



EDIÇÃO ESPECIAL
CENOGRAFIAS E TRAJES DE FÉ

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

Vol. X

Fausto Viana,
Renata Cardoso da Silva e
Sérgio Ricardo Lessa Ortiz
(orgs.)

**Fausto Viana, Renata Cardoso da Silva
e Sergio Ricardo Lessa Ortiz (orgs.)**

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

**Volume X
Edição Especial
Cenografias e Trajes de Fé**

ISBN 978-85-7205-302-0
DOI 10.11606/9788572053020

São Paulo
ECA -USP
2025



**ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO**



**NÚCLEO DE PESQUISA
TRAJE DE CENA
INDUMENTÁRIA E TECNOLOGIA**

Organização: Fausto Viana, Renata Cardoso da Silva e Sergio Ricardo Lessa Ortiz
Direção de arte e diagramação: Maria Eduarda Borges
Capa: Maria Eduarda Borges
Foto da Capa: Fausto Viana

Catologação 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 X : edição especial cenografias e trajes de fé / organização Fausto Viana, Renata Cardoso da Silva e Sergio Ricardo Lessa Ortiz. – São Paulo : ECA-USP, 2025.
PDF (335 p.) : il. color.

ISBN 978-85-7205-302-0
DOI 10.11606/9788572053020

1. Traje de cena. 2. Figurino. 3. Cenografia. 4. Vestuário. 5. Religiões. 6. Religiões afro-brasileiras. 7. Religiões cristãs. 8. Religiões orientais. 9. Islamismo. 10. Judaísmo.
I. Viana, Fausto. II. Silva, Renata Cardoso da. III. Ortiz, Sergio Ricardo Lessa.

CDD 23. ed. – 792.026

Elaborado por: Alessandra Vieira Canholi Maldonado CRB-8/6194

Autorizamos 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 X – Edição Especial Cenografias e Trajes de Fé. 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.

Universidade de São Paulo

Reitor: Prof. Dr. Carlos Gilberto Carlotti Junior

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

Escola de Comunicações e Artes

Diretora: Profa. Dra. Maria Clotilde Perez Rodrigues

Vice-diretor: Prof. Dr. Mário Rodrigues Videira Junior

Avenida Prof. Lúcio Martins Rodrigues, 443

Cidade Universitária CEP-05508-020

APRESENTAÇÃO

Fausto Viana	6
--------------------	---

ARTIGOS

1. BORDADOS DO MANTO DE NOSSA SENHORA APARECIDA: ADORNOS DE UM OBJETO SAGRADO E A RELAÇÃO COM OS DEVOTOS E FÍSICO EM MULTIPLEX (2021)	
Aline Barbosa da Cruz Prudente	13
2. TRAJES DE CENA DO ESPETÁCULO VIA CRUCIS – PAIXÃO DE CRISTO	
Anna Theresa Kuhl	40
3. O HÁBITO DOS MONGES DA ABADIA SÃO GERALDO	
Clarissa Rodrigues Deguti Barros	62
4. EXPRESSÕES EVANGÉLICAS: UM OLHAR NAS ESTRATÉGIAS DAS IGREJAS EVANGÉLICAS NA CONTEMPORANEIDADE	
Jonas Estevão	73
5. A LUZ DO MUNDO: A PERFORMATIVIDADE DOS DISPOSITIVOS VISUAIS NO OFÍCIO DE TREVAS	
Laura de Paula Resende	86
6. ÀSESE: A MORTE NÃO É O FIM DA VIDA	
Luan Brasil	103
7. ENTRE IMAGEM E RITUAL: A DIMENSÃO POÉTICA E SAGRADA DA TECNOLOGIA EM TERRA (2022)	
Luiza Marcato Camargo de Sousa	126
8. PRESERVANDO O AXÉ: OS TRAJES DO ILÊ AXÉ OMIM OJÚ FARÓ	
Mateus Oliveira	148
9. A MONJA E O ESPAÇO: RELAÇÕES ENTRE A ARQUITETURA E O ZEN NO MOSTERIO THERIGATHA	
Samuel Kavalerski	175

10. O HÁBITO MARCELINO

Sheyla de Arruda Coelho 198

11. A PRESENÇA DOS TRAJES DE FÉ NO RITO- ESPETÁCULO DORIVAL E A MAR DO TEAT(R)O OFICINA

Sofia Bernadino Grunewald Candido 224

12. O QUE CONTAM AS CONTAS: UMA ABORDAGEM ARQUEOLÓGICA SOBRE CONTAS E MIÇANGAS NO CONTEXTO DAS RELIGIÕES TRADICIONAIS AFRICANAS

Yasmim Canabrava 245

CADERNO DE IMAGENS

13. TRAJE TRANSICIONAL – FOTOPERFORMANCE

brunøvaes 265

14. ENSAIO COM AS MAIS BELAS MESQUITAS DO MUNDO

Fausto Viana e Maria Eduarda Andreazzi Borges 330

Apresentação



Celebrações de Diwali na
Califórnia EUA 2013.

Apresentação

Fausto Viana

Foi com base em uma ideia da Profa. Dra. Renata Cardoso da Silva (Figura 1), professora de indumentária e maquiagem da Escola de Teatro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), que inauguramos a primeira turma do curso Cenografias e trajes de fé, em 2021.

Figura 1- Renata Cardoso da Silva, autorretrato.



Era um pensamento aparentemente simples – examinar detidamente como diferentes ritos e religiões se valiam da visualidade em seus trabalhos, principalmente dos “cenários” (enquanto espaço de desenvolvimento dos ritos), e os trajes empregados no fazer do rito. Chamamos para companheiro nesta jornada o Prof. Dr. Sergio Ricardo Lessa Ortiz (Figura 3), professor de cenografia e figurino no Centro Universitário Belas Artes de São Paulo. Ambos tinham em comum o fato de terem sido meus orientandos no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, onde ministro disciplinas de cenografia, indumentária, moda e conservação de trajes.

Figura 2– Sergio Ricardo Lessa Ortiz



O objetivo do curso foi definido assim, para atender às exigências curriculares da USP:

O curso propõe um mergulho panorâmico no imaginário da fé, a partir da perspectiva da cenografia e dos trajes. O aluno/pesquisador terá a oportunidade de conhecer as vestimentas de variadas tradições religiosas, espiritualistas ou místicas, e poderá identificar de que maneira os trajes contribuem para a formação e expressão de diferentes identidades. Serão abordados a importância das vestimentas nas cerimônias de cunho religioso; os simbolismos presentes nos trajes e suas trajetórias históricas, bem como as tradições e culturas associadas às manifestações religiosas. Pretende-se também destacar e analisar as diferentes transformações ocorridas em função do tempo e de (i)migrações, inserindo os trajes em seu espaço de realização (a cenografia como conceito de espaço expandido) e em seus contextos socioculturais, políticos e econômicos. (Sistema Apolo, USP)

Como justificativa, inserimos o seguinte texto:

O fazer teatral e as religiões têm raízes em comum que perpassam o ritualístico. Através do estudo dos trajes usados em cerimônias religiosas, de cunho espiritualista ou ritualístico, é possível identificar uma extensa gama de simbolismos, crenças, e aspectos socioculturais de um determinado grupo ou comunidade. Tais elementos, mesmo que se modifiquem ao longo do tempo, guardam consigo e transmitem história, tradição, cultura e identidade. Além disso, tais trajes podem fornecer ainda informações a respeito dos modos de produção, consumo e sociabilidade de diferentes sociedades ao longo das eras, se tornando assim importante documento de pesquisa. O curso também supre uma lacuna nos estudos formativos nesta área do campo acadêmico (idem).

E a ementa da disciplina, bem simplificada:

1. Definição de artes cênicas e suas origens ritualísticas.
2. As diversas correntes espiritualistas. O conceito de paganismo, de religião, de rito, de fé, de amor e temor a Deus.
3. Os trajes de algumas “religiões” africanas.
4. Os trajes de religiões afro-brasileiras nas diferentes nações de Candomblé e na Umbanda.
5. As religiões ameríndias e alguns ritos brasileiros: Jurema, Santo Daime, e outros.
6. O traje e o espaço dos ritos pagãos europeus.
7. Judaísmo. Princípios da religião. Trajes para os principais ritos, seus significados e o local da realização ritual. Exemplo de utilização deles nas artes cênicas
8. Cristianismo. Princípios da religião. Trajes para os principais ritos, seus significados e o local da realização ritual. Exemplo de utilização deles nas artes cênicas.
9. Modos de vestir evangélicos e seus espaços de rito. Devoção e liberdade de expressão/identidade. O Pentecostalismo brasileiro e suas origens norte-americanas.
10. Islamismo. Princípios da religião. Trajes para os principais ritos, seus significados e o local da realização ritual. Exemplos de utilização dele nas artes cênicas.
13. Budismo. Princípios da religião. Trajes para os principais ritos, seus significados e o local da realização ritual. Exemplos de utilização dele nas artes cênicas.
14. Hinduísmo. Princípios da religião. Trajes para os principais ritos, seus significados e o local da realização ritual. Exemplos de utilização dele nas artes cênicas. O movimento hare krishna e outros exemplos. (idem)

Uma das atividades mais interessantes do curso – além das aulas, naturalmente – são os trabalhos práticos inspirados pela religiosidade de cada aluno. O pesquisador tem que elaborar uma pequena intervenção artística e apresentar no formato que desejar: vídeos, foto-performances, sites, enfim, o que for necessário para que suas ideias se desenvolvam.

Já aconteceram quatro edições do curso em formatos diferentes, mas na edição de 2024 combinamos que os trabalhos finais incluiriam também um artigo acadêmico, textos com reflexões dos alunos sobre os temas estudados em sala.

O resultado deste exercício tão rico e diversificado, é

o que chega agora às telas do seu computador (o equivalente contemporâneo para “chega às suas mãos”).

Cinco textos trazem ligações com temáticas católicas, o que era de se esperar, dado o alto índice de pertencimento do povo brasileiro a esta religião. São eles: Bordados do manto de Nossa Senhora Aparecida: adornos de um objeto sagrado e a relação com os devotos, de Aline Barbosa da Cruz Prudente, que nos traz uma abordagem quase poética da confecção do manto de Nossa Senhora e suas variações, comerciais, inclusive; Trajes de cena do espetáculo Via Crucis – Paixão de Cristo, de Anna Theresa Kuhl, em que ela entrevista o figurinista Marlon Pizol, na versão deste tradicional espetáculo cristão que acontece em Santa Bárbara d'Oeste; O hábito dos monges da abadia São Geraldo, de Clarissa Rodrigues Deguti Barros, em que a autora aborda os trajes da Abadia São Geraldo (ligada ao Colégio Santo Américo, hoje no bairro do Morumbi, em São Paulo; A luz do mundo: a performatividade dos dispositivos visuais no Ofício de Trevas, de Laura de Paula Resende trata da visualidade obtida através da luz neste que é um dos poucos remanescentes do tradicional culto católico no mundo, o Ofício de Trevas, experiência marcante e inesquecível para quem o frequentou; e O hábito marcelino, em que Sheyla de Arruda Coelho narra através de um percurso que também é autobiográfico, os trajes das irmãs Marcelinas no Brasil.

Quatro textos abordam os ritos afro-brasileiros. São resultados de pesquisas que vão cada vez mais se expandindo na universidade: Àsesè: a morte não é o fim da vida, de Luan Brasil, tratando sobre o candomblé de Efon; Preservando o axé: os trajes do Ilê Axé Omim Ojú Faró, de Mateus Oliveira, sobre os trabalhos de conservação de uma coleção de trajes do famoso e já desencarnado Babá Messias; A presença dos trajes de fé no rito-espetáculo Dorival e a mar do Teat(r)o Oficina, de Sofia Bernadino Grunewald Candido, em que ela examina os trajes do espetáculo-rito do Oficina, já em sua fase pós-José Celso Martinez Correa; e O que contam as contas: uma abordagem arqueológica sobre contas e miçangas no contexto das religiões tradicionais africanas, de Yasmim Canabrava, que abre caminhos para uma importante discussão sobre o assunto.

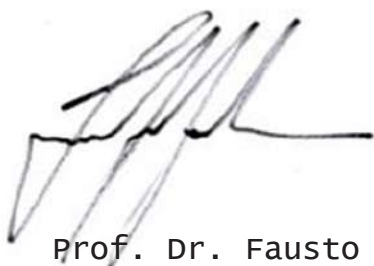
Jonas Estevão reflete sobre Expressões evangélicas: um olhar nas estratégias das igrejas evangélicas na contemporaneidade, com título autoexplicativo, enquanto Samuel Kavalerski apresenta uma entrevista com a monja budista Waho Degenszajn, que também é budista e construiu o espaço em que exercita seus rituais: o texto é A monja e o espaço: relações entre a arquitetura e o zen no mosteiro Therigatha. Luiza Marcato Camargo de Sousa e brunøvaes encerram esta edição: ela com um texto sobre relações entre ritos e tecnologia e elo, um ensaio fotográfico performático sobre transição.

Para suprir a lacuna que sempre acontece nas diversas edições do curso – já tratamos e tivemos artigos, por exemplo, dos ritos como a jurema, hare-krishna e muitos outros! – Maria Eduarda Andreazzi Borges e eu fizemos dois breves ensaios – um deles, ao longo das páginas do livro como um todo, com detalhes de trajes do hinduísmo. E no final do livro, um ensaio, com fotos de livre acesso na Internet, das que são consideradas as mesquitas mais belas do mundo.

Gostaria também de sugerir a leitura de um breve livro de minha autoria, que está disponível online para download gratuito em <https://www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/1432>. Trata-se de África “pré-colonial” e “colonial”: choques religiosos e suas influências nos trajes desses períodos, onde apresento um bom estudo sobre trajes islâmicos.

Meu maior desejo é que as possibilidades mais lindas da religião e/ou dos ritos possam inspirar os leitores, promovendo um mundo melhor, mais belo, mais harmônico, justo e feliz para todos.

Boa leitura.



Prof. Dr. Fausto Viana

Detalhe de Mahashri Tara e
as vinte e uma Taras.







Brâmanes reais realizando uma
cerimônia, pintura mural do
Templo do Buda de Esmeralda.

Capítulo 1

BORDADOS DO MANTO DE NOSSA SENHORA APARECIDA: ADORNOS DE UM OBJETO SAGRADO E A RELAÇÃO COM OS DEVOTOS

*Our Lady Aparecida's Cloak and its Embroidery:
adornments of a sacred object and the
relationship with devotees*

PRUDENTE, Aline Barbosa da Cruz; Mestra; Pontifícia
Universidade Católica de Campinas;aline.bcp@gmail.com

1. Introdução

A Basílica da Anunciação na cidade de Nazaré em Israel marca o ponto onde teria sido a casa de Maria e José, e onde Maria teria recebido o anjo Gabriel que anunciou que ela seria a mãe de Jesus. Nas paredes da Basílica vemos diversos mosaicos com representações de Nossa Senhora de diferentes lugares do mundo, com características de cada uma destas regiões. Entre elas está Nossa Senhora Aparecida (Figura 1), que aparece ao alto, no céu, com dois anjos. Mais abaixo vemos dois pescadores, que encontraram a imagem mais conhecida da Santa no rio Paraíba, segurando uma rede de pesca, da qual a imagem parece sair, subindo aos céus.

Em cada uma das imagens da Basílica, Nossa Senhora é caracterizada com diferentes vestes e mantos. No caso de Nossa Senhora Aparecida, ela veste o tradicional manto azul com franjas, desenhos dourados e os brasões do Estado de São Paulo e da República Federativa do Brasil. A imagem também veste uma túnica rosa clara, uma coroa e carrega um terço nas mãos que estão em gesto de prece. Podemos ainda observar que a Santa tem o mesmo tom de pele escuro que os pescadores, o que os difere dos anjos, que possuem o tom de pele clara.

As diversas representações de Nossa Senhora nesta Basílica nos trazem um tema interessante para a análise que é a caracterização de cada aparição, com as particularidades de cada local. A santa aparece com diferentes fisionomias, vestimentas e ornamentações, criando identidades construídas por seus devotos conforme costumes culturais, crenças e os milagres que concedeu.

Figura 1 – Mosaico de Nossa Senhora Aparecida na Basílica da Anunciação – Nazareth, Israel



Fonte: Acervo pessoal de Marco Corassa, 2023.

A autora Fuviane Moreira (2021), responsável por um estudo da imagem da Santa de Aparecida e a relação com o governo populista de Vargas de 1960, ainda comenta:

A identidade das devoções religiosas, a partir de suas personificações como objetos vestidos, é construída tanto por seus fiéis leigos quanto pelos religiosos

encarregados de as vestirem. As fontes de influência podem emanar inclusive do personalismo de extração política, porque até as autoridades regionais influenciam nos modos de representação de uma imagem sacra. A construção identitária de Nossa Senhora é produzida nessa associação da virgem aos costumes e interesses dos povos de onde ela é cultuada (Moreira, 2021, p. 48)

Tendo em vista que a caracterização da Santa sempre carrega atributos específicos do local de sua aparição, nos propomos no presente artigo analisar mantos mais recentes de Nossa Senhora Aparecida, identificando ornamentos recorrentes e seus significados.

2. A História de Nossa Senhora Aparecida

A imagem de Nossa Senhora da Conceição Aparecida foi encontrada por três pescadores no Rio Paraíba na cidade de Guaratinguetá, em 1719: Domingos Garcia, João Alves e Felipe Pedroso. Segundo a tradição, os pescadores tinham a incumbência de trazer peixes para oferecerem ao Conde de Assumar, Dom Pedro de Almeida, em sua passagem pela região, em uma época do ano de baixa temporada para pesca. Após várias tentativas, ao puxar a rede, encontraram a escultura do corpo da Santa. Ao jogarem a rede novamente, encontram também a cabeça. Os pescadores então guardaram a imagem enrolada em um pano e continuaram a pesca, que desta vez, resultou numa enorme quantidade de peixes que mal cabia na canoa.

A imagem ficou por alguns anos dentro da própria casa de Felipe Pedroso e, anos mais tarde, na casa de seu filho, Atanásio Pedroso. Este construiu um oratório com altar, onde aos sábados as pessoas se juntavam para rezar. Em uma dessas ocasiões aconteceu outro milagre:

[...] apagaram-se duas luzes de cera da terra repentinamente, que alumia a Senhora; estando a noite serena, a escuridão era absoluta, e querendo logo Silvana da Rocha acender as velas, também se viram logo, de repente, acesas, sem intervenção de pessoa alguma. (I Livro do Tombo da Paróquia de Santo Antônio de Guaratinguetá, folha 78 e verso *apud* Pasin, 2015, p. 30).

Outro momento marcante da história da imagem foi a visita da Princesa Isabel (1846–1921) em 1868, com seu esposo Dom Luiz Felipe Gastão d’Orleans (1842–1922), o Conde D’Eu. Nesta visita, a princesa teria ido pedir a Nossa Senhora que pudesse gerar filhos. Após a novena, a Princesa ofereceu à Senhora Aparecida um manto com 21 brilhantes, representando a capital e as 20 províncias do Império. Há também descrições de ornamentações de rendas e ramos, além do fato de ser o primeiro manto registrado nos inventários feito de tecido veludo azul, material que se mantém até os dias de hoje na confecção destas vestes. Infelizmente, pela falta de cuidados de conservação, este artefato não existe mais.

A Princesa volta a visitar a Igreja em 1884, após ter dado à luz três filhos: Dom Pedro de Alcântara (1875–1940), Dom Luiz Maria (1878–1920) e Dom Antônio (1881–1918). Nesta visita ela ofereceu uma coroa de ouro cravejada de brilhantes, pesando 300g, que foi usada na coroação da santa em 1904, e encontra-se no Museu da Basílica¹.

3. Características da Imagem

A escultura de Nossa Senhora Aparecida é feita de terracota (Figura 2). Originalmente era policromada com tez branca no rosto e nas mãos, com manto azul escuro e forro vermelho granada. Estas cores eram as oficiais para as imagens de Nossa Senhora da Conceição, conforme determinado por Dom João VI em 1646, quando este tornou a Santa a Padroeira do Reino de Portugal e seus domínios (Pasin, 2015).

Atualmente a imagem é inteiramente na cor marrom escuro, possivelmente por ficar muitos anos submersa no rio e, posteriormente, exposta à luz e fumaça dos candeeiros e velas.

¹ O Museu foi fundado pela professora e historiadora Conceição Borges Ribeiro Camargo em 8 de setembro de 1956, mas passou a funcionar dentro do Santuário Nacional apenas a partir de 12 de outubro de 1967.

Figura 2 – Imagem de Nossa Senhora Aparecida sem o manto



Fonte: Thiago Leon CDM – Santuário Nacional.

Acredita-se que a imagem tenha sido feita por volta do ano de 1650, no mosteiro beneditino de Santana de Parnaíba – SP (Brustoloni, 1998 *apud* Moreira, 2021). Tal constatação se deve a cor e qualidade do barro empregado em sua confecção. A imagem teria sido feita por um artífice paulista, possivelmente modelada por Frei Agostinho de Jesus (c. 1600–1661), que trabalhava em São Paulo, e era discípulo de Frei Agostinho da Piedade (1580–1661) (Souza, 1993, p. 38 *apud* Moreira, 2021, p. 193). Moreira descreve ainda:

A escultura original da Virgem tem traços faciais europeizantes, rosto arredondado; nos cabelos dela se veem “(...) flores e na testa há um diadema com três pérolas pendentes” (BRUSTOLONI, 1986, p. 38). O panejamento dessa Nossa Senhora apresenta certa uniformidade e as mangas são simples e justas indo até o punho. Aos pés, estão uma cabecinha de anjo e a meia-lua, como geralmente é representada a Imaculada Conceição. (Moreira, 2021, p. 196)

Sobre seus mantos, a autora aponta que os primeiros registros foram identificados em inventários da Basílica a partir de 1750. Acredita-se que a proveniência destes mantos seja de ex-votos², como foi o caso do manto doado pela Princesa Isabel.

² Oferendas como uma forma de pagamento de dívida por uma graça alcançada, ou ainda, para se fazer um pedido para algum santo.

4. Vestindo Imagens Sagradas

Sobre o costume de se vestir imagens santas, Moreira (2017), nos traz alguns dados históricos que remontam à antiguidade, na Grécia antiga. Um dos exemplos é o santuário de Artemisa Braurônia na Acrópole de Atenas, na Grécia. Por ser a protetora das mulheres na gravidez, estas destinavam seus vestidos para a deusa após um parto. Já a partir do século XIII, começa-se a ter registro de inventários de igrejas dedicadas a Nossa Senhora que possuem joias e mantos na Espanha (Marcos, 1997 *apud* Moreira, 2017, p.7).

No caso da Itália, a prática de vestir esculturas começou no século XV. Já na Península Ibérica e no Brasil, acredita-se que esse tipo de imaginária surgiu entre os séculos XVI e XVII (Brasil, 2012).

Paulo Brasil (2012) ainda discorre sobre as imagens que são feitas para serem vestidas da região dos Açores em Portugal, dividindo-as nas categorias de imagem de pleno vulto³, de vulto parcial⁴, imagens articuladas⁵ e imagens de vestir. Estas últimas, são divididas em 4 subcategorias: imagens readaptadas (sofreram uma adaptação para terem membros articuláveis), imagens de corpo inteiro (com anatomia mais ou menos elaborada, mas sem vestuário no entalhe), imagem de roca (a parte coberta pelo vestuário é feita por uma estrutura oca de madeira) e as imagens de corpo inteiro/roca (possuem partes anatômicas entalhadas e parte com rocas).

Entre os detalhes destas imagens dos Açores, vemos diversas articulações, policromia, olhos de vidro, aplicação de cabelos naturais, sangue e lágrimas, com a intenção de trazer realismo. As vestes também são bem elaboradas, como é o caso da imagem da Rainha Santa que é vestida com roupas

3 São imagens detalhadas nos quatro lados, e que podem, ou não ter a aplicação do vestuário em seu entalhe.

4 São imagens entalhadas de forma mais elaborada na frente, podendo ser ocas ou abertas atrás. Aqui também se encaixam as imagens sem base, que seriam feitas para “encostar” ou “suspender”.

5 Estas imagens são de pleno vulto e podem ser totalmente articuladas (membros superiores e inferiores) ou parcialmente articuladas (apenas membros inferiores).

interiores, incluindo quatro saíotes de pano de linho grosso, um corpete de seda verde e ainda uma roupa interior branca com detalhes de renda. Há descrições também de adornos como brincos, colares, pulseiras e malas em metais preciosos.

Seguindo a classificação do autor, a imagem de Nossa Senhora Aparecida seria uma imagem de pleno vulto, que originalmente não teria sido feita para ser vestida, pois já apresenta uma túnica de tecidos drapeados. Além disso, seus braços e mãos em gesto de oração são grudados ao corpo, o que dificulta o adorno com tecidos. Talvez por isso, o manto criado para a imagem é feito de tecido estruturado que envolve toda a imagem e é fechado na frente com um broche. Tal vestimenta muda a silhueta da estátua, deixando-a com um formato triangular (Figura 3).

Figura 3 – Imagem de Nossa Senhora Aparecida com manto e coroa



Fonte: Thiago Leon CDM – Santuário Nacional.

Gauvin Alexander Bailey (2005) analisa representações de Nossa Senhora na América Latina no período colonial em pinturas feitas por artistas indígenas e mestiços. O autor aponta que alguns pesquisadores acreditam que o formato triangular de suas vestes seja uma referência velada à montanha da Pachamama⁶. Tal hipótese tem base no costume de indígenas da época esconderem imagens de seus deuses em altares ou dentro das imagens católicas. Ou ainda adorar o que parecia ser um santo cristão, mas que carregava atributos

⁶ Divindade andina que personifica a natureza.

relacionados à religião pré-hispânica. Hoje conhecemos este fato como sincretismo religioso.

O autor ainda questiona esta analogia entre Maria e Pachamama ao mencionar que na Europa, nesta mesma época, já havia representações da Virgem com esta silhueta. Então, é possível que o manto de Nossa senhora Aparecida tenha este formato, por influências europeias.

O ato de vestir e desvestir imagens sacras carrega pudor e a moralidade em torno do ritual, pois acredita-se que não é apenas uma estátua, mas um ser divino. Geralmente, as imagens são trocadas por camareiras, e em alguns lugares do mundo há restrições de gênero para esta atuação. Como Maria, por exemplo, só poderia ser trocada por mulheres. A autora Marlène Albert-Llorca traz um relato de camareiras de Saint-Laurent de Cerdans (França):

– Ah! Nós tomávamos precauções! Organizávamo-nos para não ver como a Virgem era feita: à medida que descíamos a camisola, colocávamos outra. A Virgem era colocada sobre uma espécie de cavalete, mas nunca a vimos. Nós descobrimos quando o padre ordenou a restauração da base.

Q. – E, portanto, vocês não sabiam que a Virgem era ocada?

– Sim, porque sentimos isso ao tocá-la. Mas fizemos de tudo para não ver.

(Albert-Llorca, 1995b, p. 6 *apud* Moreira, 2021, p. 52).

A imagem de Aparecida faz as trocas de suas vestes uma vez por mês, na cerimônia *Troca do Manto*. É um evento fechado para poucas pessoas na Capela do Apóstolos⁷ que fica atrás do nicho onde a imagem fica exposta. Este nicho vira de forma mecânica para esta capela e abre uma porta à prova de balas para que o padre pegue a imagem e faça a troca de suas vestes.

Esta cerimônia é apenas para convidados. Por descrições de um devoto, nas duas primeiras fileiras da capela ficam os convidados da Igreja e os outros bancos são para o público geral. Para participar do evento é necessário fazer uma

⁷ Pasin (2015, p. 251) descreve que este espaço comporta 60 pessoas.

inscrição, mas ainda assim demora anos para ser chamado⁸.

Esta prática de troca de suas vestes faz com que a imagem pareça mais humana, e nos lembra que é uma representação de uma pessoa que foi capaz de se tornar santa. Ao mesmo tempo, seu caráter divino é reforçado pela celebração em si, fechada para um público restrito. E ainda o fato de suas vestes remeterem à de uma rainha, com bordados dourados e uma coroa.

Acredita-se tradicionalmente que a roupa vestida por um santo é também santa e tem propriedades curativas. Em passagem na Bíblia (2024), em Marcos 6:56, há uma descrição do comportamento das pessoas sobre a passagem de Jesus:

E, onde quer que entrava, ou em cidade, ou aldeias, ou no campo, apresentavam os enfermos nas praças, e rogavam-lhe que os deixasse tocar ao menos na orla da sua roupa; e todos os que lhe tocavam saravam. (Mc 6, 56)

Sobre o contato do fiel com as vestes de uma figura santa, “ele aciona uma identificação com o sobrenatural, beneficia-se de uma potência milagrosa e confirma a presença plena do ser transcendental” (Moreira, 2021, p. 67).

Tal crença da sacralidade das vestes, de que estas assumem capacidades curativas, continua reverberando nos costumes cristãos. Podemos citar, como exemplo, a Cerimônia do Manto, também chamada de “Graça e Luz”, que acontecia entre os anos 1950 e 1970 na Capela dos Apóstolos. Ao se fazer a troca das vestes, esta era cortada e distribuída aos fiéis. Ter um pedaço deste manto significa ter um objeto sagrado.

O registro que se tem deste antigo costume são “santinhos”⁹ com a imagem da virgem impressa e com retalhos do manto

8 O devoto descreve que, mesmo conhecendo muitas pessoas da Basílica, demorou 2 anos para ser chamado para a celebração. Ele ainda comenta que conhece “muitas pessoas que foram embora deste mundo” sem conseguir participar, devido ao tamanho da fila de espera. Complementa dizendo que é um evento maravilhoso e emocionante. (Fonte: Entrevista com Wagner Dias, 2024).

9 Pequeno papel com imagem de um santo.

colados. No verso deste, ainda se lê: “*Estampa com parcelas do manto da Imagem Milagrosa de N. Sra. Aparecida*” (Moreira, 2021, p. 104).

5. Os Bordados dos Mantos de Nossa Senhora Aparecida

5.1 A prática dos bordados

O bordado é uma técnica milenar que consiste no atravessamento de uma linha de forma sistemática pelo tecido, formando desenhos. Não se sabe ao certo a origem da técnica, mas acredita-se que tenha surgido da necessidade de consertar as peças de roupas, já que se utiliza das mesmas ferramentas, que são a linha e a agulha (Gil, 2018). O bordado no Brasil é um patrimônio cultural e herança dos povos colonizadores, remanescente de um estilo de vida que se implantou no país. Sobre esta técnica, Moreira (2021) explica que

[...] o bordado acaba se desenvolvendo no Brasil como atividade tradicionalmente exercida pela mulher, sobretudo, até o século XIX, quando essa prática de artesanato fazia parte do aprendizado feminino. A mulher nessa instância se prepararia para assumir a sua condição de esposa e mãe prendada [...]. (Moreira, 2021, p. 238)

Como descreve a autora, o ato de bordar é tradicionalmente feminino e por muito tempo era uma evidência de bons costumes das moças, que se tornariam esposas e mães em uma família. Este tipo de comportamento também é observado em descrições da vida de Maria. A autora Marlène Albert-Llorca (1995) cita um relato de Amiot¹⁰ que descreve o quanto Maria era admirada pelo povo, tendo vários dons desde criança e, quando adulta, as horas de seus dias eram divididas entre orações e trabalhos manuais.

Além dos costumes e modos de comportamento feminino, a análise de bordados também pode nos trazer informações da

¹⁰ Amiot, F. *La Bible apocryphe. Évangiles apocryphes*. Paris: P. Lethielleux ed; 1952.

identidade de um local e sua cultura. Estes dados podem ser inferidos através do estudo de aspectos como cores, imagens, matérias-primas e tipos de ponto. Ou seja, são uma rica fonte de estudo de como as práticas manuais foram inseridas na religiosidade popular.

Podemos analisar os bordados dos mantos tanto por suas técnicas e materiais, quanto também de acordo com seu uso e significado. Sobre suas tipologias, Clara Vaz Pinto classifica os bordados entre direto e de aplicação.

O bordado directo é o bordado propriamente dito, feito com agulha e fios, atravessando o tecido e executando diversos pontos que permitem desenhar motivos ornamentais. Designa-se bordado de aplicação aos motivos recortados, contornados com pontos de bordado ou fio decorativo e fixados a ponto de agulha a um suporte diferente. (2004, p. 25)

Já sobre os seus usos, a autora Maria Celina Gil (2018), propõe uma classificação: decorativo, identificação, ritual, narrativo e ressignificação.

Assim como a pintura e a tapeçaria, o bordado pode ser usado para adornar um tecido, principalmente para algum evento especial, ou mesmo para eventos ligados a manifestações e ritos sagrados. Esta técnica ainda é apontada como a melhor forma de se construir desenhos mais detalhados. Como exemplo para este tipo de uso, a autora aponta o adorno de peças de vestuário da alta costura, contexto no qual os bordados aumentam ainda mais a percepção do luxo e exclusividade dos trajes.

O bordado como identificação é usado por diferentes grupos sociais ou políticos para trazer distinção com o uso de suas texturas e cores. Como exemplo mais cotidiano, podemos citar os bordados de uniformes.

O bordado como ritual indica que a imagem criada traria propriedades sobrenaturais para os tecidos, como poderes de cura ou proteção, de acordo com seus desenhos e simbolismos. A autora Jasleen Dhamija (2004) descreve o exemplo das túnicas gregas bordadas que serviam de armadura:

A crônica da Batalha de Maratona (490 a.C.) fala de soldados persas vestindo armaduras de quilting¹¹. A efetividade do quilting durante a batalha não era apenas por conta da grossura do traje, mas possivelmente porque costurar ou reconstruir trajes sempre foi associado a uma magia poderosa, aos medicantes, a dervixes vagantes e xamãs. (Dhamija, 2004, p. 82, traduzido pela autora)

Há ainda o bordado narrativo, que é usado para contar uma história, de maneira pictórica ou simbólica. A narrativa pictórica, como o próprio nome sugere, se vale da imagem figurativa, ou uma sequência destas, para se compreender um acontecimento. Já o bordado narrativo simbólico não representa as personagens da história de maneira mimética. Geralmente para se compreender estes tipos de representações é necessário conhecer a cultura na qual foi produzida, pois seus símbolos são específicos de determinado povo ou época.

Por fim, há o bordado para ressignificação, que seria o caso do reaproveitamento de peças fazendo mudanças superficiais ou estruturais para que aumente a vida desta vestimenta, conhecida atualmente como customização ou *upcycling*.

Usaremos as definições de Pinto (2004) e Gil (2018) para as análises dos mantos a seguir.

5.2 Os mantos de Nossa Senhora Aparecida

Apesar de uma grande quantidade de mantos recebidos como ex-votos para a imagem da Senhora de Aparecida, que aparecem nos inventários da Basílica, apenas três chegaram até os dias de hoje. Dois destes são datados de 1904 e um não tem datação. Tal fato nos mostra a falta de cuidados adequados de conservação ou até mesmo a desvalorização das vestes sacras durante a história. Como comentado anteriormente, entre os anos 1950 e 1970, mantos foram recortados e doados para devotos. Tal exemplo nos mostra como a preocupação da época era muito mais ligada à distribuição de um objeto sagrado para os benfeitores da igreja, do que a conservação histórica destas vestes.

¹¹ Técnica têxtil artesanal que cria uma superfície estofada.

Atualmente, mais precisamente desde 2010, os mantos confeccionados para a imagem de Nossa Senhora Aparecida foram feitos pelas irmãs do Carmelo de Santa Teresinha¹², um mosteiro de Carmelitas Descalças, situado em Aparecida (SP). Moreira comenta que para uma irmã carmelita “o bordado tem relação com a própria regra da ordem. Está vinculado à existência da necessária meditação no Convento” (2021, p. 340).

Os mantos confeccionados pelas carmelitas, tem em comum serem todos feitos de veludo, possivelmente sintético, da cor azul escuro com forro da mesma cor. Além da franja dourada que também se repete a cada ano, há também as bandeiras do Brasil e do Vaticano nas laterais, bordadas em relevo, e geralmente arrematadas com um laço dourado. A característica que muda anualmente são os desenhos dos bordados, que são todos feitos à mão.

Sobre a ornamentação com as bandeiras na veste da Santa, Moreira (2021) relata que o registro da primeira aparição destas nas vestes de Nossa Senhora se deu em 1948, no V Congresso Eucarístico Nacional no Rio Grande do Sul. Antes disso, a imagem já havia aparecido com as bandeiras em fotografias nas capas da Revista *Ecos Marianos* da Basílica Nacional. Estes registros, com o fato de este costume ter se consolidado na representação da Santa, fizeram com que a autora elaborasse sua tese sobre a intenção dos governos populistas e ditatoriais terem induzido o povo brasileiro a exaltar as características do nacionalismo, influenciando nos modos de ornamentação da padroeira, entre os anos de 1940 e 1960. Nas palavras da autora:

Constatei curiosamente que as relações entre Igreja e Estado mediadas pela padroeira brasileira corroboraram os projetos nacionalistas de Vargas e de governos da década de 1960, tanto democráticos quanto ditatoriais, e confirmaram as estratégias políticas da Igreja católica, intermediadas por Nossa Senhora Aparecida. Para Vargas, essa relação facilitou a construção da nação unificada, que ocultando as arbitrariedades,

12 O Carmelo de Santa Teresinha de Aparecida foi inaugurado na cidade em 7 de dezembro de 1952, tendo funcionado anteriormente durante vinte anos em Mogi das Cruzes (SP). Em 2021, abrigava 24 irmãs, que vivem em clausura (fechada com grades) por exigência papal, e só tem autorização para sair do convento para consultas médicas.

perseguições, prisões, seria mais fácil de governar, conforme seus interesses. Para a Igreja, ter o apoio do presidente da República foi também a possibilidade de persuadir de forma objetiva nas diretrizes que envolviam as causas sociais católicas, como a volta da instituição do ensino religioso nas escolas públicas e a proibição do divórcio (Moreira, 2021, p. 354).

Foi possível encontrar detalhes sobre a confecção dos mantos de Nossa Senhora Aparecida a partir de entrevistas realizadas pelo Canal A12. Em uma reportagem de 2014, mostra-se que, pelo quarto ano consecutivo, a irmã Maria Regina da Imaculada Conceição bordava o manto de Nossa Senhora Aparecida. A freira usava um bastidor com uma adaptação triangular, prendendo o tecido por suas margens de costura (Figura 4). No avesso vemos uma entretela branca com o desenho a ser bordado (Figura 5).

Figura 4 – Irmã Maria Regina bordando manto de Nossa Senhora Aparecida para a Festa da Padroeira, 2014

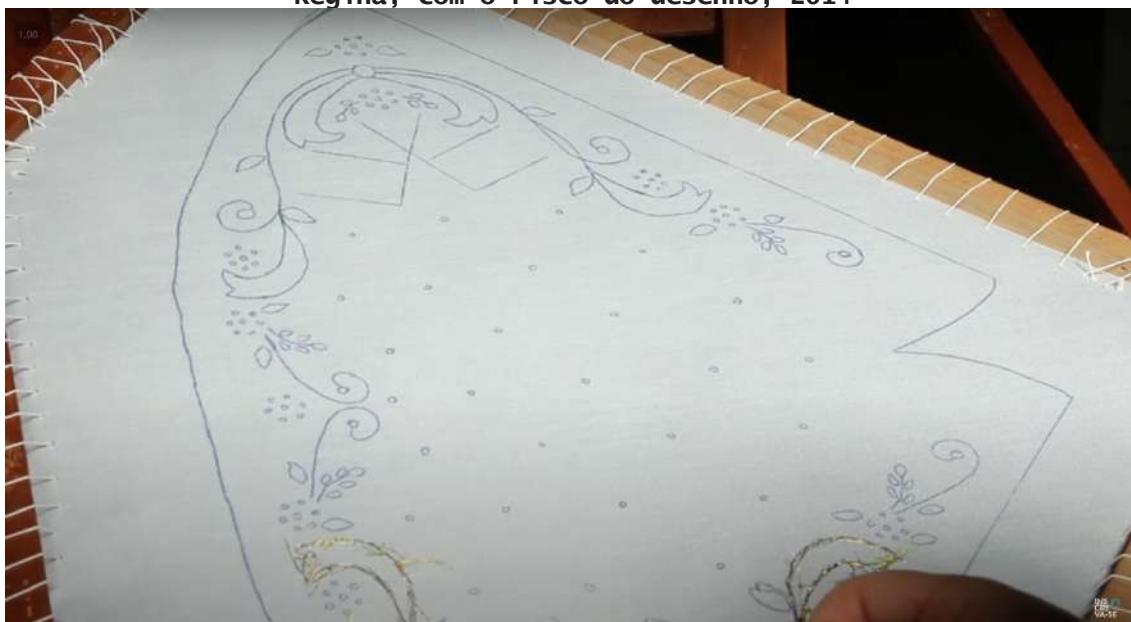


Fonte: #PadroeiraDoBrasil – Carmelitas confeccionam Manto de Nossa Senhora para Festa da Padroeira, A12, 2014 (vídeo¹³, 9’’).

¹³ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Q_oloviLl6s. Acesso: 30 mar. 2024.

Maria Regina narra que ela é a responsável pelo bordado, mas a montagem e finalização do manto, com colocação da franja, é feito pela Madre do Convento. Ela ainda relata que faz o risco, ou seja, o desenho de sua ideia para o bordado, e compartilha com as outras irmãs, para que elas também ajudem neste processo criativo.

Figura 5 – Averso, parte interna do manto, sendo bordado pela Irmã Maria Regina, com o risco do desenho, 2014



Fonte: #PadroeiraDoBrasil – Carmelitas confeccionam Manto de Nossa Senhora para Festa da Padroeira 2014 (vídeo¹⁴, 11’’).

O manto em questão (Figura 6), que foi confeccionado no ano de 2014, era inspirado no milagre do escravo Zacarias, que, na época da escravidão, tentou fugir, mas foi capturado. Ao ser escoltado de volta para seu posto de trabalho, pediu para parar na igreja de Nossa Senhora de Aparecida para rezar, já que sabia que teria um duro castigo. Durante suas preces, as correntes que o prendiam se partiram, libertando o escravo. Tal milagre foi reconhecido pelo então dono de Zacarias e sua alforria foi concedida.

¹⁴ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Q_oloviLl6s. Acesso: 30 mar. 2024.

O acontecimento é representado por formas abstratas que lembram correntes, em todo o barrado do manto. Esta imagem é construída através de linhas em curvas, que se cruzam. Uma das linhas, a mais grossa, é formada por uma sequência de fios de strass e bordados com miçangas, contrastando com a segunda linha, que é formada apenas por uma sequência de miçangas em formato de diamante. No cruzamento das linhas há um ornamento em formato de flor com uma pedra vermelha em cima e rodeada de brilhantes.

Figura 6 – Bordado para o manto da Festa da Padroeira, 2014



Fonte: #PadroeiraDoBrasil – Carmelitas confeccionam Manto de Nossa Senhora para Festa da Padroeira, A12, 2014 (vídeo¹⁵, 1'22'').

Na entrevista, a carmelita comenta que a escolha de uso do strass aconteceu por um pedido do padre, de que a santa apareça brilhando. A intenção é evocar a imagem de uma rainha, que emociona os devotos e as pessoas envolvidas na produção do manto.

Pelo resto do corpo do manto há 28 pedras de strass espalhadas. Nos dois cantos há aplicação das bandeiras do Brasil e do Vaticano em hastes, amarrados com um laço de fio dourado.

¹⁵ Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=Q_oloviL16s. Acesso: 30 mar. 2024.

Moreira (2021) complementa as informações sobre este manto dizendo que as irmãs foram inspiradas pelo tema da festa da padroeira “Com a Mãe Aparecida, ser solidário na dor”. Na ocasião foram feitos 4 mantos sobre os milagres da padroeira.

Em uma outra entrevista, no ano 2022, também para o Canal A12, quem fala sobre a confecção do manto é a irmã Cecília. Ela conta que a ideia do desenho do bordado foi da irmã Tereza Margarida e que este foi feito por 3 ou 4 irmãs trabalhando em conjunto. O tempo de confecção dura pouco mais de um mês, pois elas não trabalham muitas horas por dia, já que o tempo delas é bem dividido entre momentos de orações e outras atividades. Além do tempo para o bordado também há a finalização da peça, com a franja e o forro.

A irmã ainda faz um relato sobre sua emoção de bordar o manto para a “mãe”, e complementa: “É uma maneira de nós participarmos também lá da novena [...] pelo fato de nós não irmos fisicamente, nós vamos espiritualmente através do manto [...]”¹⁶.

Entre os desenhos do manto deste ano, a irmã aponta a flor-de-lis, na parte da frente, que, para Chevalier e Gheerbrant (2015, p. 202), é um signo de virgindade, representando, assim, a pureza de Maria. Este ornamento foi construído através do contorno com bordado com fio metálico prateado e preenchido com pequenas miçangas transparentes. Nas costas das vestes (Figura 7), há uma representação do tema do ano de 2022, que é “Com Maria, juntos caminhamos como igreja missionária”. A irmã complementa dizendo que nem sempre se inspiram no tema do ano, mas que naquele ano, sentiram o chamado de também serem missionárias.

16 Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=qLsqFLBWrbo>. Acesso: 30 mar. 2024.

Figura 7 – Plano detalhe do bordado para o manto da Festa da Padroeira, 2012



Fonte: Manto de Nossa Senhora para a Novena deste ano é entregue para Santuário Nacional, A12, 2022 (vídeo¹⁷, 4'32'').

No plano detalhe do manto, é possível ver o desenho sobre o tema, em que a irmã explica apontando o dedo de baixo (letras “A” e “M” sobrepostas) para cima (caminho com pegadas de sapatos até uma igreja).

Também neste frame do vídeo é possível ver com detalhes os tipos de pontos e aviamentos usados na confecção do manto. As letras “A” e “M”, representando “Ave Maria”, é construído com um fio de strass aplicado com ponto invisível e contornado com a aplicação de um fio dourado fino. Este ornamento passa por cima de arabescos feitos com este mesmo fio, e ainda com um aviamento dourado com uma pequena pedra vermelha. Nos arabescos que continuam a contornar o barrado ainda aparecem chatons verdes em formato de folha e outros amarelados com formato arredondado.

Os arabescos sugerem ramos de ouro, que segundo Chevalier e Gheerbrant,

¹⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=qLsqFLBWrbo>. Acesso: 30 mar. 2024.

[...] deve ser associado ao ramo verde, que é símbolo universal de regeneração e de imortalidade. [...] é o símbolo da luz que permite que as sombrias cavernas dos infernos sejam exploradas sem perigo e sem que se perca nelas a alma. Força, sabedoria e conhecimento. (2015, p. 768-769)

Na ponta deste barrado aparece uma repetição da flor-de-lis, que está na frente. No topo do manto há uma igreja contornada com fios metálicos dourados e prateados e com o telhado preenchido com miçangas douradas pequenas. Entre o símbolo de Ave Maria e o desenho da igreja há um caminho, contornado com fio dourado, e pegadas contornadas com fio prateado e preenchido com miçangas transparentes.

Em um relato final da entrevista, aparece o Padre Diego Antônio, missionário redentorista, expressando sua gratidão e dizendo:

Há vários anos as irmãs confeccionam com muito carinho, com muito zelo e muita oração sobretudo este manto que, além de ser uma peça ricamente bordada, artisticamente pensada, ela também é repleta de sentimento, repleta de orações, que as irmãs também oferecem como um grande presente a padroeira do Brasil¹⁸.

Estes dois mantos, além de outras versões confeccionadas em outros anos estão disponíveis para venda no site do Carmelo¹⁹. Eles são feitos sob encomenda de maneira manual, da mesma forma que o manto original.

5.3 Análise dos bordados dos mantos

Podemos observar nas descrições anteriores que os bordados feitos pelas Carmelitas nestes dois mantos são exclusivamente aplicações de aviamentos industrializados como chatons, miçangas, fios metálicos e fios de strass.

18 Fonte: <https://www.youtube.com/watch?v=qLsqFLBWrbo>. Acesso: 30 mar. 2024.

19 Os mantos estão disponíveis no site: <https://www.carmelodesantateresinha.com.br/mantos-de-n-senhora-modelos>. Acesso: 30 mar. 2024.

Considerando o relato da irmã Maria Regina sobre o pedido do Padre, compreendemos a escolha destes materiais. Inferimos que os pontos de bordados com linhas mais tradicionais, como a de meada, talvez não trouxessem o efeito esperado de brilho.

Para análise destes adornos, propomos uma ampliação do conceito de *bordado por aplicação* proposto por Pinto (2014). A autora define esta classificação como a aplicação de um outro material têxtil finalizado com o bordado, mas podemos considerar que esta mesma categoria poderia englobar a aplicação de um aviamento industrializado. Neste caso, os pontos da técnica são feitos da forma mais invisível possível, para dar ênfase para as pedrarias. Ainda no vídeo da entrevista é possível ver a linha invisível (nylon de pequeno diâmetro) usada pela irmã.

Considerando a classificação de Gil (2018), podemos dizer que os bordados dos mantos têm a função de identificação, de ritual e narrativo. Reconhecemos que, o uso para a identificação se vale principalmente por conta das bandeiras. Estas identificam a Santa como a Padroeira do Brasil. Ao mesmo tempo, simboliza o seu pertencimento à Igreja Católica Apostólica Romana subordinada ao Vaticano.

O bordado desempenha também uma função ritualística para as irmãs Carmelitas, pois elas o associam diretamente à prática da oração. Essa interpretação também se relaciona com o contato do manto bordado com o corpo da Santa, o que, conforme mencionado no tópico 4, confere às vestes e ornamentos um status de sacralidade

E por fim, o caráter narrativo do bordado se deve, nestes casos, pela interpretação imagética de um tema para cada ano da festa da Padroeira. No primeiro manto, confeccionado em 2014, com as correntes de Zacarias, podemos dizer que os ornamentos têm formato narrativo simbólico, por serem uma imagem abstrata e por não representarem o personagem de forma literal. Apenas as pessoas que conhecem a história da Santa e de seus milagres teriam conhecimento para interpretar os arabescos das vestes da imagem.

Já o segundo manto, de 2020, traz uma representação narrativa tanto pictórica quanto simbólica. A virgem maria é representada pelo símbolo das letras “A” e “M” (Ave Maria), que, por ser sobreposto, se torna um símbolo mais próximo do abstracionismo. Além disso, há ainda os ornamentos da flor-de-lis e dos ramos dourados, que tem significados simbólicos dentro da iconografia católica. Já a representação da igreja e o caminho com pegadas, que a conecta com a santa, são imagens figurativas e, portanto, narrativas pictóricas.

A igreja já se utiliza desde a Idade Média de narrativas pictóricas para a evangelização de seus fiéis. Com o alto índice de analfabetismo da época, uma forma didática para se divulgar as narrativas da bíblia foi através das pinturas nas paredes das igrejas.

O uso de uma narrativa visual nos mantos teria a função de expressar o tema da festa de cada ano, mas também ser uma forma de aproximação com o fiel. Constata-se, em outras reportagens, a preocupação da Igreja em se aproximar dos devotos.

A Basílica possui uma loja oficial do Santuário, com um departamento de estratégias, que, em 2023, desenvolveu os mantos regionais (Figura 8). Uma reportagem²⁰ do canal A12 mostra todo o processo de criação, confecção e venda destes produtos. Em entrevista, Daniele Souza, gerente de comunicação institucional e criação, explica que a intenção de desenvolver estes mantos vai além da beleza estética, para encantar o devoto, mas também tem o intuito de evangelizar e promover uma melhor experiência de fé para os visitantes da Basílica. Já o designer, Fabiano Bittencourt, que desenvolveu os desenhos dos bordados em software, conta que sua inspiração para a criação foi a história, fé e cultura de cada região.

²⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0tQx2pxicBg&t=277s>. Acesso: 06 abr. 2024.

Figura 8 – Mantos Regionais criados pela Loja da Basílica, 2023

Fonte: “Mantos de Nossa Senhora Aparecida: Conheça a produção dos mantos regionais e adquira o seu”, A12, 2023 (vídeo²¹, 9’52’’).

É relatado na reportagem que a ideia de criação destes produtos se deve ao fato de a cidade receber romeiros de todo o Brasil, mas esta estratégia de conexão com o devoto já foi utilizada anteriormente. Entre agosto de 2014 e agosto de 2017 aconteceram as peregrinações da imagem *fac-símile* de Nossa Senhora Aparecida para a comemoração de 300 anos da Padroeira. Para o evento, a irmã Carmelita Maria Regina da Imaculada Conceição criou e confeccionou 27 mantos, para os 26 estados e o Distrito Federal.

A reportagem ainda mostra o setor que produz os bordados dos mantos regionais, que utiliza tanto máquinas automáticas para os desenhos criados em softwares, quanto o bordado manual.

É interessante notar a preocupação com a cultura do bordado sendo passada para as próximas gerações. Este setor desenvolve um projeto social que ensina o ofício para 15 menores de idade durante 2 anos. Em outras reportagens também citam a Casa do Menor, como um centro que também desenvolve projetos sociais com a técnica e sua aplicação em mantos, tanto com jovens, quanto adultos e idosos.

Além dos projetos sociais há ainda livros que valorizam

²¹ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=0tQx2pxicBg&t=277s>. Acesso: 06 abr. 2024.

a técnica do bordado, que foram publicados pela Editora Santuário. Entre estes, há duas edições de Goretti Dias com ilustrações desenvolvidas por Veruschka Guerra. O livro História de Nossa Senhora Aparecida (2022a) traz a narrativa da Santa com linguagem acessível e representada com ilustrações feitas com pinturas e bordados. Há ainda a publicação A História de Nossa Senhora Aparecida para colorir ou bordar (2022b). Apesar do livro de colorir ser reconhecido como uma atividade infantil, estes têm sido feitos para adultos, como uma proposta de atividade terapêutica, o que parece ser o caso deste. Com uma linguagem acessível, este livro propõe não só a pintura, como também a proposta de criação de um manto com desenhos customizados a gosto do devoto.

Podemos concluir, a partir dos argumentos apresentados, que os mantos atuais são formas de comunicação e criação de vínculos com os devotos. E os bordados fazem parte da cultura da cidade e tem sido usado nesta estratégia de identificação.

Considerações Finais

Vimos no presente artigo a história e as características da imagem de Nossa Senhora Aparecida, que, mesmo já tendo seu corpo com vestes modeladas, ainda recebe um manto ornamentado que complementa e altera sua imagem. Constatamos também que tanto o ato de vestir a escultura com têxteis, quanto as frequentes trocas destas, conferem uma humanização do objeto, e conseqüentemente uma aproximação com o devoto. Ao mesmo tempo, os ornamentos destes mantos, com brilhantes e fios de ouro, afirmam a santidade e o status de rainha da Santa.

Reconhecemos também o significado da confecção dos bordados do manto de Nossa Senhora pelas irmãs Carmelitas, que bordam como um ato de oração, enriquecendo o significado da imagem.

Por fim, demonstramos a importância da técnica do bordado para a cidade de Aparecida. Isto se deve tanto por questões econômicas, com o desenvolvimento de produtos para os fiéis,

como também pelas estratégias traçadas pela Basílica de valorização da técnica, propondo ações sociais, leituras e atividades lúdicas para os devotos.

Concluimos, portanto, que o ritual de se vestir Nossa Senhora Aparecida é uma prática religiosa e cultural, que expressa os costumes de uma época e gera experiências para os devotos da Santa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Andréa Maria Franklin de Queiroz. **Pintando uma imagem: Nossa Senhora Aparecida – 1931: igreja e estado na construção de um símbolo nacional**. Dourados, MS: Editora UFGD, 2013.

ALBERT-LLORCA, Marlène. Les fils de la Vierge. Broderie et dentelle dans l'éducation des jeunes filles. **L'homme**, Paris, n. 133, p. 99–122, 1995. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/hom_0439-4216_1995_num_35_133_369880. Acesso em: 20 abr. 2024.

BAILEY, Gauvin Alexander. **Art of Colonial Latin America**. Londres: Phaidon, 2005.

BRASIL, Paulo. Imagens de vestir. **Boletim do Instituto Histórico da Ilha Terceira**, Angra do Heroísmo, v. LXIX, n. LXX, p. 35–56, 2012. Disponível em: <http://docplayer.com.br/8563250-Introducao-imagens-de-vestir-paulo-brasil.html>. Acesso em: 14 abr. 2024.

BÍBLIA (online), 2023. Disponível em: <<https://www.bibliaonline.com.br/acf/mc/6/56+>>. Acesso 13 abr. 2014.

CAVALHEIRO, Elisângela; RIBEIRO, Marília. **Mantos e Coroas da Mãe Aparecida**. Disponível em: < <https://www.a12.com/santuاريو/os-mantos-da-mae-aparecida>>. Acesso em: 6 abr. 2024.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. **Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2015.

DIAS, Goretti. **A História de Nossa Senhora Aparecida**. Ilustração de Verushka Guerra. Aparecida – SP : Editora Santuário, 2022a.

DIAS, Goretti. **A História de Nossa Senhora Aparecida: para colorir ou bordar**. Ilustração de Verushka Guerra. Aparecida – SP : Editora Santuário, 2022b.

Dhamija, Jasleen. **Asian Embroidery**. Nova Dheli, Índia: Abhinav Publications. Edição do Kindle, 2004.

GIL, Maria Celina. **Os potenciais narrativos do bordado no traje de cena**. Dissertação (Mestrado em Teoria e Prática do Teatro) –

Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018. Acesso em: 04 abr. 2024.

MOREIRA, Fuviane Galdino. **Um Olhar Sobre Os Usos E As Funções Das Vestimentas Na Imaginária Cristã**, 2017. Disponível em: < https://anpap.org.br/anais/2017/PDF/HTCA/26encontro____MOREIRA_Fuviane_Galdino.pdf>. Acesso: 05 abr. 2024.

MOREIRA, Fuviane Galdino. **Vestes e Imagens: Funções Identitárias dos Mantos De Nossa Senhora da Conceição Aparecida – Origens e Trajetórias nas Décadas de 1940 a 1960** (Tese de Doutorado) – Escola de Belas Artes da Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2021.

MOREIRA, Fuviane Galdino. **Vestir Imagens: Indicações Dos Primeiros Registros De Mantos De Nossa Senhora Da Conceição Aparecida, Século XVII**, 2022. Disponível em: < <https://sites.google.com/view/imagempreservacao/escultura-texto/vestir-imagens-mantos-de-n-sra>>. Acesso em: 06 abr. 2024.

PASIN, Tereza Galvão. **Senhora Aparecida: romeiros e missionários redentoristas na história da Padroeira do Brasil**. Aparecida – SP: Editora Santuário, 2015.

PINTO, Clara Vaz; *et al.* **Manto de Nossa Senhora da Oliveira: Museu de Alberto Sampaio em Guimarães**, Instituto Português de Conservação e Restauro; coord. Clara Vaz Pinto; dir. Ana Isabel Seruya, Mário Pereira. Lisboa : IPCR, 2004.

Conhecendo a autora deste capítulo:



Aline Barbosa da Cruz Prudente: Mestre em Artes Visuais pela UNICAMP, Especialista em Design de Produto de Moda pelo SENAI – CETIQT. Bacharel e Licenciada em Artes Visuais pela UNICAMP. Figurinista, pesquisadora e docente no Senac São Paulo e PUC Campinas.

e-mail: aline.bcp@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE

Catolicismo; Nossa Senhora Aparecida; Manto; Bordado.



Uma mulher indiana sentada toca cítara perto de um lago de jardim.

Capítulo 2

TRAJES DE CENA DO ESPETÁCULO VIA CRUCIS – PAIXÃO DE CRISTO

*Costumes in the Via Crucis –
Passion of Christ*

Kuhl, Anna Theresa; Mestre; Universidade de São Paulo
annakuhl@gmail.com

1. Introdução

Esse texto versa sobre uma história muito conhecida, que independente de alguém professar ou não a fé católica – de algum modo, essa sinopse pode atravessar gerações. Vamos falar da Paixão de Cristo e suas encenações que costumam ser populares em cidades do Brasil. No interior do estado de São Paulo, podemos listar várias cidades, como Piracicaba, Limeira, Valinhos, Salto, onde essas produções costumam ser grandiosas.

Esse texto entrevista Marlon Pizol, figurinista do espetáculo Via Crucis, evento grandioso que ocorre todo ano na cidade de Santa Bárbara D'Oeste (SP), e que no ano de 2024 completou 25 edições.

O site do evento traz uma definição sobre a edição de 2024, que se refletirá durante a entrevista:

A 25ª edição do espetáculo Via Crucis traz um tributo à mulher-mãe e ao ventre materno. O viés da edição dos 25 anos é a presença expressiva das mulheres dentro do projeto que sempre induz a pesquisar a importância da figura feminina tanto nas Escrituras Sagradas quanto nas Fontes Históricas de modo a dar oportunidade para que estejam como protagonistas nessa encenação. sinopse que todos conhecem. (Via Crucis – Paixão De Cristo, 2024)

As figuras maternas emergem o tempo todo em cena com as figuras das narradoras, que tem caracterizações inspiradas em diversas Nossas Senhoras, como veremos ao longo da entrevista.

Também repercutem no roteiro da entrevista a presença das tradicionais procissões realizadas no interior paulista, como os tapetes nas ruas durante a data de Corpus Christi; além da questão das cores da liturgia católica, como pudemos ler no livro os Trajes da Igreja Católica – um breve manual de conservação têxtil, de Fausto Viana.

O contato com a grandiosidade desses espetáculos pode ser muitas vezes o principal, senão o único, daquelas comunidades com as artes cênicas. Com elenco e figurinos primorosos, uma grande referência é espetáculo Paixão de Cristo de Nova Jerusalém, que como informa o site do evento, é “realizado no Município do Brejo da Madre Deus, a 180 km do Recife (PE)”¹. São grandes eventos que mobilizam a cultura e o turismo das cidades em que ocorrem.

Durante os anos da pandemia de COVID-19, as apresentações foram assoladas pela separação com o público, o que era necessário naquele momento. Quando o isolamento pôde ser interrompido com abordagens saudáveis, Santa Bárbara realizou a Mostra A Paixão em Cena, em 2024, com uma exposição que organizava o histórico das apresentações do Via Crucis. Nosso entrevistado foi figurinista em treze dições do espetáculo, incluindo a última, no ano de 2024.

2. Entrevista com o figurinista Marlon Pizol

Anna – Boa tarde, Marlon, e parabéns pelo trabalho. Vou começar perguntando como e quando você começou a trabalhar no espetáculo Via Crucis, os primeiros envolvimento como ator, e depois, com o figurino.

Marlon – Em 2008 trabalho como ator. Aquilo pra mim foi incrível, participar de uma encenação tão grande na época,

¹ Disponível em <https://www.novajerusalem.com.br/>. Acesso em 19 abr. 2024.

né? Porque antes eu havia feito teatro na escola, o público era um número reduzido de pessoas. Lá na Usina Santa Bárbara era um teatro com muito mais atores. Então aquilo pra mim foi incrível, aquela grandiosidade de participar de uma coisa tão imensa. Participei como ator em 2008, 2009, 2010, no ano de 2011 eu não participei do Via Crucis, me ausentei. E aí em 2012 eu quis retomar o Via Crucis, né?

Como ator e também como figurinista.

Então, uma amiga minha, na época, falou: “Vamos”!

Aí fizemos desenho, fizemos croquis, fomos conversar com a direção e foi no mesmo ano que tivemos o primeiro recurso vindo de lei de incentivo à cultura, o PROAC (Programa de Ação Cultural da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo). Então, tudo coincidiu de forma positiva, né?

Toda a produção mais elaborada, mais recursos pra fazer o espetáculo crescer.

Então, 2012 foi meu começo como figurinista no Via Crucis. Fui figurinista em 2012, 2013, 2014, no ano de 2015 não fui. Retornei em 2016, 2017; 2018, eu fiz uma pausa de novo. 2019, 2020, 2021, 2021, 2024. No total vai dar 13 edições.

Existem oficinas, uma formação em teatro que é do projeto Via Crucis?

Até tem, mas não é uma formação de ator tão forte, né? Por mais que seja teatro, ele não é tão formador de ator, vamos dizer assim, não faz essa formação de ator. Então, quando eu entrei foi pra estimular mais essa questão de cena, de participar de espetáculos grandes. Mas em relação à formação de ator mesmo, ele é muito básico, são três meses de ensaio. Acabou esses três meses, não tem uma continuação. Se fosse um processo de formação, teria que ter uma continuidade, que não é o caso do Via Crucis, que é mais especificamente um ensaio para uma apresentação, num período de três meses só.

E tem o envolvimento da comunidade com confecção? Tem um figurino que pode chegar com o ator, ou tudo chega no ateliê. Como é isso?

Não tem o movimento da comunidade de forma direta (com o figurino). Há o envolvimento dos pais dos atores, por exemplo, das crianças. Como a criança tem que ser acompanhada de um adulto, esse adulto ou ele se torna parte do elenco ou ele faz contra-regragem. Então, isso acontece, mas é relacionado mais a quem está dentro do projeto. Agora, quem tá fora, não tem o envolvimento da comunidade de trazer algo. Por exemplo, nos figurinos, é tudo acervo nosso. Então, quando existe a necessidade... Teve até um ano, teve envolvimento das mães pra ajudarem nas confecções, mas foi um ano só, não teve bons resultados. Não é que não teve bons resultados, mas ficou uma coisa meio perdida. Então eles resolveram não abrir mais essa frente para os pais. Mas em relação à comunidade nos bastidores não tem muito... É aberto ao público para eles virem, não tem restrição nenhuma. Acolhemos todos de forma geral, mas não tem uma participação tão forte da comunidade no processo do espetáculo.

Falando em mães, tem uma personagem que eu identifiquei como uma figura materna, a narradora (figura 1), mas a personagem Maria de Nazaré, a mãe de Jesus na história, é bem identificada no decorrer da peça. A narradora, o traje dela é muito legal, tem um véu azul, tem bordado na roupa branca. Você pode falar um pouco mais sobre esse figurino?

Esse figurino foi para três personagens; são três narradoras, na verdade.

Quando eu fui fazer as visitas nos ensaios, recebi o texto, e todo ano existe uma narradora. Porque assim, a história é a mesma, né? Tem que ficar mudando algumas coisinhas pra ficar atraente pro público. E cada ano nós temos um narrador diferente. Foi uma metodologia deles: de todo ano ter uma narração diferente, com uma pessoa diferente, ter uma visão diferente. Teve visão da Cláudia, que é esposa de Pilatos, já teve a narração na visão de Pedro, apóstolo, já teve a

narração na visão de Maria, de Nazaré mesmo. Este ano foi na visão das mães, contado por mães. Então, o via foi narrado por mães. Quando assisti o ensaio do espetáculo e vi as mães, em conversa com a direção, ele me falou assim, “olha, eu não queria que fosse Maria de Nazaré contando, mas eu também não queria que destoasse tanto do contexto”. Não poderia ser um figurino atemporal, teria que ser algo contextualizado mesmo, na época. Falei, poxa, mas qualquer coisa que eu trago de representação vai lembrar Maria, porque era a intenção de lembrar Maria. E no prólogo, na abertura, a ideia era ter várias mães, muitas mães.

Que o vídeo do comercial fala isso logo no começo, sim?²

Tem, era tudo mãe. Então, tínhamos 22 mães em cena com filhos e fetos. Tinha o feto que estava no chão e o filho que já era nascido. Pensando nisso, aí tive essa reunião com a direção, voltei, e fiquei pensando como que eu poderia trazer todas essas mães com relação a Maria, com relação com o período, pra não descaracterizar e não ficar temporal. Aí que me veio a ideia das Nossas Senhoras. Existem várias Nossas Senhoras. E aí foi essa provocação que eu tive que eu levei pra direção, nós temos Nossa Senhora das Dores, Nossa Senhora das Graças, Nossa Senhora dos Navegantes, Nossa Senhora da Cabeça, Nossa Senhora do Perpétuo Socorro, Nossa Senhora de Guadalupe, Nossa Senhora da Mística, nós temos várias visões de Maria. Por exemplo, Maria que é Nossa Senhora de Guadalupe, o que é? Foi a figura de Maria que teve uma aparição em Guadalupe, que aí tem, então, Nossa Senhora de Guadalupe. Tem a Aparecida, que foi uma figura de uma santa, que é a Nossa Senhora da Conceição, que apareceu no Rio de Janeiro e teve, então, o nome de Nossa Senhora Aparecida, que é a padroeira do Brasil. Por que não utilizar todas essas Nossas Senhoras, que são inúmeras? Foi essa que a ideia que eu levei para a direção. Vamos trazer todas essas Nossas Senhoras para o palco. São todas mães. São todas mães de Jesus. Todas têm um filho, têm

2 A primeira frase do vídeo é “Para vir à luz, nascer, nós precisamos do ventre da mulher mãe. Para sermos filhos e filhas. Irmãos”. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=2CwZS7qmi7Y&t=6s>. Acesso em 19 abr. 2024

um feto. E eu consigo ver essa relação com a Maria de Nazaré, que é a mesma personagem, mas a mesma personagem vista de várias perspectivas diferentes. Foi essa ideia que poderia ser uma representação visual da relação mãe na abertura do espetáculo.

Só lembrando um fato, daquela senhora que tinha o bordado na frente, a inspiração, porque assim, no texto ela é uma pessoa que está grávida (figura 1).

Figura 1 – Uma das narradoras do espetáculo Via Crucis



Foto: Secretaria Municipal de Cultura de Santa Bárbara D'Oeste.

E aí eu trouxe a relação da Nossa Senhora do Bom Parto. Todas as Nossas Senhoras, ou elas têm um filho nascido, ou elas estão grávidas. Foi uma descoberta que eu tive, que eu também não sabia. Essa Nossa Senhora, ela está grávida. Ela não está com filho já nascido. As outras Nossa Senhoras, Nossa Senhora da Glória, maior parte delas, não todas, tem o filho já no colo. E essa do Bom Parto, foi essa relação de grávida, porque fala-se para algumas mulheres muito religiosas, no momento da gravidez, que a Nossa Senhora do Bom Parto te proteja. Então, foi essa a representação que eu tive, tentei trazer mais próximo da imagem que eu tinha. Que ela era toda bordada, na frente, com ramos verdes.

E sobre Maria de Nazaré, a personagem da trama, não a narradora?

São três momentos dela. Nesse espetáculo nós a tivemos jovem, quando Jesus nasce, depois ela já nos seus 40 e poucos anos, né? Porque Jesus tinha 33, ela engravida com 12 anos ... Por aí, é uma média. Os três momentos são ela aos 12, visão dela aos 40, e ela sepultando o filho que é na mesma idade, mas um terceiro momento da personagem. Então, como nós diferenciamos isso com o figurino? Coloquei um figurino mais rosa, mais rosinha, bem levinho, mais curto, sem véu, pra deixar mais jovem mesmo, naquele primeiro momento. Depois, no momento em que ela já está nas bodas de Caná com Jesus (o milagre da multiplicação do vinho), ela veste uma túnica azul, ela também já está de azul. Então nesse momento ela já incorpora o azul de Maria, que é uma relação muito forte. Quando vemos um véu azul, automaticamente as pessoas lembram de Maria (figura 2).

Figura 2 – Maria e seu véu azul



Foto: Secretaria Municipal de Cultura de Santa Bárbara D'Oeste.

Porque as pessoas têm quadro em casa de Maria e ela até com véu azul, então pode ter essas referências dentro de casa. Quando vamos para a cena, tenho que sempre lembrar dessa

combinação que as pessoas fazem dentro de casa. O véu azul é a marca registrada de Maria. Este véu azul que a gente utiliza, ele já é um pouquinho antigo já. Ele é de toalha, e por que um tecido atoalhado? Acho que comprei um tecido mesmo azul, eu fui tingindo para ele ter essa característica envelhecida. As pontas dele ficam mais desfiadas e a toalha dá um peso, dá uma estrutura melhor no tecido, na imagem. Se eu coloco um tecido muito fino ele fica leve, fica solto, fica até mais jovial. E com um tecido atoalhado, temos um peso interessante, um motivo para usar a toalha nesse período, que é o ponto de azul naquele figurino.

Falando sobre essa questão de cor, porque Maria em alguns momentos usa um véu azul, a narradora usa também azul e branco. Fui analisando as cores que vão aparecendo. Reparei que na Santa Ceia, Jesus está de verde. E depois quando Jesus é condenado, na sexta-feira, Maria está com um véu roxo, que é cor da quaresma... Você pode falar um pouco mais disso?

O roxo pode ser um pouquinho de iluminação, porque ele é preto. Pode ser a iluminação vermelha que deu esse tom. Depois da Santa Ceia, depois que Jesus é condenado, Maria já entra com o véu preto simbolizando o luto. É um processo rápido, entra a condenação e a crucificação ali no espetáculo. Não tem como ficar trocando muito. Então ela já entra com esse véu, provavelmente por conta da luz, talvez azul ou vermelha, ele tenha ficado um pouco roxo, mas ele é preto. Esse segundo véu é duplo, ele tem uma textura, é um tecido todo cheio de textura bordada. Ao se olhar de perto também ele dá esse volume, por isso que eu fiz com esse tecido. Ele é duplo por conta disso, pra dar volume e tem tipo 5 metros de tecido naquele véu. É um véu grande e pesado. E porque no momento, quando construí esse véu, fui pensando na escultura da Pietá, em que Maria está com Jesus no colo, o véu é muito grande, ele quase abraça Jesus. Essa que foi a referência. E nesse momento de luto, ela usa um véu preto (figura 3). Então, essa é a relação com as cores, não tem esse simbolismo nas cores dos tempos da igreja católica, em que cada tempo tem uma cor... A única que tem relação com a

igreja, nesse momento, é Verônica, que está de roxo. Quando ela vai enxugar o rosto de Jesus, que acaba tendo a imagem do rosto dele depois estampado no tecido, ela veste roxo, representando a quaresma também, essa relação não abrimos mão. Todo ano, Verônica está de roxo.

Figura 3 – O véu preto de Maria



Foto: Secretaria Municipal de Cultura de Santa Bárbara D'Oeste.

Falando de referências, a Pietá, o quadro, você diria que é uma referência do processo? O que mais está no seu repertório de referências?

Minha relação sempre foi com quadros, isso era até uma provocação da direção. Caravaggio, que tinha umas obras com muita luz e sombra, trazer essas imagens, é claro, tinha que se referir também a filmes, o excelente filme do Mel Gibson, Paixão de Cristo. A Nova Jerusalém³ mesmo, que tem um figurino impecável que acontece em Pernambuco, se não me engano. É um espetáculo a céu aberto fantástico com atores globais. É um dos maiores espetáculos a céu aberto referente à Paixão de Cristo. É lindo, é incrível.

No geral, as referências do Via Crucis vem de quadros, todas de quadros, obras de arte, como no caso da Pietá. O

³ Como descrita em nossa introdução.

Sagrado Coração da família, que tem Jesus, tem Maria, aquele coração não está em chamas, ele está resplandecente, vamos dizer assim. Resumindo, para as referências me baseei muito em quadros, imagens de Bíblia, eu criei uma vez uma Bíblia grande, com muita imagem, então eu utilizava também essas imagens para fazer a referência com os figurinos.

E a gente falou da narradora inspirada em várias Nossas Senhoras, que tem uma barriga. Aquilo foi um aderecista quem fez?

Não, fomos nós mesmos. Não gosto de fazer muitos adereços, porque adereço é uma coisa delicada, não é como escolher um tecido, esticar ali, cortar e montar. Em duas horas um figurino já tá montado. Eu consigo, nós temos essa habilidade, porque a túnica é ombro, lateral e manga. É muito simples de montar. O bordado, é lógico, depois lançamos a parte de confecção manual, que é, nesse caso, da Nossa Senhora, que era bom parte da referência, tinha aqueles ramos bordados, peguei, recorto tudo bonitinho, você alfineta eles no lugar, depois vai ponteando com a mão ou com a máquina. Mas é uma aplicação que se monta. Montar a peça é rápido e aí tem essa parte de aplicação que demora um pouquinho mais. O adereço não. O adereço é bem delicado, porque você tem que começar a estruturar. Depois da estrutura você vai aumentando, vai dando o acabamento. Esse processo pode demorar dias.

As armaduras dos soldados romanos, foram vocês também que fizeram?

É, as armaduras. Tem a armadura de um soldado lá, mais ou menos, de matelassê. Essa armadura está durando, não sei o porquê, é Deus que ilumina (risos), porque a armadura ou é de aço ou é de aço, não tem o que fazer. Para representar isso, nós fizemos um pequeno manequim, empapelamos ele, passou filme, e aquele processo foi um papel machê, papel, cola, papel, cola, papel, cola, até ele ter uma espessura boa, pintar e mandar ver. Eu fiz na época três, elas estão durando. Dos soldados romanos (figura 4), era teoricamente

para ser de couro, representar couro, mas nós usamos EVA. Nós pegamos placas de EVA, cortamos, colamos o couro por cima, um couro sintético, e fizemos essa representação falsa do couro, porque os soldados tinham essa armadura mais com cara de couro. E quem tinha um nível a mais, que seriam os centuriões, eles tinham armadura de aço. Então foi essa divisão que nós fizemos entre os soldados e centuriões. Foi dessa classificação hierárquica entre eles. As armaduras usam couro, EVA e papel machê.

Figura 4 – Soldados romanos.



Foto: Secretaria Municipal de Cultura de Santa Bárbara D'Oeste.

Agora, por exemplo, os sumos sacerdotes (figura 5), eles têm aquelas cabeças maiores⁴, com véus grandes, são feitas de tubo PVC. Que meu pai e meu irmão que me ajudam nessa parte porque eu não dou conta de fazer tudo. Algumas coisas eu tenho que ir delegando, então adereços eu não gosto de pegar muito exatamente por conta disso, não está na minha responsabilidade e eu não consigo executar. Então eu tenho que terceirizar. Pode ficar meio complicado porque depende muito do que está na minha cabeça pra poder ser construído. Se eu monto, eu tenho um processo de criação que é lento

⁴ Algo semelhante às mitras, adereços de cabeça usadas por sacerdotes católicos em rituais importantes de hoje em dia, como por exemplo.

pra poder fazer esse adereço. Mas ali, como eles já pegaram o jeito, eu jogo a imagem, falo, eu preciso disso. Então, eles conseguem desenvolver, eles têm uma linha de raciocínio legal que chega bem próximo do que eu penso e a gente consegue juntos fazer isso.

Figura 5 – Sumo Sacerdote



Foto: Secretaria Municipal de Cultura de Santa Bárbara D'Oeste.

Outros adereços, por exemplo, a barriga mesmo, que pisca, a barriga que pisca estruturada lá no fundo, né, que todo mundo queria ver aquela barriga piscando. Foi uma provocação da direção também, falar que seria legal uma barriga iluminada (figura 6), porque assim, ela tá carregando no ventre dela um ser de luz, então raciocinei como seria operacionalizar isso. Foi quando eu peguei um cobre-bolo, pequenino e antigo, que era da minha mãe e ela não estava mais usando, então colocamos luz LED, manta acrílica, vamos fechar e virar uma barriga. Então os adereços eu acabo fazendo, mas assim, eu tento não fazer tantos exatamente por conta de tempo, que ele é uma coisa delicada e demorada.

Figura 6 – Uma das narradoras do espetáculo Via Crucis



Foto: Secretaria Municipal de Cultura de Santa Bárbara D'Oeste.

Mas já que estamos falando de adereços, e a cabeça de João Batista, que aparece ali na cena de dança, a corte de Herodes, com a personagem de Salomé...

Essa cabeça foi feita pelo cenógrafo antigo, então mantém lá essa cabeça. Eu não dou conta de fazer cabeça não.

E sobre os figurinos dessa cena, em especial a própria Salomé (figura 7), tem a questão da dança dos sete véus, dela ir os retirando. Vejo que ela começa de um jeito, com um cropped, que depois vira um top...

É, a corte é uma roupa que nós fazemos todo ano, a corte de Herodes todo ano é um figurino diferente. Já o povo de Jerusalém, esses personagens não mudam. Então, é o mesmo figurino, não dá pra mudar. Só que a gente reaproveita tudo, a gente não perde nada de figurino, a gente reaproveita tudo. Mas na Corte de Herodes a gente deixa livre para criar, porque eu acho que é o único ambiente que é livre para você criar. Teve um ano que nós fizemos inspiração na África, então trouxemos os elementos, as cores, os turbantes, tudo em relação à África para ter uma contextualização africana, os atores negros, foi muito legal. No outro ano tivemos uma provocação grega, se colocou uma figura de tipo Dionísio no Herodes. Teve um ano que foi mais Egito, sabe? Então o que nós podemos fazer? Cleópatra... Então é um ambiente que a gente consegue brincar porque a cor de Herodes é livre. Todo mundo entende por que não vai ter problema nenhum.

Figura 7 – A personagem Salomé em 2024



Foto: Secretaria Municipal de Cultura de Santa Bárbara D'Oeste.

Eu não posso por Jesus de um jeito diferente. Ele é um personagem totalmente travado em relação à criação. Mas a corte de Herodes é livre. Esse ano, em específico, nós levamos para o viés indiano. Então, o motivo do cropped era uma evocação indiana. E ela está com só um topinho, com bastante medalhinha, bastante brilho, para ter a referência de Odalisca. Então, foi essa mudança, da Índia para ir pra uma Odalisca. Tanto Herodes, tanto Herodíades (a mãe de Salomé), foram trabalhados nessa ideia de trazer essas referências mais indianas. Tem o pessoal da corte que são os servos também, é a mesma linha. As meninas foram de cropped, os meninos sem camiseta, e aquela calça meio saruel, como as das meninas, tem um cinto, embaixo também tem uma polaina que forma essa silhueta que vimos na referência indiana também.

Saindo dos figurinos específicos da corte de Herodes, falando do povo de Jerusalém, não vemos comprimento curto. Sobre os materiais, em geral, vemos tecidos mais rústicos no corpo, mais leves no véu e as barras em um viés largo, de tecido brilhante. Como isso funciona?

As roupas do povo, é meio por aí, por ter muito tempo de

utilização dele e reaproveitamento, a areia do cenário (figura 8), ela vai naturalmente encardindo. Cenicamente aquilo pra gente é agradável, a gente gosta, no começo existia até uma provocação, vamos tingir as barras todas pra escurecer, pra ficar manchado, como se a pessoa tivesse andado mesmo no sol, então queimou aqui, que ficou mais claro e aqui embaixo tá sujo, trazer essa contextualização, mas naturalmente isso já acaba acontecendo pelo fato de estar pisando em areia e o barro vai encardindo. Fica um efeito meio degradê mais escuro embaixo. Alguns que são mais curtos, porque as pessoas que usam preferem, já que correm na areia e correr com vestido longo é complicado.

Figura 8 – Areia e água no espaço cênico



Foto: Secretaria Municipal de Cultura de Santa Bárbara D'Oeste.

Então o pessoal sobe ou pede curto pra correr na areia mesmo, né? E na cabeça tem, às vezes, uma coisa mais leve. Dependendo das meninas, quando é mais jovem, coloca um tecido mais leve na cabeça pra não ter tanto peso.

Uma pergunta um pouco delicada. Temos Lázaro, depois Jesus vai pra tumba, essa questão do traje fúnebre. A representação de quando aquele personagem morreu.

Na história que estudamos aquele povo mumificava as pessoas,

então tinha o processo de enrolar faixa no corpo para que o falecido siga o processo dele. E era coberto com tecido. Jesus, quando ele ressuscita, a história conta que Madalena pega o Santo Sudário. E o que é o Santo Sudário nessa história? É o tecido que fica em cima dele, que enrolou ele. Ela pega o Santo Sudário e traz, tanto que tem uma imagem do Santo Sudário que tem o desenho do corpo de Jesus. E Lázaro, por muitos anos, nós colocamos uma túnica branca, um véu e fim. De uns tempos para cá, eu mudei, achei melhor colocar o tecido enfaixado. Então, na própria torre de cenário do espetáculo tem umas tiras presas para facilitar o ator a se enrolar e se mumificar antes de entrar em cena. E a ideia, esse ano nós trouxemos um tecido que era uma renda... para ficar mais bonito, mais poético quando ele sai, para não ter esse tom chapado branco e ficar estranho. Mas o processo dele é esse de ser mumificado, então dá para ver algumas tiras presas no corpo. Lógico que a gente não vai fazer uma mumificação inteira, porque acho que também não é a ideia. A ideia é ter referências para lembrar. Não tive acesso exatamente a uma imagem do que seria uma cópia fidedigna do que foi o Lázaro mumificado. Lázaro, se não me engano, ele tinha a história que ele tinha lepra, ele teria sido de fato enfaixado, se não me falha a memória.

Na Santa Ceia, os figurinos dos apóstolos, tem alguma relação com cor?

Tem, mas acho que isso é bem particular do meu processo. A referência foi, realmente, o quadro da Santa Ceia. Eu vi um quadro da Santa Ceia e falei, vamos copiar exatamente as cores, porque ele já é colorido. Não Jesus. Dependendo, um quadro da Santa Ceia ele tá de azul, outro ele tá de vermelho. Então, nós colocamos Jesus de verde. Em alguns anos nós colocamos Jesus de bege. Sem cor, né, pra realmente destacar um pouco, sem cor ali. Mas esse é o nosso, queríamos colocar um pouquinho mais de cor em Jesus. Mas Judas é um dos apóstolos que eu sempre tenho um figurino específico. Que ele é cinza e roxo, cores mais pesadas. Um figurino cinza, depois ele tem uma sobre túnica roxa, mas é um roxo bem

escuro. Um figurino que é bem característico, que eu não abro mão das cores. O João, que é um jovem, ele fica muito com Maria, de azul, então esse é um figurino que eu coloco tons mostarda, goiaba. Que dá uma jovialidade, uma cor mais alegre, mais viva, né? Então eu coloco porque ele é jovem, é um dos apóstolos mais jovens. E o outro é Pedro, que também é um que eu não abro mão porque ele é mais velho, então ele tem uma túnica mostarda e uma sobretúnica verde escuro, para deixar ele mais pesado, mais velho, vamos dizer assim. Esses três eu não abro mão. O restante a gente vai variando porque é muito apóstolo.

Você diria que tem mais a ver com a sua paleta do que com uma representação mesmo do quadro.

É, isso mesmo. É mais com a minha visão de personagem, se ele for um personagem traidor, mais pesado, coloco mais escuro. E aí o João, que é mais novo, eu deixo ele mais jovem, e Pedro mais velho, que são as três figuras que a gente tem sempre que seguir. Os outros, eles aparecem, saem, então não é tão relevante. Mas esses específicos são relevantes, porque eles têm uma história também inclusive após, né?

Para você, qual você acha o figurino mais desafiador de todo mundo?

É sempre um desafio fazer Satanás, porque também é um figurino que muda todo ano. A corte, ela é desafiadora pra você chegar na ideia, né? Depois você executa de uma forma tranquila. O personagem de Satanás, eu acho ele delicado porque cada ano é uma leitura diferente, existe uma provocação diferente. E, assim, é um conflito entre ator, diretor e figurinista. Porque o ator, ele acha que ele vai fazer de um jeito, o diretor imagina de outro e o figurinista consegue enxergar os dois de uma outra forma. Então, é um figurino mais difícil de ser concebido, não de executar. Porque, realmente, é muito... Como eu posso dizer? É intangível, é o design mais desafiador, mais que a execução. Porque não tem uma coisa muito concreta. Se é o Herodes, eu sei que ele é rei. Então tem que colocar

coisas que pareçam rei. Agora, Satanás não. Ele não é rei. Não é anjo, é um anjo caído. Ele é a sujeira do mundo. Então existe muita interpretação, que vai bagunçando tudo. E é o personagem que eu acho mais difícil de ser feito.

Tem uma pergunta importante, que é da relação do que acontece com a cena final, onde ocorre uma procissão, depois Jesus ressuscita. Todos os atores da cena estão de branco, inclusive crianças de branco também, de asas. Isso é requisitado em algum momento, é uma proposta do figurino?

É, a ideia é que o branco já vai acontecendo por várias edições no final. De sair da característica personagem e se tornar um espírito de luz. Do personagem não ser só um indivíduo humano agora no final do espetáculo. Aquela imagem, aquele figurino, aquela estrutura daqueles personagens, principalmente do povo, são deixadas de lado e voltam somente as almas, aí fica aberto para as interpretações. Ou é alma, ou é anjo, a gente tira a cor, tira tudo. Tira toda a referência do que o personagem é como figura, como pessoa.

Porque, no final, é o ator que tá em cena, então, eu vou deixar ele mais... sem conteúdo informação visual. A gente coloca eles de branco para neutralizar as pessoas. Que daí já não tem mais características.

E você sente que tem uma identificação da comunidade com trajes de procissão? Ou não?

É mais a personagem da Verônica que tem mais essa característica. Verônica está de roxo, ela canta, ela enxuga o rosto de Jesus, essa é a única e maior característica de procissão que nós temos.

O processo de conservação dos trajes, como funciona? Tem coisa que é reutilizada de um ano para o outro?

Maior parte, quase 90% é reaproveitado. Como eu disse, o que não é reaproveitado é somente a corte de Herodes, que é onde a gente brinca de trocar todo ano. Nós, ao longo

dos anos, nós viemos fazendo figurinos de povo, que era uma necessidade, porque tinha um acervo de povo, nós fomos trocando pra trazer o algodão pro tingido, pra deixar mais simples, com cara de mais gasto. Mas foi preciso refazer alguns que estavam ficando até meio finos, tinha um problema grande ali. Então, eu fui, ao longo dos anos, trocando. Até que agora a gente já tem algodão cru e tecidos mais grossos mesmo. O que não sofreu grandes avarias, a gente aproveita 100%. Não perco nada. A não ser que tenha rasgado.

Mas onde guarda? Com você, aqui no ateliê? Como funciona?

Após a apresentação, por exemplo, amanhã nós temos o encontro que eles vão devolver todos os figurinos limpos. E limpos, lavados e higienizados eles devolvem. Com a devolução nós colocamos tudo em caixas. Então eu vou separando tudo que é túnica, eu vou separando várias caixas de túnica, caixa de sobretúnica, caixa de véu. Aí tem os figurinos que nós colocamos como principais, que são Jesus Cristo, Satanás, Maria, os Apóstolos, porque aí você não pode misturar, tem que deixar separado, porque no próximo ano eu já sei onde tá. Então eu separo tudo em caixas, encaixoto tudo, a gente usa umas 30 caixas, com todos os figurinos, e guardo, nós temos um espaço na TV aqui em Santa Bárbara, ou fica na usina. Tudo encaixotado e guardado. Quando vira o ano e começa o processo de novo, nós desencaixotamos tudo, deixamos tudo em arara, tem um dia que o elenco vai para fazer a escolha do figurino, mas assim, eu vejo a pessoa, vejo que tem figurino, coloco nela, ajudo ela a se vestir, separo o figurino, etiqueto com o nome dela para fazer a entrega depois na outra semana. Então, esse é o processo. Eu recebo, encaixoto, depois eu desencaixoto, separo e entrego. Olha, eu acredito que, por exemplo, de figurinos entregues pro elenco esse ano foi em torno de quase 300 figurinos diferentes. De elenco a gente tinha 80 pessoas, mais ou menos. Se cada pessoa, no mínimo, tem dois figurinos, por quê? Mesmo que seja do povo, normalmente tem dois. Pra não ficar aquela mesma pessoa, mesmo figurino do espetáculo inteiro, até porque tem água, tem um lago. As pessoas entram, elas se molham. Daí é preciso trocar de roupa. Então, a

maior parte das pessoas tinham dois figurinos. Quem fazia povo, prólogo, corte e entrava na água, no mínimo já eram quatro. Então, entregue, traje completo, foi em torno de uns 300 figurinos (figura 9). Todo ano isso. Agora construção de novos figurinos, aí virou em torno de uns 30. A narradora foi mais, porque teve as Marias, as Nossas Senhoras do início. Então só ali eram 22 trajes para as Nossas Senhoras. E aí nas Nossas Senhoras tinha a coroa, né, que meu irmão ajudou a gente a construção das coroas. Então, eram 22 figurinos de Nossas Senhoras, mais a corte que dá mais uns 15. E aí sempre tem um outro tipo, o Lázaro teve que fazer novo, o João Batista teve que fazer novo. Então, aí normalmente já gira em torno de 30, 50. Agora tem mais 20, então esse ano acho que foi uns 60 figurinos novos. Gostei.

Uma conversa muito agradável, muito obrigada, Marlon, muito mesmo. E parabéns!

Figura 9 – O final do espetáculo



Foto: Secretaria Municipal de Cultura de Santa Bárbara D'Oeste.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

VIANA, Fausto. **Os trajes da igreja católica – um breve manual de conservação de conservação têxtil**. Recurso Eletrônico. São Paulo: ECA/USP , 2024.

VIA CRUCIS – PAIXÃO DE CRISTO. Página da Secretaria de Cultura de Santa Bárbara D'Oeste sobre o espetáculo VIA CRUCIS, 15 fev. 2024. Disponível em: <https://culturasbo.com/espetaculoviacrucis/> . Acesso em: 15 abr. 2024.

Conhecendo a autora deste capítulo:



Anna Theresa Kuhl: Mestre e Doutoranda em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Figurinista, pesquisadora, professora e produtora cultural. Pesquisa relações entre memória e traje de cena. Atua na cidade de Campinas com figurino, docência, produção e coordenação de projetos como Memórias Vestidas – (Re)criação de Indumentária e cursos independentes de figurino.

e-mail: annakuhl@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE

traje de cena, igreja católica, interior paulista

شاه عالم

زینتی تاج خلافت بر سر تو



همایون بودی در دیو و دیوتو



بسیار پیوسته بر کمر ایام



که با خورشید خفا و نور آما

از آن خضم تو چنین در عدم

سوی تو جهان بر سر پند



بر ما از تو حق انحصار



بیاور تو حق را شایسته

عمل عابد

Shah Jahan segurando uma esmeralda.

Capítulo 3

O HÁBITO DOS MONGES DA ABADIA SÃO GERALDO

Abbey São Geraldo's Monks Habit

Barros, Clarissa Rodrigues Deguti; Graduada em Pedagogia e Artes
Cênicas; clarissadeguti@hotmail.com

1. Introdução – A trajetória da Abadia São Geraldo

A chegada de Don Arnaldo Szelec (1900–1972), monge húngaro vindo da Arquibadia de Pannonhalma (Hungria), em 1931, marca o início da história da Abadia São Geraldo. Padres húngaros, seguindo o legado de São Bento, fundaram o Mosteiro São Geraldo, que futuramente seria elevado à Abadia (1989).

De acordo com a obra “Abadia São Geraldo: 60 anos de história” (2013), Don Arnaldo Szelec é enviado a São Paulo em 1931, a mando do abade húngaro Dom Crisóstomo, para cumprir a missão pastoral de localizar e ajudar húngaros que estavam radicados no país. Dom Arnaldo localiza colônias húngaras descentralizadas e espalhadas por alguns bairros da cidade e, a partir daí, inicia seu trabalho em torno de um altar improvisado e logo passa a trabalhar em uma capela no bairro da Vila Anastácio.

Ao conviver com os colonos húngaros, percebe a dificuldade deles no que diz respeito à educação nas escolas. Dessa forma, Dom Crisóstomo envia padres professores húngaros para auxiliar a missão de Dom Arnaldo. Em 1939, ainda na Vila Anastácio, ao lado da igreja, é construída uma moradia para os padres, denominada de Nova Pannonhalma. No final da década de 1940, a moradia recebe diversos monges vindos da Arquibadia de Pannonhalma, consequência da Segunda Guerra

Mundial.

Percebendo as urgências dos residentes húngaros no país, os padres beneditinos fundaram o Colégio Santo Américo, no ano de 1951, no bairro da Santa Cecília. Em 1953, é fundado o Mosteiro São Geraldo. Nos meados da década de 50, há a chegada de monges húngaros vindos para o Brasil. Por conta desse crescimento monástico e pela ampliação do Colégio Santo Américo, o Mosteiro São Geraldo e a escola passam a ter uma nova casa: o bairro do Morumbi.

Atualmente, tanto a Abadia São Geraldo quanto o Colégio Santo Américo, estão situados no Morumbi. O espaço conta também com a Paróquia São Bento do Morumbi, construída em 1970.

2. A Regra de São Bento

Os monges beneditinos da Abadia São Geraldo seguem os pólos e deveres presentes na Regra de São Bento. Dessa forma, o trabalho e exemplo de vida dos monges teve início com São Bento, em 480 d.C.

Sobre São Bento, há poucas informações bibliográficas documentais, tendo em vista que foi uma figura que teve um estilo de vida pautado na humildade. Sabemos que:

(...) São Bento, Patriarca dos monges do Ocidente, nasceu por volta de 480 em Núrsia, pequena cidade da Úmbria, no Império Romano. Ainda jovem, fez-se monge eremita, inspirado pelos grandes vultos do movimento monástico que se formara no Egito e na Palestina, cerca de 200 anos antes. Depois de fundar 12 pequenos mosteiros nas cercanias de Subiaco, proximidades de sua gruta de eremita, partiu para Monte Cassino, onde fundou o célebre mosteiro do mesmo nome. Ali escreveu a famosa Regra dos Mosteiros. A partir daí, os beneditinos se expandiram em toda a Europa, fundando centenas de mosteiros que seguiram, e seguem até hoje, a Regra de Bento. (Lose, 2009, p. 21).

A regra de São Bento é, portanto, um conjunto de preceitos e condutas destinados à organização e regulação do estilo

de vida dos monges beneditinos, marcada pelo forte caráter espiritual e normativo. Nas palavras de Geraldo Coelho:

Porque acreditava no valor e na necessidade da norma mesmo para aqueles que voluntariamente se dispunham a seguir a Jesus, é que S. Bento decidiu escrever a Regra dos Monges, aquela que, através dos tempos, se havia de perpetuar como norma maior do monaquismo ocidental. A Regra é a carnalidade da norma para todo o agir do monge no aqui e agora do seu viver circunstancial, o código normativo do seu ser e agir. (Dias, 2002, p.9-10.)

2.1. Os trajes monásticos na Regra de São Bento

O hábito designa o traje utilizado pelos monges em suas ações cotidianas. O hábito dos beneditinos varia de acordo com a região, se adaptando de acordo com a cultura e clima onde estão inseridos.

O Capítulo 55 da Regra de São Bento, intitulado “Do vestuário e do calçado dos irmãos” estabelece que:

Sejam dadas vestes aos irmãos de acordo com as condições e temperatura dos lugares em que habitam porque, nas regiões frias, tem-se necessidade de mais, e nas quentes, de menos. Cabe ao Abade a consideração disso. Cremos, porém, que, para os lugares de temperatura mediana, aos monges são suficientes uma cogula e uma túnica para cada um: a cogula felpuda no inverno, fina ou mais usada no verão, e um escapulário para o trabalho; para os pés: meias e calçado. Não se preocupem os monges com a cor e qualidade de todas essas coisas, mas sejam as que se puderem encontrar no lugar onde moram e as que puderem ser adquiridas mais barato. (RB, C.55)

Seguindo os preceitos estabelecidos pela Regra de São Bento e a tradição monástica, existe uma hierarquia e todo um processo de passagem para que um candidato possa de fato se tornar monge e membro da comunidade.

- **Postulantado:** Intervalo de um ano, no qual o candidato examina os motivos pelo qual tomou a decisão de entrar na vida monástica e “assume o compromisso

de viver segundo o espírito do evangelho” (Abadia, p.35, 2013).

- **Noviciado:** Com duração de cerca de dois anos, o noviço recebe seu primeiro hábito, com o compromisso de mudar seu estilo de vida e servir a Cristo dentro do monastério. É um período de grande reflexão e estudo espiritual.
- **Profissão Simples:** Por cerca de três anos, demonstrando vocação monástica, o indivíduo “se compromete a observar os votos religiosos de pobreza, castidade e obediência (...). Nesse período, começa a estudar Filosofia e, em seguida, Teologia.” (Abadia, p.35, 2013).
- **Profissão Solene:** Assume-se o compromisso e responsabilidade de ser monge. Torna-se membro fixo da Abadia e recebe o hábito definitivo.

Essas fases de formação monástica são marcadas por diferentes hábitos religiosos, os quais sinalizam em que etapa encontra-se o cidadão, sendo três mudanças ao total. Ao se tornar postulando, o candidato a monge já recebe um traje diferente do usado cotidianamente pelo restante da sociedade, sinalizando o ingresso na vida devota a Deus. No ritual no qual se torna noviço, o candidato recebe um novo hábito, marcado por uma túnica mais comprida. Ao realizar a profissão solene e de fato concretizar-se como monge, há um novo hábito, o qual deve ser utilizado na maior parte das ocasiões.

3. Museu da Abadia São Geraldo

A Abadia São Geraldo tem um vasto acervo de pesquisa e história. O Colégio Santo Américo e Abadia contam com o Museu da Abadia São Geraldo, localizado dentro do espaço da escola. Ele recebe, além da própria comunidade escolar, visitantes interessados em realizar pesquisas acadêmicas e

a comunidade religiosa. Em visita ao museu, pude ter contato direto com alguns trajes de fé importantes e marcantes para a história da Abadia, além de ter acesso a peças exclusivas do acervo do museu que representam a história dos monges desde sua chegada ao Brasil.

Como é dito na regra de São Bento, os trajes beneditinos são marcados por condições específicas dos locais no qual estão inseridos. Dessa forma, existe uma descentralização com relação ao padrão das vestimentas. Na Abadia e, de forma mais ampla, no Brasil, as roupas dos monges são, em sua grande maioria, de cor preta.

Como parte do acervo do museu, pude analisar uma vestimenta de um postulando. Ele é composto por uma túnica e um escapulário, além de um cinto como acessório. A túnica é a parte de baixo do traje. O cinto vai por cima da túnica, ao redor da cintura, representando a castidade, como podemos ver na Figura 1. O escapulário é “peça do vestuário monástico, à maneira de avental, caindo pela frente e por trás da túnica” (Dias, p. 199, 2005), sendo representada na Figura 2. A vestimenta é completamente preta, carregando como significado a mortificação de Cristo.

Figura 1 – Hábito Beneditino



Foto da autora, 2024.

Figura 2 – Hábito beneditino por baixo do escapulário.



Foto da autora, 2024.

4. Entrevista com Dom Plácido

Dom Plácido Fernando Farkas Guarnieri, mais conhecido como Dom Plácido, é monge prior na Abadia São Geraldo. Dentro do Colégio Santo Américo, ele coordena a equipe de pastoral. Para fomentar a pesquisa com relação à vestimenta monástica beneditina, concedeu-me uma entrevista para compartilhar sobre o hábito e a Regra de São Bento.

Clarissa Deguti – A Regra de São Bento, seguida pelos monges beneditinos, tem um capítulo dedicado à vestimenta dos irmãos, porém não trata especificamente sobre como devem ser estruturados os trajes ou qual material deve ser usado. De que forma essa decisão é feita?

Dom Plácido – Do Capítulo 58 até o 61, chamado “Admissão de Pessoas”, fala-se sobre a admissão das pessoas que irão morar no mosteiro. Nossa vida é uma vida de provação, mas dentro do mosteiro. A provação é feita a partir da Regra. No finalzinho desse trecho, a regra diz que “no oratório ele seja despojado de roupas seculares”. Secular é a roupa que as pessoas usam no mundo, como por exemplo, roupas do dia

a dia, calças, camisas. Nós temos essas roupas também, mas essa roupa que estou usando, nós ganhamos no dia em que nos tornamos, no caso, noviços. A dos noviços é um pouco diferente da que estou usando agora, mas já é uma roupa que me identifica como religioso, entendeu? A roupa quer nos identificar como alguém que pertence a uma instituição religiosa. Assim como militares, bombeiros, que tem roupas que os identificam, nós também temos.

O senhor diria, então, que os trajes utilizados por vocês podem ser considerados um uniforme?

É quase um uniforme, algo similar, no sentido que é algo que nos identifica como religiosos. E não só nós beneditinos, outras religiões também têm trajes que os identificam. Os indígenas, por exemplo, têm roupas que identificam sua comunidade. A vida monástica, sendo uma vida inserida na sociedade – afinal, não estamos excluídos do meio social – utiliza-se de uma vestimenta que identifique os monges como pessoas religiosas dentro dessa sociedade.

Os trajes são os mesmos para todos os monges beneditinos?

Os trajes são mais específicos de acordo com o lugar. Por exemplo, os trajes dos monges franciscanos vão ser os mesmos para todos os monges do mundo. A nossa ordem é descentralizada, ou seja, existe uma diferença nas vestimentas, apesar de todos serem beneditinos. Na África, eles usam cores que são muito próprias da cultura africana. Nós usamos preto, pois a cor preta é padrão, mas não é obrigatório. O corte também não é igual para os trajes. O modelo do hábito é basicamente o mesmo para todos os monges: túnica, escapulário e cinto. Isso é típico dos beneditinos e precisa ter em todos os hábitos. Com o passar dos séculos, o hábito foi criando características de acordo com as necessidades que foram surgindo. Por exemplo, o escapulário é uma herança medieval, que surgiu para proteger a túnica dos trabalhos manuais. São Bento, na sua Regra, foi genial, pois, no início do Capítulo 58, ele diz que a roupa não vai ser única para todos, mas sim

vai se adaptar a região em que o mosteiro se encontra. Isso marca a diferença de materiais e cores dos hábitos.

Existe um padrão para os trajes beneditinos do Brasil, ou também é descentralizado a nível federal?

Esse nosso traje é bem comum para os beneditinos brasileiros. Nós somos uma Congregação Húngara, mas adotamos o hábito do Brasil. Antigamente, esse hábito costumava ter um colarinho branco, pois o Imperador solicitou, para que fosse identificado como educadores. Hoje, perdeu-se o colarinho, mas utilizamos o capuz.

Existe uma diferença no hábito de acordo com a hierarquia do mosteiro?

A vida do monge é marcada por fases: o postulante, noviço, professo simples e professo solene. Existe uma diferença nessas etapas de formação do monge e, conseqüentemente, há uma mudança nos hábitos. Assim como um militar, que usa adornos diferentes para identificar o grau hierárquico dentro da carreira, existem níveis de graduação dentro da vida monástica. Porém, diferente do militar, ser monge não é uma carreira, mas há etapas na formação monástica.

Existe alguma roupa, além do hábito, para ocasiões ou eventos especiais?

Nós fazemos alguns votos: o de estabilidade do lugar onde ficamos, obediência e conversão de vida, que inclui a castidade e pobreza. Os votos também sinalizam se a pessoa já é monge ou ainda não. Quando se torna de fato monge, em cima da roupa que estamos usando, também temos a cogula. É uma roupa bem larga que vai por cima do nosso hábito. É um manto utilizado para eventos especiais, tais como os domingos, festas e solenidades. Você conhece o ditado “o hábito não faz o monge”?

Já tinha ouvido sim.

O que faz o monge é ele deixar Deus transformá-lo em um monge. Um artista pode usar uma roupa como esta que estou usando, seja numa peça, num filme, mas isso não o define como monge. O hábito não é uma fantasia, ele tem um sentido espiritual, de consagrado. Essa roupa quer lembrar-nos do nosso batismo, pois precisamos viver na pureza do nosso batismo dentro do mosteiro. O religioso tem que saber onde pisa... Não é porque está sem o hábito que pode ir para qualquer lugar ou usar roupas inapropriadas. O hábito não faz o monge, mas se de fato sou um monge, eu devo viver os hábitos da minha vida de monge, de disciplina, renúncia, de doação às pessoas.

Os monges devem usar o hábito em todos os momentos?

A princípio os monges devem estar sempre de hábito, mas há ocasiões que não é necessário, como por exemplo, se formos dar um passeio.

Entendi. Gostaria de agradecer o senhor por conceder essa entrevista. Foi muito bom ter esta troca e poder entender um pouco mais sobre os hábitos beneditinos.

Imagina! Qualquer dúvida que surgir, podemos manter o contato. Se precisar de mais aprofundamento, podemos até marcar um novo encontro.

Obrigada!

5. Considerações Finais

Nota-se que a Regra de São Bento, livro norteador de práticas dos monges beneditinos da Abadia São Geraldo, estabelece padrões de vestimenta e calçados monástico, ao mesmo tempo em que permite uma flexibilização de escolhas que sejam mais adequadas ao contexto em que o mosteiro está inserido. Dessa forma, existe uma descentralização dos

padrões de vestimentas dos beneditinos, configurando-se de maneira mais padronizada apenas dentro de seus países.

A Abadia São Geraldo, apesar de suas tradições húngaras, mantém um padrão de vestimenta estabelecido pelo Brasil, pois segue as necessidades específicas brasileiras. A memória húngara se faz presente nas tradições e vivências monásticas da Abadia, porém não reflete de forma direta no hábito religioso dos monges.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABADIA, São Geraldo. **60 Anos de História: 1953–2013**. Coordenação Geral Simone Greco, São Paulo: 2013.

DIAS, Geraldo J. A. Coelho. **Glossário Monástico-Beneditino**. Em torno dos espaços religiosos – monásticos e eclesiais. Porto, IHM-UP, 2005. P. 193 – 207.

LOSE, AD., et al. and TELLES, CM., collab. **Dietário do Mosteiro de São Bento da Bahia: edição diplomática** [online]. Salvador: EDUFBA, 2009. Os mosteiros beneditinos. pp. 17–22. ISBN 978–85– 2320–936–0. Available from SciELO Books .

Chagas de Paiva, A. (2017). **Alguns princípios pedagógicos na Regra São Bento** [en línea]. Anuario Argentino de Derecho Canónico, 23(2). Disponible en: <http://bibliotecadigital.uca.edu.ar/repositorio/revistas/alguns-principios-pedagogicos-sao-bento.pdf>

Conhecendo a autora deste capítulo:

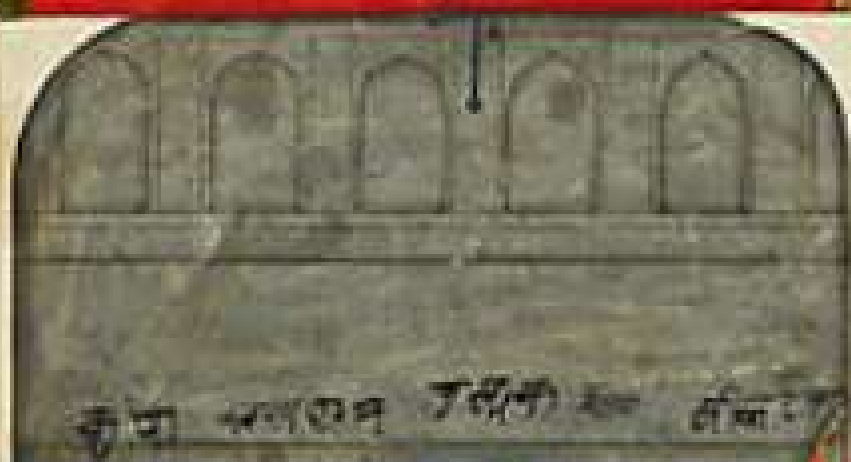
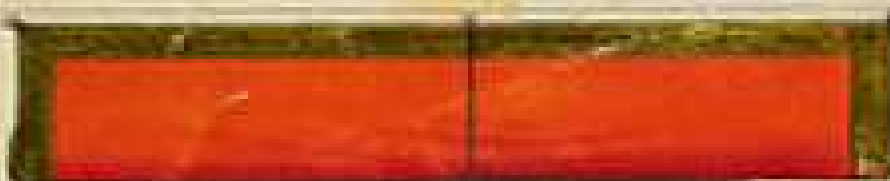


Clarissa Rodrigues Deguti Barros: Graduada em Pedagogia pela Faculdade de Educação da USP (FEUSP) e em Artes Cênicas pela Célia Helena Centro de Artes e Educação. Professora, atriz e produtora. Pesquisa relações entre Arte e Educação Teatral dentro da Educação Infantil. Atua como professora de Educação Infantil na rede privada de São Paulo.

e-mail: clarissadeguti@hotmail.com

PALAVRAS-CHAVE:

Monges. hábito religioso, Abadia São Geraldo



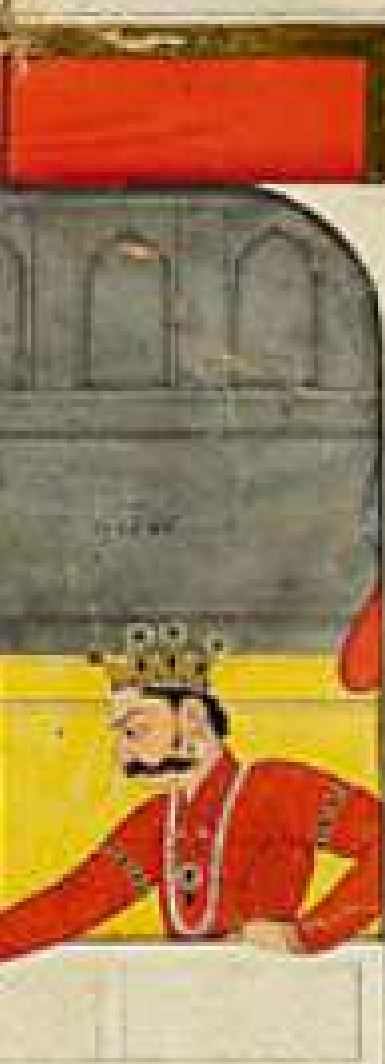
कुंज भवराज उदयपुर राजा



६०९

६१०





Capítulo 4

EXPRESSÕES EVANGÉLICAS: UM OLHAR NAS ESTRATÉGIAS DAS IGREJAS EVANGÉLICAS NA CONTEMPORANEIDADE

*Evangelical Expressions: A look at the strategies
of evangelical churches in contemporary times*

ESTEVÃO, Jonas; Mestrando em Artes da Cena; Universidade
Federal de Minas Gerais; jonasefg.3m@gmail.com

1. Introdução: a comunidade evangélica no Brasil

O presente texto pretende discorrer a respeito de como algumas igrejas evangélicas estão adotando uma nova abordagem não apenas no uso de trajes, como também de elementos cênicos como stage design e recursos de iluminação cênica, como formas de atração de um novo público mais jovem e engajado com a religião.

A população evangélica no Brasil representava, segundo o censo de 2010 do IBGE (2012), cerca de 22% da população brasileira, com 42 milhões de fiéis¹, número 61% maior que do censo de 2000² (IBGE, 2002). O aumento do número de fiéis também representa o aumento do número de denominações de igrejas evangélicas que possuem costumes e ritos próprios, desde as mais tradicionais, como outras que tem uma abertura maior para um diálogo com os jovens do mundo contemporâneo, como as igrejas Videira, Igreja Batista da Lagoinha, Base

1 Dado disponível em: <https://www.ibge.gov.br/estatisticas/sociais/populacao/9662-censo-demografico-2010.html?edicao=9749&t=destaques>. Acesso em: 02 abr. 2024.

2 Dado disponível em: <https://www.terra.com.br/noticias/brasil/numero-de-evangelicos-cresce-61-no-brasil-diz-ibge,c0addc840f0da310VgnCLD200000bbcceb0aRCRD.html>. Acesso em: 02 abr. 2024.

Missionaria PinGOD'agua, Igreja da Orla, entre outros. Dentre as mais tradicionais podemos citar a Assembleia de Deus, Igreja Universal, Igreja Adventista do Sétimo Dia, Igreja Cristã Maranata, entre outras.

As denominações evangélicas não apenas representam uma corrente teológica, mas também uma complexa rede de camadas culturais, que se manifestam de maneiras distintas em diferentes contextos e comunidades. Além de suas características fundamentais, como o anticatolicismo e a ênfase na crença no batismo do Espírito Santo, o pentecostalismo abraça um ascetismo que rejeita os valores “mundanos”³ em favor da busca pela plenitude moral e espiritual. Essa busca pela santificação e separação do sagrado do profano se reflete em uma variedade de práticas e doutrinas, que variam de acordo com a instituição e a tradição pentecostal em questão.

Ortega diz que

Em linhas gerais, o movimento ensina seus fiéis a delimitarem muito bem o sagrado em contraposição àquilo que é secular; promovendo um modo de vida onde há abstenção do objeto julgado profano com base na eisegese de textos bíblicos (2002, p.87).

Esse processo de eisegese, no qual os evangélicos interpretam e aplicam os ensinamentos bíblicos em suas vidas cotidianas, resulta em uma série de práticas e comportamentos distintivos, que vão desde restrições alimentares até normas de entretenimento e vestimentas.

3 Aqui entende-se “mundano” ou o adjetivo “do mundo” como, em um sentido simbólico, a representação de “todas as ações ou sentimentos ‘impuros’ que afastam o indivíduo de uma conexão com o sagrado em uma permanente batalha entre carne e espírito” (Gonçalo, 2016, p.14).

2. Expressões evangélicas

Existem denominações pentecostais que têm uma base de membros mais maduros, cujas práticas e prioridades refletem uma experiência de vida e uma perspectiva mais estabelecida. Essas igrejas podem valorizar tradições litúrgicas mais formais e um ensino teológico mais sólido, buscando proporcionar uma base sólida de fé para seus membros mais velhos e consolidados.

Por outro lado, é essencial reconhecer que cada uma das denominações evangélicas pode adotar abordagens distintas em relação a aspectos doutrinários e culturais, gerando assim uma variedade dentro do próprio movimento protestante. Essa diversidade não se restringe apenas à teologia professada, mas também se estende à demografia e à faixa etária de seus adeptos. De fato, as características demográficas e socioeconômicas dos membros de uma denominação podem influenciar significativamente sua identidade e práticas.

Uma das principais maneiras pelas quais essa diversidade é evidenciada é através da composição etária dos fiéis. Em muitas denominações pentecostais, observa-se uma grande presença de jovens e adultos jovens, atraídos pelas abordagens dinâmicas e contemporâneas da religião. Essas igrejas muitas vezes investem em programas e ministérios específicos para jovens, buscando envolvê-los ativamente na vida da congregação e proporcionar-lhes um espaço para expressar sua fé, além de utilizar desta maior abertura para absorver mais fiéis à congregação.

Pensando em atrair este público, nota-se que existe uma certa abertura às maneiras de vestimentas e comportamentos de algumas denominações. Uma forma de atração de jovens é encontrada na Igreja Videira, através do movimento Radicais Livres.

Os Radicais não são apenas a identidade dos jovens da Videira Igreja em Células. Os Radicais são a identidade de uma geração destinada ao avivamento. A corte faz parte desse caminho porque ela é radical. Os Radicais Livres são aqueles que escolheram servir a Deus de maneira intensa e profunda, sendo radicais contra o pecado e livres da lei da condenação. Ser um radical é seguir um caminho de santidade e pureza de maneira ímpar (Pedroza, 2009, pp. 83-84).

Eles são o coletivo de jovens da referida congregação e anualmente realizam um evento que já chegou a reunir 60 mil jovens no estádio Serra Dourada em Goiânia, onde realizam adorações e louvores, no evento chamado Conferência Radicais Livres⁴. Durante os anos da minha adolescência em que eu frequentava a igreja evangélica, fiz parte deste movimento de jovens e estive presente em algumas das conferências realizadas pelo coletivo.

O ponto que trago aqui é o fato deles utilizarem da realização de um grande evento religioso, que simula um festival. Durante 12 horas são realizados diversos shows de adoração com as mais diversas bandas gospel, agregando todos os estilos musicais, desde os clássicos, como o rock e eletrônico. Durante a edição de 2012, compareci ao Congresso e durante os cultos e momentos de adoração, era constante a presença de formas de expressões musicais diversas e até, a primeiro momento, que causam estranheza em um público cristão mais conservador. Como é o caso da Figura 1, na qual adquiri um CD com louvores eletrônicos.

4 O teaser da edição de 2023 da Conferência pode ser assistido no link Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=_RTiRVSYyRw. Acesso em: 16 abr. 2024.

Figura 1 – Jonas Estevão com o CD de música gospel eletrônica “Tudo que eu Preciso” de Hadassah Perez, durante a Conferência Radicais Livres de 2012 em Goiânia/GO



Foto: acervo do autor.

As bandas gospel selecionadas abrangem uma ampla gama de gostos e preferências musicais, garantindo que cada participante encontre algo que ressoe com sua própria sensibilidade e identidade cultural. Essa diversidade musical não apenas atrai os jovens para o evento, mas também os mantém engajados e entusiasmados ao longo de horas de apresentações.

Além da diversidade musical, a forma como os shows são produzidos e apresentados também desempenha um papel na atração e fidelização dos jovens. Durante essas apresentações, é comum observar a utilização de estruturas cênicas elaboradas, que incorporam elementos não apenas teatrais, mas também provenientes de grandes espetáculos de festivais. Essa visualidade impactante não apenas aumenta o apelo estético do evento, mas também cria uma atmosfera imersiva que transporta os participantes para uma experiência de adoração capaz de os envolver e os fazer sentir pertencentes a aquele espaço e grupo de pessoas.

O uso de elementos cênicos não está presente apenas nestes eventos, como também já dentro das próprias congregações. Partindo do exemplo da unidade de Três Marias/MG da Igreja Videira, podemos perceber que, durante toda a celebração de culto, ela utiliza de refletores e movimentos cênicos, a fim de se criar uma camada de significados semióticos e sensoriais aos fiéis ali presentes.

Os refletores cênicos são utilizados a fim de criar uma ambientação no espaço cênico de culto e celebração. A congregação em questão faz uso de colorações azuis e âmbar durante não apenas os louvores, como também durante a pregação da Palavra, pelo pastor. A iluminação também conversa com a projeção de imagens que traz também a ambientação deste lugar do divino⁵.

Contudo, a espetacularização do culto não é a única forma contemporânea de atração de jovens para dentro das igrejas evangélicas. Está ocorrendo também uma abertura em relação aos trajes aceitos dentro de certas congregações.

Gonçalo (2016) destaca que um dos principais objetivos das mulheres evangélicas é se aproximar de uma modéstia, esta entendida como

uma atitude de não chamar atenção para aquilo que não convém. Modéstia na cultura protestante seria o bom senso, uma recusa a ultrapassar os limites, uma reserva apropriada (Gonçalo, 2016, p.12).

Assim, a maneira de se vestir, deve também, ser uma forma de distinção daquelas que expressam outras religiões e participam de outros ciclos culturais. Esta “regra” que paira na sociedade protestante, se estende desde os escritos do apóstolo Paulo, que orientava a vestimenta das cristãs “de maneira diferente para que não ocorresse diferenciação com as sacerdotisas – mulheres que exerciam práticas pagãs” (Gonçalo, 2016, p.13), como explica John McArthur:

⁵ Devido a direitos autorais, não conseguimos utilizar nenhuma imagem dos cultos, mas é possível conferir como são realizados pelo vídeo disponível em: https://www.instagram.com/p/C5e03_QLqbF/. Acesso em: 16 abr. 2024.

Quando se via uma mulher sem véu e com o cabelo tosquiado ou mesmo raspado, já se deduzia que a mesma estava totalmente disponível, pois esta era a maneira como as prostitutas eram identificadas. Sendo assim, as mulheres cristãs precisavam agir com modéstia, precisavam usar o véu e manter seus cabelos compridos. O uso do véu era importante naquele contexto cultural. Deixar de usá-lo naqueles dias seria motivo de mal testemunho ou escândalo. (McArthur, 1995, p. 82 apud Gonçalo, 2016 p.13).

A pesquisadora traz em seu estudo uma nova perspectiva da maneira de se vestir das congregações que visam atrair um público mais jovem:

em estruturas mais contemporâneas, as chamadas “igrejas alternativas”, percebe-se uma tentativa em agregar, no templo, a diversidade de estilos e gostos estéticos, sobretudo aqueles ligados ao universo juvenil [...] viabiliza-se uma nova gramática nos modos de vestir, contudo, sem abandonar princípios como moralidade, decência e modéstia (idem, pp.29-30)

Nota-se, nestas denominações, uma certa liberdade para que os fiéis se vistam de maneira mais livre e a partir das suas próprias vontades, respeitando os limites que aquela comunidade entende como modesto. Gonçalo (2016) ainda relata que os estilos dos trajes dependem da característica dos fiéis. Na congregação PinGODágua⁶, os fiéis possuem um estilo considerado mais alternativo, com um estilo mais voltado ao rock e punk, graças a maioria dos componentes do culto serem músicos.

Durante meus anos participando de cultos evangélicos, me sentia mais livre para conseguir usar certas vestimentas nestas congregações que estavam mais abertas ao público jovem. Era comum que na igreja que eu frequentava que não apenas os jovens, como todos os participantes utilizassem trajes que dessem mais liberdade para exprimir uma personalidade além do discurso de pertencimento à religião.

⁶ As imagens das vestimentas da referida igreja, e de outras denominações, podem ser conferidas no artigo de Rita Gonçalo (2016).

Ao longo deste intervalo de tempo, era comum na denominação que eu frequentava que os jovens se vestissem com aquilo que era considerado “da moda” naquele período. Por volta de 2010, no auge do sucesso da banda Restart, era frequente o uso de calças coloridas. Mesmo não sendo uma atração de caráter gospel, era aceito dentro da congregação que os jovens se vestissem conforme a moda do “mundo” estava sendo seguida.

Particularmente, esta liberdade da maneira de me vestir, representava uma mensagem de abertura aos tempos contemporâneos. Era como se a igreja estivesse reconhecendo e aceitando a diversidade de expressão individual, especialmente através da moda, como parte integrante da experiência religiosa. Essa liberdade proporcionava uma sensação de inclusão e pertencimento, especialmente para aqueles que estavam buscando uma comunidade espiritual, mas que talvez se sentissem alienados por restrições de vestimenta mais rígidas em outras denominações.

Essa liberdade de vestimenta também desempenhava um papel crucial em atrair novas pessoas para a religião. Ao perceberem que não seriam julgadas pela sua aparência ou estilo pessoal, indivíduos em busca de significado e conexão espiritual se sentiam mais encorajados a participar das atividades dessa prática religiosa. Essa inclusão, por sua vez, fortalecia o senso de pertencimento a um grupo e coletivo de pessoas que compartilhavam objetivos espirituais similares.

Embora o discurso permanecesse rígido e com diversas problemáticas de falas e atitudes, esta liberdade permitia que novas pessoas tivessem acesso à religião e, conseqüentemente, os fizessem sentir pertencentes a um grupo e coletivo de pessoas que eventualmente possuíam os mesmos objetivos.

3. AMÉM: o que concluímos?

Em suma, os indivíduos apresentam uma necessidade intrínseca de conexão social, para que eles se sintam pertencentes a um grupo, como afirmam Baumeister & Leary (1995). Assim, apesar das inconsistências potenciais entre o discurso e as práticas da igreja, a liberdade na escolha de vestimenta representava um passo positivo em direção à abertura e inclusão, permitindo que novos membros se sentissem acolhidos e parte de uma comunidade espiritual em busca de significado e propósito. Qualquer utilização de discurso, meios e técnicas que qualquer religião utiliza para o convencimento e atração de mais fiéis, se faz de extrema importância e eficácia para a perpetuação dos cultos e ritos.

Após explorar as diversas estratégias adotadas pelas igrejas evangélicas na contemporaneidade, para atrair e engajar um público mais jovem, é possível entender que essas instituições estão passando por uma importante transformação em termos de expressão estética e cultural. A utilização de elementos cênicos e adaptação de rituais de culto revela um esforço consciente em se conectar com uma geração que busca formas de expressão mais dinâmicas.

É importante ressaltar, também, como Almeida (1999, p.177) diz, “as mudanças de comportamento tendem à modernização. Entretanto, convém destacar que elas ocorrem sob um discurso tradicional e não igualitário”. Dessa forma, torna-se evidente que não existe uma uniformidade na adoção dessas novas práticas entre todas as denominações evangélicas. Enquanto algumas demonstram uma maior receptividade à evolução dos costumes e tradições, outras podem permanecer mais arraigadas em preceitos e valores conservadores.

Ao adotar abordagens mais flexíveis em relação à vestimenta e ao estilo de culto, as igrejas evangélicas demonstram uma abertura para com as necessidades e preferências do público jovem, criando espaços onde os indivíduos se sintam livres para expressar sua fé de maneira autêntica. A realização de eventos como conferências e festivais, que incorporam uma

variedade de estilos musicais e recursos visuais, amplia ainda mais o alcance dessas instituições, proporcionando experiências de adoração que são marcantes na vida daqueles que estão presentes.

No entanto, é importante reconhecer que essa adaptação não está isenta de desafios e questionamentos. A busca por um equilíbrio entre a tradição e a inovação, entre a mensagem espiritual e as tendências culturais, pode gerar debates internos e externos dentro das comunidades religiosas. Diante dessas reflexões, é fundamental que as igrejas evangélicas continuem a buscar um diálogo aberto e inclusivo com todas as faixas etárias. Ao mesmo tempo, é preciso valorizar a diversidade de expressões religiosas e reconhecer que não existe uma abordagem única ou universalmente aceitável para a vivência da fé.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALMEIDA, Ronaldo de. Novo nascimento: os evangélicos em casa, na política e na igreja. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, São Paulo, v.14, n.40, 1999. DOI: 10.1590/s0102-69091999000200015

BAUMEISTER, Roy F., & LEARY, Mark Richard. The need to belong: Desire for interpersonal attachments as a fundamental human motivation. **Psychological Bulletin**, Washington, 1995. DOI: 10.1037/0033-2909.117.3.497.

GONÇALO, Rita. Moda *Church* – Performances e produções estéticas do vestir feminino em igrejas evangélicas cariocas. **Mosaico**, Rio de Janeiro, v.7, n.11, 2016. DOI: 10.12660/rm.v7n11.2016.64775.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Censo Brasileiro de 2000**. IBGE: Rio de Janeiro, 2002.

IBGE – INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA. **Censo Brasileiro de 2010**. IBGE: Rio de Janeiro, 2012.

ORTEGA, Ana Karolína Sanchez. A MODA EVANGÉLICA BRASILEIRA COMO PARADIGMA PÓS-MODERNO DA SEGUNDA NAVEGAÇÃO DE PLATÃO. **Fórum Fashion Revolution**, São Paulo, 2022.

PEDROZA, Naor. **Corte e Namoro. O desafio de um relacionamento radical**. Vinha: Goiânia, 2009.

Conhecendo o autor deste capítulo:



Jonas Estevão Ferreira Gomes: Bacharel em Artes Cênicas pela Universidade Federal de Ouro Preto. Mestrando em Artes da Cena pela Escola de Belas Artes/Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade Federal de Minas Gerais, com pesquisa em visualidades cênicas, focando nas obras de Loïe Fuller. Técnico de iluminação e iluminador cênico, formado pelo Centro de Formação Artística e Tecnológica do Palácio das Artes em Belo Horizonte.

e-mail: jonasefg.3m@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE

Expressões religiosas; Igrejas evangélicas; Vestimenta evangélica.



Aarti (oferenda de luz
aos deuses) matinal
no Rio Ganges.

Capítulo 5

A LUZ DO MUNDO: A PERFORMATIVIDADE DOS DISPOSITIVOS VISUAIS NO OFÍCIO DE TREVAS

*Light of the world: the performative role of visual devices in
the Craft of Darkness*

Resende, Laura de Paula; Doutoranda; Universidade de São Paulo;
lauraresende7@gmail.com

1. Introdução

Este artigo tem como objetivo apresentar uma breve análise acerca dos aspectos simbólicos e performativos presentes na iluminação do Ofício de Trevas, tradicional cerimônia da Igreja Católica realizado anualmente na Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar (Figura 1), em São João del-Rei, como parte da agenda de cerimônias realizadas no decorrer da Semana Santa. Para a análise buscou-se pensar a relação entre luz (claro) e trevas (escuro) considerando a liturgia da cerimônia a partir dos dispositivos visuais e aparatos técnicos¹ utilizados na representação simbólica da Paixão de Cristo, visando compreender os aspectos plásticos e performativos da iluminação que compõe o rito.

O Ofício de Trevas é uma cerimônia secular que surgiu no século XVIII, por volta de 1711, e que pertence à Liturgia das Horas Canônicas da igreja pré-conciliar compreendida em dois momentos distintos: as matinas, realizadas na madrugada, e as laudes, que ocorrem no período da manhã (Silveira, 2022). A cerimônia acontece nos três dias que antecedem o Domingo

1 Por dispositivos visuais e aparatos técnicos compreende-se aqui a variedade de possibilidades de fontes de luz e equipamentos luminosos e cenográficos que podem ser utilizados para se propor determinada plasticidade.

de Páscoa, ou seja, na quinta-feira Santa, sexta-feira Santa e no sábado de Aleluia. Com a Reforma nas normas da Igreja Católica após o Concílio Vaticano II, convocado em 1961, a tradição do Ofício de Trevas deixou de integrar a agenda das igrejas e passou a ser mantida apenas em algumas Paróquias (Silveira, 2024). Desse modo, a cerimônia realizada em São João del-Rei é bastante significativa por manter e preservar a tradição do Ofício de Trevas que se encontra praticamente extinta.

Figura 1 – Fachada da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar em São João del-Rei, Minas Gerais



Foto: Ricardo André Frantz².

² Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=40066353>. Acesso em 27 jan.2025.

De modo geral, a cerimônia tem suas orações, salmos, leituras e lamentações entoadas em latim e conta com uma orquestra de música barroca e canto gregoriano (idem). Por ser regida em outro idioma, os fiéis podem acompanhar a tradução da cerimônia e seus momentos por um folheto distribuído no início da cerimônia. Quanto à estrutura dos elementos específicos do rito, destaca-se que à direita do altar é posicionado um grande candelabro triangular chamado de tenebrário, que dispõe de quinze velas produzidas em cera comum amarela que são acesas no início da cerimônia. Tais velas representam Jesus Cristo, os onze apóstolos³ (após a traição de Judas Iscariotes) e as três Marias⁴. Após a leitura de cada salmo, as velas são apagadas uma a uma, a começar pelas inferiores, localizadas na base do tenebrário, sendo apagadas sempre da direita para a esquerda, até que reste apenas a vela localizada no vértice do tenebrário, que representa a luz de Cristo.

Quando as últimas velas estão sendo apagadas para que reste uma última acesa, as luzes que promovem uma iluminação geral e proporcionam visibilidade no interior da igreja são reduzidas e a vela que simboliza a luz de Cristo é levada para o fundo da Catedral, atrás do altar onde os presentes não a podem ver (figura 5). Nesse momento todas as luzes da igreja são totalmente apagadas e ocorre o batimento das trevas, momento em que os presentes batem com os pés no chão produzindo um estrondo que representa o abalo sísmico decorrente da morte de Cristo (Silveira, 2022). Após esse momento a última vela retorna ao tenebrário representando a ressurreição de Cristo e o retorno da luz ao mundo. As luzes da igreja são acesas novamente e os fiéis saem do edifício em silêncio.

A partir da simbologia atrelada aos aspectos luminotécnicos do Ofício de Trevas, os itens a serem apresentados a seguir mostram de forma descritiva parte dos

³ A saber: Pedro, Tiago, João, André, Filipe, Mateus, Tomé, Tiago (filho de Alfeu), Bartolomeu, Judas Tadeu e Simão.

⁴ Cléofas, Madalena e Salomé (mãe de Tiago).

dispositivos utilizados na cerimônia buscando relacionar a performatividade visual do rito religioso a conceitos utilizados no campo da iluminação cênica, reconhecendo a capacidade de tais dispositivos atuarem na composição das narrativas presentes no Ofício e seus aspectos sensoriais.

As principais referências e materiais tomados para esta análise encontram-se disponíveis no site oficial da Diocese de São João del-Rei⁵, no registro audiovisual que retrata na íntegra a cerimônia realizada em 2022, disponibilizado no canal oficial da Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar no Youtube (Pilar, 2022) e do documentário intitulado *Lux et Tenebrae*, produzido e dirigido por Lucas Silveira (2022) como parte do seu trabalho de conclusão do curso de bacharelado em jornalismo na Universidade Federal de São João del-Rei. O documentário apresenta diversas entrevistas que contemplam desde o Pároco Pe. Geraldo Magela da Silva, responsável pela Catedral a outros representantes que integram a cerimônia do Ofício de Trevas. O documentário também está disponível virtualmente no Youtube, no canal da TV UFSJ.

2. A vela como dispositivo visual e simbólico

As velas, dispositivos luminosos cuja materialidade consiste em um pavio de tecido inserido em um combustível sólido, geralmente composto por parafina, é o elemento e fonte de luz que protagoniza a simbologia do Ofício de Trevas. Sua fonte de luz é natural e quando acesa seu pavio vai sendo queimado aos poucos, produzindo certa luminosidade. Para além de sua técnica e materialidade, as velas possuem simbologias diversas e é um elemento comum utilizado em ritos, festividades e cerimônias da Igreja Católica, assim como também é amplamente utilizada em outras religiões.

Acerca da liturgia das velas no catolicismo, o próprio ato de acender uma vela já representa uma conexão com Cristo. Este ato significa que a pessoa reconhece a presença de Deus

⁵ O endereço completo é <https://diocesedesaojoaodelrei.com.br/>. Acesso em 03 fev. 2025

em sua vida e que Cristo é a luz. Acender uma vela faz parte do cotidiano de fiéis católicos que reservam algum momento para fazer uma oração e estabelecer uma conexão com Deus, mostrando sua devoção, amor e fé.

Embora seja uma fonte de luz, um dispositivo luminoso, a vela no Ofício de Trevas realizado nos dias de hoje não possui função de gerar visibilidade no interior da Igreja. Tal afirmação parte do fato de que atualmente a Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar é equipada com diversos lustres que dispõem de lâmpadas elétricas capazes de proporcionar visibilidade no interior de toda a igreja e, deste modo, a luz gerada pelas velas que integram a cerimônia é ofuscada. Dessa forma, constata-se que as quinze velas dispostas no tenebrário esculpido em madeira (Figura 2) compõem a plasticidade da simbologia, cuja função não é apenas a de gerar luminosidade, mas sim de compor a simbologia do Ofício de Trevas.

Figura 2 – Tenebrário em Tmadeira

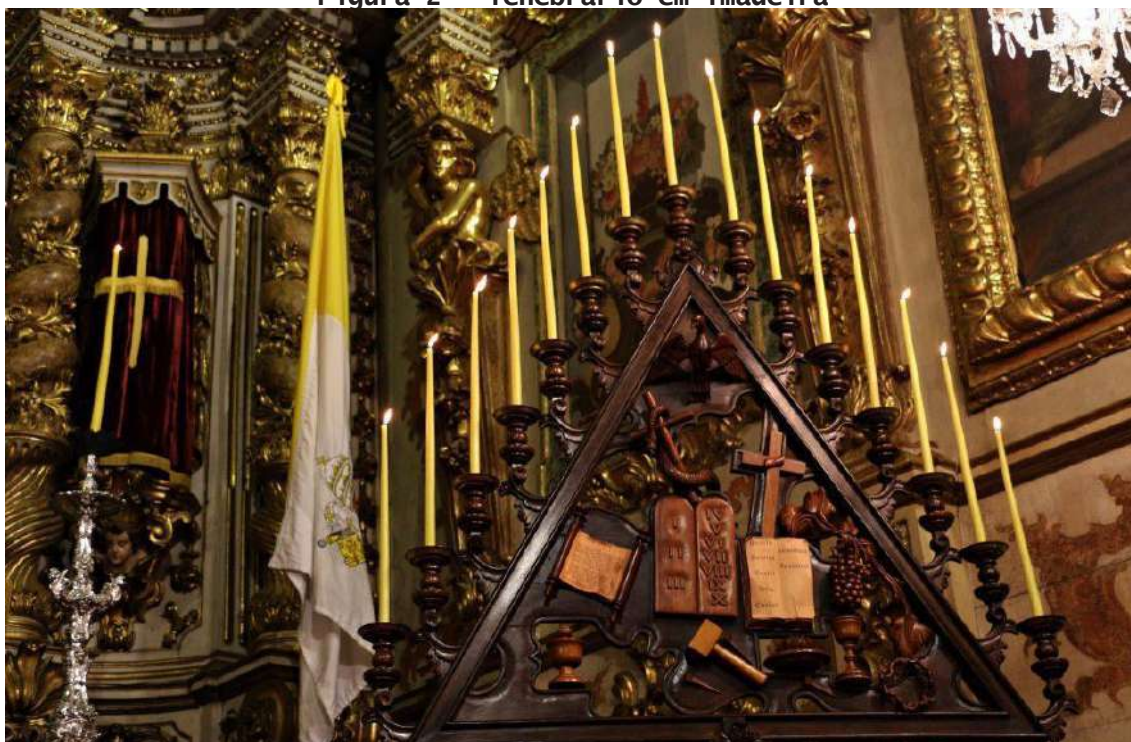


Foto: Marcos Luan⁶.

⁶ Disponível em <https://diocesedesaojoaodelrei.com.br/semana-santa-em-sao-joao-del-rei-e-marcada-novamente-pela-fe-e-riqueza-cultural/>. Acesso em 27 jan.2025.

A vela aparece como elemento cenográfico e luminoso, é ela quem orienta todas as passagens da cerimônia e que conduz o rito para o momento das trevas, em que o uso do blecaute serve para representar as trevas que emergem no momento da Paixão de Cristo. A cerimônia possui cerca de três horas de duração e a apresentação dos salmos é intercalados com momentos com cantos gregorianos, leituras e lamentações em latim (Pilar, 2022). A cada salmo um membro da igreja encarregado de manipular o tenebrário vai até o mesmo e, com o auxílio de um instrumento metálico denominado apagador, apaga a vela correspondente (Figura 3).

Figura 3 – Primeira vela (inferior esquerda) sendo apagada do tenebrário



Foto: Marcos Luan⁷.

Para além do apagamento das quatorze velas, o ato de manter a luz de Cristo, representada pela última vela acesa no

⁷ Disponível em <https://diocesedesaojoaodelrei.com.br/semana-santa-em-sao-joao-del-rei-e-marcada-novamente-pela-fe-e-riqueza-cultural/> . Acesso em 27 jan.2025.

vértice, sempre acesa, carrega a simbologia da ressurreição. Em entrevista concedida ao documentário *Lux et tenebrae: a luz do Ofício de Trevas* (2022), o Pároco Pe. Geraldo Magela da Silva salienta a espiritualidade e a fé atribuída à ressurreição, de modo que mesmo depois do *blecaute* e do batimento de trevas, os fiéis não saem na escuridão, como já citado: a vela omitida e levada para a parte de trás do altar retorna ao tenebrário representando Cristo e sua ressurreição como a luz do mundo que irrompe as trevas ao final da cerimônia.

A respeito da plasticidade da luz no rito de Ofício de Trevas, suas simbologias e o modo como a iluminação e os dispositivos visuais luminotécnicos são manipulados para compor as passagens da cerimônia, é possível estabelecer uma relação com os conceitos de visibilidade e visualidade, presentes nos estudos e práticas no campo da iluminação cênica.

Embora diversos outros conceitos tenham sido manejados no campo da iluminação, nota-se que atualmente o uso dos conceitos de visibilidade e visualidade têm prevalecido na literatura científica da área no Brasil. Tais conceitos acabam por integrar, também, parte da prática profissional de artistas da área auxiliando em seus processos de criação. Esse movimento pode ser atribuído, principalmente, à publicação da pesquisa realizada pelo iluminador e professor da Universidade Federal da Bahia (UFBA) Eduardo Tudella (2013).

De modo geral, Tudella (2013) versa sobre dois modos de se olhar e conceber a luz nos processos de criação cênica a partir do que denomina por visibilidade, conceito relacionado ao processo biológico de percepção visual que decorre da incidência de luz sobre determinado objeto tornando-o visível, e visualidade, referente ao processo que “incorpora também aspectos estéticos e poéticos que, já

presentes na dramaturgia e interagindo com a visibilidade estabelecem a visualidade” (Tudella, 2013, p. 52).

Nesse sentido, pela perspectiva do conceito de visualidade, a pessoa responsável por elaborar/criar a luz pode utilizar de elementos como a variação de temperatura, intensidade, cores, fontes, angulações, dentre outras possibilidades de arranjos que auxiliam no processo de concepção de visualidade cênica e que irão influenciar no modo como quem observa interpreta, a partir de suas experiências e subjetividades, o que está sendo visto (Simões, 2008).

É importante ressaltar que essa divisão entre os modos de se conceber e pensar os aspectos luminosos utilizados nas artes cênicas e propostos por Tudella (2013) servem para auxiliar os processos de criação e reflexão sobre iluminação, no entanto não podem ser tomados de modo separado ou vistos de forma dual e oposta. Nos processos de concepção de luz e sua posterior reflexão o que ocorre é, na verdade, uma sobreposição entre o que entende por visualidade e visibilidade em que um não pode ser pensado sem o outro. Por tal perspectiva, tomar tais conceitos para a análise da luz do Ofício de Trevas nos auxilia a compreender as reais funções dos dispositivos e fontes luminosas dispostas no espaço no decorrer da cerimônia, a intencionalidade de seu uso, a plasticidade estabelecida e as sensações geradas pela simbologia do rito e seus procedimentos.

Com base em tal ponto de vista, compreende-se que o uso das velas organizadas no tenebrário é parte fundamental na composição da visualidade do Ofício de Trevas, podendo ser tomada com centralidade devido sua função de orientar a condução do rito. Para além de instrumento de visibilidade, as velas representam a luz do mundo e são percebidas enquanto elemento e por sua representação simbólica, produzindo sentido para o que está sendo visto.

3. Aspectos sensoriais na relação entre luz e treva

Eu sou a luz do mundo; aquele que me segue não andar  nas trevas, mas terá a luz da vida. (João 8:12)

A respeito da simbologia da luz e dos dispositivos luminosos utilizados no Ofício de Trevas realizado na Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar, pode-se tomar com centralidade do dualismo entre luz e escuridão (trevas) e sua relação simbólica com algo que pode ser interpretado como pertencente   uma natureza do que seria o bem e o mal. Cristo, representado pela luz da vela que não se apaga, que é levada para fora da visão dos presentes mas que após as trevas ressurge como ponto de luz se contrapõe   escuridão, blecaute acompanhado pelo ruído estrondoso das batidas de p s dos fiéis. Essas ações do Ofício apresentam simbolicamente um contraponto entre esses dois momentos com a representação do triunfo de Cristo (bom/luz) sobre a morte (trevas/mal).

De modo semelhante, o processo de escurecimento da igreja orientado pelo apagar das velas demonstra a Glória de Cristo que vai se apagando na medida em que seu sofrimento se intensifica, marco que simboliza o amor que, de acordo com o Cristianismo, Jesus nos tinha até às últimas consequências, momento marcado pelo blecaute. As trevas, ou seja, a escuridão, nesse caso, para além de sua simbologia, transforma a iluminação cotidiana da igreja que até então cumpria sua função principal de fornecer visibilidade àqueles presentes em seu interior. Tal processo de redução da luz, que ocorre gradualmente, torna a iluminação geral/comum das lâmpadas elétricas instrumento de visualidade, produzindo outros modos de percepção sensorial que irão implicar na produção de sentidos atrelada à narrativa do rito.

A ideia da luz enquanto instrumento de visualidade é aqui compreendido como o processo complexo de percepção visual que parte da captação da luz pelo aparelho óptico e reverbera no modo como o receptor percebe e interpreta o que está sendo visto de modo subjetivo (Simões, 2008).

Figura 4 – Trecho da nave com vista superior direita



Foto: Marcos Luan⁸.

A esse respeito, se faz necessário apresentar parte da estrutura luminosa utilizada de modo geral nas cerimônias religiosas que ocorrem cotidianamente na Catedral. Esta conta com diversos lustres pendentes espalhados por sua estrutura, além de postes de luz instalados nas paredes laterais da nave, como é possível observar na figura 4. Para cerimônias e eventos especiais, a depender da necessidade, são instalados refletores móveis para auxiliar na visibilidade, como por exemplo, para atender as necessidades dos músicos da orquestra ou para viabilizar a captação de imagens em registros fotográficos e audiovisuais. Nesse último caso,

⁸ Disponível em: <https://diocesedesaojoaodelrei.com.br/semana-santa-em-sao-joao-del-rei-e-marcada-novamente-pela-fe-e-riqueza-cultural/>. Acesso em: 30 jan. 2025.

salienta-se que o Ofício de Trevas, por sua particularidade e tradição, além de movimentar o setor turístico anualmente, atrai o interesse de pesquisadores de diversas áreas e seu registro o torna importante ferramenta de produção de arquivo que pode vir a auxiliar pesquisadores interessados no tema.

Embora a iluminação própria da Catedral atualmente tenha essa característica de ofuscamento da luz propagada pelas velas, por se tratar de instalações de luz elétrica com maior potência, é possível perceber que o impacto da radiação luminosa das velas tenha sido outro, séculos atrás, considerando se tratar de uma tradição que data do século XVIII. No entanto, não foram encontradas informações precisas sobre as instalações luminosas da Catedral e suas mudanças ao longo dos séculos, sendo possível apenas considerar o fato de que a construção data de 1721, como iniciativa da Irmandade do Santíssimo Sacramento, contexto anterior ao advento da luz elétrica.

A esse respeito, pode-se ponderar que no decorrer dos anos a Catedral Basílica de Nossa Senhora do Pilar possa ter sofrido diversas alterações quanto à sua iluminação comum, desde a possibilidade de ter utilizado de velas e demais fontes de luz à base de combustão, como também pode ter contado com o uso de fontes de luz a gás em determinado período.

Nesse sentido, pode-se pensar que os aspectos sensoriais relacionados ao apagamento progressivo das velas até as trevas e a posterior luz representante da ressurreição de Cristo pudesse ser percebida de outra forma sem o ofuscamento das lâmpadas elétricas. O impacto dessas ações que marcam a cerimônia poderia ser vivenciado no tempo de duração do procedimento de apagar e tornar a acender as luzes, uma vez que as instalações de luz elétrica possibilitam o controle facilitado das condições luminosas a partir de interruptores, o que não seria viável caso a iluminação geral fosse composta por fontes de luz à combustão, por exemplo.

Tais levantamentos servem para que possamos refletir sobre a tradição do Ofício de Trevas considerando seus aspectos conservados, mas sem desconsiderar as alterações

sofridas no decorrer da história e que, de certo modo, impactam nos modos de execução e na experiência de quem vivencia o rito.

Para além dessa questão, tomando como base a estrutura luminotécnica presente na Catedral junto aos arranjos e adaptações feitas para o Ofício, é possível notar que embora a luz elétrica dos postes, luminárias, refletores e lustres pendentes não sejam intencionalmente utilizados e manipulados com o propósito de estabelecer determinada atmosfera luminosa no início do rito, inserindo certa poética visual, quando a cerimônia se aproxima do fim, junto ao apagamento das últimas velas, parte das lâmpadas elétricas vão sendo desligadas até que o momento de blecaute. Não há, portanto, uma mudança abrupta de luminosidade: a luz elétrica acompanha a ritualística do apagamento das velas do tenebrário e passa a performar visualidade, compondo a poética visual da cerimônia religiosa espetacularizada (Pilar, 2022).

Figura 5 – Registro da última vela, representando a luz de Cristo (a luz do mundo), sendo levada para trás do altar



Foto: Marcos Luan⁹.

⁹ Disponível em: <https://diocesedesaojoaodelrei.com.br/semana-santa->

O batimento das trevas, momento em que o estrondo sonoro é combinado ao blecaute para compor a produção de sentidos, é um procedimento marcante da cerimônia e sua duração é relativamente curta, logo as luzes voltam a se acender e marcam a ressurreição de Cristo (Pilar, 2022). Por mais breve que seja o batimento das trevas, toda a condução do rito até este momento produz uma experiência única e sua finalização, o blecaute seguido do retorno da última vela para o tenebrário e a saída dos fiéis em silêncio parecem marcar a presença do sagrado, uma experiência espiritual de conexão com o divino.

4. Considerações finais

De modo sintético, conclui-se que a manipulação da luz das velas no tenebrário é central no Ofício de Trevas, destacando sua importância simbólica na cerimônia. Apesar da introdução da luz elétrica na Catedral, a vela mantém seu papel na liturgia católica, preservando seu significado ritualístico. A esse respeito, destaca-se que o protagonismo da vela localizada no vértice do tenebrário e que não se apaga, representando a luz de Cristo, a luz do mundo de acordo com o evangelho de Mateus¹⁰, sustenta a performatividade enquanto dispositivo que carrega uma simbologia própria.

Da mesma forma, pode-se concluir que o processo de redução gradual da luz gerada pelas lâmpadas elétricas dispostas na igreja na medida em que as últimas velas vão sendo apagadas demonstram a centralidade do tenebrário como dispositivo que insere sentido ao rito, que propõe certa plasticidade à cerimônia e insere camadas de sentido que orientam a visualidade proposta pelas mudanças de luz.

em-sao-joao-del-rei-e-marcada-novamente-pela-fe-e-riqueza-cultural/. Acesso em 30 jan. 2025.

10 (Mateus 5:14-16).

As alterações luminosas vivenciadas de modo simbólico no início da cerimônia, onde as velas são apagadas, mas sem gerar impacto na visibilidade geral, e que caminham para o escurecimento e o blecaute que representa a chegada das trevas com a Paixão de Cristo e sua posterior ressurreição parecem ter papel crucial para a experiência proposta na cerimônia e vivenciada pelos/as pessoas ali presentes. Vale ressaltar que este não é o único elemento que conduz a experiência de quem está presente no Ofício de Trevas e que o ritual é marcado por uma série de outras ações e procedimentos que implicam nos modos como a cerimônia é percebida, como exemplo, pode-se tomar a relevância dos aspectos sonoros como as músicas tocadas pela orquestra, o canto gregoriano e o estrondo final.

A respeito dessa experiência vivida no rito e descrita como espiritual, o músico Rodrigo Sampaio, regente da Orquestra Ribeiro Bastos, em entrevista concedida à Lucas Silveira (Silveira, 2022), fala sobre sua percepção acerca da cerimônia e destaca que, embora as pessoas não compreendam o que está sendo dito em latim, a experiência de estar ali e se deixar levar pelo ritual, é mais forte e marcaria a presença do sagrado.

Tal experiência é orientada por uma série de procedimentos que compõem o ritual e a relação entre luz e trevas, plasticamente apresentada por meio dos dispositivos luminosos mencionados, seria parte desse arranjo maior que estrutura o Ofício de Trevas. A simbologia dos aspectos sonoros, luminosos e o espaço sagrado da Catedral conduzem os/as presentes a um estado de conexão espiritual específico que marca a ligação dos/das fiéis com Deus.

A preservação da tradição do Ofício de Trevas, opcional após a Reforma nas normas da Igreja consequentes ao Concílio Vaticano II, é de grande relevância histórica por se tratar de uma cerimônia praticamente extinta, mas que possui grande importância para a população local e para a história da liturgia Católica de modo geral. São João del-Rei, cidade palco da cerimônia, fica localizada na região do Campo das Vertentes, em Minas Gerais e possui 90.225 mil habitantes

(IBGE, 2022). A cultura local é fortemente marcada pela religião católica, de modo que o patrimônio histórico arquitetural da cidade, composto em grande parte por edifícios sagrados, e as festividades religiosas que ocorrem no decorrer do ano são de grande relevância cultural e afetam diversas áreas, como por exemplo, o turismo da região.

Foi considerando tais aspectos que as cerimônias do Ofício de Trevas foram ajustadas, em dia e horário, para que pudessem receber maior quantidade de fiéis e visitantes. Reconhecer a relevância histórica, que se expande para além do impacto na cultura e economia local fez com que o Ofício de Trevas fosse tomado, mesmo que de forma breve, como objeto de estudo.

Para concluir, pode-se considerar que há uma série de características dos procedimentos realizados no âmbito do ofício de trevas que se aproximam aos modos de conceber e refletir sobre o uso da luz nas artes cênicas e suas múltiplas possibilidades, contemplando as necessidades de fornecimento de visibilidade para que se possa acompanhar o que está sendo representando, como também, os aspectos criativos relacionados à forma e aos modos como a luz é esteticamente pensada para estimular determinada percepção em quem observa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BIBLIA. Português. Bíblia Sagrada. Tradução de João Ferreira de Almeida. Sociedade Bíblica do Brasil, 1995.

IBGE. Censo Demográfico 2022. Rio de Janeiro: IBGE. 2022.

LUCIANI, Nadia Moroz. Iluminação cênica: a performatividade da luz como elo entre a cena e o espectador. 2020. 683 f. Tese (Doutorado) – Curso de Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2020.

SILVEIRA, Lucas. Lux et tenebrae: a luz do ofício de trevas. São João Del-Rei: Tv Ufsj, 2022. Youtube, 16 de abril de 2022. 15min41s. Disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=pRZxjbn5YSc&ab_channel=TVUFSJ. Acesso em: 02 fev. 2025.

PILAR, Paróquia da Catedral Basílica de N. Sr.^a do. Ofício de Trevas. Youtube, 16 de abril de 2022. 2h32min. Disponível

em: https://www.youtube.com/watch?v=IoxeOySarU0&ab_channel=CatedralBas%C3%ADlicadeNossaSenhoradoPilar. Acesso em: 02 fev. 2025.

SILVEIRA, Lucas. Tradição secular: ofício de trevas será realizado hoje, 13, em são joão del-rei. 2022. Disponível em: <https://diocesedesaojoaodelrei.com.br/tradicao-secular-oficio-de-trevas-sera-realizado-hoje-13-em-sao-joao-del-rei/>. Acesso em: 05 abr. 2024.

SIMÕES, Cibele Forjaz. Á luz da linguagem. 2008. 232 f. Tese (Doutorado em Teoria e Prática do Teatro) – Programa de Pós-Graduação em Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2008.

TUDELLA, Eduardo Augusto da Silva. Práxis cênica como articulação de visualidade: a luz na gênese do espetáculo. 631 f, 2013. Tese (Doutorado) – Escola de Teatro. Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2013.

Conhecendo a autora deste capítulo:

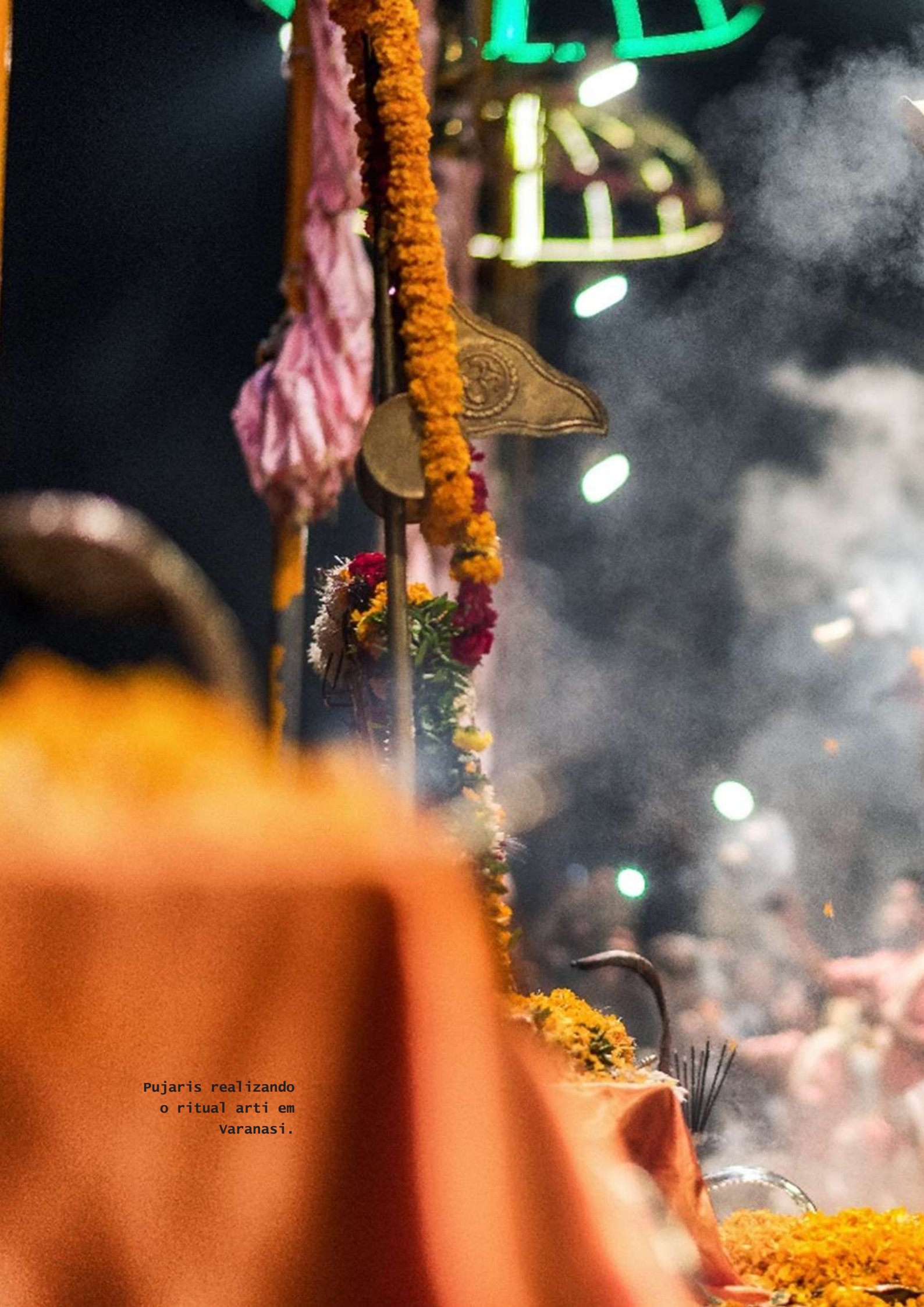


Laura Resende: Doutoranda em Artes Cênicas pela ECA/USP. Mestra em Artes Cênicas e graduada em Teatro Licenciatura pela UFSJ. Possui experiência e interesse de pesquisa e atuação nas áreas de iluminação cênica, teatro performativo, dança-teatro, performance e urbanidades. Atua como docente pela Secretaria de Educação do Estado do Espírito Santo ministrando a disciplina de Arte.

e-mail: lauraresende7@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE

Ofício de trevas; Luz do mundo; Simbologia da luz.



Pujaris realizando
o ritual arti em
Varanasi.



Capítulo 6

ÀSESE: A MORTE NÃO É O FIM DA VIDA

Àsesè: Death isn't the end of life

Brasil, Luan; Mestrando; Universidade de São Paulo;
Luanbrasil@usp.br

Introdução

Uma das crenças fundamentais dos iniciados no candomblé é a visão de que a morte não representa o fim absoluto da vida. Para nós, a eternidade do espírito constitui um pilar litúrgico essencial que molda a compreensão da nossa religiosidade. Nesse contexto, vida e morte são polos complementares que se interligam, onde a morte de um iniciado é apenas um fenômeno que assinala, em certos casos, a transição de sua existência terrena atual para outra (Bastide, 2001).

Nos candomblés de origem nagô-iorubá, essa crença se manifesta em uma série de rituais dedicados ao culto de ancestrais, tanto familiares quanto espirituais. Entre eles, destaca-se o àsesè¹, um ritual fúnebre destinado aos iniciados de diversas religiosidades de matriz africana.

1 A palavra àsesè é de origem iorubá e sua grafia reflete a complexidade fonológica da língua africana. No entanto, no Brasil, é comum encontrar a escrita alternativa axêxê. Essa variação é um exemplo de como a cultura e as línguas africanas se adaptaram e foram reinterpretadas no contexto brasileiro. A troca de àsesè por axêxê evidencia um processo de tradução e adaptação cultural, no qual elementos de uma tradição são transformados para se ajustarem ao novo ambiente linguístico e cultural. Essa mudança não apenas reflete a interação entre as línguas, mas também o processo contínuo de fusão e adaptação das práticas religiosas africanas no Brasil, onde as tradições são reinterpretadas e ressignificadas de acordo com o contexto local.

Este capítulo pretende explorar os aspectos litúrgicos, sociais e culturais que envolvem o ritual de àṣeṣè. Inicialmente, as especificidades litúrgicas desse rito serão contextualizadas, com ênfase em candomblés de origem nagô-ioruba. Em seguida, será abordado o mito que esclarece algumas noções e concepções sobre corpo e pessoa nesta perspectiva. Por fim, serão apresentadas algumas das variações desse rito, oferecendo uma visão abrangente e, ao mesmo tempo, detalhada de sua importância espiritual e cultural.

Lésè ègun, lésè òrisà e a perspectiva adotada

A compreensão clara da liturgia que orienta os rituais fúnebres de diversas comunidades de candomblé requer a análise de pontos chave que permeiam esses rituais. Um aspecto crucial é a distinção entre os sistemas de culto aos orixás e aos egúns nos contextos rituais nagôs. A expressão òtò ni ègun, òtò ni òrisà, que significa “os egúns são totalmente diferentes dos orixás”, destaca a diferença entre essas divindades e os rituais associados a elas, que se manifestam a partir dos cultos *lésè ègun* e *lésè òrisà*² (Santos, 2004). Nos terreiros *lésè òrisà*, a liturgia abrange o culto a diversas divindades para além da ancestralidade, com uma espacialidade distinta que inclui o *Ilé-Ibo-akú*, espaço físico destinado ao culto de ancestrais. Em contraste, nos terreiros *lésè ègun*, há vários quartos, casas e espaços dedicados ao culto ancestral, sendo o principal o *lésànyin*. A partir dessas espacialidades, emergem ritos que distinguem os dois cultos, que apesar de apresentarem motrizes culturais³ similares, possuem diferentes divindades e performatividades que circundam os rituais de cada tradição.

2 Esses termos também são utilizados para se referir aos adeptos de cada culto. Por exemplo, um iniciado em candomblé pode ser chamado de lésè òrisà.

3 Conceito empregado por Ligiéro (2011) para definir um conjunto de dinâmicas culturais utilizadas na diáspora africana para recuperar os comportamentos ancestrais africanos. Refere-se a matérias e práticas trazidas para o Brasil por negros escravizados vindos da África subsaariana compostos por diversas etnias.

A perspectiva adotada neste capítulo é a dos terreiros *lésè òrisà*, que, apesar de reverenciar os ancestrais, têm suas bases litúrgicas voltadas para o culto de orixás. Especialmente, consideraremos o terreiro *Ilé Àṣẹ̀ Òjúiná Sòròkè Èfòn* como objeto central desta análise, terreiro da nação *Èfòn* onde fui iniciado ainda criança e atuo como *Bàbá ẹgbé*⁴.

Noções de corpo, pessoa e morte no candomblé nagô-iorubá

A noção de corpo como elemento visível e materializado da vida terrena em comunidades de candomblé *lésè òrisà* de origem nagô iorubá é composta por elementos vitais externos e internos, com características físicas e espirituais que se entrelaçam de maneira constante e concebem a corporeidade de um indivíduo.

O *ará* é a representação visível do ser humano, o corpo físico do indivíduo, uma manifestação material e tangível da corporeidade do mesmo e, por consequência, um elemento vital externo. Esta noção de corporeidade também é composta por elementos vitais internos, tidos como espirituais, que fornecem características fundamentais para o entendimento de corpo e pessoa no candomblé. O primeiro deles é o que chamamos de *emí*, o sopro vital. Este elemento preenche o corpo físico do indivíduo, possibilitando a manifestação terrena e animada deste corpo, tornando-o, assim, vivo. Um outro elemento de caráter espiritual é o que chamamos de *okán*. Apesar da tradução literal deste termo para o português remeter ao órgão vital coração, no contexto do candomblé, segundo Pierre Verger, *okán* invoca a ideia de espírito, alma e consciência. Ele representa um sistema vital que institui

4 *Bàbá ẹgbé*, termo oriundo do idioma iorubá, que em português significa pai da comunidade. Esse cargo desempenha um papel fundamental ao lado do Babalorixá, a figura central em um terreiro de candomblé. Sua função envolve não apenas a preservação da ordem, tradição e hierarquia dentro da casa religiosa, mas também se estende para além das fronteiras do terreiro, desempenhando um papel crucial ao representar a instituição religiosa, estabelecendo conexões e colaborando com outras casas de candomblé e instituições afins.

e regula tanto a dimensão física quanto a espiritual do ser humano (Verger; Leite, 2008).

Um terceiro elemento vital interno constitutivo da noção de corpo e pessoa é o *orí*. Embora muitas vezes seja usado para se referir à cabeça física de um indivíduo, *orí* transcende a matéria e é estabelecido pelo antropólogo Fábio Leite como a “cabeça interna” (Leite, 2008, p.30). Este elemento, sediado na cabeça física do ser humano, configura um princípio vital espiritual relacionado à individualidade e ao destino: trata-se de uma divindade pessoal inerente a cada um de nós, sendo um orixá individual a ser cultuado e responsável pela perpetuação e imortalidade de um indivíduo.

A morte de uma pessoa é entendida como o fim de sua existência visível e de sua corporeidade física. Contudo, esse fato não implica a aniquilação dos elementos vitais espirituais que compõem esse corpo, mas sim a ausência de *emí* (sopro vital) no *ará* (corpo). O término dessa experiência guarda em si um caráter mágico, onde a ausência desse sopro vital transforma *orí* em um *ègun*⁵, transformando esse indivíduo falecido em um ancestral a ser cultuado ou reencarnado, seja de forma real ou simbólica, tornando-o por consequência imortal. Portanto, a morte não é vista como o fim, mas sim como o renascimento para uma nova vida e o começo de uma experiência que transcende a materialidade.

O Itã, ou mito, da criação na perspectiva nagô-iorubá

Para nós, a constituição do corpo físico e espiritual de um ser humano, bem como as características de seus elementos vitais, é narrada no mito iorubá sobre a criação do homem. O *Bàbálòrìṣà* Veber de *Soròkè*⁶, em depoimentos orais colhidos

5 Energia espiritual que representa o espírito desencarnado.

6 Iniciado em 1994 pela *Ìyálòrìṣà* Neuri de *Ògúnjá*, o *Bàbálòrìṣà* Veber de *Soròkè* é sacerdote e fundador do *Ilé Àṣẹ̀ Òjúiná Sòròkè Èfòn*, considerado por muitos membros da nação como o principal guardião e mantenedor da tradição *Èfòn* no Brasil, dedicado a manter viva a praxe recebida de seus ancestrais (Brasil, 2023).

em 2024, nos conta que *Olórun*⁷ confiou ao seu filho Òbàtálá a tarefa de criar todos os seres vivos. Diante das dificuldades encontradas na criação do ser humano, Òbàtálá recorreu à assistência dos outros orixás para obter possíveis matérias-primas para moldar o corpo, mas nenhuma das alternativas propostas por eles se mostrou adequada. Após várias falhas nesse processo, o orixá *Ikú*, também conhecido como a morte, levou a Òbàtálá uma mistura de água e terra, possibilitando que ele moldasse o corpo humano a partir da lama. No entanto, essa lama carecia de firmeza.

Ao observar a frustração de seu filho diante de sua criação, *Olórun* soprou o *emí* na mistura de barro, conferindo vida ao corpo recém moldado por Òbàtálá. Com isso, o deus supremo garantiu que o corpo agora tivesse vida, mas ainda assim faltava uma identidade individual que tornasse o ser humano único. Para resolver este problema, *Olórun* solicitou que *Bàbá Àjálá* modelasse o *orí*, a cabeça, completando a formação do ser humano e lhe conferindo individualidade. A partir desse momento, o divino se uniu à matéria, dando vida aos seres humanos e Òbàtálá finalmente concluiu a tarefa proposta por seu pai.

Em sinal de gratidão por ter fornecido a lama para a moldagem do corpo humano, Òbàtálá concedeu à *Ikú* o direito de devolver à terra a lama usada na criação de cada indivíduo, estabelecendo uma harmonia entre a vida e a morte, entre o divino e o material, seguindo um curso sustentável da criação. Além disso, *Olórun* atribuiu ao orixá Nanã a missão de remodelar essa matéria devolvida por *Ikú*, criando um novo corpo a ser habitado por um outro *emí*, *orí* e *okàn*, ou seja, um outro indivíduo, reforçando, assim, a crença no ciclo infinito da vida, expressa na cosmovisão iorubá.

Àṣeṣè: um ritual de celebração

O ritual de àṣeṣè tem como principal objetivo celebrar o indivíduo falecido. Ele é marcado por diversos ritos, entre

⁷ O Deus supremo, criador do universo. Também chamado de *Olódùmarè*.

eles, a desvinculação do espírito (*orí, emí e okán* – elementos vitais internos e materiais) do corpo (*ará* – elemento vital externo e material), permitindo que o indivíduo iniciado na religião tenha a oportunidade de um recomeço em uma nova vida espiritual e/ou terrena após a sua morte.

Considerando que os contextos em que cada ser humano falece podem ser diversos, as formas de realização deste ritual fúnebre também variam. Com o intuito de apresentar o ritual de maneira didática, o dividiremos em três etapas: o momento em que o terreiro recebe a notícia do falecimento de um membro da sua comunidade, os ritos que necessitam da presença do corpo do falecido e os ritos que ocorrem no terreiro logo após o enterro desse indivíduo.

Em um primeiro momento, quando o terreiro é devidamente informado sobre a morte de um membro iniciado, iniciam-se os preparativos para a realização do ritual de *às-es-è*. Nesta fase inicial, todos os símbolos associados à festa e à alegria que adornam o cotidiano do terreiro, como laços e bandeirolas, são removidos. Os *igbás orisàs* e assentamentos individuais⁸ (figura 1) da pessoa falecida serão levados para o pé da árvore de Irôco⁹ (figura 3). As quartinhas e talhas, habitualmente preenchidas com água, serão esvaziadas

8 Os *igbás Orisàs*, também conhecidos como assentamentos, são a materialização dos aspectos divinos dos orixás. Cada *igbá* representa um orixá específico e é composto por uma variedade de elementos simbólicos como o otá (pedra que simboliza o ponto focal da energia desse orixá assentado), búzios, moedas, entre outros. A maneira como cada orixá é assentado varia de acordo com suas características e determinações apresentados no jogo de búzios. Esses *igbás* podem ser feitos de barro, louça, ferro, e outros diversos materiais que variam de acordo com as características do orixá que será assentado. Cada iniciado possui seus próprios *igbás*, que simbolizam e se conectam aos orixás que governam e guiam o destino pessoal de cada indivíduo. Um terreiro de candomblé também abriga diversos *igbás Orisàs* que são cultuados de forma coletiva, os *ojubós* (figura 2), que exercem a função de regular e proteger a energia vital do terreiro, conhecida como axé. Ao contrário dos *igbás* individuais, os *ojubós* não são devolvidos para a natureza e permanecem como parte integrante do espaço sagrado de um terreiro de candomblé enquanto ele existir.

9 Irôco é um orixá, uma das árvores sagradas presentes em um terreiro de candomblé e é protagonista em diversos mitos da cosmologia iorubá. Acredita-se que as raízes de Irôco simbolizam a conexão do novo mundo com o continente africano, sendo assim um signo de ancestralidade essencial para a prática ritual da nossa religião. A espécie da árvore em que ocorre o culto a Irôco é a *Ficus gomelleira*, conhecida popularmente como gameleira-branca.

para simbolizar a transição da vida para a morte. Esses assentamentos serão então cobertos por um *alá*¹⁰, um pano branco que não só cobre a vida do ser humano no momento de sua iniciação, considerada como o renascimento de um indivíduo, mas também o cobre no momento de sua morte física. Sobre esse pano branco serão dispostos talos de mariuô, peregrum e folhas aroeira – algumas ervas sagradas.

Esses procedimentos devem ser realizados o mais breve possível, normalmente poucas horas após a morte do indivíduo. Acreditamos que diante da morte o recém-desencarnado se sinta perdido e não compreenda o que ocorreu, indo diretamente ao terreiro em busca de esclarecimentos. Depois deste primeiro processo, o sacerdote responsável pelo terreiro consulta o jogo de búzios e pede orientações aos orixás sobre como proceder com as etapas seguintes do ritual.

Figura 1 – *Igbás orisàs* individuais dentro do peji



Fonte: Acervo Ilé Àṣẹ̀ òjúiná Sòròkè Èfòn.

¹⁰ O *alá* é um pedaço de pano branco, normalmente do tamanho de um lençol, utilizado em diferentes momentos rituais do candomblé. Esse pano pode ser enfeitado, bordado de *Richilieu*, *guipir* ou liso. Segundo o pesquisador Zeca Ligiéro, a cor branca representa a luz solar responsável pelo oxigênio que respiramos e simboliza a origem de toda matéria, tratando-se de todas as cores em uma só (Ligiéro, 2023).

Figura 2 – Exemplo de *Ojubó* (no caso, do orixá Oxumarê)



Fonte: Acervo Ilé Àṣẹ Òjúná Sòròkè Èfòn.

Figura 3 – Árvore Irôco do Ilé Àṣẹ Òjúná Sòròkè Èfòn



Fonte: Acervo Ilé Àṣẹ Òjúná Sòròkè Èfòn.

Após essa etapa inicial, o sacerdote e os membros do terreiro se preparam para os rituais que requerem a presença do corpo do falecido. Esses rituais serão realizados dentro do próprio terreiro, em uma funerária ou na capela do cemitério onde o indivíduo será velado e enterrado¹¹.

Durante esses rituais, o corpo será lavado com ervas apropriadas e vestido com roupas de ração brancas de acordo com os costumes tradicionais do candomblé: no caso de homens, os trajes incluirão o calçolão, a bata, e um pano de cabeça; para as mulheres, o calçolão, camisu, pano da costa, saia de ração e pano de cabeça. É importante ressaltar que os trajes escolhidos para o enterro de uma pessoa são os mais simples possíveis, refletindo a crença de que perante a morte não haverá espaço para luxos e extravagâncias.

Quanto aos ebômes e sacerdotes, há um elemento específico que irá compor o traje do falecido no momento do enterro: o seu *hungeve* (figura 4), a conta de grau que simboliza a maior idade no candomblé, um símbolo sacerdotal recebido na obrigação de sete anos. No caso da nação *Ẹfọn*, o ebôme ou sacerdote será enterrado com seu *hungeve* e com sua conta de *Olóòròkè*, “um ilequê¹² considerado a conta de grau da nação *Ẹfọn*” (Brasil, 2023. p. 223), que também simboliza a maior idade (figura 5).

11 Vale ressaltar que os iniciados em nossa tradição são sepultados, na grande maioria dos casos, em cemitérios convencionais. No candomblé, temos a crença de que um indivíduo falecido deve ser obrigatoriamente enterrado, não havendo a possibilidade de cremação. O corpo deve ser devolvido e consumido pela natureza, para assim, haver o reaproveitamento dessa matéria orgânica para modelagem de um novo indivíduo por Nanã, como narrado no mito anteriormente.

12 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 próprios, recebem nomes específicos” (Souza, Patrícia Ricardo de, 2007, p. 12).

Figura 4 – Hungeve



Fonte: Acervo *Ilé Àṣẹ òjúíná Sòròkè Èfòn*.

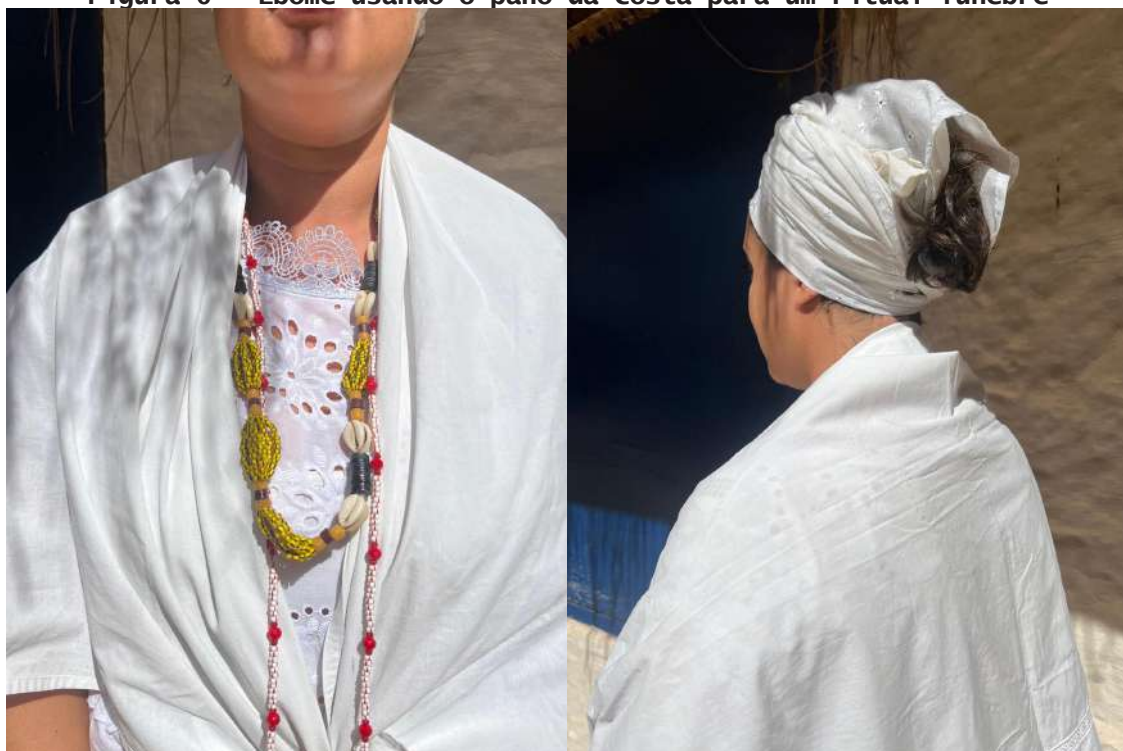
Figura 5 – Ilequê de Ọ́loroque



Fonte: Acervo *Ilé Àṣẹ òjúíná Sòròkè Èfòn*.

Essa regra de vestimenta que tange a simplicidade também se aplica às pessoas que vão ao enterro de um iniciado. Elas deverão vestir roupas de ração simples na cor branca, usar contas e ilequês, chinelos sem salto e cobrirão suas cabeças com eketés ou panos de cabeça brancos. As mulheres, em sinal de luto pelo falecimento de um *lésè òrisà*, usarão o pano da costa sobre os ombros (figura 6), como um manto, em vez de na cintura ou na altura dos seios.

Figura 6 – Ebôme usando o pano da costa para um ritual fúnebre



Fonte: Acervo *Ilé Àṣẹ̀ Òjùíná Sòròkè Èfòn*.

Outro detalhe importante no traje dos participantes de um enterro ou qualquer rito que evoque energias de ancestrais é a utilização do ilequê ou conta do orixá Xangô: a conta vermelha e branca, usada pela ebôme na figura 6. Essa especificidade tem origem no mito onde Xangô, foi o único orixá a ter uma experiência terrena. Este ilequê simboliza a conexão com Xangô e a reverência à sua experiência de vida e morte, refletindo a profundidade e a importância de seu papel na proteção dos indivíduos vivos durante esse ritual.

Após o preparo do corpo, realiza-se o rito de retirada de *Osú*¹³, um momento crucial que marca a transição do falecido para o próximo estágio espiritual. Então, o enterro será conduzido conforme as normas da obrigação religiosa e as orientações previamente determinadas pelo jogo de búzios. Durante esse processo, serão entoadas cantigas que reverenciam o papel e a posição que o falecido desempenhou em vida dentro da comunidade de candomblé.

No ato do enterro, a cova será cuidadosamente preparada e o *otá*¹⁴ do *Igbá orí*¹⁵ será colocado pelo sacerdote responsável dentro do túmulo. Acredita-se que o *orí*, representando a essência individual, acompanhará seu filho em todas as fases da existência, desde a fecundação até o nascimento, passando pelo desenvolvimento como indivíduo, a morte e o pós-morte. *Orí* também estará presente durante o tempo de reciclagem do corpo e espírito, até o renascimento. Embora o corpo físico se transforme, a essência do *orí* permanece constante. Durante o enterro serão entoados cânticos que visam proporcionar segurança e confiança ao indivíduo que parte, guiando-o em sua jornada espiritual e demonstrando o apoio dos membros da comunidade diante do descarte desse membro do terreiro.

13 *Osú* é um símbolo que marca a iniciação do indivíduo no candomblé. No ato da iniciação, o indivíduo tem sua cabeça raspada e coberta por uma massa em formato de pirâmide, similar ao topo da cabeça de uma galinha d'angola. Esse ritual simboliza a ligação do iniciado com o novo mundo sagrado que ele está adentrando e, diante da morte, essa ligação precisa ser rompida.

14 O *otá* é a pedra que simboliza o ponto focal da energia de um orixá assentado. No caso de *Orí*, essa pedra representa a cabeça imortal de um indivíduo.

15 O *igbá orí* é um assentamento feito em uma sopeira de louça branca ou em uma bomboniere de cristal. Esse assentamento singular representa o *orí* de cada indivíduo. Todo iniciado possui um *igbá orí*, simbolizando sua essência e seu destino pessoal. De acordo com o mito da cosmologia iorubá, narra-se que durante a criação de *orí* por *Bàbá Àjálá* este se encontrava embriagado de vinho de palma e, por consequência, esqueceu de acrescentar certos elementos que iriam compor o *orí* de cada ser humano. Para remediar essa lacuna e proporcionar o equilíbrio necessário para que cada indivíduo siga seu destino de maneira plena, assenta-se *igbá orí*, acrescentando os elementos materiais esquecidos por *Bàbá Àjálá*.

Após o enterro, o *osú* retirado do corpo do falecido será depositado em uma quartinha virgem dentro de um alguidar, junto com os outros elementos utilizados no ritual de retirada de *osú*. Esse conjunto de materiais será levado para o terreiro e permanecerá no *ilê-ibô-aku* até o fim da cerimônia de *àșeșè*.

Após o retorno do enterro, ao chegar no terreiro, o sacerdote se dirige aos pés da árvore de Irôco, onde os *igbás* do falecido foram colocados previamente. Lá ele entoará um *orikí*¹⁶, solicitando que os orixás se retirem desses *igbás*, deixando-os vazios. Com isso, restarão apenas as partes físicas dos assentamentos, compostas por pratos, quartinhas, búzios e outros elementos. Esses assentamentos agora reduzidos aos seus componentes materiais serão levados junto dos itens resultantes do rito de retirada de *osú* para *ilê-ibô-aku*, e permanecerão lá até o último dia do ritual de *àșeșè*.

Com a conclusão dessa etapa são finalizadas as obrigações relacionadas ao corpo físico do falecido, iniciando-se as obrigações e celebrações do ritual de *àșeșè*. O principal objetivo desse ritual é celebrar os feitos do falecido durante sua jornada nesta encarnação recém-concluída e encaminhar seu egúm para uma nova trajetória. A duração do *àșeșè* pode variar de acordo com a hierarquia que o falecido exercia no terreiro, podendo ser de três, cinco ou sete dias. A forma e a duração da cerimônia são determinadas pelo jogo de búzios e geralmente começam no dia seguinte ao enterro. Vale ressaltar que o ritual de *àșeșè* pode ser adiado por semanas, meses ou até mesmo anos devido a questões financeiras, uma vez que se trata de um ritual dispendioso.

16 “Nome atributivo, geralmente uma frase aglutinada, poema ou cantiga, expressando algo heroico ou valorizado. Define qualidades ou fatos particulares de linhagens, deuses e divindades” (Santos, 2004). *Orikí* é entoado para evocar orixás e divindades em momentos específicos, havendo diversos deles para situações e ritualísticas particulares.

No primeiro dia do ritual de àșeșè, ao entardecer, todos os membros do terreiro se vestem de branco, e o barracão será minuciosamente preparado para a cerimônia. Os elementos necessários para a realização do ritual estarão dispostos centro do salão, cobertos por um pano branco. A obrigação se inicia com a preparação dos membros do terreiro para a cerimônia, onde suas pálpebras serão pintadas com *efun*¹⁷ (figura 7), a fim de proteger suas visões contra possíveis aparições de egúns, e um fio de mariuô¹⁸ (figura 8) será amarrado em seus pulsos esquerdos. Os trajes seguirão as mesmas diretrizes do enterro.

Figura 7 – Olhos pintados com *efun*



Fonte: Acervo Ilé Àșe òjúíná Sòròkè Èfòn.

17 Um pó branco mineral utilizado em vários rituais do candomblé.

18 Um filete da folha do dendezeiro.

Figura 8 – Dendezeiros e fio de mariuô



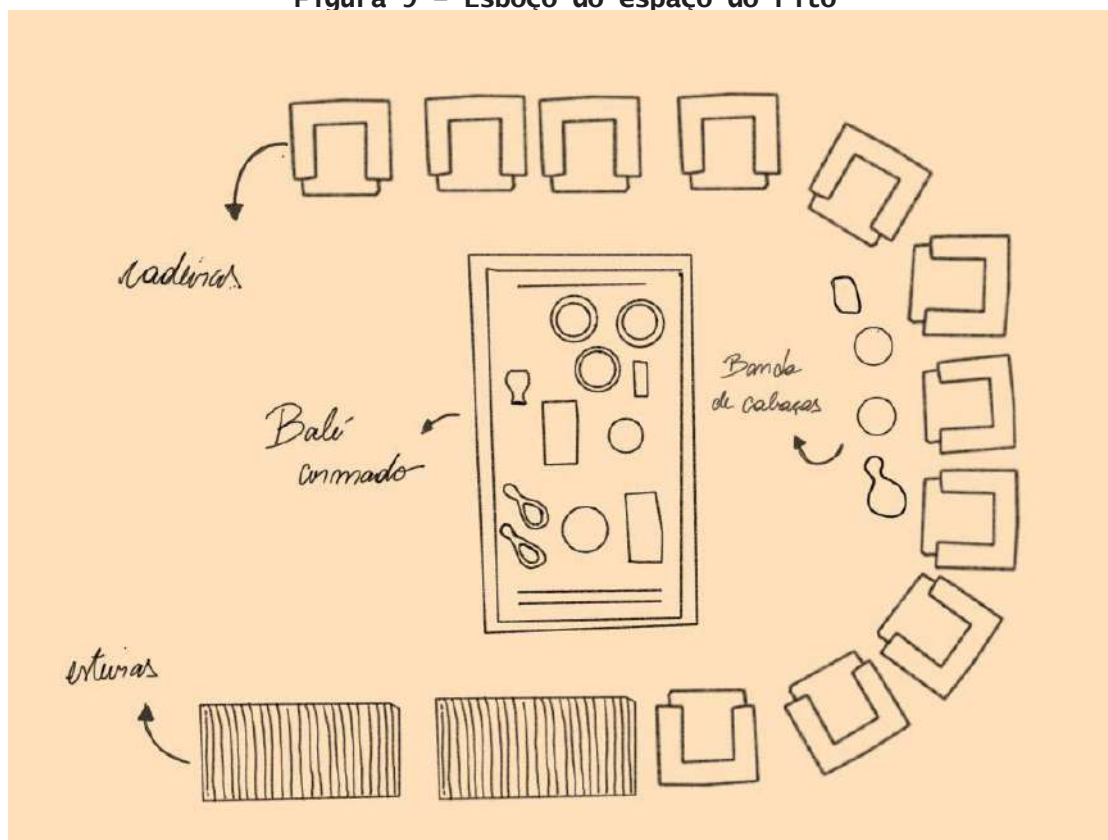
Fonte: Acervo *Ilé Àṣẹ̀ Òjúíná Sòròkè Èfòn*.

Os componentes fundamentais para esse ritual são, de maneira sintetizada: uma banda de cabaças, composta por porrões, abanos, alguidares e cabaças, que serão utilizados como instrumentos musicais; o balé, que consiste em uma grande bandeja branca com comidas secas destinadas aos *Bàbá Ègúnn* da casa; uma quartinha vazia deitada no chão; uma vela branca e; uma cabaça contendo areia e outra contendo moedas.

As luzes são apagadas, e os membros do terreiro se posicionam em cadeiras ou esteiras dispostas em círculo ao redor desses elementos. A organização do espaço do rito está disposta na figura 9.

O responsável pela cerimônia acenderá a vela, colocará a quartinha em posição vertical e a encherá com água. A cerimônia de *àṣeṣẹ̀* será oficialmente iniciada com a entoação da primeira cantiga pelo sacerdote responsável, seguida pela remoção do pano branco que cobre os materiais, marcando o início do primeiro dia de ritual.

Figura 9 – Esboço do espaço do rito



Fonte: Autoria própria

Serão entoadas, cantadas e dançadas uma série de cantigas fúnebres, em diversos dialetos das nações de candomblé, incluindo as tradições Jeje, Angola, Ketu, *Èfôn* e outras. Essa prática está ligada à crença de que todos somos iguais perante *Ikú*, ou seja, perante a morte. Durante a dança, que será realizada individualmente, os participantes se posicionam de frente para os elementos centrais do salão, em contraste com o formato habitual de dança em roda e coletiva presente no candomblé. A ordem da dança seguirá a hierarquia do terreiro, com os mais velhos precedendo os mais jovens. Ao entrar para dançar, cada participante passará uma moeda por seu corpo e a depositará na cabaça colocada no centro, simbolizando o pagamento aos egúns pelo privilégio de estar vivo e presente no ritual. O participante dançará uma cantiga e, em seguida, chamará o próximo da hierarquia para dançar. Esse processo se repetirá durante toda a noite até que o

vasto repertório musical e os outros ritos que compõem esse ritual sejam concluídos.

É comum que os médiuns e sacerdotes do orixá Oyá entrem em transe. Neste estado, Oyá se posiciona na porta do salão para vigiá-lo, evitando intercorrências relacionadas a outros egúns¹⁹.

Nos dias seguintes do ritual de àṣeṣè, a cerimônia repetir-se-á e seguirá o mesmo formato até o último dia, com a adição de ritos específicos realizados em dias previamente designados. No penúltimo dia do ritual será oferecido um jantar para todos os participantes da cerimônia. A mesa será posta com lugares correspondentes ao número de participantes, acrescida de um lugar a mais para o falecido. Todos sentar-se-ão à mesa, independente da hierarquia e da posição no terreiro²⁰. A comida oferecida será a favorita do falecido, e um prato servido será colocado na frente do lugar destinado a ele, simbolizando sua presença em uma última refeição com sua comunidade.

No último dia do àṣeṣè, é realizado o despacho do carrego do indivíduo, tornando este o dia mais extenso do ritual. Após a cerimônia diária, no *Ilé-Ibo-akú*, casa de egúm do terreiro, será conduzido o rito de *sírun*. Neste rito, um traje do falecido será posicionado no chão ou em uma cadeira como se ele estivesse o vestindo. Seus *igbás* e todos os itens materiais que pertenciam a ele em vida também serão dispostos. Rezas, cantigas e *orikis* serão entoados e, em seguida, todo esse material será destruído com uma foice. Importante ressaltar que em alguns casos todos os trajes e *igbás* são destruídos, enquanto em outros eles

19 Oyá é tida como a mãe de ègun e por isso está sempre presente nesse ritual, seja virada na cabeça de um indivíduo ou simbolicamente dentro do *Ilé-Ibo-akú*. Essa energia ancestral chamada de ègun, ou egúm, respeita a voz de Oyá. Segundo a antropóloga Juana Elbein dos Santos, Oyá é cultuada e venerada por todos na qualidade de rainha e fundadora da sociedade dos ègunn (Santos, 2004).

20 Em terreiros de candomblé, a hierarquia é a principal forma de organização dos indivíduos e cumpre o papel de orientar os modos de conduta dentro de um terreiro. É comum que somente ebômes e sacerdotes sentem em cadeiras, enquanto os iaôs e abiãs sentam-se em esteiras e bancos até completar a maior idade no candomblé.

podem ser herdados por algum membro do terreiro, conforme a vontade do falecido expressa através do jogo de búzios. O material destruído será reunido em um balaio de palha, e os sacrifícios animais necessários serão realizados. O balaio será então conduzido pelo sacerdote responsável para ser despachado, e todos aguardarão o retorno dos responsáveis. Após o retorno, toda a comunidade tomará um banho de ervas preparado, encerrando o ritual de *àșeșè* e seus ritos.

É importante destacar que o ritual é reservado exclusivamente para pessoas iniciadas no *candomblé*. A cerimônia é conduzida apenas por homens, preferencialmente não rodantes, ou seja, aqueles que não incorporam ou entram em transe de orixá, com exceção do sacerdote que realizou a iniciação do falecido em vida.

Durante a semana seguinte ao ritual, os participantes devem manter a conta de Xangô, colocada no início do ritual, em seus pescoços. Após sete dias do encerramento do *àșeșè*, a comunidade reunir-se-á para rezar um *amálá*²¹ ao orixá Xangô, pedindo que a vida prevaleça no terreiro e que Xangô afaste a energia de *ikú*. Após essa cerimônia, as pessoas podem remover suas contas de Xangô, marcando oficialmente o fim do *àșeșè* e o retorno da energia de vida para a comunidade.

O período de luto no terreiro varia de acordo com a hierarquia e a posição do falecido, podendo durar de uma semana a um ano. Durante esse tempo, é proibido realizar sacrifícios, tirar *ebós* ou dar obrigações nos membros do terreiro. O ritual de *àșeșè* pode ser realizado novamente para um mesmo indivíduo e, nesses casos, com o intuito homenagear e manter viva a memória do falecido. Para sacerdotes, o ritual é repetido um ano após o falecimento. Em seguida, ocorre após três anos e, depois, após sete anos. A partir de então, passa a ser realizado a cada sete anos.

A tabela a seguir servirá para uma compreensão cronológica do ritual:

²¹ Comida servida ao orixá Xango feita com quiabo, camarão, dendê ou azeite de oliva.

Tabela 1: O ritual de àsesè

Etapa do rito	Descrição
Recebimento da notícia do falecimento	O terreiro é informado sobre a morte de um membro iniciado, iniciando-se os preparativos para o enterro e ritual de àsesè de acordo com as determinações do jogo de búzios.
Rituais com presença do corpo do falecido	Preparação do corpo do falecido com banhos de ervas e vestimentas tradicionais, realização do rito de retirada de osú e sepultamento no cemitério, orientado pelas tradições do candomblé.
Início do ritual de àsesè	Início do ritual de àsesè, com a preparação do espaço, vestimentas e elementos necessários, seguido pela cerimônia diária e outros ritos.
Penúltimo dia do ritual de àsesè	Realização de um jantar para todos os participantes do ritual, com a comida favorita do falecido, um prato simbólico disposto em sua homenagem e a cerimônia diária.
Último dia do ritual de àsesè	Realização da cerimônia diária e do rito de <i>sírun</i> , onde os trajes e objetos do falecido serão destruídos, colocados em um balaio de palha e despachados.
Celebração do amalá a Xangô	Reunião da comunidade para arriar e rezar um amalá ao orixá Xangô, pedindo pela vida e afastamento da energia de <i>ikú</i> do terreiro.

Fonte: Autoria própria

Considerações Finais

A compreensão do ritual de àsesè nos candomblés nagôs iorubá revela não apenas uma visão singular sobre a morte, mas também uma profunda conexão entre vida espiritual e terrena. Este capítulo buscou destacar a importância desses rituais como meio de conduzir o espírito do falecido para uma nova jornada espiritual, mantendo viva sua memória na comunidade religiosa. Ao longo das etapas do àsesè, desde a preparação inicial até o despacho final do carregamento do falecido, testemunhamos não apenas um rito de passagem, mas um processo de renascimento espiritual. Este ritual fúnebre não é apenas um adeus ao falecido, mas uma celebração da continuidade da

vida espiritual e da memória coletiva. Enquanto a morte é vista como uma passagem para um novo estágio de existência, a comunidade de candomblé encontra conforto na crença de que seus entes queridos permanecem presentes, guiando e protegendo aqueles que ficam. Assim, o àṣeṣè honra o passado e alimenta a esperança no futuro, fortalecendo os laços espirituais que unem os membros da comunidade de candomblé.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BASTIDE, Roger. **O Candomblé da Bahia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BRASIL, Luan. Nação Emiti Efon: seus costumes litúrgicos e culturais analisados a partir do traje, *In*: VIANA [org]; BORGES [org]; MATOS [org]. **Dos Bastidores eu vejo o mundo: cenografia, figurino, maquiagem e mais: vol. IX**. São Paulo: ECA-USP, 2023

BRASIL, Veber. **Depoimentos orais colhidos em 2024**. Brasília-DF

LEITE, Fabio Rubens da Rocha. **A questão Ancestral: África Negra**. São Paulo: Palas Athena: Casa das Áfricas, 2008.

LIGIÉRO, Zeca. **Iniciação ao candomblé**. Rio de Janeiro: Pallas, 2023.

LIGÉRO, Zeca. **Corpo a corpo: estudo das performances brasileiras**. Rio de Janeiro: Editora Garamond, 2011.

SANTOS, Juana Elbein dos. O culto dos ancestrais na Bahia: o culto dos Égun, *In*: MOURA [org]. **Culto aos Orixás: Voduns e ancestrais nas religiões Afro-brasileiras**. Rio de Janeiro: Pallas, 2004.

SOUZA, Patrícia Ricardo de. **Axós e Ilequês: rito, mito e estética do candomblé**. São Paulo: Edusp, 2007.

VERGER, Pierre. Notion de personne et lignée familiale chez les Yoruba, *In*: BASTIDE [org]; DIETERLEN [org]. **La notion de personne en Afrique Noire**. Paris: CNRS, 1973.

Conhecendo o autor deste capítulo:



Luan Brasil: Mestrando no Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas da Universidade de São Paulo, sob orientação do Prof. Dr. Fausto Viana. Ocupa o cargo religioso de Babaegbé no *Ilé Aṣẹ Ojúinà Soróké Èḡfòn*, terreiro de candomblé Èḡfòn, no qual foi iniciado ainda criança. É vice-presidente do Instituto Ojuinã, organização sem fins lucrativos destinada a preservar a cultura negra de candomblé, conectando saberes tradicionais ao conhecimento científico na promoção do desenvolvimento humano.

e-mail: luanbrasil@usp.br /
luanbrasil@institutoojuina.org.br

PALAVRAS-CHAVE

Candomblé – Nação Efon – Axexê – Rito fúnebre



A deusa hindu Durga aparece viva e presente dentro de um santuário abobadado enquanto um nobre está em adoração diante dela.

Capítulo 7

ENTRE IMAGEM E RITUAL: A DIMENSÃO POÉTICA E SAGRADA DA TECNOLOGIA EM TERRA (2022)

Between Image and Ritual: The Poetic and Sacred Dimension of Technology in Terra (2022)

Sousa, Luiza Marcato Camargo de; Mestranda; Universidade de São Paulo; Luiza.marcato@hotmail.com

1. Introdução

No contexto abrangente das artes cênicas contemporâneas, onde a convergência entre os domínios físico e digital adquire crescente relevância, meu escopo de investigação se direciona para conhecer e analisar grupos e produções artísticas que incorporam a tecnologia digital como um dos elementos poéticos do desenho da cena. Busco entender como esses elementos são inseridos, em qual etapa, com qual objetivo e sob quais facilidades e dificuldades. Dessa forma, interessa, para a pesquisa, apenas obras que transcendem a mera instrumentalização da tecnologia, evitando uma abordagem superficial pautada exclusivamente na busca pelo estético.

Nesse sentido, a performance Terra (2022), elaborada por Michele Carolina Silva em colaboração com o Coletivo Ruínas, emerge como um representativo dessa integração, onde corpo, espaço, luz, energia e natureza convergem em sinergia. A obra articula uma relação entre o corpo e o ambiente, inserindo-se em um contexto simbólico que pode ressoar com tradições espirituais. É possível identificar narrativas ancestrais sobre a formação do mundo e a relação entre humanidade e natureza, reverberando tradições espirituais e histórias de criação que vinculam a origem do mundo à interação entre forças naturais e a presença humana. No candomblé e na

umbanda, por exemplo, a criação do mundo envolve elementos naturais e divindades associadas a rios, mares, florestas e terra, como Oxum, Iemanjá, Nanã e Obaluaê. No xamanismo, a Terra é frequentemente personificada como um ser sagrado – a Mãe Terra ou Pachamama –, possuidora de espírito e energia própria. Já no cristianismo, a Terra é uma criação divina confiada ao ser humano, estabelecendo um vínculo de responsabilidade e cuidado.

Em Terra, o recurso digital é empregado como uma camada suplementar na composição cênica, conferindo-lhe uma riqueza e amplitude poética. A interação entre o traje, a projeção e o corpo da performer evoca processos de fusão, camuflagem e transformação que podem ser interpretados como estados rituais. A performer se esconde e se revela, tornando-se parte da paisagem e emergindo dela, é possível identificar o símbolo de renascimento, a conexão com forças superiores e a comunhão com a natureza. Além disso, a ideia de um “ente” Terra que protesta contra a exploração humana ecoa conceitos de animismo, onde elementos naturais são dotados de espírito ou energia sagrada. A crítica à degradação ambiental, presente na obra, pode ser lida como um chamado à responsabilidade ética e espiritual pelo mundo. A Terra é um dom sagrado que deve ser protegido, e Terra, a performance, ressignifica esse debate ao dar voz ao planeta por meio da fusão entre corpo, imagem e som.

O espetáculo contou com Michele Carolina Silva à frente da dança e coordenação artística, juntamente com o conteúdo audiovisual e vídeo-mapping de Luciana Ramin, Thiago Capella Zanotta e Rafael Frazão; o trabalho de figurino concebido por Rogério Romualdo e a iluminação de Hernandes de Oliveira. Este trabalho se propõe a documentar Terra (2022), através de um registro comentado resultante de entrevistas realizadas com a própria Michele Carolina Silva e com o figurinista Rogério Romualdo. Através dessa exploração, busco não apenas compreender a obra em sua forma final, mas também capturar as nuances e inspirações por trás de sua concepção, oferecendo

assim um olhar sobre a interseção entre arte, tecnologia e poesia na contemporaneidade.

A relevância de Terra foi reconhecida com o X Prêmio Denílto Gomes de Dança na categoria Instalação Performativa e Mediação Tecnológica, em 2023, destacando seu impacto e a importância de sua abordagem poética e crítica. A obra transcende o estético ao integrar tecnologia e espiritualidade, convidando o público a refletir sobre a relação entre humanidade e natureza em um mundo cada vez mais marcado pela exploração e pela necessidade de preservação.

2. A origem de Terra

Para entender completamente a essência e o significado por trás do espetáculo em questão, é fundamental mergulhar na trajetória e na visão de Michele Carolina Silva, performer, artista, educadora e pesquisadora. Michele trás em suas pesquisas, no campo das artes da cena, a exploração do corpo, da natureza, do ambiente e de suas interações. Atualmente, 2024, possui um projeto de doutorado na Unicamp, intitulado Corpo Bioma: elos cidade floresta para desespecular a vida – Criações cênicas a partir da dança contemporânea. Durante o mestrado, Michele desenvolveu Corpo e ambiente: da percepção vibracional à criação cênica. Estudo sobre o embate das forças nos sítios urbanos de construção residencial (2023), pesquisa essa que surgiu de investigações de dança nos espaços da cidade de São Paulo, antes caracterizados por moradias unifamiliares, depois transformados em espaços demolidos e posteriormente em edificações de alto adensamento e baixa gentileza urbana. Dessa forma, Michele reflete sobre temas como o antropoceno, a antropologia, a gentrificação, o uso do espaço urbano, o respeito à natureza e à Terra.

No início da nossa conversa, Michele comenta como o trabalho do Coletivo Ruínas segue a mesma linha de pensamento e interesse nesses sítios de demolição que refletem o crescimento predatório das construtoras para com o espaço da

cidade, alterando permanentemente e negativamente a paisagem e a natureza (Silva, 2024). Juntos criam investigações de dança nesses lugares urbanos que representam gentrificação, especulação imobiliária e financeirização da moradia. Destaco o comentário da artista Michele Carolina Silva a respeito do início do processo de pesquisa, feito durante uma entrevista concedida a mim em 2024:

Nenhum desses aspectos eu era familiar naquela época. Eu só ficava atormentada com aquilo e a cada vez que eu ia encontrando mais demolição, mais demolição, mais demolição, eu ficava assim: Nossa Senhora, o que que tá acontecendo? Vai acabar tudo! Isso surgiu, a percepção desses espaços surgiu de um modo espontâneo.¹

Durante algumas caminhadas na cidade, essa percepção da artista foi se expandindo e a frequência das caminhadas e anotações a respeito também, durante a entrevista, ela continua: “E aí eu percebi que o que eu estava fazendo também tinha nome, que são derivas”. Durante a entrevista, Michele comentou que posteriormente entendeu que isso era um procedimento e a partir disso, foi se aproximando de estudos cartográficos e passou a entender os processos econômicos, geográficos e topográficos do trabalho, dizendo: “São muitos modos de estruturação e compartilhamento cênico artístico, né?”

Em 2015 Michele propôs uma residência artística em um espaço, na Rua Augusta em São Paulo, que se chamava O Lugar, que pertencia a companhia *Corpos Nômades*. Ela comenta que, na época, havia subsídio para a realização de uma mostra, contendo um edital para jovens artistas nas suas primeiras produções coreográficas, durante nossa conversa ela compartilhou: “E aí eu apliquei uma proposta que era a elaboração desse material corporal. Somado a um conteúdo que é: os espaços opacos e luminosos, do Milton Santos”.

¹ Em entrevista concedida a Luiza Marcato Camargo de Sousa em 18 abril de 2024.

O comentário de Michele a respeito de Milton Santos é de grande importância para o entendimento do critério de escolha do sítio urbano das performances, uma vez que Milton afirma que há uma seletividade espacial bastante demarcada por parte daqueles que negociam o capital, dessa forma, se tornam espaços luminosos as parcelas da cidade com maior densidade técnica que atrai o capital, enquanto o espaço opaco possui recursos reduzidos que afastam as empresas e o capital (Santos, 1999).

A partir desse pensamento “opaco e luminoso”, ficam identificáveis uma série de problemas sociais decorrentes da superpopulação de espaços, e em nossa conversa a artista comenta: “Então. Levei isso para a sala de ensaio. É um processo longo de entendimento das coisas todas”. Por esse motivo, Terra possui três movimentos, um criado em 2015, o segundo em 2017 e o terceiro em 2022, sendo assim, a obra Terra apresentada no Sesc Belenzinho em 2024 trata-se do terceiro movimento.

Michele comenta² que a base de criação de Terra é completamente conceitual, sem definições prévias. Porém a pesquisa prática é indispensável: todo o percurso e entendimento de espaços, meios e usos foram utilizados como base:

Vai estudando aquilo, vai fazendo pesquisa de dança nos lugares, vai juntando os materiais, fica lá horas lidando com aquela coisa toda. O negócio acontece. Quando acontece, você fala assim nossa, olha como a coisa aconteceu. Então a coisa não é um processo de criação que parte de um pensamento pré-definido. Então, o trabalho de criação [da obra Terra] se deu a partir da pesquisa e da combinação dos elementos.³

2 Em entrevista concedida a Luiza Marcato Camargo de Sousa em 18 abril de 2024.

3 Idem

3. Interação imagem e corpo

A performance Terra (2022) utiliza a fusão entre dança contemporânea, visualidade e sonoridade para criar uma metáfora sobre o protesto, movimento e contestação do planeta perante as ações humanas. Em um frenesi imagético e sonoro, acompanhamos a luta geológica contra o regime de dominação geográfica, política e econômica humana. Cada um desses componentes sugere uma narrativa de transformação, superação e desdobramento. Essa abordagem ressoa com pensamentos de criação do mundo, onde natureza e humanidade estão entrelaçadas em um vínculo espiritual. Tal como nas cosmologias afro-diaspóricas, a Terra é concebida como um ente sagrado, a obra encena um processo de confronto e resistência.

A cena inicia com um volume de papel craft, moldado para parecer uma composição rochosa e sobre ele há a projeção que se modifica com o passar do tempo. Nas Figuras 1, 2 e 3 podemos observar os testes de projeção junto com a forma em papel craft e a performer. O papel é manipulado o tempo todo, ora dobrado, esticado, lançado, rasgado. Segundo Michele, o papel é a sua dupla de dança, ela o experimentou diversas vezes no passado. A manipulação do volume também é um conceito, um símbolo para a concentração que é “concentração que é o planeta ou a primeira formação geológica, ou os rasgos, as irrupções, todos os movimentos que acontecem no papel e todos os movimentos da dança”⁴. Essa metáfora de formação geológica fica muito evidente quando o papel craft é estendido no chão, a performer se move por baixo do papel, e por cima é projetado um grid em um efeito topográfico.

⁴ Comentado durante entrevista concedida a Luiza Marcato Camargo de Sousa em 18 abril de 2024.

Figura 1 – Volume com o papel craft



Foto: Rogério Romualdo, cordialmente cedido para esse texto.

Figura 2 – volume com o papel craft



Foto: Rogério Romualdo, cordialmente cedido para esse texto.

Figura 3 – volume com o papel craft



Foto: Rogério Romualdo, cordialmente cedido para esse texto.

Michele, durante nossa conversa em 2024, destacou a importância de Rafael Frazão, um dos integrantes do Coletivo Ruínas: “ele foi assistir um dos ensaios. Ele falou assim: podia ter uma camada de audiovisual que criasse esse invisível que me permitisse ver a especulação”. O craft era o material opaco, que contava uma história e um processo sem ser visto completamente, principalmente pelo movimento da dança abaixo dele, assim, o grid e a projeção se tornaram a luz com aspecto etéreo, a projeção é o valor especulativo que foi desenvolvido na pesquisa de desenvolvimento. O quadriculado projetado se tornou o metro quadrado, o retificado, o impalpável a modificação humana. Então a sugestão de Rafael se tornou uma camada extra na cena que contribuiu para a escolha coreográfica, conceitual do trabalho. Nas Figuras 4,5,6 e 7, podemos observar os testes realizados com o retificado sugerido por Rafael.

Figura 4 – Testes de projeção

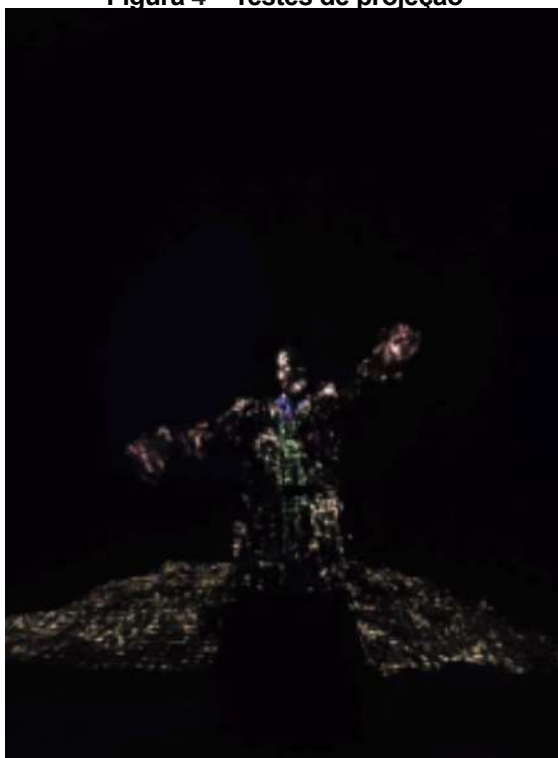


Foto: Rogério Romualdo, cordialmente cedido para esse texto.

Figura 5 – Testes de projeção



Foto: Rogério Romualdo, cordialmente cedido para esse texto.

Figura 6 – Testes de projeção



Foto: Rogério Romualdo, cordialmente cedido para esse texto.

Figura 7 – Testes de projeção



Foto: Rogério Romualdo, cordialmente cedido para esse texto.

Michele ainda ressaltou durante a entrevista de 2024: “O Coletivo Ruínas não trabalha a tecnologia. A tecnologia entrou porque o trabalho pediu. E também porque naquela época tinha uma pessoa que era do audiovisual e que era um parceiro”. Ou seja, Terra recebeu elementos de tecnologia digital porque esses elementos contribuem fortemente para o vetor poético e etéreo da performance e não por motivos puramente visuais, ou por um histórico anterior de pesquisa e experimentação, ou mesmo por suposta facilidade de aplicação e uso. Em nossa conversa, perguntei sobre as dificuldades e facilidades de uso da projeção, ela pontuou o preço do uso de todo esse equipamento: “Não é um recurso barato, o equipamento é caro e possui muitas necessidades especiais, os profissionais de instalação, manuseio e refino são caros”. A partir desse depoimento e ao levar em conta o preço do aluguel do equipamento e da diária de trabalho da equipe, podemos afirmar que o uso do recurso digital somente pela vaidade estética não é viável para muitos grupos e projetos que possuem orçamento reduzido. O impacto da ferramenta no processo poético da obra precisa ser bastante substancial para justificar o investimento.

Em 2024, quando perguntei sobre como foi o processo de interação do corpo com a projeção, Michele comentou que a luz da projeção foi um processo complexo de adaptação, ela pontuou a velocidade de mudança, a agilidade e mobilidade do padrão escolhido “Aquilo se multiplica, reduz, muda de várias formas, vai para frente, vai para trás, me dá uma canseira desgraçada, porque eu não tenho a velocidade daquilo”. No começo dos ensaios houve problemas, a luz era muito forte, cegava e ofuscava, mas a equipe lidou com o processo. Nas figuras 8,9 e 10 há registros de testes de cor e projeção no corpo da performer. Michele comentou sobre como foi dividir a cena com a projeção:

A gente foi aprendendo a lidar com aquilo no começo, nossa, vários ensaios, ficava todo mundo falando o audiovisual, o audiovisual. Ai falei: Gente! Quem dança sou eu! Puta que pariu! Então foi foda competir com o audiovisual. Porque é isso, o olho é muito sensível. A gente é muito exposto. É difícil de balancear as coisas, né? É só uma observação. Enquanto escolha mesmo

coreográfica, conceitual do trabalho como um todo, eu quase não apareço.⁵

Figura 8 – Testes de projeção



Foto: Rogério Romualdo, cordialmente cedido para esse texto.

Figura 9 – Testes de projeção



Foto: Rogério Romualdo, cordialmente cedido para esse texto.

⁵ Em entrevista concedida a Luiza Marcato Camargo de Sousa em 18 abril de 2024.

Figura 10 – Testes de projeção

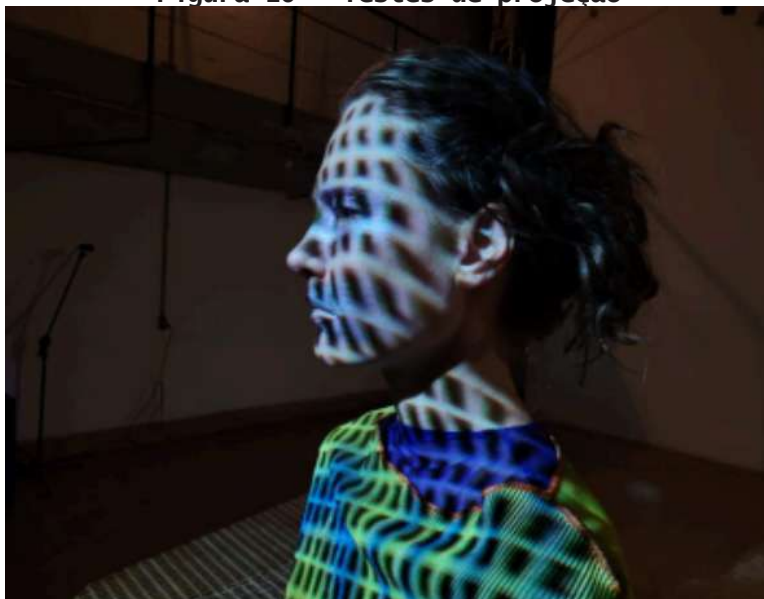


Foto: Rogério Romualdo, cordialmente cedido para esse texto.

A presença da figura humana é uma questão, o corpo se coloca como presença apenas algumas vezes, e segundo Michele, isso foi um partido coreográfico. É um paralelo da presença humana no planeta:

A nossa presença [no planeta] é uma presença de pouquíssimo tempo. Pensando em tempo planetário. Então o ser humano aparece, tem aquele momento inicial de deslocamento. Como se chama isso? Órbita? De um corpo que se desloca de um corpo maior, então tem esse deslocamento de uma órbita e na sequência já tem impacto.⁶

É preciso destacar como na performance a Terra tem o foco narrativo, seu tempo de formação e desenvolvimento, ora frenética e ora distendida, como a formação da própria rocha. A figura humana possui uma ligação energética com o meio, um vínculo de uso para sobrevivência, mas a Terra não tem a mesma relação com o humano. Michele pontuou a importância da preservação e da permanência:

Não sei de onde você vem, ou como é que você está entendendo esse momento de decadência absoluta da experiência humana no

⁶ Em entrevista concedida a Luiza Marcato Camargo de Sousa em 18 abril de 2024.

planeta, que não é nova, mas que agora tá muito radical, né? [...] Então, o trabalho é justamente para trazer a Terra como um ente na discussão política, como dar voz à terra. Como dar voz à terra? Porque você vê essas COP 28, 26, o escambau. Coisa de carbono. É tudo uma balela desgraçada. Ninguém vai parar de fazer petróleo. Estão parando a mineração? Não param. Então, qual é a voz que a Terra tem? Qual seria o discurso que a Terra faria? Então, toda essa ligação dos biomas, da complexidade das relações, de como a vida se dá todo esse é o centro do trabalho. Então passa por toda essa esquizofrenia humana. Mas o trabalho começa nessa, nesse geológico, né, da formação, como que entra? Como que sai? Como descola, que é toda uma relação bem delicada que a natureza?⁷

4. Interação com o corpo vestido

Rogério Romualdo concebeu o projeto de figurino para Terra e o desafio do trabalho de pesquisa para a produção do traje começou com o entendimento conceitual das questões de modificação do espaço e do uso da terra. Rogério foi recebido nesse projeto com uma base de pesquisa e algumas experimentações do corpo no espaço, depois, ele teve liberdade para manipular esse material e propor novas ideias. Priorizou os elementos que influenciaram diretamente na percepção do vídeo, das cores e texturas que seriam percebidas pelo espectador. Durante uma entrevista concedida a mim em abril de 2024, ele elencou os momentos de interação do corpo em cena com a projeção dos vídeos, destacando a etapa da cena que utiliza os grids, a topografia e a curva de nível:

Tendo essas referências como matéria base para aplicação no figurino fiz uma proposta com uma busca em materiais que se aproximam dos grids, como tecidos do tipo tela e tule, que apresentam uma trama mais aberta e possibilitam trabalhar com transparências e ao mesmo tempo ter uma superfície que aceita ter uma imagem estampada sobre ela e ao mesmo tempo também está apta a captar imagens projetadas sobre ela.⁸

7 Em entrevista concedida a Luiza Marcato Camargo de Sousa em 18 abril de 2024.

8 Em entrevista concedida a Luiza Marcato Camargo de Sousa em 15 abril de 2024.

Rogério, durante nossa troca em 2024, destacou como essa característica mais neutra de material possibilitou diversos testes visuais, criando camadas diferentes uma sobre a outra no corpo da performer: “Era possível criar várias camadas de imagens: um corpo real agente da ação; um corpo imagem impresso sobre o tecido (criando um efeito *trompe l’oeil*), e um corpo reativo ao vídeo”.

O efeito *trompe l’oeil*, é uma técnica artística que visa criar ilusões de ótica que enganam o espectador, fazendo-o acreditar que objetos planos são tridimensionais. Na esfera das artes plásticas, essa técnica é frequentemente empregada em pinturas, utilizando sombras, luzes e perspectiva. No desenho da cena, é comum utilizar a técnica para criar ilusões de profundidade e realismo. Segundo Magnavita (2006), ao utilizar elementos digitais como a projeção mapeada, é possível criar a ilusão de interação entre elementos virtuais e corpos reais, adicionando camadas de tempo e espaço ao processo dramático, exatamente como feito na performance Terra (2022).

Ainda em nossa conversa, Romualdo comenta que essa técnica vai criar novos efeitos de volume e criará “interação direta na construção de novas formas e volumes do corpo, considerando como esse elemento (traje) pode reagir e interagir diretamente com as projeções de imagens sobrepostas a ele”. Nesse sentido, a pesquisa realizada desejou explorar uma variedade de tecidos, tramas, texturas, transparências e cores que possam reagir de forma dinâmica ao conteúdo projetado sobre a superfície. Isso incluiu a investigação de cores que se transformam, formas e estampas que se desvanecem ou se destacam em resposta ao vídeo projetado. Nas Figuras 11 à 14 é possível ver os registros do processo de criação de Rogério.

Figura 11 – Testes de traje



Foto: Rogério Romualdo, cordialmente cedido para esse texto.

Figura 12 – Testes de traje



Foto: Rogério Romualdo, cordialmente cedido para esse texto.

Figura 13 – Testes de traje



Foto: Rogério Romualdo, cordialmente cedido para esse texto.

Figura 14 – Testes de traje



Foto: Rogério Romualdo, cordialmente cedido para esse texto.

Esse conjunto de trajes também reforça a relação simbólica entre a performer e a Terra. A sobreposição de tecidos transparentes e a interação com as projeções criam uma ilusão de fusão entre corpo e ambiente, um efeito visual que remete à ideia de que a existência humana está intrinsecamente ligada ao planeta. Esse princípio se manifesta em práticas religiosas nas quais o vestuário é mais do que um elemento estético – ele é um canal de transformação, identidade e pertencimento espiritual. O uso de materiais que reagem à projeção amplia essa dimensão simbólica, conferindo ao figurino uma função ritualística dentro da cena.

Em nossa conversa de 2025, Rogério comenta que não vê o traje apenas como algo que veste, mas como “um agente de cena, ele é um elemento que tem uma grande influência na modificação do corpo e do espaço” esse elemento é o complemento indivisível do aspecto ritualístico de devoção a natureza que a performance comunica.

Quanto ao aspecto plástico, a proposta de percurso do figurino na cena é criar a interação direta na construção de novas formas e novos volumes no corpo. Assim, essas texturas e formas do traje reagem e interagem com as projeções e a sobreposições de cores e imagens. Rogério aprofundou a pesquisa nos tipos de tecido, tramas, texturas, transparências e cores que possivelmente reagiriam ao vídeo: “cores que se modificam, formas e estampas que se anulam ou se revelam”. Rogério busca conectar suas experiências próprias com as experimentações proposta nos projetos que trabalha, criando percepções não convencionais. Esse processo de mutação do corpo no palco reflete simbolicamente a interação entre humanidade e ambiente, evocando a maneira como a Terra é moldada por forças naturais e pela ação humana. Dentro dessa lógica, Rogério Romualdo descreve o arco de desenvolvimento da imagem corporal ao longo do espetáculo:

O arco de desenvolvimento da imagem deste corpo (agente da ação) ao longo do espetáculo segue uma linha em que ele é inicialmente completamente coberto (tento uso de maquiagens e tecidos) para alterar e camuflar a percepção que o espectador teria sobre ele enquanto se movimenta em relação à “pedra/papel”, recebendo a todo instante a

projeção de vídeos. Na sequência, há uma instauração de um movimento modificador do espaço e este agente veste seu “corpo” modificador, um grid/casaco que expande a percepção do volume do corpo e reage “caoticamente” com movimento do corpo e ao movimento do que é projetado sobre ele pelo vídeo. Após o caos vem a terraplanagem e o corpo se despe por inteiro, abandonando suas camadas artificiais para submergir no espaço e passa a ter como “figurino” o que antes era objeto/espaço criando uma expansão da percepção do espaço cênico.⁹

5. Considerações finais

Com esse registro comentado, procurei compreender e analisar a integração da tecnologia digital como elemento poético na cena contemporânea, destacando uma obra que vai além da mera instrumentalização tecnológica. No contexto desse estudo, Terra (2022), elaborado por Michele Carolina Silva em colaboração com o Coletivo Ruínas, emergiu como uma representação significativa dessa integração. Em Terra (2022), a tecnologia não é um fim em si mesma, mas um meio para evocar a sacralidade do planeta, ressoando com tradições espirituais que reconhecem a Terra como um ente sagrado. A performance propõe uma reflexão sobre a relação ancestral entre humanidade e natureza, alinhando-se a histórias de criação e cosmovisões em que o mundo natural possui agência, voz e valor espiritual. O espetáculo transforma o corpo do performer em um canal de comunicação com essa dimensão sagrada, tornando a cena um espaço de ritual e evocação simbólica.

A obra incorpora elementos como corpo, espaço, luz, energia e natureza de forma sinérgica, onde o recurso digital é empregado como uma camada suplementar na composição cênica, conferindo-lhe uma riqueza e amplitude poética. A interação entre imagem e corpo desempenhou um papel crucial na performance, onde a fusão entre dança, visualidade e sonoridade criou uma metáfora sobre o protesto do planeta

⁹ Em entrevista concedida a Luiza Marcato Camargo de Sousa em 15 abril de 2024.

perante as ações humanas. O espetáculo pode ser interpretado como um ato ritual de denúncia e resistência, que utilizam o corpo como veículo de contestação e clamor por transformação. Terra (2022) ressignifica essa relação ao trazer para o centro da cena a urgência de um compromisso com o planeta como ente vivo e agente de sua própria narrativa.

A manipulação de materiais como papel craft e tecidos especiais permitiu uma interação dinâmica entre o corpo do performer e as projeções digitais, gerando efeitos visuais simbólicos. O figurino, ao modificar a percepção do corpo e interagir com a projeção, evoca trajes rituais, nos quais o vestuário desempenha um papel essencial na transformação da identidade do sujeito e na redefinição de sua relação com o divino. O uso de tecidos transparentes, sobreposições e efeitos visuais estabelece símbolos de passagem entre diferentes estados de existência (como vida e morte, humano e divino) sugerindo um trânsito simbólico entre dimensões materiais e espirituais.

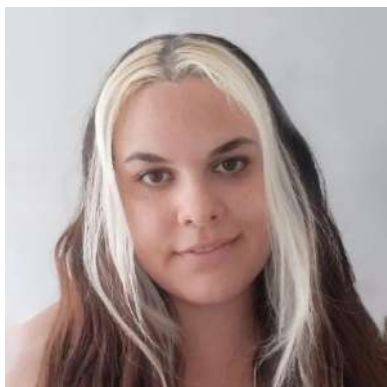
Por fim, a entrevista realizada com Michele destacou os desafios e facilidades encontrados no uso da tecnologia digital na performance em questão, ressaltando a importância de uma integração significativa e substancial desses elementos para justificar seu uso poético. A performance destaca o quanto a Terra e o humano estão interligados em um vínculo espiritual indissociável, reafirmando a importância da responsabilidade coletiva em relação ao sagrado que nos cerca.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

MAGNAVITA, P. R. Arquitetura, cinema, tecnologia e cenografia virtual. *RUA: Revista de Urbanismo e Arquitetura*, [S. l.], 2008. DOI: 10.9771/rua.vi0.3177. Disponível em: <https://periodicos.ufba.br/index.php/rua/article/view/3177>. Acesso em: 29 jan. 2025.

SANTOS, Milton. **A natureza do espaço**: espaço e tempo: razão e emoção. 3. ed. São Paulo: HUCITEC, 1999.

Conhecendo a autora deste capítulo:



Luiza Marcato Camargo de Sousa: Mestranda em Artes Cênicas na Universidade de São Paulo (ECA-USP). Pesquisa a tecnologia digital e suas inovações dentro do desenho da cena. Atua em São Paulo como desenhista para projetos de design de interiores e eventos. Também é assistente de docente de língua japonesa na ONG Projeto Fênix – Nihongo No Alves.

e-mail: luiza.marcato@hotmail.com

PALAVRAS-CHAVE

Tecnologia digital; Dança contemporânea; Coletivo Ruínas.

Sarasvati com seu
sitar e pavão.



Capítulo 8

PRESERVANDO O AXÉ: OS TRAJES DO ILÊ AXÉ OMIM OJÚ FARÓ

Preserving the axé: the costumes of Ilê Axé Omim Ojú Faró

Oliveira, Mateus; Bacharelado em Ciências Sociais; Universidade de São Paulo; mateusno@usp.br

A arte não é apenas ornamento exterior com que o culto se revestirá para dissimular o que pode ter de muito austero e de muito rude; mas, por si mesmo, o culto tem algo de estético.

– Durkheim

Certo dia, no segundo semestre de 2023, Fausto Viana, professor de indumentária e traje de cena na Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP) estava em casa e recebeu uma ligação.

É assim que essa história começa.

1. Introdução

Dentro dos terreiros de Candomblé há um provérbio iorubá muito conhecido: sem folha, não tem orixá. Esse provérbio traduz a importância das plantas, elementos imprescindíveis no culto aos orixás. O axé das folhas está presente em todos os momentos e em todos os rituais, desde a iniciação até os ritos fúnebres.

O candomblé, segundo Nei Lopes (2004), é o

Nome genérico com que, no Brasil, a partir da Bahia e desde o início do século XIX, se designa o culto aos orixás jejes-nagôs bem como algumas formas dele derivadas, manifestas em diversas “nações”. Por extensão, o nome designa também a celebração, a festa dessa tradição, o xirê¹ e o local onde se realizam essas festas (LOPES, 2004, p. 162).

Com origem nas tradições religiosas dos negros escravizados trazidos ao Brasil em um período de mais 400 anos, os Candomblés são divididos em “nações”, que se aproximam de diferentes grupos étnicos. Cada uma dessas nações apresenta sua própria forma de cultuar os deuses. Essas variações estão nos nomes, nas cores, oferendas, louvações, cantos, danças e músicas (Gonçalves da Silva, 2005).

Dentre essas nações, duas são mais influentes e possuem maior número de adeptos: a Nação Angola e a Nação Queto.

A Nação Angola, de origem banto, que abarca o cerimonial congo e cabinda, é a tradição com mais adeptos no país. Cultua os inquices (deuses bantos), orixás (deuses iorubás), voduns, vunjes (espíritos infantis) e caboclos (espíritos indígenas). Os atabaques são tocados com as mãos e as cantigas misturam termos em quimbundo, quicongo e português (idem).

A Nação Queto, de origem sudanesa, abrange o cerimonial iorubá e é considerada mais pura e superior, por ter, supostamente, preservado – mais que as outras – as suas origens africanas. Nela, são cultuados orixás, erês (espíritos infantis) e, algumas vezes, caboclos. Os atabaques são tocados com varinhas de madeira e as cantigas entoadas em língua iorubá (idem).

Com duas ou três informações sobre o candomblé, já é possível perceber uma significativa característica desse universo: ele é complexo e de natureza plural. Propor um trabalho que tente analisar todas as nuances dessa religião é uma tarefa impossível – e não considero ter vocação para tarefas impossíveis. Analisar brevemente, porém, um pequeno ponto desse universo, é um desafio ao qual me arrisco.

1 Xirê: “Festa pública dos candomblés, na qual se executam os cânticos invocatórios dos orixás. Por extensão, o termo designa também o conjunto ordenado dos toques cantigas e danças com os quais os orixás são invocados.” (LOPES, 2004, p.1478)

O pequeno ponto de que tratarei neste artigo, é mais vasto do que se pode imaginar. Evitando grandes generalizações – que são necessárias algumas vezes – irei analisar, de forma bastante circunscrita e partindo do ponto de vista de um terreiro específico, a indumentária do Candomblé.

Esse assunto, ainda pouco abordado na academia, é essencial para uma compreensão clara da religião. De extrema importância, os trajes religiosos dos orixás e seus filhos são imprescindíveis ao culto e guardam histórias, cores, tecidos, técnicas, símbolos e segredos. Estudá-los é estudar um microcosmos da devoção. Se o provérbio diz que sem folha não tem orixá, eu, respeitosamente, complemento: sem roupa, não tem orixá.

2. Manoel Messias Gaspar de Souza

Figura 1 – Babá Messias e sua filha Kátia



Fonte: Acervo pessoal: Domenico Vianna

A história de Manoel Messias Gaspar de Souza (figura 1), mais conhecido como Babá Messias, é longa e não pretendo resgatá-la toda. A história de sua morte, entretanto, precisa ser contada para fins de contextualização.

Boa parte das informações que trago sobre o Babá e a sua casa foram obtidas em conversas com Domenico Vianna, e sua mãe, a Egbon Denise, que era filha de santo do terreiro.

Messias nasceu em 8 de junho de 1951, foi feito no santo² aos cinco anos de idade e, aos 16, assumiu o cargo de babalorixá³. Em 2 de fevereiro de 1970, abriu sua casa de candomblé em Cotia, na Grande São Paulo.

Não conheço muitos detalhes sobre sua trajetória na religião, mas há a informação de que ele teria sido iniciado primeiramente no Candomblé de Angola e migrado posteriormente para a Nação de Queto, além de passar por iniciações no culto de Ifá em terras africanas – onde recebeu o nome Ifakunlê. Em algum momento, Messias tornou-se filho de santo de Mãe Olga do Alaketu, uma das mais importantes ialorixás⁴ da Bahia, fundadora do Ilê Maroiá Láji, também conhecido como Terreiro do Alaketu. Os filhos de santo de Messias contam que a mãe de santo baiana – que viveu em São Paulo entre os anos 1970 e 1990⁵ – frequentava o terreiro em Cotia.

Ficando conhecido como “pai de santo dos famosos”, Messias ganhou visibilidade dentro e fora do mundo religioso, por receber algumas celebridades e políticos em seu terreiro para realizar consultas oraculares e rituais de limpeza e proteção, dentre estes, o ex-primeiro-ministro do Reino Unido, Tony Blair.

Vamos saltar para 24 de outubro de 2011. A história da morte do sacerdote é envolta a mistérios e narrativas discutíveis. Me limito a apenas reproduzir o fato da forma que foi noticiado por veículos como o jornal *Agora São Paulo*, o portal R7, o portal O Fuxico e o jornal *Bahia Notícias*.

2 Isto é, passou pelos rituais de iniciação da religião.

3 O mesmo que pai de santo, o líder espiritual no Candomblé.

4 Feminino de babalorixá.

5 Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/hist%C3%B3ria-e-mem%C3%B3ria/hist%C3%B3ria-e-mem%C3%B3ria/2014/07/17/dona-olga-do-alaketu>. Acesso em 22 jan. 2025.

Por volta das 11h, oito homens armados invadiram o terreiro e a casa – que dividiam o mesmo terreno – de Babá Messias. Fabiano Ariel, genro do sacerdote, em entrevista ao jornal *Agora São Paulo*, conta que havia mais oito pessoas na casa e que “elas foram amarradas com algemas de plástico e trancadas em um quarto” (Jozino, 2011). Os criminosos, então, teriam recolhido os celulares de todos os reféns, impedindo-os que ligassem para a polícia.

Messias tinha sido levado à cozinha da residência, onde foi vítima de dezessete tiros, a maioria nas pernas. Uma das balas atingiu a artéria femural do sacerdote que, mesmo tendo sido socorrido em uma ambulância do próprio terreiro, não resistiu e morreu, em decorrência de uma hemorragia.

Os criminosos fugiram com cerca de R\$11.000,00 em cheques e dinheiro em espécie, além de joias, relógios e celulares. Quatro deles foram presos após perseguição da polícia e os outros quatro fugiram levando os itens roubados.

O Babá deixou uma filha, Iyá Kátia de Yansan, como sua sucessora.

3. O terreiro

Os terreiros de Candomblé são espaços que guardam as memórias ancestrais das pessoas que deles participam. Se na África o culto aos orixás, inquices e voduns era étnico e familiar, no Brasil – especialmente nas grandes cidades – esse culto se tornou global e não limitado às pessoas que fazem parte das linhagens de sangue de africanos, de modo que quaisquer pessoas – do ponto de vista da origem étnica – podem se iniciar para estes deuses. Essa universalização proporcionou também a transformação dos terreiros em lócus da cultura negra no Brasil (Oliveira, 2019).

Os terreiros são espaços de resistência e de conservação das culturas negras apagadas pelos processos colonizatórios. É no terreiro que ganhamos uma nova linhagem familiar, um novo lugar de origem em troca daqueles que perdemos com

o violento sequestro de nossos ancestrais africanos. Os terreiros guardam um modo ancestral de pensar e viver.

Para além de todo o patrimônio imaterial, os terreiros possuem um riquíssimo patrimônio material. A arquitetura dos terreiros – que reproduz modelos de moradia e culto das extensas famílias iorubás (Gonçalves da Silva, 2005) –, o conjunto de objetos ritualísticos, a indumentária e tantos outros objetos guardam a história do povo negro no Brasil.

Os terreiros nasceram no seio das irmandades católicas dos negros e negras da Bahia, que eram redutos de cultura negra, onde escravizados se reuniam. Cada irmandade era formada por conjuntos de pessoas de uma mesma etnia. Como conta Pierre Verger, em “Orixás” (2019):

Os pretos de Angola formavam a Venerável Ordem Terceira do Rosário de Nossa Senhora das Portas do Carmo, fundada na Igreja Nossa Senhora do Rosário do Pelourinho. Os daomeanos (gêges) reuniam-se sob a devoção de Nosso Senhor Bom Jesus da Necessidade e Redenção dos Homens Pretos, na Capela do Corpo Santo, na Cidade Baixa. Os nagôs, cuja maioria pertencia à nação Kêto, formavam duas irmandades: uma de mulheres, a de Nossa Senhora da Boa Morte; outra reservada aos homens, a de Nosso Senhor dos Martírios (Verger, 2019, p.28).

Essas irmandades – criadas sob a égide católica – permitiram a reunião dos negros e, conseqüentemente, a organização de seus cultos. A abolição da escravidão, em 1888, e a proclamação da República, em 1889, facilitaram, de algum modo, a existência dos terreiros (Gonçalves da Silva, 2005).

Com os terreiros constituídos como espaços religiosos institucionais, o culto aos orixás – que já existia no Brasil desde o século XVII, em formas como o Calundu (Souza, 1986) – se fortaleceu, mesmo que sob forte repressão do Estado. A formação de famílias de santo garantiu a preservação e continuidade do axé e dos saberes africanos.

4. Ilê Omim Ojú Faró

Contar a história de um terreiro é simples. Você vai ao terreiro, presencia ritos públicos, conversa com algumas pessoas, faz entrevistas, fotografias. Não é fácil, mas é simples. A coisa muda quando o terreiro cuja história se quer contar não existe mais.

A história de um terreiro de Candomblé é sempre intrínseca à de seus líderes; é certo que muitas casas – especialmente aquelas maiores ou mais tradicionais – possuem grandes linhas sucessórias de pais e mães de santo. É certo também, que muitas egbes⁶ morrem junto com seus babalorixás. O caso que se deu no Ilê Omim Ojú Faró passa pelas duas situações.

Na tentativa de reconstituir brevemente a história deste terreiro, faço uso, principalmente, de entrevistas concedidas por filhos de santo e de algumas fotografias. A tradição do Alaketu e de Mãe Olga não permitia que alguns rituais ou os orixás fossem fotografados e a dispersão da comunidade apagou a maior parte dos registros que existiram de momentos não ritualísticos.

Começamos por uma placa (figura 2). Ela diz “Ilê Axé Omim Ojú Faró. Casa afro-brasileira – Desde 1878 na cidade baiana Nazaré das Farinhas por Oba Baráunji. Aqui ele continua pelo Babá Ojú idé Orum Babá Messias 1970”.

⁶ As comunidades de terreiros.

Figura 2 – Placa Ilê Axé Omim Oju Faró



Fonte: Reprodução/YouTube⁷

Essa placa pode ser vista em um dos três únicos vídeos disponíveis no YouTube a respeito deste terreiro e de seu pai de santo. Com a ajuda de um dos filhos de santo, deciframos esses dizeres.

Ilê Axé Omim Ojú Faró: o nome religioso oficial do terreiro, em língua iorubá. Pode ser traduzido por “Casa de Axé dos ricos olhos d’água”.

Casa afro-brasileira – Desde 1878 na cidade baiana Nazaré das Farinhas por Oba Baráunji: o axé do terreiro⁸ pertencia originalmente ao primeiro pai de santo de Messias, Obá Baráunji. O terreiro, inicialmente de nação Angola, teria sido fundado em 1878, na cidade de Nazaré das Farinhas, no recôncavo baiano.

Aqui ele continua pelo Babá Ojú idé Orum Babá Messias 1970: tendo sido herdado por Messias, cujo nome iniciático era Babá Ojú Idé Orum, o axé foi trazido para São Paulo e replantado⁹ em 1970.

⁷ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oyAr4xVa3TU>. Acesso em 22 jan. 2025.

⁸ O axé do terreiro é o conjunto de assentamentos e objetos sagrados ritualísticos que representam os orixás da fundação da casa.

⁹ Isto é, fundado novamente em outro lugar.

O terreiro que também era popularmente conhecido como “Terreiro de Candomblé Nação de Keto Cruz Sagrada” (figura 3), ocupava um quarteirão inteiro em uma região próxima a uma zona de mata, muito propícia para o culto dos orixás. Como conta Egbon Denise, o local abrigava o barracão, os quartos de santo, fuxicos, uma recepção para clientes, a casa do sacerdote e outras salas dedicadas a guardar e expor obras de arte.

Figura 3 – Mosaico Terreiro da Cruz Sagrada



Fonte: Reprodução/YouTube¹⁰

Os fuxicos eram quartos equipados com beliches e baús, onde os filhos de santo podiam dormir nos dias em que estavam no terreiro. Os grandes baús serviam para guardar os trajes dos filhos de santo e de seus orixás, e eram normalmente divididos entre duas pessoas próximas.

Messias era conhecido por seu bom gosto, apreço às artes, ao belo e, também, ao luxo. Filhos de santo contam que o terreiro estava sempre impecável, muito limpo e enfeitado com flores (figura 4), especialmente os locais mais sagrados, como os altares dos orixás. O enorme acervo de obras de arte – a maioria de procedência africana – ajudava a decorar os espaços. Viam-se quadros, esculturas, máscaras, tecidos e

¹⁰ Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=oyAr4xVa3TU>. Acesso em 22 jan. 2025.

diversos outros objetos que exaltavam os orixás e as raízes do Babá.

Figura 4 – Barracão do terreiro, onde ocorriam as festas públicas



Fonte: Acervo pessoal: Domenico Vianna

Em paralelo ao terreiro funcionava a Fundação Cultural, Social e Belas Artes Alaketu Babá Messias, destinada ao acervo artístico mantido por Messias e à promoção de ações sociais, reforçando o caráter cultural do terreiro.

Pausa: Uma boa história

Certo dia, no segundo semestre de 2023, Fausto Viana, professor de indumentária e traje de cena na Escola de Comunicações e Artes (ECA/USP) estava em casa e recebeu uma ligação. Era Vera Athayde, professora da Oca Escola Cultural, que fica na Aldeia de Carapicuíba.

O motivo do telefonema: chegou à Vera que havia uma mulher vendendo uma coleção de trajes de Candomblé (figura 5) e que se tratava de um material rico e deslumbrante (figura 6). Por essa razão, Fausto deveria apreciar e inspecionar o acervo.

E ele o fez. Em sua visita, acabou adquirindo três trajes completos de orixás e tratou de pegar os contatos da moça. Posteriormente, recebeu dela e do filho um catálogo com todas as roupas que estavam à venda. Encantado com a qualidade e beleza, e conferindo o valor cultural dos trajes e a importância de sua conservação, ele compra mais dezoito conjuntos.

Figura 5 – Arte de divulgação do brechó afro-brasileiro



Fonte: Catálogo de peças do brechó afro-brasileiro

A moça era Denise, filha de santo de babá Messias e as roupas pertenciam ao Ilê Axé Omim Ojú Faró.

Figura 6 – Os 21 trajes em exposição no Espaço das Artes da USP



Fonte: Luan Brasil

5. Vestindo cultura

A função desempenhada pelas roupas vai muito além de cobrir o corpo. Para além disso, as roupas marcam identidades individuais e coletivas, distinguem classes sociais, cargos em hierarquias, gênero, entre tantas outras classificações.

Gilda de Mello e Souza (2019), ao observar a moda sob uma ótica sociológica, permite uma análise de indivíduos e comunidades a partir de seus modos de se vestir (Mello e Souza, 2019).

Pierre Bourdieu (2021) atribui ao vestir o papel de identificar simbolicamente a cultura de certo grupo. Para ele, a moda faz parte do conjunto de fatores que liga o indivíduo a seu grupo e que distingue este grupo dos outros, fazendo parte de um habitus sistêmico e grupal (Bourdieu, 2021).

Silvia Escorel, em sua tese “Vestir poder e poder vestir” (2000), analisa como o traje cumpre papel distintivo de camadas sociais. Analisando relações de poder simbolizadas por roupas na África e na Europa, a autora demonstra que as roupas separam reis de súditos, ricos de pobres e nobres de plebeus. A autora diz ainda que “o traje propicia a

coesão do grupo social na medida em que constitui um código compartilhado. Pois a indumentária, como a linguagem, é um meio de comunicação, elemento fundamental para construção das relações sociais” (Escorel, 2000, p.2).

Vestir-se é uma ação cultural. É a sociedade que determina quais roupas serão produzidas, como, por quem e para quem. Mesmo as escolhas individuais das pessoas, ao decidirem que roupa usar e qual estilo aderir, são socialmente impostas.

A sociedade brasileira é formada pelas marcas dos mais de 400 anos de escravização no período colonial. O negro no Brasil esteve submetido a enormes violências, que se manifestavam, também, através do vestir.

Boa parte da produção das roupas nessa época esteve a cargo das mulheres negras. “Verifica-se que apesar do luxo e da aparência francesa das lojas e das modistas, estas não dispensavam a mão de obra local de origem africana, escrava e livre, aliás como os demais comerciantes.” (Mott, apud Italiano et al, 2021, p.58).

A análise de anúncios de jornal proposta por Gilberto Freyre (1979), também confirma este fato. “Vende-se uma escrava muito moça, bonita figura que sabe cozinhar e engomar. É uma perfeita costureira própria para qualquer modista: na botica de Joaquim Ignácio Ribeiro Junior na praça da Boa Vista” (Freyre, 1979, p.9). Anúncios desse tipo eram bastante comuns e havia alta procura por escravizadas que fossem boas costureiras.

Essas mulheres negras, estavam em contato, portanto, com as tendências de moda – especialmente francesas – da época.

As roupas utilizadas pelas escravizadas no Brasil passaram por diversas transformações. Maria Eduarda Andreazzi Borges (2022) resgata, em sua tese sobre o traje da baiana de carnaval, o histórico dessas modificações, que começam com o uso do iró – tecido enrolado ao corpo, típico das mulheres nigerianas até hoje –, passando pelo uso de saias rodadas, panos [da costa] amarrados na cintura e no tronco, turbantes e rodilhas, além de batas (Borges, 2022).

Essas roupas, muitas vezes na cor branca, serviam também como marcadores sociais, já que o branco era “reservado à roupa íntima, de baixo ou de dormir” (Escorel, 2000, p.93). Segundo Borges, os trajes das negras retratadas no século XIX por artistas como Jean-Baptiste Debret, tem composição muito parecida com aqueles usados hoje em religiões como a Umbanda e o Candomblé (Borges, 2022).

5. Vestindo o santo

Sem roupa, não tem orixá. A indumentária é parte importante do Candomblé e se tornou, no Brasil, item intrínseco ao culto dos orixás. Os trajes ritualísticos guardam histórias, cores, tecidos, técnicas, símbolos e segredos. Estudá-los é estudar um microcosmos da religião.

As origens desses trajes apontam para os trajes das negras e negros escravizados no Brasil, que deram origem, também, ao traje de baiana.

A forma e a composição dessa indumentária variam conforme a nação e a tradição de cada casa. Tratarei aqui dessas roupas sob o ponto de vista de seu uso no Ilê Axé Omim Ojú Faró, de Babá Messias.

Os trajes do Candomblé podem ser divididos em quatro tipos:

1. Traje de razão – usado durante os momentos cotidianos e de trabalho do terreiro;
2. Traje de xirê – utilizado pelos filhos de santo durante as festas e cerimônias públicas;
3. Traje de transe – portado pelos orixás e entidades durante o transe, nas festas; e
4. Trajes de outros corpos – vestimentas empregadas nos atabaques, assentamentos e outros corpos ritualísticos.

A composição dos trajes de razão e de xirê era a seguinte (tabela 1):

Tabela 1 – Trajes de ração e de xirê

	Traje de ração	Traje de Xirê
<i>Masculino</i>	Calça simples de algodão e bata simples ou camiseta de algodão.	Calça e bata brancos, estampados, ou bordados ou terno branco (para ogãs) e eketé.
<i>Feminino</i>	calça simples de algodão, bata simples, pano da costa ou saia vestida na altura dos seios, e pano de cabeça.	Calça, camisu, anáguas, saias rodadas, pano da costa, laço na altura dos seios e pano de cabeça. Os tecidos podem ser brancos, estampados ou bordados.

Fonte: Autoria própria

Os trajes de ração (figura 7) eram confeccionados todos em tecidos e modelagem confortáveis, sempre brancos, de modo a permitir que os filhos de santo trabalhassem dentro do terreiro com eles. O cotidiano do Candomblé é marcado pelas funções, termo utilizado para os momentos onde ocorrem as limpezas da casa, preparo de comidas, preparo de folhas e outras atividades litúrgicas que precedem uma festa ou cerimônia pública.

O xirê demanda roupas mais elaboradas e que demonstrem os cargos e idades de iniciação dos filhos de santo.

O Candomblé possui uma rígida hierarquia pautada pela idade de santo¹¹. Essa idade é demonstrada publicamente através das roupas utilizadas pelos religiosos. A roupa masculina do xirê pode ser um terno branco, no caso dos ogãs¹² ou um conjunto de calças e batas africanas ou kaftans e um gorro, chamado eketé. A roupa feminina (figura 8) é composta por diversas anáguas, saias, bata, pano da costa e laços, calça e pano de cabeça. O número de anáguas varia. Quanto mais tempo de iniciado, mais anáguas. O mesmo ocorre com os tecidos. Filhos de santo mais novos usam predominantemente roupas brancas, sem muitos detalhes. À medida que envelhecem, passam a usar roupas nas cores de seus orixás, e roupas com bordados como o richelieu.

¹¹ O tempo passado desde a iniciação.

¹² Cargo destinado aos homens que não entram em transe.

Figura 7 – Dofona Ná, Fomo Alice e Donofinitinha (hoje Egbon) Denise, na cozinha vestindo trajes de ração.



Fonte: Acervo pessoal: Domenico Vianna

Figura 8 – Filhas de santo durante um xirê



Fonte: Acervo pessoal: Domenico Vianna

Os trajes de atabaques e assentamentos têm usos bastante específicos e fazem parte, muitas vezes, do conjunto de conhecimentos secretos, guardados aos iniciados, da religião. Por isso, não tratarei deles.

Os trajes de transe podem ser divididos primeiramente em dois: trajes de orixás e trajes de entidades – no caso do Ilê Axé Omim Ojú Faró, as entidades que se manifestavam em transe eram os caboclos.

Os trajes de orixás possuem diversas variações. Cada um dos orixás cultuados poderia ter uma gama de variações. Me limitarei aqui a citar e analisar apenas alguns trajes do

terreiro. Estes, fazem parte do conjunto que se encontra sob os cuidados do Professor Dr. Fausto Viana.

Trajes de caboclos

Os trajes de caboclos (figura 9) possuíam uma dupla função no terreiro. Compostos por uma calça, anáguas, saieta, atakan e, opcionalmente, laços e rodilhas, eles eram utilizados em um momento específico do ritual de iniciação. Depois serviam como roupas para os espíritos indígenas cultuados no terreiro no momento em que se manifestavam no corpo dos filhos de santo, por meio do transe. Esses trajes eram sempre coloridos e produzidos em tecidos estampados, como a chita.

Figura 9 – Traje de Caboclo I



Fonte: Maria Celina Gil.

As calças são simples, retas, confortáveis e amarradas na cintura com um cordão. A saietta consiste em uma peça única e retangular de tecido, medindo em torno de 3 metros de comprimento por 75 centímetros de largura, unido nas laterais, franzido e amarrado por um cordão. As anáguas possuem a mesma modelagem que as saiettas, o tecido, porém, é normalmente branco e de algodão. Essas anáguas são engomadas e servem para dar volume ao traje.

O atakan é um retângulo de tecido que mede em torno de 3 metros de comprimento por 25 centímetros de largura – as medidas podem variar de acordo com o corpo em que este será utilizado. Essa faixa é amarrada bem firme¹³ nas costas, cobrindo o peitoral. A amarração pode ser feita com um laço ou com uma corrente – uma trança de três ou sete nós espaçados que tomam o aspecto de uma série de elos.

Os laços são faixas de tecido pouco mais estreitas que o atakan, amarradas a tiracolo com laço ou corrente na lateral do corpo. Pode-se usar um ou dois laços – no caso de dois, será um em cada lado do corpo – sempre por baixo do atakan.

A rodilha consiste também em uma faixa de tecido, de tamanho muito variável, torcida e amarrada na testa.

Para os caboclos dos filhos de santo mais velhos, pode-se utilizar uma variação desse traje. Um exemplo é o que era utilizado pelo Caboclo Tupiguaçu (figura 10), que se manifestava no corpo de Babá Messias. Essa roupa é toda verde, sem estampa e com franjas douradas. Ela não possui saietta ou anáguas e a calça é substituída por um bombacho – calça bastante larga, volumosa, com elástico nas barras. O atakan tem bordado, no meio do peitoral, o desenho de um índio e a rodilha é substituída por um cocar de penas.

¹³ Acredita-se que quanto mais firme estiver o nó, mais firme será o transe.

Figura 10 – Traje de Caboclo II: Caboclo Tupiguaçu



Fonte: Maria Celina Gil.

Trajes de orixás

É importante ressaltar que nessa casa, eram as mulheres quem, majoritariamente, viravam no santo¹⁴, portanto, geralmente, o traje de orixá é um traje pensado para corpos femininos, mesmo no caso dos orixás masculinos.

Babá Messias era bastante cuidadoso com essas roupas. Todos os tecidos eram escolhidos por ele e poucas pessoas podiam ver o traje pronto antes da saída do orixá. Essas roupas pertenciam ao terreiro e não aos filhos de santo – como é comum em várias casas de Candomblé –, portanto, elas podem ter sido utilizadas pelos orixás de mais de uma pessoa.

¹⁴ Isso é, entravam em transe, incorporando seu orixá.

Os trajes dos orixás possuem muitas variáveis. Cada orixá tem suas especificidades e um mesmo orixá pode, muitas vezes, apresentar alguns tipos diferentes de roupas.

Algumas características, entretanto, estão presentes em todos os trajes utilizados pelas divindades no Terreiro da Cruz Sagrada. Todos eles possuem uma calça reta, sem bolsos, amarrada na cintura, branca e com uma barra longa – que começa logo abaixo dos joelhos – feita no tecido principal do traje (o tecido da saia principal). Todos possuem também uma saia, nas cores do orixá e anáguas brancas engomadas – o número de anáguas varia de acordo com a idade de santo de quem as utiliza.

Logun-edé

Logun-éde é um orixá jovem, ligado à pesca e à caça, à beleza e à fartura. Filho de Oxum e Oxóssi, carrega características desses dois orixás. Suas cores são o azul (de seu pai) e o dourado (de sua mãe) e seus símbolos são o ofá (arco e flecha) e o abebé (leque-espelho).

Figura 11 – Traje de Logun-edé



Fonte: Fabio Lipesi.

Este traje (figura 11) foi usado pela avó de Domenico Vianna, mãe da Egbon Denise. Ele é composto por uma calça branca, anáguas engomadas, um quebra-goma de cetim amarelo – saia de tecido mais fino, como cetim, utilizada para evitar que as anáguas engomadas “marquem” na saia principal –, uma saia, uma banda e um atakan.

A saia desse conjunto é feita em um tecido amarelo, bordado. Na barra, a saia tem três fitas azuis costuradas. Essas fitas representam a idade de santo do filho que utiliza o traje, e aumentam de número, portanto, com o passar dos anos.

A banda nada mais é do que uma variação do pano da costa. Um tecido azul brilhante, medindo 1,5 metros de largura por 1 metro de comprimento com duas “alças” em duas pontas. Esse pano é amarrado a tiracolo no ombro esquerdo, por baixo do atakan, que, neste caso, é feito em um tecido rendado azul e amarelo.

Oxum

Orixá dos rios de água doce, Oxum está ligada à beleza e à fecundidade. Ela é quem cuida das mulheres grávidas e das crianças. Sua cor principal é o dourado e seu símbolo é o abebé.

Figura 12 – Traje de Oxum I



Fonte: Fabio Lipesi.

As roupas de Oxum no Ilê Axé Ojú Omim Faró poderiam ter as cores azul, (figuras 13 e 14). O traje da foto acima (figura 12) é produzido com um tecido azul bordado e uma renda branca. Ele é composto por uma calça azul, anáguas e quebra-goma brancos, uma saia azul com três fitas douradas na barra, um atakan azul – no caso de Oxum, assim como de outros orixás femininos, o atakan é amarrado com um laço na frente do corpo – e um pano de cabeça branco, amarrado com um laço na nuca.

O conjunto tem também um banté – outra variação do pano da costa. Essa peça retangular tem duas pontas arredondadas e um cordão passado em uma das bainhas horizontais, formando uma espécie de saia que é amarrada logo acima dos seios, por baixo do atakan – e um adê – coroa de onde pende uma franja de contas (filá) que cobre o rosto.

Figura 13 – Traje de Oxum II



Fonte: Domenico Vianna.

Figura 14 – Traje de Oxum III



Fonte: Domenico Vianna.

Iansã

Deusa dos ventos e das tempestades, Iansã é a orixá associada aos raios. De personalidade tempestuosa, sua cor principal é o vermelho. Seus símbolos são o alfanje e o iruquerê (espanta-moscas feito com crina de cavalo).

Na tradição de Babá Messias, as roupas de Iansã poderiam ser confeccionadas em rosa, vermelho, coral ou branco. O traje da foto (figura 15) possui calça, anáguas, banté e atakan. A saia neste caso apresenta transparência, dando visão ao quebra-goma, que é rosa. Os tecidos são brilhantes.

Figura 15 – Traje de Iansã



Fonte: Fabio Lipesi.

Uma roupa de orixá é muito mais que uma roupa, é um objeto sagrado, Ela tem o poder de conectar pessoas, contar histórias, tem o poder de preservar o axé.

6. Conclusão

A indumentária do Candomblé apresenta um vasto e importante campo de estudo, a partir do qual pode-se compreender muitos outros aspectos importantes da religião. Essas roupas ajudam a nos fazer entender o que é um terreiro, o que é o candomblé e quem são as pessoas que os fazem.

Um conjunto de trajes permite que se conte a história de um terreiro que já nem existe mais, permite que uma comunidade já desfeita se reconecte. Esse conjunto de trajes conectou ao redor de si várias pessoas, como Babá Messias, professor Fausto Viana, Maria Eduarda Borges, Ebgome Denise, Domenico Vianna e eu.

Estes trajes mantêm vivo o Ilê Axé Ojú Omim Faró, que permanecerá vivo enquanto seus trajes existirem, pois eles têm o poder de preservar o axé.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BOURDIEU, Pierre. **Sociologia Geral, vol. 2: habitus e campo: curso no Collège de France (1982–1983)**. Petrópolis: Vozes, 2021.

BORGES, Maria Eduarda Andreatzi. **O traje da baiana de Carnaval: ponto de encontro de ancestralidades e renovações**. tese (mestrado) – Departamento de Artes Cênicas, Universidade de São Paulo, USP, 2022.

ESCOREL, Silvia. **Vestir poder e poder vestir: o tecido social e a trama cultural nas imagens do traje negro (Rio de Janeiro – século XVIII)**. tese (mestrado), Instituto de História, Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, 2000.

FREYRE, Gilberto. **O escravo nos anúncios de jornais brasileiros do século XIX**. São Paulo, Companhia Editora Nacional, col. Brasiliana, 1979.

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

ITALIANO, Isabel Cristina; VIANA, Fausto; BASTOS, Desirée & ARAÚJO, Luciano. **Para vestir a cena contemporânea: moldes e moda no Brasil do século XIX**. Universidade de São Paulo. Escola de Comunicações e Artes, 2021.

JOZINO, Josmar. **Bando mata pai de santo em roubo a centro de**

umbanda. Nas ruas. Jornal Agora São Paulo, 2011. Disponível em: <https://agora.folha.uol.com.br/saopaulo/ult10103u996103.shtml>. Acesso em: 08/04/2024.

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

MELLO E SOUZA, Gilda. **O espírito das roupas: a moda no século dezenove**. São Paulo, Companhia das Letras, 2019.

OLIVEIRA, Rosenilton S. de. **“Terreiros de candomblé como comunidades tradicionais africanas”**. In: SILVA, Vagner G. da & OLIVEIRA, Rosenilton S. de & NETO, José Pedro da Silva (orgs) – Alaiandê Xirê– Desafios da cultura religiosa afro-americana no século XXI. São Paulo, FEUSP, 2019. p. 198-223.

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

VERGER, Pierre Fatumbi. **Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo**. Salvador, Fundação Pierre Verger, 2018.

Conhecendo o autor deste capítulo:



Mateus Oliveira: Graduando em Ciências Sociais pela Universidade de São Paulo. Pesquisa trajes de religiões afro-brasileiras.

e-mail: mateusno@usp.br

PALAVRAS-CHAVE

Candomblé; Indumentária religiosa; Memória; Terreiro; Orixá; Caboclos.

Capturando Raios - esta pintura
reverbera com o poder feminino
divino (Shakti).





Capítulo 9

A MONJA E O ESPAÇO: RELAÇÕES ENTRE A ARQUITETURA E O ZEN NO MOSTEIRO THERIGATHA

*THE MONK AND THE SPACE: RELATIONSHIPS BETWEEN ARCHITECTURE AND
ZEN IN THERIGATHA MONASTERY*

Kavalerski, Samuel; Mestrando; Universidade de São Paulo;
samuel.kavalerski@gmail.com

Introdução

A religião budista se fundamenta nos ensinamentos de Xaquiamuni Buda, o Buda histórico, uma pessoa chamada Sidarta Gautama que viveu na Índia entre os séculos IV e VI a.C. Mais abrangente que a figura histórica, o termo Buda significa “aquele que despertou”, indicando uma natureza desperta, uma natureza-Buda, que existe em potencial em todos os seres, sem distinção. O Budismo é uma religião que oferece ao praticante um caminho que conduz a esse despertar: aponta para a impermanência da existência e para a transcendência de um eu individual a partir da percepção de que somos parte integrante, inter-conectada e interdependente de um todo, formado pela Terra e por todos os seres.

Quando o Budismo emigra da Índia para a China e depois para o Japão, ele se transforma consideravelmente. O denominado Zen Budismo tem origens no séc. VI d.C. a partir dos ensinamentos de Bodidarma, o vigésimo oitavo Mestre Ancestral da linhagem que se inicia em Xaquiamuni Buda. Seu feito mais conhecido é ter se sentado de frente para a parede de uma caverna por nove anos ininterruptos. Essa vertente budista tem, portanto, sua ênfase na prática da meditação

sentada, o *Zazen*, o que contrasta com a abordagem teórica e filosófica de textos clássicos, que predomina em muitas outras tradições do budismo.

No Japão, ao longo de cerca de setecentos anos de história, o Zen Budismo deu origem a duas principais tradições: a tradição Rinzai e a tradição Soto. Fundada por Dogen e Keizan Zenji, a Escola Soto Zen é atualmente uma das maiores religiões do Japão, com cerca de quinze mil templos e oito milhões de adeptos.

A monja Waho Degenszajn (Figura 1) faz parte dessa linhagem ancestral de transmissão do Dharma¹ de Buda. Ela foi uma das fundadoras do Zendo Brasil, comunidade Zen Budista comandada pela Monja Coen Roshi, em 2001, em São Paulo. A partir de 2014, Waho estabeleceu um processo de construção ritual e concreta do Mosteiro Urbano Zen Therigatha (Figura 2), hoje estabelecido próximo ao metrô Vila Madalena², em São Paulo. Na entrevista que se segue, Waho, que também é arquiteta, fala sobre as dinâmicas da construção contínua desse espaço-fluxo que é o mosteiro.

1 No Zen Budismo, o *Dharma* com letra maiúscula significa “a lei verdadeira”, uma verdade universal que rege a vida de todo o universo, é o absoluto. O *dharma* com letra minúscula é a verdade do indivíduo, é o relativo. Há cinco formas de relacionamento: 1. o relativo dentro do absoluto; 2. o absoluto dentro do relativo; 3. o absoluto sozinho; 4. o relativo sozinho; e 5. quando o absoluto e o relativo estão em interface. Em outras palavras: 1. o indivíduo dentro do universo; 2. o universo dentro do indivíduo; 3. o universo sozinho; 4. o indivíduo sozinho; e 5. quando o universo e o indivíduo estão em interface. Esta última é a representação do Dharma de Buda: quando o indivíduo e o universo, o relativo e o absoluto, interconectados fluem em harmonia.

2 O Mosteiro Urbano Zen Therigatha está localizado à Rua Nestor Vitor número 14, no Sumarezinho, na cidade de São Paulo.

Figuras 1 e 2 – waho Degenszajn e a sanga na abertura do Mosteiro Ubrano Zen Therigatha



Fotos: Alex Silva (Hokyo).

2. Entrevista

Samuel – waho, gostaria de começar pedindo que você se apresente e fale um pouco desse seu trânsito entre a arquitetura e o Zen Budismo na sua vida.

Waho – Bom, eu sou uma praticante de budismo. O meu primeiro contato com o budismo aconteceu no último ano da faculdade, em 1987. Eu me formei em arquitetura na faculdade Farias Brito, em Guarulhos e, nessa época, já fazia parte do diretório acadêmico. O coletivo comunitário sempre permeou o meu caminho, desde o colegial, participando dos grêmios estudantis. Cheguei na faculdade e falei: “eu não vou me engajar em nada”. Durou só seis meses e eu já era representante de sala. No diretório acadêmico, em um desses anos, a gente

organizou uma semana cultural. Nosso professor de História da Arquitetura indicou um professor de Tai Chi e foi através do Tai Chi que eu entrei em contato com as filosofias orientais como o taoísmo e o confucionismo.

Mas eu sou uma monja zen budista que trabalha com arquitetura. Eu vivo a arquitetura, eu gosto de fazer arquitetura. Mas além disso, a arquitetura me permite praticar. Ela me permitiu manter a prática esses anos todos porque eu sou autônoma. Eu acho que a questão do caminho budista já abriu uma porta na Faculdade de Arquitetura. Inclusive, no meu trabalho de TGI, eu queria estudar o espaço subjetivo: como o espaço interfere na vida das pessoas mesmo que elas não consigam dizer o que gera bem-estar ou ansiedade naquele espaço. E aí me apresentaram um arquiteto que se chama Christopher Alexander, que dedicou 30 anos da vida estudando os padrões e as proporções dos ambientes. Ele estudava, por exemplo, a sensação que a pessoa tem em relação ao pé direito da construção, se o espaço tem uma janela alta acima, se a janela é mais baixa, inclusive a proporção da cidade quando você caminha, a relação da largura do passeio com a altura dos prédios. É incrível o trabalho dele. E quem me apresentou foi um arquiteto que trabalhava comigo em um escritório de arquitetura, chamado João Batista Novelli, ainda antes de eu me formar. Nós perdemos o contato, ele saiu do escritório, eu continuei, e se passaram alguns anos. Aí, quando eu cheguei no Zen Budismo, pra praticar com a Monja Coen quando ela estava no Busshinji³, em 1998, ele era o professor de *Zazen*. Shōbō é o nome budista dele⁴. E aí foi um encontro muito especial.

3 O Templo Busshinji abriga a Comunidade Budista Sotozenshu da América do Sul no bairro da Liberdade em São Paulo desde 1955.

4 Na cerimônia em que o praticante leigo do Zen Budismo assume formalmente seu voto de orientar sua vida de acordo com os Preceitos Budistas, ele recebe um nome de *dharma* japonês simbolizando sua entrada na “família de Buda”.

Então, pegando o gancho dos encontros: o Mosteiro Urbano Zen Therigatha passou por diferentes espaços até chegar a essa sede, incluindo a sala da sua casa. Você poderia me contar um breve histórico do Mosteiro, como foi a sua gênese e por quais espaços ele passou até chegar aqui?

Ele começou, na realidade, no salão de festas do meu prédio. Eu moro num prédio dos anos 60, que é um prédio diferente porque as pessoas cozinham e interfonam pra você descer e comer feijoada junto no salão, sabe? E o síndico acompanhou o meu processo de ordenação, desde quando eu era praticante até depois quando eu me tornei monja. O espaço da Monja Coen na época, em 2001, o primeiro espaço alugado era vizinho do prédio onde eu moro, era parede com parede. Então, as pessoas do prédio viveram esse momento. Nós ficamos cinco anos com o Zendo Brasil lá. A ata de fundação do Zendo Brasil foi assinada no meu apartamento. Foram 17 pessoas e a reunião foi lá. Então o síndico me convidou, falou: “você não quer ensinar a meditação para os moradores?” Foi assim que começou. Marcamos uma quarta-feira, eu montei lá quatro zafus⁵, quatro EVAs⁶ e começamos a fazer *Zazen*. Claro que na primeira semana vieram doze pessoas, na segunda oito, na terceira três e na quarta eu estava sozinha. Fiquei bastante tempo sentando sozinha em *Zazen*. Mas eu falei: “eu não vou abrir mão da quarta-feira no salão de festas”. Aí começou a aparecer alguns moradores, daqui a pouco o vizinho do prédio ao lado e foi se criando uma rede no entorno do quarteirão, perto do Hospital das Clínicas. E isso durou uns três anos. Então, surgiu a oportunidade de alugar uma casa na rua Arruda Alvin mesmo e eu resolvi assumir o aluguel. Dividi com a Rô⁷, com quem eu era casada na época. Ela tinha um laboratório fotográfico analógico. Ela montou o laboratório em cima e eu montei a sala de *Zazen* embaixo.

Nesse momento, eu precisei escolher um nome. Em 2011, no Zendo Brasil, a gente montou um espetáculo de teatro dirigido pelo

5 Almofada redonda para sentar-se na prática de *Zazen*.

6 Utilizado para apoio dos joelhos para quem pratica *Zazen* sentado em banquinho de madeira.

7 Rosângela Andrade, laboratorista de fotografia analógica.

Sofu, o Roberto Melo, e a esposa dele, a Marilda Alface. A gente adaptou o texto chamado *Therigatha*, que quer dizer canção ou poemas das antigas anciãs. Os poemas contam a história das mulheres do caminho. A gente adaptou esse texto, eram pequenas histórias, criamos um pequeno enredo e eu fui uma das mulheres, eu fui Patacara. A gente apresentou só duas vezes lá no Zendo Brasil. Aí eu fiquei com isso na cabeça, com essa questão do feminino, do porquê Mahaprajapati⁸, a primeira monja histórica, aceitou regras que hoje no nosso ouvido doeriam como machismo? Por que ela teria que se rebaixar a qualquer homem, mesmo que ele fosse mais novo na ordem do que ela? A hierarquia da ordem é assim, não é por idade, é pelo tempo de entrada na ordem que você é considerado mais velho e tem o respeito dos mais novos. E com as mulheres, Xaquiamuni Buda disse: “não”. Ele só aceitou que ela fosse ordenada se ela concordasse com oito regras adicionais. E uma delas era essa: ela jamais poderia admoestar⁹ um monge homem. Essa regra de antiguidade na ordem não valia para as mulheres. Ela aceitou de bom grado. E ouvindo isso com os nossos ouvidos limitados, a gente pensaria: “como não pode?” Só que ela fez algo incrível porque ela mudou de dentro. Ela só queria entrar na linha de consanguinidade dos Budas ancestrais. E de dentro, ela provocou uma mudança que permitiu com que eu me tornasse monja. Então eu falei: “eu quero que o espaço tenha uma referência a essas mulheres do caminho”. E foi aí que começou o *Therigatha*.

E depois desse período na rua Arruda Alvin?

Aí as casas foram vendidas. A gente precisou sair de lá e íamos alugar uma sala ali na rua Teodoro Sampaio. Nesse meio tempo, enquanto a gente procurava um espaço pra mudar, aconteceram duas coisas interessantes: uma foi o Roberto Mícoli, que é um artista incrível. Ele doou essas duas obras do nosso altar, que é a tela que está atrás e esse balão pendurado (Figura 3). Ele viu o movimento, me procurou e

⁸ Mãe de Xaquiamuni Buda e primeira mulher ordenada com monja na tradição.

⁹ Avisar alguém da incorreção de seu modo de agir ou pensar; chamar atenção; corrigir.

falou: “waho, eu queria doar um trabalho meu pra você fazer um leilão, fazer alguma coisa pra levantar recursos pra essa mudança.” No fim, ele veio aqui durante a obra, olhou e falou: “eu tenho um trabalho”. Ele tem livros japoneses de templos budistas, ele conhecia. Então, o Roberto Mícoli foi um que nesse momento abraçou a idéia. E a outra, foi uma praticante, a Mazen¹⁰, que estava procurando uma casa para comprar. Ela estava negociando uma casa na rua Capital Federal e me disse: “vai dar uma olhada, vê se serve pro Therigatha”. Eu fui ver, mas a casa era difícil. E eu queria perto do metrô. Eu queria que todos tivessem acesso ao Zen. Não só uma camada elitista porque, querendo ou não, o budismo ainda é um pouco elitista. Todo mundo que frequentava os lugares que eu frequentei tinha nível superior completo. Eu queria que tivesse diversidade, sabe? Então, eu falei: “tem que ser acessível”.

Figura 3 – Altar principal do Mosteiro Therigatha com obras de Roberto Mícoli ao centro e à direita



Fotos: Alex Silva (Hokyo).

E aí a gente ficou seis meses no meu apartamento. Eu desmontei a minha sala, porque eu trabalhava em casa, e fiquei dormindo no meu quarto-escritório. Até que a gente encontrou essa

¹⁰ Maria Helena Preto, arquiteta.

casa. Negociamos e a Mazen comprou a casa. Como a gente conseguiu comprar abaixo do valor que ela dispunha, ela ainda custeou grande parte da obra. Eu te juro, muitas vezes eu me perguntava: “será que eu mereço”, sabe? Porque há tantos anos a gente vê as pessoas tentando levantar recursos para ter uma casa, e ela ofereceu... Ela é arquiteta também. A gente reformou com tudo usado. Um engenheiro que trabalha comigo estava desmontando uma casa enorme no Jardim Paulista e a gente usou as portas, as janelas da cozinha, as portas da entrada, toda a caixilharia de ferro veio dessa obra e foi tudo adaptado aqui.

Os restos da construção como os retalhos do *Rakusu*¹¹?

Sim, exatamente.

A Escola Soto Zen parte dos ensinamentos do Mestre Dogen. Nessa tradição há uma série de tratados sobre a forma correta de praticar o *Zazen*, de comer, de fazer a higiene pessoal e a limpeza dos espaços. Existe, no *Shobogenzo*, um capítulo intitulado *Kesakudoku*, que fala sobre o mérito do manto, com uma série de ensinamentos práticos e simbólicos sobre a feitura e a importância da vestimenta de um monge. Existe algum documento semelhante sobre a arquitetura de um templo? Algum tratado sobre a estrutura e a disposição dos altares, por exemplo?

Existe. Dogen Sama dizia que os mosteiros tinham que ter a forma de uma pessoa sentada em *Zazen*. Nos mosteiros no Japão, cada prédio é separado pra cada atividade. Então, a Sala de Buda¹² é um prédio, a Sala de *Zazen*¹³ é outro prédio. Nenhum fica em cima do outro, normalmente. São prédios térreos. A cozinha é um outro espaço. No banheiro, os vasos sanitários

11 Uma das etapas no processo em que o praticante assume o voto de orientar sua vida de acordo com os Preceitos Budistas é a costura de um manto chamado *rakusu*. A costura do manto é feita pelo próprio praticante num processo ritual de extrema concentração. O *rakusu* é construído a partir de retalhos de tecido com um tipo específico de pesponto chamado *kyakushi*.

12 Sala onde acontecem as cerimônias, a liturgia e as preces.

13 Sala de prática de *zazen*, também chamada de *Zendo*.

ficam em um prédio separado do lavatório e do chuveiro. Porque ele já separava água cinza e negra¹⁴, no século XIII. Então ele dizia: a cabeça é a Sala de Buda, o coração é a Sala de *Zazen*, porque é a prática principal. No lado esquerdo estavam cozinha, refeitório e banheiros, no lado direito estavam as salas de banho. As bacias sanitárias representavam as pernas, como se fosse essa ideia das pernas cruzadas. Agora, como fazer isso numa cidade? Impossível, né?

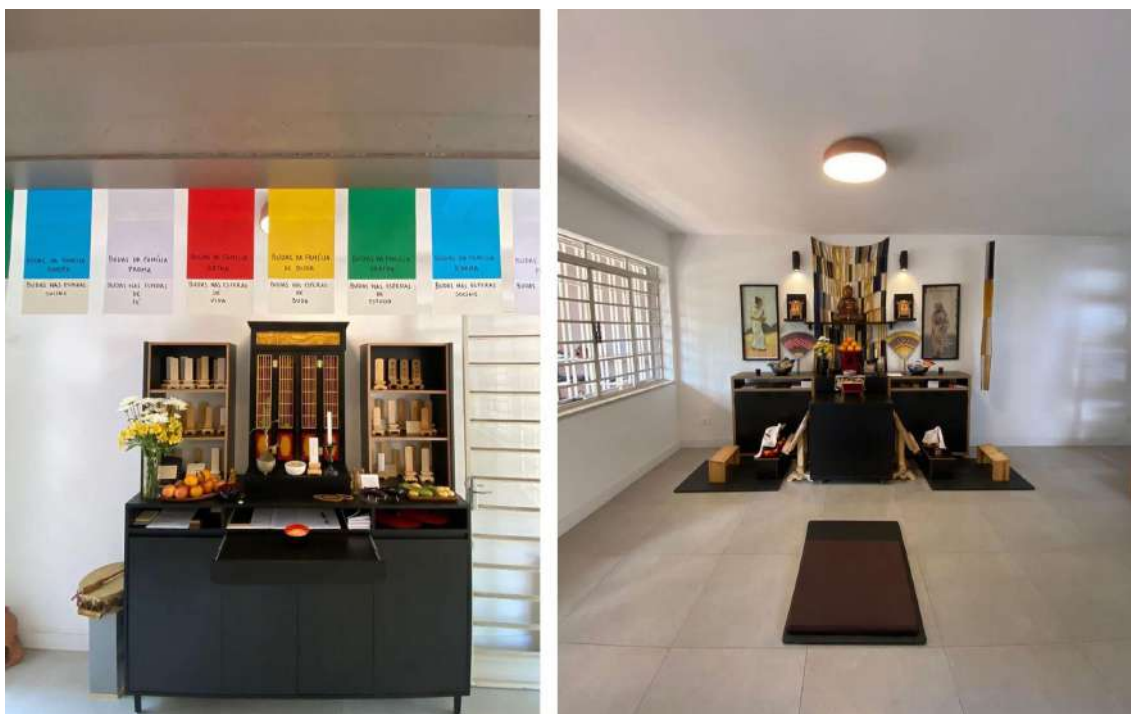
O que eu tentei fazer aqui foi que cada espaço fosse separado. Não queria um grande espaço multiuso, para não precisar montar e desmontar o altar, porque tem uma coisa da energia construída no lugar. E tentei posicionar os sinos¹⁵. Porque o que é interessante no formato que vem de Dogen Sama e é muito claro na ordem é que alguns elementos servem pra ajudar a diminuir a comunicação verbal e valorizar os outros sentidos. Então, o ideal é que quando a pessoa passa pelo portão do templo ou do mosteiro, ela é convidada a isso. O olhar já é baixo, por isso que eles botam um toco de madeira na entrada da Sala de *Zazen*, pra você não entrar direto, pra você abaixar senão você tropeça. É quase como um “abaixar forçado” pelo uso, por elementos colocados no caminho. Isso é arquitetura. Então, eu tentei fazer isso aqui, sabendo que é uma casa, não teria um prédio separado, mas eu tentei ter todos os instrumentos sonoros. Porque a pessoa que entrar aqui e começar a entender a linguagem dos instrumentos, ela vai se comunicar, ela vai seguir só o toque dos sinos. Ela não precisa perguntar pra alguém. A gente começa a diminuir esse tipo de diálogo, de estímulo. Então, Dogen foi muito metucioso. A arrumação de cozinha, por exemplo, ele descrevia o que tinha que ficar embaixo e o que tinha que ficar em cima nos armários. Ao mesmo tempo que é tudo regrado, as regras são muito óbvias. Não tem nada místico. A gente gosta dessa coisa esotérica, né? Mas era assim: a panela pesada fica

14 A água cinza pode ser definida como toda água residencial proveniente dos lavatórios, chuveiros, pias, tanques. A água negra é proveniente das bacias sanitárias.

15 Os sinos sinalizam tudo o que acontece na rotina do mosteiro e estão posicionados na entrada e dentro dos espaços. Quando um sino toca, algo está para acontecer e os monges e praticantes se movem pra execução de uma ação necessária.

embaixo. Você vai carregar uma panela pesada lá pra cima? É mais óbvio que a panela fique embaixo. Então, sim, tudo tem um porquê. Aqui, eu ainda estou construindo o fluxo, sabe? Estou sentindo. Esse movimento é vivo, né? E tem que servir à prática. Se for só pela estética, esquece. Ao mesmo tempo tem que ser belo. Pelo respeito, quando você entende o que está fazendo. Mas a função não pode brigar com a forma, como na arquitetura acontece muitas vezes.

Figuras 4 e 5 – Visão frontal dos altares da Capela dos Mortos e da Sala de Buda do Mosteiro Therigatha respectivamente



Fotos: Alex Silva (Hokyo).

Figura 6 – Imagem panorâmica mostrando o altar da Capela dos Mortos à esquerda, a porta de entrada do Mosteiro Therigatha e o Altar Principal da Sala de Buda à direita



Foto: Samuel Kavalerski.

Nesse sentido da relação com a tradição, como foi o seu processo de criação desse mosteiro? O quanto você se fixou nas normas da tradição, o quanto foi necessário um processo de adaptação e o quanto de liberdade criativa você se permitiu?

Um ponto que me pegou aqui, inclusive na época eu chamei a monja Coen Roshi para vir olhar, foi a nossa circunstância de entrada ser a Sala de Buda (Figura 5). Porque não seria ideal que a gente cruzasse a Sala de Buda ao entrar. Tudo que entra no mosteiro passa por essa porta (Figura 6): pessoas, compras... Essa parede da direita, eu sabia que era a parede do altar principal, porque quando você entra, você consegue olhar de frente. Do outro lado, eu precisei montar o altar da Capela dos Mortos (Figura 4). Se eu estou de frente pro altar da Capela dos Mortos, eu fico de costas pro altar da Sala de Buda. Então eu pus a tela (Figuras 7, 8 e 9). A história da tela foi um exercício que eu fiz. Porque assim que a gente mudou, depois de dez dias, a casa fechou por causa da pandemia. A casa pronta e as pessoas na rua morrendo de fome. Então a gente começou a cozinhar pro pessoal da rua. A gente levantou dinheiro com as pessoas da *sanga*¹⁶ e passou e comprar alimentos das hortas da periferia como o Frente Alimenta e o Galpão Agroecológico. A gente começou a fazer comida aqui e entregava 150 quentinhas por

¹⁶ A *sanga* é a comunidade do templo.

dia. E aí, a pandemia pesada, ficavam duas pessoas montando as quentinhas, duas pessoas mexendo a panela num fogão industrial pequenininho, duas pessoas na cozinha e duas pessoas lavando as verduras no tanque. Tinha que separar as pessoas. E aqui na frente, na Sala de Buda, que não tinha nada, tinha só os móveis na parede, a gente montava os isopores e as quentinhas. O Padre Júlio Lancelotti vinha retirar e gente doava pra comunidade Bica de Pedra, que é vizinha. Eles estavam com 25 famílias em vulnerabilidade. E aí foram dois anos fazendo isso. Quando voltou e a gente quis retomar a prática, numa das baixas da Covid, ainda com máscara e com o número restrito de praticantes, eu percebi que as pessoas cruzavam a diagonal direto da entrada até a cozinha. A gente cruzava os altares, a gente falava alto, e o pessoal falava: “vamos voltar a cozinhar, vamos continuar”. Então eu falei: “não, agora a gente vai retomar e reestabelecer a prática na casa”. Quando a prática começar a rodar, a gente pode voltar a cozinhar pra fazer trabalho social, porque a *sanga* aqui tem esse movimento. E aí o que eu fiz? Eu tinha ganhado umas cortinas de uma praticante. Era um pano de 90 centímetros. Eu peguei uma delas e pendurei com fita crepe na viga metálica. Fiz um cenário, né? Eu pendurei pra ver como que as pessoas sentiam, porque eu achava que se tivesse uma barreira, ao abrir a porta a pessoa pararia porque ela tem que decidir se ela vai pra esquerda ou vai pra direita. E aí aconteceu: todo mundo que entrou naquela semana com a cortina ali, parava.

Figuras 7, 8 e 9 – Imagem do painel que divide de forma dinâmica a Sala de Buda da Capela dos Mortos



Fotos: Samuel Kavalerski.

Um *koan*¹⁷ arquitetônico.

Isso! [Risos] Aí pronto. Aí eu chamei o cara que faz persianas pra mim e falei: “eu quero fazer três painéis”, porque aí eu tenho três alternativas. Eu tenho uma salinha à direita, onde a gente entra hoje, que é a Capela dos Mortos. Esse é um espaço que normalmente fica atrás do altar principal. A gente não passa por lá o tempo todo. Lá terão restos mortais, as pessoas não param lá. Mas aqui, pela circunstância, elas cruzam no meio, logo na entrada. Então, se eu fecho essas duas portas e desço os painéis, você está fechadinho numa sala na Capela dos Mortos. E eu tenho uma segunda porta, que era uma porta de madeira, mas eu pus uma de ferro e vidro pra manter uma transparência. Então, se tem alguém fazendo prece aqui, a gente usa a outra porta e segue direto pra cozinha. E se está fechado, você já sabe que você tem que entrar em silêncio. Então eu dividi em três painéis porque eu tenho essa opção de fechar e manter um acesso; eu tenho a opção de fechar a Sala de Buda se eu estiver fazendo missa pra alguém enquanto uma pessoa pode passar pelo corredor e subir; ou eu posso deixar somente um painel baixo, como eu

¹⁷ O *koan*, na tradição zen, é uma narrativa, uma questão ou uma afirmação que contém aspectos inacessíveis à razão. *Koans* sempre trazem um paradoxo que desafia a lógica. São enunciados que os mestres zen fazem aos discípulos pra que eles transcendam a barreira da mente, presa em dualidades como certo e errado, bem e mal, bonito e feio e se tornem capazes de penetrar a essência dos ensinamentos, de caráter muito mais complexo.

deixo normalmente, que é pra dar esse impacto da chegada; ou ainda eu levanto tudo pra ter um salão só, um espaço maior pra refeição do *orioki*¹⁸ no retiro ou para uma cerimônia maior como no ano novo que tem mais gente.

O que eu estou indicando agora é que, ao passar na frente do altar, as pessoas parem. Eu estou retomando aos poucos algumas coisas importantes. Por exemplo: o altar da cozinha olha de frente para o altar da Sala de Buda. Porque a comida sai da cozinha e vai ser servida na Sala de *Zazen*. Mas aqui tem passeio, né? Tem caminho. Então quando você vem caminhando e passa em frente a essa estrutura, você sabe que tem um altar olhando de frente. No Japão, eles param juntam as mãos em *Shashu*¹⁹, abaixam a cabeça numa reverência e seguem. Você reconhece que está atravessando um eixo que é formado por dois altares, um espaço que é sagrado.

Quanto tempo você levou pra esse espaço que era usado pra cozinhar restabelecer a energia do espaço do altar?

Acho que uns seis meses.

Antes de eu passar para a próxima pergunta, eu queria retomar algo que você falou no começo e eu achei muito interessante sobre o seu estudo de arquitetura, que era a questão do espaço subjetivo. Pode falar um pouco sobre como você pensou esse conceito aqui?

Eu acho que a ideia dessa cortina foi um pouco isso. Como você põe elementos na arquitetura que facilitam o fluxo, mesmo que seja uma barreira. Pode ser uma barreira ou pode ser um fluxo. Eu lembro muito do meu treinamento com a Monja Coen, porque a gente tem uma tendência de ser muito cuidadoso e ficar falando: “ai, vem por aqui, não, olha, você pode ir por

¹⁸ *Orioki* são um conjunto de tigelas chamadas tigelas de Buda. Trata-se de uma prática de *zazen* enquanto os praticantes se alimentam.

¹⁹ Na postura de mãos chamada *Shashu*, as mãos encontram-se em frente ao peito. Os dedos da mão esquerda abraçam o polegar esquerdo, formando um punho fechado e a mão direita descansa cobrindo a mão esquerda.

ali” e ela dizia: “não precisa ser assim”. Um gesto assim direto, que o coração não traga raiva, não traga uma bronca, ele é muito mais compassivo, do que o excesso de gestos, o excesso de falas e o excesso de cuidado. É a sabedoria de *Manjusri*²⁰, né? Na nossa tradição, a sabedoria é representada por uma pessoa sentada sobre um leão, né? Mas no Budismo tibetano, é uma pessoa com uma espada e um livro. Saber dar o corte, né? Então, eu acho que tem muito disso, se você diz com firmeza: “é para lá”, você não precisa explicar tanto. Às vezes a gente fica querendo explicar demais. E eu acho que a arquitetura é um jeito de dizer “é para lá”. Porque aí não é uma pessoa que te ofende, não é alguém que não foi gentil com você, é o espaço que te mostra. Aliás, para mim, a arquitetura é isso.

Figura 10 – Mapa do templo Daihonzan Eiheiji, no Japão, pintado por um monje da província de Aichi



Fonte: Supermidget. Domínio público²¹.

Os principais templos da Soto Zen no Japão, o Daihonzan Eiheiji (Figura 10) e o Daihonzan Sojiji, são espaços de magnitude cuidadosamente projetados, construídos e mantidos ao longo de séculos. São cercados de montanhas e de uma natureza exuberante. O contexto exterior desses templos

²⁰ *Manjusri* é um dos Oito Bodhisattvas da Sabedoria e um dos Treze Budas japoneses.

²¹ Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Eiheiji_map.jpg. Acesso em: 19 abr. 2024.

japoneses é muito diferente do contexto exterior do Mosteiro Therigatha. Como é ter um templo num meio do espaço urbano de uma cidade como São Paulo?

Isso começou lá atrás, começou na época do Therigatha no porão. Porque é isso que eu falei: eu queria que o *Zazen* fosse acessível a todo mundo, que transcendesse os muros, as paredes das Salas de *Zazen*, os espaços elitistas. Em 2011, eu fiz o retiro de rua com o *Zen Peacemakers*²². E foi muito forte essa coisa de sentar em meditação na rua. De repente vinha um morador de rua e sentava com a gente, de repente tinha cheiro ruim, de repente tinha cheiro bom, de repente tinha um vento agradável, um dia que estava quente... Então, ter a interferência de outros elementos no *Zazen* é interessante, você não está super protegido na sala, em meia-luz, com incenso, num ambiente criado para facilitar a prática. Perceber que a prática acontece onde você está. Eu falava que eu tinha um sonho de ter uma van, tipo essa perua de polícia, sabe? Que abre uma porta e tem uma tendinha. Eu tinha vontade de ter uma van, um “zendomóvel”, que eu pudesse ir com ela pra qualquer lugar, abrir a porta e ter um mini-zendozinho, ensinar as pessoas a meditar. A gente já fez numa feira de rua tradicional na Pompeia. Eles ofereceram pra gente um espaço, uma barraca de dois metros por dois e o André Cortez²³ ajudou a gente a fechar. Uma barraca no meio da feira. E aí eu o André fomos na 25²⁴, nós compramos uns panos brancos e roxos e, com alfinetes de segurança, a gente criou um *zendô* e uma salinha de entrada para quatro pessoas. As pessoas tiravam o sapato e a gente ensinava meditação.

E a prática de *Zazen* pela cidade é uma constante há muito tempo, né?

Sim, ela acontece há seis anos. Todas as sextas-feiras às

22 O *Zen Peacemakers*, “pacificadores zen”, em tradução livre, é uma rede de budistas engajados socialmente, incluindo estruturas formais, indivíduos e grupos afiliados e comunidades formadas por sucessores do Dharma de Roshi Bernie Glassman.

23 Arquiteto e cenógrafo paulistano.

24 Rua 25 de março, rua tradicional de comércio na cidade de São Paulo.

18h30 porque a sexta-feira é “sextou”, né? É o horário em que a pessoa talvez se abra para uma experiência um pouco diferente. Ela vê um grupo de pessoas sentadas ali meditando, ela está esperando algo e, de repente, isso acontece. Então a gente foi mudando, mas hoje a gente fixou no Metro Vila Madalena porque nós estamos aqui, o Mosteiro está aqui. Não sei se respondi a sua pergunta.

Respondeu sim, era sobre o mosteiro em meio ao espaço urbano.

Então, é isso! De repente, eu comecei a falar disso e comecei a provocar as pessoas. O mosteiro é onde a gente está. Nós somos o mosteiro. Eu tenho um texto com as minhas reflexões sobre vida monástica onde eu falo que o prédio sozinho não é nada sem uma relação com a prática que se dá naquele lugar, naquele espaço. E aí eu cheguei a essa conclusão: existe um *espaço-mosteiro*, um *eu-mosteiro*, uma *cidade-mosteiro*, Sabe? Um *estado-mosteiro*. E no *estado-mosteiro*, eu cheguei à ideia de um *estado-mental-mosteiro*. Porque fui indo do espaço externo para o espaço interno. E, para mim, a arquitetura é essa relação: habitar e habitante.

Muito bonito isso. Também é assim com a dança... Eu queria terminar trazendo uma relação poética com um elemento da tradição que eu acho muito especial que é o da costura do manto e do *Rakusu*, onde o praticante recolhe retalhos de tecido e costura seu próprio manto numa espécie de performance ritual. Como monja e arquiteta, construir o Mosteiro Urbano Therigatha tem alguma relação paralela com a experiência de costurar seu próprio manto?

Eu acho que o próprio manto é incrível como ideia. Você sabe como surgiu a história do manto?

A história dos campos de arroz?

Isso, mas sabe por quê?

Não.

O rei Bimbisara²⁵ era um seguidor de Buda na Índia. Ele o respeitava muito, inclusive doou terras para Buda. Um dia ele estava em cima do seu elefante e desceu pra fazer uma reverência porque achou que tinha visto um discípulo de Buda caminhando. Quando se aproximou, ele percebeu que não era um discípulo de Buda, era um renunciante, mas não era da *sanga* de Buda. Aí ele pede a Buda que desenvolva uma vestimenta que indique quem são os seus discípulos. Então Buda pede para Ananda desenvolver um traje. Quando eles passam por um campo de arroz, eles percebem uma super harmonia entre as espécies. E aí Ananda se inspira no campo de arroz para fazer o manto. O manto pequeno, o *rakusu*, que é o que todo mundo costura, as pessoas leigas também, ele é uma versão reduzida do manto grande. E o que é incrível é que na época de Buda eram retalhos. Então era esse pano descartado, normalmente panos impuros, que as mulheres usavam por causa da menstruação. Eram panos completamente descartados que eles juntavam, lavavam e tingiam. Hoje, a gente já compra um tecido, um metro para o *rakusu*, dois metros e meio para o manto de corpo todo e você risca ele inteiro, corta de cima para baixo, de um lado para o outro. Quer dizer, você podia usar o próprio manto e amarrar, mas não, a gente constrói, desconstrói e reconstrói, porque a gente fala que a gente se costura ao costurar. Quando você faz um voto monástico, eu pelo menos vivi isso, eu precisei bastante tempo para desconstruir uma ideia que eu tinha feito do que seria me tornar monja. Para o céu e para o inferno. Tanto por achar que eu seria especial quanto por achar que eu teria que sumir, desaparecer, não ter minha identidade. Então, é um desconstruir pra se construir, né? Quando você quer ser monge, primeiro você faz o voto leigo. E a ordem diz assim: se você já sabe que quer ser monge, quando você faz o voto leigo, você já costura o *rakusu* preto. Quem não quer ser monge, costura em cores sóbrias: marrom, azul, verde, nada chamativo, cores neutras. Aí o que acontece? Depois que você recebe a transmissão do Dharma, depois que você fez o voto

25 Bimbisara, rei de Magadha.

monástico, fez todo o caminho, Dharma Combate, transmissão, depois de tudo é permitido a você usar outras cores. Você volta a usar a cor que o leigo usa. Não é interessante? Ou seja, o zen tem muito da forma, você vê os rituais, toda essa organização espacial: é libertário. É como um *gassho*²⁶, é como girar pelo lado direito²⁷, as pessoas não entendem por que tem que girar, por que tem que segurar de certa maneira. É porque é libertário do ego. Então se você tem forma, se a coisa está claramente sinalizada, é compassivo, a pessoa não fica em dúvida, porque a dúvida é que gera angústia, o preferir é que gera a morosidade da vida, as nossas preferências. Então, eu acho que o manto tem muito a ver com isso.

E eu sinto sim que a construção do mosteiro é como a construção do manto. Como se estivesse ainda em costura. E vai estar sempre. Porque quando você põe um *rakusu*... eu digo para os alunos que estudam os preceitos que não é optativo costurar o manto. Quando você quer estudar os preceitos budistas você já tem que saber o que significa vestir o manto. Não é um acessório. Não é uma coisa que você põe. É como usar roupa de prática, o *rakamá* ou o hábito... Porque ele compõe também. A roupa leva você pra o lugar da prática. Tua presença é outra. Porque as mangas derrubam tudo se você não tiver presente. Fazer uma reverência com o *rakusu*, não é fácil. E tudo te exige presença, atenção.

26 *Gassho* a postura em que as mãos se unem palma com palma, em prece, na frente do peito. Um cumprimento que expressa respeito e reverência (Figura 11).

27 Durante o *Zazen*, ante de se sentar, o praticante faz uma reverência na direção da parede à sua frente, vira meia-volta pela direita para o centro da sala, faz outra reverência na direção do espaço, vira outra meia-volta pela direita para ajoelhar-se de frente pra parede e sentar-se no *zafu*. A ideia é que o giro sempre para a direita ajude na organização e evite que os praticantes se batam, especialmente considerando templos com muitos praticantes.

Nessa pesquisa eu li que o manto “é o próprio corpo do Buda”²⁸.

É o próprio corpo do Buda. Os ouvidos, os olhos, é o próprio corpo. Exatamente isso. Ou seja, esse *corpo-mosteiro* não tem fim.

Figuras 11 – Imagem da monja waho durante a entrevista

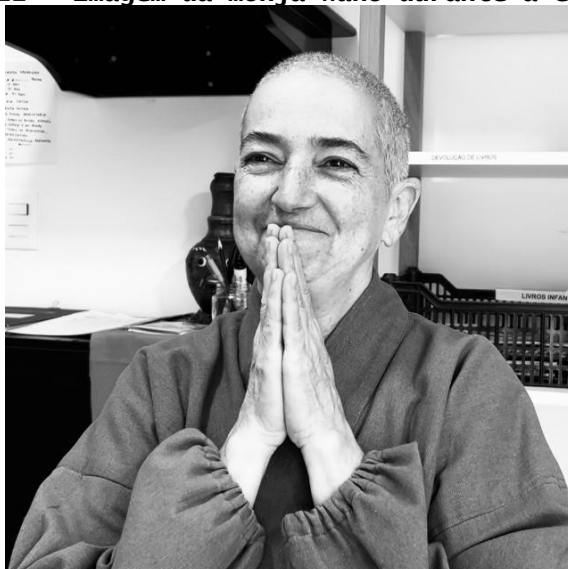


Foto: Samuel Kavalerski.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

COEN, Monja. Zen Budismo e Gênero. **Revista de Estudos da Religião**. Nº 2 / 2005 / pp. 46-57. Disponível em <www.pucsp.br/rever/rv2_2005/p_coen.pdf> Acesso em: 19 abr. 2024.

Comunidade. **ZendoBrasil.org**, 2024. Disponível em: <<https://zendobrasil.org.br/>>. Acesso em: 9 abr. 24.

História do Templo. **SotoZen.org.br**, 2024. Disponível em: <<https://sotozen.org.br/home-principal/historia-do-templo-n/>>. Acesso em: 9 abr. 24.

KATAGIRI, Tomoe. Nyoho-e: O manto de Buda. **Jornal Zendo Brasil**, São Paulo, julho, agosto, setembro de 2021. Seção 77. Disponível em: <chrome-extension://efaidnbmnnnibpcajpglclefndmkaj/https://zendobrasil.org.br/wp-content/uploads/2023/11/Jornal-Zendo-Brasil-77_final_2.pdf>. Acesso em: 9 abr. 24.

²⁸ “Dogen Zenji nos ensina sobre o mérito da okesa nos capítulos “Kesakudoku” (O mérito da okesa) e “Den-ne” (A transmissão do manto) do Shobogenzo. Ele diz que nós deveríamos entender que a okesa é o corpo de Buda e o manto de Buda.” (KATAGIRI, 2021)

O que é o Dharma? E o dharma?. Realização: Monja Coen. 2024. Colorido. 1min55seg. Projeto “Monja Coen Responde:”. Disponível em < <https://www.youtube.com/watch?v=MFSeOSOm4Mw>>. Acesso em: 9 abr. 2024.

TEIXEIRA, F. L. C. A espiritualidade zen budista. **HORIZONTE – Revista de Estudos de Teologia e Ciências da Religião**, v. 10, n. 27, p. 704–727, 1 out. 2012. Disponível em <<https://periodicos.pucminas.br/index.php/horizonte/article/view/P.2175-5841.2012v10n27p704>> Acesso em: 19 abr. 2024.

Conhecendo o autor deste capítulo:



Samuel Kavalerski: Mestrando em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP). Samuel é um artista que articula diferentes linguagens: dança, teatro, artes visuais e literatura. Atua como intérprete, criador e educador. É graduado em Artes Visuais e especialista em Gestão em Economia Criativa. Trabalha como Assistente de Direção de Gerald Thomas nas peças *G.A.L.A.* e *Traidor* e é colaborador do Estúdio Lusco Fusco do diretor de André Guerreiro Lopes. Foi bailarino da São Paulo Cia. de Dança, da Quasar Cia de Dança e do Balé Teatro Guaíra. Seu livro *Epilepsia | uma Fábula*, pela Folhas de Relva Edições, foi contemplado com o edital *Minha Biblioteca* da Prefeitura de São Paulo.

e-mail: samuel.kavalerski@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE

Zen Budismo; Arquitetura; Mosteiro Therigatha; Escola Soto Zen.



Sabedoria como Arte
(detalhe).

Capítulo 10

O HÁBITO MARCELINO

The Marceline habit

Coelho, Sheyla de Arruda; Doutoranda em Artes Cênicas;
Universidade de São Paulo; coelhosheyla1@gmail.com.

1. Introdução

A palavra hábito em português vai além do significado de traje religioso, estando presente no nosso dia a dia de maneira abrangente designando também atitudes e trabalhos repetidos em nossas rotinas pessoais e comunitárias. Essa amplitude de significado será explorada neste relato. Farei uso de minhas próprias lembranças, bem como das memórias compartilhadas por minha família, sobre o período em que frequentamos o convento e a escola das irmãs Marcelinas na cidade de Botucatu entre os anos 1990 e 2020. Além disso, buscarei embasar minha narrativa em dados históricos. Infelizmente, a entrevista planejada para complementar este relato não foi realizada, pois a atual irmã superiora informou que as Marcelinas não estão concedendo entrevistas no momento. Dessa forma, para preservar a identidade das irmãs com as quais convivi, as identificarei pelas funções que desempenhavam.

Começo pelas primeiras impressões, que ficam por conta dos meus olhos de criança curiosos e indomáveis. Não me lembro exatamente do primeiro dia que vi uma alva freira Marcelina; entretanto, lembro com alguma nostalgia e espanto, de quase todos os dias depois que as vi pela primeira vez. Em meio aos percalços de uma primeira infância conturbada, fui recebida com uma bolsa de estudos no Colégio Santa Marcelina aos seis anos de idade e de lá só saí formada no ensino médio aos

17 anos. Já minha mãe, começou trabalhando na portaria do convento e à medida que aperfeiçoava seu nível de estudos foi ganhando outros cargos, se aposentando no colégio como a técnica de enfermagem responsável pelas irmãs mais idosas e pelos joelhos ralados dos alunos mais distraídos.

Muitas fases aconteceram na minha jornada no colégio e consequentemente na minha relação com essas religiosas. Afinal, a nossa religiosidade é um processo que muitas vezes nos coloca em cheque com o mundo dos homens. Não faz parte desse relato os possíveis debates políticos, financeiros, éticos e humanitários os quais a religião católica enquanto instituição suscita. No entanto, não mencioná-los seria forjar um discurso, visto que minha relação com essas mulheres nunca foi passiva. Rebelde, inconformada, argumentativa, por vezes indignada era minha existência nos longos e limpíssimos corredores daquele colégio.

Figura 1 – Corredores.



Fonte: Amback, 2012, p.8.

É impossível esquecer das broncas homéricas da rigorosíssima Irmã Diretora e também da sua simpatia com meu poder de argumentação. Ela gostava de um bom embate: ousar dizer que essa era uma de suas maneiras mais interessantes de nos ensinar algo, porém era preciso mais do que só empáfia para dobrá-la. Algumas vezes eu conseguia, outras nem tanto. Afinal, o ensino é um trabalho sagrado para elas, faz parte da gênese da congregação.

2. Santa Marcelina

As irmãs Marcelinas carregam esse nome em homenagem a uma santa italiana. Marcelina nasceu em Roma, em 327, na nobre família dos Ambrosiis, sob o Império de Constantino Magno. Aos 13 anos perdeu o pai e antes de completar 20 anos, a mãe. A partir de então ficou responsável pela educação dos irmãos. Jovem, bonita, rica e nobre, Marcelina tinha muitos pretendentes, mas decidiu se consagrar a Deus, em um tempo em que o Cristianismo ainda não era a religião dominante. Porque ainda que a conversão de Constantino ao Cristianismo em 312 e o Edito de Milão em 313 tenham sido pontos chave para garantir a liberdade religiosa para os cristãos no Império, muitos deles ainda eram perseguidos e mortos.

Para levar adiante esse projeto sagrado, ela saiu de Roma e foi morar em Cernusco, perto de Milão, onde passou a viver mais perto da natureza. Na noite de Natal de 353, aos 25 anos, idade mínima para que uma mulher pudesse fazer os votos naquela época, Marcelina recebeu das mãos do Papa Libério o véu da consagração total. Símbolo da sua escolha e da sua fé.

As virgens se consagravam a Deus com voto privado ou, na maioria das vezes, com o solene; e isso era proferido diante de um Bispo ou de um padre, frequentemente diante de toda a congregação cristã, ao receber o véu sagrado como sinal de castidade perpétua. Elas ainda viviam com seus parentes ou se uniam em pequenos grupos de três ou quatro, dedicadas à oração, ao trabalho manual e às boas ações. Todas, então, assim como os outros fiéis, podiam caminhar pelas ruas, para a igreja,

para suas necessidades: em seu vestuário e penteado, seguiam um estilo modesto e simples, sem singularidades ou diferenças consideráveis em relação ao uso comum. (Mozzanica,1935, p.10)¹

Desde então Marcelina intensificou suas orações e os estudos das Sagradas Escrituras acolhendo em sua casa outras jovens que queriam orientação para se dedicar a Deus e ao auxílio dos pobres e doentes. Ao mesmo tempo, ela não se descuidou da educação formal e religiosa dos irmãos, que mais tarde assumiram cargos públicos. É interessante ressaltar que essa era uma atitude de coragem pois,

O século IV viu também surgir uma perigosa tendência para assimilar, ainda que simbolicamente, o gênero feminino à heresia, apesar de tanto os homens como as mulheres cristãos estarem envolvidos nas mais diversas interpretações do cristianismo, chegando até a ser definidas como hereges. Mas sobretudo as mulheres correm o risco de serem qualificadas de hereges e suspeitas de impudência quando assumem o papel de mestras. (Shenk, 2024, p.1)

Todavia, a incansável Marcelina nunca deixou de participar da vida e educação de seus irmãos. Em 372, Ambrósio foi eleito governador em Milão e Sático foi nomeado para uma prefeitura. Dois anos mais tarde, Ambrósio foi eleito bispo de Milão e levou Marcelina para auxiliá-lo.

1 Trad. nossa: Le vergini si consacravano a Dio o con voto privato o per lo più col solenne; e questo proferivano innanzi a Vescovo ovvero a prete, spesso innanzi a tutta la radunanza cristiana, prendendo il sacro velo in segno di castità perpetua. Esse vivevano tuttora co' parenti o si univano in piccoli consorzii di tre o quattro, intente alla preghiera, al lavoro delle mani, alle opere buone. Tutte poi, al pari degli altri fedeli, si recavano fuori per le vie, alla chiesa, alle loro bisogne: nell'abito e nella capellatura seguivano un fare modesto semplice, non singolarità ne considerevoli differenze dall'uso comune.

Figura 2 – Santo Ambrósio com santos. Pintura de Ambrogio Bergognone (c.1514). Ambrósio ao centro, a seu lado seus irmãos São Sático e Santa Marcelina, e adiante os Santos Gervásio e Protásio.



Fonte: wikimedia².

A santa foi conselheira e mestra de seus irmãos, desenvolvendo paralelamente sua vida comunitária com as companheiras religiosas. Embora no silêncio de sua vida recolhida, ela desenvolveu um apostolado eclesial, atendendo às solicitações do irmão Ambrósio até o final da vida dele, que morreu em abril de 397. Ela morreu poucos meses depois, em 17 de julho de 397 e foi sepultada em Milão, na Basílica Santambrosiana.

A imagem dessa santa sempre esteve na minha memória, é interessante pensar nela como uma mulher forte que dentro das suas crenças e limitações foi revolucionária. Alguém que a seu modo conseguiu conciliar o ensino da ciência e o

² Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Bergognone,_Ambrogio_-_St_Ambrose_with_Saints_-_circa_1514.jpg
Acesso em 30 jan. 2025.

conhecimento humano de sua época, ao ensino e ao conhecimento religioso de uma doutrina até então pouco popular.

Não se pode negar a força e intensidade de seu propósito. A educação que recebi também sempre partiu deste princípio. O colégio, apesar de católico, me incentivou a buscar o conhecimento científico e as artes. Se hoje me dedico ao teatro e ao ensino, não tenho dúvida que minha educação artística começou com as irmãs Marcelinas. Primeiro com a educação musical proporcionada pelas aulas de piano e canto – o hino a Santa Marcelina³ está bordado em mim feito um mantra em algum lugar entre o coração e a memória – mas também pela observação dos louvores e rezas. O próprio ritual da missa e algumas celebrações de Natal fazem parte dessa formação, onde eu com o prazer que só um ator saboreia ao entrar em cena me vestia de anjo. As pequenas túnicas e asas eram um deleite, eu queria ser o anjo mais perfeito e realista que pudesse existir.

Lembro-me que uma vez uma amiga da minha mãe me arranhou umas asas que eram feitas de penas de verdade, pouco ecológicas, mas cheias do realismo que eu precisava. Além disso, mesmo quando minha vivência teatral já havia ultrapassado as aulas oferecidas pela escola e as celebrações, seus véus brancos eram sempre visíveis na plateia. Até mesmo quando o texto era de Nelson Rodrigues, o qual, segundo elas, era impróprio para mim.

3. O Nascimento da Congregação

Recuperando o fio da História... Mais de mil anos depois da morte de Marcelina, na mesma vila onde esta foi enterrada, foi fundada em 1838 por Monsenhor Luigi Biraghi a Congregação

3 «Ó Santa Marcelina/ Ó virgem piedosa/ O teu olhar inclina a quem recorre a ti./ Unidas te invocamos em prece fervorosa/ Bem alto proclamamos, tua glória e teu louvor./ A ti se elevem, dos filhos teus, ternos louvores, virgem de Deus./ Acolhe o hino de gratidão, transforma em bênção, nossa oração/ Sempre viver queremos à luz de teus exemplos/ Assim reinar veremos a paz em nosso lar/ Estreita sempre os laços da tua proteção/E guia-nos os passos a celestial mansão”. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pGyoerTd10Q&t=83s>. Acso em 3 fev.2025.

das Irmãs Marcelinas. No convento de Botucatu o imponente quadro de Luigi Biraghi (Figura 3) ficava perto da portaria onde minha mãe trabalhou até mais ou menos os meus 11 anos. Não era necessariamente um lugar para os alunos, mas eu geralmente me sentava ali, bem na frente dele, quando era necessário esperar minha mãe para pedir um dinheiro para o lanche, dizer que esqueci alguma coisa ou simplesmente levar uma bronca por qualquer coisa que tivesse feito. Era quase como se estivesse de frente para um juiz.

Figura 3 – Retrato de Luigi Biraghi (1801–1879).



Fonte: wikipedia⁴.

Ele me encarava e eu nem sabia muito bem onde pôr as mãos. Eu tinha a nítida impressão de que ele, de dentro do quadro, podia ler meus pensamentos mundanos e julgá-los de alguma forma. Afinal, foi ele quem escreveu o livro de regras das irmãs Marcelinas e muitas das qualidades que ele apreciava e incentivava em suas irmãs espirituais não

⁴ Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Luigi_Biraghi. Acesso em 30 jan. 2025.

estavam tão desenvolvidas naquela jovem aspirante a artista interiorana.

Para entendermos a história de Luigi Biraghi e do início da congregação Marcelina é importante saber que depois de um intenso século XVIII, permeado pelas ideias iluministas, houve uma necessidade de retomada de posição por parte da igreja católica o que incentivou o crescimento considerável de novas congregações tanto masculinas como femininas no século XIX.

A consciência cristã foi abalada pelos princípios do racionalismo e do iluminismo que insidiavam a fé, favoreciam a descrença, diminuíram a influência da Igreja. A revolução francesa, considerada uma grande operação demoníaca, transtornou a Igreja. Surge, então, a necessidade imperiosa de reconquistar as posições perdidas, reconstruir o tecido cristão na sociedade, dilacerado pela revolução, e restituir à Igreja uma renovada capacidade de presença. Mas a consciência cristã foi igualmente abalada pelo grande crescimento da miséria, provocado pelas calamidades públicas da época da Restauração (guerras, epidemias de cólera, fome, doenças causadas pela destruição), como também pelos crescentes deslocamentos da população do campo para a cidade, onde se desenvolviam os primeiros passos da industrialização. (Marcocchi, 2002, p.5)

O contexto histórico apresentado pelo ponto de vista católico de Marcocchi, nos fala sobre uma realidade que afetou a maioria dos Italianos que acabaram imigrando para o Brasil. A Revolução Francesa desafiou os valores tradicionais decapitando a monarquia católica e abalando a influência da Igreja em todo mundo. Soma-se a isso a fragmentação de território intensificada pelas guerras napoleônicas, a restauração do poder monárquico e o conturbado processo de unificação da Itália que geraram também grande instabilidade política e social.

O êxodo rural, também citado pelo autor, trouxe calamidade para as cidades, pois a industrialização do país era incipiente, não conseguindo absorver a população excedente. Todos esses eventos históricos moldaram o contexto socioeconômico italiano, influenciando diretamente

a trajetória deste país no século XIX e na necessidade de assistencialismo e cuidado para com sua população.

É neste momento que na parte norte da Itália, a mais carente naquele momento, principalmente nas províncias do Vêneto, Piemonte e Lombardia muitas congregações femininas surgiram, principalmente aquelas ligadas à educação das meninas pobres, essas escolas de caridade eram inovadoras já que tradicionalmente as Congregações femininas dedicavam-se a educação de moças da nobreza.

Em Milão, em 1816, as Filhas da Caridade de Maddalena di Canossa trabalharam na formação profissional da mulher, acrescentando às escolas de instrução primária (escolas de caridade), escolas profissionais nas quais as adolescentes e jovens, muitas vezes ex-alunas das escolas de caridade, aprendiam bordado (seja bordado para enxovais, seja em ouro para paramentos litúrgicos) e costura. Tais especializações garantiam o emprego das mulheres no setor têxtil de confecções de roupa e de artigos de luxo que ocupavam um lugar importante na indústria milanesa da primeira metade do século XIX. (Marcocchi, 2002, p.7)

Nesse período histórico complexo e repleto de nuances nasce em Vignate a 2 de novembro de 1801, filho dos agricultores Francisco e Maria Fin, Luigi Biraghi. O senhor de túnica branca e paramentos pretos e vermelhos que do quadro observava minha culpa infantil. Entre 1813 a 1825 o então jovem cristão fez os estudos de humanidade, filosofia e teologia respectivamente nos seminários de Castello (Lecco) e de Monza (Milão). Como diácono, foi encarregado do ensino de letras nos seminários menores e finalmente tornou-se em 1833 diretor espiritual do seminário maior: cargo a que se dedicou incansavelmente e onde conheceu Marina Videmari (Figura 4), que viria a ser a primeira Marcelina.

Figura 4 – Irmã Marina Videmari.



Fonte: Amback, 2012, p.8.

Marina Videmari e Luís Biraghi cruzaram seus caminhos em torno do mesmo sonho: transformar a sociedade por meio da educação, guiados pelos princípios do Evangelho. Marina, nascida em uma família burguesa de Milão (mesma classe social das futuras alunas Marcelinas), abraçou com entusiasmo a proposta de Biraghi, reconhecendo-a como uma oportunidade única de servir a Deus e aos seus semelhantes.

Antes de iniciar sua jornada junto a Biraghi, Marina dedicou-se a uma formação espiritual intensa, fortalecendo sua fé e preparando-se para os desafios que estavam por vir. Além disso, ela buscou aprimorar seus conhecimentos acadêmicos, formando-se como mestra para estar plenamente capacitada a administrar o colégio que seria estabelecido.

O compromisso de Marina com a educação não se limitava apenas à transmissão de conhecimento, mas também à construção de um espaço onde as mulheres pudessem se desenvolver integralmente, contribuindo assim para uma sociedade

mais justa e fraterna. Seu legado se perpetua através de instituições caridade como a *Obra Marina Videmari* entidade sócio-educativa também localizada na cidade de Botucatu e administrada pelas irmãs Marcelinas na qual eu fui monitora de teatro entre 2001 e 2004 (dos quinze aos dezoito anos) por meio de um projeto do governo federal que se chamava Agente Jovem.

Foi para Videmari e suas primeiras companheiras que Luigi Biraghi criou o livro *Regola delle Suore Orsoline di S. Marcellina*. Orsoline ou Ursulinas em português, não está ligado a história de Santa Úrsula⁵, mas sim a uma congregação de religiosas que também se dedicava ao ensino e levava o nome da Santa.

No prólogo dessa obra entendemos que a Congregação das Marcelinas começou de maneira particular e foi se estabelecendo primeiro em Cernusco sul Naviglio em 1938 e depois em Vimercate onde foi inaugurado o segundo colégio em 1841. Nesse livro de regras podemos aprender muito sobre o hábito marcelino.

5. o hábito marcelino

Já no primeiro capítulo da obra de Biraghi, podemos extrair uma sequência de hábitos diários das Marcelinas do século XIX: para levantar, elas eram acordadas por uma sineta tocada pela irmã responsável, que deveria fazer esse gesto professando o seguinte chamado: “In nome di Dio, levatevi sorella” (Em nome de Deus, levantem-se irmãs). Ao qual as outras deveriam responder “Benedetto sia il nome santo di Dio” (Bendito seja o santo nome de Deus.). Assim que se

5 Nota do autor: Santa Úrsula foi uma jovem de excepcional beleza martirizada por volta de 385 d.C., sua história é uma mistura realidade e lenda. Filha de um soberano bretão, Úrsula foi secretamente consagrada a Deus, mas foi pedida em casamento por um príncipe pagão. Após recusar, partiu em uma jornada com 11 mil virgens em direção a Roma, onde foi acolhida pelo Papa Ciriaco. No entanto, ao retornarem para casa, foram massacradas pelos Hunos e Úrsula foi martirizada por se recusar a casar com o rei deste mesmo povo. As narrativas históricas e geográficas divergem em relação aos detalhes, misturando fatos reais com elementos lendários.

levantavam deveriam prontamente se dirigir ao Oratório e começar sua jornada. Esse momento deveria incluir a oração da primeira hora do Ofício da Bem-Aventurada Virgem Maria e uma meditação de no máximo meia hora onde uma irmã, escolhida pela Superiora, leria com calma os pontos a serem pensados.

Depois desse primeiro momento, as irmãs deveriam se ocupar das alunas (durante um longo período, de sua formação até meados dos anos de 1970, a escola era dedicada somente a meninas internas), indo aos dormitórios para ajudar as educandas a se vestirem, se arrumarem e a rezarem as orações matinais. Depois disso, irmãs e alunas deveriam se dirigir ao refeitório⁶ onde era feita a primeira refeição do dia. Então, as alunas seriam conduzidas ao Oratório para a oração ou Santa Missa, sempre acompanhadas por algumas irmãs.

Seguem-se várias ocupações e aulas, trabalhos esses sempre acompanhados por silêncio e leituras. Um quarto de hora antes do meio-dia, as Marcelinas deveriam se dirigir ao Oratório com as educandas para recitar a hora sexta ou nona, e terminariam com a recitação do *Angelus Domini*.

6 Alla prima colazione avrete zuppa, o caffèlatte, o cibo asciutto secondo la stagione ed il bisogno. Alla seconda colazione: minestra di riso o di pasta o zuppa ed una pietanza: nell'estate invece della minestra o zuppa verrà opportuna insalata, frutta o salame. A pranzo: pane, minestra, due pietanze e vino secondo il bisogno, che non oltrepassi però una mezzetta. I cibi vostri sieno ben cucinati, ma semplici e casalinghi. Figliuole, ricevete il cibo dalla mano del Signore con gratitudine, e sappiate accontentarvi: nè mai vi date a mormorazione o inquietudine per questa giornaliera medicina del corpo.

Le refezioni indicate si prenderanno, per quanto si può, nel refettorio in comune. Il mangiare fuori dei pasti indicati per privato arbitrio è proibito. È proibito l'uso dei liquori, e di altre cotali delicatezze. Il caffè però, la cioccolatta, e altre tali cose potranno essere concesse dalla Superiora quando o il bisogno delle Suore o qualche straordinario motivo ne rendano ragionevole l'uso. Nossa trad.: No café da manhã, você terá sopa, leite com café, ou alimentos secos, de acordo com a estação e a necessidade. No segundo café da manhã: sopa de arroz ou massa, ou sopa e um prato principal; no verão, em vez de sopa, uma salada apropriada, frutas ou salame. No almoço: pão, sopa, dois pratos principais e vinho conforme necessário, mas não mais que meia caneca. Suas refeições devem ser bem-preparadas, mas simples e caseiras. Filhas, recebam a comida das mãos do Senhor com gratidão e saibam se contentar; nunca murmurem ou se inquietem com esta medicina diária para o corpo. As refeições indicadas serão feitas, na medida do possível, na sala de refeições em comum. Comer fora das refeições indicadas por escolha própria é proibido. O uso de licores e semelhantes é proibido. No entanto, café, chocolate e outras coisas podem ser concedidas pela Superiora quando necessário para as Irmãs ou por algum motivo extraordinário.

Ao meio-dia almoçava-se. Esse momento era seguido por um tempo livre para as educandas e ocupações leves para as irmãs. Às quatorze horas as irmãs rezam o *Vespro della B. V* e no resto da tarde dedicam-se a ocupações de escritório, escola, trabalho etc. O jantar era a principal refeição do dia, somente sendo servido com a bênção da madre superiora – nenhuma irmã ou educanda poderia se sentar à mesa antes dessa benção. O tempo depois do jantar até a hora de dormir, que deveria ser entre as dezenove e vinte horas, é reservado para recreação e relaxamento (Biraghi, 1853, p.21-23).

Acredito que esses hábitos são preservados mais ou menos como nesta regra, ou pelo menos eram há vinte anos quando eu ainda andava pelos corredores do colégio, pois me lembro de presenciar a cerimônia do jantar, almoço e algumas orações, como a do *Sagrado Coração*. Quando eu era bem pequena, eu passava grande parte do dia nas dependências do convento, mesmo não sendo interna, porque minha mãe ainda estava em horário de serviço e eu não tinha com quem ficar. Por isso fazia as aulas extras de piano e até mesmo durante um tempo frequentei as aulas de italiano para adultos que eram oferecidas à noite por uma freira, já falecida, muito estimada por mim.

Nas regras de Biraghi há um capítulo dedicado também ao hábito de se vestir. Como poderemos notar, o primeiro hábito das Marcelinas era bem diverso daquele que vimos hoje:

Vestuário e leito

O seu traje externo será de cor preta de lã, de tecido leve adequado para todas as estações, mas sem custo excessivo.

Consistirá em uma túnica ou vestido simples no corte, longo até os tornozelos, amplo na saia; com mangas compridas, sem dobras, nem enfeites de qualquer tipo; certifiquem-se de que haja conforto e ao mesmo tempo grande dignidade.

Sobre a túnica, você usará uma capa de formato redondo que desça quatro dedos abaixo da cintura; será preta, também de lã e sem enfeites, com botões na frente.

Em volta do pescoço, você usará uma gola de tecido

branco sem nenhum enfeite, fechada sob o queixo com dois botões de osso branco. Você usará uma cruz de prata pendurada no pescoço, símbolo de sua profissão, com simples cordão de seda preta.

Na cabeça, você usará uma touca preta de seda, com uma pequena guarnição canelada do mesmo tecido ao redor, que cubra todo o cabelo.

Na igreja e fora de casa, você acrescentará ao seu vestuário um véu espesso, preto e amplo.

As meias serão pretas de lã ou de fio grosso. No entanto, é permitido usá-las brancas de linho, quando houver necessidade, principalmente no verão.

Os sapatos serão de couro de vitelo com amarras de fio grosso sem enfeites, e devem alcançar o tornozelo no inverno, no entanto, para aquelas que precisam, serão permitidos sapatos de pano grosso.

As camisas, as roupas íntimas, os lenços de nariz serão adequados às necessidades, simples e limpos.

A cama consistirá em estrado de ferro, pintado, saco de folhas, colchão de lã, dois travesseiros, cobertor de lã para o inverno, sobre lençol branco para o ano todo, genuflexório, crucifixo etc. (Biraghi, 1853,p.63-65)⁷

7 Trad. nossa: Vestito e Letto. L'abito vostro esteriore sarà di color nero di lana, di stoffa leggiera onde sia opportuno ad ogni stagione: ma non di soverchio costo. Consisterà in una tonaca o veste semplice nel taglio, lunga sino ai talloni, abbondante nella gonna; colle maniche lunghe, senza pieghe, nè ornamenti di sorta; badate insomma che vi sia la comodità ed insieme grande dignità. Sopra la tonaca porterete una mantelletta di forma rotonda che scenda quattro diti più basso della cintura; sarà nera, parimenti di lana e senza ornamento, bottonata per d'innanzi. Intorno al collo girerà un colletto di tela candida senza alcun ornamento, chiuso sotto il mento con due bottoncini d'osso bianco. Terrete una croce d'argento appesa al collo, simbolo della vostra professione, con semplice cordoncino di seta nera. In testa avrete una cuffia nera di seta, con una piccola guarnizione cannettata della medesima stoffa in giro, che nasconda tutti i capelli. In Chiesa e fuori di Casa non aggiungerete al vostro vestiario che un velo spesso, nero, abbondante. Le calze saranno nere di lana o di filosello. Si permette però di portarle bianche di lino, quando ci sia qualche bisogno, massime d'estate. Le scarpe sieno di pelle di vitello con legacci di filosello senza gale, e giungano sino al collo del piede: d'inverno però a quelle che ne hanno bisogno, si permetteranno scarpe di panno grosso. Le camicie, i sott'abiti, i fazzoletti da naso saranno uniformi ai bisogni, semplici, puliti. Il letto consisterà in lettiera di ferro, a vernice, saccone di foglie, materasso di lana, due guanciali, coperta di lana per l'inverno, sovraccoperta bianca per tutto l'anno, genuflessojo, crocifisso, ecc.

É possível dizer que esses hábitos prescritos por Biraghi (Figuras 5 e 6), tanto àqueles relativos à conduta quanto ao modo de se vestir, se alteraram em consenso com a congregação de acordo com as condições externas, sejam elas climáticas ou sociais, enfrentadas ao longo dos anos. As Irmãs Marcelinas já contavam com muitas casas na Europa quando, em 1912, mandaram nove pioneiras educadoras para a cidade de Botucatu no Brasil, com o intuito de formar o primeiro colégio da congregação no continente americano. E é evidente que o traje de lã não suportaria os trópicos.

Figura 5 – Irmãs que vieram para o Brasil.



Fonte: Amback, 2012, p.4.

Figura 6 – Exposição Cem anos das Irmãs Marcelinas no Brasil.



Fonte: Acervo Pessoal.

Primeiro mudou-se, em meados dos anos sessenta, o estilo da touca, o tecido e formato do traje, em seguida ele passou da cor preta (Figura 7) para a típica cor branca pela qual elas são facilmente reconhecidas nos arredores de suas casas nos dias de hoje. Quando penso nos trajes brancos (Figura 8), uma memória muito viva me vem à cabeça: em uma tarde de sol em que eu esperava minha mãe sair do trabalho, uma das Irmãs responsável pelas roupas me deixou entrar em um lugar onde eu tinha realmente muita curiosidade de visitar: a lavanderia.

Figura 7 – Uma festa nos anos 60.



Fonte: Amback, 2012, p. 66.

Figura 8 – Oratório.



Fonte: Amback, 2012, p.98.

Ela ficava no andar térreo, longe das vistas dos alunos. Era feita de azulejos amarelinhos, salvo um equívoco de memória, e nela tinha um grande tanque construído. No canto da sala, outro mistério foi resolvido. Em alguns banheiros de andares superiores existia uma espécie de caixa de madeira sem fundo e eu não sabia para o que elas serviam até aquele dia: era por ali que as roupas chegavam à lavanderia. Até hoje não sei exatamente o nome disso, era como um elevador de serviço.

O cheiro daquele lugar era de extrema limpeza. No quintal cercado de muros, todas as peças íntimas, hábitos e véus branquíssimos secavam ou quaravam ao sol. Essa foi a única vez que entrei ali. Quando descobri que aquelas “caixas” eram o elevador de roupas, eu e minhas amigas talvez tenhamos parado imediatamente de jogar bolas de papel molhado e outros pequenos objetos lá dentro para especular onde eles iam parar.

É impossível em um relato como esse não comentar as curiosidades que tínhamos diante dos trajes das irmãs, principalmente os véus. Eu me lembro, inclusive, de um aluno mais ousado tirar o véu de uma delas revelando seus cabelos curtos e castanhos. Foi uma situação de tirar o fôlego, pois todos sabiam o que o véu representa para uma irmã. Ele é a sua aliança com Jesus, é sua marca como noiva dele. O ato desrespeitoso e violento ficou marcado na minha mente. No livro de regras, Biraghi fala que a irmã Marcelina não deve cometer penitências físicas, pois o trabalho educacional é por si só penitente e difícil. E neste caso ele estava correto, mesmo cento e cinquenta anos antes.

Os trajes mais atuais que eu pude ver de perto, são constituídos por roupas íntimas simples e brancas, uma grande camisa que desce até as pernas, uma saia longa com bolsos grandes nas laterais e por cima o hábito de mangas compridas vazado com fendas laterais que dão acesso aos bolsos da saia. Na cabeça temos um composto formado por uma touca e um véu que desce uns dois ou três palmos abaixo dos ombros, eles são integrados por uma espécie de tiara que cobre as orelhas. Para o trabalho mais pesado como a limpeza e em momentos

que envolvem o contato com ambientes menos assépticos, elas trocam o hábito de cima por um igual, mas na cor cinza, por uma questão de higiene.

Como já comentei, a higiene é uma qualidade que além de estar inscrita nas regras da congregação é levada extremamente a sério. Isso, inclusive, provocou alguns acidentes leves, dos quais muitos ex-alunos se lembram. Em apresentações no extremamente encerado palco à italiana do Salão Nobre do colégio de Botucatu, não era raro ver bailarinas terem dificuldade de se manter de pé.

6. A representação Marcelina

Juntando aqui todas essas lembranças para falar dos hábitos marcelinos e seu espaço de fé no Brasil, não poderia deixar de lembrar de dois momentos em que minha vida e de minha família acabaram se entrelaçando com essa história por meio da arte. No ano de 2003 a pedido da minha mãe que faria um retiro espiritual junto aos leigos marcelinos e algumas irmãs, eu e meu irmão montamos um monólogo que contava a vida de Santa Marcelina em primeira pessoa. Tendo sido um sucesso fácil, em meio a fiéis imbuídos de orações por todo um dia, fomos convidados a apresentar na capela principal do colégio e depois na capela da Casa das Marcelinas em Itaquera na cidade de São Paulo, onde hoje as irmãs têm uma faculdade na área da saúde e um hospital que atende principalmente pacientes do SUS.

Nessa ocasião, para criar o figurino, eu visitei o acervo de túnicas que elas tinham e lá escolhi uma túnica verde e um véu preto. Este véu ainda tenho comigo, no meu acervo. Encenamos algo como um teatro litúrgico medieval, como os Milagres que eram representações da vida dos mártires, santos e da Virgem Maria.

Do segundo momento eu não participei – já estava em São Paulo estudando. Meu irmão, Robert Coelho, que também é dramaturgo e diretor, foi convocado pelas irmãs para montar um espetáculo que contasse a trajetória das irmãs no Brasil.

O ano era 2012 e elas completavam um século de trabalhos no país.

A peça se chamava *Colégio dos Anjos*, primeiro nome do Colégio brasileiro que mais tarde se tornou *Colégio Santa Marcelina*. O espetáculo contava a trajetória do grupo de freiras da Congregação Marcelina, lideradas pela Superiora Antonietta Valentini, que embarcam em uma jornada da Itália para o Brasil no início do século XX com objetivo de estabelecer um novo colégio em Botucatu, interior de São Paulo.

O enredo começava com a preparação da viagem, os desafios enfrentados durante a travessia do oceano Atlântico, incluindo tempestades, o mal de mar e momentos de reflexão e esperança. Se desenvolvia com a chegada das irmãs ao Brasil e novos desafios a serem enfrentados, desde a adaptação à cultura local até as negociações para estabelecer o colégio com as autoridades eclesiais e locais. E terminava com a projeção de uma missão a ser cumprida em uma vida dedicada à educação e à caridade.

A dramaturgia foi construída por meio de diários e relatos preservados no acervo das marcelinas e por meio de conversas com as irmãs, na encenação foi usada a técnica do *coringa* de Augusto Boal. O espetáculo foi apresentado em várias casas das irmãs marcelinas. Por meio de uma linguagem épica os atores interpretavam alunos que por sua vez contavam a história das irmãs.

Assim, o figurino base era inspirado no uniforme dos alunos dos anos 2000 e os trajes dos religiosos e religiosas eram caracterizados por peças-chave (Figuras 9 a 12.), muitos desses paramentos sacros como as estolas, o barrete e zucheto foram cedidos pelas Marcelinas ao grupo e ajudavam a diferenciar os personagens masculinos do clero por suas funções e as capas pretas, inspiradas naquelas prescritas por Biraghi, assim como os véus indicavam as irmãs Marcelinas.

Figura 9 – Espetáculo Colégio dos Anjos.



Fonte: Acervo dos Notívagos Burlescos, 2012.

Figura 10 – Espetáculo Colégio dos Anjos.



Fonte: Acervo dos Notívagos Burlescos, 2012.

Figura 11 – Espetáculo Colégio dos Anjos.



Fonte: Acervo dos Notívagos Burlescos, 2012.

Figura 12 – Espetáculo Colégio dos Anjos.



Fonte: Acervo dos Notívagos Burlescos, 2012.

O espetáculo foi apresentado em várias das casas das irmãs Marcelinas no Brasil. Hoje, as irmãs atuam em nove estados brasileiros: Bahia, Brasília, Minas Gerais, Paraná, Rio de Janeiro, Rondônia, Santa Catarina, São Paulo e Tocantins. E estão presentes no continente africano, europeu e americano; em países como Albânia, Benin, Canadá, Inglaterra, Itália, México e Suíça.

Termino esse relato entendendo mais sobre mim, e como os hábitos marcelinos de certa forma ainda estão presentes na minha vida. Talvez eu não tenha a total simplicidade e goste um pouco da tão recriminada singularidade⁸ da qual “uma Marcelina” deve se afastar. Mas a convivência com elas, com certeza, me inspirou e me deu uma educação artística e científica sólida (Figura 13). Relendo as histórias e revisitando essas mulheres em minha memória as ressignifico no meu imaginário. É claro que alguns dogmas excludentes da igreja católica ainda me fazem olhar para a crença de uma maneira distante. Mas o olhar pesquisador e curioso que sempre cultivei e que foi, por algumas delas, incentivado e apreciado, me convida agora a também pensar nelas como

8 Con questa semplicità vi terrete contente d'ogni cosa, starete alla vita comune secondo la regola, schiverete le singolarità tanto dannose in una comunità. Singolarità si è il voler pensare ed operare diversamente dalle altre buone Suore: trascurare i doveri comuni, le pratiche ordinarie, e farsene altre a suo capriccio: inclinare a penitenze straordinarie, a pietà che dia nell'occhio, a soverchi esercizi esteriori, e questi mutarli di spesso; essere ostinata contro gli avvisi delle Superiori, anzi riputare le Superiori ignoranti, maldivote, parziali; far poco conto della Regola [...]. Oh il gran male che è lo spirito di singolarità ! È l'orgoglio il più diabolico ed il più difficile a guarire. Ciascuna stia attenta a guardarsi da tanta peste e far sì che non si apprenda a nessuna: e la Superiora usi contro le singolari, prima le buone, poi le pene prescritte dalla regola.

Trad. Nossa: Com esta simplicidade, fiquem satisfeitas com todas as coisas, vivam de acordo com a vida em comum conforme a regra, evitem singularidades tão prejudiciais em uma comunidade. Singularidade é querer pensar e agir de forma diferente das outras boas Irmãs: negligenciar os deveres comuns, as práticas ordinárias e fazer outras ao seu bel-prazer; inclinar-se a penitências extraordinárias, a piedade que chama a atenção, a exercícios exteriores excessivos e mudá-los com frequência; ser obstinada contra os conselhos das Superiores, considerar as Superiores como ignorantes, malvadas, parciais; fazer pouco caso da Regra [...]. Oh, o grande mal que é o espírito de singularidade! É o orgulho mais diabólico e mais difícil de curar. Cada uma deve estar atenta para se proteger dessa praga e garantir que não se aprenda a ninguém; e a Superiora deve agir contra as singulares, primeiro com boas palavras, depois com as penalidades prescritas pela regra.

mulheres corajosas, instruídas e determinadas qualidades que admiro e procuro cultivar em mim.

Figura 13 – Formatura na pré-escola, no Salão Nobre do Colégio Santa Marcelina de Botucatu. Acervo Pessoal, 1993.



Fonte: Acervo Pessoal, 1993.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AMBACK, A. **Marcelinas 1912–2012: Irmãs Marcelinas no Brasil 100 anos de missão.** São Paulo: Ed. Dezembro Editorial, 2012.

BIRAGHI, L. **Regola delle suore orsoline di S. Marcellina.** Milano: Ed. Dalla Tipografia Boniardi-Pogliani di Ermenegildo Besozzi, 1853. Disponível em: <https://www.marcelline.org/new2019/wp-content/uploads/2019/08/regola.pdf> Acesso em: 10 abr. 2024.

MORCOCCHI, M. **Introdução** in Cartas às suas filhas espirituais BIRAGHI, L. Trad. Irmã Diva Helena Pasqual, Irmã Lair Vieira, Irmã Rita Aparecida Baesso. São Paulo: Ed. CBC Assessoria e Indústria Gráfica. Copyright Congregação Santa Marcelina, 2002.

SHENK, Ir. C. As Madres da Igreja do século IV in **Vatican News** 20/fev/2014 Disponível em: <https://www.vaticannews.va/pt/igreja/news/2024-02/sisters-projeto-historia-vida-consagrada-igreja-primitiva.html> Acesso em: 17 abr. 2024.

GIANNI, T. B. **Luigi Biraghi Itinerários biográficos em Milão Guia artístico- espiritual**. Trad. Ir. Giuseppina Raineri, São Paulo: Rush Gráfica e Editora Ltda © Copyright Congregação das Irmãs de Santa Marcelina, 2006. Disponível em: <https://marcelline.org/aamm/testi/biraghi-volumi/itinerari-biografici-milano-pt.pdf> Acesso em 10/04/2024 14 abr. 2024.

MOZZANICA, P. V. G. **Vita della Vergine Romano-Milanese Santa Marcellina** Milano: Tipografia Luigi Reali, 1935. Disponível em: <https://www.marcelline.org/new2019/wp-content/uploads/2020/03/biraghi-vita-smarcellina.pdf> 15 abr. 2024.

Conhecendo a autora deste capítulo:



Sheyla de Arruda Coelho: É atriz, dramaturga e professora. Doutoranda em Artes Cênicas pelo PPGAC da Universidade de São Paulo (USP) sob a orientação de Sérgio Ricardo de Carvalho Santos, mestre em Teatro: Escrituras e Representações pela Universidade Nouvelle Sorbonne- Paris 3 (2018), sob a orientação de Joseph Danan, graduada em Letras- Português e Francês (USP-2016) e técnica em Artes Cênicas pelo Instituto de Arte e Ciência (INDAC-2007).

e-mail:coelhosheyla1@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE

Irmãs Marcelinas; Hábito; Trajes religiosos; Educação religiosa; Santa Marcelina; Figurino religioso; Representação e religiosidade.



Um pujari fora de um santuário de Ganesha.

Capítulo 11

A PRESENÇA DOS TRAJES DE FÉ NO RITO-ESPETÁCULO DORIVAL E A MAR DO TEAT(R)O OFICINA

The presence of faith costumes in the ritual-spectacle Dorival e a Mar of Oficina Theater.

Candido, Sofia Bernardino Grunewald; Mestranda; Universidade de São Paulo; sofia.grunewald@usp.br

1. Introdução

O rito-espetáculo Dorival e a Mar marca uma das homenagens realizadas pelo Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona à artistas fundamentais para a criação dentro da companhia. Estreado em 2023 e com nova temporada em 2024, a peça homenageia o cantor, compositor, artista e ator Dorival Caymmi (1914-2008), a partir do repertório de suas músicas que se entrelaçam com o espaço cênico, as personagens e o desenvolvimento da peça. A direção, idealização e produção são de Cyro Moraes, que através das redes sociais declara: “Nas canções de Caymmi, o mar engloba absolutamente tudo: o trabalho, o mistério, o amor, a religiosidade, a brincadeira, a vida, o amor, a morte.” (Oficina Uzina Uzona, 2023) e ainda completa: “todo esse imaginário cantado por ele vem inspirando gerações de artistas no Teatro Oficina e vai à cena no espetáculo Dorival e a Mar” (idem).

Para a realização do rito-espetáculo, o diretor contou com o seguinte grupo de artistas: Anita Braga no figurino, Marília Piraju na direção de arte, Guina Santos na direção musical e arranjos, entre diversos outros artistas no elenco, banda e bastidores.

2. A presença dos trajes de fé no rito-espetáculo

Assim como as canções de Dorival Caymmi englobam a religiosidade, o rito-espetáculo Dorival e a Mar também exala espiritualidade, principalmente através da visualidade presente em cena. Nas cenas criadas para as canções – entre elas: O Mar (1940), O Bem do Mar (1954), Dora (1945), Oração de Mãe Menininha (1972) e O Vento (1949) – os trajes e elementos cênicos trazem inspirações em religiões de matriz africana e manifestações culturais, especialmente ao trazer elementos como o mar e o vento como grandes protagonistas do espetáculo.

Para ilustrar os trajes e suas influências, escolhemos para este texto a separação das personagens em quatro grupos: o coro, Dora, Oração de Mãe Menininha e identidades representadas.

3. O coro

É através do coro que se tem o primeiro contato com o rito-espetáculo – ao receber o público com canções – é também através dele que se nota as primeiras influências de religiões de matriz africana nos trajes de cena de Dorival e a Mar. Na Figura 1, vemos o coro inicial do espetáculo, onde é possível notar a aproximação dos trajes de cena com as “roupas de ração”, comumente usadas no candomblé, que é a “indumentária utilizada para os momentos internos de trabalho e rituais (Santos, 2014, p.49)”, ou ainda “uma roupa de trabalho. E ração significa também roupa que trabalha, e trabalho duro (Souza, 2007, p. 51)

Figura 1 – Coro inicial de Dorival e a Mar



Foto: Antonio Simas Barbosa

Tradicionalmente a “roupa de ração” (figura 2) é branca e em sua versão feminina é composta por: turbante (ou *ojá ori*), camisu, bata (dependendo do cargo ocupado), pano-da-costa, saia e calçolão. Segundo Souza (2007), as mulheres costumam vestir:

No dia-a-dia da religião as mulheres costumam vestir saia comprida rodada sem armação, em geral com pelo menos uma renda simples aplicada na barra, ou mesmo um babado do mesmo tecido, e, na parte de cima: camisu que é como se chama uma blusa bem simples, sem colarinho ou qualquer tipo de gola; camiseta mesmo ou ainda um zinguê .

O uso de calças por baixo das saias é comum tanto por causa da temperatura, como por questões práticas, uma vez que todos os rituais dessa religião implicam em movimentos de abaixar, levantar, ajoelhar, dançar com passos rápidos muitas vezes, e a roupa não pode impedir ou dificultar essa coreografia cotidiana (Souza, 2007, p. 56-57).

Figura 2 – Roupas de Ração, exposição A Costura do Sagrado, realizada no Espaço das Artes.



Foto: Luan Brasil

O turbante (ou ojá ori) carrega uma importante função litúrgica de proteção ao *ori*¹, além de indicar posições hierárquicas dentro do terreiro, podendo variar em suas formas, tecidos e cores (Hanayrá, 2017) .

O camisu é uma peça simples, blusa ou camiseta, normalmente feita em algodão e utilizada por iaôs², já as batas são mais elaboradas e rodadas, usadas apenas pelas ebômis³ e podem ser mais elaboradas com tecidos diferentes, como a laise e o richelieu.

1 Cabeça, em iorubá.

2 Pessoas com menos de sete anos de iniciação no candomblé e que entram em transe (Hanayrá, 2017).

3 Pessoas com mais de sete anos de iniciação no candomblé e que entram em transe, ou equedes e ogãs que não entram em transe (Hanayrá, 2017).

O pano-da-costa também carrega uma grande importância litúrgica, vestindo o corpo e o protegendo, podendo receber duas diferentes amarrações, que são explicadas por Souza (2007, p. 61): “se a divindade for feminina o pano é atado ao peito e, quando possível, arrematado com um laço, que pode ser para frente ou para trás; se a divindade é masculina, é amarrado a tiracolo sobre o ombro”. A autora ainda completa:

O pano-da-costa é a peça de maior significado litúrgico da roupa dos adeptos, é com ele que muitas vezes, na falta de um outro pano, se pode secar o suor do rosto dos sacerdotes em transe, algo muito sagrado, uma vez que é o deus que cavalga aquele corpo. Além do mais, ele também tem um caráter protetor, sobretudo para as iaôs que ainda não completaram seu processo iniciático (Souza, 2007, p. 61)

A saia utilizada no dia-a-dia é comprida e rodada, podendo ter aplicações de renda e adornos relacionados às hierarquias dentro do terreiro. O calçolão é utilizado por baixo das saias podendo, também, apresentar adornos na barra.

Já a versão da roupa de ração masculina é mais simples, composta por uma camiseta ou bata e uma calça na altura do tornozelo, podendo ser utilizados também o turbante ou filá (Souza, 2007).

Aos homens, tanto na festa como no dia-a-dia, cabem trajes com menor número de peças e com menos detalhes. Assim sua roupa de ração costuma se constituir simplesmente de camiseta e calça de algodão na altura do tornozelo ou um pouco mais curta, com um cordão para amarrar na cintura. Podem também usar torços atados à cabeça quando o rito assim o prescrever, ou, quando o preferirem, um pequeno gorro africano chamado filá. Ao invés de camiseta, ou camisa, também podem vestir uma bata mais larga e leve (idem, p. 61)

Nos trajes de cena que compõem o coro do rito-espetáculo Dorival e a Mar podemos perceber a forte influência do candomblé ao se estruturar os trajes. Nas Figuras 3 e 4 podemos ver os trajes tradicionalmente femininos compostos pelo turbante, camisu, bata, pano-da-costa, saia e em algumas integrantes do coro a calça; e os trajes tradicionalmente masculinos compostos pela camiseta e calça.

Figura 3 – Coro inicial de Dorival e a Mar



Foto: Antonio Simas Barbosa

Figura 4 – Cyro Morais e Kelly Campello em primeiro plano e Ayomi Domenica e Danielle Rosa em segundo plano no rito-espetáculo Dorival e a Mar



Foto: Antonio Simas Barbosa

As personagens também apresentam alguns adornos vindos das religiões de matriz africana, como os fios de conta. Que segundo Souza (2007):

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 próprios, recebem nomes específicos como brajá, quelê e laguidibá. Na umbanda os colares são chamados de guias, e no tambor-de-mina, de rosários. (...) Qualquer que seja a religião afro-brasileira, o uso de colares rituais – os fios de contas ou guias – é emblemático. Mudam as formas, as cores e mesmo os significados, mas o fio sempre pode ser visto no pescoço dos devotos (Souza, 2007, p. 14)

Os trajes de cena, apesar de apresentarem diferentes materiais, se aproximam entre si, trazendo unidade aos integrantes do coro. Devido à necessidade natural do teatro de ser visto a uma maior distância, texturas e misturas de diferentes tecidos são usados na composição de um único traje. Justamente por estarem em um espaço cênico, não há a necessidade de seguirem à risca as normas e hierarquias dos trajes de candomblé, pois são trajes artísticos, que nos remetem à visualidade e espiritualidade da religião.

4. Dora

A personagem que corporifica a música Dora, de Dorival Caymmi, interpretada pela atriz Ayomi Domenica (figura 5) é inspirada na Dama do Paço e no Maracatu. O maracatu é uma manifestação cultural, dividida em nações e com forte ligação religiosa, principalmente de religiões de matriz africana, como o candomblé e a umbanda, além da jurema (Sena; Storni, 2010).

Figura 5 – Ayomi Domenica em Dorival e a Mar



Foto: Antonio Simas Barbosa

A maior ligação dos maracatus com a religiosidade é justamente através das Damas do Paço e da Calunga (Vasconcelos, 2020). A pesquisadora Fernanda Echuya, em entrevista para Cherubini e Lobo (2023) comenta a importância da Calunga no Maracatu Nação:

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 Kalunga. Ali, dentro da boneca, tem um espírito ancestral que é reverenciado, alimentado, respeitado por aquela comunidade; o espírito move a comunidade (Echuya, *In*: Cherubini; Lobo, 2023, p. 129).

A Calunga também está ligada, segundo Vasconcelos (2020) a quem faz o traje: ela é confeccionada muitas vezes em tecido e “as costureiras responsáveis pelo traje também

se encarregam de fazer a calunga” (Vasconcelos, 2020, 131).

Os trajes da Dama do Poço (figura 6) tradicionalmente se assemelham ao traje da baiana, com batas, saias longas – ou vestidos – volumosas e aramadas, além do traje ser colorido (Sena; Storni, 2010). Sena e Storni descrevem o traje da Dama do Paço como:

Suas roupas e chapéus, assim como a das baianas que acompanham o coro das loas são vestidos longos armados com arames e colorido, geralmente trazem as cores das entidades espirituais que regula cada uma delas e representa o equilíbrio mítico-espiritual do folgado. (idem, p. 81).

Figura 6 – Maracatu Estrela Brilhante de Igarassu



Foto: Maracatuteca.⁴

A pesquisadora Fernanda Echuya (2023) completa em relação aos trajes: “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” (Echuya, In: Cherubini; Lobo, 2023, p. 132).

⁴ Disponível em: <https://maracatuteca.com/portfollio/estrela-brilhante-de-igarassu/>. Acesso em: 21 abr. 2024.

No traje de cena usado por Ayomi Domenica (figura 7 e 18) em *Dorival e a Mar* podemos perceber a influência da construção dos trajes tradicionais da Dama do Paço e a presença da Calunga. O traje usado em cena é composto por um turbante ou pano de cabeça branco com aplicação na barra; um laço de tecido jacquard azul amarrado ao busto; uma saia azul com estrutura e uma sobressaia adereçada em dourado, vermelho e azul; além do uso de adereços como colares de pérola, pulseiras e brincos de metal. E claro, a Calunga com trajes visualmente parecidos com a da personagem, como a saia azul, o turbante branco e os colares de pérola.

Figuras 7 e 8 – O traje de cena usado por Ayomi Domenica em *Dorival e a Mar*



Foto: Antonio Simas Barbosa

Além da proximidade do traje de cena de Dora com a Dama do Paço, também é possível perceber alguns elementos vindos da indumentária do candomblé, como o laço amarrado no busto e o pano de cabeça. A união de visualidades advindas do Maracatu e do candomblé, juntas, representam o traje de

cena da personagem que corporifica a música Dora no rito-espetáculo Dorival e a Mar, ao destacar a personagem no espaço cênico.

5. Oração de Mãe Menininha

A personagem descrita por Cyro Moraes como Oração de Mãe Menininha é interpretada por Danielle Rosa e se refere a música Oração de Mãe Menininha de Dorival Caymmi. Maria Escolástica da Conceição Nazareth (1894–1986) – Mãe Menininha de Gantois – foi uma importante mãe de santo, que liderou a casa Ilé Ìyá Omi Àse Ìyámasé, em Salvador-BA, no bairro do Gantois.

Dorival Caymmi, frequentador da casa, escreveu a música em homenagem à Mãe Menininha, que representava importante resistência e luta pela legalização das religiões de matriz africana e da sua integração na sociedade.

Os trajes de Mãe Menininha são em sua grande maioria trajes de ração – já apresentado em O coro – porém devido a seu alto cargo na casa são trajes mais elaborados. Souza (2007), define essa diferenciação entre os trajes de ração:

Diferente dos colares e do traje de festa, na roupa de ração não há tantas diferenças que marquem a hierarquia religiosa, exceto alguns detalhes e, evidentemente, a mãe ou pai-de-santo que podem mesmo no dia-a-dia trajar roupas bastante elaboradas. De um modo geral, os filhos-de-santo todos, de acordo com seu gênero, se vestem de modo parecido. (Souza, 2007, p. 54).

Nos trajes de cena, usados por Danielle Rosa, sua participação no coro (figura 9) e como Oração de Mãe Menininha (figura 10) se distingue pela maior quantidade de texturas em seu traje, remetendo à sua alta hierarquia. Além do acréscimo de adereços como colares e pulseiras, que simbolizam essa mudança de personagem.

Figura 9 – O traje de cena usado por Danielle Rosa participando do coro em Dorival e a Mar



Foto: Antonio Simas Barbosa

Figura 10 – O traje de cena usado por Danielle Rosa como Oração de Mãe Menininha em Dorival e a Mar, com acréscimo de adereços como colares e pulseiras.



Foto: Antonio Simas Barbosa

Outro aspecto visual que vincula sua personagem a uma alta hierarquia é sua chegada no espaço cênico como Oração de Mãe Menininha acompanhada do coro ao seu redor (figura 11), que carregam elementos cênicos para se fazer a limpeza espiritual, como plantas e baldes.

Figura 11 – Chegada de Danielle Rosa como Oração de Mãe Menininha em Dorival e a Mar



Foto: Antonio Simas Barbosa

Portanto, o traje de cena usado em Oração de Mãe Menininha é composto por: turbante em malha branca texturizada; bata branca de laise; pano da costa branco em tecido texturizado e com aplicações; saia branca com aplicação na barra; e adereços como colares de metal, fios de conta e pulseiras de metal. Complementando o traje já utilizado pela atriz como parte do coro e trazendo novos significados a ele.

6. Identidades representadas

O próximo grupo de personagens não se aproxima de nenhuma religião em específico, mas conversam com elementos

de espiritualidade – como forças da natureza (o vento e o mar). Ou com corporificações de canções e personagens como Rosinha de Adeus (1948) e Dorival-pescador como Dorival Caymmi.

Os trajes destas personagens apresentam alguma diferenciação e por isso merecem ser ilustradas aqui.

Na Figura 12 a Feiticeira dos ventos, interpretada por Kelly Campello, em *O Vento*, corporifica o vento o representando com o traje de cena que compreende: um vestido de veludo azul marinho e um chapéu de palha com franjas em corrente de strass, que caem sobre seu entorno reluzindo as luzes. A personagem traz ao espaço cênico do Teat(r)o Oficina a interação entre o visual e o sensorial, já que neste momento a porta é aberta e o local é tomado pelo vento e ar fresco.

Figura 12 – Kelly Campello como Feiticeira dos ventos, em *Dorival e a Mar*.



Foto: Antonio Simas Barbosa

Outra personagem interpretada por Kelly Campello é Rosinha (figura 13) da canção Adeus: seu traje de cena é uma variação com menos itens do traje que representa a roupa de ração, composto aqui apenas pela bata de laise branca e pela saia branca com renda na barra.

Figura 13 – Kelly Campello como Rosinha da canção Adeus em *Dorival e a Mar*.



Foto: Antonio Simas Barbosa

Na Figura 14, podemos ver a corporificação da música O Bem do Mar interpretada por Zé Ed, seu traje de cena é composto por um macacão branco sem manga e uma sandália de couro nos pés. Esse traje é o mesmo utilizado pelo ator no coro inicial do rito-espetáculo.

Figura 14 – Zé Ed interpretando O Bem do Mar em *Dorival e a Mar*.



Foto: Antonio Simas Barbosa

A última personagem do grupo é também a que mais permanece em cena no rito-espetáculo *Dorival e a Mar*, interpretada por Cyro Moraes, o *Dorival-pescador*. Ele se diferencia da personagem em coro que o ator interpreta pela troca da parte superior do traje de cena.

Enquanto no coro seu traje representava uma roupa de ração, como *Dorival-pescador* (figura 15) seu traje de cena é composto por uma blusa regata branca, uma calça branca com cinto preto e um colete feito em corda azul amarrado com nós, se assemelhando a uma peça em macramê, com franjas soltas até a altura da canela, além de uma sandália de couro.

Figura 15 – Cyro Moraes interpretando Dorival-pescador em *Dorival e a Mar*.



Foto: Antonio Simas Barbosa

Seu traje de cena apresenta elementos que nos remetem ao imaginário do mar e do pescador, como a cor azul do colete em corda (que simula uma rede de pescar) e a sandália em couro. Essa terceira peça – o colete – adicionada ao traje traz movimentação e interage com elementos como o vento, presentes no decorrer do rito-espetáculo.

7. Considerações finais

O rito-espetáculo Dorival e a Mar da Cia. Teat(r)o Oficina Uzya Uzona, com direção de Cyro Morais carrega em sua construção diversos elementos de religiosidade, que se manifestam ao espectador principalmente através de seus trajes de cena e de elementos visuais presentes no decorrer da peça, como plantas, velas e baldes.

A aproximação de muitos dos trajes de cena com trajes de religiões de matriz africana, como o candomblé, através da proximidade com as roupas de ração; e de manifestações culturais ligadas a religiosidades, como o Maracatu, através da presença da Dama do Paço e da Calunga, o torna o elemento principal de aproximação com a religiosidade, marcando a presença dos trajes de fé no rito-espetáculo Dorival e a Mar.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORGES, Maria Eduarda Andreazzi. **O traje da Baiana de Carnaval: ponto de encontro de ancestralidades e renovações**. 2022. 357 p. Dissertação (Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2022. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-19042023-142655/publico/MariaEduardaAndreazziBorgesCorrigida.pdf>. Acesso em: 21 abr. 2024.

BRASIL, Luan. Nação Eketi Efon: seus costumes litúrgicos e culturais analisados a partir do traje, *In*: VIANA [org.]; BORGES [org.]; Matos [org.]. **Dos bastidores eu vejo o mundo: cenografia, maquiagem e mais**: vol. IX. São Paulo:ECA-USP, 2023.

CHERUBINI, Gabriela; Lobo, Flávia. Maracatu: entrevista com Fernanda Echuya e Mestre Hugo Leão da Campina, *In*: VIANA [org.]; BORGES [org.]; Matos [org.]. **Dos bastidores eu vejo o mundo: cenografia, maquiagem e mais**: vol. IX. São Paulo:ECA-USP, 2023.

MARACATUTECA. Site do Maracatuteca, 2024. Disponível em: <https://maracatuteca.com/>. Acesso em: 21 abr. 2024.

MUSEU AFRO BRASIL EMANOEL ARAUJO. Site do Museu Afro Brasil Emanuel Araujo, São Paulo, 2024. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa>. Acesso em: 21 abr. 2024.

NASCIMENTO, Ana Maria Barbosa do. **Pespontos nos trajes de candomblé**: os trajes sagrados de Nôla de Araujo. 2016. 201 p. Dissertação (Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2016. Disponível em: https://www.ppgav.eba.ufba.br/sites/ppgav.eba.ufba.br/files/dissertacao_ana_nascimento_final.pdf. Acesso em: 21 abr. 2024.

OFICINA UZYNA UZONA. Dorival e a Mar. São Paulo, 13 nov. 2023. Instagram: @oficinauzynauzona. Disponível em: <https://www.instagram.com/p/Cz1xL8vrNYC/?igsh=dHQ1MHVYznVuY2lk>. Acesso em: 21 abr. 2024.

PEREIRA, Hanayrá Negreiros de Oliveira. O axé nas roupas: indumentária e memórias negras no candomblé angola do Reda. 2017. 133 p. Dissertação (Mestrado no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Religião) – Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/7883227/mod_resource/content/2/Hanayr%C3%A1%20Negreiros%2C%20disserta%C3%A7%C3%A3o.pdf. Acesso em: 21 abr. 2024.

PORTAL DA DISCOGRAFIA BRASILEIRA. Dorival Caymmi. [S.l], 2019. Disponível em: <https://discografiabrasileira.com.br/fonograma/xCreator/dorival+caymmi/@p/2>. Acesso em: 01 fev. 2025.

SANTOS, Daisy Conceição. **Roupas de axé**: a coleção de indumentárias litúrgicas do Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia. 2014. 157 p. Dissertação (Mestrado no Programa Multidisciplinar de Pós-Graduação em Estudos Étnicos e Africanos) – Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/36214/1/Disserta%C3%A7%C3%A3o%20Daisy%20Santos.pdf>. Acesso em: 21 abr. 2024.

SENA, José Roberto Feitosa de; STORNI, Maria Otília Telles. “Brincadeira Sagrada”: Da pesquisa à análise teórica (uma hermenêutica do Maracatu Rural à luz das Ciências das Religiões). In: Anais do 9º Colóquio de História, Recife, 2010. Disponível em: <http://www.unicap.br/coloquiodehistoria/wp-content/uploads/2013/11/4Col-p.75.pdf>. Acesso em: 21 abr. 2024.

SOUZA, Patrícia Ricardo de. **Axós e Ilequês: rito, mito e a estética do candomblé**. 2007. 183 p. Tese (Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Sociologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007. Disponível em: <https://www.livrosgratis.com.br/ler-livro-online-14252/axos-e>. Acesso em: 21 abr. 2024.

VASCONCELOS, Tainá Macêdo. O traje do caboclo do Maracatu: cravo na boca e guiada na mão, *In*: VIANA [org.]; MOURA [org.]. **Dos bastidores eu vejo o mundo: cenografia, maquiagem e mais: vol. IV**. São Paulo:ECA-USP, 2020.

Conhecendo a autora deste capítulo:



Sofia Bernardino Grunewald Candido: Mestranda em Artes Cênicas pela Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo (ECA-USP) e bacharela em Têxtil e Moda pela Universidade de São Paulo. Figurinista, pesquisadora e integrante do Grupo de Pesquisa Núcleo de traje de cena, indumentária e tecnologia da USP.

e-mail: sofia.grunewald@usp.br e sofia.grunewald@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE

Traje de cena; Religiosidade; Figurino; Teat(r)o Oficina Uzyna Uzona, Dorival Caymmi.





A deusa Hindu Radha.

Capítulo 12

O QUE CONTAM AS CONTAS: UMA ABORDAGEM ARQUEOLÓGICA SOBRE CONTAS E MIÇANGAS NO CONTEXTO DAS RELIGIÕES TRADICIONAIS AFRICANAS

*What Beads Tell Us: An Archaeological Approach On Beads
In The Context Of Traditional African Religions*

Canabrava, Yasmin; Mestranda; Universidade de São Paulo;
yasmin.canabrava@usp.br

1. Introdução – A evidência humana do design e o ornamento

Em 1859, o geólogo Joseph Prestwich (1812–1896) e o arqueólogo John Evans (1823–1908) apresentaram conclusões coincidentes acerca da análise de pedras lapidadas encontradas próximas às ossadas de mamíferos extintos na França e na Inglaterra. O artefato encontrado tem o formato de uma lágrima e denota em seu desenho a regularidade e a intencionalidade em uma simetria de duplo eixo que se estende de uma extremidade grossa e arredondada até outra extremidade fina e pontuda (figura 1). Ambos cientistas atestaram que esses objetos seriam evidência da inteligência do *design*, habilidade propriamente humana. Como os artefatos foram encontrados em camadas geológicas de um período mais antigo do que os vestígios anatômicos humanos conhecidos até então, a descoberta de Prestwich e Evans acabou por deslocar a datação da existência humana, mesmo sem encontrar as ossadas correspondentes. Assim, a criatividade e a inventividade humana reconfiguraram a cronologia dos homens dentro dos tempos geológicos, criando o que Colomina e Wigley (2016) chamam de “arqueologia da mente” (p.32). Os autores destacam a insistência de Prestwich em ressaltar que não se trata apenas de deflagrar uma habilidade manual, esses artefatos

não são apenas acidentes ou cópias, mas eles são peças fruto da habilidade de uma concepção anterior, do *design*: “Esses objetos não foram só feitos, eles foram pensados” (idem, p.32).

Figura 1 – Exemplo de biface, instrumento lítico, Hoxne, Suffolk



Foto: Society of Antiquaries London¹

Seis meses depois das descobertas de Prestwich e Evans, Charles Darwin publica *A Origem das Espécies por Meio da Seleção Natural* (1859), na qual ele apresenta a “seleção natural” como funcionamento essencial da mutabilidade e adaptação de todas as espécies que produz uma unidade percebida como *design*, sem que necessariamente houvesse um designer². Para Darwin, a habilidade humana do design não o separa de outros animais, apesar de reconhecer uma distância imensa entre a mente humana e a dos primatas, para Darwin, essa é apenas uma distinção de grau. Assim, apesar de Darwin concordar e confirmar as descobertas correntes de que o humano era muito mais antigo do que se pensava, ele o entende mais como uma forma biológica adaptada de um *continuum* genético de todas

1 Disponível em: <https://www.sal.org.uk/collections/explore-our-collections/collections-highlights/pointed-handaxe-from-hoxne-suffolk/>. Acesso em: 28 abr. 2024.

2 Darwin, em sua tese, se posiciona em relação a um debate vigente na época, o do argumento do desígnio, que defendia que a ordem observada no mundo era evidência de um plano divino, com Deus sendo visto como o *designer* responsável pela criação.

as espécies, as quais descendem todas de uma única forma de vida primitiva. A própria pedra de Prestwich e Evans, argumenta Darwin, afeta a evolução da espécie ao selecionar os formatos de mão mais adequados ao manuseio do objeto, ou seja, numa relação contínua, somos redesenhados pelo que nós desenhamos, é o que defende também Colomina e Wigley (2016, p.34).

Os debates do período esclarecem que havia uma disputa, que persiste até hoje, em torno do que definiria o homem e se a habilidade do *design* poderia ocupar esse lugar no entendimento do que é propriamente humano. Segundo Colomina e Wigley (2016), a questão adquire mais complexidade quando levamos em consideração o fato de que as pedras lapidadas, antes entendidas como objetos utilitários cortantes, evidenciaram, na verdade, pouquíssimos sinais de uso. A forma desses objetos, indicava demandar um trabalho muito intrincado e dedicado para uma funcionalidade muito simples, que poderia ser facilmente atendida por lascas pontiagudas achadas no ambiente. Essas evidências aqueceram o debate e levantaram a hipótese então de que o *design* dos objetos poderia estar relacionado tanto à sua beleza ornamental quanto à sua função definida. Darwin defendeu essa hipótese, desenvolvendo a ideia de que os humanos poderiam elaborar desenhos visualmente atraentes para atrair parceiros e, assim, desempenhar um papel na sobrevivência da espécie, elaborando o conceito da “seleção sexual”, ideia complementar à da “seleção natural”. Para Darwin, o ornamento pode se configurar como uma grande força revolucionária no mundo natural. Ao discorrer sobre os vários modos de decoração dos animais e do homem antigo e contemporâneo, o cientista argumenta que esse gesto de se vestir com adornos, mais aproxima os homens da natureza do que os afasta. Ao levantar todos esses elementos para compor o cenário da discussão, Colomina e Wigley comentam em concordância que: “as ferramentas mais recorrentes e requintadas não são feitas necessariamente para serem usadas” (idem, p.45).

Hoje, de fato, sabemos que alguns dos vestígios mais antigos que mapeiam a existência do *homo sapiens* tem, na

verdade, uma natureza muito ornamental. O aprimoramento da pedra em formato de lágrima, por seu desenho axissimétrico elaborado, demandou um grande investimento de energia e técnica e não apresentou grande vantagem funcional em relação às ferramentas anteriores, mas mesmo assim apareceu em vários lugares em números muito expressivos e sem sinais de uso. Isso tudo endossou a teoria de que esses objetos, a partir de certo momento, foram feitos para serem vistos, eram ferramentas que funcionavam como ornamento. Se considerarmos apenas a realização utilitária das ferramentas, hoje sabemos de descobertas muito mais antigas e menos elaboradas do que as pedras-lágrima. Essas são ferramentas que estão relacionadas a hominídeos mais antigos e que apresentam datações equivalentes a até 3.3 milhões de anos, ou seja, não são criações específicas do homem de massa cerebral anatomicamente mais desenvolvida. O refinamento da autoconsciência e desejo por adorno marcam consideravelmente a existência humana a partir do *Homo Sapiens* e as evidências confirmam essa tese ao apontar que muitos já usavam “cosméticos” (comprovado pelos vestígios do uso de cor ocre avermelhados), roupas decoradas e, sobretudo, pulseiras e colares de contas, uma das primeiras evidências desse elaborado mundo de expressão simbólica. Segundo Colomina e Wigley (2016), é o ornamento o indicativo da habilidade humana de “externalizar seus pensamentos de forma simbólica” (p.65), gerando e compartilhando informação, para além de seu simples processamento.

As contas foram provavelmente o primeiro ornamento durável que os humanos possuíram e a relação íntima que eles preservam com os seus usuários é refletida no fato de que, segundo Dubin (1987, p.9), elas estão entre os itens mais comuns desenterrados de túmulos antigos. As contas antigas eram feitas de osso, dentes, conchas e seixos; elas refletem o modo como o homem do paleolítico superior exprimia de forma abstrata a sua relação com o ambiente da natureza, misteriosa e muitas vezes perigosa. Nesse contexto, as contas funcionam como talismã na busca por assistência espiritual, colocando em prática um fundamento animista de que os objetos frutos da caça imantariam em proteção e força o corpo do caçador,

a quem o amuleto conferiria controle sobre o espírito do animal:

Eles não podiam matar um animal ou fornecer calor, mas podiam traduzir em forma material conceitos de prestígio, coragem, proteção e beleza. As contas eram um esforço consciente de auto-embelezamento, refletindo a capacidade do homem moderno de visualizar a si mesmo e melhorar a sua aparência através da criação de formas relativamente uniformes, valorizadas e exibíveis. A preocupação do homem com a sua eficácia como caçador teve uma influência particularmente importante no adorno. Depois de comer a carne de mamute, rena, bisão e cavalo, os povos do Paleolítico Superior criavam ornamentos com ossos, chifres e pele. Os ornamentos feitos de partes do animal foram pensados para imbuir o usuário com a coragem e a força do animal. Ao transformar partes do esqueleto animal – remodelando, esculpindo e gravando ossos – sua magia intrínseca foi aprimorada. Para serem eficazes, alguns destes objetos transformados tinham de ser anexados ao proprietário: amarrá-los provavelmente parecia a solução mais óbvia. Assim, a conta foi concebida. (Dubin, 1987, p.26)

O desenvolvimento da capacidade de pensamento abstrato acompanha o crescimento da complexidade social. No estabelecimento social de elos e diferenciações, as contas foram usadas como códigos mínimos que comportam significados e oferecem leituras: através das suas matérias-primas, cor, tamanho e forma, os ornamentos corporais podem sinalizar identidade entre grupos ou distinção conforme um estatuto social de um grupo. Dessa forma, as contas e miçangas compõem um sistema de significados e de comunicação visual que constituem uma *“tecnologia da comunicação”*, segundo a arqueologia, que une e separa indivíduos entre si e os conecta a crenças e valores (Mayer; Choyke, 2017, p.39). Os antigos colares feitos a partir de conchas marinhas, por exemplo, ultrapassam o papel decorativo e estabelecem um senso de identidade pessoal e de grupo:

Elas são e sempre foram usadas para estabelecer relações básicas com a vida e com o sobrenatural, para organizar e simbolizar o mundo, têm sido guias nas relações humanas e expressões dos sentimentos mais íntimos. (Dubin, 1987, p.19)

Para além de serem importantes no contexto presente em que foram usadas, as contas e miçangas também desempenham papel importante na história enquanto vestígios, permitindo que se remontem circunstâncias, atuando como pontos e veículos que nos revelam segredos da vida social, econômica, política e religiosa daqueles que as usaram e que as fabricaram.

A fabricação de contas sempre acompanhou as inovações tecnológicas, segundo Dubin (1987), em seu registro do histórico das contas, elas eram frequentemente os primeiros itens produzidos a cada inovação tecnológica: “Quando o bronze e o ferro foram primeiramente trabalhados pelas sociedades, contas eram fabricadas junto com ferramentas e armas. O mesmo se deu com o vidro” (Dubin, 1987, p.9).

Esses adornos ancestrais são entendidos pela arqueologia como marca crucial do surgimento da inventividade humana. Colomina e Wigley (2016, p.69) defendem ainda que as contas consolidam uma espécie de “tradição em design”, dada a sua estabilidade ao longo do tempo e a sua expansão ao longo do espaço. Houve, no entanto, um descompasso entre a datação desses ornamentos e a marcação do *Homo Sapiens* na linhagem dos hominídeos: por muito tempo, depois de encontrados os vestígios anatômicos do homem moderno (com suas mãos hábeis e seu cérebro desenvolvido) em vestígios de 200 mil anos, a arqueologia tradicional os associou apenas aos objetos encontrados em sítios na Europa, cujas datações eram muito mais recentes, em torno de 40 mil anos. Essa é, segundo os autores, uma dívida que a arqueologia tradicional mantém com as populações não-hegemônicas, já que havia evidências materiais muito mais antigas que as europeias de comportamentos tipicamente humanos em outras partes do mundo, como: ferramentas complexas, técnicas sofisticadas, símbolos elaborados e rituais funerários. Essa marcação temporal, segundo os autores, revela um viés eurocêntrico da arqueologia e antropologia convencional já que essa marcação temporal corresponderia apenas à datação da chegada do *Homo Sapiens* na Europa, enquanto em outros lugares do mundo, os comportamentos tidos como modernos já deixavam suas marcas há mais de 100 mil anos, como no caso dos elaborados rituais

funerários e do uso de contas ornamentais, registradas na África e no Oriente Médio.

Numa publicação recente, de 2021, pela Science³ temos que as mais antigas contas encontradas no mundo estão na África: contas marinhas de 142 mil anos foram encontradas no Marrocos, aproximando os rastros do comportamento simbólico dos vestígios anatômicos do desenvolvimento do homem moderno. É o que o paleoantropólogo Alison Brooks, da *George Washington University*, comenta sobre o estudo

As conchas são especiais onde quer que você as encontre, porque quando você usa uma concha em um cordão em volta de alguma parte do seu corpo, você está usando seu corpo para enviar mensagens aos outros sobre sua identidade. Todo mundo está argumentando que quando você tem um comportamento simbólico, você tem humanos modernos totalmente formados.⁴

2. As contas e miçangas nas religiões tradicionais africanas

Lugar de 54 países e mais de mil línguas, a África é um continente extremamente diverso em suas formas de expressão religiosa. Embora a grande maioria de sua população seja cristã e muçulmana, sobrevivem também no território uma infinidade de práticas religiosas ancestrais. Cada uma dessas manifestações apresenta as suas particularidades e embora algumas recorrências tornem possível estabelecer relações e paralelos, não é a intenção do presente texto endossar uma generalização a respeito das mesmas.

Ao contrário do que se estabelece nas sociedades euro-americanas, a cultura e a visão de mundo africanas integram

3 Disponível em <https://www.science.org/content/article/world-s-oldest-known-beads-found-morocco>. Acesso em 30 jan.2025.

4 “Shells are special wherever you find them, because when you wear a shell on a string around some part of your body, you’re using your body to send messages to strangers about your identity. Everyone’s arguing that when you have symbolic behavior, you have fully capable modern humans.” world’s oldest known beads found in Morocco, disponível em <https://www.science.org/content/article/world-s-oldest-known-beads-found-morocco>. Acesso em: 21 abr. 2024. Tradução da autora.

de maneira profunda os aspectos da religião com as formas da vida cotidiana, conectando economia, política, dieta, vestuário e saúde. Nas culturas africanas, as esferas da vida comunitária estão todas ligadas à religião. Jacob K. Olupona, professor e escritor da Harvard Divinity School, comenta que a valoração das democracias ocidentais acerca da separação da religião com os âmbitos da vida comunitária nos revela um propósito enviesado e pouco factível:

Embora a separação entre Igreja e Estado tenha, em muitos casos, provado ser mais teórica do que real, o mero fato de que ela seja considerada possível – ou desejável – revela importantes pressupostos ocidentais sobre a natureza da religião, especialmente no que diz respeito à vida comunitária. Para os adeptos das religiões tradicionais africanas, tal separação não é desejável nem possível, porque as crenças religiosas dão forma a todos os aspectos da vida [...] (Olupona, 2023, p.22)

Na África, a religião organiza a sociedade e sustenta sua ordem social e moral, segundo Olupona (2023). Sem que se estabeleça uma teocracia ou se exprima fundamentalismo religioso, em muitas formas tradicionais de governo africano, as autoridades civis também são líderes religiosos.

As tradições religiosas africanas apresentam certa flexibilidade, são preservadas pelas comunidades e podem mudar conforme a necessidade das pessoas. Essa fluidez é explicada, em parte, pela valorização da tradição oral que transmite os mitos em oposição às narrativas escritas que fixam uma autoridade no tempo. Os mitos são as narrativas tidas como sagradas, podem ser cosmogônicas (sobre a criação do universo) ou cosmológicas (sobre a natureza e estrutura do mundo), descrevem uma visão de mundo e lançam luz sobre os costumes, tradições, crenças e práticas de um povo. São inúmeros os mitos africanos, de forma geral eles consideram a existência de um tempo cíclico, mas também há a existência de tempos lineares. Há também mitos diferentes que coexistem dentro de um mesmo grupo, o que Olupona (2023) afirma não configurar um problema, já que são consideradas versões e todas podem carregar uma verdade, não há fixação de uma como oficial em oposição à outra.

Para compreender a importância dos ritos e de seus elementos nas culturas e nas religiões africanas é preciso dar atenção ao fato de que os mitos sagrados, mesmo os cosmogônicos e cosmológicos, não são estáticos, eles são reinterpretados à medida que são transmitidos, daí a relevância da ação, da cena, do rito – é a atualização da cosmovisão dentro do tempo cíclico. Também importante, segundo Olupona (2023), é a recorrente ideia nas religiões africanas da divisão do cosmos em três camadas: o céu, o mundo humano e o submundo (a terra). Nesse contexto, existiria uma camada porosa entre o reino humano, o céu (que pertenceria aos deuses) e a terra (onde os ancestrais habitariam dentro da terra), as instâncias estariam em relação ativa com os humanos em seu plano, construindo um espaço fluido, ativo e influenciável, onde os agentes de cada reino estão integrados e onde cada objeto vivo e inanimado é potencialmente sagrado em algum nível, daí a importância dos elementos materiais, que compreendem a conexão que os praticantes das religiões africanas chamam de “o visível em conjunto com o invisível” (Olupona, 2023, p. 25).

Nesse constante diálogo entre as partes do cosmos, as contas podem ter uma função amulética para além da decorativa, materializando uma ligação entre o usuário e as forças transcendentais. Assim, contas e miçangas se estabeleceram como marcas da cultura material de muitas comunidades africanas, nas quais estas evocam significados divinos e próprios da cultura de cada povo. O sentido das contas pode ser encontrado em seus padrões e em suas cores – algumas cores, por exemplo, são sagradas para determinadas entidades ou forças sobrenaturais e, quando vestidas, invocam proteção ao usuário. É o que ocorre entre os povos sul-africanos Zulu e Xossa (figuras 2 e 3) que usam adereços feitos de miçangas para proteger contra forças naturais nocivas. Esses povos, conhecidos por seus padrões geométricos e combinação de cores, também adornam peças de vestuário com contas no intuito de comunicar estado civil, posição social ou estado espiritual, segundo Olupona (2023, p.108).

Figura 2 e 3 – Exemplos de aplicação de contas entre os povos Zulu, na direita, Mulher com roupas tradicionais do povo zulu na coroação do novo rei, em Durban, em 29 de outubro de 2022.



Foto: Afro & África⁵ e AP⁶

As contas podem também indicar prestígio e *status* divino, como no caso do povo Bamum, de Camarões, que usam os elementos para cobrir estátuas de madeira esculpida, tronos (figura 4) e escabelos.

Figura 4 – Trono que pertenceu ao rei de Bamum e está em museu de Berlim.



Foto: Wikimedia Commons⁷

5 Disponível em: <https://conhecimentocientifico.r7.com/zulus/> . Acesso em: 28 abr. 2024.

6 Disponível em: <https://g1.globo.com/mundo/noticia/2022/10/29/novo-rei-zulu-e-reconhecido-na-africa-do-sul-coroacao-e-a-primeira-em-mais-de-50-anos-veja-fotos.ghtml>. Acesso em: 28 abr. 2024.

7 Disponível em: <https://oglobo.globo.com/cultura/jose-eduardo->

Os povos Kuba e Luba da África Central, República Democrática do Congo, também fazem uso de contas para decorar emblemas reais e instrumentos sagrados. Também é costume dos Iorubá, da África Ocidental, cuja mitologia é herdeira das tradições do Reino do Benin, adornar o vestuário dos governantes (*onis*) com contas (figura 5) e também suas representações, em terracota ou bronze, que também recebiam grandes quantidades de contas. As coroas dos reis iorubanos (*adê*) são esplêndidas peças sagradas cobertas de miçangas que transmitem aos reis o poder divino. De modo diferente ao que ocorre com o trabalho elaborado e complexo das peças reais iorubanas, os objetos de contas produzidos pelos povos pastores Turkana e Samburu são itens do vestuário cotidiano, usados para simbolizar idade, estado civil e lugar na sociedade (Dubin, 1987, p.119).

Figura 5 – Ooni de Ifé, líder religioso e político de Ifé com seus objetos decorados por contas



Foto: Leyeaa / Wikimedia Commons ⁸

Na cosmovisão iorubana, que contempla a dinâmica mencionada de constante conexão entre o céu (*Orum*) e a terra (*Ayé*), as contas desempenham papel importante ao intermediar a relação entre essas instâncias. Isso está presente também

agualusa/noticia/2023/06/o-trono-dos-bamum.ghml. Acesso em: 28 abr. 2024.

⁸ Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ooni_Ogunwusi_Enitan_Adeyeye.jpg. Acesso em: 28 abr. 2024.

na consulta oracular ao Ifá, nesse ritual, a borda dos pratos simboliza um limite entre os eventos míticos e as pessoas e a consulta é feita pelos babalaôs, que portam contas sinalizadores do mesmo elo:

O sacerdote (babalaô) que consulta, representa o contato entre o Ayé (terra) e o Orun (o céu), por isso as contas estão presentes em sua indumentária. Os colares de conta em verde e amarelo representam as cores tradicionais da divindade Ifá, a oposição entre as cores serve para lembrar aos fiéis a inconstância e ambiguidade de *Exu*, divindade responsável pela criação e funcionamento do cosmos, relacionado à promoção da vida e da morte, da paz e da guerra na mitologia. A oposição das cores nas contas indica a necessidade de atenção e reflexão contínua da vida, mediada pelo caótico *Exu*. (Drewall *in* Lima, 2019, p.149)

Para o iorubano, as diversas divindades cultuadas (orixás) são homenageadas em trabalhos de contas. Segundo Lima (2019), as miçangas encadeadas têm um papel simbólico e protetor, promovendo a unidade, a solidariedade e representando tanto as gerações passadas quanto as renovações espirituais. Quando usadas no corpo – pescoço, cabeça, pulsos, cinturas, pernas e dedos – elas atuam como amuletos, amarrando-se em colares, pulseiras e braceletes, criando uma conexão entre o divino e o físico. Esse vínculo protege através das forças invisíveis, o “axé”, que influenciam a “*essência espiritual de pessoas e coisas*” (Lima, 2019, p.149).

Na sociedade iorubana Oiô, da Nigéria, as contas também estavam presentes em ritos e cerimônias, como no caso do matrimônio, onde se fazia uma teste de virgindade na noiva por meio de um cordão de miçangas que se colocava ao redor de seu ventre, esse ritual é chamado *ibálé* e a intenção era de que cordão se evidenciasse intacto para atestar a virgindade da noiva e, assim, concretizar o casamento. Olupona (2023, p.93) também reporta que em um ritual de casamento do povo zulu, da África do Sul, chamado *lobolo*, as contas aparecem em seu encerramento em um momento em que o noivo deve escolher uma conta das mãos de sua noiva e o ideal é que a conta seja branca, de modo a simbolizar uma união feliz.

Além de estabelecer a ligação com o divino, as contas também desempenham importante papel na relação que desenvolvemos uns com os outros, ao mesmo tempo que nos reúne em grupos, nos divide como indivíduos. Dubin (1987, p. 141-144) descreve que, entre os Bamileke da região oeste dos Camarões, máscaras de elefante adornadas com contas são utilizadas por membros da elite em celebrações reais e cerimônias funerárias. Para essa cultura, o elefante representa força, enquanto as contas simbolizam riqueza, fazendo com que essas máscaras funcionem como um distintivo de status social. No caso dos Ashanti, povo de Gana, famoso pela produção de ouro, as chamadas “soul money” – contas de ouro – são empregadas em rituais religiosos de transição. Já entre os povos berberes do norte da África, as mulheres utilizam grandes quantidades de contas coloridas que contrastam com a monotonia do deserto. Essas contas, com cores como coral e âmbar, são vistas como símbolos de proteção contra as adversidades do ambiente árido e podem ser negociadas em tempos de necessidade.

Salum (2010) comenta sobre essa multiplicidade de registros que se fazem das contas nos contextos das sociedades africanas:

Na África, as contas eram (e são) usadas como adorno, aplicadas na indumentária, bem como nos objetos de prestígio, nas e na cultura material em geral. Entre elas, as de coral são bem renomadas, testemunhadas desde os relatos de viajantes entre os ioruba e bini (ou edô) como os de Offert Dapper, de 1676, ornando as cabeleiras dos e reproduzidas nas famosas cabeças de bronze do antigo Reino de Benin (Nigéria). Pelas etnografias e pelos relatos coloniais, temos conhecimento também da referência de uso de contas de vidro, em forma, tamanho e cor, utilizadas desde há tempo muito recuados entre os Bakuba da República Democrática do Congo (R.D.C., ex-Congo Belga), podendo alcançar mesmo ao expoente da organização centralizada do poder na África central no século XVI. Em outros casos, vemos que o uso e a produção de contas crescem na medida em que o declínio de poder se dá em virtude das relações com exterior, como entre os ioruba. Cabe também mencionar entre as mais importantes produções estéticas africanas, nas que as contas são utilizadas, a “arte de corte” de povos dos Camarões a partir do início do século XVIII (cf. Blier, 1997). (Salum, 2010, p.70).

3. As contas espalhadas: evidências arqueológicas dos movimentos afro-diaspóricos

Como elemento recorrente das religiões e nas culturas tradicionais africanas, as contas e miçangas são objetos que foram transportados e comercializados com as populações deslocadas pelos movimentos afro-diaspóricos ocasionados pelo tráfico transatlântico de negros escravizados. É interessante pensar que no restabelecimento das populações forçadamente deslocadas, a *conta* foi a unidade mínima que atuou como semente de resistência na reconfiguração de novas sociabilidades possíveis em territórios estrangeiros. A mistura de povos e o encontro com um novo espaço provocaram mudanças nas significações que as contas carregavam originalmente na África, mas o objeto se fez presente na vivência e na socialização dos agrupamentos de negros escravizados, não só aqui no Brasil.

Salum (2010) faz referência a esse fenômeno como constitutivo de uma espécie de “arqueologia da diáspora”:

É sabido que contas ou miçangas – cuja importância já é mais do que reconhecida nos candomblés e nos cultos afro-americanos em geral – figuram cá e lá nos remanescentes de quilombo, onde ganham visibilidade, para além de sua inerente beleza, na elucidação de importantes problemas de patrimônio, preservação, mas também de identidade sócio-cultural do Negro no Brasil e nas Américas (SALUM, 2010, p.74).

No Brasil, firmou-se com consistência o entendimento de que a existência de contas em registros arqueológicos apontam para a presença de africanos ou afro-brasileiros, essa ideia é reforçada também a representação na iconografia de viajantes do século XIX, onde essa associação também é frequente, como argumenta Lima (2019, p.120). Esse é o caso do Cais do Valongo, no Rio de Janeiro, e da Capela dos Afritos, em São Paulo.

As contas são elementos importantes da vida material afro-brasileira, junto às louças europeias baratas, garrafas, pulseiras e brincos. Essas contas vinham do comércio Atlântico

como mercadorias, levadas por embarcações da Europa pelas rotas comerciais, cruzando mares e oceanos. Nesse contexto, as contas eram usadas como moeda de troca, principalmente na África Ocidental e nas Américas e é essa função monetária que origina o termo *contas* (Karklins apud Lima, 2019, p.128).

Os artefatos de contas e miçangas como os encontrados no Cais do Valongo, antigo porto de entrada de escravos do Rio de Janeiro entre 1811 e 1831, são vistos pela arqueóloga Tania Andrade Lima, responsável pela descoberta que ocorreu durante as obras municipais de revitalização da Zona Portuária, como peças usadas simbolicamente para proteção, espécies de “*amuletos*” (Lima, 2019, p.126). Tania desenvolve essa leitura levando em consideração as cosmovisões das religiões tradicionais africanas que se conversavam nessa fusão e também as especificidades opressoras do contexto escravista brasileiro. Para a pesquisadora as contas constituíam uma “segunda pele” aos portadores, atuando num processo de ressignificação simbólica e manutenção da vida, articulando conexões com a origem e uns com os outros, firmando como uma extraordinária materialização de resistência.

Com novas identidades e novas crenças, estabeleceu-se formas de resistência que deram origem a múltiplas estratégias geradas para proteger seus corpos de doenças, violências físicas e feitiços mágicos. A segunda pele era produzida pelos escravizados do Valongo através do uso das contas de vidro, entre diversos outros objetos e a sua presença nesses contextos arqueológicos são evidências materiais das crenças africanas no Rio de Janeiro do século XIX. As contas de vidro do Cais do Valongo nos permitem visualizar crenças e estratégias para lidar com a opressão da sociedade colonial escravista (Lima, 2019, p.126).

4. Conclusão

Ao dispor, primeiramente, as evidências arqueológicas acerca do ornamento de forma geral e, depois, mais especificamente, das contas e miçangas na sua relação com as cosmovisões e cultura material africana, o texto almeja evidenciar a grandeza do que se exprime para além

da funcionalidade. Para Colomina e Wigley (2016) é essa capacidade de inventar que nos faz humanos, “a habilidade de ir além do que se precisa” (p.69).

A relação do homem com o mundo é permeada por mistérios, e por isso o campo da religião sempre se mostrou fecundo para a elaboração das expressões simbólicas. Arte e religião estiveram por muito tempo fortemente ligadas em algumas culturas e em outras ainda estão. Ao elaborar a origem da obra de arte, Arendt (2016) dá ênfase à expressão do sentimento como o expurgar de uma dor:

A capacidade de pensar relaciona-se com o sentimento, transformando a sua dor muda e inarticulada [...] uma capacidade humana que, por sua própria natureza, é comunicativa e voltada para o mundo, transcende e transfere para o mundo algo muito tenso e veemente que estava aprisionado no ser. (Arendt, 2016, p.182)

Ao se materializarem, os artefatos simbólicos conversam de volta conosco e nos reconfiguram. “O ornamento identifica e expande o humano” (Colomina; Wigley, 2016, p.69), é um sinal da habilidade de inventar e o próprio mecanismo de invenção.

Lançamos algo de nós ao mundo em busca do mesmo sentido que encontramos na natureza, algo que conseguimos presenciar mas não elucidar, são coisas que fazem sentido *porque fazem sentir*. A vida humana pela religião é dessa ordem de significação metafísica, daquilo que não se explica, mas se expressa. Por crenças e convicções íntimas e com reverência e cuidado pelo mistério, contas e miçangas são como segredos que vestem os viventes, são confiança e revelação compartilhadas que nos encantam e nos devolvem ao sentido da vida.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARENDT, Hannah. *A Condição Humana*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2016.

COLOMINA, Beatriz; WIGLEY, Mark. *Are We Human?: Notes on an Archaeology of Design*. Zurique: Lars Müller Publishers, 2016.

DUBIN, Lois Sherr. *The History of Beads: From 30,000 B.C. to the Present*. Nova York: H.N. Abrams, 87.

GIBBONS, Ann. World's oldest known beads found in Morocco. Revista Science. Setembro, 2021. Disponível em: <<https://www.science.org/content/article/world-s-oldest-known-beads-found-morocco>>. Acesso em: 21 abr. 2024.

LIMA, Alessandro Luis Lopes de. **Uma arqueologia dos territórios negros: contas e miçangas no triângulo histórico de São Paulo (sécs. XIX-XX)**. 2019. Dissertação (Mestrado em Arqueologia) – Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019. doi:10.11606/D.71.2019.tde-12082019-112621. Acesso em: 2025-01-30.

MAYER, Daniella BEdit with Zoteroar-Yosef; CHOYKE, Alice M. *Not Just for Show: The Archaeology of Beads, Beadwork, and Personal Ornaments*. Filadélfia: Oxbow Books, 2017.

OLUPONA, Jacob K. *Religiões africanas: Uma brevíssima introdução*. Petrópolis: Editora Vozes, 2023.

SALUM, Marta Heloísa Leuba. **Por mais que sejam belas, que dizem simples contas? = Beyond beauty! what do those simple beads tell us?**. Anais – trabalhos completos – Comunicação – parte 2. [S.l.]: Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo. Acesso em: 30 jan. 2025. , 2010

Nota: As traduções das obras citadas neste trabalho são de minha autoria.

Conhecendo a autora deste capítulo:



Yasmin Navarro Canabrava: é designer criativa multidisciplinar. Mestranda do programa interdisciplinar de pós-graduação da Faculdade de Arquitetura e Urbanismo da Universidade de São Paulo (FAU-USP), onde também se graduou arquiteta e urbanista, Yasmin também é certificada pelo curso de Fashion Design da London College of Fashion (LCF), bacharel em Design do Espaço pela University of the Arts London (UAL) e graduanda em filosofia pela Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo (FFLCH-USP). Busca exercitar o desenho e a composição artística em diferentes escalas e suportes, transitando entre os campos da arquitetura, moda e design.

e-mail: yasmincanabrava@gmail.com

PALAVRAS-CHAVE

Ornamento; contas; miçangas; religião; arqueologia; design



Caderno de Imagens

Detalhe do tecido de
uma saia.



Cabeça de Krishna-
desenho para um mural
da Raslila.

Capítulo 13

TRAJE TRANSICIONAL

FOTOPERFORMANCE

2024

brunøvaes

Para esta fotoperformance, além de olhar para rituais pagãos europeus e para as amarras das roupas das religiões de matriz africana, bebi do conceito de objeto transicional, elaborado pelo pediatra e psicanalista Winnicott. E então, esse pedaço de coisa que suporta o bebê na transição de ausência materna e que passa a gerar sua consciência independente no mundo, se metamorfoseou nos panos do meu berço e nos tecidos usados por minha mãe e avó em procedimentos de pintura e autocuidado.

Breve relatório : anotações para um traje e uma foto-performance

Criação livre de um traje: TRAJE DAS MEMÓRIAS DA SUA FÉ.

Se quiser, fotografar, performar, etc. A apresentação do traje é livre.

- entre o folguedo e o traje, uma interseção ritual-brincante para se construir em estado de festa.
- golas, casulas, capelas
- pintura é traje
- ritos de passagem e nomeação; transições pessoais; construir-a-si; oferecer a criança, seus brinquedos e objetos.

O **objeto transicional** é algo que não está definitivamente
nem dentro nem fora da criança; servirá para que o
sujeito possa experimentar com essas situações, e para ir
demarcando seus próprios limites mentais em relação ao
externo e ao interno.

[winnicott]

Vestir tem a ver com cobrir o corpo de alguém;
Crença mágica – desejo de diferenciar ou emular o outro.

[boucher]

As regras dão forma ao processo ritual mas o processo
ritual transcende sua forma;
Ritual: comportamento formal fora da rotina; seres/poderes
invisíveis;

RITUAL-PERFORMANCE

[vitor turner]

os transobjetos de oitica; pequenos tesouros de vontades
aprisionadas: captar o desejo de ser; mais no lusco-fusco
que na luz do dia que tudo distingue; vestir : transmutar;
fantasiar : ser outrem ainda no mesmo corpo; éden-edícula
e as heterotopias de foucault

[aspiro ao grande labirinto – hélio oitica]

Referências diretas para o traje e a fotoperformance

- *os “selvagens” deles... e os nossos* [aula por Fausto Viana]
- *religiões afro-brasileiras: candomblé e umbanda* [aula por Renata Cardoso]
- *Para meninos, meninas e suas bonecas: moldes e moda para crianças no Brasil do século XIX* [Fausto Viana; Isabel Italiano; Desirée Bastos; Luciano Araújo]

Proposta

Experimentar um **traje-ser-mítico** com os tecidos [lençol, cobertores, mantas] do meu berço; com a faixa de mini-mister / **pequeno mistério** / e com os panos de fazer as unhas e limpar pincéis e canetas da minha mãe e avó, respectivamente.

resultado e tentativa de edição do que foi feito

1. gosto da **escolha final** pq parece que se sustenta sozinha;
2. e também das **finais 01 e 02** pq têm alguma narrativa [?]
3. as três do **tríptico** parecem funcionar somente juntas na ideia de movimento?

















Peshwaz – final do século XVIII
ao início do século XIX.

Capítulo 12

SELEÇÃO DAS MAIS BELAS MESQUITAS DO MUNDO

Fausto Viana e Maria Eduarda Andreazzi Borges

O Alcorão firma os cinco pilares do Islã:

- 1- A confissão: “Não há outro Deus senão Alá, e Maomé (que a paz esteja com ele) seu profeta.”
- 2- Oração.
- 3- Jejum.
- 4- Escolas.
- 5- Peregrinação (a Meca).

Em alguns estudos, acrescenta-se um sexto pilar, a Jihad, que não deveria ser traduzido para “Guerra Santa” e sim “esforçando-se”, no sentido de difundir a palavra de Alá. (Viana, 2024, p. 40).

O que é uma mesquita¹?

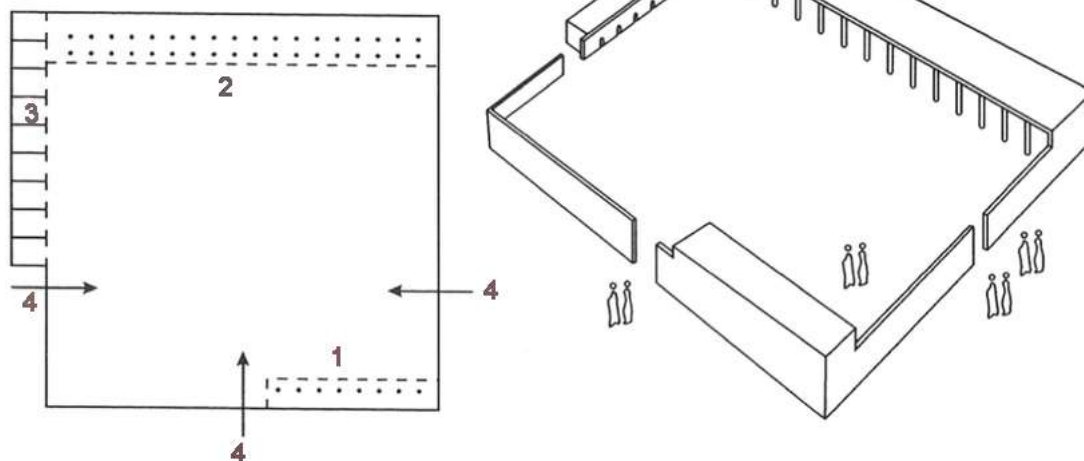
Uma mesquita não é só local de oração, mas também de estudo, descanso, reflexão. Sua estrutura, que renderia instigantes artigos, está relacionada ao espaço da casa do

¹ Parte integrante do texto África “pré-colonial” e “colonial”: choques religiosos e suas influências nos trajes desses períodos, onde apresento um bom estudo sobre trajes islâmicos, disponível em <https://www.livrosabertos.abcd.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/1432>. Acesso em 3 fev.2025.

próprio Maomé (que a paz esteja com ele) (Figura 1). Kendra Weisbin, mestre em Artes pela Universidade de Massachussets com foco na arte e arquitetura islâmica, declara a casa do profeta como a primeira mesquita. Ela aponta que ainda que o estilo, o design e a decoração possam variar muito, há uma estrutura principal que se repete: o pátio (com uma fonte de água, para abluções); o mirabe, um nicho, que indica a direção de Meca; um minarete, do qual se faz a chamada para oração e, deve-se acrescentar, o Mimbar, uma espécie de escada com patamar e cadeira para o Sheik conduzir as orações. A cúpula não é uma exigência ritual como o mirabe, mas é “uma representação simbólica da abóbada do céu” .

Figura 1 – A primeira mesquita: Reconstrução do esquema da Casa do Profeta, Medina, Arábia Saudita.

1. Área coberta para os acompanhantes do Profeta
2. Área coberta para orações
3. Quartos particulares
4. Entradas



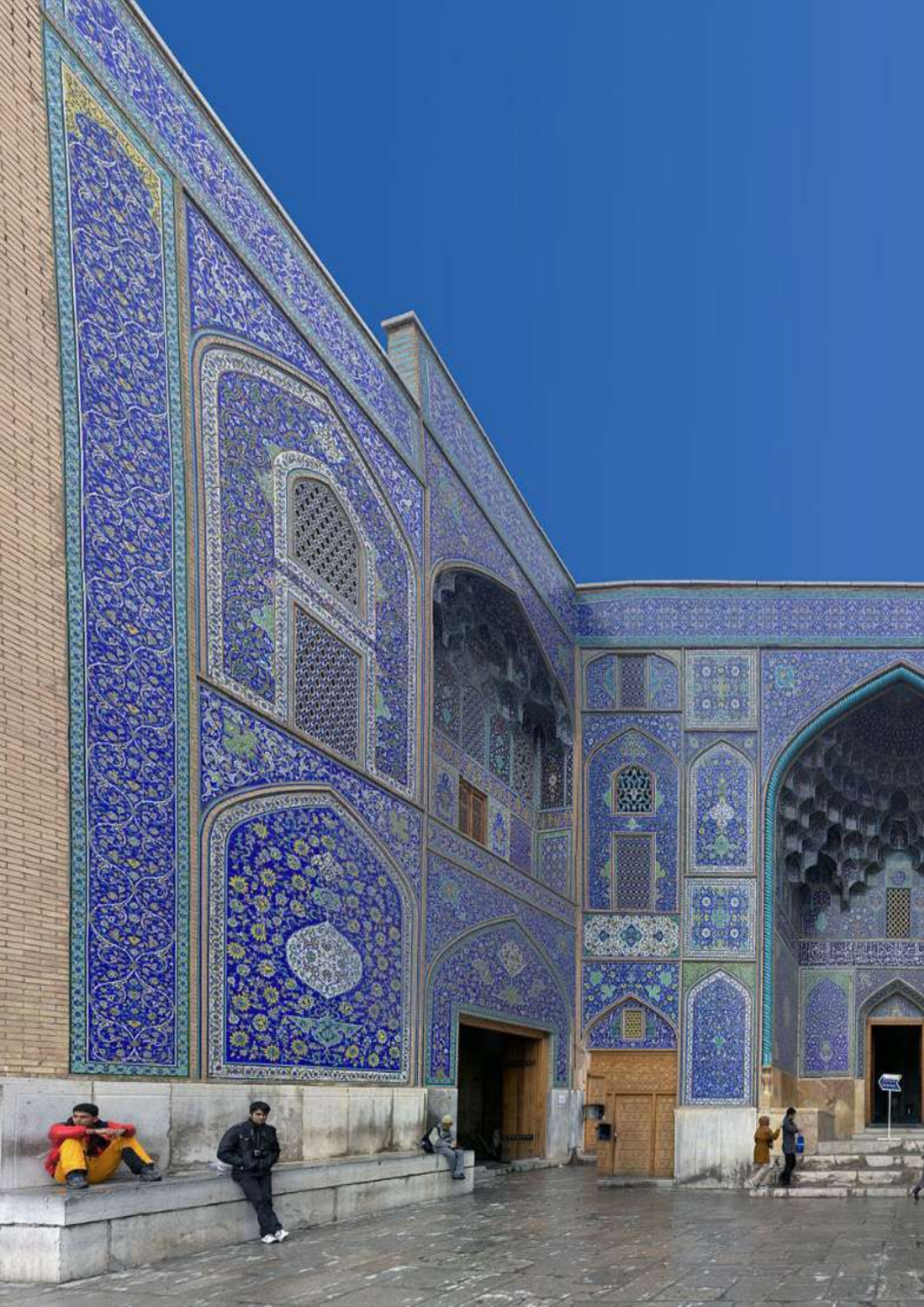
Fonte: Kendra Weisbin, Khan Academy, com adaptações do autor.























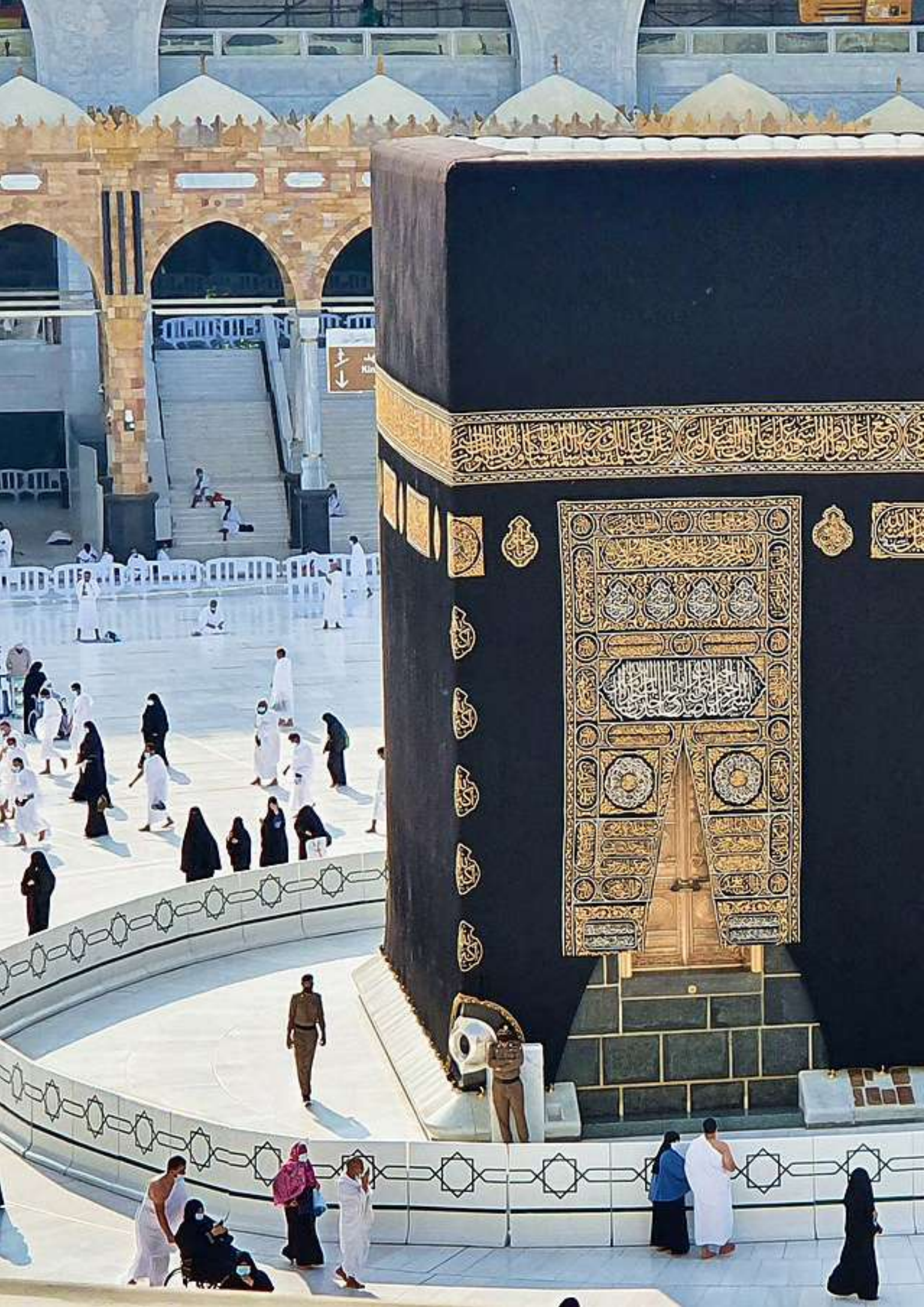




















































فَوَاصِحًا لِّشَاطِرِ الْمُشْرِكِينَ
الْحَقُّ



وَاللَّهُمَّ صَلِّ عَلَى مُحَمَّدٍ
وَعَلَى آلِهِ



















IMAGENS E REFERÊNCIAS

A Mesquita Azul de Istambul na Turquia (1609–1616).

Disponível em: <https://www.futura-sciences.com/planete/questions-reponses/voyage-visitez-mosquee-bleue-istanbul-5334/>. Acesso em 3 fev. 2025.

A Mesquita Azul vista do lado. Foto de Julien Maury. wikipedia.

Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Blue_Mosque,_Istanbul#/media/File:Mosqu%C3%A9_bleue_\(48985210373\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Blue_Mosque,_Istanbul#/media/File:Mosqu%C3%A9_bleue_(48985210373).jpg). Acesso em 3 fev. 2025.

Mesquita do Sheikh Lotfollah, Isfahan, Irã (1602–1619). wikipedia. CC BY 2.0.

Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Sheikh_Lotfollah_Mosque#/media/File:Lotfollah_mosque,_isfahan_\(1\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Sheikh_Lotfollah_Mosque#/media/File:Lotfollah_mosque,_isfahan_(1).jpg). Acesso em 3 fev. 2025.

Mesquita do Sheikh Lotfollah, Isfahan, Irã (1602–1619). wikipedia. CC BY 2.0.

Disponível em: [https://en.wikipedia.org/wiki/Sheikh_Lotfollah_Mosque#/media/File:Lotfollah_mosque,_isfahan_\(1\).jpg](https://en.wikipedia.org/wiki/Sheikh_Lotfollah_Mosque#/media/File:Lotfollah_mosque,_isfahan_(1).jpg). Acesso em 3 fev. 2025.

Mesquita do Sheikh Lotfollah, Isfahan, Irã (1602–1619). By Gire 3pich2005 – Own work, FAL. Wikimedia.

Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=12787286>. Acesso em 3 fev. 2025.

Mesquita Aqsunqur, Cairo. (1347). wikimedia. CC BY 2.0.

Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=3593787>. Acesso em 3 fev. 2025.

Túmulo de Ibrahim Agha al-Mustahfizan (Século 17), na Mesquita Aqsunqur, Cairo. wikipedia. CC BY-SA 4.0.

Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Aqsunqur_Mosque#/media/File:Aqsunqur_Mosque_DSCF8257.jpg. Acesso em 3 fev. 2025.

Mihrab (centro) e minbar (direita) da mesquita, ladeados por azulejos de Iznik da renovação otomana do século XVII. Mesquita Aqsunqur, Cairo. (1347).wikimedia. CC BY-SA 4.0.

Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Aqsunqur_Mosque#/media/File:Aqsunqur_Mosque_DSCF9667.jpg. Acesso em 3 fev. 2025.

Dentro da Mesquita de Hassan II (Casablanca, no Marrocos-1993. wikipedia. CC BY-SA 3.0.

Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Hassan_II_Mosque#/media/File:Casablanca_DSC1074EC.jpg. Acesso em 3 fev. 2025.

Mesquita de Al Haram, em Meca. Por Al Jazeera English – A packed house. wikimedia. CC BY-SA 2.0.

Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=17509806>. Acesso em 3 fev. 2025.

A Caaba em 2020. Por Richard Mortel. CC BY 2.0.

Disponível em: <https://www.flickr.com/photos/43714545@N06/50702603023/>, <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=98495422>. Acesso em 3 fev. 2025.

Mesquita de Hassan II (Casablanca, no Marrocos-1993). By Petar Milošević – Own work. wikipedia. CC BY-SA 4.0.

Disponível em: <https://en.wikipedia.org/w/index.php?curid=76901296>. Acesso em 3 fev. 2025.

A Mesquita de Ubudiah (malaio : Masjid Ubudiah) é uma pequena mesquita localizada na cidade real de Kuala Kangsar , Perak , Malásia. By Linken-nightmare – Own work, CC0. wikimedia.

Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=147932653>. Acesso em 3 fev. 2025.

A Mesquita-Catedral de Córdoba – Espanha. Por Holger Uwe Schmitt – Obra do próprio. Wikimedia. CC BY-SA 4.0.

A Mesquita-Catedral de Córdoba oficialmente conhecida pelo seu nome eclesiástico, a Catedral de Nossa Senhora da Assunção (em espanhol: Catedral de Nuestra Señora de la Asunción) é a catedral da Diocese Católica Romana de Córdoba dedicada à Assunção de Maria e localizado na região espanhola da Andaluzia. Devido ao seu status como uma antiga mesquita islâmica, também é conhecida como Mesquita e como a Grande Mesquita de Córdoba (Espanhol: Mezquita de Córdoba). (Disponível em https://pt.wikipedia.org/wiki/Mesquita-Catedral_de_C%C3%B3rdova, acesso e 3 fev.2025).

Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=156515172>. Acesso em 3 fev. 2025.

Mesquita Catedral de Córdoba. Wikimedia. CC BY-SA 2.0.

Disponível em: https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/2/24/Fale_-_Spain_-_Cordoba_-_54.jpg. Acesso em 3 fev. 2025.

A Grande Mesquita do Sheik Zayed, nos Emirados Árabes. By wikiemirati – Own work. Wikipedia. CC BY-SA 4.0.

Disponível em: <https://en.wikipedia.org/w/index.php?curid=57338664>. Acesso em 3 fev. 2025.

Colunata da Grande Mesquita Sagrada Sheikh Zayed. Wikipedia. CC BY-SA 4.0.

Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Sheikh_Zayed_Grand_Mosque. Acesso em 3 fev. 2025.

Mesquita de Nasir al-Mulk, no Irã – A Mesquita Rosa. By Matt Biddulph from UK – Nasir ol Molk Mosque. Wikimedia. CC BY-SA 2.0.

Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=70141879>. Acesso em 3 fev. 2025.

Interior, sala de orações no inverno. Mesquita de Nasir al-Mulk, no Irã – A Mesquita Rosa. By Hesam.montazeri – Own work. Wikimedia. CC BY-SA 4.0.

Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=52038863>. Acesso em 3 fev. 2025.

A grande mesquita de São Petersburgo. By Alex ‘Florstein’ Fedorov. Wikimedia. CC BY-SA 4.0.

Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=50378430>. Acesso em 3 fev. 2025.

Mihrab e minbar da Grande Mesquita de São Petersburgo. Wikipedia.

Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Saint_Petersburg_Mosque#/media/File:Spb_Petrogradsky_Island_Mosque_asv2019-09_img1.jpg. Acesso em 3 fev. 2025.

Mesquita Jama, na Índia (1644–1656). Wikipedia. CC BY-SA 4.0.

Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Jama_Mosque,_Delhi#/media/File:Jama_Masjid_-_In_the_Noon.jpg. Acesso em 3 fev. 2025.

A Mesquita do Shah Faisal, no Paquistão. Por Usmanmiski – Own work. Wikimedia. CC BY-SA 4.0.

Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=43784308>. Acesso em 3 fev. 2025.

Pavilhão Phoenix no quarto pátio interno da Grande Mesquita de Xi'an, na China. Wikipedia. CC BY-SA 4.0. Wikimedia.

Disponível em: https://en.wikipedia.org/wiki/Great_Mosque_of_Xi'an. Acesso em 3 fev. 2025.

A Mesquita do Taj Mahal, ao lado do Mausoléu do Taj Mahal. Índia. Wikimedia.

https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Taj_Mahal_mosque-1.jpg



IMAGENS E REFERÊNCIAS – ENSAIO TRAJES DO HINDUÍSMO

Aoresentação p. 5

Celebrações de Diwali na Califórnia EUA 2013. Jitze Couperus from Los Altos Hills, California, USA, CC BY 2.0, via Wikimedia Commons.

Disponível em: <https://creativecommons.org/licenses/by/2.0>. Acesso em 3 fev. 2025.

Artigos p. 11

Detalhe de Mahashri Tara e as vinte e uma Taras. Metade do século XVII, Tibet Central. século XIX.

Disponível em: <https://asia.si.edu/explore-art-culture/collections/collections-areas/southasian-himalayan/viewing-goddesses-in-asian-art/>. Acesso em 3 fev. 2025.

p. 12

Brâmanes reais realizando uma cerimônia, pintura mural do Templo do Buda de Esmeralda. Retrata personagens ou cenas de Rammakian , uma versão tailandesa do poema épico hindu Rāmāyaṇa. By Iudexvivorum – Own work, CC0

Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=59892922>. Acesso em 3 fev. 2025.

p. 39

Uma mulher indiana sentada toca cítara perto de um lago de jardim. Cromolitografia segundo Ravi Varma, década de 1800.

Disponível em: <https://wellcomecollection.org/works/frt2zbzb>. Acesso em 3 fev. 2025.

p. 61

Shah Jahan segurando uma esmeralda. Pintura, 1628-1629. Muhammad bed, Agra, Índia.

Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/O92472/shah-jahan-holding-an-emerald-painting-muhammad-abad/>. Acesso em 3 fev. 2025.

p. 72

Despindo Draupadi, por M.V. Dhurandhar, c. 1922.

“Esta pintura retrata um dos episódios mais chocantes do Mahabharata: a tentativa de despir Draupadi, a virtuosa esposa dos irmãos Pandava, depois que eles perderam tudo em um jogo de dados. O pintor ilustrou o momento em que Duhshasana arranca as roupas de Draupadi, apenas para vê-las substituídas milagrosamente por novas, garantindo que a virtude de Draupadi seja preservada. À medida que a fúria de Duhshasana aumenta, o mesmo acontece com a pilha de vestes no chão, representadas como um fluxo maravilhoso de tecidos multicoloridos. Em frente, os humilhados irmãos Pandava sentam-se amontoados. Um deles pega sua arma para defender a honra de Draupadi, mas é contido por Yudhishtira, cuja imprudência levou o clã a esse impasse. Acima, uma arcada se abre para uma cena de tribunal na qual a nobreza Kaurava é presidida pelo rei cego Dhritaraashtra. Cada personagem é nomeado em pequenas inscrições na escrita Takri local”

Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/825669> e <https://jameelcentre.ashmolean.org/object/LI118.9>. Acesso em 3 fev. 2025.

p. 85

Aarti (oferenda de luz aos deuses) matinal no Rio Ganges.

Disponível em: https://www.wikiwand.com/simple/articles/Arti_%28Hinduism%29. Acesso em 3 fev. 2025.

p. 102

Pujaris realizando o ritual arti em Varanasi. By Ankitbhat92 – Own work, CC BY-SA 4.0

Disponível em: <https://commons.wikimedia.org/w/index.php?curid=87004108>. Acesso em 3 fev. 2025.

p. 125

Homenagem. A deusa hindu Durga aparece viva e presente dentro de um santuário abobadado enquanto um nobre está em adoração diante dela. A arquitetura de mármore brilhante, a vestimenta branca e imaculada do governante e o céu azul-acinzentado pálido enfatizam os tons brilhantes da deusa, que mata o demônio búfalo de cima de seu leão. Esta pintura provavelmente retrata Thakur Ajit Singh (r. 1800–1856), que presidiu Ghanerao, uma vila no estado de Rajasthan, no noroeste da Índia. Historicamente, os reis hindus adoravam Durga pelo sucesso na batalha. Data: 1817, aquarela sobre papel dourado. Rajastão, Índia.

Disponível em: <https://asia.si.edu/whats-on/exhibitions/wisdom-of-the-goddess/>. Acesso em 3 fev. 2025.

p. 147

Sarasvati com seu sitar e pavão. Cromolitografia de Ravi Varma (1848–1906).

Disponível em: <https://wellcomecollection.org/works/r7r6snbs>. Acesso em 3 fev. 2025.

p. 174

Capturando Raios – esta pintura reverbera com o poder feminino divino (Shakti).

Disponível em: <https://asia.si.edu/whats-on/exhibitions/wisdom-of-the-goddess/>. Acesso em 3 fev. 2025.

p. 197

Sabedoria como Arte (detalhe). De pele branca, vestida de branco e sentada em um lótus branco, esta forma luminosa de Saraswati brilha contra um fundo marrom escuro pontuado por duas papoulas vermelhas. Coroada e vestida com um sari com bordas douradas, a deusa hindu de três olhos do aprendizado e das artes segura um texto em sua mão direita e um colar de contas de oração em sua esquerda. Seu olhar de soslaio e aparência equilibrada evidenciam o estilo linear habilidoso da artista. Aquarela, c. 1680-1700. Rajastão, Índia.

Disponível em: <https://asia.si.edu/whats-on/exhibitions/wisdom-of-the-goddess/>. Acesso em 3 fev. 2025.

p. 223

Um pujari fora de um santuário de Ganesha.

Disponível em: https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1010_CE_Brihadishwara_Shiva_Temple,_Ganesha_with_pujari,_built_by_Rajaraja_I,_Thanjavur_Tamil_Nadu_India.jpg. Acesso em 3 fev. 2025.

p. 244

A deusa Hindu Radha. Pintura de um mestre da Crte de Kangra, 1710-1778. Acervo do National Museum of Asian Art.

Disponível em: https://asia.si.edu/explore-art-culture/collections/search/edanmdm:fsg_F2005.7/. Acesso em 3 fev. 2025.

p. 263

Detalhe do tecido de uma saia, cerca de 1850, Kutch, Índia. Seda acetinada, bordada em ponto corrente com fio de seda. Victoria and Albert Museum, Londres

Disponível em: <https://www.vam.ac.uk/articles/indian-textiles>. Acesso em 3 fev. 2025.

p. 264

Cabeça de Krishna- desenho para um mural da Raslila. Atribuído a Sahib Ram, c. 1800.

Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/37877>. Acesso em 3 fev. 2025.

p. 275

Peshwaz – final do século XVIII ao início do século XIX. Linho, lantejoulas e fio metálico.

Disponível em: <https://collections.vam.ac.uk/item/0470782/peshwaz/>. Acesso em 3 fev. 2025.



ESCOLA DE COMUNICAÇÕES E ARTES
UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO