especial teatros pretos II / organização Fausto Viana ... [et al.] – São Paulo : ECA-USP, 2023.
PDF (393 p.) : il. color.

ISBN 978-65-88640-91-3
DOI 10.11606/9786588640913

1. Figurino. 2. Cenografia. 3. Teatro. 4. Cultura afro-brasileira. 5. Negros. I. Viana, Fausto.

CDD 21. ed. – 792.026

Elaborado por: Lilian Viana CRB-8/8308

Autorizo a reprodução parcial ou total desta obra, para fins acadêmicos, desde que citada a fonte, proibindo qualquer uso para fins comerciais.



Esta obra é de acesso aberto. É permitida a reprodução parcial ou total desta obra, desde que citada a fonte e autoria e respeitando a Licença Creative Commons indicada.

Todos os esforços foram feitos para que nenhum direito autoral fosse violado no Dos bastidores eu vejo o mundo: cenografia, figurino, maquiagem e mais - Volume IX - Edição Especial Teatros Pretos II. As fontes citadas foram explicitadas no texto ou em notas de rodapé ou de fim, e as imagens foram pesquisadas para creditar seus autores. Porém nem sempre foi possível encontrá-los. Caso algum texto esteja violando direitos autorais de tradução, versão, exibição, reprodução ou quaisquer outros, entre em contato com Fausto Viana que teremos prazer em dar o devido crédito.

 https://creativecommons.org/licenses/by-nc-sa/4.0/deed.pt_BR
Todas as imagens das divisões deste trabalho são do British Museum e liberadas pela licença Creative Commons BY-NC-ND-4.0. Todas as imagens foram ajustadas para encaixarem no tamanho da página.

Universidade de São Paulo

Reitor: Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Junior

Vice-reitor: Profa. Dra. Maria Arminda do Nascimento Arruda

Escola de Comunicações e Artes

Diretora: Profa. Dra. Brasilina Passarelli

Vice-diretor: Prof. Dr. Eduardo Henrique Soares Monteiro

Avenida Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443

Cidade Universitária CEP-05508-020

Sumário

APRESENTAÇÃO

Fausto Viana	5
1. JONGO, O SENTIDO DE COMUNIDADE ENLAÇADO PELA INDUMENTÁRIA	
Adriana Banana (Adriana Perrella Matos)	12
2. A VERTIGEM DA SUPERFÍCIE: O SEGREDO NOS DEBAIXOS DOS TRAJES DA BOA MORTE	
Ana Luiza Fay	31
3. ENTREVISTA COM VANESSA ROSA: TERREIROS DO RISO E A ALEGRIA COMO FUNDAMENTO ÉTICO	
Amanda Justamante Händel Schmitz	52
4. UM ROTEIRO AUTOBIOGRÁFICO DE TRAJES NO TEATRO NEGRO: UM MERGULHO NA CRIAÇÃO DAS VESTIMENTAS QUE ENTRELAÇAM A PRIMEIRA E A SEGUNDA PELE	
Dirce Thomaz dos Santos	71
5. LAUDITH ALMEIDA – A LIDA DO COSTURAR	
Edna Maria do Nascimento	90
6. MEMÓRIAS NEGRAS NA INDUMENTÁRIA DE AMAZI KILUJI, NO TERREIRO IMBANZANGOLÁ	
Elinaldo Pereira Nascimento	104
7. MARACATU: ENTREVISTA COM FERNANDA ECHUYA E MESTRE HUGO LEÃO DA CAMPINA	
Gabriela Cherubini e Flávia Lobo	127
8. A TRAMA E O SEGREDO NA TEATRALIDADE NEGRA, FEMININA E PERIFÉRICA: ENTREVISTA COM A CAPULANAS CIA DE ARTE NEGRA	
Jéssica Nascimento	145
9. A INDUMENTÁRIA DE OYA ÌGBÀLÉ	
José Roberto Lima Santos	169

10. ENTRE TEATRO E TERREIRO: OS TRAJES DOS ESPETÁCULOS SIRÉ OBA: A FESTA DO REI; EXU: A BOCA DO UNIVERSO E OXUM DO NATA	
Júlia Anastácia	186
11. NAÇÃO EKITI EFON: SEUS COSTUMES LITÚRGICOS E CULTURAIS ANALISADOS A PARTIR DO TRAJE	
Luan Brasil	209
12. ROTEIRO AUTOBIOGRÁFICO NO CANDOMBLÉ: RESGATE DA ANCESTRALIDADE POR MEIO DO TRAJE	
Maria Clara Sousa Lima	228
13. AS CRIAÇÕES DE JÚLIO CÉSAR PARA LIA DE ITAMARACÁ	
Paula Martins	244
14. DONA RITA DA BARQUINHA DE BOM JESUS DOS POBRES	
Paula Martins	264
15. REISADO DO CONGO – A IMPORTÂNCIA QUE O VESTIR CARREGA PARA A CORPORALIDADE DO REISADO	
Sofia Bernardino Grunewald Cândido	277
16. ENTREVISTA COM A IALORIXÁ CRISTINA IFATOKI	
Vilma Campos e Maria Cristina Andrade Florentino	288

DOSSIÊ

FOLGUEDOS LIGADOS A RAÍZES NEGRAS	313
Gabriela Fernandes Gomes	
ILÊ ASÉ OJUINÃ SOROKE EFON	
Luan Brasil e Alinny Nunes	340
DIRCE THOMAZ	
Dirce Thomaz	354
TRAJES DE ORIXÁS NO MUSEU AFRO BRASIL EMANUEL ARAÚJO	
Fausto Viana e Maria Eduarda Andreazzi Borges	368



Apresentação

Apresentação

Fausto Viana

Em 2022 publicamos uma edição especial de *Dos bastidores eu vejo o mundo: Teatros pretos*, que editei com a Nairim Liz Bernardo e a Carla Costa.

Na ocasião, escrevi exatamente assim na apresentação:

Há espaço para mais artigos, mais discussões, mais buscas e mais revelações. Quem sabe em alguns anos não teremos uma nova edição de *Dos bastidores eu vejo o mundo*, edição especial de Teatros Pretos 2? É preto que sim, é muito preto que sim.

Não sei se a escrita teve tom de profecia, mas o fato é que no início de 2023 ministrei a disciplina de pós-graduação no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo *As artes cênicas como possível extensão do terreiro: os trajes do rito, da performance e da cena negra*. Os objetivos da disciplina eram:

- Estudar os trajes dos ritos das performances e da cena negra a partir de uma perspectiva histórica que analisa as vestimentas africanas nos períodos pré-colonial e colonial;
- Estudar os trajes portugueses dos séculos XVII ao XIX para efeito do entendimento da trajetória vestimentar no Brasil colonial e imperial;
- Investigar tecidos da diáspora no Brasil, Caribe e EUA;
- Comparar tecidos africanos pré-coloniais com os ditos tecidos “africanos” do período colonial africano;
- Analisar como as religiões afro-brasileiras se desdobram em atividades classificadas como folguedos populares, em performances e espetáculos teatrais negros e, acima de tudo, como os hábitos, trajes e

tecidos africanos e afro-brasileiros são elaborados nestas composições.

A justificativa para a aprovação da disciplina foi esta:

A diáspora negra envolve o Brasil de diversas maneiras e em sucessivas ondas. O teatro negro, calcado quase sempre nas experiências marcantes do Teatro Experimental do Negro de Abdias do Nascimento e do qual não se nega o pioneirismo e a qualidade, muitas vezes tem desprezado, por falta de informações consistentes, quais tecidos poderiam ser usados em cena e que representariam melhor uma africanidade não colonizada, contestando, por exemplo, o uso dos tecidos *wax print*, que desde o século XVIII são produzidos na Holanda. Para um quadro mais completo – e complexo – do traje da cena negra, foi necessário elaborar um percorrido histórico que trouxesse à tona os tecidos que desde há muito tempo são parte da rica diversidade cultural africana. Um recorte temático é necessário, evidentemente, por conta da extensão territorial e a diversidade cultural do continente africano.

Para não maçar o leitor, tenho que explicar aqui qual foi o conteúdo da disciplina, porque foi dele que surgiram os artigos presentes neste volume que com tanta alegria trazemos à luz agora:

1. Tecidos e sua longa trajetória na história da humanidade – um breve painel panorâmico.
2. Alguns trajes (e espaços) pré-coloniais na África.
3. Alguns trajes (e espaços) coloniais na África – os choques religiosos.
4. Tecidos e trajes em Portugal dos séculos XVII ao XIX.
5. Trajes dos escravizados no Brasil e as contradições com a Companhia de Jesus.
6. Os negros da Bahia – da nudez à opulência.
7. Os negros do Rio de Janeiro do século XIX: artesãos e modistas.
8. Candomblé: ritos, preceitos, trajes e “cenografias” do rito.
9. Umbanda: ritos, preceitos, trajes e “cenografias” do rito.
10. Maracatu e Carnaval.
11. Reisados, congadas e jongos.

12. As sambadeiras: Dona Rita da Barquinha e Lya de Itamaracá.
13. A Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte.
14. Teatros pretos/ teatros temas afro-brasileiros: Cia. Lia Rodrigues; Teatro Experimental do Negro; Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas (NATA); Macacos; Os crespos.
15. Experiências pessoais.

Foi um grupo excepcionalmente dedicado e talentoso, muito envolvido com o tema no seu dia a dia, inclusive, o que tornou a experiência didática no/do curso uma das mais preciosas que tive na Universidade de São Paulo nos últimos 20 anos.

Foi por esta razão que propus ao grupo a elaboração de *Dos bastidores eu vejo o mundo*, edição especial *Teatros Pretos II*, que ficou com a configuração que descrevo a seguir.

Adriana Perrella Matos trabalhou a indumentária do jongo, legado da cultura dos povos de matriz linguística bantu, analisando sua trajetória das senzalas e terreiros do vale do Paraíba no século XIX até os trajes dos atuais jongueiros. Flávia Felício e Gabriela Cherubini optaram por investigar o maracatu, ouvindo pessoas com habilidades e experiências diferentes. Sofia Candido apurou seu olhar e analisou a importância que os trajes têm no Reisado do Congo, importante herança cultural negra.

Em uma perspectiva autobiográfica, Dirce Thomaz traçou um roteiro dos trajes e da confecção deles ao longo da sua trajetória bem-sucedida nas artes cênicas. Quatro outros autores seguiram o mesmo viés pessoal, que, ao mesmo tempo que nos aproxima do tema e dificulta a análise do que se vivencia no plano pessoal, nos oferece toda a riqueza e singularidade de vivências muito significativas: Elinaldo Nascimento nos conta dos trajes de sua tia-avó, matriarca do terreiro Imbanzangolá, de culto Congo Angola, fundado em 1944; José Roberto narra sua entrada no Terreiro de Umbanda

Oxalufã-Abae e trata da indumentária feita para sua Oyá Igbálé; Luan Brasil discute e apresenta os trajes da Nação Ekiti-Efon, como utilizados hoje no Ilê Asé Ojuinã Soroke Efon, terreiro fundado em 16 de agosto de 2002, responsável por preservar a tradição Efon no Brasil. Maria Clara Souza Lima, uma das caçulas do grupo, traz uma relato impressionante e delicado que batizou de Roteiro autobiográfico no candomblé: resgate da ancestralidade por meio do traje, e que conta como eram os trajes quando seu pai ainda era vivo e babalorixá do terreiro em que foi iniciada em tenra idade.

Amanda Schmitz trouxe uma entrevista feita com Vanessa Rosa, do Terreiros do Riso, em que trabalha comcidades negras. Jéssica G. do Nascimento ouviu as mulheres / atrizes / seres encantados da Capulanias Cia. de Arte Negra, trazendo depoimentos fundamentais para o entendimento do teatro negro atual. Paula Martins nos brinda com duas entrevistas muito curiosas: uma com a já mítica Dona Rita da Barquinha, nascida em Bom Jesus dos Pobres, e outra com Júlio César, estilista que tem criado traje de cena para Lia de Itamaracá.

Vilma Leite fez uma entrevista com a ialorixá Cristina Ifatoki, que é arte-educadora e confecciona trajes, trabalhando com o significado de cada item colocado numa indumentária de candomblé. Nossa convidada especial para esta edição foi Edna Maria do Nascimento, que nos possibilitou acessar sua entrevista com Dona Laudith Almeida, costureira de trajes de cena que começou a trabalhar no Teatro Castro Alves em 1967 e concedeu a entrevista em 2021, prestes a completar... 92 anos!

Ana Luiza Fay preencheu o que seria uma lacuna lastimável se ela não tivesse feito: uma pesquisa sobre os trajes da Irmandade da Boa Morte, de Cachoeira, na Bahia. Júlia Barbosa escreveu sobre os trajes de três espetáculos do Núcleo Afrobrasileiro de Teatro de Alagoinhas: *Siré Oba*: A festa do rei; *Exu*: A boca do Universo e *Oxum*.

Para terminar com chave de ouro esta edição, quatro ensaios fotográficos espetaculares: um dossiê com imagens de folguedos ligados às raízes negras, elaborado por Gabriela Fernandes Gomes; um dossiê especial com imagens do

Ilê Asé Ojuinã Soroke Efón, com fotos do Luan Brasil e de Alinny Nunes; um dossiê com imagens dos Trajes de Orixás expostos no Museu Afro Brasil Emanoel Araújo e - muito especial para nós - um dossiê com imagens da Dirce Thomaz, a quem e com quem, com tanta vida, celebramos!

Agradeço pela imensa colaboração na organização deste volume a:
Maria Eduarda Borges e
Adriana Perrella Matos, a Adriana Banana.



Tecido Adire, Iorubá. Nigéria,
c.1960-1980. British Museum,
número 2018,2036.102

Capítulo 1

JONGO, O SENTIDO DE COMUNIDADE ENLAÇADO PELA INDUMENTÁRIA

*Jongo, the sense of community
intertwisted by the costumes*

BANANA, Adriana (Adriana Perrella Matos); Doutoranda;
Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – ECA-USP;
adrianapm@usp.br

1. Introdução

O jongo é a complexidade explicativa de mundo, que tem na palavra o sopro das sabedorias da vida, fundamento das culturas Bantu. Portanto, firmamos o ponto para apresentarmos o jongo de maneira plural, assim como ele é, amplo e diverso em suas existências. (SILVA; RODRIGUES, 2022, p. 4)

Este artigo propõe ler o Jongo ao largo do entendimento de sua indumentária como quadro de referência para navegações de significações, conhecimentos e questões acerca de sua trajetória iniciada nos terreiros e senzalas das fazendas cafeeiras do vale do Paraíba, no século XIX, nos palcos cênicos de tipo italiano e nos encontros de jongueiros dos séculos XX e XXI.

A roda, um dos elementos fundamentais do jongo, se forma com uma pessoa ao lado da outra até se completar, se fechar um círculo, operando um sentido de unidade, como uma comunidade de indivíduos ligados. Quando o jongo vai para o palco tipo italiano, não há mais roda; no máximo, é formado um semicírculo além da brutal divisão arquitetônica entre o público e o palco.

Considerando a roda plena da significação de comunidade, e que “os povos bantos só entendiam a vida no sentido comunitário” (DAIBERT, 2015, p. 14), onde o viver e o existir

são “interagir com a comunidade, estar em movimento nessa grande cadeia de relações e conexões” (*Ibid*), indagamos se os trajes que passam a ser usados em teatros, apresentações públicas e encontros de jongueiros¹, conformando unidades estéticas, inclusive ao serem vestidas camisetas com as logomarcas dos grupos, colaborariam para a manutenção da noção de pertencimento e comunidade?

O jongo, também conhecido por caxambu, tambu, batuque e corimá, é um legado da cultura dos povos de matriz linguística bantu, das regiões do Congo, Mbundu e Ovimbundo, habitantes do território atual de Angola e do Zaire (MUNANGA, 1995-1996). No século XIX, quicongos, quimbundos e umbundos foram traficados para servirem como força motriz da economia cafeeira brasileira, trabalhando inicialmente na costa do Rio de Janeiro e no vale do Paraíba fluminense e paulista, depois, expandindo-se para Minas Gerais e Espírito Santo (SILVA, 2020 apud SILVA; RODRIGUES, op. cit., p. 4, 5).

O jongo pertence ao grupo de danças circulares e de umbigada (IPHAN, 2005; SABINO; LODY, 2021, p. 72). A circularidade e o gesto da umbigada são traços fundamentais de diversas danças oriundas da região do Congo e de Angola e, que no Brasil e em Portugal se transformaram no samba, considerado filho do jongo, o batuque, o tambor de crioula e o fandango. A umbigada acontece na dança de roda que gira em sentido anti-horário ou lunar, remetendo aos ancestrais, quando um casal por vez se dirige ao centro da roda e, de vez em quando, um se aproxima do outro para dar uma umbigada de longe, podendo denotar reverência, desafio ou mesmo desacato. A imagem do umbigo também é sugestiva e remete a um tipo de conexão de procedência, que liga o feto à mãe e é o canal de nutrição.

Inicialmente, o jongo era praticado apenas por adultos escravizados, mas ao longo do tempo, com as mudanças políticas, como a abolição da escravatura e as transformações e movimentações das populações rurais em direção aos centros

¹ Desde 1996, a articulação da Rede de Memória do Jongo organiza um encontro anual que reúne membros de diversas comunidades jongueiras dos Estados do Rio de Janeiro e de São Paulo (PACHECO, 2007, p. 18).

urbanos, foram sendo integradas pessoas de outras origens, como brancos descendentes de europeus (RIBEIRO, 1984 [1960]; ARAÚJO, 1943). No século XX e XXI, quando o jongo começou a ser esquecido, crianças e jovens, inicialmente proibidos de participar da dança², passaram a aprender e a praticá-la, inclusive confeccionando os seus trajes.

Como acontecimento complexo, realizador de uma cosmovisão bantu e de outras culturas africanas, como a nagô-iorubá (agregando elementos ontológicos, como o culto a orixás), o jongo precisa ser entendido como estética dessa ontologia, como atualização de uma generalidade (que é sempre potencial). Assim, quando a descrição do mesmo separa categorias, como dança e música, observamos a impertinência desse tratamento, pois não havia tal distinção para os bantus. As descrições sobre a religiosidade acerca do jongo também pedem cuidado em sua leitura para não serem enquadradas em lógicas que operam religiões de matrizes cristãs, islâmicas e outras. Ainda há diferenças entre as práticas religiosas bantu, como os calundus coloniais (DAIBERT, op. cit.), e demais grupos africanos, como os nagôs e malesses. Cada cosmologia compreende sua especificidade.

2. Culturas no plural e a densidade jongueira

Antes de avançar, reforçamos que nunca houve e não há uma única cultura africana, mas inúmeras culturas dinâmicas e heterogêneas. Enfatizamos também que a história no continente África não se origina na história europeia, e que a transmissão de conhecimento predominante lá é centrada na oralidade, transmitida por anciões. No processo de ensino-aprendizagem, destacam-se as performances com canto, dança, música e uso de máscaras (FOURSHEY; GONZALES; SAIDI, 2017).

Culturas, no plural, é como o historiador nigeriano Toyin Falola (2020) defende o tratamento do termo – lembrando

² Conforme Rita Gama Silva (2006, p. 150), a proibição se dava “pela ocorrência de mirongas e feitiços na roda”.

que são mais de 800 culturas e línguas distintas, valores, dialetos e visões de mundo –, explicando que a relevância e os significados relacionados à cultura são multidimensionais e diversos, sendo que a maioria das coisas, da organização do mundo privado às instituições políticas, é assentada como um “conjunto da herança social, com todo o conhecimento e as habilidades vitais para a sobrevivência e a reprodução” (FALOLA, 2020, p. 17-18).

Os bantus, que na África já conviviam com uma pluralidade cultural, inclusive europeus que já transitavam pelo continente, ao chegarem no Vale do Paraíba, no século XIX, passam a conviver com outras culturas, como a dos povos originários, a dos afrodescendentes e africanos de origens iorubá ou nagô, gêge, fons e ketus, além da dos bantus que já viviam no Brasil e da cultura de brasileiros inter-raciais.

Pelas datas nas quais o jongo se realiza, é possível perceber seu dinamismo cultural: em 13 de maio, data da abolição da escravatura, quando são consagrados os pretos-velhos; em dias de santos católicos de devoção da comunidade; em festas juninas; na festa do Divino; no dia de Cosme e Damião; em casamentos e apresentações públicas. Vale observar que o vestuário na cor branca é predominante nas apresentações às sextas-feiras, em observância a Oxalá, divindade iorubá.

3. De tambores, árvores e avós/avôs

Mestre Gil, liderança jongueira do Jongo de Piquete, em São Paulo (SILVA, 2020 apud SILVA; RODRIGUES, op. cit., p. 4-5), explica que a dança rural do jongo é fundamentada na ancestralidade, na manutenção da memória, dos ensinamentos; nos tambores, que “representam a presença, a luta, a resistência”; na dança, “o envolvimento pessoal nas causas”; e na palavra, como a maior arma dos jongueiros, com “a oralidade, o argumento, o diálogo”. Por isso que para discutir com jongueiro, mesmo os que pouco estudaram, é duro pois possuem sabedoria nas palavras cifradas” (*Ibid.*).

Provérbios, enigmas e charadas, pronunciados predominantemente de modo oral, eram maneiras de transmissão de conhecimento, das histórias das linhagens familiares e da cosmovisão de sociedades africanas, como a dos bantus. A habilidade em decifrar enigmas e charadas e contar provérbios, nas sociedades africanas, bem como no jongo, requerem vivência e experiência (CORACINI, 2008). Travassos (2004, p. 56) lembra que são poucos os jongueiros que têm a “chave secreta” para decifrar os versos metafóricos dos pontos cantados.

vale lembrar que as rodas de jongo são abertas pelos mais velhos. A ancestralidade, compreendendo o mundo dos vivos e o espiritual, mantém a coesão comunitária ao transmitir tradições, valores e visões de mundo pelas inúmeras gerações. Nas sociedades bantus, a ancestralidade comprehende o mundo dos vivos e dos antepassados já falecidos, quando suas almas “se tornam necessárias para guiar novas gerações” (FOURSHEY; GONZALES; SAIDI; op. cit., p. 91). Anciões e anciãs são considerados autoridades pela sua sabedoria e também pela proximidade com o mundo espiritual. Além de exercerem a autoridade para abrir uma roda de jongo, lançando o primeiro ponto (toada) da noite, também lhes é reservado um espaço nela.

Recriava a cena dos festejos, realizados com a permissão do fazendeiro, geralmente sábado à noite no terreiro de secar café, perto de uma fogueira que fornecia luz e também calor para afinar (esticar) os couros dos instrumentos. Encontravam-se, num lado desse fogo, os tambores e o espaço para a roda da dança; no outro, assentavam-se as pessoas mais idosas da senzala, a *macota* (“pessoas da África, pessoas sábias”, nas palavras do informante de Stein). (SLENES, 2007, p. 113)

De acordo com depoimentos de filhos e netos dos primeiros praticantes de jongo no Brasil, como os que foram gravados por Stanley J. Stein na década de 1940 (LARA; PACHECO, 2007), retirados de documentários e fontes bibliográficas, o jongo acontecia nas senzalas e nos terreiros das fazendas cafeeiras, onde se tracejava com aguardente um círculo em volta dos tambores e da roda de pessoas e no meio se erguia uma grande fogueira. Entrar na

roda demandava pedir a benção aos tambores. o festejo durava toda a noite, até o dia amanhecer e ser saudado.

No documentário *O jongo no Sudeste* (2016), Lúcia Maria de Oliveira, jongueira e líder da comunidade do Tamandaré, em Guaratinguetá (SP), conta que o jongo acontece há mais de 100 anos e segue como na tradição, atravessa a noite e termina com o amanhecer. Lembra ainda que, quando sua mãe era viva, ela levava pinga ou tempero para cruzar o tambor, dando a orientação que devia respeitada e conferia se estava sendo feita corretamente. Nesse documentário, vemos que o rito inicial acontece dentro de uma casa, onde se reza a Salve Rainha, e, somente depois, o folgado começa ao ar livre em volta da fogueira.

A roda de jongo se inicia com o ato de abertura chamado “saravar a ngoma”, quando o jongueiro mais velho, o “cumba”, tira seu chapéu da cabeça em reverência aos ancestrais e murmura palavras como quem entoa uma oração (MATTOS, 2021).

No jongo, os tambores são chamados de candongueiro, o menor, de tonalidade mais alta, e tambu, o mais comprido, de voz baixa, conhecido também por angoma, no vale do Paraíba paulista, e gazunga. Em alguns locais, ainda são tocadas a puíta ou cuíca (CASCUDO, 2002) e a ganzá (*Ibid.*, p. 259). Na língua proto-bantu, “-goma” designa tambor e, em alguns contextos, associa-se o instrumento com “a música, a dança e a palavra falada, ao acesso ao poder espiritual para propósitos transformadores” (FOURSHEY; GONZALES; SAIDI, *op. cit.*, p. 155-156). É curioso também que entre alguns povos, como os do Congo, de Angola e do oeste da República Democrática do Congo, dança e tambores sejam denominados “-ngoma” e “ngoma-ngoma”, o nome da árvore usada no feitio dos tambores. Lembrando que a tecnologia dos escultores bantus teve papel definitivo na história da expansão de suas sociedades em todo o continente africano, principalmente na produção de barcos que lhes serviram como transporte.

Os tambores também eram utilizados como meio de comunicação entre populações na África e entre jongueiros e entidades espirituais (SIMONARD, 2005; SLENES, 2007), um dos

motivos de crianças não participarem das rodas na época. Como os tambores, os cantos eram usados pelos cativos se comunicarem entre fazendas e durante os trabalhos. “Os jongos eram canções de trabalho em grupo” (SLENES, op. cit., p. 113, as letras eram cifradas como estratégia de sobrevivência, e de difícil compreensão por figuras repressivas, como os capitões de mato, guardas nacionais (como na Figura 1) e senhoril da fazenda. Palavras e expressões sobretudo de origem bantu, como cangoma, mironga e cacunda, se juntavam ao caldo metafórico dos cânticos ou pontos.

Formados por versos curtos, os pontos desempenhavam diferentes funções, como de visaria ou bizarria, louvação, demanda, gurumenta³ ou porfia e despedida (PACHECO, 2007; SILVA, Rita Gama da, 2006). Iniciados por jongueiros mais velhos, eram respondidos pelo coro, decifrados ou até que um dos “dos presentes ponha a mão sobre os tambores e grite “machado!” ou “cachoeira!”, dando o sinal para que um novo ponto tenha início” (Ibid.).

É interessante ressaltar as coincidências entre o vocabulário jongueiro e o vestimentar, com palavras como ponto, amarrar, enlaçar, desatar o nó. Mário de Andrade conta que o uso da fala “amarra o ponto” designava a boa sustentação de um canto de jongo pelo solista até que se desatasse o nó (ANDRADE, 1965; PACHECO, 2007). Geralmente, os mais experientes são criadores de pontos, com “a habilidade de amarrar os rivais com a força (mironga) do seu ponto e com o conhecimento da linguagem cifrada do jongo, que permite sair dos pontos propostos pelo outro” (CORACINI, 2008, p. 35) ou desatar os pontos (SILVA, Rita Gama da, 2006; SLENES, op. cit.; RIBEIRO, 1984).

A noção de ancestralidade materializada no tambor tem significações medulares nas sociedades. A primeira é ligação entre homem e natureza expressa na pele do tambor (reino animal) e na madeira (reino vegetal). A segunda é a concepção de família, com membros vivos, mortos e não nascidos. A

³ Conforme Rita Gama da Silva (2006, p.143), gurumenta ou gromenta são pontos de demanda ou porfia.

terceira é a da ancestralidade feminina como fundadora do mundo dos vivos, como mostra Fourshey, Gonzales e Saidi (op. cit.) em seus estudos linguísticos que remontam à pré-história e à evolução linguística do proto-bantu. As palavras “-kódò”/ “kólò” designavam “avô/avó”, “base de uma árvore” e ainda “matriclã”. Vale indicar que em algumas línguas, “-kódò” parece ter significado “perna” para depois se desdobrar em “tronco” (de árvore). As linhagens eram as instituições responsáveis pela definição, pela organização da comunidade e pela transmissão de valores.

Os valores da comunidade têm precedência sobre os valores individuais e, portanto, o bem-estar do indivíduo deve ser tomado a partir do ponto de vista do bem-estar da comunidade, uma vez que o **indivíduo não pode existir sem a comunidade**⁴. (OYESHILE, 2006, p. 108, grifo nosso)

A descrição acima diz respeito aos iorubás, mas são preceitos partilhados no ideal banto, em que seus membros devem ser socializados para honrar seus princípios coletivos. Assim, a noção de heterarquia como prática de poder horizontal e difusa entre as sociedades proto-bantus também colaborou para nutrir o senso de pertencimento e responsabilidade de base comum.

4. Imagens

A iconografia do Brasil no período do século XIX, pré-abolição, ao XX se dá por fotografias, pinturas, gravuras e esculturas, como na aquarela de Augustus Earle (1793-1838) que retrata uma cena no Campo de Santa Anna, no Rio de Janeiro (Figura 1). A aquarela de 1822 encontra-se na Biblioteca Nacional da Austrália, denominada *Negro fandango scene* (Figura 1). Fandango (ver CASCUDO, 1999, p. 225-226) não é jongo, mas a ilustração serve para indicar

⁴ Tradução nossa: “Thus, the various versions of their radical communal thesis can be reduced to the idea that community values take precedence over individual values and therefore the welfare of the individual must be seen from the standpoint of the welfare of the community, since the individual cannot exist without the community.”

elementos dessa dança e do período que começa no Brasil, além de estar aclimatado na região fluminense. Por isso, relacionar ao segundo alguns de seus elementos, sobretudo por ser uma imagem do início do século XIX.

Figura 1 – Pintura em aquarela (1822) de Augustus Earle



Fonte: Domínio público via wikipedia Commons⁵.

As mulheres usam pano da Costa, que, conforme Viana e Borges (2020), é originário dos tradicionais teares africanos, os mesmos que chegaram no Brasil no início do processo colonialista escravagista e, a partir de 1857, ganharam “intensa utilização por negras de várias partes do Brasil” (VIANA; BORGES, 2020, p. 98). Elas vestem saias compridas, soltas, rodadas e amarradas na cintura por um tecido e camisas de cor branca, cobrindo até os cotovelos. Usam turbantes na cabeça e têm os pés descalços. Lembrando que ainda hoje se dança o jongo com os pés descalços, mantendo o contato direto com a terra. A mulher à esquerda está com uma blusa comprida por cima da bata.

⁵ Disponível em:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Negro_fandango_scene.jpg.
Acesso em: 4 jun. 2023.

No centro da imagem, em gestual de umbigada, o homem está com o tronco desnudo, usa calça até abaixo dos joelhos amarrada na cintura, boina com penacho na cabeça, pulseira de miçangas e colar. Próximo a ele, à direita, um homem dança vestindo um chapéu do exército, de estilo napoleônico, encontrado em uniformes como o do oficial de milícias de São Paulo, de 1823 (ver aquarela de J. Washf Rodrigues em BARROSO, 1922, prancha 41). O último homem à direita está completamente fardado, usando uniforme semelhante ao dos oficiais de milícias, engenheiros e de cavalaria (Ibid. prancha 40), tem uma espada embainhada na cintura e ostenta um bigode.

Destacamos que o uso da cartola pelo homem à esquerda é um símbolo tradicionalmente ligado à aristocracia, cujo uso foi apropriado pelas camadas mais populares em modelos mais econômicos. Earle, em uma leitura especulativa e anacrônica, estaria sugerindo alguma relação de apropriação de poder? Haveria ironia, aproximando-se da descrição de Stein sobre o caxambu ou jongo?

Era uma oportunidade de se cultivar o comentário irônico, hábil, frequentemente cínico, acerca da sociedade dentro da qual os escravos constituíam um segmento tão importante [...]. O caxambu com seus ritmos poderosos, com a quase completa ausência de supervisão do fazendeiro, com o uso de palavras africanas para disfarçar as alusões óbvias e os ocasionais tragos de cachaça morna, proporcionava aos escravos a oportunidade de expressar seus sentimentos em relação aos seus senhores e feitores e comentar acerca das fraquezas de seus companheiros. Dentro desse contexto, os jongos eram canções de protesto, reprimidas mas de resistência. (STEIN, 2007, p. 26-27)

Figura 2 – Terreiro de uma fazenda de café no Vale do Paraíba, c. 1882



Fonte: Fotograma do vídeodocumentário *O jongo no Sudeste*.

Figura 3 – Detalhe de imagem retratando o terreiro de uma fazenda de café no vale do Paraíba, c. 1882



Fonte: Marc Ferrez. Domínio público⁶.

As fotos foram colocadas em sequência para apontar que, mesmo em meio a escassez de recursos materiais e financeiros das pessoas escravizadas, nesse caso, parece haver diferença entre os trajes de festa e de trabalho. Na Figura 3, as roupas de ração ou trabalho estão visivelmente sujas, usa-se aventais, lenços e (aparentemente) rodilhas para apoiarem as cestas nas cabeças. Na Figura 2, os homens usam coletes e casacos sobre as camisas, e os chapéus diferenciam-se dos utilizados no trabalho das lavouras (Figura 3), que tinham que protegê-los do sol ou do frio, diferentemente da finalidade do uso em festas. As mulheres vestem roupas claras, provavelmente na

⁶ Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/>. Acesso em: 3 jun. 2023.

cor branca, e lenços na cabeça. Destaque para a mulher que está no centro da fotografia, trajando vestido longo, cobrindo os pés e os braços (chegando no punho), sem decote.

A pesquisa de Adailton da Silva sobre o jongo corrobora para o uso de trajes distintos para trabalho e para ocasiões de festejo, o jongo incluso, como ilustrado nas Figuras 2 e 3:

Entre os grupos de Jongo que ainda hoje vivem na zona rural, alguns dançam descalços e a maioria veste o que seria a sua “roupa de festa”, ou uma vestimenta com significado religioso. Este último exemplo é o caso dos grupos de Jongo mais fortemente ligados às expressões religiosas de matriz africana. (SILVA, 2006, p. 82)

A abolição da escravatura no Brasil, os processos de industrialização e a política de embranquecimento que promoveu a vinda de imigrantes italianos para substituírem a mão de obra de africanos e afrodescendentes nas fazendas de café, implicaram em um fluxo migratório das zonas rurais para os centros urbanos, que estavam se adensando também no período. Esse é o caso do Rio de Janeiro, onde os morros foram sendo ocupados por escravizados alforriados e seus descendentes. No século XX, Madureira será um reduto de samba e de jongo, como o da Serrinha, da precursora Vovó Maria Joana (1902-1986). Adailton da Silva lembra que ela foi a fundadora da Escola de Samba Império Serrano, que começou no mesmo quintal onde também acontecia o jongo (Idem, p. 66). Depois de Vovó Joana, é Mestre Darcy quem se destaca como líder e leva o jongo para os palcos.

Na década de 1960, Mestre Darcy, que desde criança já desfilava em escolas de samba, começou a divulgar o jongo em oficinas, ensaiando e dirigindo grupos artísticos de jongo, e também do samba de Madureira, que se apresentavam em palcos (Ibid. 66). Na década de 1980, ficaram famosas as apresentações no Circo Voador, cujo palco era decorado com velas e bambus (MATTOS; ABREU, 2007, p. 97). A atitude em torno do jongo espetáculo foi polêmica, levantando questões como a perda da sua essência, de sua mística, suscitando até sua extinção. A configuração em semicírculo para todos serem

vistos pelo público foi uma de suas adequações (SILVA, 2006, p. 60).

Mestre Darcy sabia o que estava fazendo quando levava o jongo aos palcos, já que a dança se tornara um objeto artístico valorizado e seria paga para ser vista. Ocupar espaço cênico artístico parece ter tido um viés de valorização e afirmação da prática na sociedade brasileira, como o uso da cartola por uma pessoa escravizada, na Figura 1. Vale lembrar que ainda hoje se classificam as práticas culturais entre erudita e popular, como se uma fosse menos importante do que a outra. Levar o jongo para os palcos, ou ser apresentado como espetáculo, quando não o era, conferiu à dança a atitude política de resistência cultural que sempre lhe foi intrínseca. Nas palavras do próprio Mestre Darcy, transcritas por SILVA:

Então é uma dança de terreiro que continua sendo uma dança de roda. Só se transforma em um semicírculo quando eu subo num palco. E até os “universitários”, já notou que vocês querem formar roda? Eu não deixo formar, eu boto. Vocês só vão obedecer quando eu fizer um círculo de giz. Porque é uma coisa ancestral, então todo mundo tende a formar uma roda. Mas se você formar uma roda como é que o pagante vai ver? (SILVA, 2006, p. 60)

No passado, o jongo era dançado onde era possível e quando era autorizado. As roupas que as mulheres usavam eram também as que elas podiam (conforme comentário de Vovó Maria Joana em Mattos e Abreu, op. cit., p. 97). A atitude de Mestre Darcy de levar o jongo aos palcos é politicamente importante porque resulta de um desejo deliberado. O jongo iria para onde quisesse e como seus praticantes quisessem, inclusive eles se vestiriam como desejassem. E as apresentações públicas de grupos de jongueiros demonstram, por meio do vestuário, uma unidade estética, legando sentido de pertencimento. Nessa ação deliberada de estar no palco e nas apresentações públicas, a indumentária que passa a ser usada revela uma unidade estética, também distinguindo os grupos jongueiros entre si.

Figura 4 – Imagem de divulgação do Encontro de Jongos em Pinheiral, em 2022



Fonte: Divulgação pública do evento.

O uso de camisetas estampadas com a logomarca dos grupos jongueiros (Figura 4) é comum a outros grupos de jongo, como o da Serrinha, o do Quilombo e o da Serra do Bracuí (Angra dos Reis). A estampa colorida de chita aparecendo nas saias da Figura 5 também é elemento recorrente nos trajes de outros grupos jongueiros, como o de Dito Ribeiro, em Campinas, no interior de São Paulo.

Em 2018, o Sesc Paraty realizou a oficina “Costura e jongo”, no Quilombo de Campinho (Paraty), que foi documentada em audiovisual. Nela, Laura Maria, arte-educadora, enfatiza a relevância da oficina, explicando como é importante que as novas gerações valorizem e sintam orgulho de sua própria cultura. Ela também conta como as crianças, que antes tinham preconceito com o tecido de chita, ao aprenderem a confeccionar e o cuidado e o modo de vestir os trajes de jongo, passaram a valorizar o tecido estampado colorido do chitão. Nas palavras de Laura: “Uma coisa que nasce com o sentido de exclusão, a própria população reapropria e transforma ela e dá um formato positivo” (depóimento no documentário da oficina “Costura e jongo”, 2018). Esse sentido parece ser o de Mestre Darcy ao levar o jongo para os palcos: o de reafirmar sua história e suas linhagens em todos os lugares e tempos.

5. Conclusão

A compreensão da densidade da personalidade estética do jongo pediu que fosse apresentado seu contexto cultural, que já é plural de partida. Suas danças, seus batuques, seus cantos com letras cifradas emergem também como reação às condições existenciais de extrema violência urdidas no genocídio das populações africanas em diáspora por causa do tráfico transatlântico de pessoas escravizadas a partir do século XVI.

Em 2005, o jongo do Sudeste foi proclamado patrimônio cultural brasileiro pelo Conselho Consultivo do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e registrado no Livro de Formas de Expressão. Isso é um passo importante, mas não suficiente para garantir a permanência do jongo – tanto que a falta de recursos provocou a paralisação de aulas e atividades na Escola de Jongo da Serrinha no ano de 2018. O jongo lança um “ponto” (uma charada) para a sociedade brasileira que, para ser desatada, precisa se entender como comunidade de pertencimento e cuidado mútuo, como nos ensinam as culturas bantus e iorubás.

O artigo sugeriu que a indumentária, no grupo, tem função similar ao do sentido circular da roda, pois se relaciona ao sentimento de pertencimento. Esclarecemos que não há uma substituição da roda feita em círculo, mas a ampliação do sentido de roda.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Alceu Maynard. Jongo. *Revista do Arquivo Municipal*. Ano XVI, v. CXXVIII, out. 1943. São Paulo: Publicação da Prefeitura de São Paulo, 1943.

BARROSO, Gustavo (Direção geral e organização do texto). *Uniformes do exército brasileiro*. Publicação Official do Ministerio da Guerra comemorativa do Centenario da Independencia do Brasil. Desenhos, aquarelas e documentos de J. Washf Rodrigues. A. FERROUD. F. FERROUD: Paris, 1922.

BORGES, Maria Eduarda Andreazzi. *O traje da baiana de Carnaval: ponto de encontro de ancestralidades e renovações*. 2022.

Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Teoria e Prática do Teatro da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.
doi:10.11606/D.27.2022.tde-19042023-142655. Disponível em:
<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-19042023-142655/publico/MariaEduardaAndreazziBorgesCorrigida.pdf>. Acesso em: 16 jul. 2023.

CASCUDO, Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. 11. ed. Edição ilustrada. São Paulo: Global, 2002.

CORACINI, Erika Regina Faria. **Jongo e teatro: leituras performáticas da festa**. 2008. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Pesquisa, Teoria e História do Teatro da Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008. Disponível em:
<https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-06052009-130717/publico/3108930.pdf>. Acesso em: 05 jun. 2023.

DAIBERT, R. A religião dos bantos: novas leituras sobre o calundu no Brasil colonial. **Estudos Históricos** (Rio de Janeiro), v. 28, n. 55, p. 7-25, jan. 2015. Disponível em:
<https://www.scielo.br/j/eh/a/hgxBJQTRjZLHVHCF7Jpf4bw/>. Acesso em: 01 jun. 2023.

FALOLA, Toyin. **O poder das culturas africanas**. Petrópolis: Vozes, 2020.

FOURSHEY, Catherine Cymone; GONZALES, Rhonda M.; SAIDI, Christine. **África Bantu**: de 3500 a.C. até o presente. Trad. Beatriz Silveira Castro Filgueiras. Petrópolis: Vozes, 2019.

IPHAN. INSTITUTO DO PATRIMÔNIO HISTÓRICO E ARTÍSTICO NACIONAL. **O jongo no Sudeste**. (Dossiê Iphan; 5). Brasília: Iphan, 2007. 92 p.

LARA, Silvia Hunold; PACHECO, Gustavo (orgs). **Memória do jongo**: as gravações históricas de Stanley J. Stein (Vassouras, 1949). Rio de Janeiro: Folha Seca, 2008.

MATTOS, Hebe; ABREU, Martha. O mapa do jongo no século XXI e a presença do passado: patrimônio imaterial e a memória da África no antigo sudeste cafeeiro. In: REIS, Daniel Aarão (org.). **Tradições e modernidades**. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2010, p. 95-113.

MATTOS, Ricardo Mendes. O ritual do jongo e o imaginário mítico afrobrasileiro. **Tessera**. Uberlândia, MG. V.4. n.1. p.115-132, jul./dez. 2021. Disponível em:
<https://seer.ufu.br/index.php/tessera/article/view/63380/33184>. Acesso em: 02 jun. 2023.

MUNANGA, Kabengele. Origem e história do quilombo na África. **Revista USP**, São Paulo, n. 28, p. 56-63, dez./fev. 1995/1996. Disponível em:

<https://www.revistas.usp.br/revusp/article/view/28364>. Acesso em: 23 jun. 2023.

OYESHILE, olatunji. The Individual Community Relationship as an Issue in Social and Political Philosophy. **Core Issues in African Philosophy**. Olusegun, oladipo (ed.). Ibadan: Hope Publications,

2006. Disponível em:

https://www.researchgate.net/publication/280572018_The_Individual_and_Community_Relationship_as_an_Issue_in_Social_and_Political_Philosophy. Acesso em: 20 nov. 2022.

RIBEIRO, Maria de Lourdes Borges. **O jongo**. Rio de Janeiro: Fundação Nacional de Arte, Cadernos de Folclore n. 34, 1984 [1960].

SABINO, Jorge. LODY, Raul. **Danças de matriz africana: antropologia do movimento**. Rio de Janeiro: Pallas, 2013.

SILVA, Adailton da. **Relatos sobre o jongo: reflexões e episódios de um pesquisador negro**. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social do Departamento de Antropologia da Universidade de Brasília, Brasília, 2006. 180 p.

SILVA, Renata de Lima. Sambas de umbigada: considerações sobre jongo, performance, ritual e cultura. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v.7, n.1, p. 147-163, mai. 2010. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/12142/9457>. Acesso em: 02 jun. 2023.

SILVA, Rita Gama da. De jongos e caxambus: ancestralidade, poder da palavra e novas de- mandas. **Textos escolhidos de cultura e arte populares**, Rio de Janeiro, v. 3, n. 1, p. 137-53, 2006. Disponível em: <https://www.e-publicacoes.uerj.br/index.php/tecap/article/view/12626>. Acesso em: 02 maio 2023.

SILVA, Vivian Parreira da; RODRIGUES, Tatiane Consentino. Educação jongueira: repertório afrodiáspórico de afirmação da vida na infância. Dossiê Relações étnico-raciais: práticas e reflexões pedagógicas em contextos, espaços e tempos. **Práxis Educativa**, Ponta Grossa, v. 17, e19396, p. 1-19, 2022.

Disponível em:
<https://revistas.uepg.br/index.php/praxeducativa/article/view/19396>. Acesso em: 01 maio 2023.

SLENES, Robert. Eu venho de muito longe, eu venho cavando: jongueiros cumba na senzala centro-africana. In: LARA, Silvia Hunold; PACHECO, Gustavo (orgs.). **Memória do jongo: as gravações históricas de Stanley Stein** (Vassouras, 1949). Rio de Janeiro: Folha Seca/Campinas: CECULT, 2007.

SOUZA, S. C. M. de. Que venham negros a cena com maracas e tambores: jongo, teatro e campanha abolicionista no Rio de Janeiro. **Afro-Ásia**, Salvador, n. 40, 2009. DOI: 10.9771/aa.v0i40.21191. Disponível em:
<https://periodicos.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/2119>. Acesso em: 14 jul. 2023.

TRAVASSOS, Elisabeth. 2004. Contribuição ao inventário do jongo. In: LONDRES, C. (et al.) **Celebrações e saberes da cultura popular: pesquisa, inventário, críticas e perspectivas**. V. 5. Série Encontros e Estudos. Rio de Janeiro: Funarte, IPHAN-CNFCP, 2004.

VIANA, Fausto; BORGES, Maria Eduarda Andreazzi. O traje da baiana do carnaval: um caldinho cultural. **Revista INTERFACES**. Rio de Janeiro, v. 30, n. 1, 2020. Disponível em: <https://revistas.ufrj.br/index.php/interfaces/article/view/39674>. Acesso em: 10 jun. 2023.

Áudiovisual

O jongo no Sudeste. Realização: Ministério da Cultura (MinC), Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), Departamento do Patrimônio Imaterial, Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular (CNFCP). 2005(?). Colorido. 11min50seg. Projeto "Celebrações e saberes da cultura popular". Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=Ae2rRAALDRE>. Acesso em: 10 jun. 2023.

Costura e jongo. 2018. Cor. 3min07seg. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=65oQvxtxnz0>. Acesso em: 11 jun. 2023

Conhecendo a autora deste capítulo:



Adriana Banana – Adriana Perrella Matos: Doutoranda na pós-graduação do Departamento de Artes Cênicas/CAC da ECA/USP. Graduada em Filosofia (UFMG/PIBD), mestre em Dança (UFBA/CAPES), tem especialização em Neurociências da Aprendizagem (UNINOVE-SP) e pela residência na Trisha Brown Dance Co (APartes/CAPES). Idealizadora e diretora do FID - Fórum InterNacional de Dança (1996) e do grupo Ur=H0r (1997). Coreógrafa, dançarina e curadora. Autora do livro *Trishapensamento: espaço como previsão meteorológica* (2012).

ur.clube@gmail.com; adrianapm@usp.br

PALAVRAS-CHAVE: Jongo; roda; dança; comunidade; indumentária.



Tecido de casca de árvore.
Uganda, 1930. British Museum,
número Af1930,0507.16.

Capítulo 2

A VERTIGEM DA SUPERFÍCIE: O SEGREDO NOS DEBAIXOS DOS TRAJES DA BOA MORTE

Surface vertigo: the secret underneath Boa Morte's clothings

Fay, Ana Luiza; Mestre; Universidade Federal do Rio de Janeiro; analuizafay@gmail.com

Rodar as palavras pelas bordas – pensar uma outra abordagem

[...] eu diria que para mim a experiência da beleza, se ela existe, é inseparável das relações com o outro. Falamos de beleza diante de alguma coisa que é, ao mesmo tempo, desejável e inacessível, alguma coisa que me fala, que me chama, mas ao mesmo tempo me diz que é inacessível. Então posso dizer que ela é bela, que ela existe além, que ela tem um efeito de transcendência, é inacessível. (DERRIDA, 2012, p. 44)

Considerando a *dynamis*¹ jamais apaziguada da vida empenhada em salvaguardar a vida no zelo pela morte mediante a experiência da fé, nosso esforço de pensamento voltar-se-á ao que, nas indumentárias usadas pelas Irmandades da Nossa Senhora da Boa Morte, têm caráter de sacralidade. Das três Irmandades² existentes atualmente na Bahia, são as localizadas nas cidades de Cachoeira e de São Gonçalo dos Campos as que promovem festividades públicas dedicadas a Nossa Senhora. Da primeira, nos propusemos a pensar em torno da indumentária conhecida pelo nome de *traje de beca*, a qual não somente é considerada seu símbolo distintivo, como também a marca inconteste de sua fé,

¹ Termo oriundo do grego, designa *força*.

² A terceira é a localizada na cidade de Santa Brígida.

tida pelas membras dessa Irmandade como *roupa sagrada*. Da segunda, nos propusemos a refletir em roda do *traje de baiana*, o qual é entendido e vivenciado como *roupa de Nossa Senhora*. Dizemos “em torno da”, ou “em roda do” pois esse texto quer assumir um percurso mais sinuoso do que linear ao pôr em prática um pensamento de viés ensaístico e especulativo, mais fragmentário do que totalizante, e menos afeito a precisões teoréticas. Esse movimento textual se mostrou necessário, pois nossa temática é inspirada por uma alteridade esquiva à discursividade da razão, chamando outro tipo de abordagem. Pois o motivo do sagrado é indissociável daquilo que, nos costumes e nas práticas dessas comunidades religiosas diz de uma certa *experiência do segredo*. E quando se trata do segredo, a *experiência* não deve ser entendida conforme o sentido mais corrente do termo, para o qual ela é aquilo que nos relaciona à apresentação de algo cuja presença se dá em um horizonte determinável, à luz do dia.

Levando-se em conta a inexorabilidade do misterioso incêndio³ que lambeu as origens documentais da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte da Bahia, ao fazer da Igreja da Barroquinha jazigo de suas cinzas, dedicamos à história desse povo uma pequena citação de Jacques Derrida, autor cuja voz vai aqui ressoar: “Podem-se queimar os suportes de papel, o papiro, os pergaminhos, as bibliotecas, não se destruirá a força” (DERRIDA; 1998, p. 64); e por respeito ao descomunal esforço de um povo enlutado em inscrever na língua – e no fora da língua – os arquivos de suas memórias, procuraremos aqui dar a ler as negras vozes das senhoras que a passos lentos de muito longe vieram, e que seguem chegando, para consagrар a si, mas também a nós, até onde nos é permitido *saber*, a sua devoção. Pois na contramão das festividades públicas, quando se trata da realização de cerimônias privadas, restritas às membras, as Irmandades se resguardam, afastando-se do olhar público por considerarem “o segredo um preceito sagrado” (BARBOSA, 2011, p. 65).

³ Sobre isso, cf. LESSA, Luciana Falcão. **Senhoras do Cajado: A Irmandade da Boa Morte de São Gonçalo dos Campos**. Salvador: EDUFBA, 2012. p.67

Seus ritos e festejos têm cunho eminentemente católico, mas neles tomam parte importantes elementos advindos das práticas religiosas afro-brasileiras. As membras, “Elas são de candomblé [...], não tem uma ali que não seja de candomblé”⁴ (IPAC, 2011, p. 87). Para ambos os sistemas de crenças, o motivo do segredo é basilar. No candomblé, o respeito ao segredo é princípio fundamental, conforme assegura Babalorixá Barinlé ao dizer: “Nossa religião é uma religião de resistência e foi o segredo que fez com que ela chegasse até onde chegou” (*apud* SOUZA; 2019, p. 212). No catolicismo pelas Irmandades praticado, a vertente que acredita que Maria, Nossa Senhora, foi assunta (levada) de corpo e alma à glória celestial, finca os pés em um mistério milenar cujo segredo segue até hoje não explicado, nem resolvido. Não parece se tratar, nem em um caso, nem em outro, de uma “modalidade” de segredo cujo *conteúdo* pudesse vir a ser revelado, por exemplo, em um confessionário ou em uma conversa qualquer. Pois o motivo do segredo excede e transborda o meramente discursivo, furtando-se à ordem da razão, do cálculo e do controle, isto é, do *saber* em sua acepção mais tradicional. O que não quer dizer, no entanto, que não se possa falar sobre ele, conforme veremos.

Se por um lado é por meio da oralidade que vem se perpetrando a tradição religiosa sob os cuidados das membras das Irmandades da Boa Morte, a transmissão de seus saberes, por outro lado, não se reduz à linguagem de palavras. No que concerne ao candomblé, segundo Juana dos Santos (1986), em seu paradigmático livro *Os Nagô e a morte*, a palavra (oral ou escrita) perfaz apenas uma das partes que compõe o sistema dinâmico relacional ritualístico. Conforme a autora, tal sistema é tecido na combinação de complexos elementos simbólicos, também de ordem formal e estética. Gestos, músicas, objetos, indumentárias comportam aspectos artísticos que integram o complexo ritual e manifestam o sagrado. Diz ela que “a manifestação do sagrado se expressa por uma simbologia formal de conteúdo estético” (SANTOS, 1986, p. 49). Com isso,

⁴ Depoimento da Irmã Maria da Glória dos Santos.

entende-se porque Babalorixá Barinlé, em sua função sacerdotal, afirma peremptoriamente que “o segredo está na roupa”, que “o segredo está no fio de contas”, que “o segredo está no comportamento” (*apud* SOUZA, 2019, p. 216).

Até mesmo as iniciações se fazem no interdito. É apenas depois de um período de três a cinco anos, durante o qual suas condutas são avaliadas – “Se você é uma pessoa digna, se você tem responsabilidade, se você tá ali com amor [...]. Se você tem fé na Santa”⁵ (IPAC, 2011, p.57) – que as noviças passam a ter acesso a certos conhecimentos e ritos, cuja transmissão se faz gradualmente, ao longo dos anos vindouros. “A gente mais nova tem que seguir as regras da irmã mais velha [...]. A obrigação da irmã é ensinar: ‘não minha filha você tem que seguir esse caminho daqui, aquele caminho dali não é seu *ainda*’”⁶ (IPAC, 2011, p. 89). Pois é “de passo a passo, de cargo a cargo, de palavra a palavra, que a iniciante aprende o saber que transcende a materialidade dos elementos representativos da Irmandade” (BARBOSA, 2011, p. 57). Quando se trata do ritual de aceite de uma irmã na Irmandade da Boa Morte da cidade de Cachoeira, o vestuário é absolutamente paradigmático. Pois é, a partir do momento que recebe o *traje de beca*, que a noviça tem sua entrada para a comunidade formalizada. “Se viu seu comportamento, seu jeito de ser que cai bem pra ser uma irmã [...] já dizem a você ‘oh, arruma sua farda, esse ano já recebe a farda’”⁷ (IPAC, 2011, p. 57). É também a farda, outro nome para o *traje de beca*, que marca o desligamento de uma membra, e sua devolução é obrigatória. Mais do que isso, ao que retornaremos adiante, sua relevância é solene: ao morrer, as irmãs são veladas e enterradas vestidas com suas fardas.

Ora, não à toa, a indumentária de beca é considerada o símbolo distintivo dessa Irmandade. Para além dos valores sócio-históricos significados nessas vestimentas, nelas são

⁵ Depoimento da Irmã Joselita Sampaio Alvez.

⁶ Depoimento da Irmã Maria da Anunciação Nascimento. Grifo nosso.

⁷ Depoimento da Irmã Joselita Sampaio Alvez.

legitimadas as convicções religiosas partilhadas entre as irmãs. Segundo Raul Lody, o traje de beca deve ser considerado como “a marca inegável do signo de fé” (LODY, 2015, p. 58) dessa Irmandade. Há pesquisadores que defendem, inclusive, que essa indumentária deve até mesmo ser compreendida como patrimônio cultural, “em uma dinâmica onde não se separam as dimensões materiais e imateriais” (CIDREIRA; RIBEIRO, 2015, p. 27). E, por isso, em sua dedicação diária, as irmãs que tomam parte nessas comunidades religiosas têm, assim, entre outras responsabilidades, a da guarda zelosa daquilo que não se reduz à superfície ou ao em cima visível, ou legível da forma, da cor, da trama ou da linha.

O saber que transcende

Se é a partir de seu recebimento que se abre o acesso, para as irmãs, a um *saber que transcende*, esses trajes têm e promovem algo cuja natureza não pode ser acessada, compreendida e explicada por meio de um *saber* oriundo exclusivamente de um exercício de pensamento racional e lógico. Nesse sentido, pode-se dizer que esse é um saber que *transcende* o próprio saber. Tal natureza tampouco pode ser reduzida nem a uma mera formalidade protocolar ritualística, nem a uma formalidade entendida como simples materialidade visível e palpável das superfícies têxteis. O que se estende aos metais, plásticos, madeiras e materiais diversos usados na criação das joias, dos fios de contas, dos adornos e dos objetos rituais. Os fios de contas, chamados em língua iorubá de *iIequés*, são considerados símbolos sagrados. Elementos de ligação entre os homens e os deuses, eles “sinalizam para uma mensagem distante, secreta, misteriosa e obscura” (SOUZA, 2019, p. 121), cuja transmissão se reserva “apenas aos adeptos iniciados nos segredos que a cultura iorubá resguarda aqui no Brasil” (*Ibid*). Segundo Raul Lody, as cores e os tipos de materiais variam “conforme a intenção, podendo marcar hierarquia, situações especiais, uso cotidiano, além de identificar os deuses” (LODY *apud* SOUZA,

2019, p. 28). o cajado ritual, objeto “acompanhado com a santa”⁸ (IPAC, 2011, p. 101), não deve cair no chão e não pode ser tocado por todas as membras (ainda menos pelo público) ao longo das festividades de Cachoeira, apenas por aquela que ocupa o mais alto cargo na rígida hierarquia estabelecida pela tradição. Porque, segundo dona Filhinha, de longeza participação nessa Irmandade, “o mistério de Nossa Senhora tá naquele cajado” (*Ibid*).

Em operação nos *debaixos* da materialidade e da forma, abre-se, então, “um abismo possível, no fundo do sem-fundo, no vazio possível de um jazigo ou de um cenotáfio; é por isso que os debaixos viram a cabeça e provocam literalmente o que chamamos de *vertigem*” (DERRIDA, 2012, p. 283). Essa citação, a seu modo oblíqua e misteriosa, abre o *caso de Maria*, sobre o qual faremos, em breve, uma digressão. Vale sublinhar o sentido que carrega o termo cenotáfio, o qual designa o sepulcro ou o monumento fúnebre feito em memória de alguém cujo corpo, nunca localizado, não se encontra ali sepultado. Desse vazio possível, diz Irmã Maria da Anunciação: “Ela [Maria] não morreu, adormeceu porque não tem conhecimento do túmulo de Maria, nem que ninguém tocou a mão nela” (IPAC, 2011, p. 89). É na crença de que Maria fora assunta à glória celestial de corpo e alma que se erige a devoção das Irmandades da Boa Morte. Advinda do catolicismo barroco, a crença foi trazida ao Brasil pelos jesuítas quando do processo de colonização, no século XVII.

Como abertura à nossa digressão, voltaremos de passagem ao *traje de beca*. Ele é usado pela Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte de Cachoeira e possui duas variações, que podem ser nomeadas como *beca fúnebre* e *beca gloriosa*⁹. A primeira é usada em duas ocasiões: na procissão noturna que primeiro antecede e depois sucede a *Missa de Dormição de Nossa Senhora*, também chamada cerimônia do enterro simbólico da Virgem Maria, realizada no segundo dia dos festejos, que

⁸ Depoimento da irmã Filhinha.

⁹ Essa nomenclatura segue a da pesquisadora Francisca Helena Marques. MARQUES, Francisca Helena. *Festa da Boa Morte e Glória: ritual, música e performance*. São Paulo: USP, 2008, p. 87

ocorre, todos os anos, há mais de dois séculos¹⁰, no dia 14 de agosto; e nos rituais fúnebres realizados na ocasião da morte de uma membra. Em tais ocasiões, a beca é vestida tanto pelas irmãs que velam a falecida quanto por ela. Ao morrer, as irmãs são veladas e enterradas vestidas com suas fardas porque as consideram *roupas sagradas*, portadoras de *segredo*. Seu uso marca o caráter de solenidade fúnebre característica das Irmandades designadas, desde suas fundadoras, a evocar a importância da liturgia da morte – esta, como veremos, ou melhor, *pensaremos-ver*, não diz apenas do fim, mas também do começo. A segunda variação é a usada na *Alvorada Festiva*, seguida da *Solenidade da Assunção de Nossa Senhora* e posterior procissão, realizadas no terceiro dia dos festejos, que ocorre, todos os anos, no dia 15 de agosto, há mais de 1.600 anos considerada a data de celebração da assunção de Maria *ou*, a depender do século e da igreja, de sua morte; ainda, a depender do texto, de sua morte e assunção, quando morrer é o mesmo que viver. “Nossa Senhora é Morte e Glória, é morte e é vida. Temos que dormir o sono eterno para acordar do outro lado, é o mesmo caso de Maria” (IPAC, 2011, p. 89, grifo nosso).

Um prodígio irrevelável

O motivo do segredo dá contorno e fundo ao sistema de crenças do catolicismo praticado pelas Irmandades da Boa Morte. Sobre Maria, sua morte e assunção, não constam relatos nas Sagradas Escrituras, que *guardam silêncio total por causa da magnitude do prodígio*. Para o bispo Epifânio¹¹, autor dessa frase, o destino do corpo de Maria não poderia ser descrito porque é um mistério divino e, se as “oficiais”

¹⁰ A data é imprecisa, tal como se vê publicada na carta aberta escrita na ocasião da escolha da Irmandade como enredo da escola de samba Unidos de Padre Miguel, para o carnaval de 2023. Disponível em: <https://www.facebook.com/photo/?fbid=5985810234780982&set=pb.100064698156396.-220752000>. Acesso em: 15 jun. 2023

¹¹ Bispo Epifânio é natural de Eleuterópolis, na Judeia, e viveu entre os anos de 315 e 403.

narrativas bíblicas mantêm-no velado, assim ele deve seguir, oculto à razão dos homens.

Nem a morte de Maria nem se ela morreu ou não morreu, nem se ela foi enterrada. Embora eu não o afirme totalmente. Nem digo que tenha ficado imortal nem posso afirmar que tenha morrido. A Escritura guarda silêncio total por causa da magnitude do prodígio. Portanto, se ela morreu, não sabemos. E mesmo que tivesse sido sepultada, jamais teve comércio carnal: longe de nós essa blasfêmia! Quanto a mim, não ouso falar a respeito disso; guardo isso em minha mente e guardo silêncio. (EPIFÂNIO *apud* TAVARD; 1999, p. 41)

Reservadas as contradições (sempre bem-vindas), vê-se que o destino de Maria se mantém protegido, guardado fora do alcance do *conhecimento* do próprio bispo, que assume não *saber* a sorte que a ela fora reservada. Assim, embora diga que “guarda em sua mente” o segredo de tal destino, seu conteúdo resta inacessível. Eclipsado, oculto a si mesmo, silencioso, nenhuma palavra pode alcançá-lo ou compreendê-lo. Nenhuma palavra pode, então, trazê-lo à luz do dia tornando-o visível, revelando-o na pura visibilidade inteligível. Com esse discurso, bispo Epifânio pretende contestar a teologia mariana levantada nos escritos que deram origem às narrativas acerca da existência terrena de Maria. A tais conjuntos de textos convencionou-se chamar *Evangelhos Apócrifos*. Notemos que a palavra *apócrifo*, em sua etimologia grega, advém do grego *apokryphos* que significa, justamente, o secreto, o oculto. Por conta do posicionamento do bispo, que reflete a ideologia da época, esse termo acabou por ganhar um tom pejorativo. Afinal, como podem os *Apócrifos* dar nome ao conjunto de textos que revela, justamente, o irrevêlável?

É somente no século XX que os *Evangelhos Apócrifos* marianos, antes carentes de reconhecimento eclesial porquanto não inclusos no *corpus* bíblico, voltam à tona. Suas narrativas passam a ser reconhecidas pela Igreja porque, no contexto de seu surgimento, “desempenharam importante papel devocional, uma vez que, guardadas as contradições, propagaram questões doutrinárias condizentes com as definições oficiais” (SANT’ANNA; 2006, p. 3). A tradição ocidental de pensamento privilegiou as versões

apócrifas que consideram Maria mortal, especialmente aquelas que defendem sua ressurreição: ela faleceu, isto é, dormiu o sono profundo (donde o termo dormição, do latim *dormitio*, e não morte), foi sepultada, teve a alma levada aos céus e, após sua ressurreição corporal, fora assunta à glória celestial, dádiva a ela outorgada por seu cumprimento aos desígnios de Deus. Atentemos que a morte é, no pensamento cristão, comparada ao sono. Pela força da metáfora, citamos: “E muitos dos que dormem no pó da terra ressuscitarão, uns para a vida eterna e outros para vergonha e desprezo eterno”¹² (DANIEL 12:2).

Pautando-se nessa doutrina, é no ano de 1950 que a crença da assunção de Maria é proclamada como dogma de fé pelo papa Pio XII, na Encíclica *Munificentissimus Deus*, onde diz:

Pela autoridade de Nosso Senhor Jesus Cristo, dos santos apóstolos Pedro e Paulo e em nossa própria autoridade, pronunciamos, declaramos e definimos como sendo um dogma revelado por Deus: que a Imaculada Mãe de Deus, a sempre Virgem Maria, tendo completado o curso de sua vida terrena, foi assumida, corpo e alma, na glória celeste. (PAPA PIO XII, 1950, p.1)

As encíclicas, entretanto, são documentos pontifícies que dão autoridade papal ao reconhecimento da autenticidade de doutrinas, sem que haja obrigatoriedade em postular definições que possam vir a embasá-las. É o que ocorre no

¹² Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br>. Acesso em: 15 jun. 2023. Já que o tema da fé, da morte e da vida após a morte, nesse ensaio, puxa o da visão, oferecemos aqui essas breves palavras sobre a morte e a *visão beatífica*. Segundo a doutrina cristã que fundamenta o catolicismo alinhado à vertente barroca, após o corpo se decompor e voltar ao pó, a alma de cada pessoa que morreu presta contas a Deus e, diante de seu juízo, recebe sua sentença: a salvação ou a danação eterna. Se sua sentença é a primeira, significa que a alma é justa e, por isso, seguirá para o Paraíso (o céu), onde viverá eternamente. Se a sentença é a danação, significa que ela é pecadora, será condenada e seguirá para o Inferno. Já as almas que precisam expiar seus pecados veniais, quais sejam, a soberba, a avareza, a luxúria, a ira, a gula, a inveja e a preguiça, antes de atingirem a *visão beatífica*, isto é, a contemplação imediata e intuitiva de Deus, precisarão passar pelo Purgatório. Isto pois, tal visão é reservada apenas às almas chegadas em estado de graça, purificadas de imperfeição. A doutrina do Juízo Particular de Deus assegura, então, uma existência celestial tranquila e eterna após a deterioração do corpo, mas apenas aos bons e justos. Os condenados padecerão eternamente no mal e no infortúnio. Vê-se, dessa maneira, que é do ponto de vista biológico que a morte iguala os homens, pois no além, seus destinos se diferenciam.

caso de Maria. Sobre seu dogma de fé – e dogma significa preceito inquestionável e não passível de dúvida –, a leitura da encíclica não elucida, esclarece ou explica, nem direta nem obliquamente, os modos de falecimento de Maria, nem os processos de traslado de seu corpo biológico aos céus.

Mas, já sobre a trasladação de sua alma, uma pista nos é oferecida. Seu trilhamento chama um modelo de pensamento mais literário e poético, que não visa determinar ou definir conceitos, sentidos, significados que porventura viessem a regular o conteúdo da história. E tal é a paixão pelo segredo. Segundo Derrida, por ele nos apaixonamos justamente “quando já não faz mais sentido decidir sobre um segredo por trás da superfície de uma manifestação textual” (DERRIDA, 1995, p. 49). Pois tomar uma decisão implicaria, nesse caso, escolher o caminho da explicação, da elucidação, do esclarecimento.

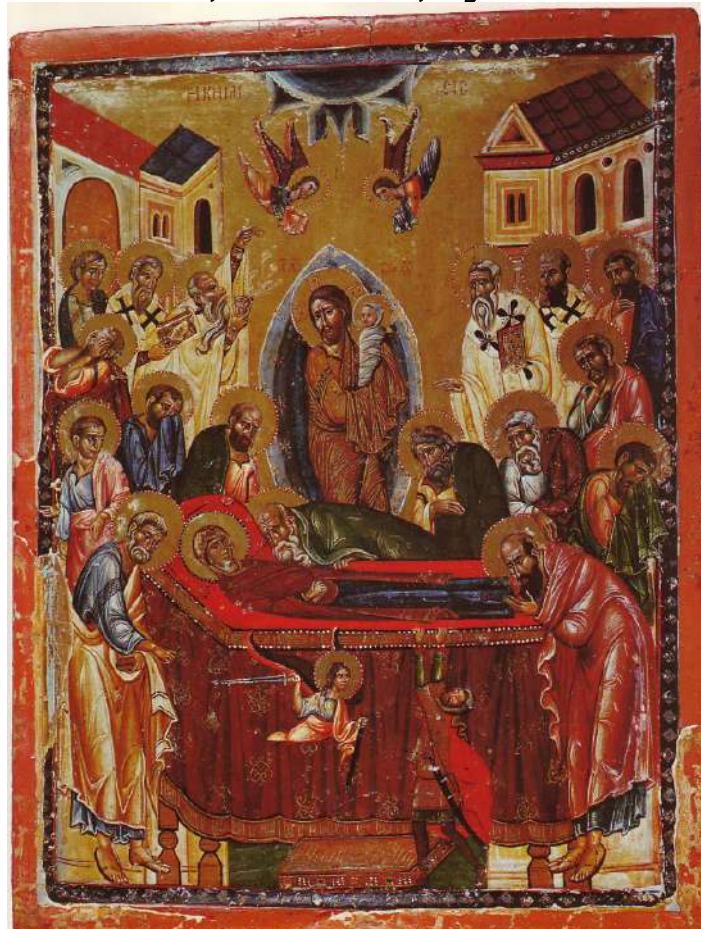
Por uma poética do vestir – o caso de Maria

Nas procissões realizadas ao longo dos festejos de agosto pela Irmandade localizada em Cachoeira, bem como na Igreja, é a sutil dança das velas que ilumina a passagem espiritual de Nossa Senhora para a glória celestial. Suas chamas aquecem a atmosfera e precisam ser mantidas sempre acesas para que o despertar de Maria ocorra livre de sobressaltos. Sempre em uma pequena bolsa são carregadas novas velas e fósforos a fim de evitar que Maria se perca na noite. O esmero na preparação do esquife, onde a imagem da Santa é velada por três dias, é rigoroso. Sobre um andor, a Virgem Santa é conduzida, ao longo dos festejos, em procissões que orientam o caminho de Maria à glória celestial. Esquife, em sua etimologia, diz mais do que a superfície na qual repousa o morto. Nos *debaixos* do termo, navega uma embarcação que conduz quem morreu da terra para onde não há cais de atracação, ou seja, para o depois da morte, início de uma outra vida. Porque morrer não diz do

fim, mas do começo. Tudo se passa entre terra, céu; Aiyê e Orum.

Mas não só as chamas das velas e o percurso do esquife preparam a transição de Maria. A vestimenta tem nisso papel fundamental: ela está *para além* de mera superfície que recobre o corpo no intuito de protegê-lo. Pois a vestimenta é a *abertura do corpo para o infinito*, para o tempo e o espaço da eternidade, para o além. Vejamos a seguinte iconografia (Figura 1).

Figura 1 – Autor desconhecido. Dormição de Maria. Ícone. Monastério de Santa Catarina, Monte Sinai, Egito. Século XIII



Fonte: Site [mountsinaimonastery.org](http://www.mountsinaimonastery.org)¹³

¹³ Disponível em: <http://www.mountsinaimonastery.org/news-blog/dormition2016>. Acesso em: 5 maio 2023.

Seguindo a narrativa apresentada na Legenda Áurea¹⁴, com três dias de antecedência, Jesus avisou Maria que era chegado o momento da sua passagem, da sua travessia. “Eis-me chamada pelo Senhor para pagar o tributo à condição humana, separando-me de meu corpo” (VARAZZE; 2003, p. 658). Notemos que a palavra *segredo*, em sua etimologia latina, advém de *se cernere*, cujo significado é, justamente, a *separação*. Após a reunião dos discípulos nos aposentos de Maria, Jesus desce ao encontro da Mãe que então receberá “a recompensa que cabe às almas santas” (Ibid, p. 660). Ao coro dos anjos, ela responde: “Todas as gerações me chamarão bem-aventurada, pois o Todo-Poderoso, cujo nome é santo, fez em mim grandes coisas” (Ibid, p. 660). E logo em seguida diz: “Aqui estou, pois está escrito no Livro da Lei que eu faria sua vontade, Deus, porque meu espírito exulta de alegria em Deus, meu Salvador” (Ibid, p. 660). Sentindo-se preparada, então, para mergulhar no sono profundo, Maria *deposita a sua alma nas mãos do filho Jesus*.

Vinde de todos os confins do Universo, cantemos a bem-aventurada trasladação da Mãe de Deus. Nas mãos do Filho ela depositou a sua alma sem pecado, com a sua Santa Dormição o mundo é vivificado, e é com salmos e cânticos espirituais, em companhia dos anjos e dos apóstolos que Ele a celebra na alegria. (SÃO GERMANO DE CONSTANTINOPLA *apud* DONADEO, 1988, p. 66).

Vê-se na iconografia (figura 1) que a alma de Maria está envolvida em um cueiro, tal como se faz com os recém-nascidos. Segundo o filósofo Serge Margel¹⁵, o cueiro de linho que veste

¹⁴ A escolha por essa narrativa se dá pois os textos da Legenda Áurea, sobretudo o texto grego atribuído a São João Evangelista, é considerado um “marco na história do desenvolvimento e da longa duração da crença na Dormição e na Assunção de Maria” no mundo ocidental, conforme Sabrina Mara Sant’Anna. In: SANT’ANNA, Sabrina Mara. *A Boa Morte e o bem morrer: culto, doutrina, iconografia e irmandades mineiras*. Belo Horizonte: UFMG, 2006, p. 4. Fonte: VARAZZE, Jacopo de. *Legenda Áurea: vidas de santos*. Trad. Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. Título original: *Legendae sanctorum, vulgo historia lombardica dicta*. Edição fac-similada. p. 657-681

¹⁵ A parte na qual Serge Margel é citado diz respeito a uma conversa informal que tivemos recentemente. O autor tem livros considerados relevantes sobre os temas aqui levantados, publicados por editoras como a Galileé, tais como *Superstition. L’anthropologie du religieux en terre de chrétienté, Le Silence des prophètes. La falsification des Écritures et le destin de la modernité*. Pela Hermann, entre outros

sua alma, vale notar com aspecto de bebê, pode ser pensado como a *representação da abertura do corpo para o infinito*. Face a face com o corpo, a vestimenta desempenha o papel de uma cobertura que o recobre, cuida dele, põe-no em destaque, o mostra e manifesta ao mesmo tempo que o coloca em relação com o infinito. Em outras palavras, a vestimenta mergulha Maria na eternidade. Assim, a trama do tecido, sua tecelagem, esconde, salva, vela e protege algo de *santo* e de *sagrado*, ao mesmo tempo que o produz, lança e manifesta. É o segredo, e o “segredo está na roupa”.

Maria, pois, separa sua alma de seu corpo e a entrega a Jesus: “Eis-me chamada pelo Senhor para pagar o tributo à condição humana, separando-me de meu corpo” (VARAZZE, 2003, p. 658). Não sabemos os modos *como* Maria separou-se de seu corpo, nem se fora ela ou o filho Jesus a envolver sua alma no cueiro, enredando-a na subida aos céus. Pois o acontecimento divino da *separação* se faz em *segredo*, pois ele é o próprio segredo, assim como o linho é “a própria justiça dos santos” (APOCALIPSE 19:8)¹⁶. O que sabemos, ou ainda, *cremos saber*, é que, ao nascer, Jesus foi vestido por Maria tal e qual a alma dela, em fios de linho. Indo um pouco mais longe e para além, anterior ao nascimento, é nos *debaixos* do ventre puro e sagrado da Mãe, em sua intimidade, que cresce o divino corpo de Cristo. O ventre santo de Maria, então, pode ser considerado como uma segunda pele, como a *vestimenta do espírito*, segundo Serge Margel. A vestimenta é mais do que sua superfície têxtil e textual, porque nela há alguma coisa ou alguém que transborda o em cima visível, ou legível da forma, da cor, da trama e da linha. Algo ou alguém que, nos *debaixos* das vestes, é velado(a), cuidado(a), guardado(a); um segredo cuja manifestação se

Livros, há o *La Force des croyances. Les religions du Livre et le destin de la modernité*.

¹⁶ Nas narrativas cristãs, sejam as bíblicas ou as apócrifas (inclusive é nelas que surge a crença segundo a qual Maria coseu as vestimentas que viria a usar no dia de seu enterro), o linho é sagrado, ele é a própria justiça: “E foi-lhe dado que se vestisse de linho fino, puro e resplandecente; porque o linho fino é a justiça dos santos” (APOCALIPSE 19:8). Olhemos para a alma de Maria: “A alma dos justos está na mão de Deus” (LIVRO DA SABEDORIA 3:1). Excertos disponíveis em: <https://www.bibliaonline.com.br>. Acesso em: 7 jun. 2023.

vivifica, “não na profundidade de um fundo, mas sob a superfície de uma roupa, na superfície do que o corpo tem de mais íntimo” (DERRIDA, 2012, p. 283). Ao ser perguntada sobre o lugar de Nossa Senhora em sua vida, ecoa na voz da irmã Maria da Glória dos Santos o seguinte: Nossa Senhora “significa que é a mãe de Jesus, minha mãe também” (IPAC, 2011, p. 91).

É emblemática a semelhança entre a maneira de vestir o corpo do recém-nascido e o corpo do morto em processo de mumificação. Seguindo a poética margeliana, quando se trata da morte (em um paralelismo que não precisa se restringir ao rito supracitado), a roupa acaba por assumir e realizar o primeiro estágio da “passagem das substâncias” ao promover a transfiguração, a transsubstanciação, do corpo carnal em corpo glorioso. Diz Margel que em seu liame com o infinito, “o *traje* embalsama, adormece e afunda o corpo em um sono eterno, que não é o oposto do despertar, mas o seu segredo”. Pois este despertar é, precisamente, a ressurreição. Perfazendo assim o *traje*, a *abertura para o infinito*, inconteste signo de fé. “Nossa Senhora é Morte e Glória, é morte e é vida. Temos que dormir o sono eterno, para acordar do outro lado, é o mesmo caso de Maria.” (IPAC, 2011, p.89).

Agora por quê, eu não sei

O segredo resta inviolável, mesmo que se fale dele. Porque, ao mesmo tempo que seu conteúdo excede o pensamento racional e lógico, e resiste à autoridade da palavra que procura dizer *eis o segredo*, isso não significa que não se possa falar sobre ele.

Há segredo. Pode-se sempre falar dele, e isso não basta para rompê-lo. Pode-se falar dele ao infinito, contar histórias a seu respeito, dizer todos os discursos que ele prepara e as histórias que desencadeia ou encadeia [...]. O segredo permanecerá secreto, mudo, impassível, [...] estranho a qualquer história [...] a qualquer periodização, a qualquer epocalização. Ele se cala, não para deixar uma palavra na reserva ou na retaguarda, mas porque permanece estranho à palavra. (DERRIDA, 1995, p.45).

vejamos o final exemplar do relato¹⁷ de Dona Dai, membra da Irmandade da Nossa Senhora da Boa Morte da cidade de São Gonçalo dos Campos. Sobre essa Irmandade: “Conheço, são todas minhas amigas, lá elas não vestem [beca] lá é de baiana, é de branco, não veste beca”¹⁸ (IPAC, 2011, p. 83). Há alguns depoimentos que atestam o uso do branco como a cor do luto - o branco de Oxalá -, e como a cor da paz - o branco de Maria. Também o uso do branco enfatiza o sentimento de união entre as irmãs, pois, como diz uma delas, ele simboliza “a nossa paz, o nosso amor, a nossa união. Porque o branco faz parte de toda harmonia que temos em conjunto” (Ibid).

Após narrar com riqueza de detalhes a história de sua aventura até a cidade de Salvador para adquirir seu traje de baiana, Dona Dai conta sobre o dia em que foi com ele vestida ao lançamento do livro de um padre. “Quando eu vesti a roupa, senti uma emoção tão grande, foi uma alegria tão grande quando eu vesti essa roupa de Nossa Senhora” (*apud SILVA, 2019, p. 170*). Ao chegar ao evento, a irmã causou um fervor entusiasmado na multidão, que ansiou por fotografar especificamente a sua figura, e não outras, embora suas vestimentas lhe fossem muito similares. Pois há algo no traje de Dona Dai que provoca um arrebatamento. A razão para tal, no entanto, ela desconhece e não sabe explicar:

Todas da Irmandade, a mesma roupa [...] Não deixaram eu me sentar um minuto para tirar fotos. Agora *por quê, eu não sei*. Eu disse: “É as mesmas irmãs, a mesma vestimenta.” Aí falavam: “não, eu quero tirar é da sua”. Todo mundo queria tirar fotos, *eu não sei por quê*. (DONA DAI *apud SILVA, 2019, p. 170, grifo nosso*).

O traje de baiana é considerado, pelas irmãs dessa Irmandade, *roupa sagrada*, e, por isso, é denominado de *roupa de Nossa Senhora*. Esse traje é também uma *roupa milagrosa*¹⁹

¹⁷ Tal relato encontra-se em SILVA, Adriana Carvalho da. **Caminhos da fé: a Boa Morte de São Gonçalo dos Campos – BA.** Cruz das Almas: UFRB, 2019. p.170.

¹⁸ Depoimento da Irmã Anália da Paz Santos Leite, de Cachoeira

¹⁹ Vale lembrar que nas narrativas bíblicas, as vestes em tecido de linho, são consideradas vestes santas. Elas são milagrosas. “Eis que uma mulher que havia já doze anos padecia de um fluxo de sangue, chegando por detrás dele [Jesus], tocou a orla de sua roupa”, porque dizia consigo que “Se eu tão-somente tocar a sua roupa, ficarei sã”

porque, citando padre Castorano no relato que estamos lendo, “qualquer uma pessoa que estiver em um perigo, vocês põem essa roupa, qualquer uma peça, enrole na pessoa, que você recebeu a graça” (Ibid). Foi esse padre, inclusive, que deu o nome de *roupa de Nossa Senhora* ao defender seu uso perante a perseguição que viveram as irmãs em razão de sua pertença ao candomblé, religião sempre tão estigmatizada²⁰. Ele o fez na tentativa de ajudar as irmãs a não abdicarem do uso de seus tradicionais trajes de baiana, a elas tão caros. Citado no relato da Dona Dai, disse ele: “Você tá com vergonha de usar a roupa? Essa roupa não é de vocês, é de Nossa Senhora! Estão falando que a roupa é de candomblé [...], mas a roupa é de Nossa Senhora” (Ibid). As palavras do padre motivaram Dona Dai a ir até a cidade de Salvador. Lá chegando, ela conta que quem escolheu a roupa não foi ela, mas suas acompanhantes e Nossa Senhora, que “botou logo o olho”.

“Aí cheguei em Salvador, eu disse: quem vai escolher essa roupa de Nossa Senhora não sou eu! É ela e vocês [...] eu fiquei por fora. Quando a gente chegou no lugar que ela levou a gente, eu bati logo o olho em cima e eu logo gostei da primeira roupa. Mas eu não dei como eu gostei. Eu deixei elas lá, e todas as três, eu, Glorinha e Nete: “é essa daqui!”. “É essa?”, “É minha mãe.”. “É essa?”, “É...” [...]. Nossa Senhora botou logo o olho”. (DONA DAI *apud* SILVA, 2019, p. 170)

Velar a visão – o lenço de Nossa Senhora

Derrida, no final do seu livro *Memórias de Cego*, relembra a tradição judaico-cristã segundo a qual a essência da visão não residiria naquilo que faz ver, mas nas lágrimas, no torpor e no embaçamento das lágrimas, no seu curso d’água. Segundo essa tradição, o chorar é mais essencial do que o ver, “porque são as lágrimas que dão acesso a uma luz, ou a

(Mateus 9:20). Jesus então voltou-se a ela e disse: “Tem ânimo, filha, a tua fé te salvou. E imediatamente a mulher ficou sã” (Mateus 9:21). Disponível em: <https://www.bibliaonline.com.br>. Acesso em: 2 jul. 2023.

²⁰ Sobre isso cf. SILVA, Adriana Carvalho da. **Caminhos da fé: a Boa Morte de São Gonçalo dos Campos – BA**. Cruz das Almas: UFRB, 2019. p. 170-171.

uma visão interior [...], porque são elas que convertem a visão em prece" (NASS, 2015, p. 19).

Ao apontar para o lenço que enlaça a cintura do manequim trajado com a beca, exposto permanentemente na casa sede da Irmandade da Boa Morte de Cachoeira, diz dona Lindaura: "Sabe aquele lenço, foi o lenço que Nossa Senhora enxugou as lágrimas por causa da escravidão" (apud RIBEIRO, 2018, p. 181). Nossa Senhora chorou porque, no imaginário das irmãs da Boa Morte, ela fora uma crioula escravizada. "Nossa Senhora foi escrava, pode olhar! A pele dela é mais clarinha porque ela foi uma crioula [...] e o lenço que a gente carrega, foi o lenço que ela enxugou as lágrimas por causa da escravidão" (Ibid).

Não nos cabe aqui dar conta das complexas implicações teóricas postas em prática pelo autor em *Memórias de Cego*, mas sim dizer que ele traz à memória essa ideia para colocar em questão um modelo de pensamento que, ao vincular a *visão* ao *saber*²¹, prende a experiência do pensar ao ideal de presença, que diz: eu vejo, portanto, está lá, é a verdade. Pois, ao deslocar a essência da visão para o chorar, se dá uma abertura do pensar a um outro modelo de visão e de saber, estranhos à razão porque atravessados por uma certa invisibilidade. Assim, uma certa noite, mais do que a hiperluminosidade do dia, orienta a visibilidade, lançando o olhar e o saber à desmesura do cálculo. Esse modelo de pensamento é o da imploração e o da prece, em outras palavras, o da fé. Segundo Derrida,

Se as lágrimas vêm aos olhos, se elas podem então também velar a vista, talvez elas revelem, no próprio decurso dessa experiência, nesse curso d'água, uma essência do olho. No fundo, no fundo do olho, este não seria destinado a ver, mas a chorar. No exato momento em que velam a vista, as lágrimas desvelariam o próprio do olho: ter em vista a imploração mais do que a visão, endereçar a prece, o amor, a alegria, a tristeza, mais do que o olhar. (DERRIDA, 2010, p. 130)

Entre a fé e o saber – uma outra experiência

²¹ Conforme esclarece Derrida em *Memórias de Cego*, "toda a história, toda a semântica da ideia europeia, em sua genealogia grega, sabemos, vemos, atribui o ver ao saber" (apud NASS, M. 2015, p. 6).

Derrida sustenta que uma fé elementar é a condição de todo testemunho e de toda memória. A cada vez que ouvimos alguém falar, que seja até mesmo para contar casos, histórias, lembranças as mais simples e rudimentares – como a de uma viagem a Salvador, por exemplo, ou a cada vez que ouvimos irmã Roquinéia da Anunciação contar que na hora que ela mais precisou de Nossa Senhora, “ela jogou o manto sagrado em cima de mim” e que isso “é uma coisa que eu não sei explicar com palavras” (IPAC, 2011, p. 91) –, é preciso sempre oferecer a escuta à abertura de mundo que é o outro e ouvi-lo como se a nós fosse dito: “Creia naquilo que eu digo como se crê num milagre” (DERRIDA *apud* NASS, 2015, p. 21), pois é preciso confiar. O outro (quem ou o quê) é sempre alteridade e, por isso, permanece para nós um ponto cego, cujo acesso é freado já que há nele e nela existe algo que sempre seguirá inapreensível. É, portanto, necessário que nele e nela acreditemos e confiemos tal como se crê em milagres. Sem jamais abandonar o saber, mas sempre lembrando “que uma certa fé é sempre a condição de todo saber” (NASS, 2015, p. 21).

Nesse ensaio, procuramos pensar ao redor dos *debaixos* daquilo que nas indumentárias da Boa Morte têm caráter de sacralidade, do que nelas diz de uma certa *experiência do segredo*, já que para as irmãs, o segredo é um princípio sagrado. Abrimos o texto dizendo que, em seu sentido corrente, a experiência nos põe em relação a uma presença – que tanto pode ser aquela de um objeto material como também a de uma ideia – que se apresenta em um horizonte determinável, à luz do dia. Há, no entanto, outra acepção para a experiência. Esta, em vez de nos colocar em relação com a presença, ou com o presente, lança-nos em uma viagem sem horizonte nem desígnio; uma travessia pela noite dentro, noite esta que não é o oposto do dia, mas o seu segredo, justamente. Trilhamento cuja experiência é transbordada por alguém ou por alguma coisa, que não pode se tornar objeto (nem sujeito!), pois velado(a), escondido(a), guardado(a), salvo(a) em retraimento. Alguém ou alguma coisa que não pode

ser apreendido(a) ou compreendido(a) apenas pelo saber enquanto razão: “É uma coisa que eu não sei explicar com palavras”, já nos contou Roquinéia. Há um saber que transcende. “...Crê? Não sei, é preciso crer” (DERRIDA, 2010, p. 132).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBOSA, Magnair Santos. **Irmandade da Nossa Senhora da Boa Morte: entre o Aiyê e o Orum.** In: IPAC. Festa da Boa Morte. Cadernos do IPAC, 2. Governo do Estado da Bahia – Secretaria de Cultura. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2011.
- CIDREIRA, Renata P. **Boa Morte: primórdios e simbologias.** In: CIDREIRA, Renata P. (org.) et al. **As vestes da Boa Morte.** Cruz das Almas: UFRB, 2015.
- CIDREIRA, Renata P.; RIBEIRO, V. **Boa morte: turismo cultural e midiatisação.** In: CIDREIRA, Renata P. (org.) et al. **As vestes da Boa Morte.** Cruz das Almas: UFRB, 2015.
- DERRIDA, Jacques. **Enlouquecer o subjétil.** Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Ateliê Editorial, Imprensa Oficial e Editora UNESP, 1998.
- DERRIDA, Jacques. **Memórias de Cego: o auto-retrato e outras ruínas.** Trad. Fernanda Bernardo. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2010.
- DERRIDA, Jacques. **Pensar em não ver: escritos sobre as artes do visível (1979-2004).** Organização Ginette Michaud, Joana Masó, Javier Bassas. Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Revisão técnica João Camillo Penna. Florianópolis: Ed. Da UFSC, 2012.
- DERRIDA, Jacques. **Paixões.** Trad. Loris Z. Machado. São Paulo: Papirus, 1995.
- DONADEO, Maria. **O ano litúrgico bizantino.** São Paulo: Editora Ave Maria, 1988.
- IPAC. Festa da Boa Morte. Cadernos do IPAC, 2. Governo do Estado da Bahia –Secretaria de Cultura. Salvador: Fundação Pedro Calmon, 2011.
- LESSA, Luciana Falcão. **Senhoras do Cajado: A Irmandade da Boa Morte de São Gonçalo dos Campos.** Salvador: EDUFBA, 2012.
- MARQUES, Francisca Helena. **Festa da Boa Morte e Glória: ritual, música e performance.** São Paulo: USP, 2008
- NASS, Michael. **A noite do desenho: fé e saber em Memórias de Cego de Jacques Derrida.** In: Ensaios Filosóficos. V. XI, julho 2015.
- PIO XII. **Carta Apostólica Munificentissimus Deus.** Vaticano, 1950. Disponível em: https://www.vatican.va/content/pius-xii/pt/apost_constitutions/documents/hf_p-

xii_apc_19501101_munificentissimus-deus.html. Acesso em: 14 jun 2023

RIBEIRO, Vanhise da Silva. **Tessituras da fé: sacralidade e estetização do vestuário nas festividades à Boa Morte.** Cachoeira: UFRB 2018.

SANT'ANNA, Sabrina Mara. **A Boa Morte e o bem morrer: culto, doutrina, iconografia e irmandades mineiras.** Belo Horizonte: UFMG, 2006.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Nàgô e a morte. Padè, Àsèsè e o culto Égun na Bahia.** Trad. Universidade Federal da Bahia. Petrópolis: Vozes, 1986.

SILVA, Adriana Carvalho da. **Caminhos da fé: a Boa Morte de São Gonçalo dos Campos – BA.** Cruz das Almas: UFRB, 2019.

SOUZA, Luciano Lima. **Os colares sagrados da memória: tradição, axé e identidade no candomblé de matriz africana iorubá.** Vitória da Conquista: UESB 2019.

TAVARD, George. H. **As múltiplas faces da Virgem Maria.** São Paulo: Paulus, 1999.

VARAZZE, Jacopo de. **Legenda Áurea: vidas de santos.** Trad. Hilário Franco Júnior. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

Conhecendo a autora deste capítulo:



Ana Luiza Fay: É figurinista, artista e pesquisadora. Ao longo de 2022 assinou o figurino dos espetáculos teatrais “Musical Dominginhos – Isso aqui tá bom demais” que segue em cartaz “Um precipício no mar”, e o projeto híbrido entre teatro e audiovisual “Testando Sra. Moss”. Em 2020 assina o figurino do projeto também híbrido “A Árvore”, que em 2023 lhe rendeu o prêmio de melhor figurino no Toronto Independent Festival of Cift. É mestre em filosofia pela UFRJ; em sua dissertação se dedicou ao estudo da obra do pensador franco-magrebino Jacques Derrida.

analuizafay@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE: Indumentária; Boa Morte; saber; experiência; segredo; superfície.



Tecido de algodão e lã de carneiro.
Mali, c.1985. British Museum,
número Af1986,11.1.

Capítulo 3

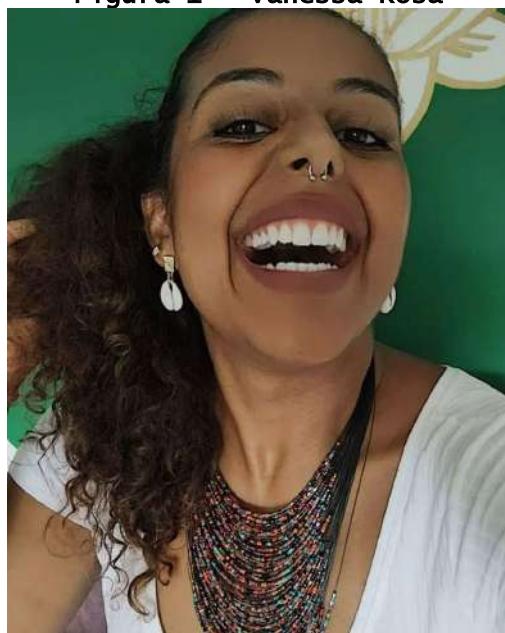
ENTREVISTA COM VANESSA ROSA: TERREIROS DO RISO E A ALEGRIA COMO FUNDAMENTO ÉTICO

*Interview with Vanessa Rosa: Terreiros do Riso
and joy as an ethical foundation*

Schmitz, Amanda Justamante Händel; Mestranda;
Universidade de São Paulo; amandajustamante@gmail.com

Vanessa Rosa é artista do riso, artista educadora, atriz e produtora. Há 19 anos, pesquisa o teatro com foco na linguagem da comédia e, desde 2009, orienta grupos de diversas idades abordando o teatro e as comicidades e buscando a prática de uma educação por intermédio de saberes ancestrais. Terreiros do Riso é seu encanto e como nomeia suas vivências no campo das comicidades negras, pensadas a partir de matrizes e motrizes de manifestações afro-brasileiras. Mestranda em Sociedade e Cultura pela UFBA, é formada em Licenciatura em Arte-Teatro pela UNESP-IA e pesquisa a alegria como fundamento ético.

Figura 1 – Vanessa Rosa



Fonte: Acervo pessoal da entrevistada.

Amanda Schmitz: Vanessa, agradeço pela nossa conversa. Vou começar perguntando como se deu a sua trajetória pessoal e artística até chegar na pesquisa da comicidade.

Vanessa Rosa: Sempre que penso nessa minha trajetória artística, me vêm duas reflexões: entender a educação que eu tive dentro de casa sendo filha de uma mãe baiana e de um pai pernambucano na periferia da cidade de São Paulo já me traz uma experiência artística e cultural que carrego até hoje. Enfim, de entendimento de mundo. Então, nessa pergunta, para pensar mesmo a minha trajetória na comicidade, eu digo que comecei ali a saber e a entender que comicidade é essa que eu pesquisei, que hoje faz sentido na minha vida. Com certeza, permeada por outras comicidades também, outras questões sociais e familiares, mas com uma grandeza de pensamento não só de produção de saberes, mas também de composições estéticas. Meu pai é artesão e ele é aquela pessoa que fala: “Ah, isso aqui eu sei fazer!”. Vai lá e faz. Então, eu tenho na minha memória os quadros que ele pintava, as estátuas que sempre construiu. Meu pai também mostrava as referências que faziam com que ele e até a minha mãe se lembressem da trajetória deles, de quando moravam em Pernambuco e na Bahia. Essas experiências atravessavam o meu cotidiano, a minha infância. Ali, reconheço que começou esse despertar, esse olhar. E o segundo momento em que essa trajetória se abre foi quando, em 2004, eu comecei, com 14 anos, o Vocacional¹, um programa da Prefeitura de São Paulo que existe até hoje. Na época, era voltado para o teatro, mas hoje abarca muitas linguagens.

Esse programa tem uma trajetória muito bonita, com muitas modificações no meio do caminho e muita luta para poder se manter, mas foi nesse momento que eu comecei a fazer teatro. E outras políticas públicas também estavam ali pulsando, principalmente nas periferias. Tinha o Fomento à Cultura, o

¹ Programa Vocacional da Prefeitura Municipal de São Paulo.

Programa Vai. Os CEUS [Centros de Educação Unificados] também estavam nascendo, fervilhando, e eu pude vivenciar esse processo. Pude ver essa transformação de se ter mais acesso e reconhecimento das trajetórias já vivenciadas culturalmente, de artistas e da arte na periferia.

Então, fui para um grupo de teatro, na Casa de Cultura, ali da região da Cidade Dutra. Lá, tinha uma orientadora, a Melissa Panzutti, que oferecia a possibilidade da pesquisa um pouco mais corporal cômica. E eu fiquei nesse grupo, mas também participei de outros também, porque, quando falei “Ah, é isso que eu quero!”, procurei vários grupos que faziam outras pesquisas. Mas, especialmente na Casa de Cultura, as pessoas acabaram se juntando ali para continuar com aquela orientadora, depois que terminasse o período do Vocacional. Então, a gente continuou a pesquisa das comicidades. Foi nesse momento que comecei, pela linguagem da palhaçaria, da bufonaria, a conhecer mais esse lugar da produção de riso, da produção do humor. E aí eu sigo. Quando falo “Opa！”, tem alguma coisa ali que me chama, que me dá vontade de querer entender mais o que é fazer o outro rir, estudar e compreender como é que isso reverbera na cena. E aí eu começo, pra além do Vocacional, a pesquisar e querer conhecer outros cursos nos quais eu pudesse continuar. Com esse grupo, passei pela mestra Cida Almeida e, depois, fui para a Escola Doutores da Alegria², no Programa de Formação de Palhaço para Jovens, que é um curso com dois anos de formação em linguagens das comicidades. Talvez, aí entre mais a perceptiva que eu tive, depois de um tempo estudando comicidade, que ali se dava uma comicidade com uma pedagogia eurocêntrica. Depois que terminou o curso, eu falei: “Poxa, realmente é isso que eu quero”. Foi assim que essa pesquisa começou, e, mais para frente, uno com os saberes de família que eu reconheço. Volto pra educação que eu recebi em casa e falo: “Poxa, na verdade, nasceu ali”. Então, eu tenho duas escolas. A primeira é a família e a segunda é essa

² Doutores da Alegria, organização social que realiza trabalho de palhaços dentro de hospitais públicos, com sedes em São Paulo (SP) e no Recife (PE). Em sua sede paulistana, existe também a Escola Doutores da Alegria.

possibilidade que o Vocacional e esses projetos públicos me proporcionaram, nos quais encontrei pessoas com as quais pude também desenvolver esse lado artístico e a pesquisa cênica.

E a partir dessa narrativa, da sua trajetória, quais foram os disparadores para buscar novos caminhos de construção de corpos cômicos, que contemplem narrativas e cosmovisões não hegemônicas?

Quando eu começo no Vocacional, que eu vou começar a estudar essas comicidades, tem algo pra mim que é muito importante, que o Vocacional permitiu. Permitiu não, né?! Na verdade, não teria como ele estar nas periferias, os artistas orientadores, orientadoras estarem ali e não ouvirem os nossos corpos em relação ao território. Alguns passavam por cima (risos)! Mas outros se abriam e entendiam que já existia de fato uma dramaturgia ali, uma corporalidade muito forte pra ser ouvida. E, pra mim, isso foi muito importante, porque, com bons encontros, foi possível, nesse sentido, desenvolver um teatro crítico. Aquilo que as pessoas falam: “Ah, vamos fazer teatro na periferia pra levar cultura!”. Até hoje, infelizmente, tem pessoas que pensam dessa maneira, e naquela época isso era discutido. Então, as pessoas que chegavam eram pra trocar. Ou, às vezes, até pra aprender. Eu encontrei muitas pessoas queridas, com as quais foi possível a gente ter essa força, esse reconhecimento, inclusive pra atuação nesses grupos, que é um dos focos também do Programa Vocacional, a formação de grupos nas regiões que atuava. Pra mim, isso foi muito importante porque tive um olhar pra potência do que já era o meu fazer. Quando eu pesquisei as comicidades, tem essa força de entender o que é esse riso, mas também tem ali um fazer. Entender também que aquilo que chega é já com um lugar posto de “Olha, é assim que se faz”, é desse jeito que faz o riso, tem a técnica, a risada, tem o tempo, tem a cena. Vai se traduzindo como se fosse uma fórmula para se fazer rir. E isso se dava na maioria dos lugares em que eu passava. Alguns com abertura mais para escutar outras comicidades, às vezes, traziam

referências, mas muito limitadas. Cursos que fiz, os profissionais que eu conheci, eles sempre apresentavam a palhaçaria, que era o foco da minha pesquisa. Eu passei por máscaras cômicas também nessa linha eurocêntrica, mais ligada ao Lecoq³, ao Philippe Gaulier⁴. Eu trabalhei bastante isso, mas o meu foco era sempre encontrar a palhaçaria, o palhaço, a palhaça. Então, os cursos não eram muito diferentes, o modo metodológico, pedagógico, que se apresentava pra se chegar na sua palhaça, no seu palhaço. E eu percebia que sempre tinha algum momento do curso que era muito difícil atravessar. E não era difícil por ser uma pesquisa cênica, é denso, às vezes, não é fácil você trabalhar fisicamente e se enfrentar ali também, os seus desejos, o que você quer, a troca com o público. Não apenas sobre isso, mas tinha algum movimento que dizia respeito a mim e à minha pessoa, e também sobre o que eu entendo que eram as minhas referências, sobre a minha família, essa educação primeira que eu tive. Aquilo tudo entrava em choque, como se aquele ser que eu era precisasse ser abandonado pra que, então, outro eu ocupasse, performasse ali aquela figura que se aproximava de um palhaço, de uma palhaça de qualidade, que fazia o riso específico dentro dessa pesquisa de máscaras cômicas eurocêntricas. Depois, Nego Bispo⁵, referência que eu trago para poder entender a minha trajetória, traz o lugar do eurocristão. E reconheço que essa trajetória de máscaras tem também um tanto disso. Fui vivenciando esses cursos; muitas vezes, eu ia pra cena e as pessoas riam, mas

³ Jacques Lecoq (1921-1999) foi ator, mímico e professor de arte dramática. Em 1956, fundou a Escola International de Teatro Jacques Lecoq, quando sistematizou suas pesquisas.

⁴ Philippe Gaulier é palhaço, foi professor da École Internationale de Théâtre Jacques Lecoq até criar sua própria escola, nos anos 1980. Desde então contribui com a formação de atores, ensinando seu método de forma vivencial.

⁵ Antonio Bispo dos Santos nasceu em 1959, no Vale do Rio Berlengas, no Piauí. Formou-se pelos ensinamentos de mestras e mestres de ofício do quilombo Saco-Curtume, município de São João do Piauí. Nego Bispo, como também é conhecido, é autor de artigos, poemas e dos livros *Quilombos, modos e significados* (2007) e *Colonização, quilombos: modos e significados* (2015). Como liderança quilombola, atuou na Coordenação Estadual das Comunidades Quilombolas do Piauí (CECOQ/PI) e na Coordenação Nacional de Articulação das Comunidades Negras Rurais Quilombolas (CONAQ).

elas não riam comigo, elas riam de mim. Eu tenho o quadril largo, a bunda grande, isso devia ser engraçado para as pessoas rirem. Como se fosse algo fora do padrão. “A gente vai rir de você porque você não está dentro desse padrão que é aceito, que é belo.” Tinha diferentes maneiras disso ser dito, às vezes, não com essas palavras que eu usei, mas era posto. E com a máscara neutra, era a primeira coisa que já impactava. Quando as pessoas colocavam a máscara, as diferenças de corpos apareciam. Mas a potência desses corpos não era usada. Era sempre uma tentativa de neutralizá-los e isso, pra mim, era uma questão que incomodava sim, mas eu estava ali estudando e fui passando por essas violências. Hoje reconheço que eram violências de tentar apagar a minha história, ou que o riso era de mim, das minhas referências, e não um riso coletivo. Por mais que tentasse estar em cena levando isso, às vezes o meu fazer era categorizado dentro desse pensamento de máscaras. Então, se eu como palhaça, tentava levar as minhas referências, tentava trazer um corpo mais dançante, que ginga, brinca, faz uma brincadeira, faz uma graça ali, que está mais próximo do que são as comicidades negras, essas pesquisas de saberes de outras figuras cômicas, para além desse imaginário da palhaçaria, da bufonaria, aquilo era colocado dentro dessa linha, que é eurocêntrica, como bufonaria. Porque era grotesco, porque pra eles não era uma piada elaborada. Tinha vários porquês, eles colocavam isso e tentavam me colocar na caixinha em que eu não era aceita. Em alguns cursos, aliás, como no dos Doutores da Alegria, mostraram bem brevemente, pela via da dança, esse lugar dos palhaços da cara preta. E eu Pensei: “Como assim, tem o palhaço da cara branca e o da cara preta, que história é essa?”. E falaram, bem por cima, de Mateus do Cavalo Marinho, da Zona da Mata Norte de Pernambuco. Meu pai é pernambucano, quando eu vejo e vou buscar mais informações sobre esse palhaço da cara preta, que na verdade é Mateus, tem um nome e todo um saber em volta dessa figura, eu reconheço algumas coisas. Eu falo: “Pô, meu pai me zoa assim!”. Quando eu vou entender mais Pernambuco, eu vejo tantas pessoas que, assim como meu pai, produziam obras artísticas, que reconheço: “Poxa, isso tinha na minha casa,

de alguma maneira". Então, tem um momento nessa trajetória em que vejo que tem outras figuras cômicas afro-brasileiras. Depois, fui entender essa caminhada relacionada também aos povos indígenas. Então, eu falo: "Obrigada, palhaçaria, eu vou ouvir essas outras figuras". E dentro desse processo, tem dois acontecimentos que, pra mim, são muito importantes, que são simultâneos. Eu tenho a Pina Brownie, que é a minha palhaça, que nasce nesse contexto dessa produção de palhaçaria eurocêntrica e abre caminho – eu gosto de dizer isso porque, de alguma maneira, ela causava essas provocações, esses incômodos – pra chegada da Glória, que é a figura cômica com a qual eu brinco hoje. E a Glória consegue já trazer esse desligamento, essa não necessidade de passar pela trajetória da palhaçaria eurocêntrica para poder estar em cena, para poder brincar. Não que as coisas consigam se dividir nessa dimensão, mas tem um reconhecimento de saberes cênicos, estéticos e corporais, de dramaturgias nas quais eu referencia as culturas negras e as manifestações afro-brasileiras para poder existir nessa figura. Que é ouvir Mateus, Bastião, Catirina, Tongó, Hotxuá e por aí vai. E, nesse momento, em que a Glória nasce, nasce também o Terreiros do Riso, que eu digo que é o meu encanto pra ouvir esses saberes e saudar essa ancestralidade preta brincante, brincadora, que traz essa sabedoria do que é alegria, que eu também vou entender depois.

E o traje que você constrói para a Glória? Quais as referências que você usa para não seguir o caminho de uma palhaçaria que não dialoga com a sua trajetória?

Tem um movimento que eu acho que ainda é constante, o de buscar ouvir essas referências e o que esses saberes movem dentro dessa comicidade negra, desses saberes sobre o riso, sobre a alegria. Eu fazia teatro de rua, ainda faço (risos). Mas eu brincava muito na rua, foi uma descoberta dentro do Vocacional, a rua como um espaço de diálogo e troca muito potente, e, de fato, dentro das comicidades, pra mim, o jogo fazia muito sentido. Não só do improviso, mas o jogo vivo, orgânico, dinâmico e de encontro com o público. E quando eu

vou para o Terreiros do Riso, quando nasce a Glória, aquilo que nasce, nasce nesse desejo de estar na rua, saudar a rua e entender que a rua é o grande portal de diálogo. E eu percebia que é isso, tem um imaginário já construído sobre a palhaçaria. Com variações, assim como a própria linguagem da palhaçaria também tem variações, mas com códigos tão estabelecidos que, automaticamente, se você os usa, todo mundo reconhece. São os códigos do nariz vermelho, da cara branca, da roupa desajustada, do sapato largo, isso está no imaginário das pessoas. Então, se diz até que essa palhaçaria é universal. Aí, eu posso dizer que ela não é universal, ela se tornou universal no processo de colonização. Nesse caminho, eu fui tentando tirar esses componentes que já denunciavam para as pessoas que eu estava brincando no código da palhaçaria eurocêntrica. Fui tentando tirar o nariz, a maquiagem. Foi passado um saber que a maquiagem branca ressaltava, mas o branco como referência de pele branca. As pessoas brancas que passam, então, o branco é ressaltado. E, depois, fui entender que, na verdade, tem uma sabedoria também de utilizar o branco em outras culturas, para determinados rituais, modos de também querer desenhar no corpo. Mas, naquela época, pra mim, o saber chegou dessa maneira. Então, eu falei: "Não vou pintar minha cara de branco, não faz sentido". Ter as bochechas vermelhas, coradas, isso não está mais nessa estrutura que eu quero pesquisar, eu quero entender quais são as maquiagens que dialogam com o meu tom de pele. Vou tirando o nariz, vou brincando, vou entendendo como é que as pessoas reagem a essa figura que vai brincar. Tem um mistério ali. Tem um amarelo que aparece na maquiagem; não tem um nariz, tem um traço que eu faço que liga a minha testa ao meu nariz, que pra mim faz uma relação com o meu *Orí*. O meu *Orí* também está aberto ali pra brincar; não aberto, mas está ali no jogo. Tem outras simetrias que eu vou tentar entender no meu rosto, e que eu vou dialogar não só com as culturas negras, mas com as indígenas. Porque tem uma trajetória minha também de reconhecimento de uma ancestralidade indígena, diferente de como a sociedade me coloca, como uma mulher preta. Eu começo a ouvir também essa ancestralidade e busco esse diálogo. Vou

trazendo isso na maquiagem e na roupa, eu vou colocando o que hoje eu tento entender em relação à memória, às simbologias, aos símbolos. Então, quais são esses símbolos que trazem uma memória dessas outras manifestações e saberes, e dessa cultura preta, ou nordestina, que me compõe? E indígena que, pra mim, o processo é um pouco mais cuidadoso, eu tenho uma escuta maior da defasagem que a gente ainda tem de entendimento das culturas indígenas. E do grau de ancestralidade e de pertencimento que a gente tem também desses saberes. Eu tive processos muito bonitos em algumas aldeias, com os Guarani Myba, com os Tupinambás, que me permitiram ouvir essa ancestralidade indígena, assim como dentro dos terreiros, nos cultos aos caboclos. Talvez tenha uma relação ali com o que hoje eu já reconheço que é dentro dos terreiros, e terreiros com “s”, que tem a ver com Terreiros do Riso, desses saberes que estão ligados com a cultura Ketu também, se a gente for pra esse lugar de saberes do candomblé, não como religião, mas como cultura também. Então, eu vou ouvindo essas simbologias e como esses símbolos e códigos trazem e convocam uma memória. Pra mim, isso faz parte do meu figurino. Eu tenho uma saia de palha que vai por cima de outra saia que eu uso, ela faz uma relação que hoje eu comprehendo que é a de saudar essa ancestralidade. Que tem um vínculo com o que é a cultura negra indígena também. Tem um lugar que eu vou buscando, antes, de um jeito um pouco intuitivo, agora, querendo entender o processo e, às vezes, numa escuta do que é belo também dentro da nossa cultura. E tem um lugar de entender que máscara é essa que se apresenta. Como não tem especificamente um nariz, existe uma composição corporal que, pra mim, é máscara, não é só a que cobre algo, mas também o que pode revelar. Eu tenho o meu chapéu, que eu digo que é uma coroa. E ali eu brinco, é um momento em que a figura chega para as pessoas. Tem esse saber também, que eu trago do aprendizado com os mestres, da importância de alguns elementos pra compor, pra ativar. Se eu pudesse falar um pouco dessa diferença, acho que eu tenho consciência daquilo que estou usando, não como um padrão ou uma forma do palhaço ter que usar uma roupa desajustada. Eu sempre reconheci que ali dentro tinha, do

que é essa produção pedagógica europeia, um olhar desse lugar de desajuste. Essa figura está sempre desajustada, de algum modo. Agora, no que eu vivencio com a Glória, acho que tem uma busca por uma potência de memória por meio da simbologia. Aquilo que está no meu corpo as pessoas vão ver, elas não necessariamente vão saber, dentro das culturas, o que aquilo pode significar, mas elas vão reconhecer que aquilo dialoga com uma cosmopercepção que é afro-brasileira, que vem da afrodiáspora, ou que, por algum motivo, se chama indígena. Uma vez, eu fui apresentar, estava me trocando e uma pessoa viu a minha sacola, viu as minhas palhas, a minha coroa e perguntou se eu era do candomblé (risos). Disse que sim e ela perguntou o que eu ia fazer, eu respondi: "Eu vou brincar". Deu um nó na cabeça da pessoa. Depois, eu fui brincar, a pessoa viu e a gente brincou daquilo tudo. Eu tenho muito cuidado pra levar a simbologia pra minha roupa porque tem coisas que fazem parte do que é ritual público e do que a gente pode revelar, e tem outras que, pra mim, estão em uma outra dimensão. Mas eu achei interessante que, de alguma maneira, acessou uma memória dela. E, pra mim, esse é o lugar de pensar o figurino, a maquiagem, quais são as memórias que precisam ou que podem se dar a ver. Mas nem todo mundo vai entender que uma cara melada de carvão com um chapéu de cone é Mateus, porque ele ainda não está colocado como uma figura cômica, que está nas escolas, dentro das comícidades, do humor, do riso. Hoje, já muito mais, há um exemplo muito grande dessa importância, que é o Mestre Martelo⁶, uma figura muito importante. Mas acho que tem um lugar do imaginário que a gente precisa ainda, talvez, produzir mais.

⁶ Mestre Martelo, brincante de Mateus, do Cavalo Marinho de Pernambuco.

Você mencionou a Glória e o início do Terreiros do Riso. Como se deu esse caminho? Quais são as propostas do projeto e quem acompanha você nessa trajetória?

Eu sempre vou dizer que o Terreiros do Riso é o meu encanto. Sou eu o Terreiros do Riso, e muitas pessoas passam por esse terreiro. E eu digo que é um grande aprendizado, e a Glória é o meu desafio e também a minha alegria ali. Muitos caminhos me levam a esse encantamento. Ter um lugar quando a Glória nasce, tem um desejo meu nessa busca de querer entender mais quem eu sou, e isso se deu muito pelo aprendizado que tive com os Guarani Mbya durante a graduação. Eu estava fazendo licenciatura em Arte-Teatro e, em um dos estágios, fui aprender sobre educação para crianças num centro de educação e cultura indígena Guarani Mbya, em Parelheiros. Eu fiquei uns quatro ou cinco anos ali, nesse processo de aprendizado. Pra mim, foi muito importante porque foi um momento em que eles – saindo desses acordos acadêmicos, onde eu era sempre muito desajustada, nessa questão de estar lá, de ter que anotar, saber como é a educação das crianças Guarani – me convidaram, abriram a possibilidade de eu estar lá, eu pensei que se eu pegasse um caderno e começasse a escrever, ou gravar, e a minha mãe soubesse disso, ela me acharia muito mal-educada. Imagina chegar na casa dos outros e perguntar o que os outros fazem, como fazem. E eu me desliguei desses acordos mais acadêmicos e pensei que, se eu estava ali, tinha algo maior do que isso. Então, escolhi estar apenas. E vou pedir licença pra chegar, e nessa licença, ver o que acontece. E aí se deu esse processo de aprendizado que eu digo, mais do que saber como as crianças Guarani foram educadas, foi saber como eu fui educada. Topar com essa sabedoria de família, de pai e mãe, dessa convivência com irmãos, tias. Aquilo já estava de certo modo ali, mas, nesse momento, foi algo que falou assim: “É isso, vai por aí”. E aí se dá o Terreiros do Riso. Ter a possibilidade de dialogar com as culturas brancas, eurocêntricas, hegemônicas. Infelizmente, a gente é até obrigada, não é nem que a gente quer (risos). Mas também dá, tem coisas bonitas que acontecem. Mas, de alguma maneira, aquele foi um momento de

rompimento. Foi um momento de realmente ouvir esse saber sem ter que estudar primeiro as pessoas eurocêntricas. O Terreiros do Riso nasce nesse momento e nessa possibilidade de poder dizer que há saberes com os quais não foi possível se ter maiores contatos, de ter um entendimento da importância deles, com os quais, pra mim, faz sentido estar em cena, vivenciar. Ter um conhecimento também do que já tem, do que já existe. Então, quando eu vou pensar a cena, levo as referências do que é a pesquisa do Terreiros do Riso, de manifestações afro-brasileiras e afro-indígenas; eu já estou olhando que tem um conhecimento e uma produção estética, cênica, de dramaturgia, de enredo, e por aí vai... gigantesca! Então, eu não preciso estudar o teatro grego. Tem o samba de roda, que me traz o saber de uma graça ali por causa daquelas mulheres sambando, daquela umbigada. Tem a musicalidade que chama. Aquilo tudo me acessava, e eu me permiti de fato mergulhar nesses saberes, entender que essa é a minha jornada. Eu já fazia isso de alguma maneira, mas quando nasce o Terreiros do Riso, eu realmente compro a briga. E eu digo que compro a briga porque, de fato, ser convidada pra fazer um trabalho com outros grupos, não levar a Pina, e ir com a Glória, era um confrontamento ao que estava posto. E nem todo mundo estava querendo dialogar, ou estava preparado. Então, quando eu me maquiava e me vestia, sempre tinham aqueles olhares me questionando que hora eu iria colocar o nariz, a roupa desajustada, o sapato grande, e não vinha aquilo. E aí tinham os incômodos e, na cena, é que eu resolvia. A minha parada sempre foi: “Pensa o que você quiser, na cena a gente resolve”. Porque aí a minha figura vai brincar e quem estiver disponível para o jogo, brinca. Então, tinha esse lugar de provocação que a Glória gosta muito (risos). Esse é um dos caminhos em que nasce o Terreiros do Riso, mas tem muitos outros. Eu trouxe essa fala pra explicar que, nesse processo de reconhecimento desses saberes, está o que é ensinar, o que é aprender, o que é pedagogia, isso já estava de certo modo sendo olhado também quando eu começo, em 2014, a fazer oficinas de

palhaçaria no Grajaú⁷. As pessoas me viam atuando e me perguntavam quando eu ia abrir uma oficina ali. Quando comecei, infelizmente, ainda não havia muitas oficinas de palhaçaria que estavam de fato sendo oferecidas nos territórios. Eu sempre tive que atravessar o centro da cidade para estudar. As pessoas me pediam e eu estava com vontade de trocar com elas. Quando começo essas oficinas, digo que, do que eu vivenciei, tem algumas coisas que não quero passar, que não acho que faz sentido vivenciar dessa maneira, porque me doeu. Porque eu pegava o “busão” pra ir para o Grajaú e não fazia mais sentido, já mudava a atmosfera, o diálogo. E eu não queria brincar dessa maneira. E as pessoas foram topando. E entendo que dali também nasceu o Terreiros do Riso, dessa vontade de olhar para esses saberes ancestrais afro-brasileiros, afro-indígenas. E, disso, a Glória nasce com desejo de saudar as mulheres da minha família, principalmente por parte de mãe. Nesse processo, as minhas tias enviaram para a minha mãe as certidões de nascimento do meu avô e da minha avó. E eu descubro que, tanto da parte do meu avô, como da minha avó, as mulheres têm Rosa como sobrenome. Então, tem muitas Rosas na minha família. E eu penso: quero saudar essas Rosas. Tem uma tataravó, se não me engano, que é Rosalinda Rosa. E eu estou aqui hoje podendo brincar porque elas seguraram a onda. Elas também, de alguma maneira, brincaram para poder sobreviver. Esse também é um dos caminhos. Tem um lugar que eu digo que é o de nascimento do Terreiros do Riso, que é o desejo de ouvir essa sabedoria. Eu penso que, se nos cursos que estou indo, nos lugares que frequento, tem pouca escuta sobre isso, ou às vezes até nenhuma, então, vou fazer com que aqui seja um espaço de troca entre as pessoas. Por isso, digo que passam muitas pessoas, porque fui convidando gente pra poder trocar junto comigo, que também estava pesquisando esses saberes de alguma maneira. Fui chamar mestres para fazer projetos. Então, o Terreiros do Riso foi se desenvolvendo nesse lugar de convidar muita gente para celebrar essa alegria e ouvir essas comícidades negras. Eu pude vivenciar, nesse processo,

⁷ Grajaú, bairro da zona sul do município de São Paulo/SP.

dois festejos nos quais reconheci que, para além da linguagem próxima do circo, em diálogo com a palhaçaria preta, trazer pra mim onde a alegria está dentro dessas manifestações, e onde esses saberes e esses mestres que vão ensinando esse lugar da graça, da ginga, estão dialogando com esses saberes de comicidade. Não necessariamente como uma figura cômica, nem como um corpo cômico risível, mas como um lugar que vou entender a alegria como fundamento ético. E aí eu vou fazer um festival. Tem a Encruzilhadas do Riso, que é trazer duas ou mais pessoas para fazer uma troca, um diálogo, contar suas vivências, e a gente ver que encruzilhada é essa de saberes. Aconteceram também as oficinas que viraram os encontros sobre comicidades negras. E, recentemente, eu pude fazer o lançamento de um livro para contar esse nascimento do Terreiros do Riso. Agora, o Terreiros do Riso faz 7 anos, ele nasceu em 2016, e estamos nessa caminhada que será essa nova fase. Eu estou na Bahia agora, saí de São Paulo e vim pra cá, o que tem a ver com essa escuta ancestral da família da minha mãe. Estou ouvindo esses saberes por um olhar Sankofa, ou seja, olhar essa trajetória, pegar de novo aquilo que me motivou e que me trouxe até hoje, estar aqui fazendo mestrado e me perguntar o que de tudo isso fervilhou pra que eu chegasse até aqui. Então, eu não consigo dizer de um único caminho do qual nasceu o Terreiros do Riso, são vários (risos).

E agora, como pesquisadora dentro da UFBA, quais os caminhos que você está trilhando em relação à sua pesquisa? Estão relacionados ao Terreiros do Riso?

Sim, eu estou no mestrado, na linha de Cultura e Arte, no Instituto de Humanidades, Artes e Ciências (IHAC) – Pós Cultural no Programa de Sociedade e Cultura. Eu quis ouvir um pouco mais desses saberes numa perspectiva da alegria. Vou dialogar com o que é o Terreiros do Riso e essas escutas e experiências que eu tive com esses saberes a partir dos mestres, das mestras, das trocas e dessa produção artística. Mas tenho um desejo de escuta dessas manifestações e desse legado ancestral, que é o da alegria como fundamento ético.

Porque, nessa caminhada, também tem um momento em que eu percebo que, se vou a uma roda de samba, tem uma energia, uma pulsação, que é com o que eu acho que quero brincar em cena. Vou e vejo as mulheres na roda de samba, a umbigada, o maracatu, há uma força. E me pergunto por que isso vibra tanto pra mim dentro dessa pesquisa das comicidades, por que isso está tão forte. Então, encontro as pesquisas do professor Muniz Sodré, que traz esse lugar da alegria, dentro do que ele vai pensar sobre as culturas negras, mais especificamente ele aborda um pouco mais dentro da cultura Nagô Iorubá. E eu sou de terreiro Ketu. E as coisas vão acontecendo.

Vou entendendo mais sobre esse lugar de uma alegria que não está ligada a um sentimento necessariamente, ou a uma emoção, mas que é uma regência. Então, ela vai reger os afetos, vai reger as dinâmicas e vai trazer essa sabedoria de como bem viver. Sem anular as experiências que a gente tem, ainda mais se a gente for entender a experiência de uma diáspora forçada que os povos negros infelizmente vivenciaram. E ainda temos essa formação do território do Brasil, as histórias indígenas. Esse contexto todo é de muita violência, né? Então, ele – o professor Muniz Sodré – está falando de um saber de alegria que movimenta e traz isso, essa força dessa formação dos terreiros, dos quilombos. Como é que essa alegria está nesse lugar de vida, de vitalidade? Pra mim, a escuta desse diálogo, sobre o que eu quero trocar em cena, eu não quero que riam do meu corpo, mas tem um riso que é ancestral, que aciona memórias, saberes, trocas e cria afetividade, que está em um outro campo. E que é milenar. Quero ouvir, quero entender, quero saber mais sobre isso. A minha pesquisa hoje está nesse lugar, de entender esse riso e essa força a partir do que é a alegria como fundamento ético. E digo que um dos caminhos do Terreiros do Riso é esse lugar de saudar a ancestralidade. Nesse meu movimento, que vai acontecendo, eu vou descobrindo coisas, vou aprendendo, é um grande aprendizado, é porque eu estou para saudar essa ancestralidade. Tanto que quem guia esses saberes é Exu. Exu guia o Terreiros do Riso. E Exu não só

como orixá, mas também como essa epistemologia, esse grande movimento, orixá da comunicação. Da sabedoria desses povos que, de diversas maneiras, ressignificaram sua existência nessa terra. O que o professor Muniz Sodré traz como reterritorialização dos conhecimentos. E também trazem Exu como o grande patrono do teatro. Exu é maravilhoso, que a gente cada vez mais fale sobre ele porque ele tem muito pra ensinar pra gente. E ele está à frente desses saberes. Tem algumas pessoas que vão relacionar a figura de Exu como cômica. Exu é da gargalhada, ele cura com a gargalhada. Ele traz o riso nessa potência, na encruzilhada. Algumas pessoas vão especificar em uma forma, às vezes, até com o Zé Pilintra, com o Malandro. Mas, pra mim, tem mais ainda, tem uma sabedoria que ele carrega de troca, de diálogo, essa relação de estar na rua, tem essa escuta toda. Mas, principalmente, como é esse lugar dessa cosmopercepção, de saberes de encruzilhada, de saberes sobre essa espiral em relação ao tempo, ele é aquele que mata um pássaro ontem com a pedra que atirou hoje⁸. Então, ele está provocando a gente a entender outra lógica e percepção do tempo, pra além do que é bem e mal, porque ele não representa isso. Nesses estudos de máscaras cômicas eurocêntricas, sempre aparecia uma figura que estava muito próxima do diabo. O arlequim⁹... quando se fala de Mateus, vai relacioná-lo ao diabo, mostra, principalmente, essas figuras cômicas negras, que estão fora da referência eurocêntrica, que tem outra relação com o corpo, com a palavra, com o som, eu ouço essas pessoas fazendo essas relações. E, infelizmente, Exu também caiu dentro disso, até porque, como meu babalorixá Rodney William¹⁰ sempre diz, quando demonizam Exu, na verdade, demonizam as pessoas pretas. Então, nessa produção de imaginário, como acontece no Terreiros do Riso, eu me

⁸ Exu matou um pássaro ontem com a pedra que só atirou hoje – Provérbio Iorubá.

⁹ Arlequim é um dos personagens mascarados da Commedia Dell'Arte italiana.

¹⁰ Rodney William é doutor em Ciências Sociais pela PUC-SP, babalorixá do Ilê Obá Ketu Axé Omi Nlá (Mairiporã/SP) e autor do livro *Apropriação cultural*, da coleção Feminismos Plurais.

proponho a ouvir a nossa beleza também como alegria, Exu é que estará na frente. É o nosso modo de existência. Os meus deuses dançam, cantam, festejam, riem, e é assim que a gente leva a vida. A academia é um confronto, né? Porque não necessariamente eu vou encontrar aqui essa possibilidade de mergulhar nas culturas negras. Infelizmente. O desejo era fazer um mestrado em que eu pudesse de fato ver a bibliografia de uma galera que já está falando disso há muito tempo. Mas, infelizmente, eu me confronto ainda com uma bibliografia toda de homens brancos europeus, pra dizer o que é cultura, pra se dizer o que é sociedade, e você não vê os nossos ali, você não se vê. Agora, eu estou um pouco mais “fortinha” pra seguir, digamos assim (risos), porque é um baque encontrar isso de novo, né? Eu já fiz graduação, fiquei um tempo fora, estudando por conta própria, que foi a melhor coisa que eu fiz. Porque, de fato, foi quando nasceu o Terreiros do Riso que eu fui ouvir esses saberes, essas escutas, fui ler quem eu queria ler. E estar aqui e se deparar com isso... você pensa: “Ok, vou continuar estudando por fora, não tem jeito” (risos). Vou encontrar pessoas que vão dialogar, mas quando não encontrar, eu já sei o caminho no qual eu quero estar, por onde eu quero percorrer. Mas tem a sabedoria de uma educadora, Bárbara Carine, que tem uma pesquisa decolonial, contracolonial, ela é bem famosa nas redes sociais, no Instagram, ela tem a Escola Maria Felipa, uma escola de Educação Infantil muito importante nas pesquisas para a mudança de currículo. Ela coloca que as primeiras universidades - se a gente for dar esse nome - foram criadas em África. Elas foram criadas em Kemet. Inclusive, os filósofos que temos como referência dentro do que é a Grécia, eles foram estudar nessas universidades, nesses templos de saberes. Pra mim, antes, estar na universidade era confrontar esse espaço branco hegemônico, eurocêntrico. Quando ela traz essa sabedoria, eu penso: “Então, esse espaço é meu!”. Ainda não está sendo representado dessa maneira, mas é meu. A gente ainda não está ouvindo que começou lá atrás, não vão querer reconhecer, mas “tamo aí” (risos). Aqui, trocando com você, pra mim, é uma retomada, escutar de novo, olhar pra essa caminhada.

Acho que tem um lugar que eu aprendo da oralidade e desse lugar de escuta, que, pra mim, é cílico com a fala. E toda vez que eu falo, essa lembrança do que é milenar e ancestral fica mais forte. Essa simbologia de Sankofa, de voltar e pegar aquilo que ficou para trás, aquilo que é importante, e falamos dessa simbologia, desse lugar do que vai no corpo, do que a gente carrega no figurino, na maquiagem ou como adereço cênico. Eu gosto muito de trazer a fala do mestre Nego Bispo que diz que agora é a hora dessas escutas ancestrais. Com Ailton Krenak¹¹, eles sempre trazem um olhar que diz que agora é a nossa hora, ou vocês escutam ou vocês escutam. Eu fico pensando que é bonito isso. No que eu olho para a alegria, vejo que é essa força que está pulsando. Mesmo com tudo, sem ignorar as violências, as dores, não é de maneira nenhuma apagar isso. Cada dia é um dia, lembrar deles, lembrar desses saberes, e falar “Mais um dia, bora!”.

Conhecendo a autora deste capítulo:



Amanda Justamante Händel Schmitz: Artista e pesquisadora, graduada em Artes Cênicas pela Unicamp (2012) e mestrandona Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da ECA-USP, desenvolve pesquisa a partir de máscaras de Paucartambo, Peru, sob orientação do Professor Doutor Felisberto Sabino da Costa. Integra o Círculo – Grupos de Estudos Híbridos das Artes da Cena dentro da mesma instituição.

amandajustamante@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE: Terreiros do Riso; Vanessa Rosa; comícidades negras.

¹¹ Ailton Krenak nasceu na região do vale do Rio Doce. Desde seu inesquecível discurso na Assembleia Constituinte, em 1987, quando pintou o rosto com tinta preta do jenipapo para protestar contra o retrocesso na luta pelos direitos indígenas, Krenak se destaca como um dos mais importantes pensadores brasileiros.



Tecido de algodão e lã. Norte da África, c.1894-c.1908. British Museum, número Af1952,20.50

Capítulo 4

UM ROTEIRO AUTOBIOGRÁFICO DE TRAJES NO TEATRO NEGRO: UM MERGULHO NA CRIAÇÃO DAS VESTIMENTAS QUE ENTRELAÇAM A PRIMEIRA E A SEGUNDA PELE

A self-biographical script of costumes in Black Theater: diving into the creation of dresses that intertwine first and second skin.

Santos, Dirce Thomaz dos; Mestranda; Diversitas, Humanidades Direitos e Outras Legitimidades, Universidade de São Paulo;
dirce.9thomaz.santos@usp.br

Figura 1 – Dirce Thomaz da Silva



Fonte: SP Escola de Teatro.

Ler ou vestir-se é em certo aspecto significativo, similar à leitura ou a composição de um texto literário. [...] Assim como um grupo internalizou a gramática da literatura, o que os habilita a converter sentenças linguísticas em estruturas e sentidos literários; assim igualmente o outro internalizou a gramática do vestir, o que os habilitam a converter itens do vestuário em estrutura e sentido do vestir. (CONNERTON *apud* MARTINS, 2022, p. 105)

1. Introdução

Achei estranho quando a Jéssica Nascimento me sugeriu falar sobre a minha criação. Eu pensava que era muito atrevimento, egocentrismo, falar sobre mim. Mas a minha coorientadora, Marília Librandi, já havia feito esse convite no início de 2022, quando entrei no mestrado. Ela sugeriu que eu trabalhasse o meu fazer teatral em vez de pesquisar as oficinas de teatro negro ministradas para estudantes dos 8º e 9º anos do Ensino Fundamental, com dinâmicas de grupo e escrita com processo colaborativo.

A disciplina com o professor doutor Fausto Roberto Poço Viana modificou e aprofundou meu olhar sobre os trajes. No meu projeto de mestrado, vou falar sobre o meu fazer artístico, a minha dramaturgia, as peças que escrevi, as questões das humanidades negras. Agora, para este artigo, ao revisitá-la minha dramaturgia e as montagens realizadas, percebo esses detalhes aos quais antes não tinha me atentado, sobre a forma que crio.

Mesmo estudando há alguns anos teatro negro, tenho a impressão de que só escrevia os personagens e suas características físicas, mas a estética da vestimenta sempre esteve presente. Por esse motivo, criei as vestimentas das peças que relato sem muitas dificuldades. A criação mostra-se de acordo com a necessidade da estreia. Não tinha financiamento para pagar um profissional, e precisava trabalhar. Com o pouco conhecimento que tinha coloquei, a mão na massa. Para mim, quando surge a ideia da personagem, nasce também o modo como

ela será apresentada, com gestos, forma e vestimenta. Ela é criada e o figurino também é criado.

Em casa, sempre tive tecidos. Recebi uma doação de uma malharia que fechou há mais de 40 anos, a Irmãos Gatone. A Evandra Vol¹ foi uma das primeiras estilistas que trabalhou comigo. Ela já se encantou. O dia chegava e lá estavam as personagens vestidas. Exatamente assim.

2. Como surge minha história com a moda e com o traje

A necessidade das urgências e o prazer na criação dos trajes para as montagens dos meus sonhos. A ancestralidade presente em mim pelo lado materno. Os remendos, os ajustes de minha mãe, desde quando ela trabalhava nas fazendas e no sítio no interior do Paraná. Minha mãe tratava muito bem a roupa – mesmo que remendada, era passada a ferro com brasas. Minha irmã conta que minha mãe lavava roupas para fora e engomava perfeitamente. Ofício de muitas mulheres negras da época.

A minha irmã Dalzira fez o curso de costura e modelagem pelo Instituto Universal Brasileiro em 1966, 1967, terminando em 1968. Era um método que ensinava a criar roupa feminina desde o pagãozinho do bebê até o vestido de noiva, a peça mais refinada. Moldava no papel, cortava no papel manilha e costurava no papel de seda: dava tudo certinho, tinha que fazer a peça perfeita. Desenhava, moldava, cortava e costura e mandava para o Instituto.

Ainda na roça, Dalzira deu aula de modelagem para a vizinhança: uma amiga minha da escola, Neide Cruz, se matriculou. Fui aprender modelagem também para fazer companhia à minha amiga. Minha irmã adorava costurar para mim. Inventava roupas bordadas, modelos diferentes e interessantes. Sou a caçula de cinco irmãs e a sétima dos nove filhos.

¹ Estilista, cursou a Faculdade de Moda Santa Marcelina. Foi também arte-educadora e criou os figurinos do espetáculo Uma horta encantada, de minha autoria, em 1996.

Nos anos 1970, Dalzira trabalhou em malharia como modista, e, no fim da década, abriu um espaço na Rua XV de Novembro, em Curitiba, para costurar. Ela fazia de tudo: roupas femininas e masculinas, tanto costuras como reformas.

Os anos se passaram e minha irmã sempre cuidava das minhas vestimentas. Eu me achava o máximo com os trajes criados só para mim. E eu estava sempre perto dela, tentando fazer uma pecinha e outra. Às vezes, ela tirava os modelos de outras revistas. Fez esse trabalho por 20 anos. Até o dia que se cansou e desistiu do ateliê da Rua XV de Novembro. Minha irmã Darci estava com ela.

Em meados dos anos de 1970, em Curitiba, prestei vestibular para Comunicação. Não passei, mesmo tendo feito por meses o cursinho Positivo. Na mesma época, porém, fiz o curso de manequim do Senac, outra coincidência com a moda. Fiquei mais ligada com os modos do vestir e os cuidados com o corpo, com a tal aparência e o traje.

Nos anos 1980, Dalzira, minha irmã, consegue um lugar para expor na feira de artesanato do Largo da Ordem, em Curitiba, onde trabalha por cerca de dez anos. Depois, Darci e Lourdes, minhas irmãs, continuaram os trabalhos na feira. Darci costura e pinta, Lourdes faz bonés de crochê, cachecóis, panos de pratos. Na casa das minhas irmãs tem três máquinas de costura, costura reta, overloque. Mesmo fora da feira, Dalzira sempre contribuiu com costuras, pinturas em tecido, bordados de lantejoulas, vidrilhos e paetês. Eu também aprendi a costurar, bordar, fazer tricô, crochê e tapeçaria. Só para o gasto, como se dizia na roça. Mas, costurar levei mais a sério, fiz muitas roupas para mim e até hoje tenho uma máquina. Minha irmã observava tudo o que eu fazia, pedia para virar do avesso para observar os arremates e fazia críticas, dizia que eu era como um relâmpago: sentava e queria sair com a roupa pronta da máquina.

No início dos anos 1980, mudei-me para São Paulo, mas continuava ajudando minhas irmãs com produtos para serem vendidos na feira. Em 2021, comprei roupas na José Paulino para a minha irmã revender e, nesse mesmo ano, minha irmã Darci e meu irmão mais velho Delcídio vieram me visitar e andamos pelo Bom Retiro procurando tecidos e adereços.

Quando empresto o meu corpo... Quando o ator/atriz se empresta para fazer alguma performance, esse corpo está vestido, ou mesmo se o corpo está nu, esse corpo está vestido pela estética da cena. Com pouca roupa ou com alguma pintura esse corpo está vestido. Tem uma proteção, um figurino que ele está usando, uma pele que não é a sua, mas a de uma personagem. Está dentro de um tempo e dentro de um espaço.

Segundo Leda Maria Martins,

Movimentos corporais, expressões faciais, falares, cantares e roupagens são formulações estilísticas, nos remetem a idiomas e estilos culturais. Como afirma Maultsby, “performers estabelecem uma imagem, comunicam uma filosofia e criam uma atmosfera de vivacidade por meio dos vistosos figurinos que vestem”. No mesmo viés, Connerton observa que o modo de se vestir configura uma gramática tão importante quanto a sintaxe da escrita. (MARTINS, 2021, p. 104)

3. A experiência com Antunes Filho

Quando Antunes começou o projeto e o processo da montagem de *Xica da Silva*, as pesquisas de cenário e figurino aconteciam ao mesmo tempo. O projeto da dramaturgia já existia, conduzido por Luís Alberto de Abreu. Eu me lembro de quando José Carlos Serroni fez os primeiros encontros do processo de criação de figurino com sua equipe, no terceiro andar. Telumi Hellen, ainda muito jovem, fazia parte da equipe.

Figura 2 – Antunes Filho (à esquerda) e Dirce Thomaz (à direita), na montagem de *Xica da Silva*



Fonte: Sesc Memórias.

Quando Antunes apresentou Serroni, ele começou a andar pra lá e pra cá no espaço e logo os primeiros croquis surgiram. A partir desses encontros, entrei mais em contato com o Teatro Negro, a dramaturgia e, mesmo sem perceber, com a criação dos trajes e figurino.

4. Como me percebo no processo criativo das vestimentas das personagens

Tenho pensado – há cerca de 10 anos também em um projeto que venho investigando sobre uma celebração de *Xica da Silva*. São 35 anos dessa conceituada montagem de Antunes Filho, que me lança como atriz para o Brasil, o Japão (Festival de Toga, em 1988) e a Coreia do Sul (na abertura cultural das Olimpíadas, em Seul, representando as Américas). Com o grupo de teatro Macunaíma, desde os meus 20, 25 anos, tenho esse desejo. Nem sei se as olimpíadas culturais ainda existem...

Figuras 3 e 4 – Duas peças de figurino para a montagem futura de *Xica da Silva*



Fonte: Acervo da autora.

Não montei ainda, mas já tenho as duas peças do figurino (Figuras 3 e 4) e ideias mirabolantes para o cenário desse projeto. Penso na dramaturgia da iluminação: muitas cores, pinturas, molduras, colares e pulseiras, adereços. Tudo isso veio à tona durante a nossa disciplina desse semestre: cenário, indumentárias, sinestesia, aromas, Xica que ressurge, vai ganhar vida, renasce uma mulher. Camisolas, penhoar... Eu nem sei se farei tudo!

Espero poder realizar essa celebração com a pluralidade de ideias que tenho em mente e a riqueza que a disciplina me aguçou, com trajes e cenários deslumbrantes da história de grandes reinos, espetáculos e folguedos do mundo e do Brasil. A parte de África muito me tocou para a minha pesquisa sobre o Teatro Negro.

A ideia de como Xica da Silva está vestida, o cenário, as folhas secas. A música também martela minha cabeça, desde 2014, quando assisti a um musicista de nome Paulo tocando um instrumento estranho na Ocupação Casa Amarela. Nos primeiros meses, eu fazia parte da organização. Fiquei fascinada pelo som que vinha daquele instrumento chamado didgeridoo. Até hoje penso em alguma cena com aquele som.

Em 2000, ministrei aula de Literatura no cursinho pré-vestibular da PUC-SP, e ali nasceu a Invasores Companhia Experimental de Teatro, ideia embasada na obra *Os Lusíadas*, de Camões.

5. Como surge a ideia do espetáculo *A precursora das ideias*

Esse projeto nasceu depois de visitar a exposição África, no Centro Cultural Banco do Brasil, em 2006/2007. Fiquei muito encantada com a ideia de uma obra de arte sair do quadro ou uma escultura descer do seu pedestal e dar vida a um povoado. Foi assim que a arte-educadora descreveu a história de uma imagem feminina que se tornou multiplicadora de um povoado. Na hora, pensei: “Isto dá uma história de teatro”.

Figuras 5, 6, e 7 – Momentos do espetáculo *A precursora das ideias*



Fonte: Acervo da autora.

Não descansei desde quando saí dali com aquela história na minha cabeça. Na época, estava cursando o mestrado em Antropologia, na PUC-SP, e conversei com o antropólogo e educador Milton Silva dos Santos, que trabalhava no Museu Afro e foi um dos meus grandes parceiros nessa pesquisa. E o professor doutor Edgar, de quem fui aluna ouvinte numa disciplina sobre mitos, foi um grande incentivador. Ele amava minhas histórias rurais sobre pássaros e a siriema,

uma ave do Mato Grosso. Imitava essa ave que até hoje não me lembro como. Ele se divertia. Essas aulas foram significativas nesse momento da pesquisa teatral, eu já tinha entrado em contato com a obra *O cru e o cozido*, de Lévi-Strauss. A senhora Marli, que era maranhense, fazia doutorado em Antropologia com o professor e antropólogo Edgard de Assis Carvalho e me deu o livro de Lévi-Strauss *A origem das maneiras à mesa*.

Criei também o figurino. Blusa com amarrações, turbantes, fiz a saia toda a mão. Tinha doad o minha máquina de costura porque ficou parada por uns quatro anos. A personagem da escultura vestia um macaquinho verde-musgo, ela ganhava vida quando o museu encerrava o horário das visitas. A menina Noite usava um vestido de malha pintado de azul e chapéu de palha e tinha um cesto de palha para vender os doces que a avó fazia. Mas agora ela vendia para auxiliar outras pessoas com o dinheiro que conseguia.

História dá continuidade à vida, à ancestralidade. A personagem narradora se misturava com o público para assistir à apresentação. Subia no palco, se empolgava e começava a narrar o mito da criação do mundo. Aos poucos, fui ajustando a história e, a partir de 2011, fizemos apresentações nos CEUs pelo ProArt. O início da história se modificou. A narradora é uma vendedora de doces e balas que se mistura com as crianças que vão assistir à peça. A personagem é escolhida para contar uma história, a partir do pressuposto que todos nós sabemos contar uma história porque ouvimos de nossas mães ou de alguma pessoa mais velha. A ancestralidade de volta. Todas as pessoas têm uma história para contar!

6. Visita a Carolina Maria de Jesus, no saraú das Negras Velhas

A peça é fomentada a partir de palestras, ideias e textos apresentados em instituições públicas, tendo por base o curta-metragem *O papel e o mar*, com direção de Luiz Antônio

Pilar, sobre a vida de Carolina Maria de Jesus e João Cândido, no qual a autora-intérprete atuou ao lado do saudoso Zózimo Bulbul (1937-2013).

Figura 8 – Dirce Thomaz no papel de Carolina de Jesus



Fonte: Acervo da autora.

Entre tantos eventos, um dos mais instigantes, foi quando a professora doutora Mônica Amaral, coordenadora do projeto *O ancestral e o contemporâneo nas escolas*, da Faculdade de Educação da Universidade de São Paulo (FEUSP), solicitou que, novamente, realizássemos uma sessão do curta *O papel e o mar*, porém, que contasse com a presença da atriz do filme. Propusemos a apresentação de uma performance. Com o aval da professora, costuramos o prolongamento da cena para que eu entrasse como Carolina, no auditório da FEUSP, para os alunos de Pedagogia e Licenciatura da instituição.

A partir de então, com a composição da performance entrelaçada ao filme, fui convidada para me apresentar em cursos de formação para profissionais da rede pública municipal, em 2015 e 2016, no projeto de ações afirmativas da Lei 10.639/2003.

Foram momentos inesquecíveis, que soaram mágicos para mim e para os educadores e graduandos presentes. E, assim, ocorreram convites para eventos, conferência, fóruns, congressos, seminários, leituras, palestras e lançamentos de livros.

Durante a realização desse trabalho, a Invasores [companhia de teatro] buscava, por meio de pesquisas, preencher o seu estudo - sobre a personagem Carolina Maria de Jesus, sua obra, sobre outras montagens, outros documentários, sobre autores que conheceram e escreveram sobre ela - não só na interação com o público, ao indagá-lo sobre os fatos que a obra da autora trazia, mas, primordialmente, com o foco em olhares outros, que viam em Carolina a tradução de uma referência reveladora em sua obra, em que era possível verificar um novo olhar cheio de novas possibilidades.

Em muitas das apresentações, as pessoas comentavam a minha semelhança física com a de Carolina no filme *O papel e o mar*, em fotos e na própria capa da obra *Quarto de despejo*, bem como em vídeos documentais e/ou gravados pela própria escritora. Foi assim que surgiu a ideia de criar uma produção maior, que contemplasse a autora e, talvez, até um texto teatral a respeito de Carolina Maria de Jesus.

7. Do *Eu e ela* à memória de *O papel e o mar*

Estéticas, criações para telas de cinema e estudos na cena, ritos no teatro. Foco na personagem que precisava ser vestida. Foco na literatura: como Carolina era representada nos livros, nas diferentes edições (desde a primeira), nos jornais, nos documentários.

8. Provocações de J.C Serroni

Em 2020, fiz uma *7ive* com Paulo na SP Escola de Teatro. Foi uma aula magna para receber os estudantes que entraram na escola no segundo semestre. Em um dado momento, perguntaram sobre os técnicos que estavam sofrendo sem trabalhos na pandemia. Serroni, então, me pergunta: por que eu estava fazendo tudo no espetáculo *Eu e ela: visita a Carolina Maria de Jesus*.

Segundo ele, eu tiraria o trabalho dos técnicos. Respondi que, apesar da minha produção ser menor, eu sempre privilegiei a equipe técnica quando tinha um bom cachê, uma emenda ou mesmo nas apresentações com bilheteria, já que não tive fomento. Porém, sempre prestigiei a equipe técnica que me acompanha. Teatro é feito em grupo. Mesmo os solos.

9. Resquícios de memórias

Meus trabalhos sempre atenderam às urgências. Em 2019, Andressa Reis, a designer gráfica e revisora de projetos de alguns trabalhos da Invasores Companhia Experimental de Teatro Negro, me encaminhou uma mensagem de uma amiga que tinha contato com o Sesc, dizendo que havia um trabalho a ser realizado.

Entrei em contato e era um trabalho um pouco indefinido, que se realizaria na biblioteca do Sesc Interlagos. Lá fui eu, nas urgências, e o que iria acontecer na biblioteca passou para uma área de convivência. Urgências para tentar entender e atender à solicitação! Criei uma performance que apresentei em setembro de 2019. Como chamar um profissional de figurino para criar um traje que será usado sei lá por quantas vezes?

Nos rascunhos, estava nítido que faria um trabalho de memórias, elemento que me segue por séculos a repensar a

memória de meus (e minhas) ancestrais. Essas memórias estão presentes nos meus trabalhos como arte-educadora para as diferentes faixas etárias, crianças, jovens adolescentes, adultos e velhos, com as dinâmicas de apresentação em grupos e exercícios que prezam pela memória da pessoa.

São lembranças de um passado distante que se presentificam no ato da produção, da cri-A-ção.

Depois de me apresentar algumas vezes no Sesc Interlagos, em escolas, como na João XXIII, na Raposo Tavares, e na EMEF Saturnino Pereira, na Cidade Tiradentes (zona leste de São Paulo) e no teatro Studio Heleny Guariba, em 2020, minhas memórias clamavam por mais. Creio que era minha ancestralidade presente, me narrando coisas que não estavam escritas e não havia ensaiado. Surgiu, então, um segundo movimento, ampliar o trabalho. Deixando a performance com estilo de sarau a fim de que as pessoas presentes fizessem parte da apresentação. E recriando o texto com outras linguagens, entre elas, a do audiovisual, que gosto muito e está sempre programada para os meus trabalhos.

A este segundo movimento dei o nome de *Resquícios de memórias*, a peça de teatro. Ainda preciso filmar a parte com mais pessoas no elenco e, com certeza, haverá outro figurino para essa fase. Talvez alguns adereços.

Figura 9 – Still do filme *Resquícios de memórias*



Fonte: Acervo da autora.

10. Mafuá – Sarau das Negras Velhas

A pandemia, em 2020, 2021 e 2022, me deixou encurralada em casa. Criei, na necessidade, nas urgências, o texto de teatro *Senhora da verdade absoluta*, um roteiro para documentário, um piloto de programa de humor, um lançamento de poesias, ainda em fase de organização, de mulheres negras artistas, técnicas e educadoras, entre outras profissões.

Daí surgiu a ideia do projeto Mafuá – Sarau das Negras Velhas, que apresentamos desde 2021. Para todos esses trabalhos, criei ou ressignifiquei os figurinos. Costurei, com a costureira Cleide Rosa, saias e blusas, pintei, customizei. Usei tecidos que estavam em casa há mais de 40 anos. Criei os figurinos do Mafuá – Sarau das Negras Velhas. O meu e o das outras mulheres: Maria Luiza, Silvia Sousa, Sueli Penha e Vilma Wainer

Figura 10 – As saias feitas por Dirce. As atrizes são Thais Cabral, Sueli Penha, Eliane Weinfurter Dirce Thomaz e Silvia Souza



Fonte: Acervo da autora.

Saias, queria saias para as negras velhas (Figura 10)! Maria Luísa Simões dizia que queria rodar com as saias bem volumosas. A saia dela era a mais rodada.

O sarau surgiu ao pensar como as negras velhas estavam presas em suas casas com a pandemia.

O projeto foi um evento criado para atender a parcela da população negra que está envelhecendo, especificamente as mulheres, porém, se mantêm ativas na sociedade. Algumas vivem com um pouco mais de qualidade, mas, ainda, por muitas vezes, a condição financeira faz com que se mantenham sozinhas e com dificuldade; outras moram com os filhos e netos, tendo que, conforme a circunstância, auxiliá-los com o dinheiro de suas aposentadorias para a manutenção das despesas ou da casa toda.

Sem conseguir levar a vida que imaginaram na velhice, com viagens, passeios ou a compra de algum objeto desejado ou planejado por anos, essas mulheres se embrenham em profunda tristeza.

A tristeza dessas mulheres ao verem sua renda tão sonhada e esperada por muitos anos de trabalho se espalhar como vento. Poderiam se transformar em alegria por alguns momentos se elas tivessem alternativas, minutos de refúgio para sua faixa etária. Não há motivo para quem está vivo, independentemente da idade, deixar de pensar em alternativas que não seja a morte! Foi pensando nessa realidade, principalmente nas matriarcas negras das famílias, que criei esse projeto de sarau.

Muitas companhias que existem hoje têm dificuldades financeiras para fomentar seus projetos, contratar profissionais técnicos para seus espetáculos. Essa também foi uma barreira que o Teatro Experimental do Negro (TEN) passou. A questão é muito viva ainda:

Uma das coisas que eu mais gostava de apreciar era o vestuário das mulheres. Talvez isso se devesse ao fato de o meio em que eu vivia ser de gente tão despossuída de possibilidades. Eu admirava tanto ver como aquelas professoras se vestiam bem, era tão bonito, tão elegante! Os homens também: os professores todos tinham muito estilo, muita elegância. Aquilo eu achava, naquele

tempo – sem fazer as comparações que faço hoje –, uma marca, um charme. (NASCIMENTO; SEMOG, 2009, p. 49-50)

Figura 11 – Cena de Sarau das Negras velhas



Fonte: Paulo Pereira, CCJ, Cachoeirinha, 2021.

Breves apontamentos finais

Nunca pensei ou imaginei fazer um artigo sobre trajes. Agora, com essa disciplina, me dou conta de que já exerci essa função, mesmo sem ter me debruçado sobre o fazer da escuta e da escrita sobre o tema.

Figura 12 – A autora na máquina de costura



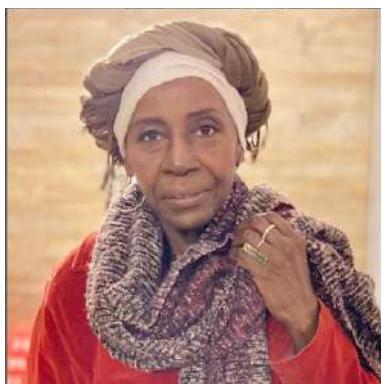
Fonte: Manoela Meyer, Sesc São Caetano, julho de 2023.

Acredito que eu ressignifico os trajes, ou organizo, decupo, reformo. Não sei exatamente o conceito, mas aproveito roupas que tenho, que fiz ou que mandei fazer sobre encomenda, que ganhei, reformei ou que já usei em outros figurinos. Faço uma releitura dos trajes e a personagem sai bem-vestida e se apresenta ao público com uma dignidade soberana.

QUER SABER MAIS SOBRE REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS DE DIRCE THOMAZ?

- MARTINS, Leda Maria. **Performance do tempo espiralar**. Rio de Janeiro: Cobogó, 2022.
- NASCIMENTO, A.; SEMOG, É. **O griot e as muralhas**. Rio de Janeiro: Pallas Editora, 2009.
- SANTOS, Dirce Thomaz dos. Entre o Teatro Negro e a literatura: revelações e valorização da culturas afro-brasileiras no currículo do ciclo autoral. In: AMARAL, Monica. **Culturas ancestrais e contemporâneas na escola**. São Paulo: Alameda, 2018.
- SANTOS, Dirce Thomaz dos. A encruzilhada como ponto de partida e de chegada: caminho respirando o Teatro Negro. In: FILHO, Willis Santiago Guerra. **Direito e teatro brasileiro**. São Paulo: Lumen Juris, 2021. p. 13-33.
- IPEAFRO. Instituto de Pesquisa e Estudos Afro-Brasileiros, sítio eletrônico oficial da obra de Abdias Nascimento: www.ipeafro.org.br.
- VIANA. Fausto Roberto Poço. Quando a cor escapa da coxia: trajes de cena do Teatro Experimental Negro. **Urdimento**, v. 1, n. 24, p.105-117, jul. 2015. Disponível em: <https://periodicos.udesc.br/index.php/urdimento/article/view/1414573101242015105>. Acesso em: 21 AGO. 2023.

Conhecendo a autora deste capítulo:



Dirce Thomaz dos Santos: é atriz, dramaturga, diretora e arte-educadora. Graduada e licenciada em Letras (Português) (PUC/SP), mestranda no Diversitas Humanidades, Direitos e Outras Legitimidades. Pesquisa dramaturgia negra no seu fazer artístico. É diretora fundadora da Invasores Companhia Experimental de Teatro Negro. Protagonizou no teatro *Xica da Silva* com Antunes Filho. Fez a releitura da obra *Quarto de despejo*, de Carolina Maria de Jesus, que recebeu o título de *Eu e ela: visita a Carolina Maria de Jesus*. No cinema, com direção de Alexandre Morato, fez *7 prisioneiros*. Fez uma produção para a Netflix com direção de Laís Bodanzky. Participou do curta-metragem *A viagem de Pedro*, com direção de Karen Furbino. Por seu trabalho em *Adalgiza*, ganhou o prêmio de melhor atriz em 2020, no 3º Festival em Santa Izabel.

dirce.9thomaz.santos@usp.br



Tecido de casca de árvore.
Zâmbia, 1932. British Museum,
número Af1979, 01.4713

Capítulo 5

LAUDITH ALMEIDA – A LIDA DO COSTURAR

Laudith Almeida – the task of sewing

Nascimento, Edna Maria do; doutora em Artes; Universidade Federal de Sergipe; edamn@hotmail.com

Figura 1 – Laudith, em 2022



Fonte: Acervo pessoal da família.

Não precisa ser ator, pois como pessoas comuns, nós mesmos desempenhamos mutuamente vários papéis: o de narrador, o de personagem e o de espectador, num jogo multifacetado em que o vivido, o imaginado e o interpretado se completam num corpo único, que chamo aqui ‘corpo da história’. (LIGIÉRO, 2011, p. 89)

O ano era 2021, estávamos aos poucos saindo da pandemia de covid-19. Conheci dona Laudith Almeida, costureira que trabalhara no espetáculo *Saurê* e em tantos outros que aconteceram na cidade de Salvador (BA). Infelizmente, nosso encontro não pôde ser presencial porque ela é uma idosa que estava prestes a completar 92 anos na época em que a entrevistei, e não havia sido vacinada, pois, conforme será

exposto no decorrer da entrevista, é uma daquelas raras pessoas que têm alergia à vacina. Dona Laudith é de fato uma pessoa rara, ímpar, com uma vitalidade e de um encantamento que me fez desejar que todos pudessem conversar longamente com ela como eu fiz.

Registrar parte da conversa que tive com essa senhora é desejar perpetuar sua história que, embora simples e parecida com tantas outras, não será mais uma relegada ao anonimato. A história de uma mulher acostumada a estar nos bastidores da cena, local onde outras anônimas estiveram e muitas estão, nos traz um sinal de alerta sobre as vidas que estão inseridas na dinâmica dos espetáculos, vidas que foram dedicadas a levar beleza e personalidade à cena, pessoas que souberam trabalhar na partilha e na escuta, e, sobretudo, na dialética, essencial para a conceção do traje de cena.

Dona Laudith sempre fará parte da história da dança em Salvador (BA), será lembrada por muita gente, portanto, nada mais justo que tenhamos o máximo de registros da sua passagem pelo Teatro Castro Alves e pela Ebateca – Escola de Balé do Teatro Castro Alves, locais em que soube deixar impressas sua dedicação, sua responsabilidade e sua disciplina. Além desses adjetivos, é dona de um carisma que, conforme a etimologia da palavra, não há explicação, é uma graça que lhe fora atribuída, e, graças a ele, foi conquistando seu espaço no trabalho e nas relações de afeto que soubera desenvolver.

Falar da importância das costureiras no dia a dia é simples e perceptível, ninguém anda sem vestes pela cidade, mas explanar sobre a costureira de um traje de cena é ir além da funcionalidade das vestes. É compreender que os elementos que compuseram os figurinos foram elaborados por mãos que se dedicaram não somente à execução de vestimentas, mas de peças que contariam uma história e que, portanto, necessitavam de um tratamento diferenciado tanto na interpretação dos modelos quanto na execução final, o que resultou na apresentação de figurinos, como o do *Saurê*, em que o novo também trazia a novidade, ou seja, algo nunca visto.

Referenciar o trabalho de uma costureira nos espaços dos espetáculos é trazer a vestimenta para um lugar que Walter Benjamin (2018) denominara “*spécialité*”, no qual há a proximidade do objeto realizado com o seu executor, o que confere *per se* também um valor simbólico à vestimenta.

A disciplina e o cuidado de dona Laudith permeavam todos os setores nos quais ela trabalhara, e, apesar da relevância do seu trabalho, foi somente como profissional da costura que precisou lutar para que sua atividade fosse respeitada. Sabia da importância e da qualidade do seu trabalho, e o fato de ter outra fonte de renda possibilitou que pudesse reagir às imposições que surgiram, o diferencial que muitas outras costureiras não possuem.

Assim, reconhecendo a importância do seu trabalho, e no intuito de que essa mulher costureira tenha um registro na história dos trajes de cena, exponho aqui a entrevista que tive a honra de realizar em 25 de agosto de 2021.

Edna - Dona Laudith, eu queria muito ouvir a senhora, pois estou fazendo uma pesquisa sobre o espetáculo *Saurê*. A senhora trabalhou na costura do figurino desse espetáculo?

Dona Laudith - Sim, trabalhei.

A senhora pode me dizer como era esse trabalho?

Eu fazia tudo, costurava tudo.

A senhora trabalhava sozinha na confecção das peças ou tinha ajudante?

Não, às vezes, eu botava até dez costureiras, mas eu era a chefa, eu que cortava toda a costura e tudo mais. E dependia do figurino. No fim de ano, quando o festival era grande, tinha que colocar mais costureiras. A quantidade de costureiras dependia da demanda.

Então, as costureiras eram contratadas somente nesses momentos de muita produção, e a senhora também era contratada?

Não, eu era a chefa do guarda-roupa, quem cortava toda a costura, quem fazia tudo era eu. E escolhia as costureiras para contratar.

Então, a senhora fazia toda costura, fazia a modelagem também?

Eu fazia tudo, o figurinista me dava o modelo e eu fazia tudo.

A senhora trabalhava diretamente com os figurinistas? Trabalhou com J. Cunha?

Sim, com vários, Cunha fez vários. Carlinhos era o professor do balé e ele pedia para ele fazer o figurino.

Como eram escolhidos os tecidos? Era a senhora quem os escolhia?

Eu ia pesquisar nas lojas, levava para a direção da Ebateca e apresentava para o figurinista, para ver se era aquela fazenda¹ mesmo.

Mas era a senhora quem dava o aval para fazer a peça? Porque na costura tem a questão do caimento da roupa.

Sim, às vezes o figurinista não sabia.

O figurino que eu tenho curiosidade é o do Saurê.

Esse era aquele que parecia pano de chão?

Era o que tinha a Iansã, que tinha um vestido vermelho com uma saia com rendas, e que também, em alguns momentos, os bailarinos dançavam com as peneiras.

Ah, sei, o que tinha Iemanjá também.

Isso. Nesse figurino, tinha uma calça que possuía um fundo bem baixo.

Sim, era para capoeira, quem cortava era eu.

¹ Modo como os tecidos ficaram conhecidos após a Revolução Industrial. As costureiras passaram a chamar de fazenda por ser associado a algo grande.

Quem deu a ideia de fazer aquela calça toda folgada, foi a senhora ou outra pessoa?

Tinha que fazer assim.

Então, no desenho do figurinista estava assim, uma calça folgada?

Sim, então, eu dei a ideia de deixar aquele pano embaixo reto, perto da perna, para quando ele [o bailarino] levantasse a perna não rasgar.

E o tecido da calça? Vi que ele estica um pouquinho.

É uma malha.

Helanca, que a gente também chama de liganete, não é?

Sim.

A senhora trabalhava no Teatro?

Na Ebateca e no Teatro.

E no Teatro tinha um espaço adequado para a senhora trabalhar?

Tinha sim, a costura era feita lá, mas as saias grandes de roupas de santo e outras roupas que tinham bordados, o *richeieu*², eram feitos fora. Enviava para outras pessoas de fora fazerem.

Havia muitas máquinas para trabalhar?

Sim, a máquina reta.

Com acabamento em ziguezague ou a senhora fazia de forma manual?

Tinha, mas eu fazia tudo, costura na máquina e na mão.

A senhora costurava as peças do jeito que lhe diziam para fazer ou tinha liberdade para fazer de outra forma?

O figurinista dava o desenho e tinha uns figurinos que eu dava ideia como devia fazer.

² Tipo de bordado vazado.

Então a senhora trabalhava apenas com o figurinista?

Com o coreógrafo e o figurinista.

Para um espetáculo com 24 pessoas, precisava de quantas costureiras? Eles davam muito tempo para senhora fazer ou não, ou era muito rápido?

Esses, com 24, em até quinze dias o figurino estava pronto, não precisava de mais costureiras, era esse o prazo.

Como era o processo da confecção?

Recebía o figurino, depois pesquisava os tecidos e ia tirar as medidas dos bailarinos.

Para fazer a modelagem? Como era o processo?

Sim, fazia tudo. Tirava as medidas de todo mundo, fazia a modelagem e depois provava.

Esse processo todo era demorado?

Não, tinha que ser rápido.

Eu estou muito feliz em te ouvir. Que pena que não pode ser pessoalmente, mas a pandemia não deixou.

E eu que sou alérgica e não pude tomar vacina! Sou alérgica a qualquer tipo de vacina!

Sério?!

Sim, trabalhava com vacina e tomei aquela da gripe à 11 horas. Às 2 horas da tarde, eu estava passando mal, aí tive que ir para o hospital. Antes, passei na casa do meu médico, quando cheguei na porta dele, eu desmaiei, fiquei toda gelada. E foi por Deus que ele estava em casa, me deu socorro.

A senhora era enfermeira?

Auxiliar de enfermagem.

Isso paralelamente ao trabalho de costureira?

Sim, de manhã, eu trabalhava no centro de saúde; à tarde, na EBATECA; e, à noite, no Teatro como enfermeira

Que disposição!

Trinta anos assim, e não sentia nada!

E como está hoje? A senhora mora sozinha?

Bem. Sim, agora eu estou só, com essa pandemia estou só.

Por que, pelas informações que tenho, a senhora já é idosa, não é isso?

Estou batendo 92. E faço tudo. Ninguém vem aqui. Meus sobrinhos me ligam o tempo todo, vêm na porta e vão embora, eles fazem as compras.

A senhora deve costurar muito bem e fazer modelagem como a senhora faz é de muita sabedoria.

Hoje não costuro mais não.

Mas já costurou muito, precisa descansar a mão. Como a senhora costurava e fazia modelagem é conhecimento que não se perde.

Eu faço tricô também. Há dois anos, fiz 14 colchas de tricô para os meus sobrinhos.

Quem ensinou a senhora a costurar e a fazer todas essas coisas?

Minha irmã era professora de corte, mas não me ensinava porque eu era canhota. Eu via as alunas dela costurando eu fui fazendo com a minha mão esquerda, riscando papel e tudo. Aí depois, o tricô, uma amiga fazia, eu olhava e comecei a fazer.

Como a senhora foi trabalhar no TCA e na Ebateca?

Um dos médicos que trabalhava comigo era do teatro. Ele tinha levado uma pessoa da secretaria para trabalhar como auxiliar de enfermagem, mas ela foi embora com três dias, e não era auxiliar de enfermagem. Aí o meu médico perguntou se eu queria trabalhar no Teatro, aí eu disse “Quero!”.

Então, a senhora começou como auxiliar de enfermagem?

Sim, o diretor do Teatro pediu para eu ficar à disposição, que eu saísse do centro de saúde.

E foi fácil ser liberada?

Não, a minha diretora disse que, como eu trabalhava no serviço preventivo de câncer, só era eu nesse tempo que trabalhava com preventivo de câncer, não me dispensaria.

E como foi que a senhora fez?

A diretora fez uma carta exigindo um documento dizendo que eu seria contratada, aí mandaram e eu fui contratada.

E como foi que a senhora foi trabalhar com costura na Ebateca e no TCA?

À tarde, eu descia... eu conhecia a turma toda, ia tomar pressão da diretora, de todo mundo, aí pediam para eu arranjar pessoas para costurar, eu arranjava.

Então, foi assim que conheceu todo mundo, mas como começou a costurar lá?

Eu estava trabalhando no Teatro e tinha o festival do fim do ano. Aí, a chefa de costura era uma do Rio, dona Conceição, e dona Teresa daqui do balé. Eu arranjava costureira e, às vezes, à tarde, eu ia para lá e dizia assim: "Eu faço costura de mão". Mas ela via que as meninas que estavam na máquina me chamavam: "Lau, me ensina isso aqui". Um dia, a chefa me perguntou: "Espera aí, você só está fazendo costura de mão, você sabe costurar na máquina?". Eu disse: "E muito bem. Aí, ela disse: "A partir de amanhã você vai costurar". Ela cortou umas roupas de criança, me deu para entregar para semana. No sábado de manhã eu estava de folga do teatro, assim comecei a costurar às 7:30... fiz um mostrei a ela: "Está certo?". Ela disse: "Está". Quando foi de tarde, entreguei tudo pronto.

E assim começou na Ebateca e também no TCA?

Sim, todos os guarda-roupas do Ebateca eram feitos por mim, e de outras escolas de balé também. O primeiro tutu daqui da Bahia quem fez foi eu. Vinha do Rio pronto, quando chegava, precisava consertar tudo. Quando foi um dia, peguei um tutu velho, levei para casa, fui na loja e comprei cetim, comprei tudo. Tinha uma sobrinha minha, Leonice, que era do balé. Aí, fiz um tutu para ela e levei para a Escola. Quando

cheguei lá, pedi para chamarem a direção e mandei ela vestir, aí pronto. Trabalhei 30 anos.

Então, a senhora também fazia figurinos para outras escolas?

Sim, fiz muitos.

A senhora trabalhava com os espetáculos de dança, acompanhava a equipe nas viagens?

No final do ano, ia ter uma viagem. Aí, dona Maria Augusta, que era a dona da Ebateca, perguntou a Teresa: "Qual das costureiras você acha que pode viajar com a gente?". Ela disse: "Só tem uma, é Laudith. A única que pode viajar, sei que ela vai ser responsável, porque nas outras eu não confio não". Aí ela falou comigo, mas eu disse: "Eu não posso porque trabalho na saúde, no Teatro".

Que bom esse reconhecimento.

Sim, aí ela fez uma carta para o governador, na época era o Antônio Carlos Magalhães, pedindo para eu ficar à disposição e viajar com o balé. Aí fui... fui ao Chile com a Emília Biancardi e o VIVABAHIA.

A senhora trabalhou com o pessoal do grupo VIVABAHIA?

Sim, com a Emília.

E, nas viagens, a senhora foi a única costureira?

Sim, porque as outras não tinham interesse, não cuidavam das roupas, para colocar no lugar certo.

Então, mas não teve nenhuma na equipe que a senhora dissesse "com essa aqui eu trabalho"?

Não.

Teve alguma dessas costureiras com quem a senhora tenha gostado muito de trabalhar e com quem tenha trabalhado por mais tempo?

Não, era sempre por temporada.

Fixa somente a senhora?

Sim, somente eu, no tempo de muita necessidade a gente chamava.

A senhora trabalhou como costureira somente na Ebateca e no Teatro?

Não. Teve uma época que eu me aborreci.

Como assim?

Quando foi o começo do ano... Dona Maria Augusta mandou me chamar na direção, eu fui. Ela perguntou o que foi? Aí eu disse: "Com essa diretora eu não vou não. Essa mulher não sabe pegar em uma agulha, é chefa do guarda-roupa e vem me perguntar quantos metros de linha se usa para passar um babado. Eu disse a ela que sentasse na máquina e fosse fazer para contar".

Era uma questão mais de controle?

Sim, ela disse que ia botar outra pessoa no meu lugar. Em março, resolveu me chamar de volta, eu disse não vou não. Já tinha montado meu ateliê no Relógio de São Pedro.

Então deixou de trabalhar na Ebateca?

Sim, mas deu um "bode" danado. Foram buscar costureiras, mas tinha uns negócios de um paletó que ninguém sabia fazer, aí pagaram um alfaiate da Praça da Sé. Quando estava quase tudo pronto, o ateliê pegou fogo, perderam essa roupa. Depois disso, dona Augusta disse: "Você me dê sua carteira, que eu vou assinar você como funcionária da Ebateca". Aí, pegou minha carteira.

Depois de quanto tempo assinaram sua carteira?

Uns três anos.

Mas de certa forma isso foi um reconhecimento?

Não, ela sabia que se não assinasse eu só iria no dia que quisesse. Aí assinaram, eu como chefa do guarda-roupa.

Então, a senhora era também responsável por cuidar das roupas depois que eram feitas?

Sim.

E quem passava?

Pagava as camareiras.

Como era feita a limpeza das roupas depois do espetáculo?

Tinha as pessoas certas. Não era toda roupa que se lavava, algumas eram colocadas no sol... colocava produtos para não ficar fedendo a suor. Se cuidava muito bem das roupas.

Isso com as roupas do Teatro e da Ebateca?

Eu cuidava das roupas da Ebateca. Do Teatro, às vezes, o diretor me pedia para fazer e eu fazia, mas não era a responsável, era outra pessoa, que já tinha costurado comigo.

A senhora costurava as roupas do espetáculo, mas não cuidava dessas roupas?

Sim, tudo que fosse de costura era eu.

Eu agradeço muito pela sua atenção e por dispor do seu tempo para essa entrevista.

Laudith Almeida começou a trabalhar no Teatro Castro Alves (TCA) em 1967, como enfermeira, e, três meses depois, tornou-se chefa de costura na Ebateca, escola de dança que pertencia ao TCA. Permaneceu nesse local até a Ebateca sair do Teatro. Chefiava, em eventos maiores, até dez costureiras, fez figurinos para vários balés clássicos (*Quebra-nozes*, *Giselle*, *Coppélia* e muitos outros) e também para balés temáticos (festa nordestina, feira holandesa, jazz).

Confeccionou figurinos para trabalhos de Carlos Moraes, Eleonora Olliosi, Pamela Richardson, Diógenes Magalhães, Gilson Sacramento e muitos outros. Costurou figurinos também para o Balé Brasileiro da Bahia, companhia da Ebateca, para turnês internacionais e nacionais.

Costurou também para muitas escolas de balé da Bahia, como a Escola de Ballet Baiano de Tênis, Academia de Ballet da Bahia, para o grupo de dança parafolclórico VIVABAHIA, de Emilia Biancardi, e para a TV Itapoan, em produções de figurinos para propagandas.

Nasceu em 20 de outubro, suas filhas são muitas bonecas que guarda em seu quarto. Sempre teve à sua volta muitas pessoas por causa do pensionato ou hospedando na sua casa todos que precisavam. Construiu sua casa própria, com a renda de seu trabalho, principalmente no centro de saúde e no TCA.

Dona Laudith, uma senhora de respostas curtas, mas com uma memória surpreendente, deixou e deixa a marca do seu capricho em tudo que faz. As pessoas que trabalharam com ela ressaltaram o seu compromisso e seu cuidado com a confecção das peças e também na conservação dos figurinos nos locais em que atuara como chefa do guarda-roupa.

Uma entrevista é algo que nos faz entrar, de certa forma, na intimidade do entrevistado. A parte da entrevista exposta é importante para dar visibilidade ao trabalho dessa mulher, mas as histórias de vida, expostas durante a conversa, configuraram-se em um presente à parte, dado apenas ao entrevistador, e quanto a isso não posso deixar de manifestar gratidão.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BENJAMIN, Walter. **Passagens**. 2 ed. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2018.
- ALMEIDA, Laudith. Entrevista concedida a Edna Maria do Nascimento.
- Salvador (BA), 25 de agosto de 2021. [transcrita; não publicada].
- LIGIÈRO, Zeca. **Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras**. 2. ed. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.

Conhecendo a autora deste capítulo:



Edna Maria do Nascimento: Possui graduação em Artes Plásticas pela Universidade Federal da Bahia e mestrado em Desenvolvimento e Meio Ambiente pela Universidade Federal de Sergipe. É doutora em Artes pela Universidade de São Paulo. Atualmente, é docente adjunto da Universidade Federal de Sergipe. Tem experiência na área de Artes e Figurino. Atua, principalmente, na área de Produção de Figurino para Dança, História da Arte, História da Dança e Estética. Coordena os projetos de extensão *A1inhavando possibilidades, Partilhas e Livros, bolo e café*.

edamn@hotmail.com

PALAVRAS-CHAVE: Laudith Almeida; Teatro Castro Alves; Saruê; traje de cena.



Cobertor tecido à mão.
Mali, 2006. British Museum,
número 2007,2024.1

Capítulo 6

MEMÓRIAS NEGRAS NA INDUMENTÁRIA DE AMAZI KILUJI, NO TERREIRO IMBANZANGOLÁ

*Black memories in Amazi Kiluji's clothing at the
Imbanzangolá shrine*

NASCIMENTO, Elinaldo Pereira; Mestrando em Artes Cênicas;
Universidade de São Paulo; elinas@usp.br

Figura 1 – Mãe Amazi Kiluji em culto religioso



Fonte: Autor desconhecido.

1. Introdução

Este artigo entrevista visa fazer um breve estudo de uma pequena parte dos 94 anos de vida de Mametu¹ Nkisi² Apolônia Gomes, a Nengwa³ de dijina⁴ Amazi Kiluji, matriarca do terreiro Imbanzangolá, de culto Congo Angola, fundado em 1944 no bairro da Fazenda Grande do Retiro, em Salvador (Bahia), tendo como foco o seu próprio trabalho manual nos trajes do rito, traçando a relação entre indumentária e construção de memórias negras. Memórias estas atravessadas pela vivência familiar do pesquisador em questão: sobrinho-neto e também filho da casa de Mametu. Muito do acervo de roupas já foi perdido por falta de estrutura para conservação e, do pouco que resta, fez-se necessário o estudo e a divulgação do seu trabalho de indumentária, evidenciando, em um nível científico e cultural, os aspectos de sua contribuição para a manutenção das tradições das religiões de matrizes africanas, sobretudo no culto Congo Angola no Estado da Bahia. A coleta de dados foi realizada por meio de entrevistas com a própria Nengwa, com registros fotográficos, videográficos e alguns áudios gravados, além do acesso a peças do acervo.

2. Um pouco sobre memória

Para o antropólogo Jöel Candau (2011), memória e identidade estão indissoluvelmente conectadas. Memória é o resultado de um longo trabalho de separação do que é de fato importante para o sentimento de unicidade – uma identidade coletiva e, o mais importante, de prosperidade de um grupo (CANDAU, 2011). Portanto, quando, neste artigo, me refiro a memórias negras, parto de um processo de reconexão e reconhecimento de memórias sociais e

¹ Nome dado à mãe de santo no candomblé Congo Angola.

² Divindades cultuadas na família Congo Angola.

³ Palavra de origem kimbundu atribuída às mulheres mais velhas pelos anos de experiência e pela sua importância na comunidade.

⁴ Dijina, palavra kimbundu que significa “nome”. Geralmente, é o nome de uma pessoa já iniciada e pelo qual ela é conhecida no culto.

coletivas que correspondam à vivência ancestral e espiritual dentro da comunidade de terreiro: suas estéticas, filosofias, conhecimentos e modos de fazer específicos atravessados pela história e pela formação de pessoas de origem africana em diáspora no Brasil. Abdias do Nascimento (2004) e Lélia Gonzalez (2011), entre outros pensadores negros, reafirmam a importância de retirar essas memórias do apagamento social brasileiro como uma estratégia de afirmação de existências. Emanoel Araújo (2004), em *Negras memórias, o imaginário luso-afro-brasileiro e a herança da escravidão*, nos provoca para esta questão:

O que queremos ao resgatar negras memórias de nossa história que essa exposição nos traz? Queremos resgatar entre os negros certa autoestima e uma imagem que nos sirva de padrão de orgulho por nossos heróis. (ARAÚJO, 2004, p. 242)

A herança de nossa sociedade escravagista e colonizatória produziu inúmeras concepções, práticas e referências equivocadas em relação ao continente africano e todo o seu legado no Brasil. Não custa repetir que quando falamos de África, estamos nos remetendo a um continente; não a um país. África não condiz a uma massa homogênea, mas a uma complexidade de crenças, línguas, pensamentos, ideias, formas de viver, conhecimentos e compreensões de mundo milenares que, se sobreviveram a séculos e séculos de opressão, escravidão, genocídios, brutalismos e epistemicídios, se deve à sua multidiversidade e à capacidade de resistência junto aos seus símbolos: religiosidade, linguagem, corporeidade, entre outros. No Brasil, durante muito tempo, as memórias e histórias dos afro-brasileiros limitaram-nos ao estigma da escravidão e os seus desdobramentos socioeconômicos, negligenciando suas lutas, conquistas e, sobretudo, sua história, perdendo de vista as reinvenções da cultura brasileira em sua formação. Para Abdias do Nascimento, transcender esses limites, reconhecendo a historicidade e a grandeza nas estéticas e nas histórias negras, é “priorizar a valorização da personalidade e cultura específicas ao negro como caminho de combate ao racismo” (NASCIMENTO, 2005, p. 218). Estamos em um contexto em que as memórias negras deixaram, paulatinamente, de ser subterrâneas e se tornaram emergentes; passando a ocupar um lugar central na

compreensão de boa parte das tensões sociais e históricas do país. Reivindicar o direito a essas memórias, buscando formas de institucionalizá-las no espaço público, é um movimento importante, ainda mais diante de leis como a 10.639/2003⁵ e a 11.645/2008 que tornam obrigatório o ensino da história e da cultura afro-brasileira e indígena nos currículos das escolas do país.

3. Um pouco sobre a relação indumentária e memórias

Referindo-me à criação de indumentárias por Mametu Apolônia Gomes, assim como o uso delas por boa parte de seus primeiros filhos e filhas de santo, é possível dizer que elas transcendem a corporeidade, a performatividade e a religiosidade do rito, relacionando estéticas e outros saberes fundamentais para a compreensão da presença negra no Brasil. Sendo assim uma malha condutora para a percepção dos micro e macromovimentos afrodiáspóricos no país, para compreender sua dimensão cultural, material, imaterial, socio-histórica, coletiva, performativa e religiosa na feitura dos trajes do Imbanzangolá⁶ e nas vivências de sua comunidade de Nkisi.

Reconhecer-me como parte da complexa história dos candomblés brasileiros e seus desdobramentos em outras expressões culturais afro-brasileiras, como a culinária, a capoeira e a música, em especial por toda sua ritualidade, matricialidade, familiaridade, simbologia, musicalidade e expressão resistente de corpos, mentes e espíritos negros, é um imenso desafio estando presente em um ambiente como o acadêmico. Ainda mais tratando-se da linhagem do candomblé Congo Angola, de raiz linguística bantu, tendo como referência maior uma pessoa da minha própria família – uma mulher negra, quase

⁵ A Lei 10.639/2003 completa 20 anos neste ano de 2023. Muito ainda há para se conquistar.

⁶ “Imbanzangolá”, do kimbundo, traduz-se como “Iban (Casa) e Angola”. Ou seja, “casa de Angola”.

centenária, biblioteca antiga de *oralituras*⁷ e experiências, no auge dos seus 94 anos de idade, residente na cidade de Salvador, na Bahia. Primeiro por se tratar de documentar alguns aspectos desafiadores que fogem à minha compreensão no que diz respeito ao traje, assunto a ser brevemente abordado neste texto; e subsequentemente, por este ser, praticamente, o primeiro documento histórico, acadêmico, científico escrito para a minha comunidade de terreiro que se tem notícia em seus 77 anos de existência; assim, nada melhor do que iniciar pela voz de sua matriarca.

Registrar minimamente o *modo de fazer* de Mãe Apolônia Gomes através deste texto, com contextos intercalados por seu breve relato de experiências cheias de singeleza e poesia, portanto, é buscar manter preservada, como documento histórico e acadêmico, a sua valiosa *sabença*, além de seus intermediários que mantém esses conhecimentos circulando nas mentes e nos fazeres do *Iban*. *Sabenças* estas que já foram e continuam sendo passadas para ao menos três ou quatro gerações de filhos e filhas, crianças e netos, parentes de sangue ou não, entre os seus *Ndumbes*⁸, *Makotas*⁹, *Kambondos*¹⁰, *Muzenzas*¹¹ e demais pessoas que integram essa grande comunidade de terreiro, ramificada em outras casas de candomblé no estado da Bahia e fora dele, como filhos e filhas do Imbanzangolá.

Perceber a importância e a potência da veste para o povo de terreiro, assim como a potência da indumentária para além do uso litúrgico, influencia na formação das identidades e memórias dessas pessoas, sendo algo extremamente importante para a valorização dessa sabedoria ancestral. Afinal, o que motivou Mãe Apolônia Gomes na confecção e na necessidade de construção da primeira roupa,

⁷ Termo cunhado por Leda Maria Martins (2003), designa histórias e saberes ancestrais divulgados não apenas por meio da literatura, mas também pela oralidade e em manifestações performáticas culturais, como os congados.

⁸ O mesmo que *abian*, no Ketu. Iniciante.

⁹ Cargo importante, responsável por cuidar de boa parte das atribuições do Nkisi, no que condiz, inclusive, cuidar dos adereços e “vestir” a divindade.

¹⁰ Cargo geralmente designado a homens, no que diz respeito ao cuidado com o culto e, principalmente, na condução dos jingomas, os tambores do culto Congo Angola.

¹¹ Iniciado no candomblé.

além, é claro, de toda simbologia e função litúrgica estabelecida nessas vestimentas? Também cabe pensar como essa indumentária corresponde à performatividade e à universalidade com as quais esses corpos negros se relacionam quando “vestidos” de Nkisis, em sua expressão na dança e no movimento de atravessamentos históricos, ancestrais, espirituais.

Já com a pretensão de contribuir para a minha comunidade de *Ngunzo*¹², desde que ingressei como aluno no mestrado do Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo (USP), eu me senti muito estimulado a esboçar este artigo mesclado com entrevista a partir de algumas provocações advindas da disciplina *As artes cênicas como possível extensão do terreiro: os trajes do rito, da performance e da cena negra*, ministrada, no primeiro semestre do ano de 2023, pelo professor doutor Fausto Roberto Poço Viana¹³. Foram encontros de muitas ideias ampliadas, discussões interessantes e leituras históricas compartilhadas a partir do que *se veste*, nos quais eu, já ciente da extensa produção de indumentárias de Nkisi de minha *Nengwa* – destinadas totalmente aos seus filhos e filhas de santo em toda a sua trajetória como líder religiosa –, me senti estimulado a iniciar essa investigação, naturalmente dotada de lacunas: por não ser essa a minha formação profissional de origem, limitando-me de uma visão técnica mais apurada; por se tratar de uma história familiar, que ainda está sendo investigada e descoberta – como muitas das histórias de famílias negras nas Américas, cheias de incongruências de dados que, se tivermos sorte, podem ir além dos documentos de compra e venda de nossos antepassados –, mas, ao mesmo tempo, iniciando um ciclo de escritas que farão parte da documentação de sua história, como uma mulher representante de uma das casas mais tradicionais da cidade de Salvador, entrelaçada na formação de sua cidade e de seu bairro de nascimento, a Fazenda Grande do

¹² Energia que move a vida. Compreensão semelhante ao conceito do Axé Yoruba.

¹³ Fausto Viana é bacharel, mestre e doutor em Artes Cênicas pela ECA-USP. Professor livre-docente da Universidade de São Paulo. É autor, entre outros, dos seguintes livros: *Para documentar a história da moda: de James Laver às blogueiras fashion; O traje de cena como documento; Dos cadernos de Sophia Jobim. Desenhos de história da moda e de indumentária e O figurino teatral e as renovações do século XX*. E-mail: faustoviana@usp.br.

Retiro, um importante bairro histórico¹⁴ da cidade de Salvador, de origens entrelaçadas às gerações de tantas outras famílias negras, residentes nele até hoje.

Figura 2 – Letreiro do barracão do terreiro Imbanzangolá, localizado hoje na Rua Benedito Jenkins 459 - E, Loteamento Nogueira, Águas Claras, Salvador (BA)



Fonte: Werlen Lobo

Outro fator importante de citar, como presente em nosso *Nzo*¹⁵, é a presença e a liderança da mulher negra, epicentro da formação e da identidade plural da cultura brasileira e responsável por manter boa parte dessas tradições e conhecimentos ancestrais. Ruth Landes, antropóloga estadunidense com larga contribuição para o estudo dos candomblés no Brasil, em seu livro *A cidade das mulheres* (1967), apresenta as religiões de matrizes africanas como marcadas

¹⁴ Antes reduto de pessoas escravizadas nos engenhos locais e de criadores de gado (sabe-se, por fontes orais, que, nesse local, parte de meu núcleo familiar, por parte de pai, nasceu, ao qual Mãe Apolônia Gomes pertence), hoje é periferia situada na zona norte central da cidade soteropolitana. É o quarto bairro mais negro de Salvador e sua região foi ponto de fundação de importantes terreiros do Brasil, como o Tubensí e a Gomeia, entre outros.

¹⁵ Assim como *Iban*, outra palavra para “casa”.

por essa forte liderança feminina, o que nos dá um recorte preciso a partir dessas comunidades no que diz respeito ao gênero, à classe e à raça nos marcadores afro-brasileiros. Landes cita também que há um destaque nos candomblés em relação a outras religiosidades quanto à presença e à liderança feminina em seus cultos (LANDES, 1967): a “troca” de poder. Uma vez pertencente ao gênero masculino em África, nas Américas, passa a ser a mulher negra sua grande condutora em virtude das altas taxas de perseguição, assassinato e mortalidade masculina – carne para moer na máquina de trabalho escravocrata – em contraponto às atividades de ganho das mulheres escravizadas livres ou em busca de alforria que, entre outros fatores, puderam adquirir capital social e uma sutil ascensão financeira. Ou seja, a diáspora promoveu no Brasil, especificamente, uma profunda transformação dos costumes, nos quais a presença da mulher negra, como visto nos dias de hoje e não só no aspecto religioso, tem um destaque impossível de ignorar em sua formação.

Do mesmo modo, é extremamente importante, ao apresentar esse artigo entrevista, suscitar outro aspecto que atravessa esse conhecimento e vem sendo rediscutido cada vez mais nas rodas sobre a diáspora negra do Brasil: a presença da cultura dos povos bantos¹⁶ na formação do país. Embora apagada e quase que desaparecida durante um bom tempo em virtude dos processos socio-históricos dos movimentos atlânticos negros no Brasil, sabe-se que ela é importantíssima na construção da identidade negra, baiana e brasileira. A educadora e pensadora Valdina de Oliveira Pinto, conhecida como Makota Valdina, traz esse ponto à tona quando discute a falta de registros e de importância nas manifestações da religião de matriz Congo Angola. Indicando, nas pesquisas de candomblé, principalmente em estudos do fim dos anos 1960 a meados dos anos 1990, uma certa “pureza Nagô” em detrimento de outras que eram entendidas como inferiores, no

¹⁶ Termo utilizado inicialmente pelo linguista alemão W. H. I. Bleek (1827-1875), refere-se a um tronco linguístico, ou seja, é uma língua que deu origem a diversas outras línguas no centro e no sul do continente africano. A palavra acabou sendo aproveitada para se referir ao conjunto de 300 a 600 grupos étnicos diferentes que povoam essa área. Importante destacar que se trata de uma classificação baseada na semelhança linguística e, por isso, a palavra banto não se refere a um povo, nem sequer a uma etnia.

que ela citava como *nagocentrismo*¹⁷ (PINTO, 1997). Algo que influenciou e ainda influencia os rumos de boa parte dos estudos e de representações (na música popular e na difusão jornalística, por exemplo) sobre a religiosidade negra no Brasil, uniformizando uma entre várias Áfricas, em detrimento de outras matrizes africanas incorporadas no Brasil que acabaram tornando-se invisibilizadas, deixando de destacar modos de pensar importantes de serem desvelados para um aprofundamento maior de nossa história, identidade e memória. Torna-se salutar, a partir daí, descentralizar um conhecimento uniforme acerca de identidades afro-brasileiras, sempre afirmado que, quando falamos de cultura de matrizes africanas, estamos nos referindo a sabedorias milenares, de diversos povos de África. Um continente monumental, assim como o que estamos hoje, de onde foram trazidos inúmeros cultos, conhecimentos, línguas distintas e diversas expressões de existência. Por fim, para a construção deste trabalho, norteado por trechos de falas da própria Nengwa, há alguns registros fotográficos do acervo antigo do Imbanzangolá, assim como algumas fotografias atuais do dia da entrevista apresentada e de algumas das indumentárias que sobreviveram à ação do tempo e que um dia vestiram os seus primeiros filhos e filhas de santo.

¹⁷ Termo que a própria Valdina utilizava para se referir à invisibilização da contribuição banto na formação das religiosidades afro-brasileiras em relação à religiosidade Nagô.

4. Um pouco de Nengwa Amazi Kiluji

Figura 3 – Mãe Apolônia Gomes vestindo uma de suas indumentárias. Destaca-se a saia azul contendo suas fitas de Nengwa



Fonte: Autor desconhecido, 2018.

Apolônia Gomes (Figura 3), Mametu de Nkisi Apolônia Gomes, de *dijina* Nengwa Amazi Kiluji, carinhosamente Mãe Naná de Mikaya¹⁸, é natural de Salvador, Bahia. Nascida em 1929, é Mametu Nkisi do Terreiro Imbanzangolá, fundado em 1944 sob sua liderança, antes localizado no bairro da Fazenda Grande do Retiro – seu bairro de origem, antiga zona rural da província da Bahia – tendo sido movido posteriormente para o bairro de Águas Claras¹⁹, onde está até os tempos atuais. A casa descende de uma das mais tradicionais raízes de candomblé do Brasil, a Raiz Tombenci, é considerada a casa de tradição Congo Angola mais antiga do país²⁰. Há muitos relatos históricos nessa

¹⁸ Nkisi relacionada aos mares e conhecida como “dona das cabeças”.

¹⁹ Bairro de Salvador próximo ao limite do município, a noroeste.

²⁰ Tumbensi, Tombenci, no Congo Angola, quer dizer Casa de Oração; Templo da Terra; Templo de Kaviungo, Nkisi da Terra, dos processos de cura e doença. Terreiro fundado em 1850, pelo liberto de origem angolana Roberto

caminhada de 94 anos de idade que se confundem com o Candomblé. Memórias negras entrecruzadas e pulsantes, mas que também foram se perdendo conforme não investigadas; por causa de processos religiosos familiares internos de cristianização e demonização das religiões de matrizes africanas; paralelas à idade avançada da matriarca e à carência de documentação diante da extensa quantidade de documentos históricos (material e imaterial) que o Terreiro dispõe e que só agora tem sido investigado.

Esse acervo conta com um número muito grande de vestes, indumentárias, adereços, emblemas, cantos, danças, pinturas e, sobretudo, uma pasta com mais de 1.500 peças fotográficas que têm exigido um imenso desafio no que tange à identificação e à organização de todo esse material por parte de uma geração mais atual da casa²¹, consciente da importância de reconhecimento e registro dessas memórias ainda com a presença da Mametu em vida. Sem escolaridade completa, Mãe Apolônia sempre se preocupou muito com as práticas de acolhimento, recepção e assistência às pessoas da comunidade que realiza e com as obrigações e os cuidados na manutenção da tradição nos cultos e de transmissão da tradição do candomblé Congo Angola, fazendo-se necessário, nesse momento, a compreensão de toda essa trajetória com o intuito também de manter viva a memória coletiva em torno de sua presença.

Nessa breve conversa conto também com a presença de Werlen Lobo, o Kambondo Mutakesi; meu primo, filho da casa e também neto de Mãe Apolônia. Werlen tem capitaneado, junto comigo e outros filhos e apoiadores, o processo extenso e trabalhoso de documentação do nosso acervo. Fomos, com o registro fotográfico e videográfico nosso e do artista Diney Araújo²², mostrando para

Barros Reis (de dijina Tata Kinunga Kinanga), é uma das casas de candomblé mais antigas do país. Após seu falecimento, em 1909, a casa passou a ser comandada pela Mametu Maria Neném. Tem-se notícia que, antes, o Tombenci havia sido fundado em um lugar chamado “Nó de Pau”, localizado na Fazenda Grande do Retiro, mesmo local de fundação do Imbanzangolá. A Raiz do Tombenci, como é muito referenciada, ajudou na difusão do culto e contribuiu para a formação de muitas outras casas na região e no resto do país (COSTA, 2018.).

²¹ Temos, como pretensão, entre outras coisas, organizar esse acervo para a fundação de um museu digital sobre a casa dada a sua relevância histórica e abundância de materiais.

²² Fotógrafo soteropolitano.

a Nengwa algumas indumentárias confeccionadas por ela mesma, enquanto conversávamos e escutávamos algumas das histórias que elas mesmas contavam. Dada a gostar de entrevistas sempre que pode, nossa Nengwa traz aqui um pouco de sua trajetória e reflete sobre como a costura influencia e ajuda na manutenção de suas memórias empíricas e ancestrais. As transcrições presentes aqui correspondem a um compilado de duas entrevistas realizadas por mim entre novembro de 2022 e maio de 2023 dentro de sua casa, que fica em frente do terreiro, onde ela sempre residiu.

Figura 4 – Mãe Apolônia, Werlen Lobo e eu, conversando sobre as indumentárias



Fonte: Diney Araújo, 2023.

Nengwa – Boa tarde, meu nome é Apolônia Gomes, mais conhecida como Naná (risos). Tenho 94 primaveras. A minha *dijina* é Amazi Kiluji. Sou Filha de Kayala²³ e do terreiro Imbanzangolá. O terreiro, eu abri na Fazenda Grande do Retiro, mas como foi ficando muito cheio – era muita gente! – compramos²⁴ esse terreno aqui. Em Águas Claras, temos mais de 60 anos. Quem me iniciou

²³ Outro nome referenciado à Mikaya, divindade das águas.

²⁴ Essa aquisição foi realizada com a ajuda dos irmãos homens. Apolônia é a mulher mais velha de 8 irmãos, quatro homens e quatro mulheres.

foi Mãe Domingas de Kaloyá²⁵. Quando mamãe casou, com 4 meses de casada, minha vó foi tirar o *nzimbo*²⁶, em Pojuca²⁷. O pai de santo jogou e disse: “Sua filha está grávida! É mulher, ela é filha de Kayala! Quando nascer, já faz o cargo dela”. Fui iniciada ainda no colo. Eu, com 5 anos, já curava. Desde pequena que levava presente pra Kayala num barquinho lá na Lagoa do Abaeté²⁸. Ia me tremendo toda! Tenho mais ou menos 89 anos de Santo²⁹. Hoje em dia, meus joelhos são doentes de tanto dançar candomblé (risos).

Figura 5 – Mãe Apolônia no terreiro Imbanzangolá, portando indumentária confeccionada por ela mesma, anos 1970



Fonte: Autor desconhecido.

²⁵ Importante sacerdotisa Congo Angola do Estado da Bahia.

²⁶ Como se diz o jogo de búzios, na tradição Congo Angola.

²⁷ Cidade do Recôncavo Baiano.

²⁸ Lagoa situada no bairro de Itapuã, em Salvador. Historicamente conectada com a história dos candomblés na Bahia.

²⁹ Não se sabe ao certo a idade de iniciação da Nengwa, embora se saiba que foi na tenra infância.

Nengwa – Não tive filhos. Criei um monte dos outros. Os médicos disseram que eu poderia ter filhos, mas não quis. Tive um marido que bebia demais e aí não quis mais ter filhos. Crio os dos outros, meus filhos (de santo), sobrinhos, netos... e num instante construí isso aqui, sem ajuda de homem nenhum! Eu e meus filhos. Eu carregava balde com as mulheres, fazíamos comida, os homens faziam a massa, botaram o bloco onde eu dizia... e hoje é isso tudo aqui.

Figura 6 – Mãe Apolônia analisando algumas de suas peças



Fonte: Diney Araújo, 2023.

Nengwa – Ganhava dinheiro com consulta, fazendo trabalho, cozinhando, costurando... hoje em dia, não consigo mais fazer tanta coisa assim. Mas aprendi foi coisa, tanta que nem lembro mais (risos).

Entre esses saberes, destaca-se a confecção de indumentárias e adereços produzidos para as saídas de suas primeiras *barcas*³⁰ de muzenzas, que foram, segundo suas palavras, “tantos, que perdi a conta”. Entre os anos 1960 e 1990, principalmente e até o tempo presente, muitos foram os filhos iniciados. Encontramos boa parte desse acervo depositado em malas não armazenadas da melhor forma possível, sofrendo um pouco com a ação da umidade e do tempo, a deterioração de alguns materiais mais rústicos, como o algodão, com outros mais sintéticos, como miçangas de plástico, lantejoulas, etc. Notam-se entre suas peças, diversos bordados de *richelieu*³¹, técnica muito presente nas vestes de candomblé. Especificamente em relação ao *richelieu*, tratava-se de um bordado comumente manufaturado e vendido para subsistência familiar, principalmente no fim do século XIX e início do século XX, Mãe Apolônia relata como se trata de um conhecimento passado entre as gerações de mulheres na família:

Nengwa [sobre o *richelieu*] – Eu aprendi essas coisas com mamãe e outras mulheres. A fazer na mão e depois usar a máquina de costura. Fazia sempre no pano branco ou, senão, na cor do Nkisi.

De fato, após a Abolição, saber bordar a técnica europeia do *richelieu* garantiu a sobrevivência de muitas mulheres alforriadas, que passaram a ganhar a vida como bordadeiras (produzindo em alta escala e com uma diversidade de técnicas) que atendiam às famílias abastadas de Salvador. Esse tipo de bordado também passou a ser um símbolo de *status* entre essas mulheres de santo, sendo amplamente incorporadas nas vestimentas religiosas.

³⁰ A iniciação pode ser para um muzenza, ou um grupo deles. “Barca”, refere-se à saída de mais de um iniciado.

³¹ Técnica de origem europeia muito incorporada às vestes litúrgicas de matrizes africanas no Brasil. Deve-se esse nome ao Duque de Richelieu, político francês que patrocinou a ida de tecelões Italianos para aplicar esse conhecimento em território francês. Conhecida também como *punto tagliato*, na Itália, e *point coupé* (ponto cortado) na França, é considerado um dos primeiros passos para a criação da renda.

Figura 7 – Exemplo de bordado de richelieu executado por Mãe Apolônia



Fonte: Diney Araújo, 2023.

Werlen – E como a senhora aprendeu a fazer o bordado?

Nengwa – Eu, primeiro, penso no desenho. Depois, vou cortando e vou bordando como eu gosto. É flor, é pássaro, é peixe... depende do santo³². Aí, vou puxando a linha e fazendo o desenho. Depois, eu vou montando o resto. Boto na máquina... Isso aqui tudo, eu mesmo fazia pra mim, passando na máquina, cortando o pano bordando... depois, vou recortando com essa minha tesourinha (mostrando a pequena tesoura que guarda numa bolsa).

Também, no meio dessas vestes que tive acesso, encontramos vestidos com *fuxicos*³³, sobreposição de tecidos, construções com lantejoulas, em temas que traduzem a beleza e a representação dessas memórias ancestrais e coletivas em meio a *Kizomba*³⁴.

³² Referindo-se à diversa policromia e complexa simbologia dos Nkisis na religião.

³³ Técnica que consiste no reaproveitando de tecidos e retalhos, recortando inicialmente os tecidos em forma de círculos, alinhando suas extremidades.

³⁴ Do kimbundu, confraternização. Refere-se a determinadas celebrações no Congo Angola.

Figura 8 – Organização de miçangas em tecido sintético, feita na máquina de costura (sem data definida)



Fonte: Diney Araújo, 2023.

A questão do trabalho manual e coletivo é intensamente presente nas tradições africanas e afro-brasileiras. Seja nos quilombos ou nos terreiros mais antigos, desde a veste até a comida, no asseio da casa, a preparação para as festas, tudo depende do trabalho coletivo. A partir das relações dos seus adeptos e adeptas, e nos seus entrecruzamentos de histórias individuais atravessadas por toda a complexidade do contexto socio-histórico negro no Brasil, é que se começa também a fortalecer essas memórias que ora são subjetivas, ora coletivas. Por já se tratar de atividades litúrgicas, no sentido da confecção das roupas, não há na casa uma necessidade específica de submeter o tecido ou a feitura a algum fundamento religioso. O trabalho, as atividades de função e obrigação no terreiro, salvo casos específicos, nesse tipo de feitura já preparam a vestimenta no ambiente de *Ngunzo*. O que se torna indispensável é, justamente, o conhecimento e a apurada visão litúrgica acerca das especificidades do Nkisi, o que cargos de mais tempo, como por exemplo, *Makotas* e *Ndengues*³⁵ demonstram, ou mesmo uma pessoa

³⁵ Ndengue, do kimbundu, pode se referir a *Tata Ndengue* ou *Mametu Ndengue*. É o segundo cargo mais alto do terreiro. Na ausência da Mametu, é ela quem

com habilidade e sensibilidade técnica e estética suficientes para esse tipo de indumentária, com um conhecimento necessário de todas as suas especificidades religiosas, conforme a tradição de cada casa. A questão do tempo de realização dessas peças é também algo interessante a se pensar:

Elinaldo – E quanto tempo levava geralmente para poder fazer uma peça dessa?

Nengwa – Ah, eu levava muito tempo. Meses! Por que não era só isso que eu tinha pra fazer, né? (risos). Eu bordo, cozinho, atendo, cuido de filho, de neto; tem dia que tinha consulta, festa, trabalho pra arriar... Já bordei muito pra filho de santo. Hoje em dia que não consigo mais fazer essas coisas e preciso que me ajudem.

Figura 9 – Detalhe de fuxico e lantejoula para saia



Fonte: Diney Araújo.

assume o comando do terreiro. Está sempre presente e faz parte de todos os preceitos e obrigações.

Hoje, já com idade avançada e dificuldade de se adaptar à contínua intensidade do labor que lhe foi deixando cada vez mais cansada, a Nengwa já não mais consegue confeccionar essas indumentárias, restando a memória oral dessa sua experiência. Parte dessa tradição tem sido mantida por alguns filhos da casa pelas lembranças do que se apreendeu. Mas, no geral, hoje em dia, prefere-se a compra dessas vestes de outras pessoas que as confeccionam ou mesmo em lojas especializadas em artigos de candomblé pela cidade. Algumas delas são, geralmente, feitas industrialmente e com materiais sintéticos.

Nengwa – E ainda, aqui, a gente depois lavava, botava na goma, pra enxugar, pra pessoa poder vestir direito... Cada roupa dessa tem história que nem lembro... Aos poucos, vai se perdendo com o tempo e ninguém vai falando mais...Hoje em dia, a gente acaba comprando.

5. Conclusão

Figura 10 – Mãe Apolônia Gomes, anos 1980



Fonte: Autor desconhecido.

Esse é um primeiro movimento de tentar buscar uma percepção cultural e histórica, material e imaterial da existência do terreiro Imbanzangolá e de sua fundadora, a Mametu Nkisi Apolônia Gomes, ou Mãe Naná, como gosta de ser chamada. Muita coisa há de ser alcançada, revisada nessa mata escura e de certa maneira pouco explorada. Há bastante a ser reconstruído e reconectado em histórias que há muito tempo foram produzidas e guardadas num quase esquecimento. Iniciar essa pesquisa oficialmente, mesmo me aventurando brevemente em abordar alguns aspectos das indumentárias do candomblé, fez-me enxergar um pouco mais a amplitude das memórias. De como elas são construídas de fato, feito as tramas de um tecido entre linhas e lacunas que formam um todo. Recuperar e preservar esse legado é algo importante em sua concepção.

Nengwa – Olha, eu acho importante isso que vocês tão fazendo, viu? De não deixar morrer essas coisas que tão se perdendo. Pra fazer as coisas tem que se ter tempo e se não tem quem aprenda, quem queira aprender, não vai ter quem ensine. O meu medo é disso tudo acabar. Mas eu sei que não vai!

Pesquisar a dimensão da indumentária e sua maneira de firmar essas memórias negras insurgentes e resistentes oriundas de uma comunidade de candomblé é também atravessar por histórias individuais e coletivas entrelaçadas que correspondem à formação do Brasil. As *sabenças* e *oralituras* de Nengwa Amazi Kliluji e a documentação dessa rica experiência em tanto tempo de *Ngunzo* são caminho para a compreensão de uma memória familiar, territorial, geográfica, socioeconômica e histórica, perpassando pelas questões de raça e gênero. Por se tratar de um terreiro de tradição Congo Angola, de raiz Tumbensi, fez-se necessário trazer aqui também palavras e termos utilizados nos cultos de origem banto, em sua maioria da língua kimbundo, buscando ampliar a concepção de quais Áfricas povoam o país que mais recebeu povos de África em toda a história. Mãe Apolônia Gomes ajuda a tecer as memórias negras importantíssimas por meio de suas vestes, que vestem o divino. Memórias estas que

contribuíram imensamente para que comunidades negras resistissem e compreendessem seu lugar de existência na diáspora. Pelo saber e por toda a beleza bordada nas indumentárias materializadas por suas mãos. *Zara Tempu*³⁶!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Araújo, Emanoel. Negras memórias, o imaginário luso-afro-brasileiro e a herança da escravidão. *Estudos Avançados*. [S. 7.], v. 18, n. 50, p. 242-250, 2004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9984>. Acesso em: 6 ago. 2023.
- CANDAU, Joël. *Memória e identidade*. São Paulo: Contexto, 2011.
- COSTA, Hildete Santos Pita. *Terreiro Tumbenci: um patrimônio afro-brasileiro em museu digital*. 2019. Tese (Doutorado) - Programa de Doutorado Multi-Institucional e Multidisciplinar em Difusão do Conhecimento da Faculdade de Educação, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2019. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/28515>. Acesso em: 6 ago. 2023.
- GONZALEZ, Lélia. *Por um feminismo afro latino americano*. 1988. Disponível em <http://www.letras.ufmg.br/literafro/ensaistas/24-textos-das-autoras/1445-lelia-gonzalez-por-um-feminismo-afro-latino-americano>. Acesso em 6 ago. 2023.
- LANDES, Ruth. *A cidade das mulheres*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2002.
- MARTINS, Leda Maria. *Performances da Oralitura: Corpo lugar da memória*. Letras, [S. 7.], n. 26, p. 63-81, 2003. DOI: 10.5902/2176148511881. Disponível em: <https://periodicos.ufsm.br/letras/article/view/11881>. Acesso em: 6 ago. 2023.
- NASCIMENTO, Abdias. Teatro Experimental do Negro: trajetória e reflexões. In.: *Estudos Avançados*. [S. 7.], v. 18, n. 50, p. 209-224, 2004. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/eav/article/view/9982>. Acesso em: 8 ago. 2023.
- PINTO, Valdina. Nação Angola. In: ENCONTRO DE NAÇÕES DE CANDOMBLÉ, 1997, Centro de Estudos Afro-Orientais da UFBA, 1997, Salvador. Anais... Salvador: UFBA, 1997.

³⁶ Saudação a Kitempu, ou Tempo. Nkisi ligado ao ar, responsável pelas estações do ano e pelo tempo cronológico.

Conhecendo o autor deste capítulo:



Elinaldo Pereira Nascimento: Músico, multi-instrumentista, Ator, músico de cena, compositor, arranjador, diretor musical, poeta, pesquisador e arte-educador. Graduado em Licenciatura em Teatro pela Universidade Federal da Bahia (UFBA), pós-graduado em Arte Educação (UFBA) e mestrandando no PPGAC da Universidade de São Paulo (USP).

elinas@usp.br

PALAVRAS-CHAVE: Indumentária; Candomblé Congo Angola; Memórias Negras.



Tecido funerário feito de lã e algodão.
Nigéria, 1971. British Museum,
número Af1971, 36.169

Capítulo 7

MARACATU: ENTREVISTA COM FERNANDA ECHUYA E MESTRE HUGO LEÃO DA CAMPINA

*Maracatu: Interview with Fernanda Echuya and
Mestre Hugo Leão da Campina*

Cherubini, Gabriela; bacharel em Desenho de Moda;

cherubinigabi@gmail.com

Lobo, Flávia; bacharel em Educação Artística;

flavialobodefelicio@gmail.com

Este artigo traz uma combinação de duas entrevistas, com Fernanda Echuya e com Mestre Hugo, realizadas por telefone em julho de 2023, que buscam escutar os aprendizados e as experiências sobre o maracatu, cuja linha histórica é construída por diversas pessoas que viveram e vivem essa cultura popular. Nessas conversas, escolhemos três vieses: primeiro, o da religiosidade do candomblé que guia as Nações; segundo, o de uma pessoa que nasceu dentro do maracatu de Recife, Hugo Leonardo, da Nação Leão da Campina, mestre desde 2009 e mestre e vocalista do Coco de Besouro Mangangá desde 2011; e terceiro, o da pesquisadora da cultura popular brasileira Fernanda Echuya, formada em Comunicação pela PUC-SP, criadora do Encontro Nacional de Maracatu e do site Maracatuteca (www.maracatuteca.com) – portal de salvaguarda do Maracatu de Baque Virado, o único nesse formato existente desde 2016 – e que transformou sua vida a partir do encontro com o maracatu.

Segundo o jornalista e fundador do Centro de Pesquisas Folclóricas Mário de Andrade, Rossini Tavares de Lima, maracatu é um

[...] folgado popular, folclórico, dramático, coletivo e com estruturação. Dramático não só no sentido de ser uma representação teatral, mas também por apresentar um elemento especificamente espetacular, constituído pelo cortejo, na organização, nas danças e cantorias. Coletivo por ser de aceitação integral e espontânea de uma determinada coletividade, e com estruturação, porque, através da reunião de seus participantes, dos ensaios periódicos, adquire uma certa estratificação. Seu cenário são as ruas e praças públicas da cidade, especialmente em dias de festas locais, em louvor dos santos padroeiros e do calendário. (LIMA, 2006, p. 11)

Maracatu são Nações, baque virado, baque solto, tradição cultural e religiosa, que preservam o encontro, a memória coletiva e o folgado na criação de um território para uma das maiores expressões do Brasil.

Figura 1 – Fernanda Echuya



Fonte: Acervo Fernanda Echuya.

Gabriela – Gostaria de iniciar esta conversa pedindo para você se apresentar e falar qual é a sua relação com o maracatu.

Fernanda – Meu nome é Fernanda Echuya tenho 39 anos, nasci na cidade de São Paulo, mas moro em Paraty, no Rio de Janeiro. Sou formada em Comunicação e Multimeios.

Os tambores e a cultura popular são um divisor de águas na minha vida. Foi quando me tornei agente cultural, onde coloquei e depositei meu conhecimento e é como atuo nas várias expressões da cultura popular, tanto no corpo do brincante quanto na percussão e no canto, na atuação com o maracatu. Tem dois trabalhos que julgo importantes da minha trajetória: um é o Encontro Nacional de Maracatu, que existe há 12 anos, um projeto itinerante que ocorre nacionalmente e a cada ano chega a uma região levando diferentes mestres e maracatuzeiros, mostrando suas lutas, belezas, história; o outro é o Maracatuteca.

Como se cria um grupo de maracatu? Como se dá a formação das Nações?

A matriz é espiritual e religiosa, não tem outro modo. E surgiu dessa maneira, mas, como tudo que se difunde muito, até tem uma palavra acadêmica para isso, espetacularização, tornou-se um espetáculo. De certa maneira, muda a raiz. A modernidade faz isso com tudo, mas a essência está no terreiro, e do terreiro ela vai pra rua, e ela vai pra rua de diferentes jeitos. Acho que todas as manifestações têm essa raiz, por mais disfarçada que estejam: de uma fuga das mazelas sociais, do povo negro para conseguir se expressar e esconder um pouco a espiritualidade que era reprimida. Então sim surge do terreiro, têm várias Nações, de localidades diferentes da África, que saíram de lá e aqui se encontram como Nações, identificando os povos e suas etnias, por exemplo, a Nação Ketu, a Nação Angola. O Maracatu Nação é justamente isto, ele vincula a religião com a brincadeira do maracatu, porque o maracatu é puramente espiritualidade, tanto que seu objeto mais importante é a Kalunga¹. Ali, dentro da boneca, tem um espírito ancestral que é reverenciado, alimentado, respeitado por aquela comunidade; o espírito move a comunidade. É importante saber o que são os

¹ Kalunga é o elemento mais sagrado dos maracatus Nação de Pernambuco. São bonecas de madeira ou de pano que representam os eguns protetores da Nação.

grupos de raiz cultural, as nações de Pernambuco e os grupos percussivos.

Figura 2 – Dama do Passo e Kalunga



Fonte: Acervo Nação Leão da Campina.

Como você vê a importância do maracatu para a cultura brasileira? É uma cultura oral que passa de geração em geração? Tem a linha que é oral e hereditária, mas não só, porque a comunidade forma uma grande família e há muito movimento social nas áreas mais pobres da periferia, onde se encontram as raízes e matrizes dessa cultura.

Qual é a diferença entre as nações menores e as nações de passarela? Como se dá esse funcionamento?

Bom, estamos falando de Recife. Você tocou em um ponto que é uma discussão política, porque eles têm uma dificuldade de contemplar todas as 35 nações, existe uma burocracia que sempre atrapalha, porque, pra você desfilar, precisa de um CNPJ ou de uma representação das Associações dos Maracatuzeiros. Todos os anos, a prefeitura de Recife lança um concurso para a passarela

do domingo de carnaval, que é super debatido e controverso. Alguns dizem que acirra a competitividade entre as nações. Muitos defendem, dizem que é saudável, pois impulsiona a criação, mas as maiores nações sempre são as mais contempladas, e as menores não são, por isso, há uma discussão delicada e que sempre está em pauta.

Como o maracatu se organiza dentro dessa força e dessa luta?

A força comunitária se organiza, eles fazem arrecadações para as pessoas dos maracatus que não têm dinheiro, pedindo alimentos e troco. Pensando nesse custo alto, na demanda da parte espiritual, dos sacrifícios (galinha, bode, que são as oferendas, as roupagens, presentes, frutos e os instrumentos). Eu fico impressionada com a contribuição das pessoas mais pobres, elas tiram do que é seu para dar aos outros, pois sabem que essa rede funciona.

Essas arrecadações vêm da valorização da cultura popular e do terreiro?

Sim, vêm das duas coisas, mas muito mais pela simpatia com o terreiro, porque a mãe de santo está na casa e as pessoas batem lá com dor, dificuldade, e ela acolhe, faz o ebó, passa banho de folha e isso muda a vidas das pessoas. O terreiro recebe ajuda porque ele dá muita ajuda, ele é a base do maracatu.

Sobre as roupas, eu gostaria de saber: como se dá o processo criativo delas?

Tudo tem um grande fundamento: o cortejo, o formato, os personagens e a lantejoula. Tem uma ilustração no livro *Maracatus do Recife*, de Guerra Peixe, com esse esquema bem explicado, de como se dá a organização, onde cada personagem fica e como todos entram. Por exemplo, o Caboclo Arreia Mar² faz referência ao povo das matas, o povo originário da terra, abre

² Caboclo Arreia Mar ou Caboclo de Pena, personagem que representa um índio e carrega um arco e flecha, representado pela sabedoria dos povos indígenas e a proteção dos espíritos das florestas. Site Maracatuteca.

o cortejo africano, deixando passar, ele é um caboclo de fundamento da cultura indígena. Ele aparece com penas coloridas, e tem a preaca, que é o instrumento dele, o arco e a flecha. Ele dança e toca ritmado. Cada pessoa ali tem um papel e uma ordem de chegada. Hoje, tem vários critérios, têm diversas alas e as sutilezas de cada Nação. Na ala de branco, não podem faltar representantes, as mães de santo e as mulheres bordadeiras. Sobre as roupas das baianas, vemos vídeos muito antigos da Nação Maracatu Leão de Coroado. Tem uma diferença bem ressaltante que você vê, a saia de armação, antes, era só um volume para ganhar corpo. Dos anos 1990 para cá, foram criadas armações que são uma roda, que, naquela época, eram feitas de ferro fino, pesado; hoje em dia, se usa plástico, que fica na borda mais externa, rodando bem a saia. É um diferencial dos dias de hoje. No universo dos trajes, o que liga o maracatu e o terreiro é o fato de o Ori estar sempre coberto, um fundamento que vai em todo o pavilhão. Não tem cabeça descoberta no maracatu. Os batuqueiros estão de chapéu de palha, que, hoje em dia, são mais modernos, nos concursos e nas passarelas, isso muda todo o ano, uma fita, um enfeite, cada Nação faz seu desenho. A passarela traz novas demandas, que vão se modificando e se modernizando a cada ano.

Figura 3 – Nathalia Castro (princesa)



Fonte: Acervo Nação Leão da Campina.

E como se dá a confecção das roupas?

As bases são costuradas, depois desse *flow* de passarela. É feito tudo na cola quente, as pedrarias e as penas. O que o mestre fala que é importante é o brilho, pois a roupa tem que pular aos olhos de quem as vê, tem que ter brilho. O tecido mais usado é o cetim, mesmo ele sendo muito calorento.

Existe alguma nação que costura manualmente as peças, os bordados?

Aí você precisaria direcionar sua pergunta para dona Marivalda, costureira, rainha da Nação Estrela Brilhante do Recife, porque isso é fundamental, ela deve ter uma peça feita manualmente. Mas, uma coisa tenho certeza: todo ano muda, e como é uma demanda financeira, ela não faz uma roupa a mão todo ano, porque ela não faz só para ela, faz para a Nação, que tem em torno de 100 a 200 pessoas.

Quantas pessoas são responsáveis pela feitura das roupas no ateliê de costura? Elas fazem para outras nações?

Às vezes, as Nações maiores têm uma prática mais solidária, elas se desfazem de algumas roupas e doam para as Nações menores. As Nações são parceiras, amigas umas das outras. Sobre a quantidade de pessoas que fazem o maracatu acontecer, é assim, tem até uma frase que eles falam: o carnaval passa e a fome fica. Porque o ano todo eles respiram aquilo, é aquilo que eles têm. O maracatu está na casa deles, eles estão ali o tempo todo fazendo e pensando o maracatu. Por exemplo, a Marivalda faz acontecer toda a produção com o Aricleiton, que é o braço direito dela, ele é da comunidade LGBTQIAPN+, no qual se faz muito presente e pungente dentro dessa cultura. A Marivalda manda e eles fazem. Tem até toada. Ela manda e faz o papel das rainhas. Matriarcado, né? E ela tem as pessoas que vão operar o que ela vai determinar. Tem também o Robson da Nação Tupinambá, nação periférica, um costureiro LGBTQIAPN+, que coordena e faz o ateliê de costura.

Como o maracatu reverbera no seu coração?

Ixi, Maria, meu Deus, vou chorar. Mentira! Enquanto você perguntava, já me ocorreram outras coisas pra dizer. Eu me lembrei da questão do branco, o branco vem do terreiro, de usar branco, e por quê? Isto está num lugar espiritual, pra ver a sutileza, o branco reflete a cor, enquanto o preto absorve, você fica numa penumbra, o branco reluz. E isso é num nível de luz, um nível espiritual, do mundo invisível. Então, o branco é uma coisa que eu levo pra vida, por causa disso, mudei meus hábitos.

Figura 4 – Mãe Nádia



Fonte: Acervo Nação Leão da Campina.

Eu sou batuqueira, conheci e fiz minha primeira oficina de maracatu em 2007, na Escola Alves Cruz. Lá, vesti um tambor pela primeira vez e não fiquei uma semana mais sem vestir. O tambor me despertou pra muitas coisas, me mostrou um mundo espiritual. Uma cultura assim é um encantamento, algo muito maior do que a vida. A gente vive num fluxo de viver, comer, trabalhar, fazer dinheiro ou não, o tambor leva você pra outro lugar. Eu tô falando do tambor em alusão à cultura popular, às culturas tradicionais. Eu não gosto nem de usar esse termo “popular” porque ela não é tão popularizada quanto a gente gostaria que fosse, ela é tradicional. E o tambor

mudou minha vida enormemente! E a porta para tudo isso foi o maracatu.

Figura 5 – Jhonatas Ajembê (submestre), produção de alfaias



Fonte: Acervo Nação Leão da Campina.

Entrevista com o Mestre Hugo Leão da Campina

Figura 6 – Mestre Hugo Leão da Campina



Fonte: Acervo Nação Leão da Campina.

Flávia – Você pode se apresentar e contar como o maracatu faz parte da sua vida?

Sou Mestre Hugo, sou mestre da Nação do Maracatu Leão da Campina, a única Nação de Baque de Angola, tradição Angola do Baque virado. Sou filho de mãe Nádja de Angola, rainha e presidente da Nação. O Leão da Campina fica no bairro do Ibura, mas nasceu no bairro dos Coelhos, no centro da cidade, com a Cia. de Dança Leão do Norte. O maracatu entrou na minha vida quando minha mãe assumiu o Leão da Campina, ela virou rainha no primeiro ano da Nação. Fora o terreiro, fora toda essa correria, ela tinha a questão de cuidar de uma nação de maracatu, de um folguedo, fazer o baque virado, reger uma Kalunga, que são obrigações religiosas do pavilhão.

Vocês são de qual religião?

Nós somos candomblecistas da Nação Angola. Somos filhos da rama Gomeia, somos Angola Gomeia, que é de Joãozinho da Gomeia.

Flávia – Se você puder falar como são produzidas as roupas e quem as produz...

Essa conversa era para ser com a mãe Nádja, mas eu posso falar do que eu sei. Primeiro, mainha hoje, além de ser rainha carnavalesca, é mentora espiritual da nação. A minha mãe de santo Zeza é macota³ de mãe Nádja, a macota é um cargo religioso que toma conta da espiritualidade de mãe Nádja. Sempre tem uma pessoa de cargo que pode mexer nas coisas dela, de mãe Nádja, que é a mãe Zeza. A mãe Zeza é a primeira costureira da nação. Ela vem todo ano, ela que corta, ela que faz as roupas. Hoje, o Leão da Campina tem mais de uma costureira, tem as costureiras que fazem as roupas reais, que são as da rainha, a roupa da corte. Mãe Nádja escolhe os tecidos de acordo com o tema da avenida e do Inquice⁴ daquele ano, o desfile vai ser com a cara daquele Inquice. Por exemplo: o tema é Kaiango. O que é Kaiango? Ela é o inquice que guia a nação, é a senhora dos ventos, a deusa da tempestade; essa é Kaiango, ela que toma conta junto com Nkosi⁵, junto com o Nzazi⁶. Esses são os principais, mas tem um inquice que toma conta do ano. Como Katendê, é o inquice das folhas, ou Nzila, que o é da comunicação, o dos caminhos abertos. A gente faz o desfile de acordo com a história daquele inquice. Todo maracatu é regido por três inquices ou três orixás que, geralmente, são os mesmos, Xangô, Iansã e Ogum. No meu caso é Iansã, Ogum e Xangô. Eu estou falando assim para vocês

³ Macota é como a assessora de quem lidera uma comunidade religiosa. Esse termo é utilizado nos terreiros de Angola e equivale às equeudes no candomblé de ketu.

⁴ Inquice, enquice, equice ou iquice (em quimbundo, “nkisi”) são similares aos orixás dos candomblés de Angola e do Congo.

⁵ Nkosi é o que se revela como a divindade do ferro, dos ferreiros e de todos aqueles que utilizam esse metal. É o Leão Sagrado, guerreiro da justiça.

⁶ Nzazi é a representação do raio sagrado.

entenderem mais facilmente, porém, na nossa nação, é Kaiango, Nkosi e Nzazi.

Figura 7 – Mãe Nádja Cristina



Fonte: Acervo Nação Leão da Campina.

Gabriela – E tem outras costureiras?

Sim, tem várias costureiras! Tem a dona Berenice, que mora perto do terreiro. Tem minha mãe de santo, a macota mãe Zeza, que vem pra casa. Berenice é a que guia toda a costura, ela pega mais os vestidos reais e os da corte. São várias histórias em uma, porque, se eu for falar da história do maracatu, a roupa real copia a da corte real de Portugal. Se faz seguir esse tema, mas com a linguagem africana do povo de Banto. Então, realmente, mãe Nádja, explica como vai ser aquele vestido da princesa, da rainha, do vassalo, do tesoureiro. A corte do balé é outra história, casal com casal, com roupa cordial, tipo Luiz XV, as damas com sombrinhas ou não.

Figura 8 – Patrícia Valverde, dama do Passo e Kalunga



Fonte: Acervo Nação Leão da Campina.

Flávia – Como você define o maracatu?

Maracatu é uma junção de povo indígena, que é o povo da terra, as tribos, com os portugueses, os africanos Banto e os Iorubás. Maracatu é uma grande história, que veio da corte real, mas o povo que resiste maracatu até hoje é o africano, é o povo do candomblé, da periferia. Então, a gente traz essa linguagem periférica do indígena, do africano e do baque virado, da história de lá até cá, da história da cidade.

Flávia – Falando sobre as roupas, elas são produzidas todo ano, são desenhadas?

Então, elas são reinventadas. A corte real vai ser a corte real. Os casais da dança da corte são outra história, eles vão seguir o padrão português e o reinado africano, mas durante o cortejo vão aparecer várias personagens que serão inventadas. Por exemplo, existe a ala das trans, uma ala que é bem ousada porque ela vem trazendo aquela cara do povo português misturada com as donas de bordel, as catirinas, as pessoas de uma classe mais baixa e que a exuberância da beleza era de outro nível. A gente começa a trazer esse tipo de qualidade nas damas soltas, que

são as trans, elas pegam mais essa ala de dança solta, hoje elas usam *cropped*, que são roupas muito ousadas e bonitas, feitas com tecidos de renda com *design* maravilhoso, com saia, puxando essa beleza tanto do lado profano quanto do lado religioso. E tem outras alas. Infelizmente, a gente tem que falar de uma ala que eu não gosto de falar que é a dos escravos, tem também a ala do Chitão, do Rei Amado, que era o caboclo, que usa um chapéu enorme, são muitas alas.

Gabriela – O ateliê de costura produz todas as peças para o desfile. Quantas roupas são produzidas?

Tudo! De confecção de instrumentos a roupas. São sete alas, cada ala tem de 30 a 40 componentes, mais os aleatórios. A gente chega mais ou menos em 300 pessoas.

Gabriela – E quanto tempo dura essa pré-produção das roupas?

O ano todo. A pegação maior é agora. A gente compra uns materiais aqui, em Recife, e em São Paulo. A gente deixa algumas coisas prontas que sobraram, mas vêm outras coisas: vai vir tema, vai vir roupa de batuque, vem cabeça... aí tem os adereços, eles melhoram a cada ano. A minha área é mais batuque, mas chega um momento que você vai precisar costurar uma saia, porque ela precisa de ajuda de todo mundo, porque elas são feitas de costura e encaixe com canos. Tenho uma média de dez batuqueiros homens que conseguem ajudar o pessoal da confecção da roupa.

Flávia – Quantas máquinas têm no ateliê de vocês? E vai ficando tudo lá, nesse galpão, nesse espaço, terreiro?

Temos seis máquinas. Não é um galpão, queria eu que fosse um galpão! Que você fale pela boca de um anjo! É uma casa, mas se Deus quiser a gente chega lá!

Flávia – Como você vê o maracatu em relação à expressão cultural brasileira e sua importância? O que você aprendeu?

Que pergunta boa! Gostei dessa pergunta. Então, com o passar do tempo, o maracatu, ele começou a me provar que ele era muito importante, mais do que eu achava. Maracatu me tirou da periferia e me levou pra Europa e pro Reino Unido. Maracatu me ensinou a conhecer pessoas. Maracatu me fez ajudar pessoas. Maracatu me fez ensinar pessoas de várias classes sociais a entender sua linguagem e o que ele significa. Maracatu me fez entender que certas coisas, no mundo físico, não importam, e sim coisas espirituais. Cada vez que eu dou um passo com o Leão da Campina, eu me torno um homem de respeito, me torno um pai, me torno um amigo, tenho responsabilidade de mentor, mestre de Maracatu. Ele me aumenta e faz mudar minha cabeça porque o ensinamento vem das pessoas que estão perto da gente, e também vem da parte espiritual. É muito bom saber que a espiritualidade ensina você, até quando eu tô dormindo, fico impressionado com essas coisas. Sabe por que isso me deixa impressionado? Porque eu sou humano e sou um errante e, às vezes, a gente acha que não merece tanta sabedoria, tanta sapiência. E ela vai chegando para você, porque são sapiências que vieram lá de trás, que vieram da tradição, que vieram da raiz. Tem uma responsabilidade, tem um tempo para você saber que, quando você descobre, você começa a se sentir uma pessoa mais tranquila, mas preocupada, porque é muita responsabilidade. Eu vou dar um resumo do que é uma nação de maracatu no profano e no religioso, numa avenida no desfile de carnaval.

Maracatu do baque virado profano têm seus personagens, mas, maracatu só existe se a boneca de cera e a boneca de pano existirem. E se eu falar que a boneca de pano e a boneca de cera estão vivas? Ninguém entende o que é isso, como assim viva!? Eu te provo, vem aqui, passar um carnaval comigo! Maracatu não me deixa mentir, aquela boneca foi uma pessoa que viveu lá atrás. "Ah, você prendeu!?" Não, ela faz parte dessa história, ela tá tomando conta, não é que ela está presa, ela tá tomando conta de uma nação, de vários filhos. A gente tem quatro bonecas, duas de cera e duas de pano.

Figura 9 – Kalungas da Nação Leão de Campina



Fonte: Acervo Nação Leão da Campina.

E tem uma rainha matriarca que é brava, guerreira, e a gente vai expandindo mais ainda e vai chegando mais gente, pessoas interessadas em conhecer esse mundo. O que me deixa grato é que ele pode mudar a vida das pessoas. Quando o maracatu entrou na minha vida, mudou muito a minha história.

No mês passado, meu batuqueiro aprovou uma lei na cidade dele, Araraquara, em São Paulo, ele conseguiu o dia do maracatu. Eu fico orgulhoso? Fico! Porque são coisas que a gente só vai ver quando a gente olhar para trás. Como a escravidão. Quantas pessoas morreram para eu estar aqui, para eu estar hoje brincando folgado? Eles viveram e morreram por isso, eu acho que agora é outro nível, eu sou um privilegiado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

PEIXE, Guerra: *Maracatus do Recife*. Recife: Irmãos Vitale, 2008.

LIMA, Rossini Tavares: *Folguedos populares do Brasil*. São Paulo: Ed. Ricardi, 2006.

Conhecendo as autoras deste capítulo:



Gabriela Cherubini: Integrante do grupo Ateliê Vivo, fundadora, coordenadora, artista e educadora na Biblioteca de Modelagem, Escola e Laboratório Têxtil. Participou com o Ateliê Vivo da exposição Fora de Moda, no Sesc Ipiranga, da exposição Somos Muitas, na Pinacoteca de São Paulo, do State of Fashion, na Holanda, da Residência Artística, no Theatro Municipal de São Paulo, e da Bienal Sur. Bacharel em Desenho de Moda pela Faculdade Santa Marcelina de São Paulo. Cenógrafa e figurinista com formação pela SP Escola de Teatro.

cherubinigabi@gmail.com



Flavia Lobo: Integrante do coletivo Ateliê Vivo, onde atua como coordenadora, artista e educadora na Biblioteca de Modelagem, Laboratório e Escola Têxtil. Atuou como produtora do Movimento Bixigão e figurinista no Teatro Oficina. Produziu a Exposição do Circo Nerino em Brasília. Participou da 31º Bienal de São Paulo com o Coletivo Comboio e o Movimento Moinho Vivo da Favela do Moinho. Participou com o Ateliê Vivo do State of Fashion, na Holanda, da Residência Artística, no Theatro Municipal de São Paulo, e da Bienal Sur. É Bacharel em Educação Artística pela Faap.

flavialobodefelicio@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE: Maracatu; trajes; folguedos; religiosidade; candomblé.



Tecido capulana. Moçambique,
2003 (?). British Museum,
número Af2006,01.4.

Capítulo 8

A TRAMA E O SEGREDO NA TEATRALIDADE NEGRA, FEMININA E PERIFÉRICA: ENTREVISTA COM A CAPULANAS CIA DE ARTE NEGRA

The plot and the secret in black, feminine and peripheral theatricality: Interview with Capulanás Cia de Arte Negra

NASCIMENTO, Jéssica; Doutoranda: PROLAM/USP;
jessicagomesdonascimento0@gmail.com

Figura 1 – Espetáculo Sangoma: saúde às mulheres negras, comemoração de 10 anos. Em cena, as atrizes Adriana Paixão, Débora Marçal, Flávia Rosa, Priscila Obaci, Carol Ewaci e Lívia Golden



Fonte: Daisy Serena (2023). Acervo fotográfico Capulanás Cia de Arte Negra.

A organização de mulheres negras, o estudo dos aspectos coletivos do poder ancestral feminino, a preocupação com a formação e a iniciação política e cultural de outras mulheres e a partilha de conhecimentos sensíveis aos corpos negros podem ser verificados no trabalho da Capulanás Cia de Arte Negra. Fundado em 2007 pelas artistas do corpo Adriana

Paixão, Débora Marçal, Flávia Rosa e Priscila Obaci – mulheres carinhosamente chamadas de “As Capulanás” –, o grupo criou um pequeno reinado africano¹ em uma casa na Rua José Barros Magaldi, 1.121, no Jardim São Luís, zona sul de São Paulo, e lá se vão 16 anos.

A circulação do primeiro espetáculo, *Solano Trindade e suas negras poesias*, sobre a vida e obra de Francisco Solano Trindade (1908-1974)² chegou em Moçambique. Dos relatos sobre a viagem, destacamos: a vivência com mulheres alfaiates e as descobertas sobre o tecido que nomeia o grupo. O segundo espetáculo do grupo é *Sangoma: saúde às mulheres negras*, um trabalho inspirado na medicina tradicional dos povos zulus, grupo étnico que vive na África do Sul, em Lesoto, na Suazilândia, em Zimbábue e em Moçambique. O terceiro trabalho é *Ialodês, um manifesto da cura ao gozo*, projeto que buscou compreender três aspectos da vida, os problemas e as aspirações da população negra: a autoimagem, a saúde e o prazer. Atualmente, o grupo desenvolve a pesquisa *Guelede: para além da sociedade secreta*, um estudo sobre organização, sociedades e poder feminino.

¹ Festas negras encontradas por todo o país são manifestações grandiosas do Teatro Negro. Como escreve o historiador Joel Rufino, “a escola de samba é teatro, o bumba meu boi é teatro, a congada é teatro, enfim, todas essas manifestações culturais que cabem sob o título de folguedos são teatrais. Isso é uma evidência de que a teatralidade foi essencial para o negro brasileiro” (RUFINO, 2011, p. 85). Também Abdias do Nascimento (1961), no prefácio do livro *Dramas para negros e prólogo para brancos*, descreve as raízes da dramática negro-brasileira: “As grandes festas religiosas – forma de vitalidade negra – com sua liturgia consubstanciada à dança, ao canto e à pantomima, são as primeiras e autênticas cenas teatrais africanas. Farta é a documentação, no passado e no presente, revelando as bem desenvolvidas formas de teatro africano, negadas pelos incapazes de compreender o drama que não apresenta o cânon tradicional ocidental” (NASCIMENTO, 1961, p.11). Em diálogo com Abdias do Nascimento e Joel Rufino, visitando a Goma Capulanás, rememoro as festas dos reinados africanos e as pequenas Áfricas construídas por mulheres negras do lado de cá do Atlântico, memórias que atravessam e mergulham nas profundezas das culturas africanas, sua beleza, sua complexidade e sua irreverência.

² O poeta Francisco Solano Trindade nasceu em 24 de julho de 1908, em Recife (PE), filho de Manoel Abílio Pompílio da Trindade e de Emerência Maria de Jesus Trindade. Na década de 1930, fundou a Frente Negra Pernambucana e o Centro Cultural Afro-Brasileiro no Recife. Ao lado da esposa Margarida Trindade e do sociólogo e historiador Edison Carneiro, fundou o Teatro Popular Brasileiro. Teve quatro filhos: Raquel Trindade Souza, Francisco Solano Trindade, Godiva Solano Trindade da Rocha e Liberto Solano Trindade. É autor dos livros *Poemas negros* (1936), *Poemas d'uma vida simples* (1944), *Seis tempos de poesia* (1958), *Cantares ao meu povo* (1961), entre outros.

Capulana é um tecido que vemos com frequência na cidade de São Paulo, muito comum em Moçambique e em diversas localidades do continente africano. São alinhamentos de fios de fibra com uma estamparia bastante colorida e alegre. Os trabalhos de pesquisa desenvolvidos por Adriana Paixão (2021) e Luciane Ramos Silva (2008) demonstram a importância e a relevância do estudo da indumentária negra, a arte da confecção dos cortes e entremeiros que paramentam os corpos, os códigos gráficos detrás das estamparias, os tecidos como elemento fundamental em ritos espirituais, as dinâmicas da moda e da indústria criativa. Nesta entrevista, conversei com Adriana Paixão, Débora Marçal e Flávia Rosa, que, gentilmente, me receberam para falar de tramas, tecidos e imagem negra.

Em 2023, o espetáculo *Sangoma: saúde às mulheres negras* completa 10 anos. Ao longo da entrevista, veremos as fotos da temporada de comemoração realizada entre janeiro e fevereiro de 2023.

.....

Figura 2 – Espetáculo Sangoma: saúde às mulheres negras, comemoração de 10 anos. Em cena, a atriz Adriana Paixão



Fonte: Daisy Serena (2023). Acervo fotográfico Capulanas Cia de Arte Negra.

Jéssica Nascimento: O nome do grupo nos remete diretamente a um tecido colorido, estampado, muito utilizado por mulheres africanas. Poderia falar um pouco sobre a relação do grupo com esse tecido? Por que se nomearam Capulanas Cia de Arte Negra?

Adriana Paixão³: Quando idealizamos esse grande projeto de vida, fundar um grupo de teatralidade negra, feminina e periférica, nós, as integrantes fundadoras, passamos um tempo elaborando um nome que carregasse, em seu significado, parte daquilo que, pra gente, era fundamental. Em determinado momento, uma das integrantes, olhando o livro *Punga*, de Elizandra Souza e Akins Kintê, viu um desenho feito pela artista plástica Bylla Silva de uma mulher com uma arma na mão e uma criança nas costas amarrada por esse tecido, que é chamado, em Moçambique, de capulana.

Parte das integrantes do grupo tinha proximidade com a artista Luciane Ramos, que pesquisa tecidos africanos; então, esse nome já era familiar. Ele fez muito sentido, como símbolo, a partir da leitura daquela imagem, que nos conectou diretamente com uma ancestralidade, um poder que é feminino de carregar os seus, as suas, a sua continuidade, a sua história, a sua ancestralidade e trazer junto ao corpo essa força de quem cuida dos seus e do direito à luta – ter as mãos livres para buscar essa independência, que era parte muito importante do que a gente estava almejando – que fôssemos livres para fazer nossa arte, que tivéssemos a chance de ir para essa cena artística política com toda a nossa ancestralidade, herdando e carregando a nossa ancestralidade, mas também exigindo um espaço. A luta, pra gente, naquele momento, se fazia urgente. O que coroou foi esse tecido ser a ponte entre nós, aqui na diáspora, e os referenciais africanos, essa outra bagagem de símbolos

³ Atriz formada pela PUC-SP no curso de Comunicação das Artes do Corpo, cofundadora, integrante do núcleo cênico, atriz-pesquisadora e gestora da Capulanas Cia de Arte Negra. Tem formação em Ciências Sociais pela Universidade Federal de São Paulo, atuou como professora de Sociologia na educação pública, é formadora educacional em iniciativas culturais públicas e privadas. É mestra e doutoranda em Antropologia Social na Universidade de São Paulo (USP), com pesquisa sobre processos criativos teatrais de mulheres negras no Brasil entre as décadas de 1940-2020 e performatividades negras e femininas.

ancestrais. Então, pra gente, isso era importante, todas ficaram contempladas com esse nome, esse nome alcançou de maneira muito sensível o coração de todas, não houve dúvidas.

Figura 3 – Espetáculo Sangoma: saúde às mulheres negras, comemoração de 10 anos. Em cena, as atrizes Flávia Rosa e Carol Ewaci



Fonte: Daisy Serena (2023). Acervo fotográfico Capulanás Cia de Arte Negra.

Flávia, desde 2007, a Capulanás Cia de Arte Negra investiga a presença da mulher negra na cena teatral. Poderia dividir conosco alguns anseios e descobertas desse percurso?

Flávia Rosa⁴: Durante esses 16 anos, a gente vivenciou muitas coisas e fizemos muitas descobertas. No início, a gente tinha uma necessidade muito grande de poder falar sobre a nossa estética visual, dos nossos cabelos, das texturas dos nossos cabelos, dos nossos corpos, os nossos contornos. Isso

⁴ Flávia Rosa iniciou sua jornada profissional como protética, esculpindo sorrisos. É cofundadora, integrante do núcleo cênico, atriz-pesquisadora e gestora da Capulanás Cia de Arte Negra. Como artista do corpo, realiza e orienta pesquisas sobre o despertar profundo dos movimentos e prazeres em corpos negros, investigando sensações e emoções reprimidas por padrões impostos aos corpos pretos. É terapeuta corporal (tântrica), consultora transpessoal e terapeuta floral. Como escritora, publicou artigos e poemas em diversas antologias e revistas, entre eles, o posfácio do livro *Estado de Libido*, de Carmen Faustino.

dizia muito sobre o que aquelas jovens negras, com aquela idade e toda aquela necessidade de se descobrir, de se expor para o mundo, de se mostrar para o mundo, queriam dizer. Assim, fomos caminhando e entendendo, ao longo do tempo, que, inevitavelmente, pra fazer a arte que nós fazemos, o teatro negro que nós fazemos, não teríamos como não falar de nós mesmas, das nossas vivências, das nossas descobertas como mulheres negras, das nossas diferenças entre mulheres negras, como é coexistir nesse aquilombamento feminino com as nossas diferenças.

Figura 4 – Espetáculo Sangoma: saúde às mulheres negras, comemoração de 10 anos. Em cena, a atriz Débora Marçal



Fonte: Daisy Serena (2023). Acervo fotográfico Capulanás Cia de Arte Negra.

Qual é o processo de criação dos trajes de cena da Capulanas Cia de Arte Negra?

Débora Marçal⁵: o processo de cada peça foi bem diferente um do outro. No do primeiro, que é o *Solano* [primeiro espetáculo do grupo, *Solano Trindade e suas negras poesias*], as primeiras versões do figurino, antes de ganhar um edital, era eu quem fazia. Eu já gostava de fazer isso, eu já trabalhava com figurino, ainda não me considerava uma figurinista, mas já fazia isso e já costurava. Então, como a gente ainda não tinha verba, eu fazia o figurino.

Depois, algumas pessoas se somaram ao *Solano*, a Ligia Passos e a Karla Passos, as Irmãs Passos, que fizeram um figurino lindo e a gente tem até hoje guardado, mas não serve mais – todo mundo já não tem mais aquele corpo. Elas fizeram um figurino lindo, muito bonito mesmo; trabalhavam com customização de peças prontas e crochê, usavam bastante materiais assim, volume, textura, camada, tecidos leves, compravam peças prontas e iam customizando até chegar onde queriam.

Tem uma coisa curiosa, a gente teve poucos figurinos com tecido africano, o *wax print*, que é a capulana. Esse tecido aqui, que a gente conhece como africano, é um nome meio genérico para ele, capulana é o nome usado em Moçambique. Em outros lugares tem outros nomes, mas, em Moçambique, é capulana. E a gente o usa pouco nos nossos projetos, em *Sangoma* [segundo espetáculo do grupo, *Sangoma: saúde às mulheres negras*] não tem nada feito com capulana.

No processo de *Sangoma*, a gente tinha um figurino antigo, branco, que a gente usava e acabou pegando para customizar. Dana Lisboa e a Rosa X customizaram as peças sob os cuidados

⁵ Pesquisadora cênica, coreógrafa, diretora, bailarina e atriz. É cofundadora, integrante do núcleo cênico, atriz-pesquisadora e gestora da Capulanas Cia de Arte Negra. Coreógrafa e diretora da Macuas Cia Cênica e do Bloco Afro Afirmativo Ilu Inã; idealizadora, designer de joias e proprietária da marca Preta Rainha. É graduada em Licenciatura em Dança pela Faculdade Paulista de Artes e curso Comunicação das Artes do Corpo – Habilitação em Dança na PUC-SP. Desenvolve projetos visuais nas áreas de figurino, joalheria e cenografia.

e a orientação de Rodrigo Bueno⁶, que fez o cenário e transformou toda a casa (Goma Capulanás). Ele também pensou os adereços de cabeças de cada personagem e cada mulher fez o seu. Então, a criação do figurino tinha um processo meio parecido com o processo de criação das personagens, cada mulher fez o seu texto, o texto da sua personagem e contou a história que queria contar, que estava próximo daquilo que testemunhou, e isso ficou no figurino.

Mas isso ocorreu na segunda versão do figurino, a versão da peça que ficou mesmo. A primeira versão do figurino também foram as Irmãs Passos que fizeram, mas elas fugiram um pouco, inclusive da estética delas, e tinha muitos elementos de plástico, tecidos mais sintéticos, acessórios de cabeças que não combinavam. Quando terminou o projeto e a gente foi circular, a gente fez outro figurino, e esse figurino foi feio desse jeito, sob a orientação do Rodrigo Bueno. E é o figurino que a gente vem trazendo com as personagens, as mulheres ancestrais, as mulheres líquidas. A gente vai repaginando, reformulando a partir daquela estética feita na segunda vez.

⁶ Rodrigo Bueno é o cenógrafo e o figurinista responsável pelo espetáculo *Sangoma: saúde às mulheres negras*. Durante a temporada de estreia do trabalho, em 2013, o artista visual cenografou todos os cômodos da Goma Capulanás: a peça é ambientada em uma casa só onde vivem seis mulheres que buscam o caminho para a cura para as suas dores. O trabalho foi realizado em diálogo com sua pesquisa: Bueno também é idealizador do ateliê Mata Adentro, localizado no bairro da Lapa, em São Paulo, que ainda abriga uma casa, uma escola e um espaço de arteterapia. Segundo o artista visual, “a casa/ateliê torna-se um mocambo, uma espécie de residência artística, um verdadeiro polo de reflexão e experimentação de artes integradas. Um laboratório de criatividade onde elementos como a música, a palavra, a comida, o corpo e a espiritualidade orquestravam junto às pinturas e às esculturas, potentes espaços dinâmicos, pontes entre a natureza e os conceitos que fundamentam sinestesia entre o humano e seu entorno” (BUENO, 2022).

Figura 5 – Espetáculo Sangoma: saúde às mulheres negras, comemoração de 10 anos. Em cena, a atriz Priscila Obaci



Fonte: Daisy Serena (2023). Acervo fotográfico Capulanás Cia de Arte Negra.

Já em *Ialodês* [terceiro espetáculo do grupo, *Ialodês, da cura ao gozo*], nós tivemos uma experiência bem ruim. Eu vi um trabalho de uma estilista com mulheres grandes. A gente tem essa questão na Capulanás, das cinco intérpretes, três eram grandes e duas eram menores – grandes que eu digo significa mulheres com peito, com bunda grande, com peito grande, volumosas. E, então, tinha que ser um figurino que conseguisse vestir mulheres grandes, né? E aí eu vi um figurino de uma estilista e falei: “Olha, tem isso aqui, eu acho que essa marca vai conseguir traduzir o que a gente está pensando, porque produziu esse material aqui”. E a gente chama essa estilista para fazer o nosso figurino e, aí, foi um desespero. É essa a palavra, desespero. Ela trouxe um figurino que não tinha nada a ver com aquele primeiro, que era o exemplo, e depois trouxe um figurino que não dialogava com nada – não tinha nada a ver com a pesquisa, não tinha nada a ver com nada. Como o figurino atrasou e

chegou na véspera, a gente correu pra fazer uma saia, então o Renan Jordan fez algumas saias pra gente estrear. Isso foi o que salvou a estreia, o Renan fez as saias no dia da estreia e, do original, a gente manteve um macacão, que era uma coisa interessante, que dava uma unidade pra gente – todas nós tínhamos uma segunda pele marrom, isso fez sentido.

Nesse projeto, a gente tinha um visagista chamado Gil Oliveira e, além do adereço de cabeça, a gente usava uns dreads de tecido e de cabelo, e isso dava um efeito bem bonito. Ele usou uma maquiagem de mel e folhas de ouro, que tinha a ver com a dramaturgia, a gente aplicava folha de louro na pele para poder fazer o espetáculo. Era a coisa mais incrível! Foi uma das partes mais gratificantes de *Ialdês*, o Gil cuidou da nossa beleza.

E aí quando apareceu outra oportunidade de apresentar o espetáculo, a gente conseguiu investir um pouquinho mais de tempo e dinheiro em outras saias, que são as que a gente usa até hoje. Quem fez foi o Éder Lopes e elas são mais elaboradas, bem bonitas, nelas têm um pouco de tecido africano.

Para as outras coisas, a gente tem sempre um figurino branco. A gente sempre fez muitas esquetes – aparecia mais convites para esquetes do que para os espetáculos –, e nelas a gente estava sempre com figurino branco. Então, o primeiro figurino branco que tivemos foi o das Irmãs Passos, e ele foi transformado. Depois, tivemos o figurino branco que era um cantado⁷, cada atriz trazia o seu. Depois, encomendamos um figurino branco para a Claudia Schapira. É um figurino que a gente usa até hoje, tem a ver com o que a gente gosta, que é camada, sobreposição, um figurino mais folgado, que se ajusta, porque a gente tem o efeito sanfona no corpo – o grupo engorda e emagrece num período muito rápido.

⁷ O “catado” ou “catadão” é uma composição mista, um remix de figurinos antigos engavetados, retalhos, roupas usadas cotidianamente, um pano maior do que o corpo – uma peça de uma mãe, avó, irmã mais velha. São somas de tecidos e histórias que chegam no teatro geralmente como “figurinos menores”, quase sempre em decorrência da falta de condições financeiras para o pagamento de uma vestimenta exclusivamente pensada.

Mas tem um dado que eu acho importante contar, para além dos espetáculos. Quando a gente saía para ir aos lugares, quando a gente estava se constituindo também como grupo, sempre ia para os lugares em bando: quatro mulheres vestidas de tecido africano. A gente fazia combinações: “Vamos só com uma peça de tecido africano e a outra parte branca” ou “Vamos de branco e só com o turbante de tecido, uma faixa, um detalhe”. Tinha uma coisa de aparição pública que a gente combinava porque era um momento importante. Então, tinha uma palestra, mesas, eventos, a gente ia combinando. Não era uma apresentação, não era o caso de usar figurino branco, mesmo assim a gente combinava. Isso era para criar uma unidade. A gente sempre esteve presente coletivamente nos lugares, mesmo que só uma fosse se sentar à mesa para falar, a gente ia junto. Então, isso foi criando uma organização.

Figura 6 – Foto do espetáculo *Sangoma: saúde às mulheres negras*, comemoração de 10 anos. Em cena, a atriz Carol Ewaci



Fonte: Daisy Serena (2023). Acervo fotográfico Capulanás Cia de Arte Negra.

Pode falar um pouco sobre a pesquisa da Capulanás Cia Arte Negra e o diálogo com Moçambique?

Flávia Rosa: Então, o nosso diálogo com Moçambique inicia com um produtor de uma atriz moçambicana chamada Lucrécia Paco. Ela veio para o Brasil e o produtor dela nos procurou para que nós nos encontrássemos. Esse encontro virou algumas oficinas de teatro moçambicano, que é o teatro que ela faz, e acabou resultando numa amizade, numa proximidade, a gente gostou muito do trabalho dela. A gente já tinha visto um espetáculo que ela encenou aqui em São Paulo, chamado *Mulher Asfalto*. Então, ela já era uma atriz que nós admirávamos e esse contato foi fundamental pra que a gente tivesse vontade de estar em Moçambique, mais próximas da arte dela, mais próximas da arte africana, de pessoas africanas. Em 2001, tivemos a oportunidade de nos inscrevermos para participar de um edital de intercâmbio pelo Minc [Ministério da Cultura], e fomos contempladas para fazer esse intercâmbio em Moçambique.

Figura 7 – Foto do espetáculo *Sangoma: saúde às mulheres negras*, comemoração de 10 anos. Em cena, a atriz Rose Eloy e a musicista Lívia Golden



Fonte: Daisy Serena (2023). Acervo fotográfico Capulanás Cia de Arte Negra.

Soube que, nessa viagem a Moçambique, cada artista do grupo encomendou a confecção de um vestido. Vocês ainda guardam esses vestidos? Podem nos contar essa história?

Flávia Rosa: Nós fizemos contato com uma mulher alfaiate de uma comunidade, fomos visitá-la na casa dela e ela nos recebeu muito bem. Fizemos amizade, conversamos bastante, e ela foi nos contou um pouco sobre como era costurar – falou com muito amor e carinho sobre esse ofício. Ela contava as histórias dentro da oficina de costura dela.

Fomos fazer alguns passeios e cada uma comprou alguns panos como recordação da viagem, e escolhemos algumas capulanas para fazer vestimentas. Eu, em particular, escolhi modelos que ela já tinha no catálogo. Todos os alfaiates lá trabalham com catálogos de roupas africanas, com corte e modelo que eles já estão acostumados a usar.

Nós tínhamos algumas peças na mala e algumas integrantes do grupo pediram para ela fazer a reprodução na costura. Mas eu preferi algumas peças baseadas nas vestimentas que eles usam lá, baseadas na forma que eles costuram, na forma como eles entendem as modelagens. Foi uma oportunidade de experimentar a modelagem que eles já fazem. Poder vestir uma roupa dessa, pra mim, foi muito significativo porque é uma roupa feita sob medida para o meu corpo, com um pano que eu comprei, porque entendi que aquele pano tinha algum diálogo comigo, eu gostei, eu escolhi. Eu acredito muito que, quando a gente escolhe alguma coisa, a coisa também escolhe a gente. Então, foram panos que eu escolhi, mas que me escolheram também. E poder confeccionar essas roupas, poder vestir essas roupas, me proporcionou uma sensação de construção de histórias.

Como a gente já disse, para as culturas banto, principalmente em Moçambique, ao longo da sua vida, as mulheres vão ganhando capulanas. Aí, quando elas vão chegando na melhor idade, contam as histórias das suas vidas a partir daquelas capulanas. Então, para mim, cada roupa que eu escolhi, cada modelagem que ela me sugeriu fazer e disse que ficaria bem

no meu corpo... Poder fazer uma roupa sob medida foi significativo.

Eu lembro do dia em que fui à loja onde comprei aquele tecido. Lembro como foi ir até a loja e de como foi ir à costureira. Isso para mim são os baús de memórias que a gente vai guardando.

Eu ainda tenho todas as roupas que mandei fazer em Moçambique. Tenho muita dificuldade de me desapegar porque, pra mim, elas contam histórias da minha vivência, dessa viagem, dessa ida para lá, é mais do que uma vestimenta. Elas me deixaram memórias, né? Euuento memórias a partir dessas roupas e, pra mim, são roupas lindas, refinadas, estilosas. São roupas elegantes, que eu nem consigo usar no meu dia a dia, mas que sempre estão guardadas de uma forma que eu sei que tenho uma roupa especial pra usar numa ocasião especial, caso eu tiver.

Figura 8 – Foto do espetáculo *Sangoma, saúde às mulheres negras*, comemoração de 10 anos. Em cena, as atrizes Adriana Paixão, Débora Marçal, Flávia Rosa e Carol Ewaci



Fonte: Daisy Serena (2023). Acervo fotográfico Capulanás Cia de Arte Negra.

A Capulanás Cia de Arte Negra é um terreiro de mulheres? É uma casa de axé?

Adriana Paixão: Essa pergunta é muito especial porque, quando fundamos o grupo, quando ele foi idealizado, a gente, ainda na nossa juventude, tinha um aspecto muito aguerrido de fazer um movimento artístico, político, social e de transformação. E os nossos primeiros passos só foram possíveis quando a gente se conectou de fato com uma ideia que abarcasse e que atravessasse transversalmente os nossos ideais, que foi a partir da conexão com a espiritualidade, com o sagrado, com a ancestralidade africana, negra, diaspórica.

Nosso espaço, nossa Goma Capulanás, é sim um lugar para acolher, trocar, multiplicar. Ele é inteiro repleto de sacralidades, as nossas referências pretas, femininas e da nossa continuidade no sentido maior, que, em diásporas, a gente entendeu tão bem, que é cuidar das nossas e das nossas para manutenção da nossa cultura.

Figura 9 – Foto do espetáculo *Sangoma, saúde às mulheres negras*, comemoração de 10 anos. Em cena, a atriz Débora Marçal



Fonte: Daisy Serena (2023). Acervo fotográfico Capulanás Cia de Arte Negra.

Débora Marçal, você, como proprietária, *designer* de joias e ourives da marca Preta Rainha e artista do corpo, pode nos contar sobre os seus estudos e a inspiração para criar belezas e estéticas negras?

Débora Marçal: Eu sempre fui apaixonada por imagem, por estética, tanto que já cogitei a possibilidade de fazer moda, porque eu achava que queria fazer isso. E eu queria. Eu sempre faço. De alguma forma, eu faço moda.

Eu danço. Então, para mim, o movimento consegue resolver muita coisa, e eu trago o movimento para dentro do trabalho, com as joias, os acessórios, os figurinos... Agora tenho me expressado na cenografia – que está sendo uma grande paixão, é uma grande delícia pensar o macro, pensar algo que eu vou ver de longe. A joia é algo que eu vejo muito de perto, a roupa um pouquinho mais distante e o cenário algo que eu vejo de muito longe. Então, é pensar uma joia no tamanho macro. Isso é incrível! Está sendo uma experiência incrível pensar essa escala de representação, de expressão.

E eu sempre criei coisas, mas eu não sou muito de usar joias. Não, não sou. Eu não uso joias no dia a dia, sou uma pessoa que passa períodos sem colocar um anel. Agora, descobri uns brincos de argola, que é o que eu fico, durmo, acordo, tomo banho, faço tudo com eles, mas não sou muito de usar joias. Eu sempre tive um lance também com as minhas vestimentas, pensar rupturas. Eu me lembro de fazer isso na escola, pegar roupas da minha mãe e amarrar, prender de um jeito diferente, colocar uma coisa sobre a outra. Na sétima série, eu já fazia isso, e, no colegial, eu era uma referência para as minhas amigas.

Da história com as joias, o que eu acho legal contar é que eu fazia pequenos acessórios, eu tinha amigos que eram *hippies* que faziam ali uma coisa ou outra com arame e alicate, e eu pegava e ficava brincando. Aí, comprei um arame, comprei um alicate, comprei umas miçangas e fui fazendo uns brincos, umas peças, mas eu não usava, eu dava para as minhas amigas, porque eu gostava de vê-las vestidas

com aquilo, eu gostava de vê-las usando. Eu comecei fazendo acessórios assim, fui gostando de fazer, fui comprando mais material, estudando mais possibilidades de fazê-los.

Então, eu fazia com fio de tecido encerado, fazia com arame, fazia com miçanga, com miçanga de madeira e ia criando, inventando coisas, e sempre dando e dando. E aí teve um período que eu comecei a olhar para isso como uma possibilidade, mas ainda pensando “vou tirar um troco aqui”. Depois, comecei a fazer peças mais elaboradas e vendia por R\$ 5, R\$10. Fui aumentando essa produção, melhorando o jeito de fazer, o entendimento do fazer.

Eu já tinha um saquinho, já tinha um papel para pendurar o brinco e sabia expor ele melhor. Eu já tinha ali também um pensamento mínimo de como comercializar e entregar aquilo como produto.

Quando chego em Moçambique, em 2012, eu observei, percebi a coluna das mulheres, era uma coisa completamente ereta. Depois, eu fui entender um monte de coisas, mas, para mim, era um ponto muito importante, porque elas tinham uma trouxa na cabeça, um bebê na capulana nas costas, duas sacolas, uma em cada mão, e elas andavam eretas. Tinha uma questão de organização de peso, não dava para estarem tortas, mas, mesmo sem essa quantidade de coisas, existe uma coluna ereta, que não é quebrada.

Eu digo que não é quebrada pensando sobre autoestima mesmo. Aqui, no Brasil, a gente tem a coluna curvada, nós mulheres negras do Brasil, temos uma coluna curvada, não temos altivez. Na minha experiência, eu vi um pouco dessa altivez quando fui para a Bahia, uma parcela das mulheres na Bahia, eu reparei, que também tinha o mesmo porte, o mesmo jeito de organizar a coluna. Um pouco mais pela cabeça, era o tal do bico na diagonal de algumas mulheres baianas – soteropolitanas, de Salvador, mais do que de outros lugares que eu fui. Por exemplo, em Santo Amaro, elas têm uma altivez, mas, ali, a altivez está expressa de outra forma, não é na coluna e nem nesse bico na diagonal, que, na maioria das vezes, está ligado à estética, ao turbante, à trança.

No interior, eu observei na postura na fala, no jeito de se colocar, uma firmeza, uma altivez nesse lugar.

E isso foi uma coisa que chamou a minha atenção de um jeito surreal: “Nossa, porque aquela coluna é reta?”. Na época, eu não tinha tanto repertório, então, ficava imaginando coisas, elas não passaram pelo processo de escravidão que a gente passou”. Os nossos antepassados que vieram para cá chegaram já quebrados nesse lugar, e os que ficaram lá provavelmente não passaram por aquilo. Enfim, ficava teorizando a coluna das mulheres moçambicanas. O que me bateu é que eu queria que a gente tivesse isso aqui, eu queria provocar isso de alguma forma.

Então, olhando para um tecido africano, eu via que cada tecido tinha um motivo, um desenho, um grafismo diferente. E tive a ideia de retirar esse motivo na forma dele. Essa ideia de fazer joias com o tecido africano já existia, mas retirar o motivo inteiro, preservar, cortar e colocá-lo numa plataforma não existia. Eu comecei com couro e deu supercerto porque era leve, estruturado e bonito de ver. Essa ideia ainda não tinha aparecido e isso foi um grande diferencial. Fui eu também que comecei a usar peças de montagem; todo mundo que criava brincos usava aquele ganchinho, tipo anzol que pendurava na orelha, e eu fui para a [rua] 25 de março e comprei peças de montagem. Essas peças que você cola as pedrinhas e faz um brinco cheio de pedras. Então, no lugar das pedras grandes, coloquei búzios. Foi uma estética que durante um tempo fez muito movimento aqui na cidade de São Paulo, na região central, por onde eu circulava, e também na Zona Sul, nas feiras afro e nas feiras de afroempreendedores. Eu fiz um trabalho muito bonito com esse tipo de material, com esse propósito de erguer, organizar e provocar uma ereção na coluna das mulheres.

Figura 10 – Foto do espetáculo *Sangoma, saúde às mulheres negras*, comemoração de 10 anos. Em cena, a atriz Flávia Rosa



Fonte: Daisy Serena (2023). Acervo fotográfico Capulanás Cia de Arte Negra.

E eu recebi muito retorno, o nome *Preta Rainha* é um batismo, porque as mulheres vestiam as joias e organizavam a coluna. Não era a coluna ereta como a das mulheres moçambicanas, mas elas vestiam o brinco e se levantavam, colocavam um porte de rainha, olhavam no espelho e diziam: “Nossa, esse brinco é lindo, eu me sinto uma rainha. Nossa, eu sou uma preta rainha”. Esse nome foi chegando a partir delas, antes a marca não tinha um nome, era o meu nome, Debora Marçal. Depois, veio o batismo porque elas me reportavam isso, elas vestiam sobretudo o brinco e se sentiam como uma rainha. Isso, pra mim, chegou como um lugar de conquista interna.

Tive vários relatos de mulheres que estavam indo para uma reunião importante e precisavam de um ponto de força, de altitude. Então, além do cuidado com o cabelo, tinha esse brinco: “Esse brinco eu só uso quando tenho reunião com meu chefe”. Mulheres bem-sucedidas que precisavam sentir essa força.

Eu já tinha um namoro também com joias nupciais africanas, aí encontrei o tal do *body chain*, que são correntes, colares de corpo inteiro. Eu fiz durante um tempo, mas só depois tive coragem de usar um.

Geralmente, aquilo ali era uma complementação para a coluna, uma joia que começa no pescoço e que vai até a cintura, até o baixo ventre, e pode descer para a perna. É uma corrente que você veste, é uma ressignificação. São joias que não precisam ser mostradas, que são usadas por baixo da roupa, então, tinha um ritual no ato de parar e vestir a roupa. Às vezes, não era para ofertar para outra pessoa, inclusive era isso que eu dizia, era um empoderamento, um lance de você com você mesma, e se rolar de alguém ver bom. Então, eu penso a visualidade, a estética, também com uma função de provocar um sentimento.

Em 2017, fui estudar joalheria no Senai porque eu queria que a gente estivesse coberta de ouro. Na minha cabeça, a gente, o povo preto – porque eu não produzo joias só para mulheres, elas são a minha grande inspiração, mas atendo muitos homens, muitas pessoas não binárias, eu tenho um público que não é só feminino e que gosta desse trampo, desse trabalho que faço.

Eu penso que não faço coisas sem significado; isso pra mim é um lema, tem um sentido, tem algo que eu quero provocar. Na minha última coleção, fiz um brinco chamado Foco. E um dos brincos fiz em latão, um tinha um acabamento fosco, o outro um acabamento superbrilhoso.

Eu entendi, eu desenvolvi um pensamento, que não posso focar em muitas coisas, se eu estou focada aqui, ali eu vou desfocar, e o fosco era o desfocado naquele momento, naquela organização. Então, eu sempre trago um sentido para aquilo e uma história para cada peça, porque quando eu visto aquilo é bonito, é estético, mas ele tem sentido.

Tem um anel que é aberto, e ele é aberto porque há algo que precisa ser completado. Você pode colocar uma frase, eu gravo uma frase dentro do anel que você escolher. É um

lembrete, um anel que é um lembrete, preciso fazer tal coisa ou lembrar que eu tenho determinada qualidade.

Eu tenho uma relação com o candomblé, eu sou iniciada, sou uma Ebomi⁸, eu sou Ebomi Débora, as joias que a gente usa dentro do candomblé, todas têm significado, são lindas. São joias que ancoram o momento que você está vivendo. Tem joias que você usa só na iniciação, tem joias que você usa no primeiro período de preceito, tem joias que você vai poder usar só quando completar 7 anos – celebrar o seu Odu ejé, na minha cultura se chama Odu ejé. Então, cada passagem conta uma história, assim como o Baú de Capulanas, lá em Moçambique, as mulheres podem contar as histórias delas a partir dos tecidos que elas vão adquirindo, ganhando, trocando. O tecido em Moçambique é como uma joia.

Então, a beleza, isso que a gente tem acesso muito tarde, é fundamental para a continuidade, a gente gosta de ver coisas belas. Eu acho que o meu trabalho é devolver a beleza que a gente tem. A gente consome imagem branca desde bebê, desde a barriga, desde a primeira infância até a vida adulta a gente consome a imagem branca. Uma das mulheres mais lindas do mundo é a Buika, uma beleza preta, não é uma beleza que é próxima de uma beleza branca, é uma beleza preta que parece uma beleza preta. De uns tempos para cá, eu comecei a ver séries orientais e essa coisa de dizer “preto é tudo igual, japonês é tudo igual”, você vai ver que não, você consegue ver a diferença. É um treino que a gente faz, e, nossa, eles são muito diferentes! A gente é muito diferente! A gente é muito lindo! Tem esse lugar aí.

⁸ Ebomi (minha mais velha) é uma adepta do candomblé que já cumpriu o período de iniciação, já tendo feito a sua obrigação de 7 anos ou Odu ejé. É uma pessoa que pode ensinar e aconselhar as pessoas mais jovens e zelar pelo egbé (grupo, sociedade).

Figura 11 – Bastidores do espetáculo *Sangoma*: Adriana Paixão e o diretor do espetáculo, Kleber Lourenço



Fonte: Daisy Serena (2023). Nos bastidores, Acervo fotográfico Capulanás Cia de Arte Negra.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BUENO, Rodrigo. Ateliê Mata Adentro. Capulanás Cia de Arte Negra (org). {Em Goma} dos pés à cabeça, os quintais que eu sou. São Paulo, Capulanás, 2011. Disponível em: <https://mataadentro.com.br/Atelie-Mata-Adentro>. Acesso em: 23 jul. 2023.

CAPULANAS CIA DE ARTE NEGRA (org). **Negras insurgências: teatros e dramaturgias negras em São Paulo, perspectivas históricas, teóricas e práticas**. São Paulo: Ciclo Contínuo, 2018.

MARÇAL. Débora. **Preta Rainha, joias artesanais autoriais ancestrais**. Disponível em: https://www.instagram.com/_pretarainha_/?hl=en. Acesso em: 23 jul. 2023.

NASCIMENTO, Jessica Gomes do. **Olaegbekizomba: festas, dramaturgias e teatros negros em São Paulo**. 2022. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em História da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2022.

PAIXÃO, Adriana Pereira da. “Teatlântica”: teatralidade negra, feminina e sem margem, feita nas margens. 2022. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022.

SILVA, Luciane Ramos da. Trilhas e tramas: percursos insuspeitos dos tecidos industrializados do continente africano. A experiência da África oriental. 2008. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2008.

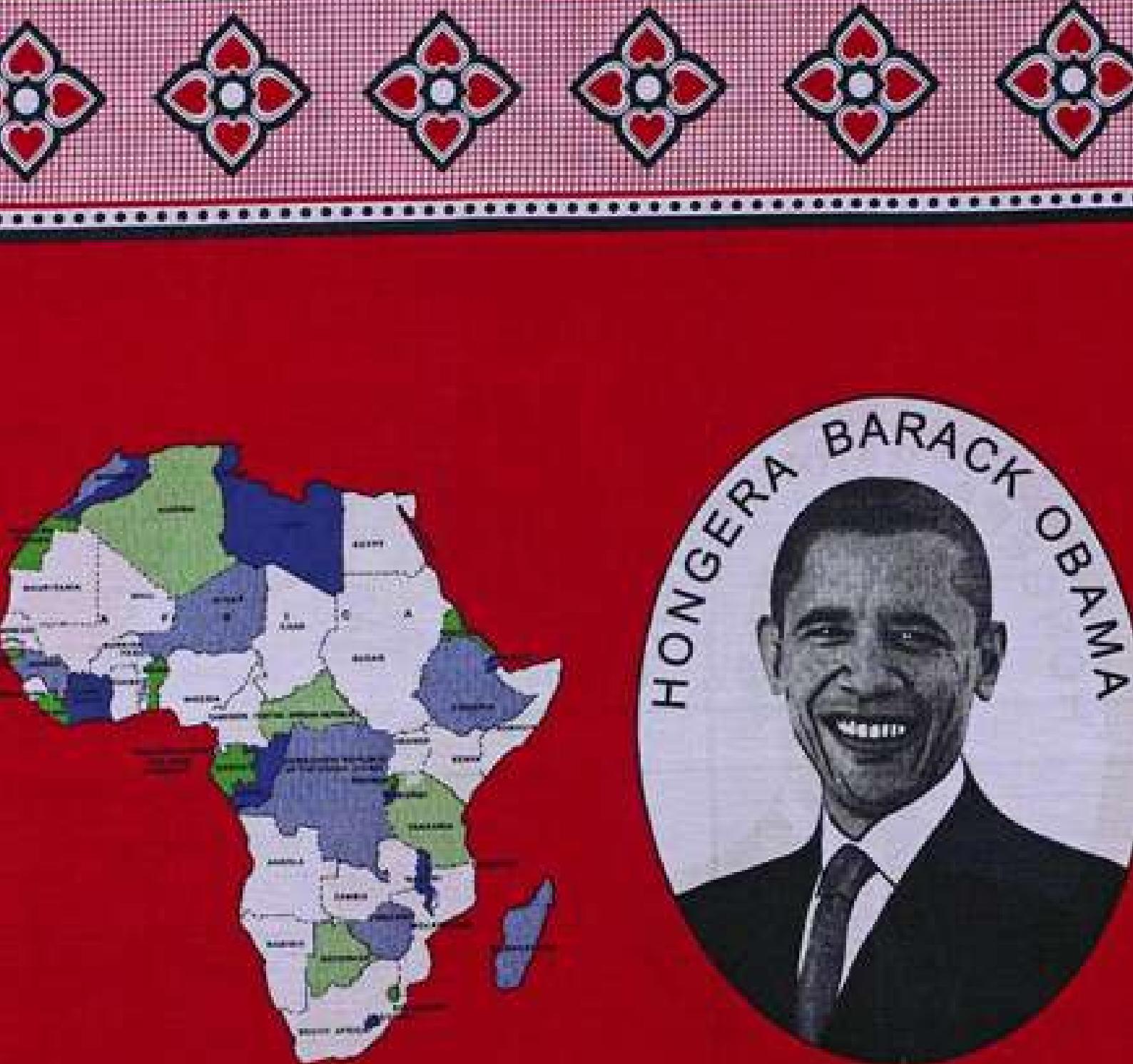
Conhecendo a autora deste capítulo:



Jessica Nascimento Olaegbé: Doutoranda no Programa de Pós-Graduação Integração da América Latina da Universidade de São Paulo (PROLAM - USP), mestre em História Social e bacharel em Comunicação das Artes do Corpo pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). Atriz formada pela Escola de Artes Dramática da USP (EAD-USP). Realiza pesquisas sobre dramaturgias e Teatros Negros, relações transatlânticas e de afro-correspondência. Atua como diretora teatral, dramaturga e atriz. É atuadora das artes negras e milita pela arte socialmente referenciada.

jessicagomesdonascimento0@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE: Teatralidade Negra; Capulanás Cia de Arte Negra; Feminismo Negro.



UPENDO NA AMANI AMETUJALIA



Tecido de algodão (kanga).
Tanzânia, 2008. British Museum,
número 2008,2034.1.

Capítulo 9

A INDUMENTÁRIA DE OYA ÌGBÀLÉ

The clothing of Oya Ìgbàlé

SANTOS, José Roberto Lima; Doutorando em Artes; UNESP
jrl.santos@unesp.br

1- Introdução

O candomblé afro-brasileiro é regado a mistérios, liturgias¹, dogmas² e procedimentos ritualísticos de grande importância para a preservação da cultura e religiosidades da diáspora africana. Uma vez que, na história do Brasil, temos a chegada de negros africanos na condição de escravizados, e em condições nada favoráveis devido ao processo de escravização e ao tráfico transatlântico (séculos XVI ao XIX). Eram diversos povos de etnias diferentes de países da África, como o antigo reino do Congo, Angola, Moçambique, antigo Daomé (atual Benin), Nigéria e demais países que integram a Iorubalândia.

Os africanos, estando no Novo Mundo, criaram e recriaram suas práticas ritualísticas, o cultivo das deidades, ancestrais, voduns, inquices e orixás. Mas, principalmente, criaram alternativas nos modos de vestir, uma vez que estavam sob o jugo do opressor branco e

¹ Ritos e cerimônias que caracterizam a preservação dos cultos às divindades na diáspora brasileira e suas relações com os adeptos do candomblé e com sua comunidade (egbé).

² Orientações, procedimentos e regras que são a base da religiosidade afro-brasileira presentes no candomblé de ketu, que, além de propor particularidades de cada templo/terreiro, organizam as diversas formas de culto, ritos e modos de ser que certificam a relação religiosa, filosófica que é passada de geração em geração. Pode sofrer adaptações e reformulações no decorrer de cada época.

colonizador. Ao observarmos e analisarmos os modos de vestir no candomblé afro-brasileiro, nos deparamos com a inserção de diversos elementos que remetem às culturas africana, europeia e oriental desde os primórdios, tanto em África quanto no Brasil.

Ao tratarmos do vestuário em terras brasileiras, poderemos estabelecer que no Brasil colonizado por Portugal tecidos e roupas eram enviados pela Coroa para vestir os negros na condição de escravizados, além dos tecidos rústicos de fabricação local. Com a vinda da Família Real para o Brasil, em 1808, os portos brasileiros foram abertos às nações amigas para comércio, o que incluiu os têxteis, como os franceses e sua forte influência na moda do século XIX.

Neste texto, me debruçarei no compartilhamento de minha experiência vivida e empírica no candomblé paulista. Um dos aspectos que mais chamou a minha atenção durante minha participação ativa, para além dos ritos, foi a criação e confecção das indumentárias dos orixás de nação ketu, e, em particular, a de minha *Oyá Ìgbàlē*.

2 - O meu percurso religioso – o encontro e renascimento para uma Nova Vida

Minha história começa mais ou menos assim...

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

Passei a frequentar esse terreiro buscando ir ao encontro de minha ancestralidade, pois já me reconhecia como

negro. Conforme o tempo foi passando, frequentando diariamente o local, fui me envolvendo nos rituais, auxiliava a Ialorixá e acabei ganhando sua confiança. Foram momentos de muito aprendizado, de descobertas, mas também de diversos conflitos, pois a hierarquia é rigorosa e a submissão é uma das variadas premissas da religião. Os trajes de uso cotidiano, os trajes de festejos e os trajes litúrgicos da Umbanda proporcionaram-me um enorme encantamento, instigando minha curiosidade. Eu fiquei fascinado com tudo aquilo. Realmente era outro universo, outro mundo, outra realidade.

Embora o templo se identificasse como de Umbanda, descobri que a Ialorixá era iniciada no candomblé e que, em breve, faria a “troca de axé”, devido ao falecimento de seu primeiro Babalorixá que a iniciou para Iemanjá. Oxalá era seu orixá adjunto. A troca de axé foi feita da Umbanda para a nação de candomblé ketu, e eu me envovia cada vez mais com aquela nova prática religiosa e ritualística ancestral.

Figura 1 - Oyá Igbálé de José Roberto Lima Santos. Templo de Umbanda Oxalufá-Aba



Fonte: Foto Adriana Soares, 1995.

Posteriormente, em 1995, já com 23 anos, imerso nesse contexto mítico religioso, foi realizada a minha iniciação para a divindade venerável *Oyá*, popularmente chamada de *Iansã / Iyansã* (*Iyá Omo Mesan òrun* - A senhora dos nove portais do *òrun* -), e minha integração no candomblé de *Ketu* se concretizou. Renasci para uma nova vida. Meu interesse pelos trajes se intensificou, em busca de entender a religiosidade, a fé e a devoção expressada através delas, mas voltando-me para os modos de vestir do candomblé de *Ketu*. Houve uma mudança nos modos de vestir de nosso templo/terreiro. Embora os trajes de Umbanda mantidos, havia uma outra maneira simbólica no vestuário de candomblé, pois cada traje demarcava a posição e hierarquização no grupo.

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

O contato diário com esses elementos utilizados para a construção dos vestuários religiosos despertou meu desejo de compreendê-los em profundidade. Lembro-me que um dia, após um ano da minha iniciação, já em 1996, eu afirmei em meio a uma roda de conversa: *gostaria que minha Oyá fosse vestida com tecidos africanos, vindos da terra onde ela nasceu!* Risos nervosos e irônicos ecoaram no ar. O tempo passou e, após mais de 25 anos, constatei, em muitos terreiros da grande São Paulo e de todo o Brasil, a utilização desses “tecidos africanos”, apresentados nas vestes dos adeptos e nas indumentárias dos orixás, mostrando

que formas de conceber as roupas nos candomblés estão sujeitas a constantes transformações e abertas a inovações.

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

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

3 – A indumentária de Oyá Igbálé

A antropóloga e Ialorixá Gisèle Omindarewá Cossard Binon (1923-2016), em *Awò: o mistério dos orixás* (2006), sustenta que há diversas qualidades de Oyá: *Oyá Balé, Icú Oyá; Oyá Onira; Oyá Jegbê ; Oyá Padá; Oyá Jimudá e Oyá Cará* (BINON, 2006). Isso se dá devido à sua formação no candomblé em primeiro momento sendo iniciada por Joãozinho da Goméia (1914-1971)³ na nação angola (culto aos minkisi), e após seu falecimento, passou a ser orientada pelo Babalorixá Balbino Daniel de Paula da nação ketu (1940-) (culto aos orixás),

³ Para mais informações, consultar: DION, Michel. Omindarewa: uma francesa no candomblé. Rio de Janeiro: Editora Pallas, 2002.

acumulando saberes dessas duas nações e aprofundando os saberes e ritos a partir dessas duas práticas. Nota-se que há particularidades e fragmentos no culto das Oyás desse templo/terreiro, o que nos dá a entender que se difere dos demais, e até mesmo da casa a qual fui iniciado, não sendo conhecida minha Oyá nos saberes de Omindarewá.

No candomblé, temos uma imensa diversidade de trajes que estão associados aos rituais realizados no templo/terreiro e fora dele. Além de serem elementos que diferem das demais religiões, também são códigos de identidade e preservação cultural dos participantes e fiéis, de acordo com a *egbé* (comunidade templo/terreiro) a qual pertencem.

A seguir, ao mencionar a indumentária de minha *Oyá* compartilho algumas particularidades que a personificam e presentificam sua energia no momento da excorporação, ou seja, durante o estado de alteração da consciência, que faz com que ela se apresente e se expresse durante os rituais e celebrações dedicados a ela e a todas as divindades iorubanas.

A estudiosa Ronilda Iyakemi Ribeiro, em *A alma africana no Brasil* (1996) – Oyá sendo esposa de Xangô –, afirma que:

Assim como os raios, relâmpagos e trovões são atribuídos a Xangô, os fortes ventos e as tempestades são considerados expressões do descontentamento de Oyá. A origem mítica do rio Niger (Odo Oya) é associada, também, a esta divindade. (...) Alguns mitos a apresentam como originária da cidade de Irá. Outros, como nascida na ilha fluvial de Jebba, em terra nupe, também local de origem de Torosi, mãe de Xangô. Oyá era esposa de Ogum e lutava lado a lado com o marido, usando espadas forjadas por ele. Um dia Xangô, elegante e atraente, chegou à Forja de Ogum. Envolveu-se em amores com Oya e, ao surgir uma oportunidade, fugiram juntos enquanto Ogum estava muito compenetrado em seu trabalho. Mais tarde, ao dar-se conta do ocorrido, procurou a mulher por toda parte e terminou por encontrá-la na floresta. Golpearam-se mutuamente com as espadas, sendo Ogum partido em sete e Oyá em nove partes. (RIBEIRO, p.74, 1996)

Importante ressaltarmos que a indumentária de Oyá é composta pelos seguintes elementos: calçolão, zinguê (tecido que sustenta o tórax para que as faixas sejam amarradas e

transformadas em laçarotes), 9 anágua de algodão engomadas ou de entretela, 1 contragoma em algodão branco engomada, 1 pano da costa branco em tecido de seda francesa, 1 ojá orí (pano de cabeça) feito de tecido lese francesa que é uma outra faixa que se transforma em laçarote e adorna o adê (coroa) e saia rodada fonzida com pala ornamentada com cascas de coco.

As cores *dessa Oyá* à qual cultuo e reverencio são os tons terrosos claros e alaranjados, no lugar do vermelho, pink ou rosa, tradicionalmente consideradas as suas cores. As cores são opacas, ao invés de translúcidas e brilhantes. A escolha desses tons específicos, em vez do tom vermelho a ela atribuído de modo convencional, traduzem as características do DNA de minha *Oyá*, sua gênese e seus particulares atributos, uma vez que é uma divindade que não aprecia brilhos, tecidos que contenham elementos que possa reluzir ou gerar reflexos de luz. Os tons de sua paleta cromática apontam a relação mítica entre *Oyá* e *Obaluaiê* – o senhor da terra, assim como para com os demais orixás que teve contato e relações de convívio que mencionarei a seguir. E ainda, a sua relação com a água, com os raios e trovões, tempestades e com o fogo.

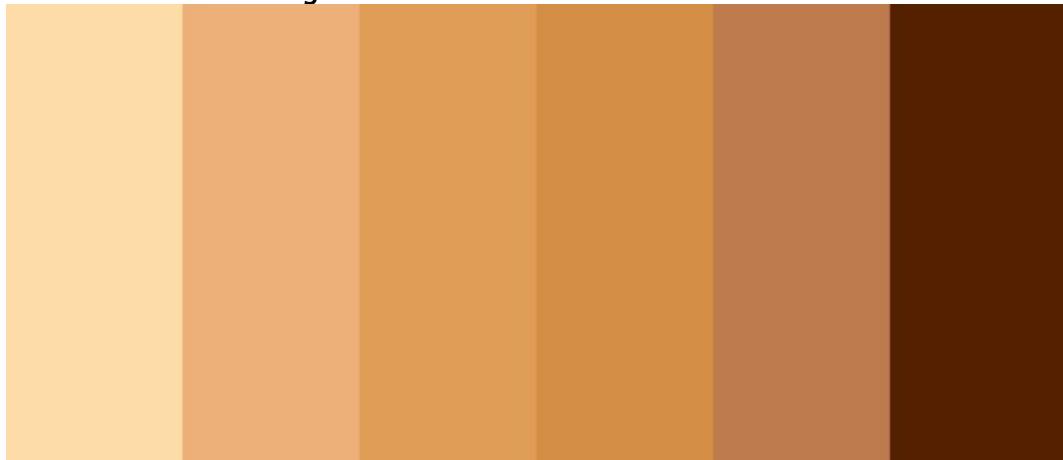
Figura 2 - *Oyá Igbálé* de José Roberto Lima Santos. Ilé São José dos Campos - RJ



Fonte: Foto Adriana Soares, 1996.

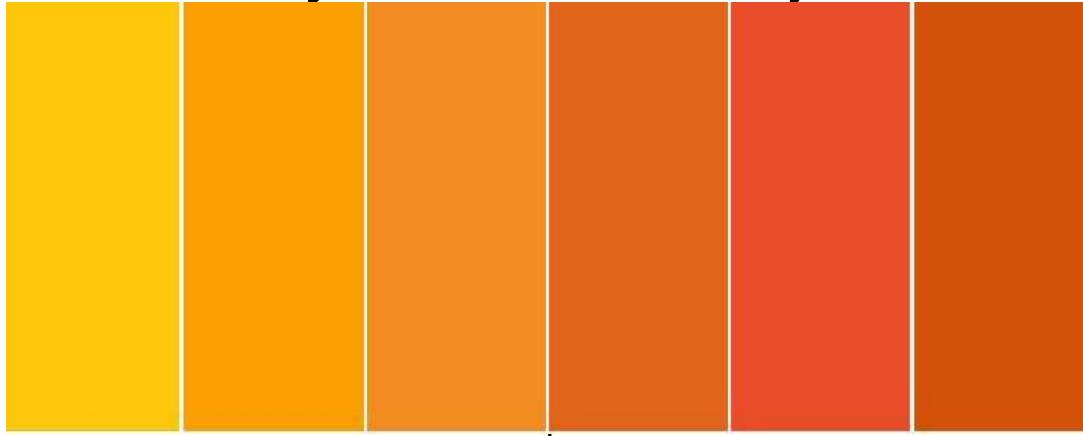
Os tecidos utilizados para a confecção têm aspectos rústicos, com textura encorpada e fios que se entrelaçam com as cores marrom, verde, preto e bege. Não é um tecido leve e esvoaçante, muito pelo contrário. É um tecido que traz uma certa gramatura, um peso, que deixa as cores condensadas e opacas. Dá a impressão de que foi feito em tear industrial, uma vez que as tramas e a textura do tecido demonstram o entrelaçamento dos fios.

Figura 3 - Paleta de cores marrom



Fonte: Site Fashion Bubbles⁴.

Figura 4 - Paleta de cores laranja



Fonte: Pintrest⁵.

As insígnias feitas de cordas de sisal, com adornos de búzios, miçangas de cores marrom opaco, sem brilho algum,

⁴ Disponível em: <https://www.fashionbubbles.com/estilo/tons-terrosos/>. Acesso em: 3 mar. 2023.

⁵ Disponível em: <https://br.pinterest.com/patricia1259/paleta-de-cores-laranja/>. Acesso em: 4 mar. 2023.

apontam para a relação dessa Oyá com Obaluaiê, com Oxóssi e com Xangô, este que se tornou seu esposo até o final de sua vida terrena. Com isso, posso afirmar que a indumentária dessa Oyá, em todos os seus aspectos, é pensada a partir desses diferentes enredos e dos mitos relacionados a ela.

A máscara de madeira entalhada reafirma a relação de Oyá com o reino dos mortos e com os ancestrais Egungun, enquanto as correntes de madeira representam o poder que ela possui para conter e controlar os Egungun, quando são convidados a nos visitar e nos abençoar em suas festividades. Os chifres de boi que compõem suas insígnias/paramentos correspondem ao poder que Oyá tem de se transformar em um búfalo, assim como narra um dos mais diversos mitos que contam seus poderes de transmutação e relação com a fauna e a flora. Oyá é uma divindade que possui relações com diversos animais: coruja, juriti, elefante, carneiro, antílope e com a borboleta. A sua flor predileta é a margarida do campo. O uso do *eruexim*, uma espécie de espanta moscas, feito de crina de cavalo, é um instrumento usado para comandar os Egungun, que aponta para os conhecimentos que Oyá adquiriu em contato com Oxóssi, que o confeccionou e lhe presenteou, para que ela tivesse o controle e liderança sobre os antepassados veneráveis e pudesse encaminhar os mortos após o rito fúnebre (*asèsè*). Enquanto sua adaga, que lhe foi dada pelo orixá Ogum, este lhe ensinou a arte da guerra e como acompanhá-lo nas batalhas. O leque (abano), feito de vime e ornamentado com penas, búzios e contas de madeira, denota a sua relação com as mulheres pássaros, conhecidas como deidades ancestrais homenageadas no Festival das Gèledé, as misteriosas e temidas *Ìyamí Oxorongá* (ancestrais femininas do panteão iorubá).

Oyá é a única divindade feminina que tem relação direta com os ancestrais veneráveis masculinos e femininos caminhando juntamente com eles, uma vez que só ela adentra o *Igbalé* (local de culto e reverência aos mortos e antepassados). Por ser uma divindade que tem relação com a vida, com a expansão e com a passagem do mundo terreno (*aiyé*) para o mundo invisível (*òrun*), um de seus mitos preservados

nos templos/terreiros de candomblé, passado de geração em geração afirma que:

"Em Kétu, havia um aclamado caçador, que era o grande Tíder de onde vivia, seu nome era Odùleke.

Esse caçador criou uma menina que nasceu na cidade de Irá, essa menina era chamada de Öya.

odùleke gostava muito de Öya, que tornou sua filha predileta, conquistando lugar de destaque entre o povo.

Quando odùleke faleceu, Öya ficou muito triste, mas mesmo diante da tristeza, queria muito homenagear Odùleke, o seu pai adotivo.

Öya então reuniu todos os instrumentos de caça de Odùleke, e enrolou-os em um pano branco.

Öya preparou todas as comidas que Odùleke gostava em vida e ao longo de 7 noites, Öya dançou e cantou em vigília, em volta de uma fogueira com os objetos de caça de Odùleke.

Com seus ventos, Öya levava o som dos seus cânticos a todas as cidades, chamando dessa forma todos os caçadores para homenagear Odùleke.

Após a sétima noite, acompanhada pelos demais caçadores, Öya embrenhou-se na mata e, aos pés de uma frondosa árvore, colocou os objetos de caça de Odùleke.

Nesse momento, um pássaro Agbe partiu voando dos objetos em direção ao Òrun.

Olódùmarè presenciou toda homenagem à Odùleke.

Emocionado, outorgou à Öya, o poder de encaminhar todos que morressem aos espaços do Òrun. Razão pela qual recebeu a alcunha de Öya Mësan Òrun (senhora dos caminhos do órun).

Desde então, todos que partem para o òrun, são levados por Öya.

Mas, antes, em alusão à história, os parentes e amigos do ente querido que se foi, reúnem-se para fazer uma vigília (Ajeje em Yorùbá) em sua homenagem."⁶

A sua coroa, conhecida popularmente com o nome de adê, é criada e confeccionada com cordas de sisal trançadas e costuradas à mão, adornadas com miçangas e búzios. O filá que cobre o rosto também é feito de cauris naturais (búzios), no formato de cascatas, simbolizando sua realeza, o quanto era rica, uma vez que os búzios, na Nigéria, já foram usados como moeda corrente. Quanto mais búzios uma mulher ou homem africano

⁶Para mais informações, consultar:
<http://tudosobreorixastecidoafricanobordado.blogspot.com/2015/10/oya-e-o-ritual-ase.html>. Acesso em: 9 jun. 2023.

detinham em seu poder, mais relevante era sua presença em sociedade e do grupo étnico ao qual faziam parte.

As cabaças de casca do coco foram pintadas e adornadas à mão, no total de nove, simbolizando os filhos que *Oyá* pariu, e ao mesmo tempo, representa os nove ancestrais divinizados Egungun que tem uma complexa relação, pois em seus mitos, afirma-se que *Oyá* deu a vida a nove ancestrais veneráveis. Na composição de sua indumentária, teremos os fios de contas, ou popularmente conhecidos como *de loguns* (são nove fios de miçangas na cor marrom opaco que são sustentados por uma peça chamada firma de cerâmica veneziana) que possui o acabamento com palha da costa, uma fibra natural usada no candomblé para várias ocasiões.

Vale ressaltar que além da relação entre os orixás, mencionados no decorrer do texto, teremos ainda outros fatores que influenciam na criação e confecção das indumentárias dos orixás: os mitos, os sonhos, a leitura oracular do jogo de búzios (*merindilogun*) e os rituais secretos realizados no decorrer da iniciação. Todos esses pormenores, podem apontar para outros enredos que influenciam a confecção da indumentária das divindades e os trajes a serem utilizados pelo adepto, no decorrer de sua atuação religiosa.

Figuras 5 e 6 - Insígnias/Paramentos de *Oyá Ìgbàlé*



Fonte: Fotos José Roberto Lima Santos. À esquerda, 2020; à direita, 2023.

Há uma expansão dos saberes africanos que se movimentam, atualizam-se, reorganizam-se e se (re)articulam. Tanto é que às insígnias de Oyá foi incluído o erukerê africano, o abano de couro e a boneca abayomi, que até então não existiam no conjunto de paramentos dessa divindade. E ainda, os tecidos *fancy prints* ou *wax prints hollandais* tidos como africanos no uso da criação de suas vestes mantendo a modelagem tradicional do candomblé com influências europeizadas.

José Roberval Marinho, em sua obra *os Òrìsá e suas qualidades* (2018), explicita esse processo, afirmando que:

[...] cada Òrìsà é concebido como um saber primordial do universo e as qualidades conhecidas de cada um desses Òrìsà correspondem a um conhecimento de fundamental importância, ou seja, uma parte do saber que esse Òrìsà possui ou representa. O sistema de qualidades dos Òrìsà é bastante complexo e dinâmico, uma vez que não se tem exaustivamente definidas as qualidades, bem como no campo do conhecimento humano, não estão esgotadas as possibilidades de novas vertentes, descobertas e desdobramentos. Algumas estão consagradas pela incidência na atualidade, porém, muitas ainda são desconhecidas totalmente, podendo vir a ser descobertas e estabelecidas pelo complexo jogo de Ifá. (MARINHO, 2018, p.14)

E a partir das afirmações de Marinho, levanto a hipótese que no candomblé de ketu, as qualidades dos orixás se dão a partir da leitura do oráculo divinatório, da experiência vivida/adquirida pelos sacerdotes e sacerdotisas presentes e atuantes na religião, e ainda, uma constante busca de conhecimento, através de outras formas de interpretação oraculares, muito bem explanado por Roberval, que menciona o jogo de Ifá⁷. Ou seja, cada divindade terá particularidades

⁷ Ifá (em iorubá: *Ifá*) é um oráculo africano. É um sistema divinatório que se originou na África Ocidental entre os iorubás, na Nigéria. É também designado por Fa entre os povos Fons e Afa entre os povos Jejes. É o porta-voz de Orunmilá e dos outros orixás. Orunmilá, muitas vezes é designado como Orixá do destino na cultura africana iorubá. O sistema pertence às religiões tradicionais africanas mas também é praticado entre os adeptos da Santeria de Cuba através da Regla de Ocha, no candomblé no Brasil, e no culto de Ifá; e de similares transplantados para o Novo Mundo. Se baseia em 16 odus (poemas) que se multiplicam para 256 odus (poemas), que são utilizados para a interpretação do destino dos seres humanos e da relação com suas divindades utilizando-se o opelé-Ifá, uma espécie de cordão com sementes de dendêzeiro. Para mais informações consultar: BASCON, William. Ifa Divination. . Disponível em: [https://www.labirintoermetico.com/07Geomanzia/Bascom_W_Ifa_divination_\(portogheste\).pdf](https://www.labirintoermetico.com/07Geomanzia/Bascom_W_Ifa_divination_(portogheste).pdf) Acesso em: 15 ago 2023.

e especificidades que os identificam, assim como as de Oyá, gerando, assim, multiplicidades que são referenciais para a confecção das indumentárias e das insígnias/paramentos dos deuses.

Apontamentos finais

A modulação do axé que se movimenta, diversifica e se concretiza ininterruptamente no universo, o faz também na composição das vestes. Ao analisar as indumentárias de candomblé, é preciso ir além da primeira impressão, da primeira camada que é apreendida pelo olhar e pela contemplação durante o xirê⁸. Faz-se necessário esmiuçar e descobrir o que há por debaixo das anáguas, desatar os nós que formam os laçarotes, observar os riscos, relevos, texturas que compõem os bordados de *richelieu*, e as sobreposições que são criadas através do uso de panejamentos africanos. Cada um desses elementos, correspondem às multiplicidades existentes nas divindades veneráveis, e nós, seres humanos, tentamos dessa maneira, através das vestes, absorver, traduzir, tornar palpável esses devires, para que possamos compreender nossa ancestralidade e relações profundas com nossos deuses (SANTOS, 2021, p.377). Podemos, ainda, intuir a continuidade do “devir iorubá”, uma vez que os rituais se repetem, se reformulam, se expandem num movimento *continuum*, através da perpetuação do culto aos orixás oriundos da Iorubalândia, assentados no Brasil desde o século XVIII.

O vestuário em sua complexa elaboração contempla em todos os aspectos a dinamicidade e potencialidades dos ritos às divindades veneráveis, sua importância para o grupo religioso, que cada vez mais se fortalece e se identifica através de suas práticas, perpetuação de saberes ancestrais africanos, expansão de sua cosmovisão e cosmo percepção

⁸ Ritual festivo onde os orixás se apresentam e são homenageados através de seus adeptos.

entre seus pares. Afinal, as vestes estão associadas aos fundamentos, aos critérios que sustentam e alicerçam o candomblé (SANTOS, 2021, p.377).

Os trajes revivem a memória ancestral e a cosmovisão iorubá na sua relação com os enredos e apontam as qualidades das divindades. De tempos em tempos, de acordo com a graduação do adepto e anos de vivência no candomblé, mais vestimentas vão sendo confeccionadas e adquiridas de acordo com as ocasiões festivas e de celebração. Isso se dá também para com as indumentárias de seu orixá, uma vez que o conjunto completo que as compõem, incluindo os panejamentos e insígnias, contam e narram histórias míticas as quais as divindades estão relacionadas.

Sendo assim, uma vez que a indumentária dos orixás os identifica no *aiyé*, entre nós seres humanos, supomos que em sua composição de criação e confecção critérios devem ser seguidos, ou seja, as técnicas, análises oraculares divinatórias, atribuídas aos enredos, as multiplicidades e devires, podendo cada vez mais fortalecer a relevância da cultura vestível apresentada no candomblé de ketu e de suas divindades veneráveis (idem).

Ao percebermos que os modos de vestir do candomblé afro-brasileiro têm suas raízes em tradições seculares, eles fortalecem aspectos culturais implantados, as religiosidades africanas trazidas na diáspora. Mesmo com as intempéries, batidas da polícia, invasão de templos/terreiros e as estratégias de epistemicídio cultural e religioso africano/afro-brasileiro em ação desde a chegada desses povos no Brasil, os modos de vestir são dispositivos de um organismo vivo que se faz e se refaz perante tais realidades. Ou seja, subvertem o *status quo* de uma sociedade pautada numa cultura europeia hegemônica, que se pretende ser universal, porém, não abarca a riqueza cultural e vestível africana nem na África, tampouco na diáspora brasileira.

O vestuário afrorreligioso conta histórias, narra eventos e demarca um espaço-tempo que num movimento espiralar promove a continuidade e a memória ancestral para que esta permaneça

viva e atuante. E, para isso, os trajes de candomblé são exemplos vivos de uma epistemologia preta no combate à intolerância, ao desrespeito e estratégias de depreciação da cultura africana, que contribui até os dias atuais para a perpetuação e preservação de um legado ancestral que corrobora a diversidade cultural e religiosa brasileira.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ABIMBOLA, Wande (Ed.). *Ifa divination poetry*. New York: Nok Publishers, 1977.
- BASCON, William. *Ifa divination*. Disponível em:
[https://www.labirintoermetico.com/07Geomanzia/Bascom_W_Ifa_divination_\(portogheste\).pdf](https://www.labirintoermetico.com/07Geomanzia/Bascom_W_Ifa_divination_(portogheste).pdf) Acesso em: 15 ago. 2023.
- BASTIDE, Roger. *O candomblé da Bahia (rito nagô)*. Brasiliiana, 1958.
- BINON, Gisèle Omindarewa Cossard. *Awò - o segredo dos orixás*, Editora Pallas Atena, 2006.
- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Félix. *Mil platôs, capitalismo e esquizofrenia*, Coleção Trans, Vol. 4, Editora 34, 2020.
- MARINHO, José Roberval. *Os Orisa e suas qualidades*, 1ª Edição Brasília/DF, 2018.
- MARTINS, Leda Maria Martins. *Performance do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela*, Editora Cobogó – coleção encruzilhada, 2021.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*, Cia das Letras, São Paulo, 2000.
- RIBEIRO, Ronilda Iyakemi. *Alma Africana no Brasil*, Editora Oduduwa, 1996.
- SANTOS, José Roberto Lima. *Indumentárias de orixás: arte, mito e moda no rito-afro-brasileiro*, UNESP – Universidade Estadual “Júlio de Mesquita Filho”, IA – Instituto de Artes, dissertação de mestrado, 2021. Disponível em:
<http://hdl.handle.net/11449/216975> Acesso em: 03 mar. 2022.
- SANTOS, José Roberto Lima Santos. *Orixás Costumes: Art, Myth, Fashion and African-Brazilian Rite*. *Revista Jesus Histórico*, RJHR XII: 23 (2019). Disponível em:
<https://klineeditora.com/revistajesushistorico/arquivos23/6-jose-roberto-dossie.pdf> Acesso em: 15 jun. 2023.
- SANTOS, José Roberto Lima. *O guarda-roupas de candomblé: ancestralidade, devoção e tradição afro-brasileira*. *Anais ABRACE* v. 21 (2021) - O Afro nas Artes Cênicas: performances afro-diaspóricas em uma perspectiva de decolonização. Disponível em:
<https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/brace/article/view/4988> Acesso em: 15 jul. 2023.

Conhecendo o autor deste capítulo:



José Roberto Lima Santos: Artista e Pesquisador. Atualmente é Doutorando em Artes pela UNESP “Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho”. Em 2021, concluiu o Mestrado acadêmico na UNESP – IA - Instituto de Artes Câmpus São Paulo. Tem flertado com a performance, teatro, dança afro-brasileira contemporânea, relacionando experiências vividas do corpo negro na diáspora. E ainda, estudos sobre vestimentas, trajes e indumentárias de candomblé.

jrl.santos@unesp.br

www.robertosantosartes.com.br

PALAVRAS-CHAVE: indumentárias negras; indumentárias de candomblé; indumentária oyá ìgbalé; trajes de candomblé; vestimenta de oyá.



Tecido de algodão. Gana,
anos 2000. British Museum,
número Af2006,15.3

Capítulo 10

ENTRE TEATRO E TERREIRO: OS TRAJES DOS ESPETÁCULOS *SIRÉ OBA: A FESTA DO REI; EXU: A BOCA DO UNIVERSO E OXUM DO NATA*

Between Performing Arts and Terreiro: The costumes of the plays Siré Oba – The King's Party, Exu- The Mouth of the Universe and Oxum, of NATA

Anastácia, Júlia; Mestranda; Universidade de São Paulo;
ajuliaanastacia@usp.br

Introdução

Assim como no Candomblé, a roupa e os adereços não apenas vestem, mas também revelam magia e encantamento. (Thiago Romero)

O NATA, Núcleo Afrobrasileiro de Teatro de Alagoinhas, em seus 25 anos de carreira, contribuiuativamente para a permanência, representação e expansão da herança cultural ancestral e do legado civilizatório africano, utilizando em seus espetáculos conceitos da música, da língua, da história, do traje, da dança afro-brasileira presentes no candomblé e a representação da cultura negra pelo negro.

Em 1998, o então Núcleo Amador de Teatro e Artes, recebe seus primeiros prêmios no *Festival de Teatro em Destaque* realizado pelo Colégio Estadual Polivalente de Alagoinhas. A trajetória de reconhecimento continua, pois em 2009, recebe três indicações ao Prêmio Braskem de Teatro com o espetáculo-festa *Siré-obá: A festa do rei*; em 2010 o grupo é contemplado com o I Prêmio Nacional de Expressões Afro-brasileiras, com o espetáculo *Ogum: Deus e homem*; com *Exu: A boca do universo*, recebe mais quatro indicações do

Prêmio Braskem de Teatro e, por fim, o espetáculo *Oxum* recebe mais duas indicações do mesmo Prêmio.

O grupo também se revela precursor na área de produção cultural, realizando o IPADÊ – Fórum NATA de Africanidade; participando de editais de circulação de espetáculos; presentes no projeto Nova Dramaturgia de Melanina Acentuada dirigida por Aldri Anunciação; foram o primeiro grupo de teatro do interior da Bahia a realizar uma residência artística no Teatro Vila Velha em Salvador; também ocuparam por seis meses o complexo cultural do Teatro Castro Alves, oferecendo uma programação de 28 atividades de formação em intercâmbio com a Cia do Miolo em São Paulo e foram convidados a participar do Sesc Palco Giratório, levando *Exu: a boca do universo* para 27 cidades do Brasil.

A também sede do NATA é o terreiro *Ilê Axé Oyá L'Adê Inan*, em Alagoinhas-BA, fundado por Mãe Rosa de *Oyá*, irmã de axé, *ebomi* e mãe sanguínea de Fernanda Júlia (Onisajé, seu nome de candomblé), diretora, encenadora e dramaturga do núcleo. É lá que Onisajé se inicia ainda adolescente, se torna *yakekerê* e onde começam os primeiros passos de criação dos espetáculos do NATA a partir dos rituais instauradores: “cerimônias propiciatórias para a construção da montagem, desde oferendas, banhos energizadores, pedidos de autorização para as divindades” (BARBOSA, 2015, p.88).

Os atores também são convidados a ir ao terreiro para realizar experimentações com os elementos primordiais da natureza e suas ligações com os orixás, se encontrar e se conectar com o espaço, o ambiente, a comunidade de axé, com as músicas, danças e aprender com o outro, ouvindo *orikis*¹, *itans*² notinha enquanto participam da perpetuação da herança

¹ Segundo Kileuy e Oxaguiã (2015, p. 162), “Os oriquís (oríkì, para os iorubás) são rezas ou louvações, em forma de versos ou poemas. Eles podem ser modificados livremente, de acordo com a liturgia ou criados. (...) Estas rezas glorificam e exaltam os feitos e os atos das divindades e dos ancestrais, e muitas vezes denotam também a sua origem”.

² “Itás (ítòn, em iorubá) são histórias, lendas e versos que contam e reproduzem, no decorrer dos tempos, os fatos e os feitos das divindades. Ensinamentos que passam de geração para geração, conhecimentos orais que os antigos legaram. Servem para que possamos entender e conhecer melhor a tradição religiosa, seus simbolismos e os

africana. São encontros fortíssimos e muito potentes. No caso de Thiago Romero, por exemplo, um ano depois de estrear *Siré Obá*, um dos espetáculos do NATA, ele se inicia no terreiro da mãe da diretora, o *Ijê Axé Oyá L'Adê Inan* como *yawô*.

Na dissertação de mestrado de Onisajé³, ela busca refletir sobre o encontro entre Teatro e Candomblé e os princípios norteadores de sua prática cênica com o núcleo, trazendo alguns conceitos como teatro-físico e corpo-memória, relacionando o corpo do ator à sua trajetória, história, costume, ancestralidade e identidade cultural, muito parecido com a ideia de oralitura de Leda Maria Martins (2003).

Neste mesmo caminho de pensamento, Romero, em entrevista para a BIZU⁴, diz que “A roupa é um documento, a roupa é uma narrativa, a roupa é uma memória (...) um documento visual”. Portanto, vale aqui refletir o figurino já utilizado pelo Núcleo e criado por Romero, pensando na poética deste coletivo, da sua união com o Candomblé, ancestralidade, documentação e o lugar do entre: entre Teatro e Terreiro.

Siré Obá: a festa do rei

“Toda criação minha voltada pro candomblé são fragmentos do que é público, das cerimônias públicas. E o *siré obá*, era uma recriação cênica dessa festa aberta, que se faz o *siré*. O *siré* é a roda do candomblé, é a roda dos orixás”, nos conta Onisajé no documentário *Entrenós*⁵, 2018.

³ mitos que explicam as particularidades de cada divindade.” (KILEUY; DE OXAGUIÁ, 2015, p. 164).

⁴ Ancestralidade em cena: Candomblé e Teatro na formação de uma encenadora. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/handle/ri/23645>. Acesso em: 20 jun. 2023.

⁵ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=YQhikxKr48s>. Acesso em: 20 jun. 2023.

⁵ Disponível em: <https://tamandua.tv.br/filme/default.aspx?name=onisaje>. Acesso em: 20 jun. 2023.

Siré também quer dizer festa, celebração, portanto, este espetáculo é uma festa que celebra os orixás “por intermédio do teatro, da dança afro, da música, da narrativa mítica e da poesia” (BARBOSA, 2017, p.103).

O espetáculo-festa inspira-se em *oríkis* e em *itans* ouvidos pelas *ialorixás* e pelos *babalorixás* do terreiro sede do NATA e de outros, transformando as narrativas mitopoéticas em pontos de partida para uma escrita lírica-narrativa. Segundo uma matéria do jornal *Bahia Já*⁶, em 2018, para este espetáculo foi sugerido pelo “*babalorixá* L’adê Inan que não se utilizasse os *oríkis* originais, pois seria uma exposição aos fundamentos do Candomblé”, assim Onisajé criou os próprios *oríkis*, a partir dos ensinamentos compreendidos, lidos e absorvidos do universo dos orixás. As músicas cantadas e tocadas seguem a mesma sequência dos rituais no Candomblé.

Onisajé ainda aponta o desejo de trabalhar com personalidades, sem experimentar ou partir da imitação do Orixá ou da criação de uma mimese ritualística, mas sim criando conexões entre as personalidades dos Orixás que mais se aproximam das personalidades dos atores (2017).

Para *Siré Obá*, Mãe Rosa de *Oyá* fez um jogo para saber qual Orixá regia cada membro do elenco, assim, foi o momento de encontro de Nando Zâmbia com Oxum, Fabíola Nansurê com Nanã, Antônio Marcelo com Xangô, e de Thiago Romero com Oxumaré. No caso de Daniel Arcades, sendo de Logunedé e, portanto, um orixá do elemento terra, pode ele representar Oxóssi neste espetáculo, orixá do mesmo elemento.

Esse encontro também se deu para criação de figurino que utilizou de elementos, cores e símbolos de cada orixá para sua concepção.

⁶ Disponível em:
https://bahiaja.com.br/cultura/noticia/2018/03/06/sire-oba-a-festa-do-rei-na-casa-preta-em-marco_108368_0.html. Acesso em: 20 jun. 2023.

Figura 1 - Cena do espetáculo *Siré Obá: a festa do rei*, no Teatro Vila Velha em 2011. Em cena Fabíola Nansurê, ao fundo, à esquerda, Daniel Arcades e, à direita, Guilherme Silva. Direção: Onisajé



Fonte: Foto Susan Kalik⁷.

Como podemos observar na Figura 1, o figurino de Nanã, por exemplo, se utiliza de uma bata comprida, sem alça, roxa, uma das cores da Orixá e palha-da-costa.

A palha-da-costa produz um controle sobre os espíritos da natureza, esconde o sagrado da visão alheia e dá proteção àquilo ou àquele que a utiliza. Denominada *ikó*, pelos iorubás, é uma fibra vegetal extraída das folhas recém nascidas de uma palmeira de origem africana, *igí ogorô*. (...) É usada principalmente nos orixás que possuem ligação com a morte. (KILEUY; DE OXAGUIÃ, 2015, p. 156)

Em entrevista para o projeto *Tramas da cena*⁸ (2021), Romero revela que os atores pintados de dourado era um verdadeiro “desbunde” e de fato, além de trazer muita beleza visual, o corpo dourado cultua bem a ideia de “orixás personalidade”, desvinculada da mimese ritualística. Não podemos esquecer que apesar de ser um *siré*, estamos tratando de um espetáculo e, desta maneira, o dourado e as maquiagens

⁷ Disponível em: <http://sireoba.blogspot.com/p/fotos.html>. Acesso em: 20 jun. 2023.

⁸ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ushhtgvfg08&t=591s>, https://www.youtube.com/watch?v=3CP_POYq8sI&t=254s, https://www.youtube.com/watch?v=y5qcI_fHUqE&t=200s. Acesso em: 21 jun. 2023.

me parecem a fórmula encontrada para também colocar esses orixás-personalidades em um contexto de cena sem anular o local de base, inspiração e herança. o lugar do entre.

A maquiagem trabalhada por Romero neste espetáculo que se segue também em *Exu: a boca do universo*, parte do conceito que ele chama de “corpo como tela”:

Essa pesquisa tem inspiração na força e na beleza das máscaras e das pinturas corporais de comunidades africanas, incluindo as civilizações egípcias, além das pinturas realizadas nas cerimônias de iniciação do Candomblé. Desse modo, Thiago Romero vem desenvolvendo processos de pintura corporal e colagem de pedrarias que intensificam a expressividade dos atores, mostrando também a beleza dos traços e das formas africanas e afro-brasileiras. (BARBOSA, 2017, p. 38)

Figura 2- Cena do espetáculo *Siré Oba: a festa do rei*. 2013. Em cena, Nando Zâmbia e, ao fundo, Thiago Romero. Teatro Castro Alves, 2013.
Direção: Onisajé.



Fonte: Foto Adeloyá Ojú Bará.

Figura 3 – Awô Júnior de Oxóssi do Ilê Axé Ewée Assacojé (2022)



Fonte: Foto Adeloyá Ojú Bará.

A feitura:

São os preceitos que tornam uma pessoa digna de incorporar seu orixá corretamente. Realizados com fundamentos, são considerados “segredos de quarto” e resguardo através de juramentos religiosos. (KILEUY; DE OXAGUIÃ, 2015, p. 108)

Pensemos no uso das cores vermelho, branco e preto, por exemplo, que remete às cores da galinha d'angola. Este animal, na feitura, é “o bicho de consagração, de confirmação, usado para coroar as liturgias do iaô. (...) É por intermédio da galinha d'angola que o Candomblé existe e se reproduz” (KILEUY; DE OXAGUIÃ, 2015, p. 111). As pintas em forma de círculos (que também remetem às pintas da galinha d'angola), os triângulos e o arco ao redor da cabeça, que na Figura 2 é pintado de preto, também são elementos similares à pintura corporal na iniciação. É bom salientar que o ato de pintar o iaô na feitura faz parte de um ritual e não é uma pintura vista como estética ou artística, e sim como obrigação sacramental.

No ato da pintura estas energias conjuntas são transferidas para o iniciado. A axé que está contido nesses elementos, ao combinar-se com outros materiais simbólicos, catalisa o desenvolvimento e a multiplicação do axé do iniciado. (...) Pintar o iaô não deve ser uma tarefa indiscriminada, existem padrões determinados que caracterizam o orixá e a sua nação. Ela serve para que a divindade reviva as marcas identificatórias do seu passado. (KILEUY; DE OXAGUIÃ, 2015, p. 117-118)

Nas danças para Oxumaré, orixá o qual Romero encontra em *Siré Obá*, vestem-se roupas coloridas, como o arco-íris e se utilizam suas cores: amarelo/preto, amarelo/verde. Ainda observando a Figura 2, vemos como esses documentos visuais foram aproveitados no uso dos fios de conta.

O respeito às tradições ancestrais, aos símbolos e cultura tão forte no Candomblé também guia a escolha e a concepção dos figurinos e dos espetáculos (como um todo) do NATA, desde os rituais iniciais no terreiro até o palco. Mesmo com trajes simples, sem luxos e sem muitas ornamentações, pode-se perceber a preocupação com a narrativa apenas observando as cores escolhidas para um fio de conta. Os detalhes dos trajes em *Siré Obá* revelam símbolos

fortíssimos do Candomblé e, ao percebê-los, compreendemos o cuidado e o respeito da concepção artística para com a religião e a manutenção da história.

EXU: A Boca do Universo

Em 2011 o núcleo decidiu que o próximo espetáculo a ser montado seria sobre *Exu*. Assim, inscreveram o projeto *EXU SILÉ ONÁ TCA – EXU ABRE OS CAMINHOS DO NOVO TCA* (BARBOSA, 2016) no 19º edital TCA.NÚCLEO em 2013 e foram contemplados. O NATA ocupou durante 6 meses o complexo cultural do Teatro Castro Alves (Salvador-BA), realizando 28 atividades, inclusive com a Cia do Miolo de São Paulo -SP.

Com a atividade de difusão Irradia.TCA, o NATA levou o espetáculo para outros teatros de Salvador, entre eles, o Cine Teatro Solar Boa Vista, onde consegui finalmente assisti-los. Com sala cheia, o espetáculo também foi para a cidade de São Paulo, fazendo a abertura do Festival de Teatro Brasileiro no CCBB (Centro Cultural Banco do Brasil) e foi apresentado em outros festivais da Bahia, como o FILTE, FIAC e FLITLÂ. *Exu: A boca do universo* rodou por 27 cidades do Brasil, pelo projeto Palco Giratório SESC totalizando 33 apresentações.

É uma lindíssima e próspera Rua, como diz Barbosa (2016).

Exu (ÈSÙ), traduzindo do yorubá, esfera, é a figura mais controvertida do panteão africano, o mais humano dos Orixás, senhor do princípio e da transformação. Na verdade, *Exu* é a ordem, aquele que se multiplica e se transforma na unidade elementar da existência humana, é o ego de cada ser, o grande companheiro do humano no seu dia a dia, é aquele que tem o poder de quebrar a tradição, pôr as regras em questão, romper a norma e promover a mudança. (BARBOSA, Fernanda, 2016, p. 118)

Conhecido como o grande mensageiro dentre os orixás, *Exu* também está atrelado à comunicação, movimentação e mudança. Infelizmente, existe no imaginário racista e preconceituoso social, que *Exu* é o diabo, o mal e o NATA queria, com este espetáculo, desmistificar esse ideal e mostrar como o Candomblé o enxerga: “mensageiro, comunicador, fiscalizador da verdade,

amante da vida e apaixonado por *Oxum*" (BARBOSA, 2017, p. 35). Não há ritual sem *Exu* e é por isso que se começa saudando a ele. Neste espetáculo vemos, a partir também da construção dramatúrgica por *itans* e *orikís* um *Exu* "divindade, apaixonado, ritualístico e festivo" (BARBOSA, 2017, p.36).

Apostamos na escrita de um texto que, dividido em quadros, nos remettese a passagens ou episódios da vida de *Exu*, mesmo sem uma história com começo, meio e fim. A dramaturgia de *Exu* foi um passo a frente na compreensão do grupo a respeito do poder da palavra, do valor da oralidade e da utilização de elementos míticos-narrativos que mostrasse a essência da divindade, sem revelar os fundamentos do seu culto em cena. (BARBOSA, 2017, p. 36)

Dessa forma, foram escolhidas cinco qualidades diferentes para *Exu*. Estas diferenças também foram acolhidas na concepção de figurino.

Exu Yangui, o mais velho, o primeiro indivíduo a ser criado por Olo dumare; *Exu Enugbarijô*, aquele ligado à boca, à comunicação, à fala e aos prazeres obtidos através da oralização; *Exu Legbá*, aquele que representa o poder, a liberdade, a sexualidade; *Exu Bará*, aquele que rege os movimentos do corpo, que está dentro dos seres vivos e, por fim, *Oseturá*, o mais novo, o filho fruto do amor de *Exu* com *Oxum*. (BARBOSA, 2016, p. 122)

Figura 4 – Figurino (da esquerda para a direita) de Exu Yangi, Exu Enugbajiro, Exu Legbá e Exu Bará



Fonte: Site do Centro Técnico TCA⁹.

⁹ Disponível em: <http://centrotecnicotca.blog.br/acervo-historico-2/colecao-tca-nucleo/tca-nucleo-2013-exu-a-boca-do-universo/> Acesso em: 20 jun. 2023.

Observando a Figura 4, percebemos alguns símbolos, ferramentas e emblemas importantes da religião, como o ogó, o brajá, búzios, palha-da-costa, fio de contas com as cores vermelha e preta (cores de Exu) e dentes de javali.

Símbolo ritual de Exu, o ogó faz a representação do falo, um símbolo da sexualidade masculina, representação da dinâmica e da movimentação, atividades inerentes a este orixá. (...) Este emblema é muito usado em seus assentamentos, sempre ereto, sendo um símbolo fálico, e não tendo qualquer sentido de vulgaridade ou de imoralidade.

O búzio (...) é um tipo de concha do mar (...) muito usado antigamente como moeda de compra e venda na África. (...) Faz a representação do dinheiro, da riqueza e da fartura.

O brajá é um longo colar, confeccionado com pares de búzios abertos que são encaixados uns nos outros. Forma um fio semelhante a uma “escama de cobra” ou mesmo a uma “espinha de peixe”. (KILEUY; DE OXAGUIÃ, 2015, p. 155, 211 e 214)

Em entrevista para o projeto Tramas da Cena, de 2021, Romero diz que para realizar o espetáculo *Exu* ele teve que fazer uma ampla pesquisa, inclusive refletindo que não aprenderia tanto sobre o continente africano se não fosse por este espetáculo e que ainda foi instrumento do próprio orixá durante o período de criação: “tem uma coautoria com a própria divindade (...) ele foi dizendo o que ele queria ter”.

Tal pesquisa o leva para algumas comunidades originárias como “*L’omo, Surma, Mursi, Hamer, Himba, Ndebele e Arbore*” (COSTA, 2019, p. 62). Ao observar a figura 33 da dissertação de Fernanda Júlia (2016, p.124) e as fotos do figurino de Oxum disponibilizado no site do Centro Técnico TCA¹⁰, percebemos que a semelhança do colar de contas não é só encontrada no figurino de *Oxum*, mas também no figurino de *Oxumaré* (Figura 2), no espetáculo *Siré Obá*. As diferenças estão nas cores, para *Oxum*, predomina o amarelo-ouro e a forma como o colar de contas está adereçado no vestido, transformando-o em um figurino mais sensual, elegante e feminino, características da personalidade desta Orixá. O uso de braceletes no pulso e braço da comunidade

¹⁰ Disponível em: <http://centrotecnicotca.blog.br/acervo-historico-2/colecao-tca-nucleo/tca-nucleo-2013-exu-a-boca-do-universo/>. Acesso em: 20 jun. 2023.

Arbore também inspira as concepções de Romero, que traz esses adereços também em *Siré Obá* e em outros do NATA. Os braceletes também são fortemente utilizados nos rituais no Candomblé.

Figura 5 - Espetáculo *Exu: A boca do universo*. Em cena, da esquerda para a direita: Thiago Romero, Fernando Santana, Daniel Arcades, Antonio Marcelo – Espaço Cultural da Barroquinha – 2014. Direção: Onisajé



Fonte: Revista *Trema!* Ano 2, 2017, p. 37.

Nesta foto também podemos perceber o uso de um adereço de cabeça que se difere a partir de cada *Exu*. Não consegui informações sobre o nome deste adereço. Primeiramente pensei que seria um tipo de capacete, como o *capacete de Oxaguiã*, que faz parte da indumentária de *Oxalá*, “porque seu comportamento aguerrido lhe confere o direito de usar capacete” (KILEUY; DE OXAGUIÃ, 2015, p. 215) e porque “pode ser bordado com búzios e miçangas” (idem), porém logo comprehendi que não, na verdade, este adereço também é utilizado nos rituais do Candomblé (Figura 6), alguns em formatos fálicos, outros usados para portar uma lâmina atrás da cabeça (símbolo de *Exu*) e possuem búzios, dentes de javali, cabaças e são feitos de materiais diferentes.

Figura 6 – Montagem de fotos do espetáculo *Exu: a boca do universo* com o Esù de Thiago Miranda no Ilê Axé Ybá Uà Omindelkuê de Bâba David de Ypondá



Fonte: Instagram Adeloyá Ojú Bará¹¹.

Para maquiagem, Romero segue com o conceito de corpo-como-tela, se inspirando nos rituais de iniciação do Candomblé e nas pinturas corporais de comunidades africanas e afro-brasileiras.

Figura 7 – *Exu: a boca do universo*. Em cena Sanara Rocha, instrumentista do espetáculo – Teatro Castro Alves – 2014. Direção: Onisajé.



Fonte: BARBOSA, 2016, p. 128.

¹¹ Disponível em: <https://www.instagram.com/adeloyaoficial/>. Acesso em: 20 jun. 2023.

Figura 8 – Daniel Arcades e Thiago Romero maquiando-se para o espetáculo



Fonte: BARBOSA, 2016 p. 129.

Os desenhos em forma de círculos com traços finos da comunidade *Surmas*¹² são trazidos para maquiagem da instrumentista (Figura 7), e para maquiagem dos Exus, que se completa com colagem de pedrarias, pintas e búzios.

O figurino da instrumentista (Figura 7) muito se assemelha com os trajes da preta Folô.¹³ Não só pela estampa muitíssimo parecida, mas pelas amarrações, o pano da costa, os colares, joias e o ojá.

O nome pano-da-costa talvez seja derivado de certo tipo de pano que, no passado, era trazido somente de cidades do litoral da costa africana. No Brasil, porém, aos poucos, este tecido foi sendo substituído por outros que aqui existiam. (...). Esta indumentária costuma ser usada enrolada acima do seio ou um pouco abaixo, caindo até aproximadamente o meio das pernas.

O ojá é uma tira de pano, branca ou estampada (...) enfeitado com rendas, bicos ou bordados, cobrindo e enfeitando a cabeça das mulheres, no dia-a-dia ou nas festas. (KILEUY; DE OXAGUIÃ, 2015, p. 174-175)

¹² Figura 35 da dissertação de Fernanda Júlia Barbosa, 2016, p. 127. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/23645/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20arquivo%20completo.pdf>. Acesso em: 23 jun. 2023.

¹³ Imagem do Instituto Feminino da Bahia, Museu do Traje e do Têxtil, Salvador-BA. Fonte: Joias de Crioula, p. 45.

Oxum

Estreado em 2018 no Teatro Vila Velha, em Salvador-BA, *Oxum* foi o último espetáculo de Onisajé como diretora artística do Núcleo Afrobrasileiro de Teatro de Alagoinhas, o NATA, encerrando assim o capítulo com o grupo. O espetáculo fez parte do projeto de Manutenção de Grupo do NATA tendo sido realizado através do Edital de Apoio a Grupos e Coletivos 2016 da FUNCEB, SECULT/BA e Governo da Bahia.

A dramaturgia, de Daniel Arcades, segue com a mesma linhagem lírico-narrativa já trabalhada pelo NATA. A diferença é que para este espetáculo era importante trazer e debater sobre o lugar de fala da mulher negra, e o núcleo sempre foi majoritariamente masculino. Assim, foi realizada uma audição e três atrizes foram convidadas a integrar *Oxum*: Fernanda Silva, Ive Carvalho e Tatiana Dias.

Em entrevista para o *Correio Nagô*¹⁴, 2018, Daniel Arcades diz que o grupo passou a ser mais feminino com a entrada das novas atrizes e que isso interferiu na dramaturgia, pois era necessário entender como inserir no discurso da peça o cruzamento entre tradição e contemporaneidade, sem definir que este é um assunto apenas de mulher negra para mulher negra, mas para toda a sociedade. Portanto, as vozes das mulheres do grupo foram de extrema importância para validação, construção e formação desta dramaturgia.

“Lugar de fala não é só o lugar que se está falando, mas a visibilização e legitimação desta fala, citando aqui a filósofa Djamila Ribeiro”, esta é a proposição de *Oxum*, a mulher falar de si e por si, como revela Onisajé na entrevista para o *Correio Nagô*, 2018.

Por conta da notória distinção de lugares de gênero nas decisões políticas e estruturantes da sociedade, *Oxum* convoca todas as mulheres a secar o mundo e só trazer o líquido de volta à existência quando os homens entenderem que as mulheres precisam participar de todas as decisões da vida também. É a partir deste itan que o texto de *Oxum* se aprofunda sobre as questões que permeiam a mulher negra contemporânea.

¹⁴ Disponível em: <https://correionago.com.br/grupo-nata-estreia-dia-1110-o Esperado-espetaculo-oxum/>. Acesso em: 24 jun. 2023.

A peça é uma convocação das mulheres negras atuais, de Oxum e suas diversas qualidades a invocarem às mães ancestrais para, mais uma vez, secar tudo. Lugar de fala, lugar de escuta, afeto e amor entre mulheres negras, religiosidade, academicismo e mulherismo são algumas das abordagens da peça. (Sinopse do espetáculo presente no portfólio da obra dramatúrgica apud REIS, 2022, p. 102)

No documentário *Entrenós*, de 2018, Onisajé reflete sobre seu desejo de fazer um espetáculo para cada orixá. Se seguisse a ordem do *Siré*, após *Exu*, seria *Oxossi*, mas no *ifá* foi descoberto que a ordem seria dada a partir do último orixá homenageado, assim, *Exu* escolheu *Oxum* para ser a próxima. A coincidência está que no espetáculo *Exu: A boca do universo*, a cena final era sobre o amor deste orixá por *Oxum*. Nasce assim este espetáculo, refletindo sobre o discurso político do empoderamento da mulher negra.

Oxum traz um posicionamento no seu espetáculo: "se não nos escuta, eu seco tudo". É um espetáculo que propõe a falta, propõe faltar para se entender como se faz falta. Ao mesmo tempo, traz micro convocações para que a nossa sociedade repense ações, valores e percursos relacionados à mulher e, principalmente à mulher negra. O espetáculo traz pílulas de reflexões acerca da construção de nossa sociedade enquanto língua, vestimenta, valores e religião. (ARCADES, 2020 apud REIS, 2022, p. 103)

Seguindo a poética do grupo em trazer os orixás representados por qualidades próximas aos atores (neste caso, atrizes), foram escolhidas cinco qualidades de *Oxum*: Opará, Okê ou Loke, Abotô ou Yaboto, Ijimu e a Iaó.

A narrativa mito-poética do NATA passa pelas Oxuns (mundo espiritual): Oxum Okê (caçadora); Oxum Apará (justiceira/guerreira); Oxum Ijimu (do fundo do mar/ ligação entre vida e morte); Oxum Abotô (A que dá vida/ligada ao parto, nascimento) que representam as Mulheres-pássaros. Além da iaô, pagodeira, linguista e a mãe (mundo terreno), que representam as contemporâneas. (REIS, 2022, p. 104)

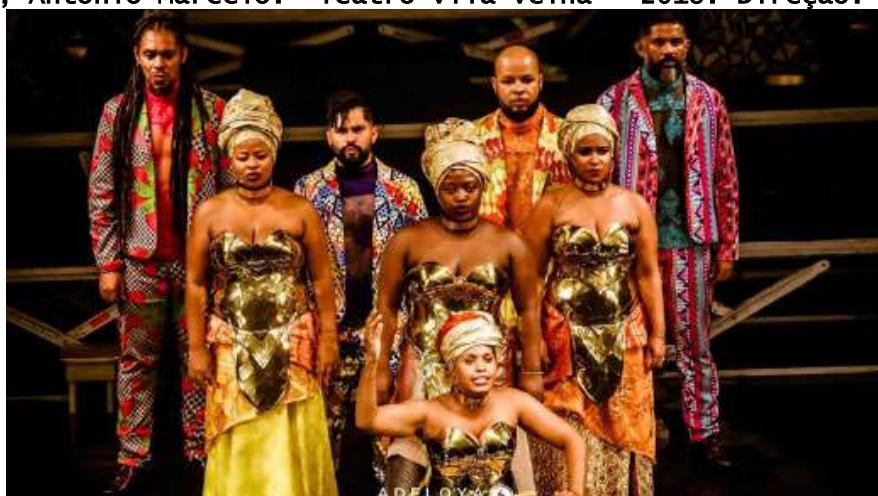
Opará – Jovem guerreira, companheira de Ogum, relaciona-se muito bem com Oxaguiã. (...) Igemu ou Ijimu – Ligada ao feitiço e à fecundidade. Muito velha, não gosta de movimentação, morando por isso no fundo dos rios. Tem ampla relação com a vida e com a morte e estreita a ligação com as Iyamís. (KILEUY; DE OXAGUIÃ, 2015, p. 276)

O itan de Oxum que fala sobre as consequências da não participação da mulher na política, na história e na sociedade é, infelizmente, atual. A exclusão da mulher e dos seus direitos é uma marca social machista e patriarcal que até hoje colhemos amargos frutos. Ao secar o mundo, *Oxum* impõe sua voz perante a exclusão das mulheres, ela age, ela manifesta, ela luta e assim, se entende a necessidade da presença feminina enquanto equilíbrio social. Colocar isso em cena, ampliando a questão para o feminismo negro, é falar de uma sociedade atual, em que representantes políticas negras são assassinadas, em que escritoras negras abolicionistas são apagadas da história. Vozes são abafadas. Este espetáculo é um grito.

Quando todos os orixás chegaram à terra, organizaram reuniões onde as mulheres não eram admitidas. Oxum ficou aborrecida por ser posta de lado e não poder participar de todas as deliberações. Para se vingar, tornou as mulheres estéreis e impediu que as atividades desenvolvidas pelos deuses chegassem a resultados favoráveis. Desesperados, os orixás dirigiram-se a Olodumaré e explicaram-lhe que as coisas iam mal sobre à terra, apesar das decisões que tomavam em suas assembleias. Olodumaré perguntou se Oxum participava das reuniões e os orixás responderam que não. Olodumaré explicou-lhes então que, sem a presença de Oxum e do seu poder sobre a fecundidade, nenhum de seus empreendimentos poderia dar certo. De volta à terra, os orixás convidaram Oxum para participar de seus trabalhos, o que ela acabou por aceitar depois de muito lhe rogarem. Em seguida, as mulheres tornaram-se fecundas e todos os projetos obtiveram felizes resultados. (VERGER, 2018, p.67)

No figurino, observamos as qualidades múltiplas de Oxum sendo demonstradas. É uma orixá que ao mesmo tempo que segura um *abebé* nas mãos, também carrega uma espada ou uma *alfanje* de guerreira. Oxum é doce, sensual, feminina e forte.

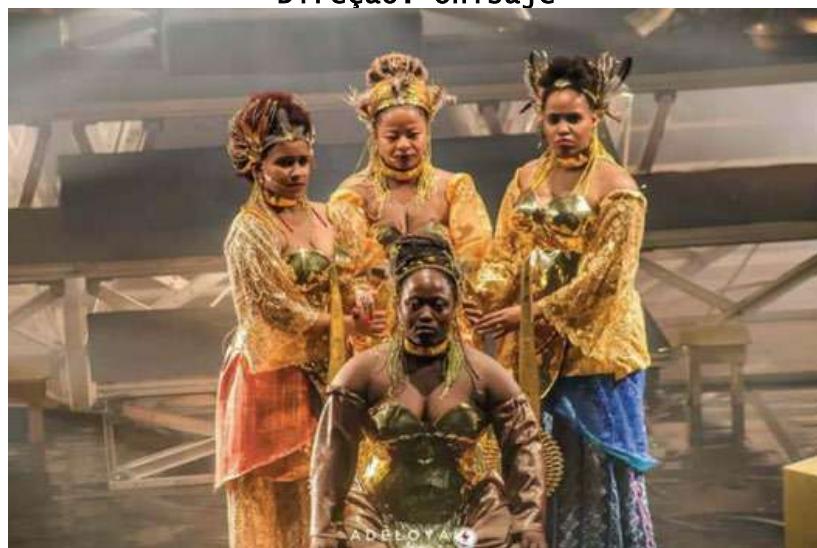
Figura 9 - Espetáculo *Oxum*. Em cena, Fernanda Silva, Fabíola Nansurê, Ive Carvalho, Tatiana Dias, Thiago Romero, Daniel Arcades, Nando Zâmbia, Antonio Marcelo. Teatro Vila Velha - 2018. Direção: Onisajé



Fonte: REIS, 2022, p.104.

O figurino masculino possui cortes de alfaiataria e estampas africanas. Por dentro usam uma blusa transparente e rendada, demonstrando classe e sensualidade. As mulheres usam saias estampadas que se diferem em cor e corte a depender da qualidade de cada Oxum representada e turbantes dourados. O camisu, pano da costa e os laçarotes nos peitos, normalmente usados nos trajes de *Oxum*, são substituídos por uma armadura dourada (corselete) feita de acetato em parceria com o Ateliê Fabulous, de Salvador-BA.

Figura 10 - Espetáculo *Oxum*. Em cena, Ive Carvalho, Tatiana Dias, Fabíola Nansurê, Fernanda Silva. Teatro Vila Velha - 2018. Direção: Onisajé



Fonte: GARCIA; DIAS, 2020, p. 183.

Os turbantes são substituídos por uma espécie de coroa dourada durante o espetáculo. Esta cor, amarelo-ouro, é muito representada no figurino, visto que Oxum também é conhecida como “senhora da riqueza” e gosta de utilizar pulseiras (*idés*) de cobre ou ouro: “Quando foi trazida para o Brasil, o ouro aqui era o metal dominante e o mais precioso e vistoso, passando então a ser dedicado a ela, que aceitou utilizá-lo” (KILIWI; DE OXAGUIÃ, 2015, p. 274).

Percebemos o uso de penas nestas coroas, principalmente pena de galinha d’angola. Isso se deve ao fato de que a divindade também é conhecida como *Efeiyé*, senhora dos pássaros e está ligada às aves e ao ovo. Os fios de conta de cor amarela também são utilizados como um adereço que sai da coroa e passa detrás da orelha, remetendo à ideia de um longo brinco.

Enquanto *Efeiyé* (Figura 11), as atrizes utilizavam um figurino que remetia à figura de um grande pássaro. Fazendo alusão às cores da galinha d’angola (preto, branco e vermelho), a forma em que os tecidos foram costurados formavam uma bela plumagem de pássaro.

Figura 11 – Espetáculo *Oxum*. Em cena, Fabíola Nansurê, Tatiana Dias, Fernanda Silva. Teatro Vila Velha – 2018. Direção: Onisajé



Fonte: GARCIA; DIAS, 2020, p. 183.

Reflito aqui sobre o que Romero chama de narrativa visual e comparo o figurino de *Oxum* do espetáculo *Exu: A boca do universo*, com os figurinos deste espetáculo.

A comunicação que envolve *Oxum* de Exu é de uma orixá amorosa e feminina e isto era importante para a dramaturgia do espetáculo visto que há uma cena sobre a relação amorosa entre *Exu* e *Oxum*, já que *Oxum* “produziu o primeiro iaô (...) ao pintar, colocar oxu e uma pequena pena na cabeça de uma galinha. (...) o icodidé se interligou também com Exu” (KILIWI; DE OXAGUIÃ, 2015, p. 275). A narrativa do espetáculo *Oxum* é outra, e, portanto, a identidade visual que cerca esta divindade precisa comunicar o ponto principal da história, uma outra *Oxum*, guerreira, ativa ainda que enfeitada, pois *Oxum* quebra o estereótipo da feminilidade ser apenas sobre beleza.

Portanto, quando Romero se intitula como diretor de arte, um termo muito utilizado no audiovisual e não no teatro, ele revela a potência que o figurino, maquiagem e cenário têm enquanto processo de encenação e criação de um espetáculo. A identidade visual, não só enquanto design, é importante para a narrativa e a comunicação da obra. A mensagem do espetáculo precisa ser escutada por todos através de uma “simples” pena colocada no adereço de cabeça das atrizes, é este o detalhe. É este o ritual da concepção artística.

A herança cultural e religiosa inserida na visualidade. Tem história cada elemento e cada escolha é feita com muito esmero. A armadura podia ser feita de outra forma, mas a estrutura de corselete a torna mais inserida no universo da divindade representada.

Os homens podiam vestir-se femininamente, com saias e camiseta, mas era importante inserir o lugar do masculino que precisa escutar neste espetáculo, então a renda e a transparência cumprem o papel da feminilidade.

(...) de que forma o figurino se torna um elemento “móvel”, isto é, como ele se constrói para a cena teatral a partir da vivência dos/as artistas do NATA no Candomblé, sem interferir nos fundamentos dessa comunidade religiosa, uma vez que o figurino ainda que remeta ao traje ritualístico, sendo feito para a cena, precisa ser capaz de tanto apresentar os elementos da religiosidade africana, de forma respeitosa, quanto também, se distinguir deste por seu caráter laico, que, ao mesmo tempo, o torna um tanto quanto mais livre, ainda que algo de seu caráter liminar permaneça. (GARCIA; DIAS, 2020, p. 185)

Conclusão

Podemos enxergar diversos entrelaçamentos entre o candomblé e o teatro nas práticas do NATA, tanto na dramaturgia como no processo de criação até no figurino e cenário.

A própria Onisajé reflete sobre não ter nenhuma ambição de montar Shakespeare ou outros clássicos do teatro. Ela quer poder trazer uma herança africana aos palcos e contar esta história sem atrelar a ela os estereótipos preconceituosos sociais. Reescrever o teatro e o que há em cena e na cena.

No documentário *Entrenós*, de 2018, Onisajé fala sobre o que seria o teatro negro, as outras linguagens do teatro, saindo da “cerquinha do racismo. O teatro preto é sempre teatro de militância(...), preto não ama? Não faz amor? Não se apaixona? Não trai? Não come, não goza? Oxente!”. Este teatro fronteiriço que o NATA se propõe é uma forma de descolonização, desconstrução da narrativa hegemônica, uma busca para revelar outros lados, perpetuar os ritos, quebrar paradigmas, perpetuar a tradição oral e o ancestral.

E as visualidades acompanham esta trilha de memória, resistência e existência. Unindo, de forma artística, o terreiro e o teatro, tradição e teatralidade, símbolos e adereços, rituais e maquiagens, atuando no entre, existindo na fronteira.

(...) tanto o figurino quanto o espetáculo vão caminhando nesse entre, sem ser um ou outro, sendo teatro para as pessoas do candomblé e sendo candomblé para as pessoas do teatro. Esse entre lugar de tradição e teatralidade presente no figurino não é só uma ilustração viva do mito, mas sim uma marca de identidade que se relaciona a ancestralidade, aos atores e o resgate da memória. (GARCIA; DIAS, 2020, p. 183)

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARBOSA, Fernanda. **Ancestralidade em cena: candomblé e teatro na formação de uma encenadora.** 239 f.il. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas – Universidade Federal da Bahia (UFBA), 2017.
- BARBOSA, Fernanda Júlia. **Exu: a boca do universo. Trema!** São Paulo, ano 2, 2018, p. 35-38.
- BARBOSA, Fernanda Júlia (Onisajé). **Teatro Preto de Candomblé: uma construção ético-poética de encenação e atuação negras.** Tese (Doutorado em Artes Cênicas) – Escola de Teatro – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade Federal da Bahia. Salvador, 2021.
- COSTA, Carla Aparecida da. **Os figurinos do personagem negro: a projeção do vestuário cênico na cena contemporânea.** Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (Unirio), 2019.
- DE OLIVEIRA RIOS, João Tadeu. **Ancestralidade em Cena-o Teatro do NATA: Um Momento de Apresentação [Fernanda Júlia]. Repertório,** p. 86-97, 2015.
- GARCIA, Thais Soares; DIAS, Luciana da Costa. **Pelas vestes de Oxum: ancestralidade e memória em cena.** 2020.
- KILEUY, Odé; DE OXAGUIÃ, Vera. **O candomblé bem explicado: Nações Bantu, Iorubá e Fon.** Pallas Editora, 2015.
- MARTINS, Leda. **Performances da oralitura: corpo, lugar da memória.** Letras, n. 26, p. 63-81, 2003.
- REIS, Heverton Luís Barros. **O teatro afrodiáspórico e ritualístico do Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas (NATA).** CAOS, v. 1, n. 26, p. 90-109, 2021.
- REIS, Heverton Luís Barros *et al.* **Um estudo da cenologia baiana a partir do Núcleo Afro-brasileiro de Teatro de Alagoinhas-NATA.** Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos da Universidade Federal da Bahia (UFBA), 2022.
- VERGER, Pierre. **Orixás: deuses iorubas na África e no novo mundo.** Fundação Pierre Verger, 2018, 306 p.

Conhecendo a autora deste capítulo:



Júlia Anastácia: Atriz, artista educadora e pesquisadora. Bacharela em Interpretação Teatral pela Universidade Federal da Bahia (UFBa) e Licenciada em Teatro pela mesma instituição, atualmente é mestrandra em Artes Cênicas pela Universidade de São Paulo (USP). Membra-fundadora da Três de Copas Produtora e Coletivo Nosotras, integra também a TUSP (Teatro Universitário de São Paulo), pesquisa o lugar fronteiriço entre teatro-audiovisual-performance.

ajuliaanastacia@usp.br

PALAVRAS-CHAVE: Terreiro; Traje; NATA; Candomblé; Teatro.



Tecido de algodão. Accra, Gana,
anos 2000. British Museum,
número Af2006,15.4.

Capítulo 11

NAÇÃO EKITI EFON: SEUS COSTUMES LITÚRGICOS E CULTURAIS ANALISADOS A PARTIR DO TRAJE

*Ekiti Efon Nation: Liturgic and cultural customs
analyzed from the dress*

BRASIL, Luan; Especialista; Universidade de São Paulo (USP);
luanbrasil@aseojuina.com.br

Introdução

O candomblé representa uma tradição cultural afro-brasileira fruto da dolorosa diáspora africana: movimento migratório forçado que abarcou milhares de negros da África para serem submetidos a trabalho escravo no Brasil. Esses indivíduos escravizados foram retirados de diversas regiões, com diferentes origens étnicas e culturais, que, apesar de não terem sido respeitadas, persistiram por causa da resistência, resultando no candomblé e suas respectivas nações, como Jeje, Ekiti-Efon, Ketu e Nação Angola, entre outras. Cada uma dessas nações apresenta uma riqueza de rituais, divindades, cânticos e trajes que se distingue pela sua especificidade, em que as práticas e os conhecimentos se manifestam de acordo com cada tradição. Baseado na premissa de que "nossos passos vêm de longe" (WERNECK, 2010, p. 1), o propósito deste capítulo é proporcionar uma compreensão dos costumes litúrgicos¹ e culturais da Nação Ekiti-Efon a partir do traje, analisando-os por meio dos

¹ Reunião dos elementos e das práticas que fazem parte de um culto religioso.

processos identitários do Ilê Asé Ojuinã Soroke Efon², terreiro fundado em 16 de agosto de 2002, responsável por preservar a tradição Efon no Brasil.

A tradição só adquire seu significado pleno quando se refere a essa dimensão espaço temporal da experiência do grupo: ela se enraiza no passado para permitir ao vivido de hoje orientar-se, sem descanso e por meio de um mesmo impulso, para o amanhã. A tradição só pode ser um ato de comunidade. Ela faz corpo com ela. Graças a ela, uma comunidade se recria por si mesma. Ela faz ser de novo aquilo que ela foi e aquilo que ela quer ser. (BONVINI, 2001, p. 39)

Histórico da Nação Efon no Brasil

A Nação Ekiti-Efon tem suas raízes nos negros escravizados da cidade de Efon Alaaye, em Ekiti, sudoeste da Nigéria, sendo um dos mais antigos reinos iorubás com origens que "remontam a Ilê-Ifé, o berço da civilização iorubá" (ADEOTI, 2013, p. 177). Devido à natureza da religião, em que os conhecimentos são transmitidos por meio da tradição oral entre gerações com laços carnais e/ou espirituais, "há a necessidade de elaborar a genealogia de forma minuciosa dos filhos de Efon, desde o pioneiro Asé Oloroke até os que se encontram em funcionamento hoje" (SANTOS JUNIOR, 2014) a fim de preservar essa tradição que não se limita apenas à contação de histórias, lendas e relatos mitológicos, mas que constitui fontes de conhecimento derivadas da vivência dos iniciados, evitando assim a ruptura com a unidade sagrada do candomblé

O marco inicial da tradição Efon no Brasil é atribuído à fundação do Asé Oloroke, reconhecido como a matriz do Efon no país. Esse importante terreiro foi estabelecido na cidade de Salvador, localizada no Estado da Bahia, nordeste brasileiro. Os responsáveis por sua criação foram Maria Bernarda da Paixão (s.d.-1935), também conhecida como Ìyá Adeboluie ou Maria Violão, e José Firmino dos Santos (s.d.-1909), conhecido como Baba Irufá ou Tio Firmo Olufandeí,

² O nome Ilê Asé Ojuinã Soroke Efon significa "a casa dos olhos de fogo de soroke".

ambos negros escravizados trazidos ao Brasil por volta de 1880.

No decorrer dos anos no Asé Oloroke, à medida que Adebolui envelhecia, Mãe Milu, que desempenhava o papel de Iyá kekerê³ na casa, com Matilde de Jagun e o filho carnal de Matilde, Cristóvão de Ogunjá, assumiam suas responsabilidades no terreiro. Todos eles foram iniciados por Adebolui, a matriarca do Asé, que faleceu em 1935. Com isso, Matilde de Jagun passou a ocupar a liderança no terreiro Asé Oloroke.

No ano de 1947, Cristóvão, que até então estava com sua mãe no terreiro Oloroke, em Salvador, decidiu difundir o Efon no Rio de Janeiro. Após desentendimentos com sua mãe carnal, ele seguiu acompanhado de alguns filhos de santo para a cidade de Duque de Caxias e, em 1950, fundou o Ilê Asé Ogun Anaueji Igbele ni Oman, conhecido como Asé Pantanal. Passados 20 anos da fundação do Asé Pantanal, em 1970, faleceu Matilde de Jagun em Salvador. Segundo a antropóloga Stefania Capone,

[...] após a morte de Matilde de Jagun, Ialorixá do Ilé Axé Oloroke, Cristóvão assumiu a direção do terreiro de Salvador, dividindo seu tempo entre o Rio e Salvador. Na sua ausência, Arlinda de Oxóssi, filha de santo de Matilde de Jagum, era a responsável pelas atividades do terreiro em Salvador. Cristóvão continuou a iniciar novos filhos de santo na casa do Oloroke, na Bahia. Ao falecer, em 23 de setembro de 1985, no Rio de Janeiro, a direção do terreiro de Salvador passou para Crispina de Ogum (Crispiniana de Assis), até 1993, quando esta morreu. Hoje, o terreiro está fechado. (CAPONE, 2004, p. 130)

Atualmente, o antigo terreiro Asé Oloroke, em Salvador, não existe mais. Em seu endereço, no lote do Engenho velho de Brotas, no número 12 da Travessa Antônio Costa, funciona uma oficina de carros (Figura 1).

³ Termo em iorubá que significa “mãe pequena”, cargo de confiança do sacerdote presente em diversos terreiros de candomblé.

Figura 1 – Asé Oloroke nos dias de hoje



FONTE: Google maps⁴.

Em Duque de Caxias, o legado de Pai Cristóvão se perpetuou. Ele foi responsável pelo Asé Pantanal até o seu falecimento, em 1985. Após o luto oriundo de sua morte, em 1994, sua neta carnal, Mãe Maria de Xango, passou a se sentar na cadeira do terreiro, sendo assim a Iyalorisá responsável pelo Asé Pantanal, lugar que ocupa até os dias de hoje. Durante sua vida, Cristóvão iniciou diversas pessoas no Efon. Estabelecendo uma genealogia desde a fundação do Asé Oloroke até o Ilê Asé Ojuinã Soroke Efon (objeto de estudo deste trabalho), temos a seguinte ordem: Iyá Adeboluie iniciou Cristóvão de Ogunjá, em 1913. Cristóvão, com seu filho de santo Pai Sergio de Obaluaê, foi responsável por iniciar Seu João Dofono de Soroke, em 1968. Posteriormente, Seu João Dofono foi responsável por iniciar Iyá Neuri de Ogunjá, em 1978, que, por sua vez, teve a responsabilidade de iniciar o Babalorixá Veber de Soroke em 1994 – o tataraneto de santo de Iyá Adebolui, bisneto de santo de Pai Cristóvão, neto de santo de Seu João Dofono e filho de santo de Iyá Neuri de Ogunjá. O Babalorixá Veber é sacerdote e fundador do Ilê Asé Ojuinã Soroke Efon, considerado por muitos membros da nação como o principal guardião e mantenedor da tradição Ekiti-Efon no Brasil, dedicado a manter viva a praxe recebida de seus ancestrais.

⁴ Disponível em: <https://www.google.com/maps/@-12.9881263,-38.506333,3a,90y,206.87h,96.4t/data=!3m6!1e1!3m4!1s7m21rT0PrvH8hAvtsavPQ!2e0!7i16384!8i192!5m2!1e4!1e3?entry=ttu>. Acesso em: 20 jul. 2023.

oloroke e o axó (aṣo) funfun

O termo axó, do iorubá aṣo, se refere a roupa, vestuário e paramentos utilizados pelos adeptos e divindades do candomblé. O uso de roupas brancas é uma prática comum na ritualística do candomblé, encontrando-se presente em quase todas as nações que compõem a religião. Além de ser um signo atrelado à pureza, à paz e à limpeza, a roupa branca, conhecida também como aṣo funfun⁵, carrega consigo elementos culturais e litúrgicos fundamentais para a compreensão do candomblé. No contexto específico da Nação Efon, o branco está intrinsecamente ligado ao orixá Oloroke, patrono dessa tradição religiosa. Segundo o antropólogo Renato da Silveira, Ekiti é uma região montanhosa, conhecida como “o país das colinas” (SILVEIRA, 2006, p. 472), fato que desempenha um papel crucial na identificação da origem e no desenvolvimento do principal aspecto ritualístico dessa nação: o culto ao orixá Oloroke. Baseado em itás⁶ passados por seus mais velhos, o Babalorixá Veber de Soroke elucida que esse orixá antigo é o grande leão branco da montanha, responsável por guardar e assegurar as terras e o povo de Ekiti.

Os Itás dos tempos da criação relatam que, inicialmente, reinava apenas Yeye Olokun, a deusa do oceano, que era a avó de Yá Olokum e bisavó de Yemonjá e Olodumare. O Deus supremo, sentindo-se aborrecido com a monotonia da existência que era coberta apenas por água, ordenou a Oroinã, o fogo universal e a matéria que originava o sol, a criar a primeira colina a partir do fundo do mar, utilizando a força vital concedida por Olodumare. Essa colina cresceu como um vulcão em erupção, lançando lava das profundezas da terra trazida por Oroinã, que era resfriada por Yeye Olokun, formando assim a primeira montanha. Essa montanha recebeu o nome de Okè, também conhecida como Oloroke, o dono e senhor da montanha. Ele foi a primeira terra firme, a conexão primordial entre a terra (aiye) e o céu (orun). Foi através dele que os outros orixás desceram para o aiye. Oloroke é

⁵ Aṣo funfun: roupa branca.

⁶ Itás é o termo oriundo do iorubá usado para se referir às narrativas que retratam e preservam, ao longo do tempo, as histórias, os mitos e os poemas que descrevem as ações e conquistas das divindades. Essas lições são transmitidas de uma geração para outra, constituindo um amplo e valioso legado de conhecimentos orais deixados por nossos ancestrais.

o esteio do Efon, sendo nosso patrono. É a ele que dirigimos nossos pedidos de proteção, prosperidade e segurança. (BRASIL, Veber. Depoimentos orais colhidos em 2023).

Oloroke é uma divindade reconhecida como um orixá funfun⁷ na tradição iorubá. Nesse contexto, os omó efons⁸ adotam o uso predominante da cor branca como demonstração de respeito ao seu patrono divino. Essa prática simboliza a valorização e a preservação da herança cultural afrodescendente, contribuindo para a manutenção da tradição ao longo do tempo.

O principal motivo de usarmos branco no Efon é o culto à Oloroke, é sobre o alá que cobre oloroke que nós nos cobrimos, ele é a proteção, é a vida, é a construção de toda a nossa nação. [...] O aṣo branco não é obrigatório sempre, mas, no nosso dia a dia, usamos branco na maioria das funções do asé [...], em rituais como boris, iniciações, obrigações de tempo, oros. Estar de branco é obrigatório para todos os filhos da casa. (BRASIL, Veber. Depoimentos orais colhidos em 2023.)

A Figura 2 ilustra um ritual interno realizado no Ilê Asé Ojuinã Soroke Efon, o oro a Oloroke (uma das formas de manifestação do culto), que ocorre anualmente entre o fim de novembro e o início de dezembro. A imagem retrata alguns membros do terreiro em transe de orixá, com destaque para a presença de Oxum no centro. Embora Oxum costume utilizar as cores amarelo, cobre e rosa, nesse contexto ritualístico específico, a divindade está vestida de branco, seguindo as práticas voltadas para Oloroke.

⁷ Orixá funfun é uma divindade que veste unicamente a cor branca. De acordo com os itãs, são considerados os orixás mais antigos, que participaram da criação do universo.

⁸ Omó Efon, termo oriundo idioma iorubá, é usado para se referir aos filhos do Efon, as pessoas iniciadas na nação.

Figura 2 – Oro de Oloroke



Fonte: Acervo Ilê Asé Ojuinã Soroke Efon.

Nesse mesmo contexto, na Figura 3, o orixá Exú Soroke veste branco. Esse orixá costuma vestir azul escuro, preto e vermelho, no entanto, está usando branco em ritual específico atrelado a Oloroke.

Figura 3 – Exú Soroke



Fonte: Acervo Ilê Asé Ojuinã Soroke Efon.

Hierarquia, rumbê e traje

A hierarquia do candomblé, a divisão sacerdotal do trabalho, sua organização em cargos atribuídos individualmente para o exercício de funções rituais é bastante complexa (PRANDI, 1991). Com o intuito de auxiliar na compreensão desse processo hierárquico, o candomblé, em sua prática, tem como alicerce o rumbê. O termo se refere aos ensinamentos, à educação e aos modos de conduta dentro do culto a orixá, fundamentando os processos litúrgicos, culturais e sociais dessa tradição. Com base no rumbê, estabelecem-se as relações entre as pessoas, os trajes, os ritos e a hierarquia dentro de uma casa de candomblé, elementos essenciais para a manutenção e preservação dessa cultura. Ao falar sobre rumbê, o babalorixá Veber de Soroke afirma que:

Ter rumbê é essencial para a manutenção da nossa cultura, é entender que absolutamente tudo dentro do candomblé tem um significado, um motivo, uma causa e um efeito. Nada se resume a "só alguma coisa". O rumbê foi a forma que nossos ancestrais, nossos mais velhos, acharam para manter nossa tradição viva. Com o rumbê, aprendemos a respeitar nossos mais velhos, nossas divindades. Ele é ensinado desde o primeiro dia em que uma pessoa decide entrar para o axé (asé). (BRASIL, Veber. Depoimentos orais colhidos em 2023)

Quando um indivíduo ingressa em um terreiro como abiã, pessoa não iniciada, recebe orientações sobre diversos aspectos do candomblé, que abrangem desde as tradições religiosas até o código de vestimenta apropriado para participar das cerimônias, além de conhecer o comportamento adequado durante os rituais litúrgicos, como pedir a bênção aos mais velhos e aprender a cuidar do seu orixá e da comunidade. Tais instruções são essenciais para o desenvolvimento e o crescimento do indivíduo dentro do terreiro, fomentando, assim, a manutenção social da casa.

A iniciação como omó orisá⁹ marca o início da jornada religiosa de uma pessoa no candomblé, tornando-a um iaô¹⁰. Durante essa trajetória, ela continua aprendendo a liturgia e como deve ser a convivência social dentro e fora do terreiro. No Efon, um indivíduo iniciado tem diversas obrigações durante sua jornada como iaô. Após sete anos de iniciação, ele se torna um ebomi¹¹ e passa a ser um exemplo para os iaôs e abiãs da casa.

É comum que alguns ebomis recebam cargos específicos, atribuídos pelo próprio orixá que rege a casa, e desempenhem funções essenciais nas cerimônias religiosas e sociais do candomblé. Esses cargos podem variar de acordo com as tradições e os rituais praticados em cada casa. Vale ressaltar que as pessoas não rodantes, ou seja, que não passam pelo transe de orixá, na grande maioria dos casos, já são iniciadas como ebomis, assumindo cargos desde sua iniciação.

Nessa hierarquia, a vestimenta possui um papel crucial na identificação de cada um dentro de um terreiro. Pelo uso das cores dos tecidos, dos materiais, das maneiras de se utilizar determinadas peças, dos fios de contas e dos adornos, é possível reconhecer não apenas a identidade dos indivíduos, mas seu nível de iniciação e as funções que desempenham na comunidade, além de revelar a qual orixá são consagrados. A vestimenta, portanto, constitui uma manifestação da cultura afro-brasileira e é fundamental para a celebração dos rituais do candomblé.

Na cultura do Efon, os abiãs utilizam tecidos de algodão simples, com poucos bordados, obrigatoriamente brancos em todas as ocasiões. A vestimenta masculina consiste em batas e calçolões, enquanto a feminina inclui saia, ojá (pano de

⁹ Omó orisá é um termo em iorubá que significa “filho de orixá”. É utilizado para se referir às pessoas que já passaram pelo ritual de iniciação no candomblé.

¹⁰ Iaô (iyàwò): iniciado rodante que ainda não passou pela obrigação de sete anos.

¹¹ Ebomi (egbonmi) significa, em português, “irmão mais velho”. Estágio alcançado por um filho ou filha de santo após sete anos de iniciação.

cabeça), camisu, calçolão e um pano da costa amarrado na altura dos seios. Tanto homens quanto mulheres usam alguns fios de contas chamados Iãns, feito de miçangas coloridas, que representam diferentes orixás. Durante os rituais religiosos, ambos estão sempre descalços (Figuras 4 e 5).

Figura 4 – Traje das abiãs



Fonte: Acervo Ilê Asé Ojuinã Soroke Efon.

Figura 5 – Traje dos abiãs



Fonte: Acervo Ilê Asé Ojuinã Soroke Efon.

Os trajes tradicionais usados pelos iaôs são feitos com tecidos um pouco mais elaborados, como a laise, além de colares como os deloguns, formados por vários fios de contas presos em duas firmas¹², e o mocan, trança feita de palha que é usada no pescoço e representa a posição dos iaôs. Os homens vestem bata e calçolão, enquanto as mulheres usam camisu, saia, ojá, calçolão e pano da costa. Após um ano de iniciação, em alguns ritos específicos, os iaôs podem usar outras cores além do branco (Figuras 6, 7 e 8).

Figura 6 – Traje dos iaôs



Fonte: Acervo Ilê Asé Ojuinã Soroque Efon.

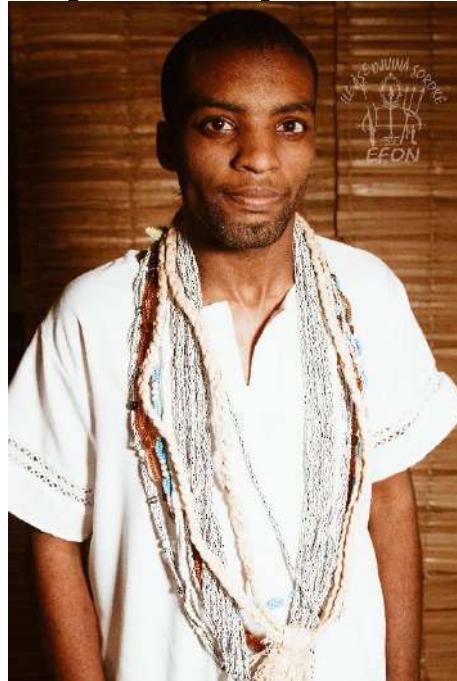
¹² Tipo de conta maior, arredondada ou cilíndrica, que recebe o nome de firma. Nas palavras de Raul Lody, "a firma tem função de firmar o fio de contas - arremate de uso mágico religioso. É uma espécie de conclusão do discurso simbólico do próprio fio de contas" (Lody, 2003, p. 242).

Figura 7 – Traje das iaôs



Fonte: Acervo Ilê Asé Ojuinã Soroque Efon.

Figura 8 – Traje dos iaôs



Fonte: Acervo Ilê Asé Ojuinã Soroque Efon.

No Efon, é exclusivo dos egbomis o uso do tecido bordado conhecido como richelieu (Figura 9), caracterizado por um “tecido de algodão com fundo aberto e os fios do tecido são rebordados seguindo os desenhos do ponto cortado” (LODY, 2015, p. 30). Geralmente, esses bordados são enriquecidos com detalhes e formas que fazem referência a símbolos de diferentes orixás. Trajes feitos com esse bordado simbolizam a maioridade dentro de orixá.

Figura 9 – Bordado de richelieu



Fonte: Acervo Ilê Asé Ojuinã Soroke Efon.

Os ebomis também utilizam fios de contas de miçangas entrelaçadas com pedras ao redor do pescoço, conhecidos como osumbetás. Para os homens, o traje tradicional inclui bata, calçolão e pano da costa sobre o ombro. A cabeça deve ser coberta com eketé, filá ou ojá com duas abas apontando para trás, conhecido também como rabo de peixe. Já as mulheres usam ojá com abas na lateral da cabeça (uma aba se o orixá for masculino e duas, se a divindade for feminina), calçolão, saia, forro, anáguas de algodão engomadas preferencialmente no próprio terreiro, camisu, bata e pano da costa na altura da cintura ou caftã (Figuras 10, 11 e 12).

Figura 10 – Traje dos ebomis



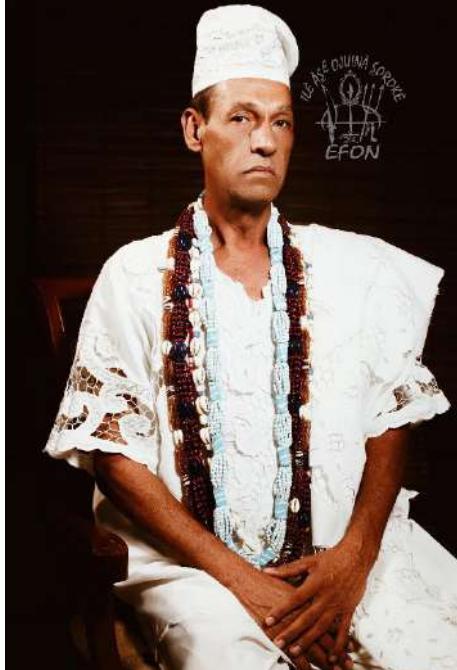
Fonte: Acervo Ilê Asé Ojuinã Soroque Efon.

Figura 11 – Traje dos ebomis



Fonte: acervo Ilê Asé Ojuinã Soroque Efon.

Figura 12 – Traje dos ebomis



Fonte: Acervo Ilê Asé Ojuinã Soroke Efon.

Uma reflexão importante sobre o pano da costa utilizado na cintura ou na altura dos seios é, que além do papel religioso de proteger o útero e as vísceras das mulheres do Efon, ele também representa, segundo a antropóloga Heloisa Alberto Torres, "o sentimento de fidelidade para com o passado, prende as suas portadoras à terra de origem" (TORRES, 2004, p. 435). Isso corresponde a um elemento cultural de identificação feminina que ultrapassa aspectos da religiosidade, tornando-se um símbolo que vai além da concepção de gênero biológico, podendo ser utilizado por mulheres cisgênero e transgênero. O babalorixá veber de Soroke esclarece a respeito do uso do pano da costa:

O pano da costa amarrado na cintura ou acima dos seios é um símbolo feminino que vai além da sua função religiosa [...]. Ele compõe a identidade da mulher de candomblé, independentemente da sua identidade de gênero. (BRASIL, Veber. Depoimentos orais colhidos em 2023)

Outra especificidade importante da indumentária da Nação Efon é o fio de conta de Oloroke, um ilequê¹³ considerado a

¹³ Ilequê: contas, fio de contas, colar ritual. "No candomblé, o colar é chamado genericamente de fio de contas ou de ilequê, termo de origem iorubá. Alguns tipos, com forma, material usado e destinação ritual

conta de grau da Nação Efon, concedida ao indivíduo que completa sete anos de iniciação (Figura 13). A montagem da conta é composta por 16 miçangas de tom branco leitoso cobertas por uma camada vermelho cintilante, popularmente conhecida como "boca de leão", seguida uma miçanga branca, outra "boca de leão", um seguí branco, uma miçanga "boca de leão", uma branca e assim por diante. É importante enfatizar que o ilequê de Oloroke não substitui o fio de conta Hunjeve, fruto da tradição do panteão jeje (ewê-fon). Em virtude das trocas culturais que ocorreram durante a formação do candomblé, o Hunjeve passou a ser adotado por diversas nações como símbolo hierárquico.

Figura 13 – Ilequê de Oloroke



Fonte: Acervo Ilê Asé Ojuinã Soroque Efon.

Conclusão

Em suma, o vestuário afro-religioso tem um valor inestimável na preservação e na transmissão da memória ancestral, com um papel significativo na narrativa de histórias e na demarcação do espaço-tempo, fortalecendo a continuidade e a vitalidade da

próprios, recebem nomes específicos" (SOUZA, Patrícia Ricardo de, 2007, p. 12).

cultura. Os trajes e indumentárias do candomblé representam manifestações concretas de uma cultura preta que enfrenta ativamente a intolerância, o desrespeito e as tentativas de desvalorização da rica herança cultural africana. Ao longo dos séculos, esses trajes têm desempenhado um papel crucial na perpetuação e na preservação de um legado ancestral, enriquecendo sobremaneira a diversidade cultural e religiosa do Brasil. Compreender e valorizar esse patrimônio histórico é de extrema importância para garantir a manutenção e a continuidade da tradição afro-religiosa, promovendo o respeito e a valorização da cultura negra em toda a sua profundidade e seu significado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ADEOTI, Ezekiel Oladele. *Oral tradition and early history of Efon Alaaye, southwest Nigeria*. European Scientific Journal Edition, v. 9, n. 35, 2013.
- BONVINI, Emilio. *Tradição oral afro-brasileira as razões de uma vitalidade*. São Paulo: Proj. História, 2001.
- BRASIL, Veber. *Depoimentos orais colhidos em 2023*. Brasília-DF
- CAPONE, Stefania. *A busca da África no candomblé: tradição e poder no Brasil*. Rio de Janeiro: Contracapa Livraria/Pallas, 2004.
- GOOGLE EARTH; DIGITAL GLOBE. *Imagen de satélites*. CNES/SPOT Image, 2023. Disponível em: <https://www.google.com/maps/@-12.9881263,-38.506333,3a,90y,206.87h,96.4t/data=!3m6!1e1!3m4!1s7m21rt0PrvH8hAvtsaRvPQ!2e0!7i16384!8i192!5m2!1e4!1e3?entry=ttu>. Acesso em: 20 jul. 2023.
- LIMA, Vivaldo da Costa. *Família de santo nos candomblé jejennagôs da Bahia: um estudo de relações intragrupais*. Salvador: Corrupio, 2003.
- LODY, Raul. *Moda e história: as indumentárias das mulheres de fé. Fotografias de Pierre Fatumbi Verger*. São Paulo: Editora SENAC, 2015.
- MANTOVANI, Alexandre. *Memórias e identidades de um terreiro de candomblé*. São Paulo: PUC-SP, 2014.
- PRANDI, Reginaldo. *Os candomblés de São Paulo: a velha magia da metrópole nova*. São Paulo: Hucitec/Edusp, 1991.
- SOUZA, Patrícia Ricardo de. *Axós e ilequês: rito, mito e estética do candomblé*. São Paulo: Edusp, 2007.
- SILVEIRA, Renato da. *O candomblé da Barroquinha: processo de constituição do primeiro terreiro baiano de Keto*. Salvador: Edições Maianga, 2006.

TORRES, Heloísa Alberto. Alguns aspectos da indumentária da crioula baiana. Tese apresentada ao concurso para provimento da Cadeira de Antropologia e Etnografia da Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil, 1950. **Cadernos Pagu**, v. 23, p. 413-467, 2004. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0104-83332004000200015>. Acesso em: 21 ago.2023.

WERNECK, Jurema. Nossos passos vêm de longe! Movimentos de mulheres negras e estratégias políticas contra o sexismo e o racismo. **Revista da Associação Brasileira de Pesquisadores/as Negros/as** (ABPN), [s. l.], v. 1, n. 1, p. 7-17, 2010. Disponível em: <https://abpnrevista.org.br/site/article/view/303>. Acesso em: 21 ago. 2023.

Conhecendo o autor deste capítulo:



Luan Brasil: Aos 13 anos, fui iniciado na nação Ekiti-Efon, mais precisamente no Ilê Asé Ojuinã Soroke Efon, um terreiro liderado por meu pai carnal. Atualmente, ocupo o papel de Babaegbé do asé e tenho seguido um caminho de busca contínua por conhecimento e aprimoramento. Com formação em fotografia e, atualmente, cursando pós-graduação em Direção de Arte no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo, bem como em Tecnologia e Inovação na Escola de Artes e Comunicação da Universidade de São Paulo (ECA-USP), busco expandir meus horizontes e aprofundar meu entendimento nas áreas que mais me interessam. Aceitei, com grande satisfação, o convite do professor Fausto para contribuir com esta publicação com o objetivo de compartilhar um pouco mais sobre minha vivência no candomblé. Esse relato é fundamental para preservar nossa tradição e proporcionar melhor entendimento da riqueza cultural que permeia nossa religião.

luanbrasil@aseojuina.com.br

PALAVRAS-CHAVE: Candomblé; Nação Ekiti-Efon; Oloroke; cultura; liturgia; traje.



Tecido masculino (ewe kente). Gana,
c.1940-c.1970. British Museum,
número 2007,2014.13.

Capítulo 12

ROTEIRO AUTOBIOGRÁFICO NO CANDOMBLÉ: RESGATE DA ANCESTRALIDADE POR MEIO DO TRAJE

Autobiographical Script In Candomblé: The Rescue of Ancestrality Through Costumes

Lima, Maria Clara Sousa; Bacharelado em Têxtil e Moda;
Universidade de São Paulo; mariaclaras1@usp.br

1. Introdução

As crianças no terreiro vivem ao redor de orixás e de outros espíritos, e sabem disso. Ainda bebês, vêem, tocam e conversam com os orixás “materializados”, seja no corpo de seus familiares, seja em seus sonhos. Os orixás e espíritos cuidam das crianças (FALCÃO, 2021, p. 382)

Como uma criança pertencente ao Candomblé, minhas maiores recordações estão relacionadas às corporeidades e espacialidades do Terreiro. Hoje, ao vestir os mesmos trajes, parecidos com os da infância, vou ao encontro da minha ancestralidade e daquilo já vivido dentro da religião.

Tive a oportunidade de passar minha infância dentro de um terreiro, o Ilê Asé Bara Oni Caboclo Zaraunde¹, localizado no bairro do Tatuapé, na cidade de São Paulo. Desde meu primeiro ano de vida, fui consagrada aos orixás e tive o privilégio de ser filha biológica do Babalorixá fundador e líder da casa, Diogenes de Oliveira Lima (1960-2010), além de contar com a maioria dos familiares também fazendo parte da casa de santo.

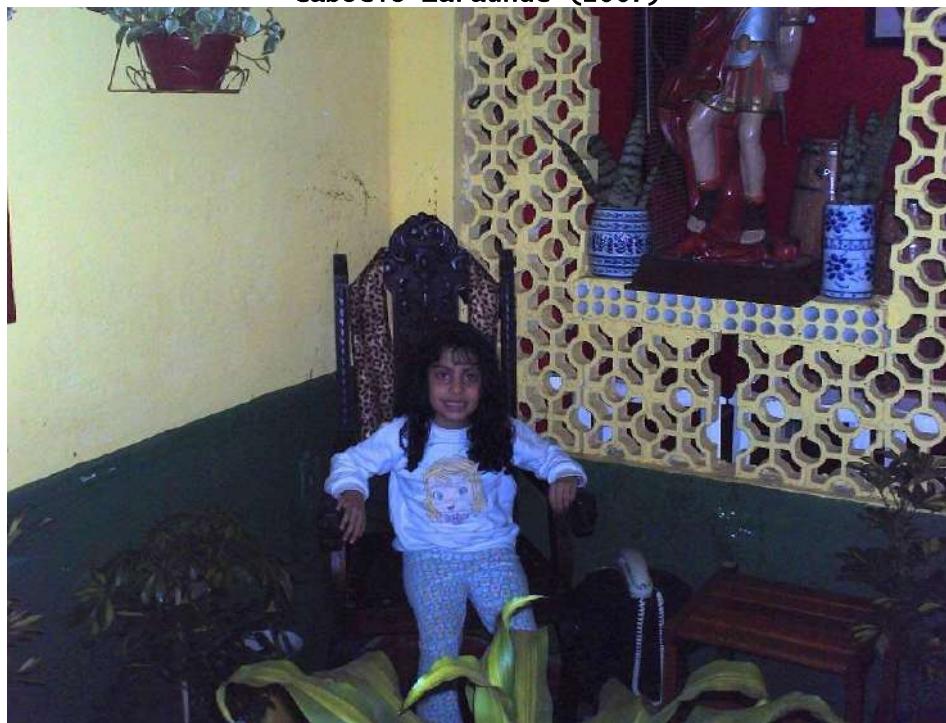
¹ Tradução livre para Casa de Força do Grande Senhor Zaraunde.

Posto isto, acumulo lembranças, por exemplo, de me preparar para os dias de festa aos Orixás onde minha mãe, Ivani de Sousa (1971-), Ekedi da casa, ajudava a me vestir. Eu tomava cuidado para não sujar as vestes brancas, escolhia meus brincos favoritos e pedia auxílio à minha mãe para verificar se havia colocado o pano de cabeça da forma correta.

No entanto, recordo, principalmente, que já tinha consciência de que a partir do momento em que eu e meus familiares vestissem as roupas de axé não éramos mais os mesmos, e sim pessoas com cargos dentro daquela comunidade com suas subsequentes responsabilidades.

Com base em minha experiência vivida neste terreiro, no período entre meu nascimento (5 de julho de 2002) e o falecimento de meu pai (11 de junho de 2010), somada ao apoio de materiais disponíveis e à riqueza da oralidade dos mais velhos membros do Terreiro, elaborei este artigo que busca promover o resgate da história deste patrimônio, utilizando como mecanismo a memória do traje.

Figura 1 - Autora ainda criança sentada no salão do Ilê Asé Bara Oni Caboclo Zaraunde (2007)



Fonte: Acervo da autora.

2. Resgate e Memória do Ilê

Utilizando o material disponível no recorte temporal entre o ano de 2002 e de 2010, período este que compreende o meu nascimento até o falecimento de meu pai e Babalorixá do terreiro. Foram consultados ao longo da pesquisa integrantes que estiveram presentes no Ilê Asé Bara Oni Caboclo Zaraunde, durante esse período. Eles descreveram a última configuração organizacional da casa. Estes cargos eram ocupados por meu núcleo familiar, como é possível ver na Tabela 1 e na Figura 2.

Tabela 1 – Organização e cargos no Ilê Asé Bara Oni Caboclo Zaraunde

Cargo	Nome	Parentesco
<i>Babalorixá</i>	Diogenes de Oliveira Lima	Pai
<i>Babakekere</i>	Flávio Lopes Coutinho	Tio
<i>Ogan</i>	Amauri Lopes Coutinho	Padrinho
<i>Ekedî</i>	Ivani de Sousa	Mãe

Fonte: Autoria própria.

Figura 2 - Integrantes do Ilê Asé Bara Oni Caboclo Zaraunde (2007). Da esquerda para a direita: Amauri Lopes Coutinho, Diogenes de Oliveira Lima, Ivani de Sousa e Flávio Lopes Coutinho. E, abaixo, Maria Clara Sousa Lima (autora)

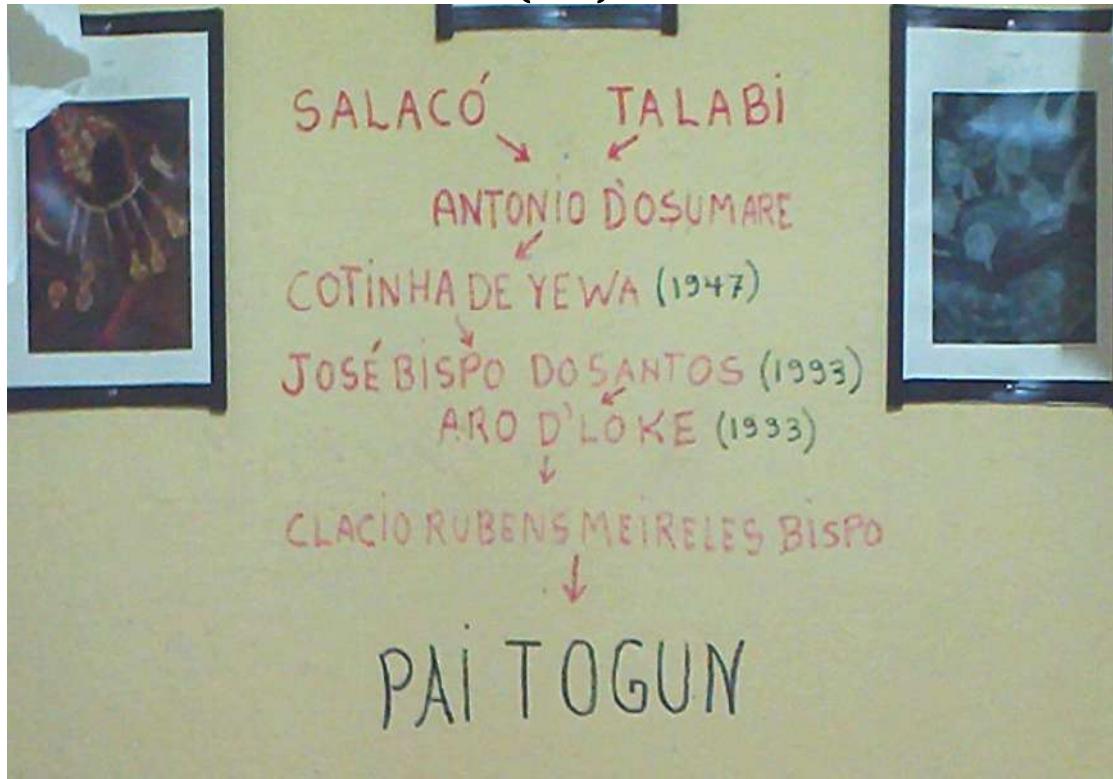


Fonte: Acervo da autora.

Por se tratar de uma casa de Candomblé majoritariamente familiar, após o falecimento do meu pai, conhecido como Pai Togun, surgiu a possibilidade de acesso ao seu acervo pessoal com livros, textos de autoria própria, fotos e vídeos do Ilê axé.

Em meio a esse acervo de fotografias do Terreiro, foi possível observar na parede do Ilê uma pintura em que constava toda a raiz do terreiro, assim dizendo, os Babalorixás e Ialorixás antecedentes ao Pai Togun:

Figura 3 - Pintura na parede no Ilê Asé Bara Oni Caboclo Zaraunde (2007)



Fonte: Acervo da autora.

Na imagem, é possível verificar o nome de uma série de sacerdotes do candomblé acompanhados do ano, seguidos ao nome de Pai Togun, sendo estes nomeados, em ordem decrescente de datas, a saber: Clacio Rubens Meireles Bispo (*circa* 1960); Aro D'Loke (?); José Bispo dos Santos (1914-1993); Cotinha de Yewa (1886-1948); Antonio D'Osumare (1879-1926); Salacó (1839-1904) e Talabi (? -1865).

Diante desse achado, a pesquisa também se volta à investigação desses ancestrais e observação das suas relações com a vestimenta no Candomblé.

3. Ilê Asè Bara Oni Caboclo Zaraunde (1985)

Figura 4 - Fachada Ilê Asé Bara Oni Caboclo zaraunde (2007)



Fonte: Acervo da autora.

O Ilê Asé teve como fundador e único dirigente Diogenes de Oliveira Lima, nomeado como Pai Togun, que nasceu em 1960 e faleceu em 2010. Sua casa religiosa estava localizada em meio a zona leste de São Paulo na Praça General Costa Barreto, número 32, no Bairro Tatuapé, em São Paulo, SP.

Segundo relato dos irmãos Babakekere Flávio Lopes e Ogan Amauri Lopes (2023), a jornada espiritual de Pai Togun, que iniciou seu envolvimento nas religiões de Matriz Africana se deu entre seus 10 e 12 anos de idade, apenas incorporando espíritos e frequentando terreiros de Umbanda. Por volta dos 20 anos, ele passou por sua iniciação no candomblé ao orixá Ogum, sob a orientação do Babalorixá Omindare de Oxum.

Em 23 de outubro de 1985, juntamente com sua esposa e seu então cunhado, Babakekere Flávio, Pai Togun fundou o Ilê Asè Bara oni Caboclo zarunde, um marco significativo em sua

jornada espiritual. A casa de Candomblé foi estabelecida na tradição da Nação Ketu, uma das vertentes mais reconhecidas dentro das religiões de matriz africana.

Segundo o relato de Ekedi Ivani de Sousa (2023), os trajes utilizados no Ilê Asé Bara Oni Caboclo Zaraunde, tanto no dia a dia quanto nas festividades, eram compostos majoritariamente pela cor branca.

O Pano de Cabeça é denominado nesta casa de Candomblé como Alá de Ori, estando seu nome intrinsecamente relacionado aos fundamentos das práticas espirituais do terreiro.

As mulheres usavam saias sem armação, camisus e ojá (denominação para Pano da Costa). E os homens adotavam camisetas e calças como sua vestimenta usual. Além disso, tinham a opção de utilizar adereços na cabeça, como o Éketé.

Muitas das vestimentas utilizadas no terreiro eram confeccionadas pelos próprios filhos da casa. Quantos aos apetrechos dos Orixás, estes eram adquiridos fora do terreiro.

Já durante as festividades e saídas de santo do Ilê Asé Bara Oni Caboclo Zaraunde, os trajes eram incrementados e adicionados adereços.

As Ekedes utilizavam roupas com bordados e adornos especiais em festividades, acrescentando pulseiras e brincos. Para os homens, havia uma obrigatoriedade de utilizar o Ojá (Pano da Costa) amarrado transversalmente no corpo durante os rituais, inclusive quando os Ogans desempenhavam o papel de tocadores de couro.

A utilização dos Brajás era uma necessidade para todos os membros do terreiro durante as cerimônias.

A escolha do calçado também era uma questão relevante, mulheres que ocupavam cargos na comunidade utilizavam sandálias e tamancos, e os homens, sapato social. Por outro lado, os Yawos, membros em processo de iniciação, permaneciam descalços durante as cerimônias, simbolizando sua jornada espiritual.

Aqueles que detinham cargos mais altos no terreiro tinham a liberdade de incrementar suas roupas com detalhes de cor. E em um determinado momento, houve uma orientação para que os Ogans, responsáveis por tocar os atabaques durante os rituais, utilizassem ternos enquanto exerciam essa função, mostrando assim a importância e respeito atribuídos a eles no contexto religioso.

É possível observar parte desta disposição destes trajes no vídeo disponível no acervo de Pai Togun da Festa de òsún no Ilê Asè Bara Oni que ocorreu em outubro de 2007; nele é evidente a composição do traje feminino das Ekedis.

Figura 5 - Desenho do traje utilizado por Ekedis na festa de òsún no Ilê Asè Bara Oni Caboclo Zaraunde (outubro/2007)



Fonte: Autoria própria.

4. Pai Omindare de Oxum e Pai Aro D' Loke

Pai Omindare de Oxum seria Clacio Rubens Meireles Bispo (*circa* 1960), apontado na pintura como antecessor mais próximo de Pai Togun. A origem de sua casa e informações atualizadas são, até então, desconhecidas, apenas contando com o registro oral das vivências de Babakekere Flávio e Ogan Amauri em sua casa de axé.

Segundo eles, a trajetória religiosa de Pai Omindare de Oxum teve início em um terreiro localizado na região da Barra Funda em São Paulo. Nesse terreiro, ele atuou junto com sua Mãe Kaya. Posteriormente, eles se separaram, e Pai Rubens assumiu a liderança de seu próprio Candomblé, juntamente com o Ogan Cícero, na região do litoral paulistano, especificamente no bairro Jardim Samambaia.

Durante seu caminho espiritual, Pai Omindare foi acolhido e iniciado por Mãe Odé Ceci Taleci, que praticava o Candomblé Angola no bairro Cachoeirinha. Após essa experiência, ele conheceu outro Babá com quem realizou uma obrigação no Ketu, com o sacerdote Aro D'Loké, que seria amplamente conhecido em São Paulo e filho de Pai Bobó de Iansã.

Assim como com o Pai Omindare, não foi possível encontrar registros materiais sobre o sacerdote Aro D'Loké - isto pode se dar pelas divergências entre as nomeações, visto que é relatado que estes também eram conhecidos na comunidade por outros nomes.

Entretanto, com este relato é possível observar que na trajetória de Pai Omindare de Oxum há o envolvimento com diferentes vertentes da religião de matriz africana, como sua origem no Candomblé Angola e depois seu encontro e consolidação no culto do Candomblé Ketu, o que enriquece sua bagagem espiritual e suas experiências dentro desse contexto religioso, podendo isto, ou não, afetar a sua percepção e relação com a indumentária do Candomblé.

É relevante salientar que esta dificuldade de classificação no Candomblé paulista em termos de nação, linhagem e terreiro é comum, visto que tais classificações resultam de processos dinâmicos de construção da identidade religiosa individual e do grupo.

Vagner Gonçalves da Silva (2021), ao fazer um levantamento sobre todos terreiros tombados na região de São Paulo, ressalta que um dos motivos desse processo se dá:

Porque o candomblé em São Paulo, como veremos, parece consolidar-se não apenas como reprodução das modalidades de cultos vindas de outras regiões do país, mas, sobretudo, como rearranjos delas em função das novas realidades e demandas de um contexto diferenciado de uma sociedade tipicamente metropolitana. (SILVA, p.10, 2021)

5. Ilê Axé Oiá Messã Orum (1957)

Neste contexto da construção do Candomblé no Estado de São Paulo, o próximo antecedente indicado foi José Bispo dos Santos (1914-1993), conhecido como Pai Bobó de Iansã, responsável por iniciar e adotar ritualmente chefes de muitas casas de São Paulo, sendo um dos agentes principais para a expansão do Candomblé Paulista.

Em seu livro *Os Candomblés de São Paulo*, Reginaldo Prandi (1991) aponta o Ilê Axé Oiá Messã Orum² como o mais antigo terreiro de Candomblé no Estado de São Paulo, sendo fundado por Pai Bobó em 1957 no município de Guarujá. O autor narra a trajetória do Pai Bobó da seguinte forma:

Vindo da Bahia, Seu Bobó, José Bispo dos Santos, hoje com 75 anos de idade, ficou no Rio de 1950 a 1958. Diz a lenda que Bobó, na Bahia, teria sido suspenso, isto é, escolhido por um orixá no transe, para ser ogã no terreiro de Maria Neném (Maria Genoveva do Bonfim), um dos importantes troncos do candomblé angola, e que depois teria freqüentado a casa de Simpliciana (Simpliciana Maria da Encarnação), ialarixá do Axé de Oxumarê. (PRANDI, p.95, 1991).

² Tradução livre para Casa de Força Oya Nove Vezes do Céu.

Em relação aos trajes, é possível observá-los no material iconográfico disponível ao público nas redes sociais da casa de santo. Em especial, em uma gravação de uma saída de santo do próprio Pai Bobó de Iansã, onde é possível verificar a semelhança aos que são descritos como utilizados no Ilê Asè Bara Oni Caboclo Zaraunde futuramente.

Figura 6 – Desenho do traje utilizado por Ekedis em festa no Ilê Axé Oyá Messã Orum, enquanto Pai Bobó ainda estava vivo



Fonte: Autoria própria³.

³ Disponível em:
<https://www.facebook.com/ogamluisobalode/videos/1338970266165942/>.
Acesso em: 5 jul. 2023.

6. Ilé Òsùmàrè Aràká Àse Ògòdó

Os próximos líderes da linhagem religiosa estão vinculados ao Ilé Òsùmàrè Aràká Àse Ògòdó⁴, também conhecido como Casa de Oxumarê. Esse é um dos terreiros de Candomblé mais antigos e tradicionais da Bahia. Sua história remonta ao início do século XIX, período marcado pela resistência e luta dos africanos escravizados no Brasil.

Os líderes da Casa de Oxumarê desempenharam um papel fundamental no desenvolvimento e preservação do candomblé no Brasil, eles são parte essencial das casas matrizes que contribuíram para a construção da religiosidade afro-brasileira. No Ilê Asè Bara Oni Caboclo Zaraunde, os sacerdotes que estão enraizados nessa tradição são, em ordem decrescente:

Mãe Cotinha de Yewa, cujo nascimento ocorreu em 1886, foi iniciada aos 19 anos, em 1905. Aos 41 anos, em 1927, assumiu a liderança da casa e a administrou por 21 anos até seu falecimento em 22 de junho de 1948, aos 68 anos.

Babá Antonio D'Osumare, também conhecido como Cobra Encantada, nasceu em 1879 e foi iniciado aos 7 anos por Babá Talabi, em 1886. Em 1904, aos 25 anos, assumiu a casa, sendo seu dirigente por 22 anos até seu falecimento em 16 de junho de 1926, aos 45 anos.

Babá Salacó de Xangô, ou Antônio das Cobras, nasceu em 1839 e foi iniciado aos 6 anos em 1845. Aos 24 anos, em 1863, assumiu a Casa de Oxumarê. Ele liderou a casa por impressionantes 41 anos antes de falecer em 14 de janeiro de 1904, aos 65 anos, consolidando-se como a mais longa liderança da casa.

Babá Talábi de Ajunsun, um africano da Costa, foi o fundador do Ilê Oxumarê ainda em Cachoeira, no fim do século XVIII. Ele faleceu em 20 de junho de 1865.

⁴ Tradução livre para Casa de Òsùmàrè onde o povo recolhe a graça e a força que vem do rio.

Esses líderes foram fundamentais na história da Casa de Oxumarê e no legado do candomblé no Brasil. Suas contribuições e sabedoria continuam a influenciar e guiar a comunidade religiosa, seja no candomblé do Nordeste ou do Sudeste.

Em contribuição a comunidade, a Casa de Oxumarê (2015) compartilhou em uma publicação em suas redes sociais uma série de considerações em relação à indumentária de Candomblé. Por se tratar de um dos mais antigos terreiros do país, eles disponibilizaram um complexo código de ética sobre as vestes dos praticantes com o intuito que estes conhecimentos fossem disseminados e preservados na tradição do culto aos Orixás.

É enfatizada a constante preocupação com a manutenção da hierarquia no espaço de terreiro por meio do traje, a diferenciação entre o Babalorixá e outros cargos. Também é possível observar maior quantidade de adereços obrigatórios e rigor em alguns aspectos, comparado aos que foram relatados sobre o Ilê Asè Bara Oni Caboclo zaraunde.

Esse tipo de intercorrência também foi relatada na pesquisa de Patrícia Ricardo de Souza (2007), que ao visitar terreiros no Estado de São Paulo percebe algumas diferenças em relação aos da Bahia, como, por exemplo, no tipo de armação do saiote, que, no Nordeste, além de ser extremamente engomada, se usa mais de um saiote para a armação. A autora então pontua: “Nas casas de fundação mais recente como são as de São Paulo, não observei tanto rigor, até mesmo porque hoje em dia tem-se o recurso de fazer os saíotes de um tecido mais leve, próprio para armação, o tule” (SOUZA, p.70, 2007).

7. Considerações finais

O resgate da história e memória do Ilê Asé Bara Oni Caboclo zarunde é de suma importância para o entendimento e valorização das religiões de matriz africana no Brasil. O estudo deste terreiro em específico e de suas origens é um pequeno exemplo de como se dá a dinâmica das manifestações do Candomblé Paulistano em suas possibilidades e desdobramentos.

É fundamental reconhecer que ainda há muito a ser aprofundado e muitas lacunas a serem preenchidas neste processo de resgate. É necessária a busca por informações mais detalhadas sobre as lideranças antepassadas mais próximas à casa de santo e a história do Terreiro em sua totalidade.

Nesse contexto, o traje de candomblé desempenha um papel significativo como mecanismo de memória e identificação. Cada peça de roupa, com seus símbolos e significados específicos, carrega a história e a espiritualidade daqueles que a utilizam. O uso do traje é uma maneira tangível de manter viva a herança cultural, conectando as gerações passadas, presentes e futuras em um conjunto de saberes e tradições.

Com este cenário de uma Casa de Candomblé no meio da urbanidade paulistana, um conjunto familiar em prol do culto do sagrado e o olhar de uma vivência infantil dentro do terreiro, o presente artigo cumpre o objetivo de preservar o conhecimento transmitido por meio das tradições orais, sendo uma forma de honrar as raízes ancestrais e reafirmar a identidade e história de todos pertencentes a esta comunidade.

Encerro cumprindo e mantendo o desejo de continuidade ao trabalho desenvolvido por Pai Togun, que, em vida, ocupando sua posição de sacerdócio, sempre teve o propósito de garantir a perpetuação e valorização das religiões afro-brasileiras. Sem os seus registros, seria impossível traçar toda a trajetória de nosso Ilê Axé.

Atualmente, ocupando o espaço da produção e disseminação de conhecimento, procuro preservar e enriquecer a compreensão desta herança cultural pelo ponto de vista do traje, honrando a sabedoria dos nossos ancestrais. Portanto, aqui deixo a memória de meu pai Diogenes de Oliveira Lima, eterno e querido Pai Togun.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FALCÃO, Christiane Rocha. A idade do santo. Crianças e autoridade ritual no candomblé. **Horizontes Antropológicos**, v. 27, n. 60, p. 379-403, maio 2021.
- PRANDI, Reginaldo. **Os Candomblés de São Paulo**. São Paulo: Edusp, 1991.
- SILVA, Wagner Gonçalves da. **Terreiros tombados em São Paulo: laudos e reflexões sobre a patrimonialização de bens afro-brasileiros**. São Paulo: Secretaria de Cultura e Economia Criativa, 2021.
- SOUZA, Patrícia Ricardo de. **Axós e Ilequês: rito, mito e a estética do candomblé**. Tese (Doutorado) – Departamento de Sociologia, Universidade de São Paulo, USP, 2007.

Conhecendo a autora deste capítulo:



Maria Clara Sousa Lima: Graduanda em Têxtil e Moda pela Universidade de São Paulo. Pesquisadora do traje de cena, bolsista Fapesp pesquisando figurinistas do cinema brasileiro.

mariaclarasl@usp.br

PALAVRAS-CHAVE: Candomblé; Indumentária Religiosa; Religiões afro-brasileiras.



Tecido de Linho. Accra, anos 2000.
British Museum,
número Af2006,15.185

Capítulo 13

AS CRIAÇÕES DE JÚLIO CÉSAR PARA LIA DE ITAMARACÁ

*The creations of Júlio César for
Lia de Itamaracá*

Martins, Paula; Doutoranda; Universidade de São Paulo;
paulamartinsartista@gmail.com

Figura 1 - Júlio César



Foto: Lucas Cândido.

1. Introdução

A indumentária é uma maneira essencial para expressar a identidade. No universo da moda, alguns estilistas, diante de sua habilidade e vocação em criar peças que vão além da estética, mergulham na riqueza cultural e contribuem para a construção de uma visualidade única. Em harmonia com Lia de Itamaracá, Júlio César é um desses talentosos criadores. O estilista, natural de Mossoró, no Rio Grande do Norte, se dedica a projetos que enaltecem a brasiliidade por meio de suas criações.

Com ateliê em Natal e em Nova York, Júlio César também já criou peças para artistas, como Martinho da Vila e Tereza Cristina, e a ministra Sônia Guajajara, entre outros. Na entrevista a seguir, Júlio César conta sobre o seu processo criativo em parceria com Lia de Itamaracá, artista cirandeira e patrimônio vivo da cultura pernambucana.

Lia de Itamaracá, a Rainha da Ciranda, é uma guardiã das raízes culturais do Brasil. Com sua imagem de resistência e tradição, sua presença grandiosa e voz marcante, Lia encanta o público ao redor do mundo, e cada detalhe de seu figurino é pensado com muito cuidado. Segundo Júlio César,

Ela tem uma espiritualidade que me guia. Quando estou fazendo uma roupa para ela, eu penso que mesmo se eu fechar os olhos a roupa sai certa, porque a energia dela é muito envolvente. (2022)

A seguir, Júlio César nos fala sobre suas técnicas, preferências de materiais, métodos de execução, além de compartilhar sua visão sobre a importância que os trajes têm para Lia de Itamaracá. Ao longo da conversa, o estilista também compartilha reflexões, que trazem uma perspectiva enriquecedora sobre o papel da moda como importante elemento da narrativa histórica na trajetória da artista.

Como foi ou é para você criar figurinos para Lia de Itamaracá?

Tem sempre sido o mesmo processo de muito prazer trabalhar com a Lia, para Lia, com a turma dela. É muito fácil. Para mim é a coisa mais simples do mundo trabalhar com a Lia, no sentido de que eu faço o que eu quero, não peço opinião da Lia ou do Roberto¹, de ninguém da turma da Lia, de como deveria ser o vestido. Porque deveria ser dessa cor ou daquela... tudo uma coisa que eu decido só. Geralmente o Beto me conta que está acontecendo determinado evento e quando é uma coisa muito especial, aí eu faço figurino para ela. Por exemplo, eu acabei de fazer dois vestidos para um evento, o C6 Fest, no Rio de Janeiro e em São Paulo. A Lia foi convidada pelo Jon Batiste, um músico americano, para se apresentar com ele. Aí eu ajudei um pouco nas negociações, porque eu moro nos Estados Unidos também, e quando foi pertinho do show eu falei para o Beto: "vou fazer dois vestidos. Um para São Paulo e um para o Rio", "e ele falou 'Ótimo!'". E aí, como foi que eu determinei as cores? É tudo muito, muito simples! Porque eu já tenho uma visão muito clara do que eu acho, na minha opinião do que fica bonito na Lia, não é? Mangas bufantes, saias longas, muito longas com bastante tecido. Então eu sempre exagero nas minhas saias. As minhas saias tem geralmente o que eles chamam Três Marias, quando são três camadas, e eu faço quatro ou cinco camadas e faço com bastante tecido. Geralmente eu uso de 7 a 8 metros de tecido só na saia. E o processo criativo, eu, na minha imaginação, vejo qual cor fica bonita pra a Lia – e toda cor fica bonita para a Lia. Qualquer cor que você colocar na Lia de Itamaracá fica bonita, porque é uma pessoa muito bela. Ela é alta, ela tem aqueles traços fortes africanos que eu amo, eu adoro! Então é muito simples desenhar para ela, eu não sei como explicar de uma maneira didática porque é tudo muito orgânico. Eu tenho as medidas da Lia, que o Beto me passou, e eu sempre faço o vestido um pouquinho maior. E o que eu faço nas peças para Lia é: eu sempre coloco um cinto. Porque como

¹ Beto Hees é produtor de Lia de Itamaracá. A primeira parceria entre eles foi no Festival abril Pro Rock em Recife no ano de 1998 e desde então permanecem trabalhando juntos.

eu deixo a cintura ligeiramente maior, uns 4 centímetros, dá espaço de ela perder ou ganhar peso e o vestido ainda servir. O cinto é o que dá uma acinturada boa nela, como também dá uma ajuda na postura, porque é um cinto grosso. É um Cummerbund², que a gente chama. E em cada vestido para Lia eu tento geralmente fazer uma saia que segue os mesmos padrões de saias longas com bastante tecido, que dê aquele porte de rainha que ela é. Então eu não faço nada simples, no sentido de poupar tecido, usar tecido barato ou um tecido menos especial. Tudo que eu faço para a Lia é com bastante tecido e eu faço questão de usar linho ou algodão. Não uso tecidos sintéticos para as roupas dela porque eu também penso no conforto. Ela vai fazer um show, vai estar com as luzes em cima dela, vai ter fotografia... ela vai ficar muito tempo exposta à muita luz e isso pode ficar realmente uma coisa sem conforto em um tecido sintético. Sempre uso mangas bufantes exageradas. Eu gosto muito de detalhes, então sempre uso viés nas saias, uso botões cobertos, e uso tecidos especiais. Eu sempre coloco um detalhe que de longe a pessoa não vê, mas vê porque com o porte da Lia, você vê a mágica toda do vestido, como fica nela, você vê a mágica da Lia. Mas, se eu te mostrar o vestido em detalhes, você vai ver que é muito bem pensado, tudo muito detalhado. E a gente não faz nada muito simples, é tudo muito bem trabalhado. Eu não tenho um plano de ação para os projetos que eu faço com a Lia, todos os projetos que eu faço para a Lia são muito orgânicos, eles me dão toda a liberdade do mundo. E então assim, eu sempre sei mais ou menos que o que eu estou fazendo vai ficar bonito na Lia, porque eu estou fazendo com muito amor, com muito carinho. Eu estou prestando muita atenção em todos os detalhes do corte do tecido, das cores. Muita cor, sempre muita cor. E Lia tem essa personalidade, né? Ela carrega isso muito bem no corpo dela, ela se transforma quando ela põe essas roupas, fica uma rainha. Então é muito simples trabalhar para ela, é muito fácil.

² Cinto ou faixa larga posicionada na cintura, geralmente de cetim, que compõe trajes masculinos sociais, utilizada para compor a indumentária black tie.

Figura 2 - Lia de Itamaracá e Júlio César, C6 Fest Rio de Janeiro (2023)



Foto: Ytalo Barreto.

Figuras 3, 4, 5 e 6 - Detalhes do acabamento do vestido



Foto: Júlio César.

E quem fez o contato? É uma iniciativa que parte da produção da artista ou é um convite que vem da marca?

Eu já conhecia o trabalho da Lia desde um filme que eu vi anos atrás chamado *Recife Frio*³, se eu não estou enganado. E a Lia é, como diz a canção do Chico César, “Vida, tartaruga em mim”⁴. Tipo assim, a Lia... ela tem só 80 anos, mas a impressão que se tem é de que ela sempre esteve presente na vida de todo mundo. Então eu já sabia quem era a Lia, eu já conhecia Lia e vi umas fotos de um amigo meu chamado Ravaneli Mesquita – um grande fotógrafo, grande amigo, um fofo, e eu trabalho com ele há muito tempo – e mais ou menos quatro anos atrás eu perguntei para ele se teria como a gente fazer fotos com a Lia de Itamaracá. Porque eu amo a imagem da Lia, amo! E ele falou “olha, tem sim”, e me passou o contato do Beto. E foi assim que tudo começou, porque ele já tinha trabalhado com a Lia. Aí eu liguei para o Beto, me apresentei, mandei meu Instagram e tudo, e falei que eu adoraria fazer um ensaio fotográfico com a Lia: “você toparia fazer essa parceria?”, e ele falou que sim. Aí a gente fez o seguinte, eu fiz quatro vestidos para Lia nessa primeira parceria que a gente fez. Eu fiz quatro vestidos, todos diferentes, de linho, de algodão... Tinha um que era com um tecido indiano, uma seda indiana lindíssima em várias camadas. E a gente viajou para Itamaracá, foi a primeira vez que eu fui para a Ilha de Itamaracá. E no caminho de Natal, que é onde eu tenho um estúdio, a gente ia conversando dentro do carro e eu perguntei para o Ravaneli se existiria a possibilidade de a gente fazer um videoclipe com a Lia. Ele falou “ah, não sei... tem que perguntar pro Beto”. Aí eu perguntei para o Beto quando a gente chegou lá e ele falou que sim. Então a gente passou uma tarde inteira com a Lia. A gente trabalhou na praia onde ela mora e a gente fazia fotos de um vestido e gravava cenas daquele mesmo vestido. Trocava de vestido, fazia fotos e gravava cenas. E, então,

³ Recife Frio (2009), dirigido por Kleber Mendonça Filho. Ganhou o Grande Prêmio do Cinema Brasileiro como Melhor Curta-Metragem Ficção.

⁴ Disponível em: <https://www.letras.mus.br/lia-de-itamaraca/desde-menina/>. Acesso em: 13 jul. 2023.

esse foi o primeiro contato... e o videoclipe, todos os participantes têm direito autoral sobre ele, qualquer pessoa pode usar da melhor maneira possível para divulgar o trabalho de cada um. Tanto do fotógrafo, como da maquiadora, como da turma da Lia, como o meu trabalho... a gente faz essas parcerias para divulgar mesmo. E daí começou essa história com a Lia, e eu estou sempre acompanhando o trabalho dela. Já fui a Portugal também, a gente foi convidado para ver o show e também fiz um vestido muito especial para a ocasião. Então o Beto tem várias pessoas que trabalham para ele, existe uma demanda muito grande dos designers, dos estilistas, de querer fazer esse trabalho com a Lia. O que é maravilhoso! E o Beto tem uma maneira muito adequada, muito educada, muito precisa, muito democrática de dividir o trabalho desses estilistas de uma maneira saudável, que todo mundo tem uma participaçãozinha na história. Eu tenho meus vestidos, outro estilista tem os vestidos dele, e assim vai... eu acho isso maravilhoso!

Figura 7 - Lia de Itamaracá no videoclipe Lua Ciranda (2021)



Foto: Ravaneli Mesquita.

Então o contato inicial veio da minha parte, da segunda vez veio da parte da produção dela. Se não estou enganado, a Lia ia tocar no Carnaval de Natal, aí o Beto entrou em contato comigo e perguntou se teria como fazer um vestido amarelo para Lia, porque a Lia não tinha um vestido amarelo. E eu falei que com certeza, eu faço sim. Eu fiz o vestido e ela usou no show em Natal, e usou esse vestido várias vezes depois... aliás, tinha até um show na semana passada que ela estava usando esse vestido. Da terceira vez foi a produção também. Durante a pandemia, o Beto me convidou para fazer umas roupas, não só para Lia, mas para toda a banda. No caso era para Lia e para os músicos. Daí eu fiz para o guitarrista, fiz uma camisa para o DJ Dolores. Da quarta vez era um projeto, uma empresa chamada Farm entrou em contato com o Beto e eles queriam fazer um trabalho com a Lia de Itamaracá, e o Beto sugeriu que eu poderia entrar nessa história. Então a Farm me contratou para fazer um vestido. Eles não deram a cor, eles não dão opinião em nada, ninguém nunca dá opinião no que eu faço. Eu faço o que eu gosto e, como eu falei, não é meu ego falando não, é porque eu sei que vai ficar bonito na Lia. E esse não é nem um crédito meu, quando eu falo que eu sei que vai ficar bonito na Lia, é porque tudo fica bonito na Lia. Então eu fiz o vestido e fui super-rápido, fiz em duas semanas e o vestido ficou divino. Ficou muito bonito, muito chique! E eles acabaram não fechando o contrato com a Lia, mas me pagaram pelo vestido e eu perguntei: "E agora? Porque eu tô com esse vestido...", e eles falaram que eu poderia entregar o vestido a Lia. Eu passei o vestido para a Lia, e esse vestido fez o maior sucesso! Nós fomos até a Ilha de Itamaracá entregar esse vestido, e mais uma vez eu chamei o meu amigo fotógrafo e quando a gente chegou lá, era um dia chuvoso, e a gente fez um videoclipe também. A gente fez um videoclipe dentro do Forte Orange, porque existia uma certa negociação entre a produção da Lia de Itamaracá com a Prefeitura da Ilha de Itamaracá de abrir um museu dentro do Forte Orange. Mas toda aquela história acabou não rolando. O contrato entre a turma da Lia e a prefeitura da ilha não rolou, mas a gente fez um videoclipe lindo que bombou e as fotos deram inspiração para

muita gente, sabe? A gente tinha um drone, a gente fez com o vestido carmim e estava um dia chuvoso, então a gente fez as cenas entre uma chuva e outra. Saía o sol e a gente corria e fazia, e vinha a chuva a gente parava. Sempre que as pessoas sabem que nós fizemos esses vídeos, ficam muito felizes porque é um trabalho artístico, não é um trabalho para mercado, não é uma produção, não é um produto para venda. É uma parceria que nós temos, o fotógrafo, eu, o Beto, a Lia, todo mundo. Em fazer coisas belas pela arte mesmo, e graças a Deus tem funcionado. Então a gente fez esse videoclipe que ficou lindo, lindo, lindo, lindo! E depois a *Elle Magazine* do Brasil acabou fotografando esse vestido na Ilha de Itamaracá. Deram duas páginas inteiras a esse vestido, que eu achei chiqueiríssimo, só fiquei chateado porque eles não colocaram meu nome. A *Elle* colocou “Acervo Pessoal”, mas eu acho que eles poderiam ter colocado o nome da minha marca, teria sido bem adequado, teria dado uma ajuda, mas eles não fizeram. Essa foi mais uma vez. E depois de um tempo, uma produtora me procurou perguntando se eu toparia fazer um videoclipe com a Lia de Itamaracá, e eu falei que sim. Eu conversei com o Beto, ele aceitou e a gente, mais uma vez, viajou para a Ilha de Itamaracá e fez a música do Chico César. Nesse caso, eu fiz dois vestidos. Fiz um vestido para Lia e fiz um vestido para a sobrinha do Beto, que fez o papel da Lia de Itamaracá jovem, porque o videoclipe brincava com essa história. O nome da música é *Desde menina*, do Chico César. Ela escrevia o nome na areia e ficou muito bonito, e no final do videoclipe tem um encontro da Lia senhora com a Lia criança, elas se reencontram no final da história. Ficou muito bonito e os vestidos também ficaram belíssimos!

Figura 8 - Lia de Itamaracá e Marília Costa no videoclipe da música *Desde menina* (2020), de Chico César



Foto: Juan Ripoll.

Você pode falar um pouquinho sobre como é o seu processo na criação dos trajes da Lia?

É um processo muito simples, sem complicação nenhuma! Depende muito do que a Lia está fazendo ou do que eu estou fazendo. Às vezes, até se bater uma saudade do Beto, da Lia, da turma toda, eu invento de fazer um vestido para ter essa desculpa de ir até a Ilha de Itamaracá visitar eles. Aí eu levo um vestido, eu levo um presente e faço fotos. E tem uma preocupação minha verdadeira, e não é uma preocupação minha só pelo meu trabalho, tem muito a ver com o carinho e o amor que eu tenho pela Lia. A minha preocupação é que ela sempre esteja renovando o guarda-roupa dela, das peças que ela usa. Porque como a Lia está sempre fazendo muito show, eu acho

importante sempre renovar. Porque tem fotos na internet, é publicado em jornais, e é sempre legal quando é mais diversificado, quando existem muitas fotos com muitas roupas, muitas cores. É muito bom ter uma variedade de coisas para se olhar. Eu adoro olhar fotos, então acho muito bonito isso. E às vezes, quando a pessoa tem um traje, não seria um figurino, mas um traje, um uniforme, e a pessoa fica usando essa mesma roupa sempre, não fica legal, eu não gosto. Com o passar do tempo fica muito repetitivo e não marca também o período, e eu acho que uma das partes importantes da moda é marcar um período. Por exemplo, a gente já associa o vestido azul ao show da Lia de Itamaracá com o Jon Batiste no Rio de Janeiro. Já o vestido laranja, a gente associa com uma outra ocasião, que foi o show dela com Jon Batiste em São Paulo. Em vez de usar o mesmo vestido duas vezes e depois a gente ficar pensando, “nossa... isso é no Rio ou em São Paulo?”. Então, é muito bom a gente diversificar. Se fosse por mim, se eu tivesse condições, toda vez que a Lia se apresentasse ela estaria com um vestido diferente, seriam sempre vestidos diferentes. Claro que não acontece, ela tem que repetir algumas peças de vez em quando, mas eu acho importantíssimo para qualquer artista ter o figurino bem diversificado, bem variado. É esse o processo... muito livre, sem complicação, sem dor de cabeça, sem reunião... eu tenho pavor quando eu vou fazer roupa para alguém que fica falando muito ou dando muita ideia, ou a pessoa leva uma coisa tão simples – porque tem mais a ver com intuição do que técnicas – o que é trendy no momento... não é assim que eu funcioño. Então, para mim, quanto menos a gente falar, melhor. Porque quando euuento com o cliente e a conversa rola por muito tempo, eu perco as esperanças de fazer uma coisa legal porque eu acho que a pessoa já confundiu tudo. Eu tenho muito esse problema com noiva. Quando vem a noiva e a mãe, a mãe quer que a noiva se vista de uma certa maneira e a noiva quer se vestir de outra maneira. Aí elas ficam com aquela discussão e quando elas saem eu fico assim “o que eu vou fazer?”, não sei o que elas estão querendo, entendeu? Então a parte mágica e mais bela da história para mim, do meu lado com a Lia de Itamaracá, é que a gente não fala

sobre o processo de criação, a gente não fica tendo reunião. E eu acho que é uma maneira muito boa de trabalhar com a Lia e com o Beto, porque eles não têm essa preocupação de ficar sentado conversando, sabe? É muito, muito livre. E a melhor maneira de uma pessoa trabalhar para alguém é com toda a liberdade possível, e com toda honestidade também. A pessoa também tem o direito de olhar para a roupa e falar “nossa, não gostei”. Com a Lia, graças a Deus, ela sempre gosta de tudo, porque tudo fica bem nela. Ela tem uma autoconfiança na imagem dela, na beleza dela, que é muito especial. Então trabalhar com a Lia é muito gostoso, é prazer puro. Não tem drama, não tem reunião, não tem nada. Mais uma vez, vou repetir isso, com a Lia de Itamaracá a palavra-chave do processo é liberdade. Freedom of expression. Liberdade de expressão de todos os lados, não só do meu, mas da Lia, das minhas costureiras que estão me ajudando... Às vezes a gente conversa na hora, eu e minha costureira, “vamos ver se essa linha vai ficar boa, não ficou, vamos por essa daqui então”... é assim... é um processo livre, de liberdade!

E como é feita a produção dos figurinos da Lia no seu ateliê?

Bom, a produção é feita da seguinte maneira: quando a gente tem uma determinada ideia, um determinado show, ou alguma coisa que vai acontecer, eu vou até às lojas de tecido. A minha preocupação maior sempre é fazer uma coisa diferente do que eu fiz antes. Então, se eu fiz um vestido amarelo, eu quero fazer um azul, quero fazer um vermelho. E eu começo pela cor, depois eu procuro pela qualidade do tecido. Um tecido que seja fácil de respirar, que não seja pesado – linho e algodão são os melhores –, mas eu também tenho uma preocupação de que não seja uma peça complicada de você manusear, no sentido de viajar com essa peça, chegar no hotel, tirar da mala e a peça estar toda amassada e você ter que gastar horas passando essa roupa. Então, se tem um pouquinho de poliéster, às vezes ajuda para que a peça não amasse tanto. Então eu vou até as lojas de tecido, olho as cores, olho a qualidade... eu toco no tecido, vejo se o

tecido é gostoso na pele, aí eu amasso o tecido com a minha mão para ver se ele amassa muito, e esse é o processo inicial. Aí eu pego o tecido base para o vestido e, no meu ateliê, eu tenho vários tecidos africanos que eu trouxe da Vlisco⁵ que comprei tanto em Salvador como comprei aqui também nos Estados Unidos. Eu tenho bastante tecido africano que eu gosto muito de usar, de trazer essa coisa da África para dentro das minhas coleções. Sempre fiz, e adoro! É uma apreciação cultural e eu vejo isso muito na Europa. Eu vi isso muito em Paris, eles têm esses detalhes, por exemplo, você pode comprar uma bolsa com um pequeno detalhe de um tecido africano, entendeu? Então eu tento fazer uma combinação dos tecidos que eu já tenho com o tecido que eu acabei de escolher para determinado projeto. Essa é a fase inicial. Aí eu começo a pensar na manga, gosto muito de manga bufante, gosto de punho. Eu começo a pensar também em fazer uma manga diferente da última que a gente fez, penso nesse detalhe e penso também no detalhe do decote, porque a Lia gosta de usar muitas bijuterias, então não pode ser um decote muito aberto que não mostre o contraste do vestido com a pele dela e as bijuterias. Então também tomo esse cuidado nos vestidos que eu faço, sempre tem um decote fechadinho para dar mais liberdade e também para pôr bastante coisa em cima, e você ver tanto o vestido quanto as bijuterias, os detalhes, as coisas que ela coloca. Aí eu tenho duas costureiras que me ajudam sempre quando é um vestido assim. Por exemplo, todos os detalhes são feitos por mim, a costura de viés eu que faço – porque eu já tenho uma técnica de cortar todos esses vieses na diagonal, é uma coisa que eu faço há 30 anos – então eu faço todos os detalhes de todas as barras dos vestidos da Lia e as minhas costureiras me ajudam fazendo a saia, que é muito grande, muito rodada. Eu peço para elas começarem a fazer e às vezes eu faço os detalhes antes. Eu corto os pedaços de tecido,

⁵ “Vlisco has been designing and manufacturing distinctive fabrics loved by African women since 1846. The specially crafted fabrics – Wax Hollandais, Super-Wax and Java – continue to be made with time-honoured methods and materials in Helmond, the Netherlands.”. Disponível em: <https://www.vlisco.com/about-vlisco> Acesso em: 13 jul. 2023.

faço os detalhes e entrego para elas e elas montam a saia. Ou às vezes elas montam a saia e, dependendo do tipo de saia, eu faço o detalhe depois. Porque existe a saia que são várias camadas costuradas numa camada grande embaixo, como fosse um forro, e existe aquela saia que são várias camadas, uma costurada na outra. Quando você olha assim você não percebe tanto a diferença, mas são duas coisas totalmente diferentes. Então uma delas eu posso fazer o trabalho antes e a outra eu posso fazer o trabalho depois. Aí vem os detalhes, eu corto também as peças sempre com ajuda das minhas costureiras. Tem uma senhora de 80 anos que é maravilhosa, o nome dela é Eudocia. Às vezes eu corto as peças, mando para ela e ela manda de volta. Mas sempre sem os acabamentos, porque acabamento é tudo feito por mim dentro do ateliê, porque eu sou muito paranoico com essas coisas do detalhe e do acabamento. Eu não quero que seja uma fantasia, tipo de teatro, que você usou uma vez, duas e começa a descosturar, ou que você vai no camarim, olha a peça e vê que é uma peça malfeita. Você não percebe isso no teatro, no palco. Eu não quero isso, eu quero uma peça que mesmo você estando próximo a essa peça, se você tocar essa peça, se você olhar essa peça tanto por dentro quanto por fora ela tenha a mesma qualidade no acabamento. É muito importante isso pra mim. Eu acho que isso faz parte do luxo da alta-costura. O bom acabamento, o bom tecido, o bom corte, o bom acabamento por dentro também com zíperes invisíveis, forro. Tudo bem acabado, tudo muito detalhado com costura francesa. Eu faço muitas das saias da Lia com costura francesa, que é uma costura dentro da outra, então você não precisa usar a overloque. Fica uma costura muito mais delicada, muito mais bonita. E é isso. E na hora do processo de criação, quando a gente tem o esqueleto do vestido digamos assim, que a gente põe no manequim, a gente começa a jogar umas coisinhas em cima e é tudo muito orgânico. Eu não faço um desenho de como o vestido vai ser e passo para uma costureira. Não, eu corto o vestido já direto na mesa. Eu já corto o vestido direto e a gente já vai costurando. Como eu falei antes, é um processo livre. Eu não me limito ao desenho. Porque o desenho é maravilhoso para saber para onde

você tá indo, só que eu tenho um problema, no dia seguinte eu olho para o desenho e... ou eu já mudei de ideia ou eu não entendo o que eu fiz. Então eu não faço desenho, eu vou fazendo o vestido, já fazendo a costura e drapeando, já pondo no manequim e fazendo mudanças. É um manequim de tecido que a gente tem, e que a gente pode cortar as peças, pôr o alfinetezinho e montar o vestido antes da costura. É bem assim, bem orgânico. Não tem croqui envolvido, não tem desenho, nada disso. Eu cortei o vestido direto na mesa, coloco o tecido e: tesoura!

E o que mais te influencia na escolha dos tecidos?

A qualidade do tecido é essencial. Vamos por etapas: primeiro as cores, tem que ter cor, tem que ter cor bonita, tem que ter cor luxuosa. Tem que ser um tecido luxuoso no sentido de qualidade, tem que ter qualidade e tem que ser um tecido confortável. Eu penso na cor, penso na qualidade, penso se ele é confortável, penso se ele amassa muito ou não, penso se ele vai deixar a sua pele respirar ao invés de sufocar. Que é como você estar dentro de um plástico, e é o que acontece geralmente com poliéster. Se é um tecido que desfia muito ou não, se é um tecido que vai segurar a costura por um longo período... tudo isso eu levo em consideração na escolha do tecido. Cor, qualidade, se amassa ou não, se é acetinado ou não, se deixa a sua pele respirar, se tem também alguma referência importante para aquela determinada etapa daquele projeto. Por exemplo, como eu já mencionei, a coisa do tecido africano é muito importante para mim, de sempre usar algum detalhe de tecido africano na Lia, de trazer essa ancestralidade, de trazer esse orgulho. Isso é muito importante para mim, então também levo isso em consideração. O que eu estou trazendo para essa peça, se eu estou agregando alguma coisa importante para cultura e para religião da Lia, de como ela vê o mundo. O que é que eu estou fazendo aqui? Não posso trazer um vestido que tenha maçãzinha ou frutinhas. Tem que ter alguma coisa que tenha a Lia de Itamaracá, pode ser desenhos de búzios, pode ser uma estampa africana, tudo isso eu levo em consideração.

E você tem algum tecido preferido?

Eu dou preferência a tecidos de algodão e linho. Linho amassa muito então eu faço sempre de algodão, que deixa a pele respirar. É muito importante para mim que o algodão seja um algodão gostoso, confortável. Por isso que eu não gosto de poliéster, porque não é uma coisa confortável. Imagina você fazendo um show na Ilha de Itamaracá no sol usando poliéster. Não é legal, é sofrimento. O meu tecido preferido seria algodão com digamos de três a cinco por cento de poliéster, é o suficiente para evitar que ele amasse muito.

E como são escolhidos os acessórios para a composição dos figurinos? Você sugere ou parte da Lia?

Existem várias maneiras, por exemplo, sempre que eu faço um vestido eu olho dentro da minha loja, dentro do meu ateliê, o que é que eu tenho ali que eu possa agregar, que possa completar a imagem da Lia. Aí, geralmente quando a gente vai pra ilha de Itamaracá que eu levo o vestido, eu levo alguns acessórios que a gente pode usar na hora. Mas a Lia também sempre carrega uma valise cheia de brincos, pulseiras, colares. Ela tem um que é uma coroa, que eu acho que foi até o Juan que deu para ela, meu esposo. Então ela sempre carrega a caixinha dela com bastante coisa e a gente sempre leva também. E sempre que eu levo alguma coisa para aquele momento, um colar bonito especial, eu dou de presente a Lia. É porque eu acho justo, e para completar também o look do vestido. Eu falo “olha, fica perfeito, fique para você”. Às vezes ela mesma abre a caixinha dela e começa a tirar anéis, vai pondo os anéis, vai pondo as pulseiras e vai se completando. Essa parte é mais ela que faz. Da última vez ela fez tudo sozinha. O Beto estava fazendo o cabelo, eu estava passando a barra do vestido e ela estava lá, sentada na cadeira, já pondo os colares. Então é muito orgânico também. Quando eu fiz um vestido para ela em uma tonalidade meio roxo e azul – ele vira, de um lado é roxo e do outro lado é azul –, eu fiz um colar para ela com bolinhas, todo de bolinha de isopor que eu cobri com tecido. Então, por

exemplo, nesse caso eu já levei um look completo. Eu já sabia como eu queria ver esse vestido na Lia, e ela é super aberta, e muitas vezes ela joga mais coisas em cima e fica divino.

Figura 9 - Lia de Itamaracá (2020)

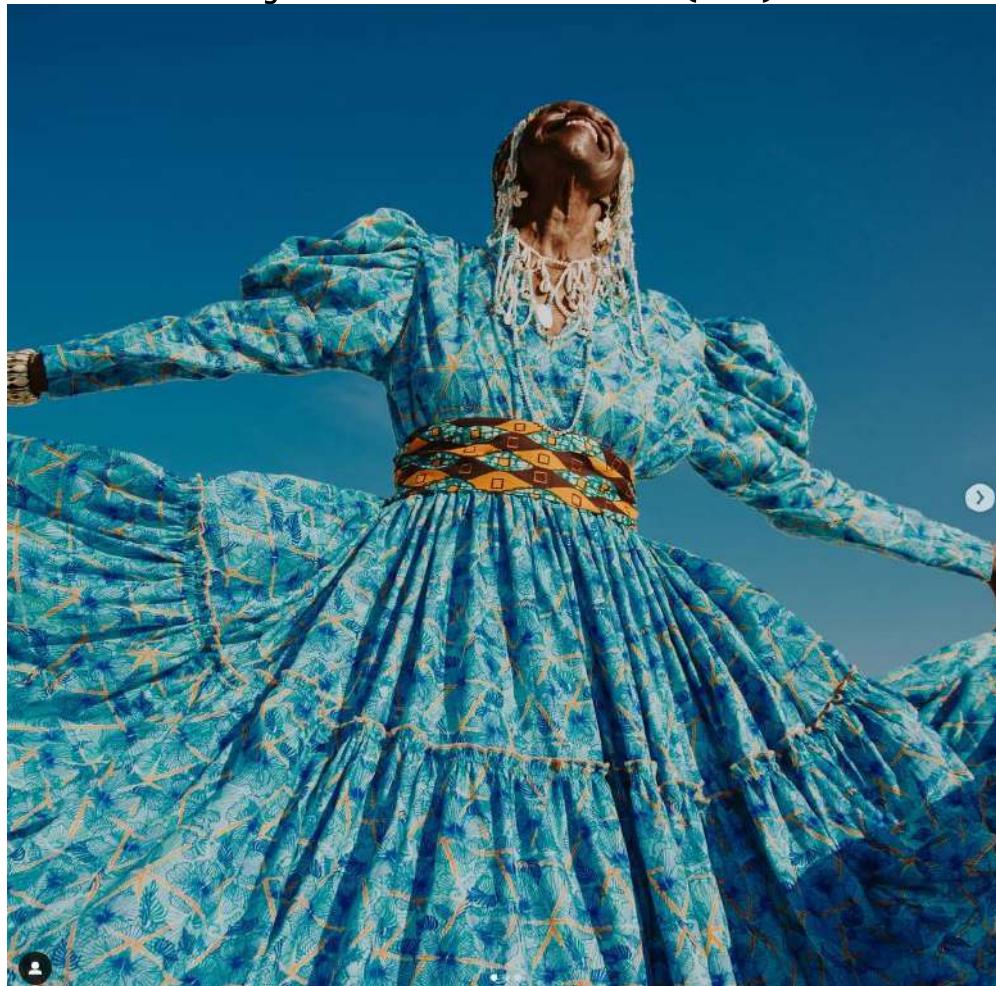


Foto: Ravaneli Mesquita.

Por fim, para você, tem algo especial que marcou ao fazer figurinos para a Lia de Itamaracá?

Amiga, eu vou ser muito sincero com você, tudo marcou! Todo o vestido que eu fiz para Lia marcou muito, não tem um que marcou mais ou que marcou menos. São todos momentos diferentes, mas são todos especiais. Eu vou te dar um exemplo: os quatro vestidos que eu fiz primeiro, para sessão de fotografia. Foi super especial porque foi a primeira vez que eu trabalhei com a Lia. A segunda foi muito especial fazer um videoclipe com a Lia de Itamaracá. Da terceira vez,

a live que ela fez no meio da pandemia, a gente viajou até Recife, foi no estúdio e entregou as roupas para ela. Isso é especial, tudo é especial! Depois disso a gente fez o vestido para o projeto da Farm e acabou não rolando, mas foi muito especial. Foi muito especial fazer essas roupas para o show dela com o Jon Batiste. Foi muito especial sair dos Estados Unidos para ir para o Rio de Janeiro fazer parte de tudo isso. Então não existe um que eu possa falar é esse. Trabalhar para a Lia de Itamaracá para mim foram momentos de puro prazer, são momentos de puro entusiasmo, porque o Beto é uma pessoa muito cheia de entusiasmo. Ele é uma pessoa que abraça cada projeto como se fosse o mais importante, como se fosse o único e o último. Ele contagia todo mundo que tá envolvido nesses projetos. Ele deixa você todo animado, você fica todo cheio de energia positiva e começa por aí. Todo o projeto dele, que eu fiz com a Lia de Itamaracá para mim foram super, super especiais! Todo momento eu falo pra mim mesmo, “abraça isso porque isso é muito especial”. É um privilégio muito grande fazer parte disso para mim. É um privilégio muito grande cada momento com a Lia de Itamaracá. É um privilégio e é especial.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRAZILIAN TIMES. Júlio César, Um Estilista Brasileiro Em Nova York. 13/06/2022. Disponível em:
<https://www.braziliantimes.com/comunidade-brasileira/2022/06/12/julio-cesar-um-estilista-brasileiro-em-nova-york.html>. Acesso em: 13 jul. 2023.

SITE DO ATELIÊ. Júlio César NYC. Disponível em:
<https://www.juliocesarnyc.com/index.html> Acesso em: 13 jul. 2023.

INSTAGRAM. Júlio César NYC. Disponível em:
<https://www.instagram.com/julio.cesar.nyc/> Acesso em: 13 jul. 2023.

Conhecendo a autora deste capítulo:



Paula Martins: Doutoranda e Mestre em Artes Cênicas no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Integrante do Grupo de Pesquisa Núcleo de Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia, da Universidade de São Paulo. Bacharela em Artes Visuais pela Universidade de Santa Catarina. Cenógrafa e Figurinista com formação pela SP Escola de Teatro.

paulamartinsartista@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE: Lia de Itamaracá; Júlio César NYC; Figurino; Processo Criativo.



Tecido de algodão. Accra, anos
2000. British Museum,
número Af2006, 15.17

Capítulo 14

DONA RITA DA BARQUINHA DE BOM JESUS DOS POBRES

Dona Rita da Barquinha of Bom Jesus dos Pobres

Martins, Paula; Doutoranda; Universidade de São Paulo;
paulamartinsartista@gmail.com

Figura 1 – Dona Rita da Barquinha



Foto: Guilherme Fogaça.

1. Introdução

O samba de roda, reconhecido pela Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO) como Patrimônio Imaterial da Humanidade no ano de 2004, é uma manifestação popular que une música, dança e poesia. Originário do Recôncavo Baiano no século XVII, esse gênero cultural incorpora elementos das tradições dos escravizados africanos com influências da cultura portuguesa, tornando-se um símbolo da identidade nacional brasileira no século XX.

No entanto, o samba de roda tem enfrentado desafios com a influência dos meios de comunicação de massa e a competição com a música popular contemporânea. A idade dos praticantes e a redução do número de artesãos capazes de confeccionar os instrumentos tradicionais também são dados que influenciam um risco na preservação dessa tradição.

É nesse contexto que Dona Rita da Barquinha, uma das mais tradicionais sambadeiras da Bahia, emerge como uma mestra dedicada a transmitir e valorizar essa cultura. Nascida em 28 de junho de 1948 em Bom Jesus dos Pobres, distrito de Saubara na Bahia, Maria Rita Silva Machado dos Santos resgata a tradição de sua cidade natal, após a extinção da prática, historicamente integrada à cultura popular local. Sob sua liderança, a barquinha se transformou em um símbolo icônico de Bom Jesus dos Pobres.

Até onde se tem conhecimento, dona Melica foi uma das primeiras mulheres da localidade a sustentar a tradição, levando por muitas gerações a festa em comemoração ao ano bom. Posteriormente, com a morte da dançarina, apareceu a figura de dona Orenita, como uma incentivadora do folguedo, colocando outras mulheres para dançar e, principalmente, a então menina Rita para fazer as apresentações de dança e música. Com o passar dos anos, a tradição foi diminuindo até chegar ao ponto de ser extinta, porque a maior incentivadora já não tinha tanto interesse e Rita mudou-se para Salvador, onde constituiu família, deixando de visitar a localidade por muitos anos. Mas, o melhor estava por vir: Rita, agora mulher, casada e mãe de filhos, resolveu um dia passar as festas de fim de ano no seu Bom Jesus dos Pobres, e percebendo que a tradição já não mais existia, pediu ao marido ajuda financeira para que se construísse uma barquinha, reuniu o povo e saiu de porta em

porta, cantando e sambando, resgatando a tradição, deixando emocionada toda a sua comunidade. Desde então, todos os anos, Rita da Barquinha, como passou a ser chamada, apresenta-se em toda passagem de ano com suas baianinhas e também nas festividades do padroeiro, sendo a principal atração da Lavagem de Bom Jesus, além de receber convites para fazer shows em eventos culturais, desfiles, chegando até a participar de um festival cultural na França. É presença marcante e muito aguardada no desfile cívico do Dois de julho na cidade do Salvador e também na famosa Caminhada Axé. (PÁGINA DA ARTISTA, 2013)

Dona Rita da Barquinha reúne um grupo formado principalmente por crianças e jovens, a quem ensina e transmite os conhecimentos e a importância da cultura ancestral. Sua dedicação e conhecimento têm sido fundamentais para a preservação do samba de roda e a continuidade da tradição. Na entrevista a seguir, ela compartilha sua história, sua experiência como mestra e seu compromisso em preservar e valorizar o patrimônio cultural imaterial do samba de roda do Recôncavo Baiano.

Eu queria entender um pouco do panorama inicial. Quais são as memórias que a senhora tem da barquinha de Bom Jesus dos Pobres?

Eu nasci em Bom Jesus e eu morava em Salvador, por conta que eu fui criada por uma família que tinha mais ou menos uma condição. E eles vinham veranear em Bom Jesus, eles tinham uma casa de veraneio em Bom Jesus, então como eles vinham, eu vinha também. E aí, quando eu chegava em Bom Jesus, eu participava da cultura, que era festa de fevereiro, que é do padroeiro, e o São João, que sempre tem essa cultura nossa mais forte, né? De samba. E aí era quando eu interagia com o pessoal de Bom Jesus, do interior.

E como que a Maria Rita Machado dos Santos se tornou a Dona Rita da Barquinha? Quem é a Dona Rita da Barquinha?

Quando eu voltei mesmo para Bom Jesus em adulta, me casei lá em Salvador com um rapaz de Salvador, e depois de ter meus filhos, meus três filhos, me separei e vim embora para Bom Jesus. E Maria Rita Silva Machado dos Santos é aquela dona de casa, que, como na maioria das mulheres, é Maria Rita Silva Machado dos Santos. Cria filho sozinha, sem pai, sem emprego, sem casa própria. Foi muito sofrido para criar meus filhos, para botar o povo para estudar. Interior, a vida é difícil. E hoje tenho cinco netos já, e a história se repete. Minha filha, mãe solteira também, e quem ajuda a criar meus netos sou eu. Os cinco filhos não são dela, os cinco netos são dois de uma filha minha que eu ajudo, que é mãe solteira. Dois de meu filho, que é casado. E um de minha filha que faleceu com 34 anos. É... uma vida de hoje que é a de que quase todas as mães solteiras vivem, né? Trabalhando na luta. E hoje a minha luta continua – morando em casa de aluguel, com dificuldades, com uma pensão de um salário mínimo, e é essa... ou é o perfil de Maria Rita Silva Machado dos Santos. E o que me alegra, o que me bota para cima, são os momentos que eu saio, que eu me apresento, que eu viajo. Que aí, esses momentos que são maravilhosos para mim, que é de Rita da Barquinha, a Mestra Rita da Barquinha.

O Samba de roda brasileiro se tornou patrimônio em 2004 e eu queria entender se isso influencia a barquinha. Por que é tão importante transmitir e ensinar a valorizar a cultura brasileira do samba de roda?

Sobre quando o samba se tornou patrimônio, foi uma visão melhor para a gente, teve mais visualização. Mas é como eu digo sempre, a Barquinha anda com os pés dela pelo simples fato de ter amigos. Hoje em dia, eu mais interajo com o pessoal da capoeira porque depois de roda de capoeira eles fazem roda de samba com as mulheres que estão na capoeira. E quando tem uns eventos de capoeira eu sou convidada e vou, viajo por conta disso, né? E recebo um cachê, sempre recebo

um dinheiro que não é lá essas coisas. Principalmente quando viajo que é passagem de avião, é estadia... e ganho um dinheirinho, que para mim é gratificante. Porque eu conheço lugares, conheço pessoas maravilhosas, entendeu? Mas de órgão, de prefeitura, de estado, eu não recebo nada. A não ser uma apresentação assim quando tem o Fuzuê¹, que a gente vai, que é convidado e que tem um cachê que a gente paga as meninas que saem, que paga músico. Mas tem a parte da paixão pela cultura, da paixão de eu fazer e representar a cultura da minha cidade, né? Inclusive em Bom Jesus, que é a única coisa que tem que representa por Bom Jesus é a barquinha. E é uma cultura viva, a barquinha, que é da vivência daqui que é da colônia de pescadores que vive do barco e da pesca, que vai buscar o sustento. E que é de marisqueiras e de pescadores, que toda minha família que já foi viveu e outras que estão ainda vivas, que vivem. Então, isso para mim é paixão de fazer, entendeu? E sobre a responsabilidade, minha responsabilidade é muito grande pelo simples fato de que quando eu sou convidada para fazer uma apresentação, eu me jogo por inteiro para sair perfeito, para fazer figurino, de eu mesmo costurar, entendeu? Para manter, reunir as meninas que às vezes não querem sair, é muito difícil principalmente trabalhar com jovem. Que a maioria de grupo de samba é de pessoas mais idosas, mas eu trabalho mais com jovem. Tem uma barca mirim, tem umas crianças. Então tem sempre essa responsabilidade de manter e no momento de uma apresentação sair tudo perfeito.

É verdade, é um trabalho difícil, Dona Rita. Eu queria saber como foi o primeiro cortejo da barquinha, como tudo começou?

Ah, meu amor, isso aí é uma história longa e que eu sempre digo que começou “desde 1900 e antigamente”. Porque eu era criança e eu acompanhava o pessoal antigo que saía e fazia a manifestação. E depois de muito tempo, como eu disse que eu tava em Salvador que sempre que eu vinha para Bom Jesus,

¹ Festa que acontece no sábado antecedente à abertura oficial do Carnaval em Salvador (BA).

o pessoal já tinha falecido, outros ficaram velhos e não estavam fazendo mais. E aí eu resgatei e eu comecei sendo convidada para fazer samba com a barquinha em um hotel que inaugurou em Bom Jesus. Foi aí que a barquinha passou a ser vista, com as pessoas que iam para o hotel, os turistas que tiravam foto. E a barquinha começou a se apresentar e foi como tudo começou, né? Mas eu comecei desde criança pequena em Bom Jesus. E o primeiro cortejo eu fazia apresentação nesse hotel, eu não me recordo muito bem que ano..., mas sei que aí eu comecei a ser convidada para o cortejo da Caminhada Axé, em Salvador, que era um cortejo muito grande e muito bonito. Com a cultura de todo o Recôncavo, de todo o estado. E com as mudanças de governo a Caminhada Axé não teve mais. É hoje o Fuzuê, que não é igual, porque não tem a quantidade de grupos que tinha na Caminhada Axé. Hoje tem o Fuzuê, que é a abertura do Carnaval em Salvador, que sempre a gente participa.

**E nesse primeiro cortejo, como era a barquinha da senhora?
Como que a senhora foi vestida?**

Eu fui vestida como eu sou acostumada a vestir, porque antes não tinha nada de roupa. A gente saía aleatoriamente fazendo o samba pela rua e tal, mas foi eu que comecei a me vestir de baiana, comecei a vestir as meninas de saia, que antes eu não tinha nem roupa. Aí eu comecei a tomar emprestado de uma mãe de santo que tinha aqui, que era minha comadre. Apesar de eu não ter nada a ver com Candomblé, mas só que me vestia de baiana porque baiana é a nossa característica, né? Então comecei a me vestir de baiana para fazer a indumentária com a barquinha em destaque, para ficar uma coisa mais bonita. Então eu comecei a já me vestir para fazer apresentações e para fazer cortejo. Aí eu comecei a fazer as roupas, de me vestir de baiana e de fazer a das meninas que é um pouco diferente da minha. Eu mesma costuro.

Quando a senhora se veste para sair com a barquinha, seja para o cortejo ou apresentação, a senhora se sente diferente?

Quando eu me visto que eu boto a roupa de apresentação, a roupa de baiana, eu me sinto diferente, realmente. Eu posso estar sentindo que eu estou com problema de artrose no joelho, que às vezes estou sentindo. Mas quando eu me visto e começo a me apresentar, é uma energia tão grande, tão grande, que eu não sinto nada. Eu me sinto flutuando fazendo aquilo que eu gosto, aquilo que eu mais quero. As minhas filhas até reclamam “mãe, a senhora tá muito ansiosa, muito ansiosa!”. Mas eu fico numa ansiedade, é um negócio diferente, realmente. Mas aquilo é a vontade de fazer o que você gosta, de representar minha cultura, a minha história.

É muito forte, né?! É muito lindo.

Eu sou suspeita de dizer, mas é lindo e emocionante! Quando eu estou vestida, quando eu estou me apresentando, eu me emociono muito mesmo. E fico mais emocionada quando as pessoas veem e se encantam, se apaixonam e demonstram mesmo que tá apaixonado, que tá vendo uma coisa bonita. Isso para mim me engrandece muito, muito mesmo!

Muito lindo mesmo! E o traje acompanha a senhora nesse processo de escrever a história da barquinha. Como é o seu processo de criação, a senhora desenha as roupas antes de costurar? Quando a senhora aprendeu corte e costura? Trabalha com isso no dia a dia? Costura à mão ou na máquina?

Eu não desenho, eu tenho o dom. Eu aprendi o corte e costura, mas foi poucos meses. É da minha criatividade mesmo. Eu chego na loja, escolho o pano, o tecido, chego em casa, corto, não desenho, não risco nem nada. E sai tudo certo. Eu imagino quando eu saio de casa. Eu imagino o que eu quero e dependendo do tecido que eu ver, eu já sei que é aquilo ali que eu quero fazer e que eu vou fazer, entendeu? Eu tenho uma máquina de costura muito antiga, que inclusive agora eu estava costurando a roupa da barca mirim, que tá

pra se apresentar dia 13 de junho, que é aniversário da cidade, e a máquina deu defeito. Inclusive, eu tenho umas roupas de encomenda, umas saias de samba para eu levar para Minas Gerais e que eu tenho que costurar. Já é um dinheirinho que entra, né? Mas eu não costuro de mão, eu costuro na máquina mesmo.

Os materiais para os trajes são todos encontrados em Bom Jesus?

Não, em Bom Jesus eu não encontro nada. Em Bom Jesus não tem loja, não tem nada. Ou eu compro em Santo Amaro, ou eu compro em Feira de Santana.

Como a senhora falou, costura tanto para a barca mirim quanto para a de adultos, mas em relação à manutenção dessas roupas entre uma apresentação e outra, cada um fica responsável pelo seu traje?

Não, não fica de maneira nenhuma. Eu não deixo porque eu compro tudo com o dinheiro de quando eu faço uma apresentação. Em vez de eu comprar alguma coisa para mim, para minha casa, eu compro os tecidos, os aviamentos. E aí eu não deixo na mão de ninguém por conta de danificar, de estragar, de jogar em qualquer canto. Que ninguém tem cuidado. Então, nem lavar, nem levar para casa. Porque também não tem humildade de dizer assim “ó, eu vou levar para casa para lavar e depois eu trago lavada”, nem isso... não fazem isso e eu também nem faço questão. Porque levar para casa, leva uma vida para me entregar, fica sujo o tempo todo dentro de um saco. É muito complicado a pessoa manter um grupo, manter uma cultura. Não é fácil, não é para todo mundo isso.

A senhora tem um acervo com as criações anteriores? Usa peças de uma criação em outra? Por exemplo, a saia de um com blusa de outro?

Sim, faço isso sim. Sempre revezo, boto uma blusa de um traje anterior, boto uma saia. Que assim, em cada apresentação usar

uma roupa, aí fica muito difícil, né? Mas eu faço isso, apesar de que tem muitos trajes, eu vou trocando, vou revezando. É muito difícil porque eu não tenho a ajuda de ninguém para comprar nada. Tudo que é de uma apresentação que eu faço, vem de um dinheiro que eu ganho, e que aí eu compro.

É necessário mesmo... a senhora guarda os trajes em algum local separado das roupas do dia a dia?

Eu tenho um lugar que tem baú onde eu guardo separadamente das roupas do dia a dia, sim. Agora, só que já tem bastante roupa porque é um grupo de 25, 30 pessoas. Então já não tenho quase lugar de guardar. Já tem muita roupa para guardar e não tem mais lugar.

Vi em uma entrevista que a senhora mencionou que a barca foi feita por um artesão que constrói barcos. A senhora usa um suporte para apoiar a barca de madeira na cabeça?

A barca foi feita por um artesão que trabalhava com barcos mesmo. Ela foi feita de um tronco de madeira que ele esculpiu. Sobre o suporte, eu uso sim. Pra equilibrar a barca na cabeça uso um pano em que eu faço uma rodilha, e que se chama rodilha.

É muito linda! E de todos os trajes que a senhora fez tem algum que gostou mais?

Em cada apresentação que eu boto um traje e que eu me sinto bem, eu me sinto bonita. Então não tenho específico que eu gosto mais. Todos os momentos que eu estou vestida, que eu estou me apresentando, eu gosto.

É a senhora que produz a barca de oferenda? O que coloca dentro?

Quando tem uma apresentação com a barca para levar para o mar, eu faço uma barca de isopor com as meninas aqui. E o

que bota na barca é um sabonete, uma seiva, flores, essas coisas assim...

Qual a sua relação com a religiosidade? Quando faz cortejo em 31 de dezembro e 2 de fevereiro para Iemanjá, usa suas cores azul e prata? E em outras datas, faz composições em outras cores para outro orixá, como, por exemplo, o amarelo e dourado para Oxum?

Sobre religião, eu acredito de tudo um pouco. Não sou de dentro do Candomblé. Agora sobre trajes, dependendo da apresentação que eu faço, dependendo da ocasião, eu me visto de acordo. Como no dois de fevereiro, eu gosto de botar o branco e azul. Dependendo da ocasião. Mas não é por conta que eu seja do Candomblé, entendeu?

Figura 2 – Dona Rita da Barquinha



Foto: Guilherme Fogaça.

Sim. Agora uma reflexão final sobre trajetória histórica. Sob o seu comando, a barquinha se tornou um cartão-postal de Bom Jesus dos Pobres. E o futuro? A tradição passará e permanecerá por suas filhas e pela nova geração de Sambadeiras?

Com certeza! A barquinha é o cartão-postal de Bom Jesus dos Pobres, de Saubara, da cidade. Por conta de que em Bom Jesus é a única cultura que tem, né? E que leva o nome da cidade para fora. Sobre o meu comando da barquinha.... vontade eu tenho, ninguém é eterno, de passar. Não é à toa que eu tenho um grupo mirim das crianças, para não deixar a cultura morrer, de passar para as pessoas. E sobre deixar, passar para uma das minhas filhas, é vontade que eu tenho. Agora vai depender da vontade delas, sempre eu falo. Mas como elas dizem "eu não quero essa responsabilidade, esse cargo para minha vida, para mim, porque eu sei que é muita responsabilidade, muita consumição para cabeça da senhora, então, eu não quero essa situação para mim". Mas eu sempre tô falando, não sei, Deus é que sabe daqui para frente.

Dona Rita, eu quero muito agradecer por esta oportunidade de conversar com a senhora! Desejo vida longa para a senhora e para a barquinha de Bom Jesus!

Para mim também sempre é um prazer falar da barquinha. Para mim é tudo, é um prazer imenso. Fazer uma entrevista, fazer um documentário, sempre para mim é um orgulho. E as pessoas fazem porque tem uma visualização da barquinha de soma, né? De achar bonito, e de gostar da cultura, de ter amor pela cultura. Então para mim é uma valorização e é um prazer. Obrigada por tudo! Obrigada pelas palavras! 

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- FACEBOOK. **Samba de Roda Dona Rita da Barquinha.** 29 ago. 2013. Página da artista. Disponível em: https://www.facebook.com/Ritadabarquinha/photos/rita-da-barquinha-a-barquinha/515783205163715/?locale=pt_BR. Acesso em: 14 jul. 2023.
- IPATRIMÔNIO. Patrimônio cultural brasileiro (beta). **Bahia – Samba de Roda do Recôncavo Baiano.** [s.d.] Disponível em: <https://www.ipatrimonio.org/bahia-samba-de-roda-do-reconcavo-baiano/#!/map=38329&loc=-12.546520673709788,-39.582366943359375,9>. Acesso em: 14 jul. 2023.
- IPHAN. **Samba de Roda do Recôncavo Baiano.** Brasília, DF: Iphan, 2006. 216 p.: il. color.; 25 cm. + CD ROM. – (Dossiê Iphan; 4)

Conhecendo a autora deste capítulo:



Paula Martins: Doutoranda e Mestre em Artes Cênicas no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Integrante do Grupo de Pesquisa Núcleo de Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia, da Universidade de São Paulo. Bacharela em Artes Visuais pela Universidade de Santa Catarina. Cenógrafa e Figurinista com formação pela SP Escola de Teatro.

paulamartinsartista@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE: Dona Rita da Barquinha; Samba de Roda; Trajes; Folgado.



Tecido (aso oke). Iorubá, Nigéria,
c.1950-c.1970. British Museum,
número 2018,2036.60.

Capítulo 15

REISADO DO CONGO – A IMPORTÂNCIA QUE O VESTIR CARREGA PARA A CORPORALIDADE DO REISADO

Reisado do Congo – The importance that dressing carries to the corporality of Reisado

Candido, Sofia Bernardino Grunewald; Graduanda;
Universidade de São Paulo; sofia.grunewald@gmail.com

1. Introdução

O foco no traje quando olhamos para qualquer manifestação cultural nos apresenta novas perspectivas. Ao colocar o Reisado sobre este enfoque, nos deparamos com a importância que o vestir carrega para a corporalidade do Reisado, ou seja, a importância que as vestes representam para que os brincantes incorporem as figuras do Reisado, despertadas através da fala do mestre Aldenir, do Reisado Reis de Congo.

São diversas as manifestações do Reisado ao longo do Brasil, em diversos estados, sendo o Ceará e especificamente a região do Cariri a escolhida para a pesquisa. O Reisado, além de diverso, incorpora características culturais das diferentes localidades em que se encontra, manifestando as trajetórias e costumes de cada cultura (BARROSO, 2008). Sendo assim, apenas no Cariri cearense, relata-se a presença de quatro manifestações de Reisados e suas diferentes variações: Reis de Congo; Reis de Careta (Reis de Couro); Reisado do Guerreiro; e Reisado dos Quilombos (ALMEIDA, 2016).

Para este artigo, o enfoque no traje será dado a partir do Reisado do Congo, já que foi com o relato de um mestre deste Reisado que foi possível perceber a importância que o

vestir carrega para a manifestação. Afinal, são os mestres e os brincantes que carregam todo o conhecimento acerca da cultura do Reisado (ALMEIDA, 2016).

O Reisado do Congo nesta região se diferencia das outras manifestações de Reisado por ser um cortejo de guerreiros, organizados de forma hierárquica e liderados pelo mestre. A estrutura simboliza a corte de Reis do Congo empenhados em uma guerra santa, atravessados pela irreverência das figuras cômicas Mateus e Catirina (ALMEIDA, 2016). O cortejo é duradouro e marcado pela sua localidade, onde no dia 6 de janeiro, Dia de Reis, passa pelas ruas e casas da cidade com peças (canções), brincadeiras e manifestações que retratam tanto as histórias dos Reis do Congo quanto a cultura e trajetória da população local e da cidade.

Sendo assim, como a vivência e a espacialidade carregam significado essencial para as peças, as manifestações de Reisado carregam um valor histórico essencial à cultura, com seus cortejos e elementos incorporados que fazem com que o Reisado seja um universo multicultural e receba diversas nomenclaturas em todo o território nacional e na própria região escolhida, como: Terno de Reis, Tiracão de Reis, Folia de Reis, Reisado (ALMEIDA, 2016).

2. A importância do reisado como patrimônio cultural da região do Cariri (CE)

Quando falamos de Reisado na região do Cariri cearense, Juazeiro do Norte é a cidade que mais se destaca no âmbito cultural, devido à sua grande diversidade. Almeida (2016) traz “o Reisado enquanto patrimônio cultural por sua forte presença no contexto cultural da cidade” (ALMEIDA, 2016, p. 14). Além de ser considerado por Almeida (2016) e Barroso (2008) um patrimônio da humanidade, já que por meio de suas peças (canções) retratam memórias dos brincantes, das vivências na cidade e da história local, se tornando uma manifestação importante de cultura imaterial.

Dessa maneira, sob um pilar religioso (expresso através do catolicismo popular e romarias), bem como artístico (expresso em diferentes linguagens de uma “cultura popular” como o cordel, as cantorias, reisados, lapinhas, xilogravuras, esculturas...) é que a cultura e identidade local foram sendo construídas. Os bens culturais citados são parte do patrimônio cultural da cidade de Juazeiro do Norte e revelam um contexto, em que práticas coletivas diversas estão envolvidas, numa relação em que o passado e o presente se encontram e se ressignificam. (ALMEIDA, 2016, p.13)

As peças (canções) no Reisado do Congo são transmitidas de forma oral e têm os mais variados temas em suas letras, como: político, religioso, canções de amor, questões do dia a dia, entre outras raízes. Por isso torna-se uma parte da memória daquele local em que está inserido, “recuperando experiências sociais e trajetórias de vida no contexto da cidade citada” (ALMEIDA, 2016, p.15).

Além das peças, o corpo dos brincantes também carrega a memória das tradições orais e das trajetórias de cada um durante sua vida no Reisado, que junto com os trajes os incorpora às figuras do cortejo. Assim como relata Oliveira Junior e Fortes (2019):

Entre a fantasia e o corpo, o Reisado retrata pequenas encenações em lugares públicos, a exemplo de ruas e praças, onde atores entram em cena pelo improviso e pelas experiências como brincantes. O momento demonstra transição, abertura de devires no instante fabricado e no período em que se supera o que está se fazendo, evidenciando o caráter de devoção por meio da memória e de um saber expressados pelo corpo.

Desse modo, os corpos na encenação performática se materializam no presente pela incorporação da memória passada [...]. (OLIVEIRA JUNIOR; FORTES, 2019, p. 133-134)

O cortejo do Reisado é incorporado pela cidade em sua forma original, perpassando ruas e casas, interagindo e brincando com seus moradores; entre as mais variadas figuras presentes neste cortejo, todas carregam em seu corpo seus trajes e memórias em folias¹ que tradicionalmente podem durar a madrugada toda do Dia de Reis. Além de se estender a comemorações em dezembro e janeiro, atualmente o Reisado tem

¹ “Folias” do termo Folia de Reis, uma entre as diversas denominações que o Reisado recebe em todo o território brasileiro.

eventos dedicados a ele e a expansão desse patrimônio cultural.

Porém, por mais que os eventos culturais e festivais sejam importantes para a expansão e manutenção dos Reisados, seus mestres ressaltam o prejuízo que a diminuição do tempo de apresentação resulta para seus cortejos e para a interação completa com o público (ALMEIDA, 2016).

Transformando aspectos da apresentação e gerando o “esquecimento de determinadas peças, embaixadas e encenações” (ALMEIDA, 2016, p. 56), além da perda de uma certa mística por trás do traje de cada figura (personagem). É a partir do traje que o público entende a ordem e o objetivo da encenação de todo o cortejo e o sentido de cada figura no contexto da apresentação do Reisado. Sendo que, quando se condensam ou diminuem o tempo de apresentação, as figuras se misturam ou se perdem junto com o contexto geral da história contada, se perdendo assim o que chamamos de elemento místico.

Podemos perceber a importância que o traje passa a ter no entendimento de um cortejo de Reisado e o prejuízo das curtas apresentações dedicadas a eventos. Como relata o mestre Aldenir em sua fala para Almeida (2016):

“Rapaz, uma apresentação completa de Reisado é uma noite toda... o pessoal acha bonito! Mas isso era antes, hoje num dá tempo da gente fazer porque é só uns quinze, vinte minutos de uma apresentação...” Com essa fala, percebemos então que as ações culturais realizadas pelas instituições citadas, acabam por gerar uma modificação na manifestação: somando os fatos, de que já não é mais tão comum apresentações de Reisado em renovações ou festas religiosas, e que as apresentações a convite dessas instituições, não chegam a uma hora por grupo, verificamos então que essas ações geram uma transformação, ocasionado o esquecimento de determinadas peças, embaixadas e encenações por exemplo, que fazem com que o que vemos hoje nessas apresentações de Reisado, seja uma síntese das apresentações que aconteciam anteriormente, quando independiam do financiamento dessas instituições. (ALMEIDA, 2016, p. 56)

3. A importância do vestir no reisado – Reisado Reis de Congo e Mestre Aldenir

Além da importância do traje envolvendo o cortejo de Reisado, este estabelece uma importância visual. O traje se torna capaz de ser elemento diferenciador de certas figuras e diferenciador dos tipos de Reisados, assim como apresenta Silva, Santos e Araújo (2019) em pictogramas² da identidade de grupos de Reisados do Congo no Cariri cearense. Neles é possível, em conjunto com a análise de imagens e vídeos³ disponíveis online, identificar a base geral dos trajes de Reisado do Congo: saias ou saíotes; meias ¾ (três quartos); coletes com bordados, espelhos ou lantejoulas; capacetes, algumas vezes em formato de coroa, com aplicação de fitas de cetim coloridas e bordados em espelhos e pedrarias; chapéu em cone para determinadas figuras, com adornos iguais ao dos capacetes e espadas nas mãos das figuras.

Na modelagem dos trajes é nítida a referência a cavaleiros e guerreiros, como em suas saias/saiotes e coletes (Figura 1). Já nos capacetes (Figura 2) há a referência às coroas, principalmente em trajes mais elaborados, entretanto no Reisado do Congo e principalmente no Reisado Reis de Congo, do mestre Aldenir, o elemento característico dos trajes são os apliques de pequenos pedaços de espelhos nos coletes e capacetes, que, segundo Araújo (1959), carregam a função de amuleto de proteção para os brincantes de Reisado. Ele destaca:

Pode-se “pensar que nos reisados também sejam enfeites; aquilo não é enfeite, é porém amuleto cuja função é fazer voltar de onde partiu o mau olhado. E quando é de retorno é tão forte que trará a morte de quem o praticou”, afirmou o mestre do reisado e guerreiros. (ARAÚJO, 1959, p. 74).

² Pictogramas disponíveis a partir da página 6 do artigo “Figuras do baile: pictogramas para o fortalecimento da identidade dos grupos de reisado do Cariri” dos autores Cicero Reginaldo Farias da Silva, Débora Rodrigues dos Santos e Manoel Deisson Xenofonte de Araújo, publicado no CIDI 2019 BH. Anais do 9º Congresso Internacional de Design da Informação. Disponível em: <https://pdf.blucher.com.br/designproceedings/9cidi/6.0014.pdf>. Acesso em: 14 ago. 2023.

³ O 7º Festival Canto dos Reis – Festival de Tradição do Cariri de 2021 transmitiu online e disponibilizou no YouTube a apresentação do Reisado do Congo: Reisado Reis de Congo, do mestre Aldenir. Disponível em: <https://youtu.be/TxbHb0a-CbM>. Acesso em: 14 ago. 2023.

Figura 1 - Saias/saiotes e coletes do Reisado do Congo



Foto: Gabriela Fernandes.

Figura 2 - Capacetes do Reisado do Congo



Foto: Gabriela Fernandes.

Almeida (2016) também traz seus apontamentos em relação à função dos espelhos como amuleto de proteção, no seguinte parágrafo:

Trazemos novamente o estudo do folclorista Alceu Maynard Araújo (1979), que comentando sobre as indumentárias no Reisado, ressalta que a vestimenta é composta por enfeites, saias e chapéus, geralmente cheia de espelhinhos, na qual esses teriam uma função amulética e protetiva, em que todo o mal e desejo ruim emanado para os brincantes, bateria nos espelhinhos e retornariam para aqueles que os tivessem tido, fazendo com que os brincantes permaneçam protegidos. (ALMEIDA, 2016, p. 61)

O chapéu cônico é utilizado pela figura que representa Mateus (Figura 3), adornado de forma semelhante aos demais capacetes, com espelhos, bordados e fitas coloridas. Já o traje é, normalmente, composto por uma blusa de manga longa e calça, se distanciando das características guerreiras dos demais trajes. Reforçando e auxiliando na diferenciação da função da figura do Mateus no contexto do Reisado.

Figura 3 - Traje de Mateus do Reisado do Congo



Foto: Gabriela Fernandes.

Para além da descrição do traje de Reisado do Congo e da significação de elementos destes trajes, o que concerne a este artigo é a importância do traje como elemento fundamental para que o Reisado seja incorporado e as figuras

sejam encarnadas em seus brincantes, ou como denominei: a importância do traje para a corporalidade do Reisado.

Para destacar a importância e afirmação deste assunto, destaco a fala do mestre Aldenir, do Reisado Reis de Congo:

Importante destacar é o fato de Mestre Aldenir, ter como referência o ano de 1955 como o ano que iniciou o reisado. O motivo para isto se deve a questão de ter sido nesse ano, a primeira vez que ele brincou trajado. Antes disso o mestre já brincava o reisado só que sendo “à paisana” como o próprio define. Quando questionado sobre o porquê de só considerar o período que brincou trajado, revela-se a importância dos elementos presentes durante a execução da brincadeira, sobretudo a das indumentárias. [...] Quando Aldenir responde, confirma que o ato de vestir os trajes o faz incorporar outro ser, que constituirá os personagens da manifestação: “Porque você tá [sic] aqui com essa roupa, você vestiu aquela outra, você já se sente outra pessoa, né? Porque é aquilo ali que faz a nossa presença no Reisado [...]Aí foi de (19)55 é que eu fui conhecer Reisado, me casei em (19)53, não (19)56! E eu já tinha o Reisado... aí de lá pra cá começou nos filhos”. (ALMEIDA, 2016, p. 61)

A partir do destaque dado para a utilização e para o traje como elemento, percebe-se a incorporação da figura e do brincante ao Reisado. Para que esta incorporação seja verdadeiramente realizada é necessário que o traje seja vestido (ou trajado), passando por uma representação física e material da figura para a corporificação do brincante, tornando-o parte de um Reisado.

Se a incorporação das figuras do Reisado é feita através dos trajes e é o que faz com que estas figuras sejam entendidas e absorvidas pelo público, são os trajes que fazem com que cada figura represente uma identidade própria que carrega significados essenciais para cada história contada pelos grupos de Reisados.

A fala do mestre Aldenir demonstra a importância dos elementos visuais no Reisado, que vai além da diferenciação de figuras, mas é o que simboliza e corporifica o Reisado, através da junção entre memória corporal de uma figura e materialidade do traje.

4. Considerações finais

O Reisado pode ser entendido como uma manifestação cultural importante à região do Cariri e ao Brasil, enquanto representação de uma cultura diversa e rica. Porém, sem todos os seus elementos visuais e trajes, o cortejo perde, além de sua significação para o público, sua autenticidade, que se faz única em cada Reisado, bem como a representação de cada figura dentro do cortejo.

É a partir dos relatos e menções do Mestre Aldenir, do reisado Reis de Congo que se evidencia e verbaliza a necessidade de estudos e aprofundamentos na importância do traje em cortejos como o Reisado. Além das peças que constituem parte importante da essência do Reisado, retratando vivências, histórias, desejos e reivindicações; são os trajes que fazem com que essa essência seja incorporada em forma de figuras pelos brincantes e pessoas presentes no Reisado.

Com isso, percebe-se que a corporalidade das figuras presentes nos Reisados, principalmente no Reisado do Congo, depende da expressão do corpo incorporado pelo traje e suas memórias – que carregam a representação de cada figura e seu papel no cortejo e no grupo de Reisados –, tornando o traje o elemento fundamental para a presença de uma figura no grupo, já que depende dele para que a incorporação da mesma seja feita pelos brincantes, tornando o Reisado uma manifestação cultural que ainda permanece presente no Brasil.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- ALMEIDA, Vitória Gomes. *Entre peças, cantos, danças e memórias: o Reisado enquanto patrimônio cultural de Juazeiro do Norte.* 2016. 92p. Monografia (Bacharelado em Biblioteconomia) - Centro de Ciências Sociais Aplicadas, Universidade Federal do Cariri, Juazeiro do Norte-CE, 2016. Disponível em:
<http://sites.ufca.edu.br/biblioteconomia/wp-content/uploads/sites/11/2019/04/2016-ALMEIDA-VITORIA-MONOGRAFIA.pdf>.

ARAÚJO, Alceu Maynard de. **Medicina rústica**. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1959.

BARROSO, Oswald. Danças populares tradicionais no Ceará. In: SOUZA, Alysson Amâncio de; PINHEIRO, Elvis. (orgs). **Tradições e contemporaneidade nas artes**. Fortaleza: Expressão Gráfica e Editora, 2015.

BARROSO, Oswald. **Reis de Congo**. Fortaleza: Ministério da Cultura/Faculdade Latino-Americana de Ciências Sociais/Museu da Imagem e do Som, 1996.

BARROSO, Oswald. **Reisado: um patrimônio da humanidade**. Juazeiro do Norte: Banco do Nordeste, 2008.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do Folclore Brasileiro**. 10ª edição. Rio de Janeiro: Ediouro Publicações, [s.d.] (coleção: Terra Brasilis).

NUNES, Cícera. **Reisado cearense**. Conhecimento Editora, 2011.

OLIVEIRA JUNIO, R. J.; FORTES, L. Os lugares transeuntes da performance de brincantes LGBT+ na dança de Reisado: o espetáculo aberto do teatro popular brasileiro. *Mester*, UCLA, 2019. Disponível em:
<https://escholarship.org/uc/item/76n4z41d#main>. Acesso em: 14 ago. 23.

SILVA, C. R. F.; SANTOS, D. R. S.; ARAÚJO, M. D. X. Figuras do baile: pictogramas para o fortalecimento da identidade dos grupos de reisado do Cariri. *Anais do 9º Congresso Internacional de Design da Informação - CIDI*, Belo Horizonte, 2019. Disponível em:
<https://pdf.blucher.com.br/designproceedings/9cidi/6.0014.pdf>. Acesso em: 14 ago. 2023.

SOUZA, Simone de. (org.). **Uma nova história do Ceará**. 3. ed. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2004.

Conhecendo a autora deste capítulo:



Sofia Bernardino Grunewald Cândido: Graduanda em Têxtil e Moda, pela Universidade de São Paulo. Pesquisa figurino, realizou iniciação científica como bolsista do CNPq pesquisando figurino cinematográfico brasileiro e é integrante do Grupo de Pesquisa Núcleo de Traje de Cena, Indumentária e Tecnologia da USP.

sofia.grunewald@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE: Reisado; Folia de Reis; Traje de Folguedo.



Tecido de algodão. Accra, anos
2000. British Museum,
número Af2006, 15.15.

Capítulo 16

ENTREVISTA COM A IALORIXÁ CRISTINA IFATOKI

Interview with Yalorixá Cristina Ifatoki

Campos, Vilma; Doutoranda; Universidade de São Paulo;
leitevilma2008@hotmail.com

Florentino, Maria Cristina Andrade; Especialista;
cristinaifa77@gmail.com

Figura 1 - A Ialorixá Cristina Ifatoki, no Ilê. Acima dela, máscaras que confeccionou e, à esquerda, os tambores Rum, Rumpi e Lê.



Fonte: Screenshot do documentário Cantigas de Orixá.¹

¹ Pesquisa sobre musicalidade Afro-Brasileira, aprovado pelo Programa Municipal de Incentivo à Cultura (PMIC) de Uberlândia-MG em 2018, com direção de Isley Borges e disponível no YouTube. Esse, assim como todos os outros screenshot desta entrevista são de acesso público no mesmo endereço. Disponível em:
https://www.youtube.com/watch?v=a1_YctnwSeY. Acesso em: 8 jun. 2023.

Nota introdutória a título de “escurecimento”

A coautoria nesta entrevista é consciente porque a entrevistadora Vilma Campos e a entrevistada Maria Cristina Andrade Florentino trabalharam de maneira colaborativa e em posição simétrica no recorte, transcrição e transcrição² para as reflexões sobre o lugar identitário e as problemáticas contemporâneas da indumentária dentro do candomblé nesta entrevista.

Assim, como forma traz conteúdo e conteúdo traz forma, ou em uma moeda reconhecemos os lados “cara e coroa”, estamos diante de um ato concreto de sinalizar a produção coautoral e materializarmos a escolha como um *grifo* para que essa opção não passe despercebida, independentemente do “estranhamento” (ou não), que possa causar no leitor, a quem convidamos a seguir conosco.

Eu, Vilma Campos e meu esposo, Luiz Leite, conhecemos a *IaIorixá* Cristina *Ifatoki* no Centro Cultural *Egbe Ilê Ifá* ou Sociedade Casa de *Ifá*, no segundo sábado de outubro de 2022, acompanhando alguns estudantes e professores da Escola Livre de Teatro (ELT) de Santo André (SP), que estavam em um intercâmbio com Jarbas Siqueira Ramos, pesquisador em Cultura Popular e professor do curso de Dança da UFU (Universidade Federal de Uberlândia). Naquele final de semana, o grupo estava em uma viagem de campo que consistiu em uma imersão para conhecer a festa do Congado e uma casa de candomblé em Uberlândia (MG). Desde então, procuramos

² “O termo *transcrição* é, na verdade, um conceito empregado, na teoria da literatura, por poetas concretistas brasileiros, sobretudo Haroldo de Campos. Difere-se da *adaptação*, pois os princípios de comunicabilidade, interacionalidade e legibilidade se sobrepõem aos princípios da autenticidade e fidelidade à obra-base original” (In: LEITE, Luiz Carlos. *Da narrativa oral a um processo de construção dramatúrgica – Romaria: uma partilha de experiências humanas*. Dissertação de Mestrado – Ileel, UFU, Uberlândia 2009. Disponível em: <https://repositorio.ufu.br/bitstream/123456789/11800/1/dis.pdf>. Acesso em: 9 jun. 2023.

nos aproximar de *Ìyá Cristina* e do *Awofá Jair Ifagbenro*, *Baba* do *Ijé* e também esposo de *Cristina*.

Ìyá Cristina é Arte-Educadora graduada em Artes Plásticas pelo Instituto da UFU e Professora Especialista em Cultura Africana, Cultura Afro-brasileira, e Educação para relações Etnorraciais e Educação em Direitos Humanos pela Faculdade de Educação da UFU. Em 4 de junho de 2023, em uma tarde de domingo, ela nos recebeu em sua casa para uma entrevista sobre indumentária no candomblé.

Vilma - Antes de mais nada, eu quero agradecer por receber a mim e ao Luiz que está me ajudando a registrar este encontro em áudio. Tenho certeza de que será um encontro muito potente e colaborativo entre nós três.

Ìyá Cristina e Luiz Leite - *Axe!*

Vilma - Quero pedir licença para que, num primeiro momento, a gente possa trabalhar um pouco mais na sua apresentação, pois essa pequena descrição que eu mencionei agora há pouco, disponível na internet, não contempla totalmente a riqueza da sua trajetória. É justo que possamos ouvir você mesma se apresentando. Como você se vê? Indo além do seu nome civil *Maria Cristina Andrade Florentino*, como é que a *Cristina* se torna uma *ìatorixá*?

Ìyá Cristina - Primeiramente, em complemento ao seu agradecimento, quero deixar registrado que a gratidão é mútua. A cada vez que eu tenho a oportunidade de fazer uma fala que vai se tornar pública, eu agradeço não só a *Exú/Eshù*, mas também a meus ancestrais, porque se hoje eu estou neste lugar, é porque uma ancestralidade me permitiu e somou, para que eu estivesse aqui. Eu vou tentar sintetizar, porque se eu for fazer uma apresentação de tudo e de todas as coisas que eu fiz pra chegar aqui, talvez a gente fique só na introdução.

Vilma - (Risos).

Ìyá Cristina - Para não ficar parecendo uma vaidade ou soberba da minha parte, o que eu posso falar é que a gente,

quando a gente começa; e quando eu falo a gente, é eu mesma; quando a gente começa na espiritualidade e, você é muito criança, você não tem muita noção das coisas que são faladas para você e professadas. No meu caso, para além da fala, teve uma profecia. Eu já falei dessa profecia em um outro momento, mas eu vou repetir porque eu quero contemplá-la nesta nossa entrevista.

A cabocla Jurema, quando eu estava aos nove anos, tirou uma guia branca de porcelana do pescoço. A *médium* se chamava Marilda. Foi em uma festa de Cosme e Damião. Ela era uma menina branca dos olhos verdes, do cabelo loiro longo, bem longo, muito bonita, e ela chegou na minha frente e tirou o colar e colocou no meu pescoço e falou assim: – Essa é a luz, a cor dessa guia é a luz que vai te guiar. E você vai ter muitos filhos.

Luiz e Vilma - (Risos)

Íyá Cristina - Quando você fala isso para uma menina de 9 anos vinda de uma criação católica, no imaginário, você entende que vai casar e que vai ter três, quatro, cinco filhos...

Vilma - Uma grande família!

Íyá Cristina - Muitos filhos. Você pensa de quatro pra cima. E qual foi a minha grande surpresa? Que foi assim mesmo. Conforme o tempo foi passando, vamos sinalizar assim, a cada década. Aos dezoito, eu estava me casando, aos dezenove, eu já estava introduzindo o meu esposo na religiosidade e, nesse caminhar, vieram os três filhos carnais e, logo depois dos carnais, começaram a chegar os espirituais, e não pararam de chegar.

Em alguns momentos dessas décadas, eu esqueci dessa frase porque não havia um ideal de me tornar *ialorixá*. A vida foi me levando e foi me trazendo pra esse lugar. Então, não foi uma coisa – Ah, eu quero ser uma *ialorixá*, eu vou cumprir todos os meus preceitos, todas as minhas obrigações porque eu quero ser uma *ialorixá*. Não, muito pelo contrário, os filhos chegaram até antes mesmo de eu ter o título de *ialorixá*.

Figura 2 -Diferentes tecidos e vestimentas criam unidade identitária na confecção.



Fonte: Documentário *Cantigas de orixá* – Screenshot (5min14s). Pesquisa sobre musicalidade afro-brasileira.

vilma - Uau!!!!

Ìyá Cristina - Então esse cuidar, esse zelar e esse acolher, ele acontece muito antes de eu tomar posto³, com essas pessoas que foram chegando, entrando e eu praticamente me vi num caminho de não ter volta mais.

vilma - Foi natural!

Ìyá Cristina - Sim, foi acontecendo de uma forma muito, muito espontânea a cada ano que passou. Eu falo muito pros meus filhos aqui, que a cada ano que passa, o meu pé entra mais dentro da terra, como se eu fosse uma árvore e, a cada dia, do meu pé, nasce mais raiz. Então, quando assim, os meus filhos batem a cabeça⁴, se curvam diante de mim, esse curvar pra mim tem uma dimensão muito maior do que o olhar

³ Tomar posto significa tomar a obrigação de 7 anos, em que o iniciado recebe o seu título e as designações conferidas pelo seu *Babalorixá* ou *ialorixá*.

⁴ Bater a cabeça (*Adobá*): É um cumprimento de inclinação do corpo ao chão, apresentando à terra o próprio *Orí*, em um gestual representativo da energia que comunga com o *Orí* e do seu gênero. É um pedido de benção (*Mutumbá* ou *Motumbá*). Esse cumprimento é feito para a liderança e a hierarquia do coletivo da casa.

das pessoas quando analisam aquele visual entendendo que as pessoas estão aqui num gesto de subjugamento e, nunca foi isso pra mim. Muito pelo contrário, quando eu dou um cargo pros meus filhos e, diante deles as pessoas também vão se curvar em respeito, eu sempre falo, isso tem preço, cada um que bate a cabeça diante de mim, só faz me lembrar o tamanho da responsabilidade que eu tenho com cada um daqueles que fazem isso. Ainda quando eu tenho vontade de sair correndo...

Luiz e Vilma - (Risos)

Vilma - Que não é fácil, né?!

Íyá Cristina - Sim, sim, não é fácil. De vez em quando, a vontade de sair correndo vem, porque, às vezes, você não está preparada para estar tão insultada, né?!

Vilma - Hã, hã!

Íyá Cristina - E as pessoas acabam às vezes trocando de lugar com a gente. Então, eu falo isso para elas. Olha, quanto mais vocês batem a cabeça, mais eu sinto na obrigação de continuar e permanecer. Esse é o ato que mais me remete ao grau e ao compromisso com o sagrado, porque é isso, quando eles vêm e batem a cabeça.

Vilma - Não dá pra esquecer!

Íyá Cristina - É, não dá pra esquecer. Então eu esqueço de todas as outras *cousas* e me lembro dessa, o sagrado, porque é ele que me faz continuar e permanecer. É isso aí.

Vilma - Muito bom, que delícia, que lindo!

Íyá Cristina - Não sei se eu contelei a sua pergunta.

Vilma - Total!

Íyá Cristina - Mas é isso, já fui professora de primeira a quarta série, fui normalista. Então, o Estado soltou de fazer o Magistério Superior para poder efetivar e continuar, mas nessa época coincidiu quando o meu caçula nasceu e ficou muito doente, e não dei sequência nisso, eu saí da sala de aula. Depois a vontade de voltar pra universidade e fui fazer o curso de Artes. Já havia saído da escola havia

dezoito anos e, nesse período que eu parei de estudar, eu me dediquei bastante a uma indústria de vestuários.

Vilma - Olha só!

Ìyá Cristina - Sim, sou modelista, sou estilista, sou desenhista, desenho moda, fazia coisas de moda e sou modelista industrial. Então, eu tenho muitas profissões, muitos afazeres, mas nunca larguei e nunca deixei a minha vida espiritual de lado. Sempre fui praticante, desde que eu adentrei na religiosidade, dei a minha primeira obrigação com 11 anos de idade. Quando eu vim pra Uberlândia, eu já tinha passado por um processo iniciático, depois eu entrei pro Candomblé, passei a cultuar o *Orixá* com mais afinco, com mais assiduidade, de me permitir a aprender mais sobre a oralidade africana.

E também, há vinte e quatro anos, exatamente no dia 14 de abril de 1999, eu iniciei em *Ifá* juntamente com o *Baba Jair*, a família *Egbé Obá Ognoni iwase*, cuja família tem o seu representante no Brasil pelo *Otumbá Jimí*, quando ele ainda era comerciante de produtos africanos (tecidos, *obi*, *orobô*, *osun* e outros). Nessa época, as pessoas no Brasil ainda desconheciam o culto ao *Orunmila Ifá* e ao regressar para a cidade de Uberlândia, as pessoas interpretaram que nós tínhamos iniciado em uma qualidade de *Oxalá*.

As primeiras iniciações realizadas no Brasil pela família *Egbé Oba Ogboni iwase* foram realizadas pelo *Babalaô Onisegun Salau Adissá*⁵, pois *Baba Jimí* ainda não havia completado seu sacerdócio.

⁵ Aquele que manipula o segredo das ervas.

Vilma - Muito legal você trazer quem veio antes, que a gente não está solto no mundo. E além disso, que você deixou a vida levar pro seu caminho.

Íyá Cristina - E no candomblé, eu passei aos 11 anos por uma iniciação no Axé de Angola. Quando eu vim pra Uberlândia, que eu fui pro candomblé de Queto, aí eu me iniciei com o *Oindenam* que é filho de Baru Tepê (Waldomiro, pai baiano Axé Parque Fluminense no Rio de Janeiro, filho de Mãe Menininha do Gantois). Então, esta é minha raiz.

Vilma - Você é bisneta de Mãe Menininha?

Íyá Cristina - Sim, bisneta. Não é que eu queira encher a boca pra falar, pode parecer um fato pontual, mas é o que eu digo, que qualquer lugar que você vá, não tem problema nenhum; mas se você quer ser do candomblé, procure minimamente uma casa que seu pai fala quem é o seu avô porque a gente se reconhece. Hoje, estamos num culto tão diluído, tão diluído, mas tão diluído que todo mundo usa um quartinho no fundo da casa, vai pra internet, pega 16 búzios e começa a jogar com um turbante na cabeça, falando que é mãe de santo, entendeu? Vai pra cozinha, torra um feijão, torra um milho, porque essas coisas ela viu em algum lugar. Ela viu aqui os pratos passando, então ela pensa - ah, isso é ebó. Ah, então vou fazer lá em casa! Eu já sei fazer. Não é assim. Não é assim. Nunca foi. E, ainda que tenha os mesmos elementos (se voltando para o Luiz), você está pegando os pratinhos, você vê que tem uma diferença entre um e outro, não tem?

Figura 3 - Na imagem abaixo, Ritual de *Olubajé* (Banquete do Rei, realizado tradicionalmente no mês de agosto)



Fonte: Documentário *Cantigas de Orixá* – Screenshot (21min50s).
Pesquisa sobre musicalidade afro-brasileira.

Luiz - Tem?

Ìyá Cristina - Tem uma diferença, não é tudo igual. Parece, mas não é. Olha o que eu estou falando, a gente vai mexer com farinha, vai mexer com canjica, mexer com milho, feijão fradinho, cará, quiabo, cortar frango, mas preste atenção: o movimento não é igual, os pratinhos não são iguais. Isso também com a indumentária: há um lugar até onde eu posso ir e também o lugar onde não posso ir mais. Porque a pessoa pode ler essa entrevista depois e falar: – olha, a indumentária do Axé é essa aqui, vamos passar a fazer porque, agora, a gente tem um ponto de referência. Mas não é assim, porque tudo tem um sentido, nada é aleatório. Então assim, o Jejê é difícil uma entrevista dessas porque eles respeitosamente não falam de nada, nada, nada. É fechadinho, já o pessoal do Queto se permitiu uma abertura. Você vê um monte de coisa na internet, mas o pingo o “i” não tem. Tem o “i”, “a”, “o”, “u”, mas não tem o pingo do “i”. Então, o que eu vou falar pra você são as vogais, mas o pingo do “i” não tem como falar, porque só sabe o pingo do “i” quem entrou no *Sabaji*. Quero pontuar, só sabe o pingo do “i” quem entrou

no *Rundemí* e no *sabaji*⁶, que são os dois locais sagrados de dentro da casa do *Axé*. Então lá existe uma indumentária que só quem passa lá dentro é que sabe. Ela é uma indumentária muito especial? Não, muito pelo contrário, é uma coisa muito simples, mas tem que estar lá para saber qual é.

Vilma - Penso que passa pelo lugar da experiência.

Iyá Cristina - Sim, porque a indumentária está relacionada a cada momento, e depende de quem é o *ancestre*⁷ que estará comungando com o *ori*. Lá dentro também é identitário, não deixa de ser porque a gente faz aquilo que o *ancestre* gosta e reconhece, tipo uma roupa do *Egungun* que a gente estava vendo agora quando você me mostrava os números anteriores dessa publicação seriada Ele vem, mas ele reconhece a indumentária dele que, às vezes, num Festival pode ter vários *Egunguns*, e cada um vai estar onde ele se reconhece. Naquela questão da família, naquela questão daquela roupa, que foi feita pra ele porque elementos agregados àquela roupa remetem às lembranças e às passagens da vida dele, ao que ele tinha de preferência, da cor que ele gostava e de elementos que são muito particulares e singulares, daquele *ancestre* divinizado.

Vilma - Quer dizer, ele conta ali uma narrativa, uma memória. Não é uma questão só estética.

Iyá Cristina - Nunca foi. Até a mais simples lantejoula bordada lá, é bordada com um significado, ainda que de número, de *odu*⁸, ainda da representação simbólica do que ligava aquele *ancestre* à natureza, ao elemento da terra, da água ou do fogo. Há uma passagem importante do que ele fez na comunidade dele. Então, aquela roupa é toda uma narrativa histórica daquele *ancestre*.

⁶ É a parte interna da casa de *Axé* onde só adentram os iniciados.

⁷ Familiar de quem se descende.

⁸ *Odu*: signo do oráculo de *Orunmila Ifá* que significa destino.

Figura 4 - Momento de *Adahum de Oxóssi*. À frente, *Iyá Ifatoki* seguida de *Iyamorô Funmíloyá*, a pequena *Yasmin Olabamidele*, *Yào Omidayó*. À esquerda, *Baba Jair Ifagbenro*.



Fonte: Documentário *Cantigas de Orixá* – Screenshot (14min27s).
Pesquisa sobre musicalidade afro-brasileira.

Vilma - Que bonito. E faz muito sentido.

Iyá Cristina - Então, quando a gente está na oralidade, e que a gente tem esse olhar, a gente tem uma leitura. Não é diferente do saber de uma pessoa que está lá na academia e que conhece, por exemplo, uma obra minimalista. Você sabe até a que tempo aquela obra pertence. Você olha uma coisa assim, e você diz, ele bebeu em *Pau1 Klee* porque ele gostou desse artista e fez uma releitura. Quando a gente vivencia esse lugar, ou quando a gente tem já um aprendizado oral, isso é muito espontâneo. Ah, como eu gostaria que muitas pessoas pudessem me ouvir falar, e que me ouçam através desse momento de estar publicando, da importância de se manter a indumentária. Parece que a fala dos mais velhos está se diluindo e, assim, banalizando e ficando para segundo plano, não dando importância a essa fala. Parece que muitos dos que estão chegando não se importam com isso, especialmente porque muitos vêm com informações prévias que são difundidas pela internet, e fica difícil que compreendam que o candomblé não é apenas o *shirê*, é uma ludicidade representativa em que a música e a dança envolvem a gente em um ritual público... Aquilo ainda não é o candomblé em si.

Além disso, o candomblé ficou muito mercantilizado e capitalizado, o *Ashé* também perdeu a essência do para quê e do porquê ele foi inventado e ressignificado. Qual foi o sentido da reinvenção dessas senhoras lá atrás? Era de agregar pessoas que tinham perdido os seus vínculos familiares. Então, o candomblé se tornou um gueto, um lugar de resistência, de cultura, de oralidade, de ancestralidade, do ser divinizado e de *Oladumaré* (o preexistente, “Deus”) desse contexto que esse negro, ainda que escravizado, não perdeu. E ele nunca foi preso pela mente. As amarras estavam no pé, na boca, nas mãos, mas as amarras nunca estiveram no *Ori*. E qual o lugar mais importante no corpo para a oralidade africana? É o *Ori*. Então, assim, esse lugar foi criado para esse pressuposto e hoje, para que ele é? Hoje, qual é o sentido? Então essa pergunta, o porquê e o para quê, tem que continuar prevalecendo. Eu pergunto pras pessoas quando chegam aqui: por que e para que você está aqui?

Longe de mim estar num lugar de julgamento, mas o que meus olhos observam é que muitas das lideranças perderam não só a oralidade, perderam o objetivo desse lugar e deixaram de adjetivar de forma clara o que é o seu lugar. O meu lugar do sagrado, ainda que eu tenha todas as práticas sociais, o meu sagrado não pode ser diluído na banalidade das relações. Ah, se não der certo (gesto de beijo na mão) a gente se separa. Então, parece que muitas lideranças perderam essa linha de separar e colocar num patamar esse sagrado. Então, o que eu vejo muito hoje é essa armadilha nas casas de *Axé*. Eu acho que não adjetivei de maneira equivocada, é uma armadilha pras pessoas que chegam, porque as pessoas chegam deslumbradas com o *Ashé*, e depois elas saem revoltadas com as relações sociais das casas. E as relações sociais muitas vezes são muito permissivas. E é claro, que entre um ou outro, deve ter um ou outro que não se permita. Mas o que eu estou vendo é generalizado.

Luiz - Nossa, é muito sério.

Vilma - Sim, profundo.

Ìyá Cristina - Eu não sou tão colorida⁹ e não sou tão permissiva, por isso muitas vezes as pessoas não vão estar aqui. Uma coisa é eu ir dançar pagode com vocês daqui a pouco e outra coisa é a gente estar fazendo entrevista aqui e, de repente, agora a gente vai beber. Então não vai dar.

Figura 5 - Destacamos a unidade da roupa entre os filhos sentados em torno do Axé e, ao centro, uma *Iyawó* tomando posto de *Egbomí*, e um *Elegun* em *Lagbodé*¹⁰.



Fonte: Documentário *Cantigas de Orixá* – Screenshot (10min40s).
Pesquisa sobre musicalidade afro-brasileira.

Vilma - Cada coisa no seu lugar.

Ìyá Cristina - Talvez eu esteja saindo do seu recorte, mas é que uma coisa é vinculada à outra e, é difícil separar.

Vilma - Imagina, está ótimo. E o bacana é que suas palavras trazem, para nós, uma reflexão. Quando você fala, por exemplo, o que se perdeu, é muito relevante. Eu fico pensando se atinge o DNA. Até lembrando que a identidade também é transmitida oralmente nessa ação concreta com a indumentária. Que nesse ato pode estar presente a resistência protegendo esse DNA.

⁹ “colorida”, como uma força de expressão, significando “meu terreiro não é tão colorido”.

¹⁰ São designações de título dentro do Axé.

Ìyá Cristina - Se isso se mantivesse seria maravilhoso. Mas, você pode não acreditar, mas hoje existe modismo dentro do Axé.

Vilma - Sim, por mais que os tempos mudem, e a gente deva estar em diálogo com o presente, tem que ver até onde podemos transformar.

Ìyá Cristina - Hoje, acham chique do homem usar blusa de renda com botãozinho. Não é uma blusa de renda, é rendada, toda feita no entremeio. Tem até marca de roupa dentro do Axé. Tem marca de sapato, sapato de bico fino, de pelica, de couro, couro de jacaré, um monte de coisa porque é o que acontece, claro, que não é só no candomblé. É uma moda feita para uma fatia de mercado de quem tem um bom salário, que tem férias, que viaja todo ano, que vai pra *resort*, tem dinheiro, e há mesmo um mercado publicitário para alcançar esse público que alimenta essa indústria. Mesmo dentro do candomblé existe uma indústria para essa fatia. Esse mercado tem ditado regras, acho que de uns anos pra cá. A moda agora é usar um colar de um vidro carésimo que é tcheco, mas não é do Axé usar esse colar que não vai nem pro sagrado. O *Orisá* não come nele, e todo mundo põe.

Vilma - Como se diz na gíria *gourmetizou*. Eu imagino que a diferença de classe social ou de *status* pode ser uma problemática também dentro do candomblé.

Ìyá Cristina - É possível ver na obra do Pierre Verger um rico material visual em que você percebe a simplicidade que são os *Orixás*, inclusive os *adês* e as ferramentas. É tudo, tudo muito simples, muito rústico. Desde que eu entendo a indumentária dentro do Axé, as minhas primeiras lembranças são da simplicidade das vestimentas. Eu estou falando porque como eu comecei lá em por 1967 ou 1968, eu lembro a simplicidade que eram as roupas. Usava muito chitão, algodão cru, você tingia o algodão cru com casca de cebola pra ficar mais bege, você tingia com urucum pra ficar rosado, você tingia com ervas pra ficar marronzinho, e entenda-se que até para o ritual de tingimento existe um significado dentro do

contexto do ritual de iniciação e da preparação da indumentária para este sagrado.

Figura 6 - Ialorixá Ifatoki em run de Oyá com Iyálašé Oyáfemi.



Fonte: Documentário *Cantigas de Orixá – Screenshot (28min23s)*.
Pesquisa sobre musicalidade afro-brasileira.

Vilma - Diante dessa mudança dos tempos e de hábito na vestimenta do Axé, é possível mesmo encontrar essas roupas prontas no comércio?

Iyá Cristina - Sim existe uma grande oferta no comércio de moda e os modelos já possuem um outro olhar, que não mantêm a tradição da indumentária e da significação da roupa no Axé. Portanto, eu faço questão de fazer a roupa, porque quando você tem um filho, quando você vai pra maternidade, a primeira roupa que ele vai vestir você separa com zelo, não é?

Vilma - Claro.

Iyá Cristina - É a primeira roupa que seu filho vai vestir, não é? É isso.

Vilma - Porque é uma pele, uma segunda pele.

Iyá Cristina - Quando a pessoa se recolhe, é um bebê e um bebê não está apto a escolher a indumentária que vai vestir. É um pacto de confiança mútua, para além do visível, então

é por isso que um filho quando nasce aqui na minha casa, eu faço questão que a primeira roupa do *orixá* seja feita por mim. Para justificar todas essas escolhas, eu teria a necessidade de falar sobre o ritual da iniciação, e como nosso objeto é a indumentária, voltemos ao tema.

É preciso manter uma linha diante do olhar contemporâneo, que na sala do candomblé é a parte onde as apresentações são públicas. A unidade da vestimenta legitima o lugar que ele ocupa na hierarquia da casa, portanto, neste espaço a vestimenta é identitária e hierarquizada. Por isso, eu não abro mão de fazer essa primeira vestimenta. Depois, ele pode até fazer. Desde que sempre orientado pelo *Axé*, ele não pode simplesmente: – “Ah, eu gostei daquela estampa ali, eu vou”, não. Liga pra *Íyá*: – “*Íyá*, eu vi uma estampa aqui, ela é assim, assim, assim. O que a senhora acha? Posso?” Ela responde: – “Pode”. Senão, a pessoa vai lá, compra um rosa maravilha, vermelho fogo, acha bonita uma roupa com uma simbologia que não tem nada a ver. Entendeu? Não é bagunçado. Por exemplo, o botãozinho que as pessoas têm usado muito na última década nas vestimentas masculinas têm uma tradição na moda francesa de Luís XV, cujo adereço era uma referência de território feminino de prostituição. Então, é disso que falo, quando se agrava ou se ressignifica a tradição na indumentária, deveria de se ter zelo com o que se agrava, pois quando vejo algumas lideranças serem as primeiras a permitirem que essas modas adentrem na sala de *Axé*, pode se configurar até em desrespeito do significado. Oras, se o taco do meu *camisú*¹¹ é feito com “taco” para manter a tradição de manufatura beninense, estou mantendo a tradição do fazer. Se alguém me perguntar o significado de uma liderança usando camisa abotoada, como que eu posso explicar o pertencimento desse adereço na roupa? Porque do meu eu sei, e dos que se agregam, e não pertencem ao *Axé*, eu também sei.

Então a roupa dentro do *Axé*, além de ser identitária, expressa uma temporalidade através do fio, do *mocan* e do *incan* que são usados na iniciação. Estes objetos que também

¹¹ *Camisú*, parte superior da indumentária dos iniciados e dos adeptos.

fazem parte da indumentária, possuem e dão sentido ao significado e à ligação ancestral.

Vilma - É sagrado.

Ìyá Cristina - Isso, ele é sagrado. Então a pessoa entrou na sua casa, é do Axé, ele olha a roda e pelas pessoas que estão com *incan*, ele sabe quem é iniciado.

Vilma - Ele sabe onde se colocar.

Ìyá Cristina - Sim, as pessoas podem estar com a mesma roupa, mas aquele colar é a representação de que ele passou pelo processo iniciativo. As mulheres vão usar uma bata por cima do *camisú*; os homens vão estar usando uma bata mais longa, que é mais comprida que o *camisú*. Os *Ogãs* vão estar usando *camisú*, ou bata com manga três-quartos, porque isso identifica os *Onilús*, que são os tocadores de tambor. Então, o *camisú* ou bata dos *Ogãs* ou *Onilús* tem manga três-quartos, justamente para demarcar os homens da casa que têm cargo, que têm função. A boina é usada por homens com cargos no candomblé (*Ogã*, *Onilú*, *Aşogum*, *Lagbodiè*).

Vilma - Tudo muito significativo. Chamou muito a minha atenção o documentário que você fez com um filho da casa, o Isley Borges, chama-se *Cantigas do Orixá* e está no YouTube.

Ìyá Cristina - Me deixou muito feliz o resultado final desse documentário. A gente demorou um ano para gravar, foram três eventos. A única ressalva que eu faço é que houve uma coincidência que alguns filhos não puderam estar presentes, como o *Abiolá*, *Osunlamina* e outros. Eu gostaria que eles e outros filhos pretos estivessem, porque são muito importantes na casa, e não ficam em segundo plano; embora eu entenda que uma pessoa mais radical sem conhecer o contexto pudesse fazer essa leitura.

O Isley Borges me entrevistou algumas vezes para esse documentário, teve uma vez que eu estava em frente do quarto de *Exu*. Mas como eu ia falar da dinâmica da sala, e muitas pessoas cumprimentam a porta ou os objetos, mas não sabem a importância do tambor e fazem mecanicamente; eu gravei

também em frente aos tambores, porque se a pessoa não sabe o que significa, é importante perguntar, eu sempre pergunto.

Vilma - É justamente essa parte que você fala dos tambores que mais me encantou, que sempre os da sua casa estão vestidos. Assim como você tem cuidado com os filhos, ou seja, com as pessoas, você tem zelo com as máscaras, com as fotos, com todos os instrumentos e objetos e, especialmente, com os tambores. Então, a indumentária não só o que está no corpo, mas em todo *ílê*.

Íyá Cristina - Sim, tudo tem um sentido.

Vilma - Você diz no documentário que os tambores sem uso vão para o teto.

Íyá Cristina - Sim (olhando para cima onde tem dois tambores), tem um que não está aqui, tenho que ver o que aconteceu. Esses foram os primeiros tambores dessa casa. As pessoas chegam aqui, e quando veem esse tambor aqui em cima podem perguntar - Por que será que tem esses tambores aqui? Será que é pra enfeitar?

Figura 7 - Tambor no teto, conforme explicação apresentada no documentário *Cantigas de Orixá*, disponível no *Youtube*.



Fonte: Documentário *Cantigas de Orixá* – Screenshot (7min37s). Pesquisa sobre musicalidade afro-brasileira.

Luiz - Igual você falou, quem é da casa sabe.

Ìyá Cristina - Nem sempre, porque é algo que está se perdendo, e muitos já não sabem por que estão, que um tambor que não é mais tocado, é levantado desse jeito. Em muitas casas, isso já se perdeu. Vocês sabem por que vocês viram o documentário. Quem assistiu o documentário sabe, e quem não assistiu, está lá disponível no YouTube. Muitos podem pensar que é uma bobagem, assim como acham que a roupa também é uma bobagem, usam qualquer coisa como o *cotton* ou uma camisetinha.

Vilma - Tem um tecido que é de identidade que é o adequado? Eu imagino que quando começou com os escravizados, eles não tinham muitos recursos. Faziam de acordo com o que tinham acesso.

Ìyá Cristina - Eu aqui, não uso qualquer tecido, eu uso sempre um tecido de algodão, cem por cento algodão, não precisa ser o *top* de linha. Eu consigo fazer roupas maravilhosas com tecido de algodão. Quando é a roupa de gala do Orixá, que aí já passou o momento todinho do sagrado, que é na sala que é o lúdico, eu me permito introduzir outros tecidos com estampa, de poliéster e tudo o mais, para fazer a roupa ficar mais colorida, bonita.

Vilma - A questão estética.

Ìyá Cristina - Sim, a questão estética, mas que não saia do padrão. Eu não vou inventar um modelito. Mas partir com o que é preestabelecido e, que é tradição, mas a gente vai usar outros tecidos.

Vilma - Dialogando com o seu tempo.

Ìyá Cristina - Sim, mas lá dentro no sagrado é cem por cento algodão. Lá não tem um tergal, *Oxford*. Até mesmo porque o tecido, vou falar uma coisa que é importante e que não vai ferir ninguém, o tecido faz parte da dinâmica do Axé. Ele é parte integrante do Axé, então ele é de algodão porque ele vai absorver qualquer coisa que esteja no entorno daquele sagrado, ele vai comer junto com as outras coisas.

Vilma - Ele é vivo né?

Ìyá Cristina - Vamos falar, o termo certo que vem a ser, ele não é sintético, não é industrializado de uma forma que ele perca a naturalidade dele.

Vilma - Fantástico. Eu tenho só mais uma pergunta. Como você vê as artes com o diálogo com o Candomblé? Na música, por exemplo, Clara Nunes trouxe essa questão cultural.

Ìyá Cristina - Sempre foi uma luta. Clara Nunes foi vista como uma guerreira porque ela afrontou o mercado da música no Brasil. As primeiras coisas que ela cantava, ela cantava bolero, ela cantava Lupicínio, Ataulfo Alves. E depois, se você fizer uma pesquisa vai ver, quando ela vem pra SP, pro RJ, que ela entra pro candomblé, porque ela sai lá de Paraopeba-MG, e vem pros grandes centros urbanos, ela entra pro candomblé, se apaixona pelo candomblé e vê essa necessidade de, para além do muro da sua casa, levar esse *Ziriguidum* pro público.

Eu sempre falo aqui também, que *Exu* me permita, que eu possa ter essa fala para além dos muros da minha casa, porque assim como a minha perspectiva não é fazer uma religião política, e eu não estou aqui para fazer proselitismo da minha religião, mas eu sinto necessidade de fazer essa contextualização, chegar para muita gente, porque eu me sinto responsável para falar para essa galera, que ainda que ache que é um besteirol, uma bobagem, existe o porquê desse lugar existir. E quando você entra pra esse lugar você tem que entrar com um pressuposto que ainda que você não seja negro, ainda que você tenha entrado aqui, e você não tenha uma família dessa tradição, ainda que você tenha entrado porque você achou muito bonita a ludicidade da sala, existe um porquê desse lugar existir, e continua sendo ainda resistência da cultura negra porque senão a gente já tinha sido abatido há muito tempo.

Então o terreiro é o lugar de maior resistência negra. É daqui que o samba vai pra rua, é daqui que sai a roda de samba. A roda de samba é uma prática do final, depois do candomblé, que é quando a gente vai pro profano, vai pra rua

vira bloco de Carnaval, depois vira escola de samba e toca na caixinha de fósforo e vai dançar até o dia amanhecer. E por que tem a ala das baianas? É ala em homenagem a tia Ciata, que é essa grande senhora que leva o primeiro bloco pra rua, porque a roda de samba era feita no fundo da casa dela. E era na casa dela que se reuniam todos aqueles compositores da época da Praça 11, pessoal da boemia. Então, era lá na casa da tia Ciata que acontecia isso, e é ela que leva o primeiro bloco pra rua. Depois do primeiro bloco, tem o outro bloco e que vira escola de samba. Essa ala ficou para homenagear essas mães senhoras. Essa é a baiana da escola de samba.

Vilma - Aquilo que você falou no início da importância do feminino.

Iyá Cristina - A ala das baianas é exatamente isso.

Vilma - Assim como na música, em outras artes, como as artes cênicas. Como você vê essa apropriação como uma extensão do terreiro?

Iyá Cristina - Eu acho que quanto mais a gente tiver condições de levar de uma forma saudável, tudo bem, porque eu já vi coisas assim, que deixam a gente bem incomodada. O que causa incômodo é quando as pessoas querem fazer uma representação com todos os adereços do sagrado e com gestual, com a dança, e também com a encenação de estar incorporado, por exemplo, de estar com *Orixá*, então eu acho que é uma deturpação. Esse gestual e essa seleção pertencem ao sagrado. A gente se permite levar para o público de uma forma lúdica. Então, eu acho que quando leva para o teatro, querendo lá no teatro fazer do mesmo jeito que aqui na sala, eu acho uma deturpação, porque aquele que se permite assistir no teatro daquela forma, ele tem que se permitir vir aqui. Como ele vê daquela forma, e tem medo de entrar aqui pra assistir aqui? Porque aqui é o momento pra ver.

Figura 8 - *Iatorixá Ifatoki* em Run com *Ossayandè de Osalufon*.



Fonte: Documentário *Cantigas de Orixá* – Screenshot (28min23s).
Pesquisa sobre musicalidade afro-brasileira.

Vilma - Dentro do terreiro já tem uma performatividade e tem público.

Ìyá Cristina - Eu acho que no teatro, quando as pessoas se apropriam dessa forma e fazem a representação do jeito que é aqui na sala, eu acho que elas estão equivocadas. São equivocadas quando elas acham que podem fazer isso. Eu já fiz apresentação com grupo de dança, eu já tive grupo de dança, fiz coreografia, a gente teve apresentação, já ganhei até prêmio da Secretaria de Cultura. Eu sou uma mulher das artes.

Vilma - Você é um diferencial.

Ìyá Cristina - Eu fiz a coreografia, fiz o figurino, fiz as máscaras, os adereços, colar, fiz tudo. E a gente se apresentou, eu fiz uma coreografia cantando aquela cantiga *Onisa awurê*, que eu levei vinte meninos, rapazes e moças para entrar no anfiteatro para o encerramento de um encontro de tradição de matriz africana.

Vilma - Aqui em Uberlândia?

Ìyá Cristina - Sim. Eles estavam todos de calça branca, de camiseta, de saia, de roupa de ginástica, cada um com a sua, e eu preparei uns tecidos brancos para eles entrarem levando

na mão, e eles fizeram a coreografia com um monte de pano branco. Eles estavam falando naquela cantiga especialmente do senhor do pano branco, e eles entravam passando esse pano por cima da cabeça das pessoas, fazendo a coreografia, umas coisas aeróbicas, umas dinâmicas, e ficou maravilhoso. O povo “pirou na batata” e ficou lindo. E nenhum estava vestido com roupa de *Oxalá* ou cajado de *Oxalá*, mas eles estavam com a roupa branca de *Oxa7á*, falando de uma cantiga que falava do senhor do hálito puro, para que esse hálito puro estivesse no caminho das pessoas. E eles entravam fazendo esse movimento, mexendo com todo o anfiteatro passando por todas as pessoas. E ficou belíssimo.

Antes dessa, fiz uma outra coreografia, mas coloquei uma cantiga de Axé *Xangô*, mas cantada por um grupo de artistas cubanos e, ela tinha barulho de facão batendo “pá pá pá” e o cara tinha um vozeirão cantando em espanhol. E eu coloquei um menino com uma ferramenta de *Oxóssi*, coloquei outro com a foice de *Ogum*, o outro com o cajado duplo de *Sangô*, foram ferramentas feitas por uma cultura latina, que não tem nada a ver com africana. Ressignificada e que não era a dança daqui, não era o ato daqui.

Vilma - Até para não ser desrespeitosa.

Iyá Cristina - Inclusive agora que eu lembrei que as ferramentas da cultura latina não estão aqui (ela olha o entorno). Não sei se foram levadas de presente. Elas são de madeira e trabalhadas com linhas coloridas, sabe? Então, fiz essa coreografia e fiz uma outra, os meninos vestidos aleatoriamente de branco, e ficou maravilhoso, o pessoal aplaudiu de pé, ficou linda e em momento nenhum deturparam o sagrado. De outra forma artística, totalmente elaborada, ressignificada.

Vilma - Sem folclorizar.

Iyá Cristina - Sim e sem congelar ou minimizar de um jeito que não fica bom. Eu entendo que professor de artes visuais, de cênicas, ele tem que estar bem antenado em relação a isso, porque eu, enquanto liderança entendo assim, esse é meu olhar, enquanto artista plástica. É isso.

Vilma - Muito obrigada. Que maravilhosa que você é.

Ìyá Cristina - Falei mais “que o homem da cobra”. Não sei se você tinha expectativa que eu falasse quais as roupas. Deu pra você perceber que existe uma roupa específica dentro do Axé e que é uma forma de um Axé até reconhecer o outro através dessa indumentária, entendendo que hoje temos essa coisa de modismo que isso deturpa o Axé e dilui o sagrado. Isso é bem triste.

Vilma - Você trouxe uma questão reflexiva e importante para uma publicação acadêmica de pensar sobre o que a gente faz ou vê de uma maneira não informativa, ainda mais nesta era. Obrigada, Ìyá.

Conhecendo as autoras deste capítulo



Maria Cristina Andrade Florentino: Além de ser *ialorixá*, é Arte-Educadora graduada em Artes Plásticas pelo Instituto de Artes da Universidade Federal de Uberlândia (UFU) e Professora Especialista em História e Cultura Africana, Cultura Afro-brasileira, e Educação para relações Etnorraciais e Educação em Direitos Humanos pela Faculdade de Educação da UFU.

cristinaifa77@gmail.com



Vilma Campos: Formação teatral na ELT de Santo André, mestrado em Artes pela ECA USP, doutora em História pelo Instituto de História da Universidade Federal de Uberlândia com pós-doutorado em Artes da Cena pelo Instituto de Artes da Unicamp. É professora aposentada do curso de Graduação em Teatro da Universidade Federal de Uberlândia, atuante nos mestrados profissionais e acadêmico da mesma instituição. Atualmente, doutoranda em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da USP.

leitevilma2008@hotmail.com

PALAVRAS-CHAVE: Candomblé; Indumentária; Identidade; *ialorixá*.



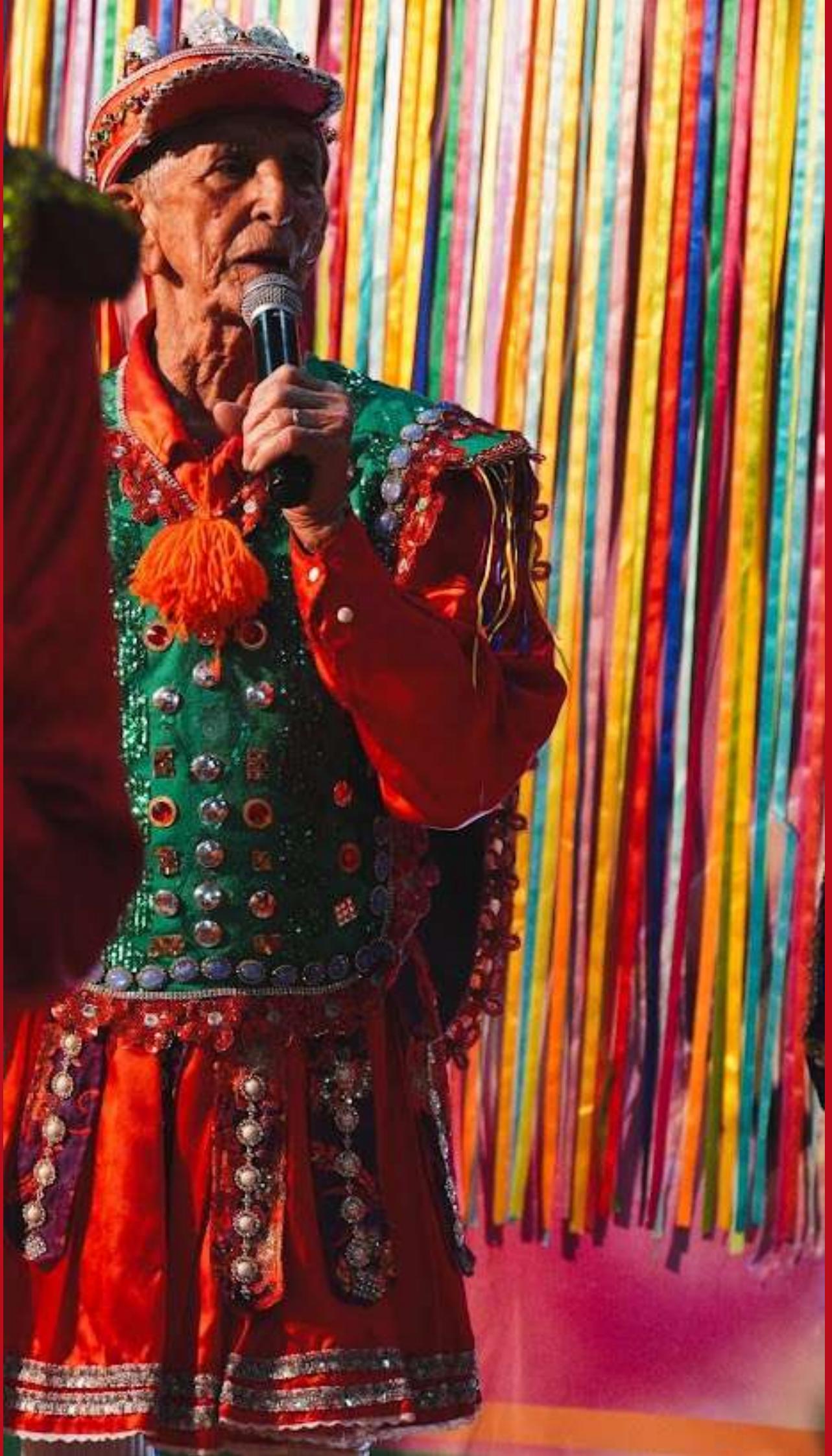
DOSSIÊ

FOLGUEDOS LIGADOS A RAÍZES NEGRAS

Por Gabriela Fernandes Gomes



Reisado do Mestre Aldenir
(Reisado do Crato, Ceará)



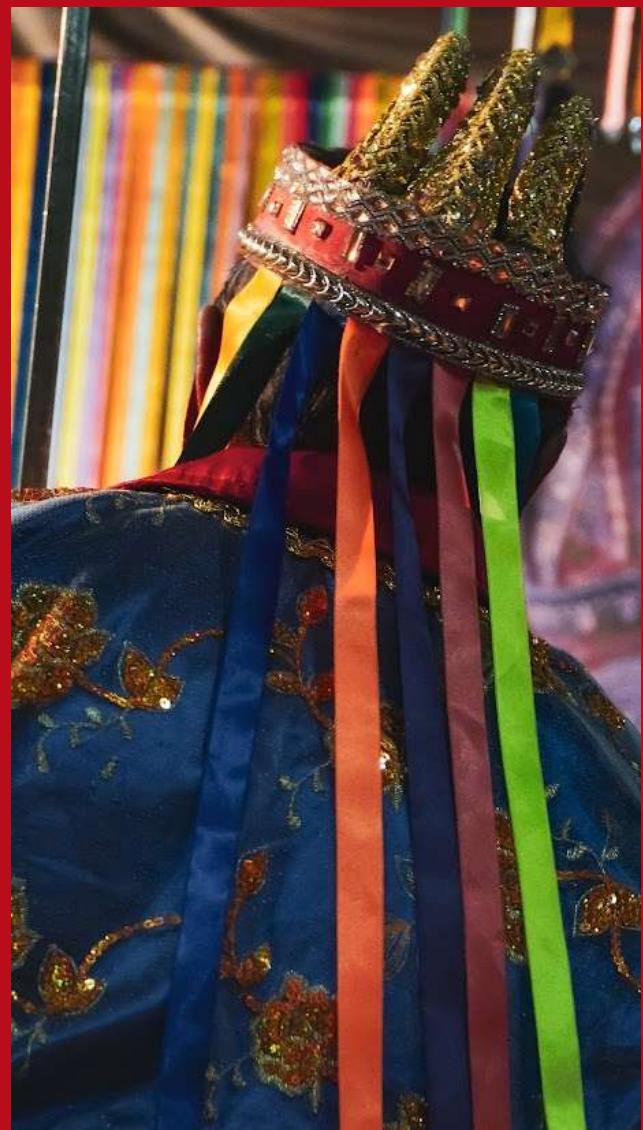


















Marujada de Curaçá

















PEÇASINHO DO CÉU



Festa de Iemanjá no Rio Vermelho,
Salvador, 2023





**Cavalo Marinho Estrela Brilhante:
apresentação no FIG (Festival de
Inverno de Garanhuns), 2023**









Formada em design gráfico pelo Senac, com especialização em Interconexões Estéticas na Arte Contemporânea pela Universidad Complutense de Madrid, e Comunicação Audiovisual pela Universidade Europeia Miguel de Cervantes. Atualmente é estudante de pós-graduação de Antropologia Cultural pela PUC-PR, e vem, através de seu projeto itinerante *Percorso Vivo*, pesquisando a cultura brasileira por meio de suas manifestações culturais e registrando-as através de seu olhar fotográfico. Fundadora do Estúdio Bi, onde produziu e codirigiu o documentário: "*Festejar São Benedito Pra Todo Ano Chover*", o qual fez parte da seleção oficial do Festival de Cinema de Triunfo, PE. Instagram e outras mídias sociais.

@percursovivo
gabifernandesgomes@gmail.com

ILÊ ASÉ OJUINÃ SOROKE EFON

Por Luan Brasil e Alinny Nunes



Foto: Luan Brasil



Foto: Alinny Nunes

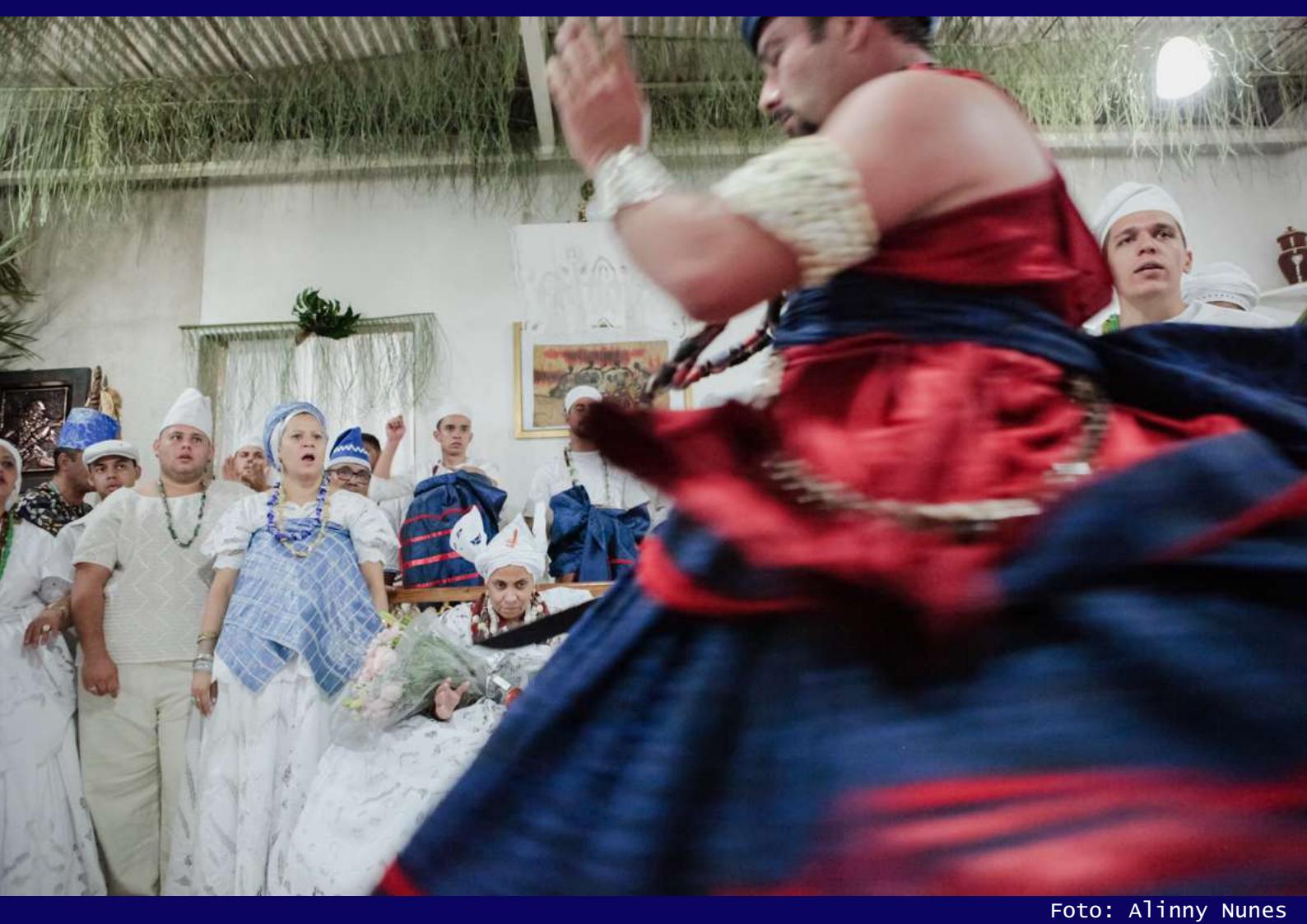


Foto: Alinny Nunes



Foto: Alinny Nunes



Foto: Alinny Nunes



Foto: Luan Brasil



Foto: Luan Brasil

Foto: Luan Brasil





Foto: Luan Brasil



Foto: Luan Brasil



Foto: Luan Brasil

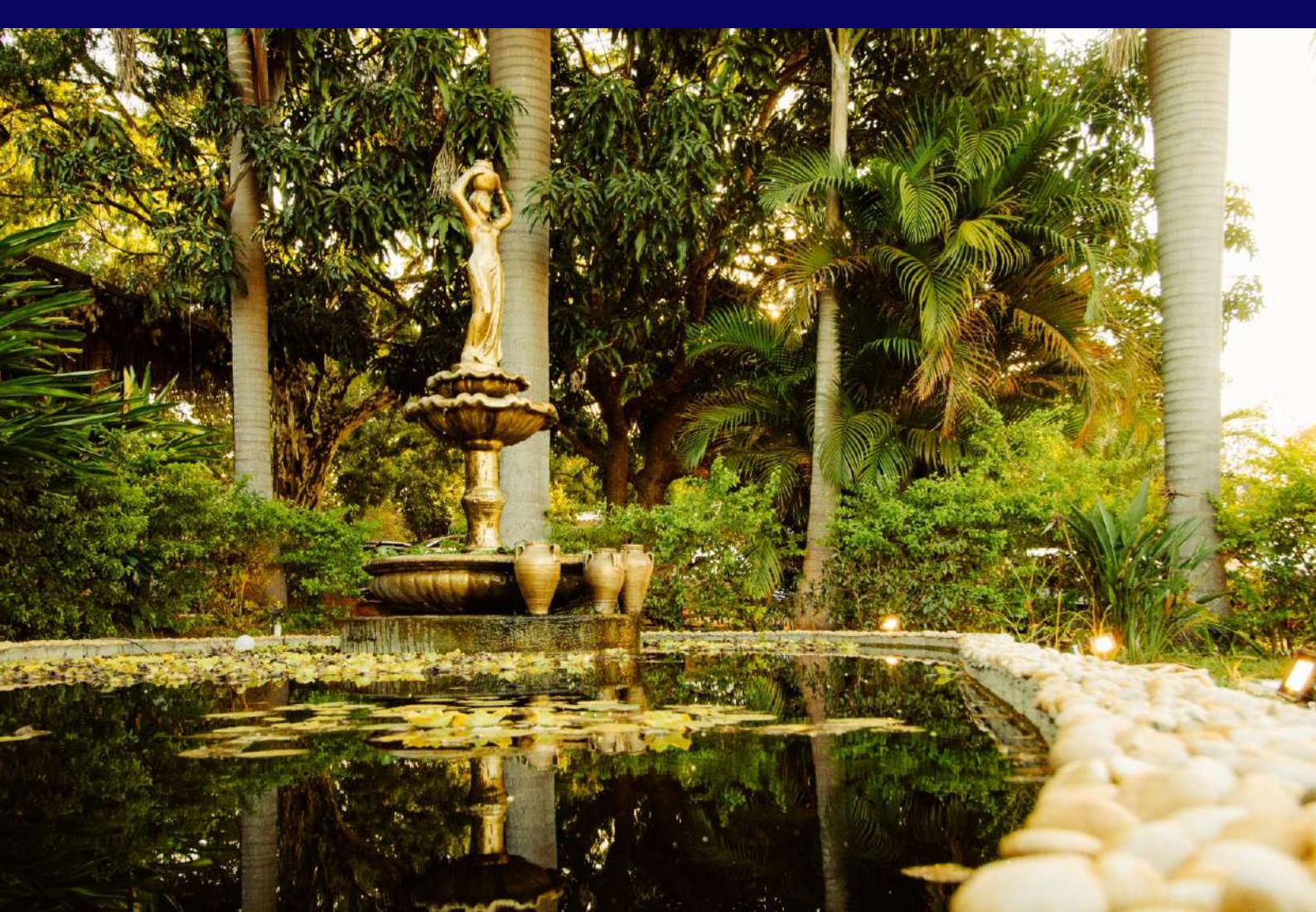


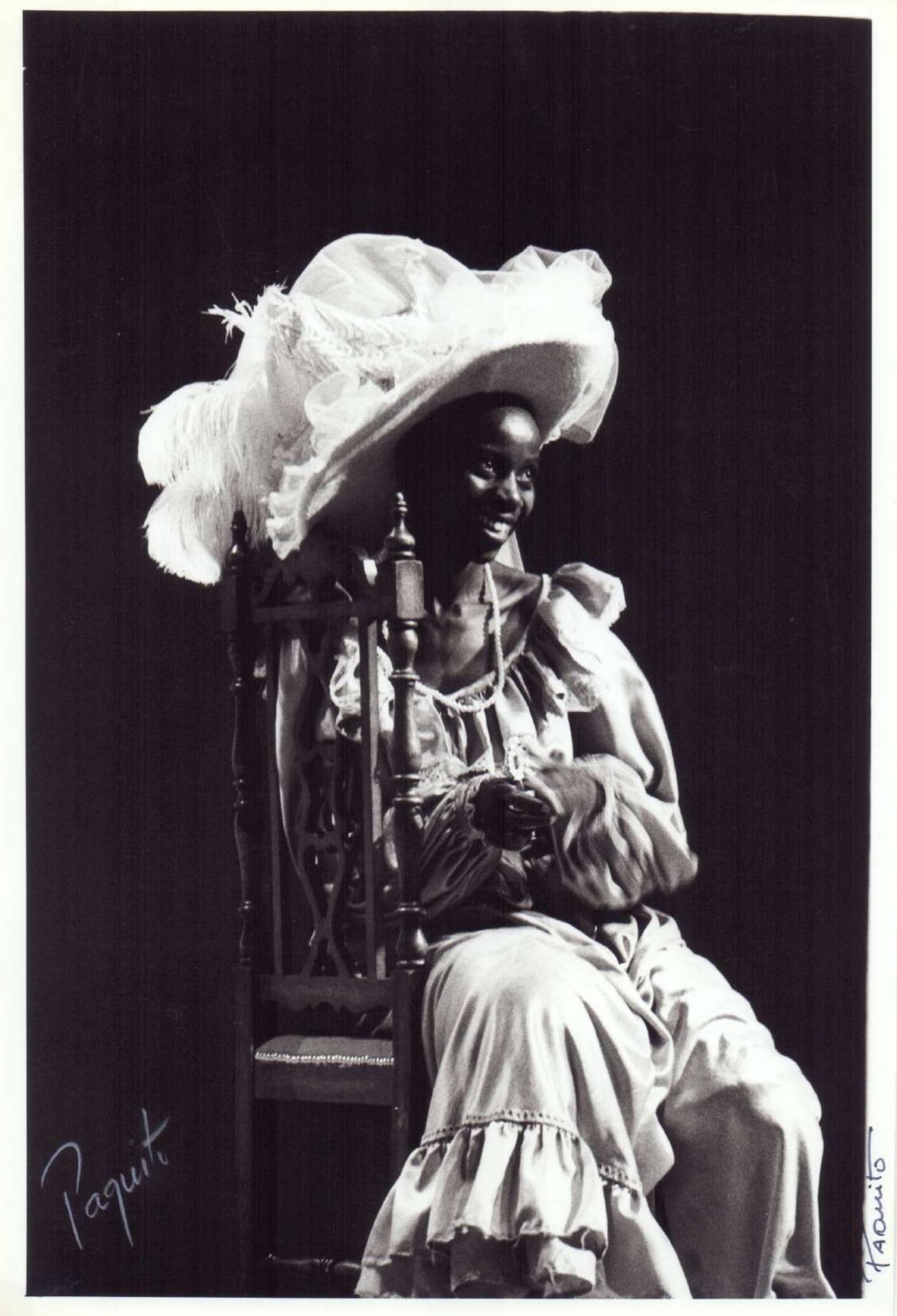
Foto: Luan Brasil



Foto: Luan Brasil

DIRCE THOMAZ

Por Dirce Thomaz



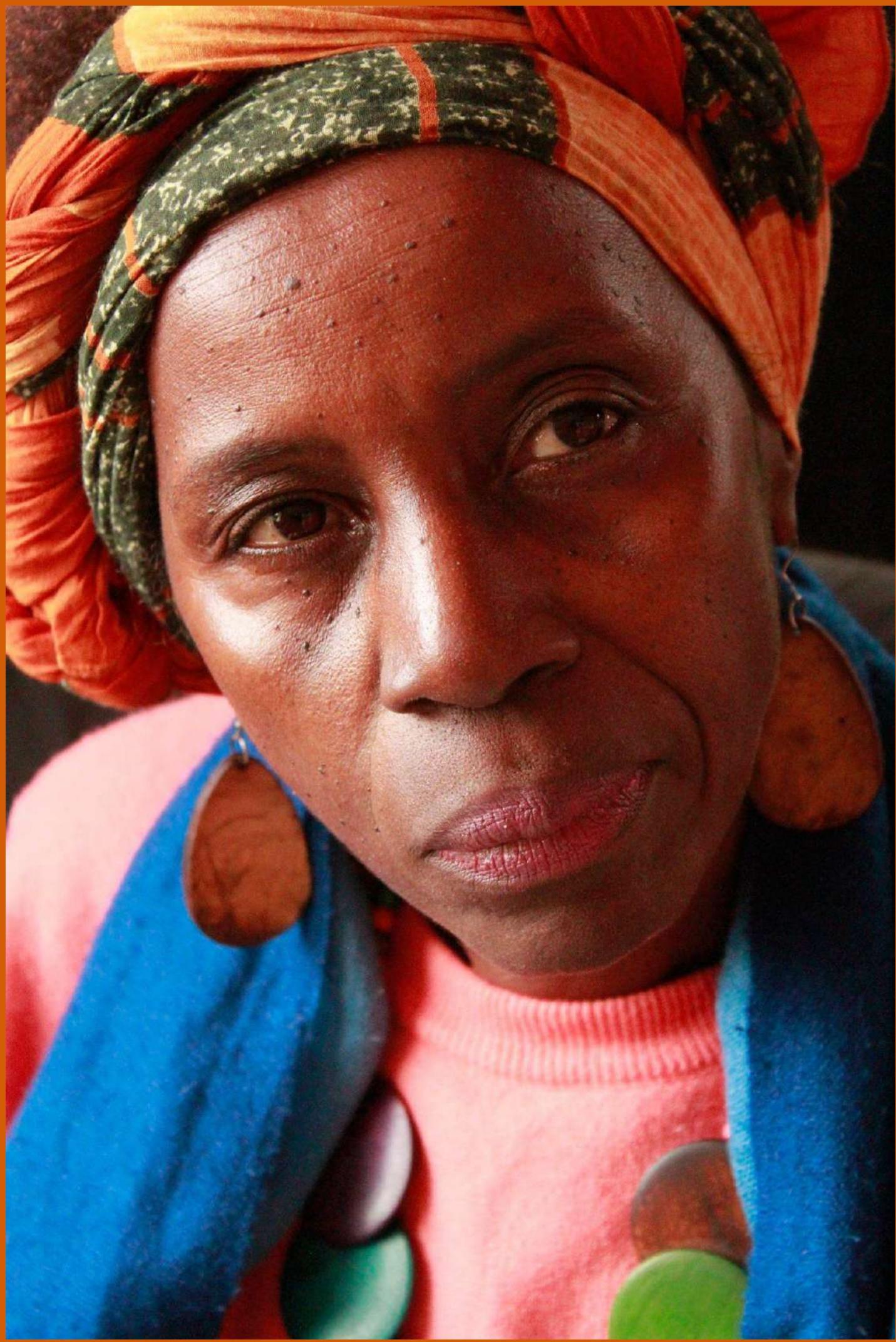
Dirce Thomaz na montagem de Chica da Silva. Direção de Antunes Filho. 1988. Fonte: SESC SP



Antunes Filho (à esquerda) e Dirce Thomaz (à direita), na montagem de *Xica da Silva*. 1988
Fonte: SESC SP

Dirce Thomaz na montagem de Chica da Silva.
Direção de Antunes Filho. 1988.
Fonte: SESC SP





Fonte: Facebook Dirce Thomaz





Intervenção "Engravidei, pari cavalos e aprendi a voar sem asas", com a Cia Os Crespos.
Fonte: Facebook Dirce Thomaz



Fonte: Facebook Dirce Thomaz



Foto: Paulo Pereira



Foto: Paulo Pereira

Foto: Paulo Pereira



Foto: Paulo Pereira



Foto: Paulo Pereira



AGRADECIMENTOS



Agradecemos ao SESC SP pela liberação das imagens das três páginas iniciais



Agradecemos ao fotógrafo Paulo Pereira pelas fotos do espetáculo
«Eu e ela: visita à Carolina Maria de Jesus»

TRAJES DE ORIXÁS NO MUSEU AFRO BRASIL EMANOEL ARAÚJO

Por Fausto Viana e Maria Eduarda Borges



VESTIMENTA DE OGUM

Orixá do ferro e da guerra.

Ogum é uma espécie de herói civilizador, na medida em que conhece os segredos da forja necessários para a fabricação de ferramentas agrícolas e da guerra.

Símbolo: espada e ferramentas como a enxada, facão, pá, etc.

Sincretismo: São Jorge ou Santo Antônio

Cor: azul-marinho

Trecho de Oriki: Ogum, Senhor do ferro.

Que enraivecido se morde. Que fere ferroa e engole. Não me morda.



MÃE DETINHA DE XANGÔ E BEZITA DE OXUM



VESTIMENTA DE OXÓSSI

Orixá da mata, da caça e protetor dos caçadores. Na África era cultuado pelas famílias reais de Keto (região localizada no atual Benin, na qual fora rei).

Símbolos: ofá (arco e flecha) e eruquerê (emblema da realeza feito com pelos de rabo de boi ou de cavalo)

Sincretismo: São Sebastião

Cor: azul claro

Trecho de Oriki: Mora em casa de barro. Mora em casa de folha. Orixá da pele fresca. Quando entra na mata, o mato se agita. ofá - o seu fuzil.







VESTIMENTA DE LOGUN-EDÉ

Filho de Oxossi e Oxum que reúne em si a natureza do pai e da mãe. Durante seis meses mora na mata e se alimenta de caça, nos seis meses restantes reside com a mãe e se alimenta de peixe.

Símbolo: ofá (arco e flecha) e abebê (leque espelhado)

Sincretismo: São Expedito

Cor: azul claro e amarelo

Trecho de Oriki: Caçador ágil que levanta cedo com seu arco e suas flechas. Mesmo na caça usa roupas finas. Caçador gentil, belo e inteligente. Filho predileto de Oxum. Primogênito de Oxossi.







VESTIMENTA DE OSSAIN

Orixá da vegetação, das folhas medicinais e litúrgicas usadas nas religiões afro-brasileiras. Nenhuma cerimônia pode ser feita sem sua presença.

Símbolo: árvore estilizada em ferro, com sete ramos e encimada por um pássaro

Sincretismo: São Benedito, São Jorge ou São Roque

Cor: verde e branco

Trecho de Oriki: Todas as folhas têm viscosidade que se tornam remédio. Ele é invocado quando as coisas não estão bem. A quem as pessoas agradecem sem reservas depois que ele humilha as doenças.







VESTIMENTA DE OXUMARÉ

Orixá da chuva e do arco-íris, associado à terra e ao infinito. Divindade da mobilidade e da ação, mas também da continuidade e da permanência das coisas.

Símbolo: serpente de ferro

Sincretismo: São Bartolomeu

Cor: verde e amarelo ou amarelo rajado de preto

Trecho de Oriki: Oxumaré, braço que o céu atravessa. Faz a chuva cair na terra.

Extrai corais, extrai pérolas. Com uma palavra prova tudo. Brilhante diante do Rei







VESTIMENTA DE OBALUAÎ

Também conhecido como Omolu, é o orixá da terra. Conhece os segredos da vida e da morte. Tem o domínio das doenças mas sua principal ação é a cura.

Símbolo: xaxará, feixe de nervuras de palha e búzios com o qual varre as doenças do mundo

Sincretismo: São Lázaro

Cor: branco, preto e vermelho

Trecho de oriki: Obaluaiê protege seu filho. Cuida dele todos os dias. Protege seu corpo e vem sobre a cabeça dele botar sabedoria.







VESTIMENTA DE NANÃ

Orixá mais velha, a ancestral de todas as divindades. Associada aos lagos, águas paradas e águas lamacentas dos pântanos.

Símbolo: ibiri (cetro de palha e búzios)

Sincretismo: Nossa Senhora de Santana

Cor: lilás ou branco e azul

Trecho de oriki: Mãe sem marido, avó do universo. Senhora da alvura. Nana, a de rosto sempre coberto. Ó poderosa dona dos cauris, filha do grande pássaro Atioró.







VESTIMENTA DE IE MANJÁ

Deusa dos mares e oceanos. É a mãe de todos os orixás. É representada com seios volumosos, simulando a fecundidade e a maternidade.

Símbolo: leque prateado

Sincretismo: Nossa Senhora da Conceição, dos Navegantes, do Carmo ou das Candeias

Cor: cristal

Trecho de Oriki: Rosa de andar ondulado.

Rodamoinho de espuma, pálpebra alada.

Pérola da penumbra. Odo Iyá, ventre

repleto de escamas.







VESTIMENTA DE XANGÔ

O orixá do fogo, do trovão e dos raios; domínio que divide com sua esposa Iansã. Também associada à justiça. Durante sua vida foi o rei da cidade Oyó, na Nigéria.

Símbolo: machado duplo (oxê) em madeira ou metal

Sincretismo: São Jerônimo

Cor: vermelho e branco

Trecho de Oriki: Senhor do som do trovão. Senhor do pilão. Iansã-Oiá desaparece na terra de Irá. Xangô desaparece na terra de Kossô.







VESTIMENTA DE IANSÃ

Mulher corajosa e destemida, também conhecida como Oiá. É a deusa das tempestades, ventos e raios; domínio que divide com seu marido Xangô.

Símbolo: espada de cobre eruexim (cetro de rabo de boi ou de cavalo)

Sincretismo: Santa Bárbara

Cor: vermelho-terra

Trecho de Oriki: Mulher ativa, amor de Xangô. Bela na briga, altiva Oiá. Mãe lúcida. Fecha o caminho dos inimigos. Deusa que fecha as veredas do perigo.







VESTIMENTA DE OXUM

Deusa das águas doces. É também deusa do ouro, da fecundidade, da beleza e do amor.

Símbolo: abebé (leque espelhado)

Sincretismo: Nossa Senhora da Conceição ou das Candeias

Cor: amarelo ouro

Trecho de Oriki: Oxum, mãe da clareza.

Graça clara, mãe da clareza. Enfeita filho com bronze. Fabrica fortuna na água. Cria crianças no rio.







VESTIMENTA DE OXALUFÃ

Também conhecido como Oxalá, é o pai de todos os orixás, a divindade suprema da criação. É o orixá que criou os homens, as mulheres e todos os seres vivos que habitam a terra.

Símbolo: opaxorô (cajado ancestral em metal branco)

Sincretismo: Nosso Senhor do Bonfim

Cor: branco

Trecho de Oriki: Orixá de roupa branca que nunca teme a aproximação da morte. Pai do Paraíso eterno, dirigente das gerações. Gentilmente alivia o fardo de meus amigos. Dê-me o poder de manifestar a abundância.





AGRADECIMENTO



Agradecemos ao Museu Afro Brasil Emanoel Araújo
por permitir as fotografias em seu espaço.
As legendas das imagens são de autoria do museu e
estão junto com a exposição física.

