

MARIJARA SOUZA QUEIROZ

**O TRAJE DE OYA IGBALÉ COMO OFERENDA PARA ADIAR A MORTE:
Agenciamentos da coleção de trajes de candomblé da Casa Branca no Museu do
Traje e do Têxtil**

BRASÍLIA, 2021

MARIJARA SOUZA QUEIROZ

O TRAJE DE OYA IGBALÉ COMO OFERENDA PARA ADIAR A MORTE:
Agenciamentos da coleção de trajes de candomblé da Casa Branca no Museu do Traje
e do Têxtil

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes do Instituto de Artes Visuais da Universidade de Brasília como requisito final para obtenção do título de doutora na linha de pesquisa de Teoria e História da Arte.

Orientação: Prof. Dr. Marcelo Mari

BRASÍLIA, 2021

Ficha catalográfica elaborada automaticamente,
com os dados fornecidos pelo(a) autor(a)

QQ3t Queiroz, Marijara Souza
O Traje de Oyá Igbalé como oferenda para adiar a morte:
agenciamentos da coleção de trajes de candomblé da Casa
Branca no Museu do Traje e do Têxtil / Marijara Souza
Queiroz; orientador Marcelo Mari. -- Brasília, 2021.
384 p.

Tese (Doutorado - Doutorado em Arte) -- Universidade de
Brasília, 2021.

1. Oyá Igbalé. 2. Terreiro da Casa Branca. 3. Museu do
Traje e do Têxtil. 4. Agenciamentos . 5. Coleções. I. Mari,
Marcelo, orient. II. Título.



ATA DA DEFESA DE TESE
CURSO DE DOUTORADO EM ARTE /UNB – 2021.

Ao vigésimo nono dia do mês de outubro de dois mil e vinte e um, às quatorze horas e trinta minutos, realizou-se no sala digital a Sessão Pública de Defesa de Tese do (a) aluno (a) **Marijara Souza Queiroz**, matrícula nº 17/0160629, intitulada: “O traje de Oya Igbalé como oferenda para adiar a morte: agenciamentos da coleção de trajes de candomblé da Casa Branca no Museu do Traje e do Têxtil”. A comissão examinadora composta pelos professores: Marcelo Mari (VIS/UnB) - Biagio D'Angelo (VIS/UnB) – Membro Interno, - Luiz Alberto Ribeiro Freire (UFBA) – Membro externo – e – Joseânia Miranda Freitas – Membro externo. Vera Marisa Pugliese (VIS/UnB) – Suplente interno e Priscila Rossinetti Rufinoni (FIL/UnB) – Suplente externo. Após arguir a banca deliberou pela **APROVAÇÃO**.

ASSINATURAS:

Professor (a) Dr. (a). Marcelo Mari

Professor (a) Dr. (a). Biagio D'Angelo

Professor (a) Dr. (a). Luiz Alberto Ribeiro Freire

Professor (a) Dr. (a). Joseânia Miranda Freitas

Proclamados os resultados pelo (a) Professor (a) Dr. (a). Marcelo Mari, Presidente da Banca Examinadora, foram encerrados os trabalhos, e para constar eu, Marcelo Mari, lavrei a presente ata, que assino.

Brasília-DF, sexta-feira, outubro 29, 2021

Professor (a) Dr. (a). Marcelo Mari
PRESIDENTE DA BANCA EXAMINADORA

MARIJARA SOUZA QUEIROZ

O TRAJE DE OYA IGBALÉ COMO OFERENDA PARA ADIAR A MORTE:
Agenciamentos da coleção de trajes de candomblé da Casa Branca no Museu do Traje e do
Têxtil

Trabalho apresentado ao Programa de Pós-Graduação
em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade
de Brasília como requisito final para obtenção do título
de Doutora na linha de pesquisa Teoria e História da
Arte.

Orientação: Prof. Dr. Marcelo Mari

Aprovada em: 29/10/2021.

BANCA EXAMINADORA:

Prof. Dr. Marcelo Mari – PPGAV/UnB (orientador e presidente)

Prof. Dr. Biágio D'Angelo - Membro interno PPGAV/UnB

Prof. Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire – PPGAV/EBA/UFBA (membro externo)

Profª. Dra. Joseânia Miranda de Freitas – PPG/FFCH/UFBA (membro externo)

Prof. Dra. Vera Marisa Pugliese de Castro – PPGAV/UNB (Suplente interno)

Profª. Dra. Priscila Rossinetti Rufinoni – PPG/FIL/UnB – (Suplente externo)

Dedicatória

Aos meus filhos,
Samuel Queiroz Galdino Loiola
e Bernardo Queiroz de Andrade

Às ancestrais,
Nóla Araújo de Oyá Igbalé,
Dona Antônia de Yemanjá,
Ana Lucia Uchoa Peixoto e
às mães mortas pela Covid-19

Agradecimentos

Agradeço às instituições públicas e federais de ensino superior que garantiram minha formação desde a graduação no Curso de Museologia da Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Federal da Bahia (FFCH-UFBA), onde também me tornei Mestre em Artes Visuais pela Escola de Belas Artes (EBA-UFBA), ao doutoramento no Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais do Instituto de Artes da Universidade de Brasília (PPGAV-IDA-UnB). A UnB também é meu espaço de atuação profissional junto ao Curso de Museologia da Faculdade de Ciência da Informação (FCI-UnB), por isso agradeço às colegas de ofício que garantiram minha substituição durante a licença para esta pesquisa. Às Professoras Doutoras Ana Lucia de Abreu Gomes, Andréa Considera, Clovis Carvalho Britto, Déborah Silva Santos, Elisangela Carrijo, Luciana Portela, Monique Magaldi, Silmara Kuster de Paula Carvalho e Celina Kunioshi, a partir das quais agradeço às demais professoras da FCI-UnB.

Agradeço ao meu orientador, Prof. Dr. Marcelo Mari, que pacientemente conduziu a orientação desta pesquisa e me apoiou no enfrentamento da encruzilhada que o objeto anunciou desde o ingresso no PPGAV-UnB. Neste, não posso deixar de agradecer às aulas de metodologia de pesquisa e Teoria e História da Arte do Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira, como também da Profa. Dra. Vera Marisa Pugliese de Castro, que transmitem conhecimento com generosidade. Através destes agradeço ao quadro de professoras, funcionárias e técnicas do PPGAV-UnB.

Agradeço aos membros da banca de defesa da tese. Ao Prof. Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire, que acompanha minha trajetória profissional desde a Fundação Instituto Feminino da Bahia e a trajetória acadêmica desde o mestrado na EBA-UFBA, quando me orientou no projeto de pesquisa para nortear minha metodologia de pesquisa em arte. À Profa. Dra. Joseânia Miranda de Freitas, que acompanhou minha formação em Museologia durante a graduação de modo a nortear caminhos para o encontro com o objeto de pesquisa. Aos dois, em especial, agradeço pela presença afetiva e inspiração profissional. Agradeço ao Professor Biagio D'Angelo e à Professora Vera Marise Pugliese de Castro pela presença na banca como membros internos ao PPGAV, e à Professora Dra. Priscila Rossinetti Rufinoni, do Programa de Pós-Graduação em Filosofia da UnB. Agradeço, ainda, à banca de qualificação da tese: Prof. Dr. Emerson Dionísio Gomes de Oliveira e Profa. Dra. Maria Margaret Lopes, que colaboraram com a adequação do texto a partir de críticas precisas e pontuais.

Agradeço ao *egbé* do Terreiro da Casa Branca, lugar de acolhimento por seres naturais

e sobrenaturais. Agradeço à *Iyalorixá* Neuza Conceição Cruz, Mãe Neuza de Xangô, à *Yaquequerê* Patrícia de Yemanjá e à família de Areelson Conceição Chagas, Elemaxó Léo, que me recebeu em sua residência na primeira visita feita para pedir à benção para esta pesquisa, em 2017. Agradeço, especialmente, ao Ogan Antônio Marques, Tônho de Ogun, que abre meus caminhos para a passagem das águas férteis. Ogun Yê! As águas me conduziram à Maridalva Ferreira Conceição, Dalvinha de Oxum, Equede de Oxossi, que concedeu generosa entrevista para esta pesquisa e esteve à disposição para tirar dúvidas sobre fundamentos religiosos durante a escrita da tese. Agradeço também à Marinalva Ferreira Conceição, Equede Nalvinha de Yemanjá, irmã de Equede Dalvinha, que acompanhou e auxiliou na realização da entrevista.

Ainda no *egbé* Casa Branca, agradeço a Geronice Azevedo Brandão, Equede Sinha, que me presenteou com uma tarde de brisa fresca entre costuras, bordados e memórias, com o aconchego de Xangô (Kabiessi Lê!) e a acertividade de Oxossi (Okê Arô!). Agradeço ao Ogan Ordep Serra de Xangô por ter me apresentado ao *egbé* Casa Branca, em 2001, como também aos Ogan Luiz Pereira, filho biológico de Nóla Araújo, e Rafael Soares, ambos de Oxossi, pelo incentivo a esta pesquisa. Meu agradecimento especial na Casa Branca é para Dona Antônia Maria dos Santos, filha de consideração de Nóla Araújo, que concedeu entrevistas gravadas e conversas importantes. Dona Antônia faleceu durante esta pesquisa, em 7 de julho de 2021.

Agradeço ao Ilê Axé Opô Afonjá, *egbé* em que me reconheço como parte pelas graças de Mãe Stella de Oxossi, *Iyalorixá* falecida a 27 de dezembro de 2018, durante esta pesquisa. Agradeço, especialmente, à colaboração de Fernanda Coelho de Nanã, bordadeira de barafunda, e à Iraildes Santos, Irá Asipá de Xangô, tecelã da Casa do Alaká, pelas preciosas entrevistas sobre produção e circulação dos bordados e panos da costa artesanais. Através de Fernanda e Irá, agradeço às pessoas do *egbé* Afonjá que sempre me acolheram sob auspício de Yemanjá e de Xangô, como Obá Tadeu e Detinha (*in memoriam*) de Xangô, Sandra e Kebê de Omolú, Cida e Carmem de Nanã, Obá Adrianinho e Ogan Marcos Santana de Ogun, Equede Nivalda de Oyá e à família Azevedo.

Agradeço ao *egbé* Gantois, à *Iyalorixá* Mãe Carmem de Oxaguiã, à *Yaquequerê* Mãe Angela de Oxum e às pessoas que de forma mais direta contribuíram com esta pesquisa, como a Equede Jane Palma de Oxum, pela entrevista concedida via *Whatsapp*, que me ofereceu subsídios comparativos para diferenciação do uso do traje nos terreiros, ainda que estes sejam da mesma matriz Iorubá. À Tanira Fontoura de Yemanjá e à Déa Márcia Frederico de Oxossi que colaboraram com a busca de documentos importantes sobre o Museu do Traje e do Têxtil, uma vez que este teve as máquinas formatadas em 2011 e os conteúdos relacionados à gestão

de Ana Lúcia Peixoto perdidos. Agradeço aos terreiros pelos quais passei em Salvador e aos orixás, inkisis, voduns e caboclos que sempre me acolheram. Agradeço ao Babalorixá Jairo Junior de Oyá Igbalé pela entrevista elucidadora sobre a orixá e uso do traje de *Iyabá* em corpos masculinos.

Agradeço à Fundação Instituto Feminino da Bahia (FIFB) pela experiência profissional que me proporcionou a partir de seu acervo e pela boa receptividade em todos os meus retornos, seja para visitar os funcionários ou para desenvolver pesquisas. Agradeço à Ana Lúcia Uchoa Peixoto (*in memóriam*) pela generosidade de tanto conhecimento e experiência técnica compartilhada, entre 2005 e 2009, quando trabalhamos juntas. Agradeço à Carolina Uchoa Peixoto e à Daniel Uchoa Peixoto pela busca de documentos constitutivos da trajetória profissional da mãe. A Monsenhor Gaspar Sadoc (*in memóriam*), excelente contador de histórias sobre o Recôncavo Baiano durante as tardes de café pós-missa nas quintas feiras.

Na FIFB agradeço ainda às museólogas Ilma Vilas Boas, que fez os registros da exposição dos trajes de candomblé, organizou o dossiê e me enviou o material digitalizado. À Ana Maria Azevedo e Cheryl Braga que me atenderam na pesquisa quando demandadas. De forma muito especial, agradeço aos guardas de acervo, funcionários da limpeza, jardinagem, copa, portaria, marcenaria, carpintaria e elétrica, pessoas comprometidas com montagens de exposições e com a preservação do acervo: Tânia, Antônio Carlos Sabiá, Silvia, Rejane, Nininha, Dona Neuza, Sandrinho, Seu Walter, Seu Raimundo, Seu Zé Carlos, Seu Jakson, Nailson, Romário, dentre outros que atuaram eventualmente como auxiliares das ações museológicas, aos quais dirijo meu respeito e admiração pelo empenho permanente com a FIFB e seu acervo.

Agradeço de forma especial ao Prof. Dr. Clovis Carvalho Britto pela leitura atenta e generosa do texto de qualificação e pelas considerações importantes sobre conceitos e teorias interdisciplinares que atravessaram esta pesquisa. Agradeço às amigas e parceiras de trocas afetivas e profissionais, Profa. Dra. Ana Audebert, museóloga Ms. Gilene Chagas Bulhões, Profa. Dra. Marcelle Pereira, Magnífica Reitora da Universidade de Rondônia, e Profa. Dra. Ana Karina Rocha de Oliveira. Ao Dr. Ademir Ribeiro, arqueólogo subaquático do IPHAN-Bahia, pelas conversas sobre a cultura material produzida no candomblé da Bahia. À colecionadora de têxteis Nina Sargaço, pela conversa sobre os métodos de ensino de costura e bordados, bem como pela indicação de bibliografia na área. À Sarita Lopes e Bebel Nepomuceno, pela revisão. Que Oyá as retribua com longevidade. Eparrey!

Agradeço aos meus filhos pela bondade, afeto, carinho, alegrias e, principalmente,

compreensão por minhas ausências durante esta pesquisa. Agradeço aos avôs, avós e pais que cuidaram deles nesse período. Eládio Galdino de Souza Vilela e Antônio Luiz Morais de Andrade. Agradeço à minha mãe, Adair Souza Queiroz, e ao meu pai, Jânio Alves de Souza, pelo amor incondicional e exemplos de força, resistência e honestidade. Agradeço à minha irmã, Lella, aos irmãos, Wexlei e Cleidir, às cunhadas Adriana e Rafaela, às sobrinhas Julia, Ingride, Melissa e Valentina, aos sobrinhos Ramon e Gustavo, sem os quais eu não seria completa. À filha adotiva que mais parece mãe, Alessandra do Carmo Garcia, amiga afetuosa nos momentos bons e ruins. Atavés de Alessandra, agradeço às amigas que estiveram presentes ao longo dessa jornada que vai além dos quatro anos regulares dedicados à pesquisa durante o doutoramento.

À Yemanjá, dona do meu *orí*, que segurou firme meu psicológico. À Oxum que me fez chorar tantas vezes e transbordar água salgada sobre esta tese. À Nanã, que me cuida e cura com afeto e à Oyá Igbalé, que me permitiu desvendar seus mistérios e compreender os porquês das nossas escolhas para adiar a morte. Agradeço a energia que gera vida em todas as águas, líquidos e fluidos, às *Iyabá*, às mães ancestrais. Que jorre a vida em tempos pandêmicos marcados por tantas mortes que nos atavessam.

Resumo

QUEIROZ, Marijara. **O traje de Oyá Igbalé como oferenda para adiar a morte:** agenciamentos da coleção de trajes de candomblé da Casa Branca no Museu do Traje e do Têxtil. 2021. 384 fls. Tese (Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais. Instituto de Artes. Universidade de Brasília, 2021.

Esta pesquisa parte de análise empírica sobre a coleção de trajes de candomblé consagrados ao orixá Oyá, na qualidade distintiva Igbalé, do Ilê Axé Yá Nassô Oká, Terreiro da Casa Branca (Salvador, Bahia) doada ao Museu do Traje e do Têxtil (2007), vinculado à Fundação Instituto Feminino da Bahia. Busca-se compreender a experiência social desse traje a partir do agenciamento da coleção nos distintos sistemas simbólicos ou regimes discursivos: do (re) uso religioso ao (des) uso museal. A coleção é formada por 81 peças, designadas camizu, anágua, saia, ojá, pano da costa, bata, banté, pano de axé e adê (coroa), que fazem referência a usos específicos no candomblé. Pertenceu a Georgeta Pereira de Araújo (1911 – 2004), conhecida no Terreiro da Casa Branca como Mãe Nóla, Yá Dagã, título sacerdotal que corresponde à terceira posição na hierarquia religiosa da Casa. Nóla Araújo, como é conhecida na carreira de escritora, foi a primeira mulher branca a se iniciar no Candomblé da Casa Branca, terreiro de mulheres negras, em 1943, período de transição do cenário intelectual brasileiro que realçava a presença da África no Brasil, de modo a marcar novos delineamentos nas relações de raça e gênero.

O museu agencia o processo de musealização e estabelece hierarquias entre os objetos e coleções a partir de poderes hegemônicos socialmente pré-estabelecidos. O processo de musealização decorre de um regime classificatório e narrativo/discursivo que atribui valores desde a seleção à organização da informação e do conhecimento e suas formas de comunicação, em especial a partir da exposição. Essa conduta tem contribuído para a invisibilização, marginalização ou descaracterização de objetos e coleções de matrizes africanas, ao passo que promovem silenciamentos e apagamentos da presença negra nos museus e espaços de arte. À luz do pós-estruturalismo, consideramos que a musealização conta com agenciamentos heterotópicos – técnicos e não técnicos; coletivos e individuais – que imputam olhares sobre a classificação, manipulam discursos pelas linhas de fugas e pautam a diferença no debate através do jogo da presença/ausência, desconstruindo e reconstruindo regimes discursivos.

Importa-nos pensar o trânsito do objeto – de religioso a museal – em suas experiências sagradas e profanas, bem como os acréscimos ou subtrações informacionais decorrentes das múltiplas possibilidades de leituras. Para além da artificação do processo religioso que envolve a feitura do traje (materiais, técnicas e símbolos) e seu uso no ritual (mitos, corporalidade e performatividade), esta análise assume abordagens múltiplas que contemplam o adensamento de alteridades contra-hegemônicas para a construção de uma teoria e história da arte afro-brasileira a partir do estudo de coleções. Conduzida pelo traje de Oyá Igbalé, objeto de campo simbólico abstrato, abordamos teorias interseccionais e métodos transdisciplinares que envolvem o campo filosófico, artístico, museológico, histórico e antropológico, com atenção especial às epistemologias decoloniais e afro-diáspóricas que atravessam as Ciências Sociais e Humanas na contemporaneidade.

Palavras-chaves: Oyá Igbalé – Terreiro da Casa Branca – Museu do Traje e do Têxtil – Agenciamentos - Coleções.

Abstract

QUEIROZ, Marijara. **Oyá Igbalé's costume as an offering to postpone death**: agencies from the White House candomblé costume collection at the Museu do Traje e do Têxtil. 2021. 384 pages Thesis (Doctorate). Postgraduate Program in Visual Arts. Institute of Arts. University of Brasilia, 2021.

This research is based on an empirical analysis of the collection of candomblé costumes dedicated to the orixá Oya in the distinctive quality of Igbalé, by Ilê Axé Yá Nassô Oká, Terreiro da Casa Branca (Salvador, Bahia) which was donated to the Museu do Traje e do Têxtil (2007), linked to the Fundação Instituto Mulheres da Bahia, to understand the social experience of this costume from the collection's agency in different symbolic systems or discursive regimes: from (re) religious use to (un) museum use. The collection consists of 81 pieces called camizu, petticoat, skirt, ojá, coast cloth, smock, banté, axé cloth and ade (crown) that refer to specific uses in Candomblé. It belonged to Georgeta Pereira de Araújo (1911 – 2004), known in Terreiro da Casa Branca as Mãe Nóla, Yá Dagã, a priestly title that corresponds to the third woman in the religious hierarchy of the Casa. Nóla Araújo, as she is known in her writing career, was the first white woman to start in Candomblé da Casa Branca, a terreiro for black women, in 1943, a period of transition in the Brazilian intellectual scene that highlighted the presence of Africa in Brazil, from in order to mark new delineations in the relations of race and gender.

The museum manages the musealization process and establishes hierarchies between objects and collections based on socially pre-established hegemonic powers. The musealization process stems from a classificatory and narrative/discursive regime that attributes values from the selection to the organization of information and knowledge and its forms of communication, especially from the exhibition. This behavior has contributed to the invisibility, marginalization or mischaracterization of objects and collections of African matrixes, while promoting silencing and erasure of the black presence in museums and art spaces. In the light of post-structuralism, we consider that musealization has heterotopic assemblages – technical and non-technical; collective and individual – which impute looks on the classification, manipulate discourses along lines of escape and guide the difference in the debate through the game of presence/absence in order to deconstruct and reconstruct discursive regimes.

Thus, it is important for us to think about the transit of the object – from religious to museum and research in art – in its sacred and profane experiences, as well as the informational additions or subtractions resulting from multiple reading possibilities. In addition to the artification of the religious process involving the making of the costume (materials, techniques, and symbols) and its use in ritual (myths, corporeality, and performativity), this analysis takes multiple approaches that contemplate the densification of counter-hegemonic alterities for construction of a theory and history of Afro-Brazilian art from the study of collections. Conducted by the costume of Oyá Igbalé, object of an abstract symbolic field, we approach intersectional theories and transdisciplinary methods that involve the philosophical, artistic, museological, historical or anthropological field, with special attention to decolonial and Afro-diaspora epistemologies that cross the social and human sciences in contemporaneity.

Keywords: Oyá Igbalé – Terreiro da Casa Branca – Costume and Textile Museum – Agencies - Collections.

Resumen

QUEIROZ, Marijara. **El disfraz de Oyá Igbalé como oferta para retrasar la muerte:** agencias de la colección de disfraz de candomblé de la Casa Blanca en el Museu do Traje e do Têxtil. 2021. 384 páginas Tesis (Doctorado). Programa de Postgrado en Artes Visuales. Instituto de Artes. Universidad de Brasilia, Brasilia, 2021.

Esta investigación se basa en un análisis empírico de la colección de trajes candomblé dedicados a la orixá Oya en la calidad distintiva de Igbalé, por Ilê Axé Yá Nassô Oká, Terreiro da Casa Branca (Salvador, Bahia) que fue donada al Museu do Traje e do Textil (2007), vinculado a la Fundação Instituto Mulheres da Bahia, para comprender la experiencia social de este traje desde la agencia de la colección en diferentes sistemas simbólicos o regímenes discursivos: del uso (re) religioso al (des) uso museístico. La colección está formada por 81 piezas denominadas camizu, enagua, falda, ojá, paño de costa, bata, banté, paño de axé y ade (corona) que hacen referencia a usos específicos en Candomblé. Perteneció a Georgeta Pereira de Araújo (1911-2004), conocida en Terreiro da Casa Branca como Mãe Nôla, Yá Dagã, título sacerdotal que corresponde a la tercera mujer de la jerarquía religiosa de la Casa. Nôla Araújo, como se le conoce en su carrera como escritora, fue la primera mujer blanca que se inició en el Candomblé da Casa Branca, un terreiro para mujeres negras, en 1943, un período de transición en la escena intelectual brasileña que destacó la presencia de África en Brasil, desde el fin de marcar nuevos delineamientos en las relaciones de raza y género.

El museo gestiona el proceso de musealización y establece jerarquías entre objetos y colecciones basadas en poderes hegemónicos socialmente preestablecidos. El proceso de musealización parte de un régimen clasificatorio y narrativo / discursivo que atribuye valores desde la selección a la organización de la información y el conocimiento y sus formas de comunicación, especialmente desde la exposición. Este comportamiento ha contribuido a la invisibilidad, marginación o caracterización errónea de objetos y colecciones de matrices africanas, al tiempo que promueve el silenciamiento y borrado de la presencia negra en museos y espacios de arte. A la luz del postestructuralismo, consideramos que la musealización tiene ensamblajes heterotópicos, técnicos y no técnicos; colectivo e individual, que imputan miradas a la clasificación, manipulan discursos en líneas de escape y orientan la diferencia en el debate a través del juego de presencia / ausencia para deconstruir y reconstruir regímenes discursivos.

Por tanto, es importante que pensemos en el tránsito del objeto -de lo religioso al museo y la investigación en el arte- en sus experiencias sagradas y profanas, así como en las adiciones o sustracciones informativas resultantes de múltiples posibilidades de lectura. Además de la artificio del proceso religioso que involucra la confección del traje (materiales, técnicas y símbolos) y su uso en el ritual (mitos, corporeidad y performatividad), este análisis toma múltiples enfoques que contemplan la densificación de alteridades contrahegemónicas para construcción de una teoría e historia del arte afrobrasileño a partir del estudio de colecciones. Conducidos por el traje de Oyá Igbalé, objeto de un campo simbólico abstracto, abordamos teorías interseccionales y métodos transdisciplinarios que involucran el campo filosófico, artístico, museológico, histórico o antropológico, con especial atención a las epistemologías decoloniales y afrodiásporas que atraviesan el territorio. ciencias sociales y humanas en la contemporaneidad.

Palabras clave: Oyá Igbalé - Terreiro da Casa Branca - Museo de Vestuario y Textil - Agencias - Colecciones.

Lista de imagens

1	Identificação “Nóla” bordada em linha branca na barra de camizu. Coleção Nóla Araújo. Acervo do Museu do Traje e do Têxtil. Foto: Marijara Queiroz, 2019.	44
2	Identificação “Nóla” bordada em linha vermelha na cintura de anágua. Coleção Nóla Araújo. Acervo do Museu do Traje e do Têxtil. Foto: Marijara Queiroz, 2019.	44
3 e 4	Registro de Illusions Vol. I, Narcissus and Echo, instalação audiovisual de Grada Kilomba. Exposição Desobediências Poéticas, Pinacoteca de São Paulo, 2019. Fonte: http://pinacoteca.org.br/wp-content/uploads/2019/07/AF06_gradakilomba_miolo_baixa.pdf .	51
5	Sem título, 1997, obra da Série Bastidore.. Fonte: http://pinacoteca.org.br/wp-content/uploads/2019/07/AF06_gradakilomba_miolo_baixa.pdf	52
6	Vista da instalação Assentamento, 2013, no Museu de Arte Contemporânea de Americana, São Paulo (à direita). Rosana Paulino. Fonte: http://pinacoteca.org.br/wp-content/uploads/2019/07/AF06_gradakilomba_miolo_baixa.pdf .	52
7	Búfala, 2019, escultura instalação de Rosana Paulino. Fonte: http://www.rosanapaulino.com.br/blog/rosana-paulino-bufala/ .	53
8	Série Búfala, aquarela sobre papel de Rosana Paulino, 2019. Fonte: https://www.instagram.com/paulino9076/ .	53
9	Traje da Oyá de Olga de Alaketu em exposição no Museu Afro Brasil, São Paulo, SP. Fonte: https://docplayer.com.br/6266779-Arte-e-religiosidade-afro-brasileira.html .	61
10	Cadeira Sacerdotal de Mãe Stella de Oxossi com trajes e objetos pessoais da Yalorixá em exposição no Museu Ilê Ohun Lailai na montagem expográfica de 2010. Fonte: https://www.guiadasartes.com.br/bahia/salvador/museu-ile-ohun-lailai	64
11	Cadeira Sacerdotal de Mãe Menininha do Gantois com retrato da Yalorixá pintado pelo artista Carlos Bastos no Memorial Mãe Menininha, 2018. Fonte: https://www.revistamuseu.com.br/site/br/noticias/nacionais/4768-19-05-2018-projeto-de-requalificacao-do-memorial-mae-menininha-de-gantois-sera-entregue-neste-sabado.html	65
12	Nóla em traje sacerdotal na Casa Branca. Acervo particular da família em exposição no Museu do Traje e do Têxtil, em 2011. Foto: Ilma Villas Boas.	69
13	Adê (coroa) de Oyá Igbalé. Cetim de seda, bico de renda e miçangas. Coleção Nóla Araújo. Acervo do Museu do Traje e do Têxtil. Foto: Marijara Queiroz, 2019.	74
14	Sainha (pano de Axé) em algodão branco e pregas palito. Coleção Nóla Araújo. Acervo do Museu do Traje e do Têxtil. Foto: Marijara Queiroz, 2019.	75
15	Erê de Oyá na casa de Dona Antônia Maria Santos, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia. Foto: Marijara Queiroz, 2017.	76
16	Acarajé de Iansã do Engenho Velho. Aquarela de Carybé. Fonte: Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia. (Reprodução).	93
17	Cartão Postal de Salvador, sem data, com a descrição no verso: baiana típica com seu tabuleiro e sua fígua protetora. Atração turística da Bahia, Brasil. Fotografias de José Kalkbrenner. Fonte: acervo Memorial Mãe Menininha do Gantois.	95
18	Cartão Postal de Salvador, sem data, com a descrição no verso: baiana com tabuleiro de acarajé e outras iguarias típicas. Atração turística da Bahia, Brasil. Fotografias de José Kalkbrenner. Fonte: acervo Memorial Mãe Menininha do Gantois.	95

19	Gravura do livro Usos e costumes do Rio de Janeiro nas figurinhas de guilobe. Organizado por Candido Guinle de Paula Machado, 1978. Fonte: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_oficio_baianas_acaraje.pdf .	96
20	<i>Yansã de Olga de Alaketu</i> . Aquarela de Carybé. Fonte: Iconografia dos Deuses Africanos no Candomlé da Bahia (reprodução).	97
21	<i>Yansã do Engenho Velho</i> . Aquarela de Carybé. Fonte: Iconografia dos Deuses Africanos no Candomlé da Bahia (reprodução).	97
22	<i>Yansã do Ilê Axé Opô Afonjá</i> . Aquarelas de Carybé. Fonte: Iconografia dos Deuses Africanos no Candomlé da Bahia (reprodução).	98
23	Oyá Igbalé em movimento de dança com insígnias (<i>adê, alfanje, eruexim, oguê, braceletes e pulseiras de cobre</i>). Bahia. Foto: Pierre Verger. Fonte: VERGER, 2018).	99
24	<i>Iansã</i> . Prancha de madeira entalhada. Carybé. Acervo do Museu Afrobrasileiro, UFBA.	99
25	Mãe Senhora, Oxum Miwá, Yalorixá do Ilê Axé Opô Afonjá (1942 a 1967) com traje e cadeira sacerdotal. Foto: Pierre Verger. Fonte: VERGER, 2018: 179.	99
26	Iyaôs do Ilê Axé Opô Afonjá trajadas para ocasião social, de pé, em posição de respeito à Yalorixá presente. Foto: Pierre Verger. Fonte: VERGER, 2018: 179.	99
27	Sem Título. Fotografia de Mario Cravo Neto. Fontes: <i>O Tigre do Dahomey, a Serpente de Whydah</i> – Catálogo com apresentação do artista. Paulo Darzé Galeria de Arte: Salvador, Bahia, dezembro de 2004.	101
28	Sem Título. Fotografias de Mario Cravo Neto. Fonte: <i>A flecha em repouso</i> – Catálogo com apresentação do curador de fotografia Diógenes Moura. Paulo Darzé Galeria de Arte: Salvador, Bahia, março de 2004.	101
29	Iansã, foto instalação de Borí. 2008. Ayrson Heráclito. Fotografias impressa com pigmentos minerais sobre papel Canson, 310g/m ² montada em placa de alumínio 100 x 100cm. Fonte: https://www.premiopipa.com/pag/ayrson-heraclito/	102
30 e 31	<i>Ayán</i> . Inaicyr Falcão. Fonte: Inaicira F. SANTOS. <i>Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação</i> . Terceira Margem: São Paulo, 2006.	106
32	Maria Bethânia em interpretação no show Amor, festa, devoção, 2010. Fonte: https://bahia.ba/entretenimento/maria-bethania-abre-a-temporada-do-mercado-iao/	107
33	<i>Iami Oxorongá</i> . Carybé. Madeira entalhada. Acervo do Museu Afro-brasileiro, UFBA.	120
34	<i>Sem Título</i> , Gravura em metal, 1995. 29,5 x 39cm. Fonte: CALAZANS Neto. <i>Pinturas e Gravuras</i> . Centro Cultural Correios, 2005. Catálogo editado para exposição.	126
35	<i>Sem Título</i> , Monotipia, 2000. 40 x 41cm. (à direita). Fonte: CALAZANS Neto. <i>Pinturas e Gravuras</i> . Centro Cultural Correios, 2005. Catálogo editado para exposição.	126
36	<i>Protetoras ancestrais</i> , Escultura africana em madeira com fios de contas de Yemanjá e Oxum Fonte: BRANDÃO, Geronice. <i>Equede a mãe de todos</i> . Barabô: Salvador, 2015.	129
37	<i>Máscara Gueledé</i> . Madeira entalhada e policromada (à direita). Acervo: Casa Branca. Fonte: BRANDÃO, Geronice. <i>Equede a mãe de todos</i> . Barabô: Salvador, 2015.	129
38	<i>Barco de Oxum</i> , Casa Branca. Aquarela de Carybé (C. 1960). Fonte: <i>Iconografia dos Deuses Africanos no Candomlé da Bahia</i> (reprodução).	130
39	<i>Barco de Oxum ou monumento às mães ancestrais</i> , 2004, Terreiro da Casa Branca. Fonte: BRANDÃO, Geronice. <i>Equede a mãe de todos</i> . Barabô: Salvador, 2015.	131
40	Bonecas de Oxum da Casa Branca, 2019. Foto: Marijara Queiroz.	132

41	<i>Padê</i> . Desenho de Carybé. Acervo Museu de Arte Moderna da Bahia. Fonte: REIS, Heitor. <i>Faraimará: Mãe Stella 80 anos</i> . Catálogo da exposição em cartaz de 29 de abril a 29 de maio de 2005.	134
42	Mãe Nóla com autoridades da Casa Branca e Ruth Landes, 1945. Fonte: BRANDÃO, Geronice. <i>Equede a mãe de todos</i> . Barabô: Salvador, 2015.	135
43	Autoridades religiosas da Casa Branca e Mãe Caetana do <i>Ilê Lajoumim</i> . Fonte: Galeria de fotos do Memorial Lajoumim. Em: http://www.pilaodeprata.com.br/ancestrais.html	138
44 e 45	Apaoká (jaqueira sagrada), Terreiro da Casa Branca, 2019. Fotos: Marijara Queiroz.	143
46	<i>Barco de Oxum</i> , Terreiro da Casa Branca, 2019. Foto: Marijara Queiroz.	146
47	<i>Oxê de Xangô Airá</i> , Bel Borba, 2003. Escultura em chapa de Aço. Terreiro da Casa Branca, 2019. Foto: Marijara Queiroz.	147
48 e 49	Bata e saia que pertenceram à Vó Conceição de Nanã, Terreiro da Casa Branca. Acervo particular. Foto: Marijara Queiroz, 2019.	151
50	Detalhe do cós da saia em répo-lêgo. Pertenceu à Vó Conceição de Nanã, Terreiro da Casa Branca. Acervo particular. Foto: Marijara Queiroz, 2019.	151
51	Detalhe da barra da saia com aplicação de fio de contas. Pertenceu à Vó Conceição de Nanã, Terreiro da Casa Branca. Acervo particular. Foto: Marijara Queiroz, 2019.	151
52	Trajes de <i>Iyaô</i> . Terreiro da Casa Branca. Fonte: BRANDÃO, Geronice. <i>Equede a mãe de todos</i> . Barabô: Salvador, 2015.	152
53	<i>Egbome</i> Nice de Oyá. Terreiro da Casa Branca. Fonte: BRANDÃO, Geronice. <i>Equede a mãe de todos</i> . Barabô: Salvador, 2015.	152
54	Camizu em algodão com renda labirinto e bico em cassa bordada confeccionado no Ateliê Vó conceição, Terreiro da Casa Branca. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	153
55	<i>Ojá</i> com pregas palito, cassa bordada e bico em renda confeccionado no Ateliê Vó conceição, Terreiro da Casa Branca. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	153
56	Saia com encaixe em bico de renda confeccionada no Ateliê Vó conceição, Terreiro da Casa Branca. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	153
57	Quadro com retrato de Julieta de Obaluayê. Casa de Dona Antônia, Terreiro da Casa Branca. Foto: Marijara Queiroz, 2019.	155
58	Toalha de Equede em linho com bainha aberta nas extremidades e bico de cassa. Ateliê Vó Conceição, Terreiro da Casa Branca. Foto: Marijara Queiroz, 2019.	155
59	Traje de <i>egbome</i> em barafunda. Foto: Andréa Portela.	156
60 e 61	Vitrine com trajes, pinturas, cadeira sacerdotal e objetos sagrados. Exposição (e guarda) no Ateliê Vó Conceição. Terreiro da Casa Branca. Foto: Marijara Queiroz, 2019.	158
62	Esculturas africanas e afro-brasileiras acima da porta de entrada. Ateliê Vó Conceição, Terreiro da Casa Branca. Foto: Marijara Queiroz, 2019.	159
63	Máquinas de costuras manuais e conjunto de quadros africanos. Ateliê Vó Conceição, Terreiro da Casa Branca. Foto: Marijara Queiroz, 2019.	159
64	Representações de orixás. Objetos de trânsito do ritual do Barco de Oxum. Foto: Marijara Queiroz, 2019.	159
65	<i>Festa de iniciação de uma Iansã de Igbale no Opô Afonjá</i> . Carybé. Acervo Museu de	162

	Arte Moderna da Bahia. Fonte: REIS, Heitor. <i>Faraimará: Mãe Stella 80 anos.</i>	
66	<i>Proteção de Yemanjá</i> , 1978. Série de técnica mista, 70cm x 50cm. Yêdamaria. Coleção permanente da <i>Illinois State University</i> , EUA. Fonte: MUSEU AFRO BRASIL. <i>Yêdamaria</i> . Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: São Paulo, 2006.	162
67 e	<i>Padê de axexê no Ilê Axé Opô Afonjá</i> . Desenhos de Carybé. FONTE: ODEBRECHT.	164
68	<i>Carybé e Verger: Gente da Bahia</i> . 2ª Edição: Solisluna Design Editora: Fundação Pierre Verger: Salvador, Bahia, 2012.	
69	<i>Um mercado em Bahia (Brasil)</i> , s.d. Litografia de Armand Julien Pallière (1794 - 1862), 22,7 x 26,2 cm. Fonte: BIBLIOTECA NACIONAL. <i>Iconografia Baiana do Século XIX na Biblioteca Nacional</i> . Edições BN, Rio de Janeiro, 2005.	169
70 a	<i>Vendedora de peixe; vendedora de leite; vendedora de quitutes; vendedora de tecidos;</i>	170
74	<i>mulher de mercado; e vendedora de frutas</i> , (1821-1823). Aquarelas atribuídas a Maria Graham, 13,5 x 8,9cm, Fonte: BIBLIOTECA NACIONAL. <i>Iconografia Baiana do Século XIX na Biblioteca Nacional</i> . Edições BN, Rio de Janeiro, 2005.	
75	Tear e panos da costa de Mestre Abdias Nobre. Exposição Rendas e Bordados, 2019, Museu do Traje e do Têxtil, FIFB. Fotos: Marijara Queiroz.	173
76 a	Iraildes Santos, tecelã da Casa do Alaká do Ilê Axé Opê Afonjá. Fotos: acervo da Casa	183
78	do Alaká, cedida pela tecelã.	
79 a	Iraildes Santos, tecelã da Casa do Alaká do Ilê Axé Opê Afonjá em demonstração de	176
81	usos religiosos do pano da costa. Fotos: acervo da Casa do Alaká.	
82 e	Mulheres usando saias com rojão e pano da costa cruzado no pescoço. <i>Feira de Água</i>	177
83	<i>de Meninos</i> . Fotos de Pierre Verger. Fonte: LODY, Raul. <i>Moda e História: a indumentária das mulheres de fé</i> . Editora SENAC: São Paulo, 2015.	
84	Pano da costa em organza bordada em ponto cheio, 0,80 x 1,62m. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil, FIFB. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	178
85	Pano da costa em cassa bordada, 0,82 x 1,41m. Fichas 62 e 63 do apêndice. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil, FIFB. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	178
86	Pano da Costa em <i>richelieu</i> . Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil, FIFB. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	178
87	<i>Ojá</i> de peito para <i>okunrin</i> e <i>iyabá</i> . Fonte: SANTOS, Maria Stella Azevedo. <i>Meu Tempo é Agora</i> . 2ª Ed. ALEB: Salvador, 2010. Ilustração da Professora Jassira Oswald.	181
88	<i>Ojá</i> de peito ou cabeça em algodão e cassa bordada. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Foto: Marijara Queiroz, 2019.	181
89	<i>Ojá</i> de peito ou cabeça em algodão e cassa bordada no meio. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Foto: Marijara Queiroz, 2019. Ficha 73 do apêndice.	181
90	<i>Ojá</i> de peito ou cabeça em <i>richelieu</i> com padrão floral no meio. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Foto: Marijara Queiroz, 2019.	182
91	<i>Ojá</i> de peito em <i>richelieu</i> formando padrão floral. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Foto: Marijara Queiroz, 2019.	182
92	<i>Ojá</i> de cabeça em algodão fino e renda inglesa. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Foto: Marijara Queiroz, 2019.	183

93	<i>Ojá</i> de peito em cetim de seda bordado em ponto cheio com fio de prata em padrão floral. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Foto: Marijara Queiroz, 2019.	183
94	<i>Ojá</i> de cabeça em cassa bordada em padrão floral. Coleção Nóla. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Foto: Marijara Queiroz, 2019.	183
95	Conjunto de cinco <i>ojá</i> em morim branco. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil, FIFB. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	185
96	<i>Ojá</i> em morim branco. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil, FIFB. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	185
97	Camizu em algodão e prega palito. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil, FIFB. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	185
98	Saia em algodão e prega palito. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil, FIFB. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	185
99	Detalhe de fechamento de anágua. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil, FIFB. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	186
100	Detalhe de retângulo aplicado no ombro do camizu. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil, FIFB. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	186
101	Detalhes de losango aplicado sob a axila do camizu. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil, FIFB. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	186
102	<i>Ojá</i> de peito com prega palito horizontal nas pontas. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	187
103	<i>Ojá</i> de cabeça com prega palito vertical no meio. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	187
104	Conjunto em algodão e prega palito. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	187
105	<i>Saia</i> de assentamento em algodão e prega palito. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	188
106	Detalhe lateral de saia em algodão e prega palito. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	188
107	Camizu de <i>egbome</i> em algodão branco e renda labirinto em padrão floral Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	189
108	Detalhe de nescas laterais que se abrem da cintura à barra. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	189
109	Saia em organza bordada em ponto cadeia. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	190
110	Bata em organza bordada em ponto cadeia. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	190
111	<i>Ojá</i> em organza bordada em ponto cadeia. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	190
112	Conjunto de organza bordada em ponto cadeia na exposição <i>Mulher, fé e poesia</i> , 2011. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Foto: Ilma Vilas Boas.	190
113	Bata em organza bordada em ponto cheio. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	191

114	Detalhe da manga de bata. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	191
115	Saia em organza bordada em ponto cheio e recorte vazado. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	191
116	<i>Ojá</i> em organza bordado em ponto cheio e recorte vazado. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	191
117	Traje de <i>egbome</i> em organza bordada na exposição <i>Mulher, fé e poesia</i> , 2011. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Foto: Ilma vilas Boas.	191
118	Bata renda inglesa. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	192
119	Bata em cassa bordada com manga volante. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	192
120	Bata em <i>richelieu</i> em padrão borboleta. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	192
121	<i>Adê</i> (coroa) em cetim de seda com bico em renda e miçangas. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Foto: Thais Tibery, 2017.	194
122	<i>Banté</i> em renda de <i>nylon</i> com aplicação de lantejoulas e fitas na barra. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	194
123	<i>Ojás</i> em renda de <i>nylon</i> com aplicação de lantejoulas e fitas na barra. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	194
124	Saia em renda de <i>nylon</i> com aplicação de lantejoulas e fitas na barra. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	194
125	Traje de Orixá em renda de <i>nylon</i> com aplicação de lantejoulas em exposição, 2011. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Ilma Vilas Boas.	195
126	<i>Banté</i> em cetim de seda com aplicações em tule e fio de prata. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	196
127	Saia em cetim de seda com aplicações em tule e fio de prata. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	196
128	<i>Ojás</i> em cetim de seda com aplicações em tule e fio de prata. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	196
129	<i>Banté</i> em seda brocada e fios de prata. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	197
130	Saia em seda brocada e fios de prata. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	197
131	<i>Ojas</i> , de pescoço de peito e de cabeça, em cetim de seda com aplicação de cordão de <i>nylon</i> . Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	197
132	Anágua em <i>reichelieu</i> floral. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	199
133	Anágua em <i>richelieu</i> geométrico. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	199
134	Anágua em bico de renda de algodão. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	199

135	<i>Poussin, arrivant de Rome, est présenté à Louis XIII par le cardinal de Richelieu.</i> Jean Alaux, 1640. Museu do Louvre, Paris, França. Fonte: https://fr.muzeo.com/reproduction-oeuvre/poussin-arrivant-de-rome-est-presente-a-louis-xiii-par-le-cardinal-de-richelieu-1640/jean-alaux-1	200
136	Gola de camizu em <i>richelieu</i> floral e casa de abelha. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	201
137	Manga volante de bata em encaixe inglês. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	203
138	Camizu em renda de <i>nylon</i> em padrão floral. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	203
139	Camizu em cassa bordada em padrão floral. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	204
140	Camizu em cassa bordada em padrão floral. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	204
141	Camizu em linho e barafunda. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Thais Tibery, 2017.	206
142	Camizu em renda labirinto com cálice eucarístico. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	207
143	Barras de saia com bico em rêpo-lêgo em organza. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	208
144	Barras de saia com bico em rêpo-lêgo em cassa. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	208
145	Barra de saia decorada em fitas de seda e bico de renda em rêpo-lêgo. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	208
146	Barra de saia decorada em sianinha e bico de renda <i>guipir</i> . Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	208
147	Vestido em algodão branco bordado à mão com linha mercerizada, labirinto e pregas palito, 1928. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fonte: PEIXOTO, Ana Lucia. Museu do Traje e do Têxtil. FIFB, 2003.	217
148	Vestido em renda labirinto confeccionado por Anna Joaquina da Rocha Texeira, 1926. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fonte: PEIXOTO, Ana Lucia. Museu do Traje e do Têxtil. FIFB, 2003.	217
149	Ficha de identificação da FIFB. Foto: Marijara Queiroz, 2019.	222
150	Desenho de bata no verso da ficha de identificação da FIFB. Marijara Queiroz, 2019.	222
151- 152	Coleção Nóla Araújo armazenada na reserva técnica de roupas brancas. Acervo Museu do Traje e do Têxtil, FIFB. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	229
153	Barra de anágua em prega palito. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil, FIFB. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	229
154	Detalhe de etiqueta em barra de anágua. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil, FIFB. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	229
155	Detalhe de bata em <i>richelieu</i> . Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil, FIFB. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	230

156	Detalhe de saia em renda de nylon e aplicações de lantejoulas. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil, FIFB. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	230
157	Bata em cassa bordada. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil, FIFB. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	230
158	Convite da exposição <i>Mulher, fé e poesia: centenário de Nóla Araújo</i> . Arquivo do Museu do Traje e do Têxtil, FIFB.	235
159	Projeto museográfico da exposição <i>Mulher, fé e poesia: centenário de Nóla Araújo</i> . Arquivo do Museu do Traje e do Têxtil, FIFB.	238
160	Foto de Nóla Araújo na exposição <i>Mulher, fé e poesia: centenário de Nóla Araújo</i> . Arquivo particular da família. Fonte: Museu do Traje e do Têxtil, FIFB.	238
161	Altar para trezena de Santo Antônio na exposição <i>Mulher, fé e poesia: centenário de Nóla Araújo</i> . Fonte: Museu do Traje e do Têxtil, FIFB. Foto: Ilma Vilas Boas.	239
162-	Coleção Nóla Araújo na exposição <i>Mulher, fé e poesia: centenário de Nóla Araújo</i> .	240
166	Fonte: Museu do Traje e do Têxtil, FIFB. Foto: Ilma Vilas Boas.	
167	Ojá em <i>Richelieu</i> em padrão floral. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	240
168	Ojá em <i>Richelieu</i> em padrão borboleta. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.	240
169-	Fios de conta na exposição <i>Mulher, fé e poesia: centenário de Nóla Araújo</i> . Fonte:	241
170	Museu do Traje e do Têxtil, FIFB. Foto: Ilma Vilas Boas.	
171	Iansã. Aquarela de Carybé. Pertenceu Nóla Araújo. Fonte: Termo de comodato no arquivo do Museu do Traje e do Têxtil, 2011.	242
172	Iansã. Aquarela de Carybé. Pertenceu Nóla Araújo. Fonte: Termo de comodato no arquivo do Museu do Traje e do Têxtil, 2011.	242
173	Iansã. Aquarela de Carybé. Pertenceu Nóla Araújo. Fonte: Termo de comodato no arquivo do Museu do Traje e do Têxtil, 2011.	242
174	Capa do livro <i>Beijo d'água</i> . Fonte: Museu do Traje e do Têxtil, FIFB.	243

Lista de Ilustrações¹

1	Padrão retirado de pano da costa em organza brdada.	178
2	Padrão retirado de pano da costa em cassa bordada	178
3	Padrão retirado de pano da costa em Richelieu	178
4	Padrão floral retirado de <i>ojá</i> em cassa bordada	181
5	Padrão em forma de volutas retirado de <i>ojá</i> em cassa bordada	181
6	Padrão floral retirado de <i>ojá</i> em Richelieu	182
7	Padrão floral retirado de <i>ojá</i> em Richelieu	182
8	Padrão geométrico retirado de <i>ojá</i> em <i>Richelieu</i>	182
9	Padrão floral retirado de <i>ojá</i> em renda inglesa	183
10	Padrão floral retirado de <i>ojá</i> em cetim de seda e ponto cheio	183
11	Padrão floral retirado de <i>ojá</i> em cassa bordada	183
12	Padrão geométrico (prega-palito) retirado de barra de anágua em algodão	186
13	Padrão floral retirado de de pano da costa em organza bordada em ponto cadeia	190
14	Padrão floral retirado de ponta de <i>ojá</i> em organza bordada em ponto cadeia	190
15	Padrão floral retirado de bata em organza bordada em ponto cheio	191
16	Padrão floral retirado de <i>ojá</i> em organza bordada em ponto cheio	191
17	Padrão floral retirado de bata em renda inglesa	192
18	Padrão floral retirado de bata em cassa bordada	192
19	Padrão em forma de borboleta retirado de bata em <i>richelieu</i>	192
20	Padrão floral retirado de <i>ojá</i> em seda com aplicação em tule e renda de <i>nylon</i>	196
21	Padrão floral retirado de <i>ojá</i> em cetim de seda com aplicação	197
22	Padrão floral retirado de barra de anágua em <i>richelieu</i>	199
23	Padrão geométrico retirado de barra anágua em <i>richelieu</i>	199
24	Padrão floral retirado de barra de anágua em renda de algodão	199
25	Padrão floral retirado de camizu em <i>Richelieu</i>	201
26	Padrão floral retirado de camizu em renda de <i>nylon</i>	203
27	Padrão floral retirado de camizu em cassa bordada	204
28	Padrão floral retirado de camizu em cassa bordada	204
29	Padrão floral retirado de camizu em renda labirinto	207
30	Padrão floral retirado de gola de bata em cassa bordada	230

¹ Todos os padrões ornamentais foram decalcados em papel vegetal e gizão de cera pela autora e vetorizados pelo design Pedro Ernesto Lima.

Lista de Tabelas²

Tabela 1	Identificação e agrupamento de peças da coleção Nóla Araújo	41
Tabela 2	Padrões decalcados e vetorizados	198
Tabela 3	Rendas e bordados da coleção Nola Araújo.	202
Tabela 4	Outros ornamentos da coleção Nola Araújo.	207
Tabela 5	Coleção Florinda Anna do Nascimento doada em 1946.	215
Tabela 6	Camisas e camizus na coleção da FIFB (1940 a 1951).	224

² Todas as tabelas foram desenvolvidas pela autora desta tese.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	25
CAPÍTULO 1 – O TRAJE COMO <i>OFERENDA</i>	40
1.1. <i>ENCRUZILHADA</i> EPISTEMOLÓGICA	44
1.2. <i>ASSENTAMENTOS</i> DECOLONIAIS	49
1.3. MUSEALIZAÇÃO E AGENCIAMENTOS	56
1.4. O TRAJE DE MÃE NÓLA E DE OYÁ IGBALÉ	69
CAPÍTULO 2 – O TRAJE DE CANDOMBLÉ DE OYÁ IGBALÉ	80
2.1. OYÁ-IANSÃ: NARRATIVAS DIASPÓRICAS	82
2.2. SIMBOLOGIAS E ICONOGRAFIAS	92
2.3. O CORPO COMO LINGUAGEM E A POÉTICA DO RITO	102
2.4. OYA IGBALÉ E O USO DO BRANCO NO CANDOMBLÉ	111
CAPÍTULO 3 – O BARCO DE OXUM E AS MÃES ANCESTRAIS	120
3.1. <i>IYAMI, GUELEDÉ E IYALODÊ</i>	121
3.2. A CASA BRANCA E A <i>MATRILINEARIDADE</i> COMO ESTRUTURA POLÍTICA	133
3.3. O <i>ATELIÊ VÓ CONCEIÇÃO</i> E A PRODUÇÃO DE TRAJES	148
3.4. A RESTITUIÇÃO DO AXÉ E O REUSO DO TRAJE NO <i>EGBÉ</i>	160
CAPÍTULO 4 – USOS SIMBÓLICOS OU DESIGNATIVOS DO TRAJE DE CANDOMBLÉ	167
4.1. <i>ALAKÁ</i> OU PANO DA COSTA	171
4.2. <i>OJÁ</i>	179
4.3. O TRAJE DE RAÇÃO	184
4.4. A BATA E O TRAJE DE EGBOME	188
4.5. <i>ADÊ, BANTÉ</i> E O TRAJE DA ORIXÁ	193
4.6. PADRÕES DECORATIVOS: RENDAS, BORDADOS E APLICAÇÕES	198
CAPÍTULO 5 – DISCURSOS E PRÁTICAS CURATORIAIS SOBRE OS TRAJES DE CANDOMBLÉ NO MUSEU DO TRAJE E DO TÊXTIL	209
5.1. O TRAJE NOS BASTIDORES	218
5.1.1. DOCUMENTAÇÃO E PESQUISA	219

5.1.2. CONSERVAÇÃO PREVENTIVA E RESERVA TÉCNICA	224
5.2. O TRAJE EM CENA	232
5.2.1. EXPOSIÇÃO <i>MULHER, FÉ E POESIA: CENTENÁRIO DE NÓLA ARAÚJO</i>	235
CONSIDERAÇÕES DE FECHAMENTO	245
REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS	255
APÊNDICES	266
FICHAS DE DOCUMENTAÇÃO DAS PEÇAS DA COLEÇÃO NÓLA ARAÚJO	267
ENTREVISTAS	348

INTRODUÇÃO

A chegada da coleção de trajes de Candomblé ora estudada ao Museu do Traje e do Têxtil remete a outubro de 2007 quando, numa tarde de trabalho, a diretora da Fundação Instituto Feminino da Bahia – FIFB³, mantenedora e gestora do Museu do Traje e do Têxtil, Ana Lucia Uchoa Peixoto⁴, chamou-me até sua sala para receber uma doação de trajes que havia pertencido à avó, já falecida, de um doador que acabava de chegar ao Museu com um fardo de roupas envoltas em um pano branco. As doações eram rotineiras, especialmente de enxovais de mães ou avós de idade avançada ou recém-falecidas. A procedência também era comum: família branca, escolarizada, com participação intelectual, política ou cultural na cidade de Salvador. O doador, que preferiu não ser identificado nesta pesquisa, ocupava uma cadeira no Conselho Curador da FIFB à época da doação, além de ter ocupado outros cargos públicos de relevância no setor de cultura da cidade de Salvador.

Como museóloga responsável pela coordenação técnica dos três Museus integrantes da FIFB, Museu Henriqueta Catharino, Museu do Traje e do Têxtil e Museu de Arte Popular, de 2005 a 2010, recolhi o volume branco sobre a mesa diretora e me dirigi ao setor técnico para avaliar as peças recém-chegadas. Enquanto isso, doador e diretora discutiam os detalhes para a nova aquisição, que incluía a realização de uma exposição comemorativa ao centenário de nascimento de Georgeta Pereira de Araújo (1911 - 2004), também conhecida como Nóla Araújo, usuária dos trajes quando em vida.

Com a ajuda das museólogas Ana Maria Azevedo e Alessandra do Carmo Garcia abrimos a trouxa repleta de peças brancas sobre uma mesa forrada com toalhas brancas e começamos a separar cada item com atenção, cuidado e interesse: primeiro, porque estávamos higienizando e acondicionando o acervo têxtil, respectivamente, no laboratório de conservação e na reserva técnica de roupa branca, ambos recém-implantados; segundo, porque sabíamos que aquela seria a primeira coleção assumidamente de candomblé a ingressar no acervo têxtil da instituição.

³A Fundação Instituto Feminino da Bahia é uma instituição privada, católica, declarada de utilidade pública e em funcionamento na cidade de Salvador. Foi inaugurada em 1923 por Henriqueta Martins Catharino e seu acervo é dividido em três coleções distintas: Museu Henriqueta Catharino, de artes decorativas; Museu do Traje e do Têxtil, de indumentária feminina; e Museu de arte popular, coleção particular de Henriqueta. (QUEIROZ: 2015).

⁴Ana Lucia Uchoa Peixoto foi Profa. de História da Arte da Escola de Belas Artes da UFBA e Museóloga diretora da FIFB de 1997 até seu falecimento, em outubro de 2009.

A coleção é predominantemente branca, o que nos conduziu a uma leitura mais superficial que atribuiu o branco a Oxalá, Orixá da criação e de todas as sextas-feiras da cidade de Salvador. Entretanto, as insígnias que acompanharam os trajes, como bonecas de pano, *banté* (sobresaia) e *adê* (coroa), além dos símbolos bordados ou aplicados ao tecido, indicavam a Orixá Oyá, cuja cor predominante é o vermelho, podendo variar em tons que vão do rosa ao vinho, a depender da distinção (ou qualidade) de Oyá ou do terreiro. A Oyá que só usa peças brancas se diferencia pela descrição do traje. Tais elementos nos conduziram à Oyá Igbalé, Orixá que se distingue por habitar a fronteira entre a vida e a morte transportando os que fazem a passagem entre os dois mundos, a fim de garantir o ciclo contínuo da vida através da ancestralidade.

A identificação foi possível pelo fato de eu ter frequentado diversos terreiros de candomblé em Salvador, de diferentes Nações (Jeje, Angola e Ketu), principalmente entre 2000 e 2010. Dentre esses, destaco os que pude observar em cerimônias públicas com maior atenção, como o *Guerebetã Gumé Sogboadã*⁵, o *Vodun Zo*⁶, ambos de Nação Jeje, e o Bate Folha⁷, de Nação Angola. Além das cerimônias públicas, pude participar de rituais mais reservados em dois terreiros de Nação Ketu: o *Ilê Axé Iyá Nassô Oká*, mais conhecido como Casa Branca, conduzido por Mãe Neuza de Xangô, e o *Ilê Axé Opô Afonjá*⁸, conduzido por Mãe Ana de Xangô. Pela aderência existente entre as três casas de origem Ketu, aproximei-me do *Ilê Iyá Omi Axé Iyamasê*, conhecido como Gantois⁹, conduzido por Mãe Carmem de Oxaguã.

Esta pesquisa leva em conta as experiências acumuladas nesses terreiros, mas circunscreve especialmente os candomblés de nação Ketu que têm a Casa Branca como matriz religiosa, uma vez que essa é a origem da coleção de trajes aqui estudada. O contato direto com as casas de Nação Ketu remete ao primeiro semestre de 2001, quando estudante de museologia na Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas (FFCH) da Universidade Federal da Bahia

⁵ O *Guerebetã Gumé Sogboadã* está localizado em Nova Brasília de Itapoã, Salvador, Bahia. É conduzido pelo Doté Zé de Gbessen. Neste Terreiro acompanhei o ciclo de quinze dias que abre o calendário de festas através do ritual das Águas de Lisá, Vodun supremo do Jeje, em janeiro de 2005.

⁶ O *Vodun Zô* está localizado na Ladeira do Curuzu, Salvador, Bahia. É conduzido por Doté Amilton e por empenho deste, motivado pela unicidade de modelo remanescente da linhagem *Jeje Savalu*, foi tombado em 2016 pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia, IPAC. Em: <https://atarde.uol.com.br/bahia/salvador/noticias/1739656-terreiro-vodun-zo-kwe-e-tombado-pelo-municipio>

⁷ O Bate Folha é conduzido por Tatá Muguaxi, Cícero Rodrigues, e fica no bairro da Mata Escura, Salvador, Bahia. É um embrião do candomblé de caboclo.

⁸ O *Ilê Axé Opô Afonjá* é um Terreiro descendente da Casa Branca, fundado por Mãe Aninha, Eugênia Anna dos Santos, em 1910, em São Gonçalo do Retiro, Salvador, Bahia. No Afonjá pude participar de cerimônias e rituais, incluindo um *axexê*, cerimônia fúnebre, em 2016.

⁹ O *Ilê Iyá Omi Axé Iyamasê* fica no alto do Gantois, Salvador, Bahia. Conhecido como Terreiro do Gantois foi fundado em 1849 pela africana Maria Júlia da Conceição Nazareth. Em: <http://terreirodogantois.com.br/index.php/memorial/>

(UFBA). Deu-se em decorrência da disciplina *Antropologia da Religião* ministrada pelo Professor do Departamento de Antropologia da mesma Faculdade, Ordep Serra, antropólogo e *Ogã*¹⁰ da Casa Branca. Os conteúdos teóricos debatidos prefaciaram nossa ida ao Terreiro da Casa Branca, campo de observação, no feriado do *Corpus Christi*¹¹. Na data, os candomblés Ketu comemoram o Orixá Oxossi, o dono da terra e da mata.

Nossa chegada ao Terreiro ocorreu por volta de nove horas da manhã, horário em que chegava o cortejo com a imagem de São Jorge. Importa ressaltar que em Salvador, sobretudo nos terreiros aqui estudados, a representação de São Jorge também é usada para cultuar o Orixá Oxóssi, uma tradição constituída na origem da diáspora para evitar perseguições ao culto dos Orixás vindos de territórios africanos. A imagem sai do Terreiro anualmente e segue até a Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, onde é realizada uma missa em ação de graças ao Santo e ao Orixá, com cantos de louvação em Iorubá. No retorno ao Terreiro, a imagem é carregada em procissão desde a Praça de Oxum, na entrada do terreno, até o Barracão, exatos 53 degraus escadaria acima, desde 1930.

Acompanhei esse curto e lento trecho pela escadaria me acomodando no meio da multidão e alcancei o Barracão: salão com uma coluna central que tem ao topo grande coroa ornada em vermelho e dourado. Quatro pilastras e um estrado ajudam a sustentar a coroa, delimitando o espaço central. Ao redor da coroa, doze cadeiras dispostas de três em três entre as pilastras formam um círculo de proteção ao espaço sob a coroa. De acordo com Geronice Azevedo Brandão, Equede Sinha (2015: 165), a coroa é de Xangô Ogodô e as cadeiras são reservadas “às mais velhas da Casa com cargos importantes”.

Em outra cerimônia para Oxossi, em 20 de maio de 2019, conversei sobre esta pesquisa com o filho mais novo de Nóla, *Ogã* de Oxossi da Casa Branca, Luiz Pereira¹², responsável pelo traslado da imagem de São Jorge do Terreiro à Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos há mais de 40 anos. Dada a idade avançada, conforme argumentou, *Ogã* Luiz limitou sua participação nas cerimônias públicas ao ritual anual de Oxóssi. Abençoando-nos, falou de sua função de *Ogã*, do trabalho como engenheiro civil, através do qual deu nomes de orixás aos edifícios que projetou, e indicou a Equede Sinha para nos encaminhar na pesquisa sobre o traje

¹⁰ Ogan: Cargo que indica função masculina para ajudar nos rituais e zelar pelo terreiro. (Gernice BRANDÃO, 2016: 54).

¹¹ *Corpus Christi* é um termo em latim que significa *O Corpo de Cristo*. O feriado cristão que ocorre 60 dias após a Páscoa comemora a eucaristia com base na passagem bíblica da *Ultima Ceia*.

¹² O *Ogã* Luiz Pereira, 86 anos, filho mais novo de nola, é engenheiro civil fundador da Construtora Luiz Pereira de Araújo, em 1969, conhecida como construtora dos orixás por construir prédios com nomes de orixás em Salvador, Bahia. Em: <https://atarde.uol.com.br/cultura/noticias/2162506-podcast-conta-as-historias-dos-predios-de-salvador-com-nomes-de-orixas>.

da Orixá, evidenciando que este é um assunto de domínio das mulheres, sobretudo das Equedes, mãe de todos os Orixás materializados, cujo ato de vesti-los é um sacerdócio.

Acompanhamos o ciclo de cerimônias, que se estendeu até novembro daquele ano e, no semestre seguinte, me matriculei na Atividade Curricular em Comunidade (ACC)¹³, coordenada por Ordep Serra, intitulada *Territórios Negros, Experiências Etnográficas*. A metodologia usada incluía visitas de campo, reuniões quinzenais e relatórios de atividades. Pudemos escolher entre Novos Alagados, bairro sobre palafitas na Cidade Baixa ou o Terreiro da Casa Branca. Minha escolha foi o Terreiro. As experiências religiosas, sensoriais e visuais eram compreendidas durante os encontros quinzenais, quando debatíamos textos relacionados ao candomblé e tirávamos dúvidas sobre as observações de campo.

Como estudante e de forma sistemática minha participação no candomblé se encerraria naquele mesmo ano, findo o período de cerimônias públicas da Casa Branca e do semestre letivo. Entretanto, estabeleci relações sociais e pessoais suficientes para seguir frequentando as festas e eventos de forma casual. Nas andanças aprendi que “a agência humana é muito limitada nos terreiros”, como observou Clara Flaksman (2016: 21), de modo que no candomblé não existe o acaso e nossa trajetória faz parte de um “enredo”. O “enredo” se dá “tanto [n]as relações entre orixás quanto entre humanos, ou, muito frequentemente, entre humanos e orixás”. Portanto, do ponto de vista do candomblé, o fato de eu pesquisar esta coleção de trajes de Oyá Igbalé caracteriza a Orixá como parte do meu “enredo” e se afina com o início de minha trajetória como pesquisadora, ainda na graduação, no Terreiro da Casa Branca, em 2001.

No candomblé nem todo mundo tem caminho e nem todo caminho tem linha reta. Assim, meu reencontro com a Casa Branca, como pesquisadora, representa um retorno validado pelo meu enredo. Por isso, recupero-o nas dimensões religiosas, acadêmicas e técnicas para melhor situar o conhecimento aqui expresso. Foi no *Ipeté* (ritual) de Oxum de 2002 que conheci o *Ilê Axé Opô Afonjá* (Afonjá). Acompanhei o trajeto da casa de Xangô até o barracão, que já aguardava o cortejo com os atabaques tilintando. Gostei da vibração e retornei. Segui as orientações do Obá *Eleryn* Tadeu Alves de Souza, filho de Xangô Airá confirmado por Mãe Senhora, Oxum Miwá¹⁴, que se firmou como “uma grande força” na gestão de Mãe Stella de

¹³ ACC – Atividade Curricular em Comunidade é um Programa de Extensão da Universidade Federal da Bahia. Relatório de atividades do Programa disponível em: <http://repositorio.ufba.br/ri/handle/ri/15654>.

¹⁴ Mãe senhora, Maria Bibiana do Espírito Santo (1900-1967) foi a terceira Iyalorixá a dirigir o ilê Axé Opô Afonjá (1942-1967). “Reconhecidamente foi uma das grandes autoridades do culto afro-brasileiro de sua época. Dedicou a vida ao sacerdócio e recebeu vários títulos honoríficos, dentre os quais o de Yá Nassô, concedido em 1952 pelo rei de Oyó”. (SHUMAHER & BRASIL, 2007: 137).

Oxossi, Maria Stella de Azevedo Santos (2010: 79), e uma espécie de padrinho do meu enredo no Afonjá, e fui numa quarta-feira bem cedo para o *amalá*, alimento preparado para Xangô e compartilhado entre os presentes.

Havia muitas pessoas não filiadas ao terreiro aguardando para tentar uma consulta com Mãe Stella, além de filhas de Santas da casa que aguardavam orientações da *Iyalorixá* para os preparativos do *amalá*. Mãe Stella chegou à Casa de Xangô, onde aguardávamos em frente, por volta das sete e meia (7:30h) da manhã, e como eu me antecipei em cumprimentá-la, tomando sua benção, ela se antecipou em responder: “me aguarde que vou lhe atender”. Certamente, isso foi mais do que eu esperava para um primeiro encontro com a *Iyalorixá*. Aproximadamente às 9:30, antes que o *amalá* fosse ofertado a Xangô e aos presentes, fui chamada para o jogo que me deu Yemanjá como Orixá regente da cabeça.

Em 2002, na disciplina Laboratório de Cultura Material Africana ministrada pela Profa. Dra. Joseânia Miranda Freitas, fizemos visitas de campo a espaços de memória do povo negro, como a Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, a Sociedade dos Desvalidos, o Terreiro Ilê Oxumarê e o Museu Ohum Lalai, no Afonjá. Destaco essa experiência, pois minha ida ao Afonjá para visitar o museu durante o dia foi determinante para meu retorno, tanto quanto o *Ipeté* de Oxum. Sob orientação da mesma professora, desenvolvi ensaio monográfico intitulado *O assogbá e a produção da arte sacra negra no candomblé da Bahia*, a partir da obra de Mestre Didi, *Assogbá* do Afonjá, *Alapini* do Ilê Asipá e artista plástico. Mestre Didi transferiu os conhecimentos sobre o manejo dos materiais sagrados, como a palha da costa, nervura de palmeira, contas, búzios, couro, sementes e miçangas usados para confeccionar os objetos ritualísticos da Casa de Omolú, como o *xaxará* e o *ibiri*, para suas esculturas que recriam deuses, para além dos emblemas. O sacerdócio de Mestre Didi se relaciona com o culto aos mortos.

Passei a participar de forma mais exclusiva das cerimônias do Afonjá. Além das cerimônias públicas, interagi em eventos culturais organizados em nome do *egbé*, como as edições do festival internacional de percussão *Alaiandê Xirê*¹⁵, feiras de arte e seminários como *Aragbôgbô: o corpo da diversidade*, que apresentou os saberes e fazeres de mestres e mestras desenvolvidos e praticados no próprio terreiro. Em 2009 participei da implementação do

¹⁵ O *Alaiandê Xirê* (*Alaiandê* = Xangô dos atabaques + *Xirê* = festa) é um Festival Internacional de tocadores, *Alabês*, *Xicarangomas* e *Runtós*, que reúne sacerdotes, ogãs e percussionistas de diferentes nações de candomblé procedentes de todos os estados brasileiros e de diásporas africanas. Foi criado em 1998 sob a liderança do Ogã de Ogun Roberval Marinho e da Agbeni de Xangô, Cléo Martins, membros do *Ilê Axé Opô Afonjá* onde o encontro aconteceu entre 1998 a 2005, passando a ser itinerante depois dessa data.

Programa de Educação para o Patrimônio do Afonjá através da organização do Centro de Documentação e Memória do Afonjá¹⁶, que integraria a Biblioteca *Ikojopô Ilê Iwe Axé*, o Arquivo Iyá Egbé Cantulina Pacheco e o Museu Ilê Ohum Lai Lai, a Casa das coisas antigas em Iorubá. As ações culminaram na organização do *Ciclo de mesas sobre educação patrimonial*, realizado na Escola Eugênia Anna dos Santos de 15 a 19 de agosto do mesmo ano, como parte das atividades preparatórias para as comemorações dos 100 anos do *Ilê Axé Opô Afonjá*, em 2010.¹⁷

No Afonjá, ouvindo especialmente Detinha de Xangô, *Obá Gesin*, aprendi sobre acolhimento e memória ancestral. Mãe Detinha de Xangô foi responsável pela formação cultural de centenas de jovens e adultos do Afonjá, abrangendo de canto a fazeres da cultura material e imaterial, ensinando sobre a vida a partir da mitologia dos orixás, de modo que as memórias de suas narrativas e orientações fazem parte do conhecimento apreendido e aqui situado. Por reconhecer a relevância da experiência física na prática ritualística e vivência no candomblé, recorremos a entrevistas semiestruturadas aplicadas nos terreiros. Na Casa Branca, entrevistamos as Equedes Sinha e Dalvinha, além de Dona Antônia, filha de consideração de Nóla. No Afonjá, entrevistamos Irá *Asipá*, tecelã da Casa do Alaká, e Fernanda Coelho, bordadeira de barafunda. No Gantois, conversamos com a Equede Jane Palma, museóloga e curadora da exposição *Mulher Fé e Poesia: centenário de Nóla Araújo* (2011).

Vale ressaltar que as entrevistas foram desenvolvidas com metodologias diferenciadas, uma vez que a pandemia gerada pela COVID-19 exigiu novas ferramentas de comunicação e armazenamento da informação. Em 2017, quando do ingresso no doutorado, me apresentei para a família de sangue da então *Iyalorixá* Mãe Tatá, representada por Léo *Elemaxó*. Na mesma oportunidade, Tônho de Ogun me apresentou à Dona Antônia, filha de consideração de Nóla, criada no Terreiro, com quem pude desenvolver longa conversa sobre a trajetória de vida pessoal e sacerdotal de Nóla. Nesta ocasião não gravamos as conversas, que tiveram conotação informativa. Em 2019 foi possível gravar a entrevista com Dona Antônia em áudio de aparelho celular Galaxy e visitar o Ateliê Vó Conceição, com acompanhamento da Equede Sinha, o que viabilizou registros fotográficos do local e de trajes produzidos internamente.

No contexto pandêmico, em 2020/2021, foi necessário utilizar a plataforma

¹⁶ O Programa de educação para o patrimônio do Afonjá foi desenvolvido sob coordenação do Ogan Marcos Santana e contou com a auxiliar de biblioteca Naná, a museóloga Marijara Queiroz, o artista plástico Silverino Ojú e o bibliotecário Nelson Santos Filho como equipe técnica voluntária.

¹⁷ *Ogórún-Odu: E daí, nasceu o encanto...* foi o evento comemorativo dos 100 anos do Ilê Axé Opô Afonjá, realizado de 30 de julho a 1 de agosto de 2010 no barracão do terreiro.

Teams/Microsoft de reuniões e vídeo-conferências para realizar as entrevistas com Irá Asipá e Fernanda de Nanã. A ferramenta também foi útil na gravação da entrevista de Equede Dalvinha, feita por vídeochamada de aparelho celular Galaxy. Essas entrevistas gravadas foram transcritas integralmente. Importa ressaltar que a seleção das entrevistadas seguiu a lógica hierárquica determinada pelo tempo de iniciação na religião, no caso da Casa Branca, uma vez que apenas as mais velhas têm autorização, dado o conhecimento absorvido, para falar sobre questões substanciais contidas nos ritos e nas práticas religiosas restritas à maioria do público. Equede Dalvinha foi apontada para entrevista depois de Equede Sinha, a mais velha das Equedes, para complementar informações diretamente relacionadas aos cuidados com o assentamento (*Igbá*) de Oyá Igbalé na Casa de Exu, o que na prática significa cuidar dos objetos deixados por Nóla que materializam a presença da Orixá neste mundo. A indicação de uma entrevistada por outra entrevistada mais velha garantiu uma coleta sem repetição de informação, pois o tempo de iniciação determina o alcance do conteúdo a ser passado. Este, está pautado na prática cotidiana e na experiência vivida de forma ritualizada de cada agente.

Do contato direto com a coleção de trajes de Oyá Igbalé acompanhamos o processo de doação, os primeiros registros documentais no Caderno de Entrada de Peças número 21, o armazenamento provisório, breve levantamento biográfico sobre a proprietária e um esboço do projeto curatorial, que em 2011 desenvolveu-se com adaptações estruturais no discurso que optou por uma narrativa biográfica de Nóla Araújo. Em setembro de 2009 deixei o Museu do Traje e do Têxtil para retornar em 2017, no doutoramento, e retirar a coleção dos bastidores do Museu, a reserva técnica de roupas brancas, e projetá-la na cena das artes visuais como objeto problematizador da pesquisa interdisciplinar e da produção de conhecimentos sistematizados. Nesse interstício, cinco peças foram estudadas por Ana Maria Nascimento (2016: 16) na perspectiva do *design* brasileiro, da arte afro-religiosa e da indumentária como documento histórico, quais sejam, “uma bata, um camisú, um ojá, uma saia e um pano da costa”.¹⁸ O estudo em questão disponibiliza apêndices com três entrevistas transcritas de costureira e bordadeira de trajes de candomblé, além da do neto de Nóla, que utilizamos como somatória às entrevistas realizadas especificamente para este trabalho.

Em 2019 documentamos as peças individualmente de acordo com as fichas de identificação adotadas pelo Museu, em formato de rascunho para que as museólogas documentalistas pudessem utilizá-las como referência. A partir dessas fichas desenvolvi outra

¹⁸ Dissertação de mestrado desenvolvida no Programa de Design da escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia intitulada *Pespointos no traje de candomblé: os trajes sagrados de Nóla Araújo*, em 2016.

ficha de identificação específica para esta pesquisa, acrescentando campos de informações que subsidiaram a sistematização dos dados e a análise dos trajes, tais como uso e estado de conservação e campos de descrição subjetiva. As oitenta e uma (81) fichas de identificação elaboradas seguem no apêndice deste trabalho e a análise a partir delas, dissolvida nos conteúdos dos cinco capítulos a seguir.

O processo de musealização opera no agenciamento interno, não isento, de conhecimentos preestabelecidos, bem como nos agenciamentos externos de transmissão de conteúdos processados e (re) produzido através de exposições e outras formas de comunicação museal. Esse movimento determina o papel social e o público prioritário do museu de modo a exercer controle sobre suas ramificações, uma vez que a genealogia (famílias doadoras ou grupos representados) passa a ser o eixo central da *performance* museal. As comunicações transversais entre linhas ou pontos de perspectivas diferenciadas, de acordo com Gilles Deleuze e Félix Guattari (1995: 18), “embaralham as árvores genealógicas”, de constituição arbórea, portanto hierarquizada, e estabelecem a noção de rizoma como anti-genealogia.

Não existem pontos no rizoma, apenas linhas e conectores em velocidades mensuráveis que dependem exclusivamente do agenciamento que, por sua vez, possibilita a territorialização e a desterritorialização do objeto em questão. Os "*Agenciamentos coletivos de enunciação* impactam diretamente os *agenciamentos maquínicos*" (suportes, instituições, mecanismos, condutores) não havendo separação entre os “regimes de signos e seus objetos”. O rizoma é um conector de “cadeias semióticas, organizações de poder, ocorrências que remetem às artes, às ciências [e] às lutas sociais”, enquanto o agenciamento é o crescimento dessas dimensões múltiplas e em constante transformação por meio das interconexões (DELEUZE & GUATTARI, 1995: 14).

Contra os sistemas centrados (e mesmo policentrados), de comunicação hierárquica e ligações preestabelecidas, o rizoma é um sistema a-centrado não hierárquico e não significante, sem General, sem memória organizadora ou autômato central, unicamente definido por uma circulação de estados (DELEUZE & GUATTARI, 1995: 32).

O rizoma corresponde a uma memória curta, diagramada, que pode acontecer a distância, “vir ou voltar muito tempo depois, mas sempre em condições de descontinuidade, de ruptura e de multiplicidade”. A memória longa é arborescente, centralizada e pode ser representada, impressa, decalcada, fotografada, registrada (DELEUZE & GUATTARI, 1995: 24-25). Os museus operam sob a lógica da memória longa, submetida a uma lei contígua. Esses

museus de tendência arbórea, de acordo com Girlene Chagas Bulhões (2017)¹⁹, tendem a se transformar em performances museais para o esquecimento, uma vez que silenciam determinados grupos e culturas a partir do jogo de seletividade da memória. O traje, neste caso, percorre o campo museal na condição de objeto musealizado; o campo simbólico, pela sua origem religiosa que permanece contida na trama do tecido através do *axé*; e o campo artístico, por ser aqui ofertado como objeto de pesquisa em arte ou problematizador do objeto de arte por transitar na fronteira disciplinar da produção de conhecimento.

O trânsito do objeto/coleção no processo de musealização produz arbitrariedades classificatórias para fins de sistematização da informação que podem congelar ou estigmatizar suas possibilidades de interpretação. Olhares da museologia apontam para a necessidade de superar as categorias de semióforo (POMIAN, 1985), que destitui o objeto de seu valor de uso; de nostalgia (BAUDRILLARD, 2006), que reduz as intenções ideológicas do ato de colecionar; e de relíquia (BARROSO, 1951), que atribui valor sacro ou monetário. Abordar as vinculações das coleções a projetos ideológicos é desnaturalizar o colecionismo.

O colecionismo é um fenômeno associado às sociedades ocidentais modernas e contemporâneas como uma ilustração do universo letrado da elite, da burguesia e da classe média, e por consequência uma prática social marcada por relações de raça, de classe e de gênero. O colecionismo está presente em diversas culturas e tem significados diversos que convergem no ato de selecionar e reunir objetos a partir de critérios específicos e de ações que alienam esses objetos do sistema lógico primordial ou da realidade da qual foram retirados (do uso ou da vida cotidiana) inserindo-os em outras lógicas próprias de cada colecionador ou grupo.

O Museu do Traje e do Têxtil nasceu da coleção de indumentária reunida a partir da lógica classificatória de Henriqueta Martins Catharino, que circunscreveu o universo feminino como foco de interesse principal ao solicitar doação de trajes e acessórios da vestimenta em carta aberta à sociedade baiana, em 1933. Além da coleção de trajes e têxteis, o acervo conta com coleções de artes decorativas, mobiliário, cristais, prataria, pinturas e esculturas e de arte popular, como cestaria, barro e objetos provenientes das camadas populares ou representativos de culturas distintas. Com mais de vinte mil peças reunidas, até 2019, as doações constituem o principal modo de aquisição da FIFB, o que mantém a coleção aberta a novas formas de

¹⁹ Recorrendo à mitologia Grega, Iorubá e às suas próprias experiências em museus e exposições a autora critica silenciamentos de centros marginalizados na sociedade e nos acervos institucionais e propõe que os museus performem de forma afetiva, rizomática e bruta. (Girlene BULHÕES, 2017).

interpretação do universo feminino e da arte popular na contemporaneidade.

O encontro teórico com Gilda de Mello e Souza (1987: 19-25), especialmente nos estudos relacionados à *O Espírito das Roupas: a moda no século XIX*, apontou caminhos para a pesquisa a partir do próprio acervo da FIFB, sobretudo das coleções de trajes femininos. O conceito de moda sofre “consequência das variações constantes, de caráter coercitivo”, podendo ser empregado pelos “estudiosos da sociologia, da psicologia social ou da estética, em dois sentidos”: moda no sentido amplo, transformada periodicamente juntamente com a política, religião, ciência e gosto estético; e moda no sentido estrito, regular, compulsória, seletiva e pessoal.

Nos dois casos, mas, sobretudo, no sentido estrito, a ideia de moda estabelece um campo de tensão com as tradições, lançando a questão do traje no campo das distinções sociais ao tempo em que o afasta da estética. A autora utiliza como método de investigação a leitura de imagens a partir de pranchas coloridas de moda e fotografias de época, além das narrativas nos romances brasileiros do século XIX. Sua abordagem circunscreve a divisão de classe e a divisão sexual a partir do traje. Segundo a autora, “para que a vestimenta exista como arte é necessário que entre ela e a pessoa humana” se estabeleça um “elo de identidade e concordância”, sendo esse elo a essência da “elegância” (MELLO e SOUZA, 1987:41-42).

Nesse sentido, Gilda de Mello e Souza revelou-se como fonte literária expressiva na construção do método inovador que fragmentou o objeto de análise a partir dos marcadores sociais de sexo e classe. Limitou-se ao universo das mulheres brancas, uma vez que partiu das fotos de famílias da aristocracia paulistana e rural, mas evidenciou que o compartimento do objeto estético atende à divisão da própria sociedade em camadas hierarquizadas. A partir dos pequenos indícios ou método indiciário de peritagem a autora alcança um nível de compreensão da sociedade na microfísica dos poderes hegemônicos, seja a partir da antropologia, da sociologia, da filosofia, da literatura ou da arte.

O espírito das roupas permeou o circuito expositivo de longa duração do Museu do Traje e do Têxtil a partir do projeto de curadoria de Ana Lúcia Uchoa Peixoto, que se amparou em bibliografia especializada na história das mulheres e na moda feminina. Como professora de História da Arte, aposentada da Escola de Belas Artes da UFBA, Ana Lúcia cruzou a história da arte com a história da moda e da indumentária a partir do próprio acervo. Partiu de Ana Lúcia a sugestão e o estímulo para que eu projetasse as pesquisas no acervo do museu para o âmbito acadêmico. Apesar do acervo de moda feminina atrair bastante e ocupar o tempo da pesquisa interna, a coleção de quadros ornamentados com cabelos de defuntos despertou curiosidades de

pesquisa e, a partir desta, elaborei a dissertação sobre *Museu, memória e morte*, em 2014.²⁰

O estudo foi realizado a partir da coleção formada por quarenta quadros de cabelos feitos em homenagem pós-morte e mantidos nas residências de familiares como memento ao defundo representado. O cabelo como objeto de arte compôs o conjunto analisado por Marize Malta (2012: 1453)²¹ e definido como “objetos maus”, uma vez que suas configurações apresentam ambiguidades que vão do “asco, ou, opostamente, [às] boas recordações”. O material coloca o objeto de arte na “fronteira” e articula o trânsito em campos e sentidos opostos, uma vez que “objetos com cabelos nos permitem refletir sobre a estanqueidade dos territórios e fronteiras do conhecimento disciplinado, inclusive da própria história da arte” (Marize MALTA, 2012: 1453). A relação com a morte, no caso dos quadros de cabelos, acentua a capacidade de evasão de fronteiras de conhecimentos disciplinares e alcança a filosofia e as ciências sociais.

A coleção de quadros de cabelos foi analisada à luz da iconografia e iconologia com base em Erwin Panofsky (1979), que identificou a complexidade em precisar o momento em que o objeto ou “veículo de comunicação” passa a ser obra de arte, dependendo tão somente da intenção de seus criadores. Essa intenção é condicionada pelo tempo, espaço e experiências individuais. O estudo em iconologia forma um pensamento teórico que analisa o “processo interpretativo dos valores simbólicos” para descobrir o sentido último da imagem, fazendo da interpretação uma síntese. De acordo com Maria Lucia B. Kern (2010), tais estudos remetem aos historiadores da arte austríacos, em especial ao alemão Aby Warburg, e tem continuidade na historiografia de Ernst Gombrich, na Inglaterra, e Panofsky, nos EUA. “Este último, a partir de uma visão mais cognitiva e positiva, faz da obra veículo de informações, sendo que o seu método iconológico tem sido objeto de críticas na atualidade” (Maria Lucia KERN, 2010: 17).

Aby Warburg se opõe “ao positivismo e ao uso exclusivo do método formal de análise que domina a disciplina, no início do século XX, propondo estudos interdisciplinares”. Analisou a mentalidade de artífices, artistas e clientela a partir de redes culturais construídas entre os centros econômicos, “sem deixar de considerar a identidade social dos colecionadores e o estímulo que deram para a renovação do gosto”. E mais, “articula as relações entre as experiências individuais dos artistas e os sistemas simbólicos vinculados às tradições culturais”, de modo a assumir posição contrária ao historicismo na arte (KERN, *apud*, WARBURG, 2010: 15). Hans Belting (2006: 34) propôs “um novo tipo de iconologia, cuja generalidade serve ao propósito de ligar passado e presente na vida das imagens e, portanto, não está limitada à arte,

²⁰ Sob orientação do Prof. Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire e Eugênio de Ávila Lins.

²¹ Disponível em: http://www.anpap.org.br/anais/2012/pdf/simposio8/marize_malta.pdf

como era a iconologia de Panofsky”. Considerou que o debate dualista de classes ou categorias na arte favoreceu ao universo da memória, em meados do século XX, mas acredita que os estudos em artes visuais reassumiram “o problema da imagem” de forma mais crítica.

Os estudos iconológicos constituíram importante suporte teórico para escolhas metodológicas de pesquisa durante este doutoramento. Entretanto, as teorias que atravessaram este trabalho se sustentam nas epistemologias diaspóricas em atenção à origem da coleção notadamente produzida, processada e significada no âmbito do candomblé e, por consequência, da cultura material afro-brasileira. Este legado foi promovido pelo deslocamento de pessoas negras do continente africano para territórios de implementação do projeto colonialista europeu, de modo que o produtivismo capitalista, o patriarcado e o racismo estrutural são componentes que atuam na manutenção de hierarquias sociais e na incompreensão da utilidade da arte como parte da experiência cotidiana de todas as pessoas.

Durante o mestrado transferi-me para Brasília como servidora pública federal no Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM)²², no qual foi possível ampliar a perspectiva sobre gestão de coleções e curadorias museológicas a partir da ação direta nos trinta e um (31) museus federais e observação participativa de mais três mil museus brasileiros de esferas estaduais e municipais. Na análise comparativa, ainda que assistemática, observamos que não há uniformização de práticas museológicas, mesmo entre os museus federais, ainda que o IBRAM investisse em políticas de gestão de acervos através de programas nacionais voltados para o setor.

Nas aproximações entre museologia e gênero a partir de pesquisas anteriores (Ana AUDEBERT; Marijara QUEIROZ, 2017: 26), identificamos que há um protagonismo de mulheres no campo museal brasileiro evidenciado “na formação em museologia, no mercado de trabalho, na implantação dos museus, na mobilização e associativismo da classe museológica e no processo de regulamentação da profissão de museólogo”, o que não tem garantido uma presença majoritária feminina nas instâncias de decisão acerca das políticas museais e dos museus do país. A museologia brasileira não produziu ainda um corpo teórico extenso e reflexivo sobre gênero, feminismo, mulherismo e interseccionalidades, apesar de se notar “um interesse crescente pela temática das mulheres, da museologia e dos museus”.

Observamos a necessidade de avaliação crítica sobre a quase ausência ou invisibilidade

²² Atuei na Coordenação de Espaços Museais, Arquitetura e Expografia do Departamento de Processos Museais (CEMAE/DPMUS) na equipe da arquiteta Cláudia Storino e do Professor Mario Chagas entre 2010 a 2012 e na Cordenação de Pesquisa e Inovação Museal (CPIM), de 2013 a 2014.

de pesquisas nos museus relacionadas às mulheres, com intuito de desconstruir “a lógica androcêntrica²³ que sustenta o sistema patriarcal preponderante nas políticas de construção da memória das quais os museus são, talvez, o elo de maior popularidade” (Ana AUDEBERT; Camila WICHERS; Marijara QUEIROZ, 2019: 96). A partir do Museu do Traje e do Têxtil é possível voltar o olhar para as coleções formadas por mulheres e identificar as interseções de gênero, raça e classe no estudo do colecionismo.

É necessário, pois, perguntar se as coleções que estão nos museus refletem e tornam visíveis as contribuições de diferentes agentes e grupos de memórias. Se o fazem, como fazem? A partir de quais perspectivas? Conformistas ou renovadoras? Emancipatórias ou submetidas? Admitir a centralidade das coleções nos museus e nos processos de musealização traz questionamentos de níveis diversos sobre perspectivas distintas do ponto de vista do tratamento e organização da informação, reflexo direto da política de aquisição e gestão efetuada pelo museu.

Da origem religiosa e sua multiplicidade simbólica e estética ao processo de musealização que tem a exposição como principal meio de produção de conhecimentos, a coleção de trajes de candomblé de Nóla Araújo, consagrada a Oyá Igbalé, da Casa Branca, é o ponto de partida desta pesquisa. Sua análise atravessa os cinco capítulos, de modo que cada capítulo está interconectado aos demais.

No primeiro capítulo, *O traje como oferenda*, apresentamos as principais questões teóricas, conceituais e metodológicas que delineiam a abordagem epistemológica que se sedimenta no pós-estruturalismo e nas epistemologias decolonias, por considerar essas uma emergência do presente. O caráter fronteiriço do objeto – o traje – mediou escolhas teóricas ao tempo em que permitiu questionar o próprio objeto museal ou de arte como categoria estabelecida e sob quais regimes discursivos se estabelece. A coleção é apresentada nas dimensões técnicas, a partir da cadeia operatória que marca o processo de musealização, e nas dimensões simbólicas, pela simbiose do traje com a pessoa que o veste e a Orixá que toma o corpo durante o transe.

No segundo capítulo, a Orixá Oyá é apresentada a partir das narrativas diáporicas

²³ Refere-se à forma como as experiências masculinas são consideradas experiências de todos os seres humanos e tidas como norma universal sem reconhecer de forma igualitária as experiências femininas. Essa lógica é utilizada para descrever um sistema que impregna e comanda o conjunto das atividades humanas, coletivas e individuais, de modo a estruturar as relações sociais e sustentar as práticas, discursos e normas patriarcais. (Ana AUDEBERT; Camila WICHERS; Marijara QUEIROZ, 2019).

marcadas pela mitologia, simbolismo, insígnias e representações, bem como suas influências na produção artística. A qualidade distintiva Oyá Igbalé é analisada a partir de seus fundamentos com destaque para o uso do branco no candomblé e a relação desse uso com a morte e a ancestralidade. O transe como possibilidade de simbiose entre o corpo e a roupa é o condutor da linguagem poética que surge do rito. Entretanto, essa simbiose ultrapassa o transe na medida em que o *orí* (cabeça), corpo e orixá estabelecem relações de afinidades, possibilidade essa explorada por artistas como a dançarina Inaicira Falcão e a intérprete Maria Bethania.

No capítulo seguinte, o terceiro, o Ilê Axé Iya Nassô Oká, ou Terreiro da Casa Branca, é apresentado como matriz religiosa da coleção em suas dimensões simbólicas a partir do *Barco de Oxum*, componente estruturador da travessia diáspórica do culto às mães ancestrais, lideranças femininas representadas pelas *Iyamins*, *Gueledés* e *Iyalodés*. A *matrilinearidade* como estrutura política é analisada no contexto do movimento de africanização promovido por intelectuais nas décadas de 1940 a 1960, a exemplo de Ruth Landes em *Cidade das Mulheres* (1947), bem como da patrimonialização como modelo de preservação a partir do tombamento do Terreiro, em 1980.²⁴ O *Ateliê Vó Conceição* centraliza o debate sobre a produção e circulação dos trajes no próprio Terreiro e a possibilidade de reutilização pelo *egbé* para reintegração do *axé* contido no tecido. Na visita ao espaço ressaltamos que o ateliê de costuras é utilizado para exposição e guarda (em vitrines, prateleiras, estantes bases e paredes) de objetos rituais e presentes protocolares (artísticos e religiosos), estabelecendo um processo de musealização a partir da formação e gestão do acervo.

No capítulo quatro, classificamos a coleção de traje com base na ficha de identificação individual das peças da coleção elaboradas especificamente para esta pesquisa (em apêndice). A análise das peças foi feita individualmente e agrupada por conjuntos, a partir dos quais foi possível interpretar os diversos usos que são determinados: pelo tempo de iniciação na religião, marcado pelo traje de ração; pela designação da função desenvolvida ou cargo ocupado, a partir do *ojá* e do pano da costa; e por distinção hierárquica, referenciada pelo uso da bata na fase de *Egbome* (mais velha), que marca também o tempo de iniciada e confirma o *ethos* do candomblé de que *idade é posto*. O uso simbólico do *adê* (coroa) e do *banté* (sobressaia) identifica a presença da Orixá neste mundo, também representada nos padrões ornamentais como bordados, rendas, aplicações e adereços do traje.

²⁴ O impacto da passagem de Ruth Landes pelo Brasil entre 1938 a 1939, resultou na publicação do livro *Cidade das Mulheres* em 1947 traduzido para o português apenas em 1967. O livro é uma referência direta ao candomblé da Bahia solidificado através da matrilinearidade.

Identificamos dissonâncias entre curadoria museológica ou artística, técnica ou especializada, como meio de produção de conhecimentos a partir dos regimes discursivos elaborados sobre a coleção de trajes de candomblé musealizada. Analisamos os discursos sobre a coleção a partir da exposição *Mulher, Fé e Poesia: centenário de Nóla Araújo*, em 2011, e da exposição de longa duração do Museu do Traje e do Têxtil, inaugurada em 2002. Nos bastidores do Museu, o traje transita em setores de documentação, pesquisa, conservação preventiva e acondicionamento em reserva técnica, de modo a ter valores atribuídos ou subtraídos. Nesse caso, o agenciamento (e o agente) é determinante na tipologização do objeto e da coleção bem como na organização do conhecimento e enunciação de discursos através da exposição.

No candomblé, oferenda ou *ebó* é tudo que ofertamos à orixá com conotação de presente, alimento, sacrifício ou obrigação, em troca de bons caminhos, prosperidade e longevidade. O *ebó* estabelece a relação de troca, a comunicação, o movimento e a transformação entre os diferentes seres ou agentes naturais e sobrenaturais de modo a dinamizar a transmissão e multiplicação de *axé*, força vital. Exu é o responsável por transportar o *ebó*, o dinamizador do *axé*, por meio do qual inventam-se possibilidades. A partir do cruzo, metodologia pedagógica de encruzilhada fundamentada nas zonas fronteiriças, que sugere uma produção de conhecimentos pautados na diversidade, Luiz Rufino (2019: 88) propõe o *ebó* epistemológico como “saber praticado” que “opera no alargamento da noção de conhecimento”, exigindo transformações nas relações entre “saber/poder”. Nesse sentido, esta tese compreende um *ebó* epistemológico por articular saberes que atravessam as artes visuais, sobretudo a teoria e a história da arte, e colocar-se como oferenda para adiar morte epistêmica de existências plurais e a produção de conhecimentos decoloniais.

CAPÍTULO 1

O TRAJE COMO OFERENDA

De acordo com o livro de registro de entrada de peças no acervo²⁵, a coleção de traje de candomblé foi doada em 6/11/2007 e, num primeiro momento, era composta por 111 peças que chegaram ao Museu agrupadas em conjuntos. Poucos dias após a doação, quando as peças já haviam sido registradas no livro de entrada de peças nº. 21, o doador solicitou a restituição de alguns itens, alegando que não deveriam ter sido doados por serem fundamentos religiosos do terreiro de origem, o Casa Branca. As vinte e oito (28) peças devolvidas ao doador compunham-se de: uma (1) cinta com nove bonecas-de-pano presas; uma (1) boneca de Oxum; duas (2) bonecas de pano com arame; duas (2) toucas de ração; cinco (5) panos de axé; enxoval de boneca composto por dois (2) camizus, uma (1) saia, um (1) ojá e um (1) pano da costa.

Exceto pelo registro no livro de entrada de peças, assinalado com um “X” em vermelho à esquerda no número de referência, e uma observação sobre a devolução das peças, não há outros documentos acerca da entrada da coleção. O termo de doação, feito no dia do recebimento da coleção, foi substituído por um segundo, em 28 de novembro do mesmo ano, que confirma a doação de setenta e seis (76) peças. Entretanto, em maio e junho de 2019, quando fizemos a documentação da coleção para esta pesquisa, identificamos oitenta e uma (81) peças correspondentes à coleção de Nóla Araújo.

A coleção está acondicionada no armário deslizando nº. 1 da reserva técnica de roupas brancas, no segundo andar do edifício-sede da FIFB, onde funciona o Museu do Traje e do Têxtil. Após a documentação provisória, as peças foram qualificadas e quantificadas: trinta e cinco (35) ojás; nove (9) anáguas; nove (9) camizus; oito (8) saias; sete (7) panos da costa; seis (6) batas; três (3) *banté*; dois (2) panos de axé; uma (1) *adê*, coroa feita a partir de um ojá com franjas decoradas com miçangas; e uma (1) combinação. Quarenta e três (43) peças estão agrupadas em sete conjuntos, e as demais classificadas avulsas, pois podem ser reagrupadas por se adaptar a diversos usos.

²⁵ O registro de entrada das peças é feito no livro [Ata] nº21. Esses livros funcionam como inventário geral do acervo da FIFB.

TABELA 1 – IDENTIFICAÇÃO E AGRUPAMENTO DE PEÇAS DA COLEÇÃO NÓLA ARAÚJO.²⁶

PEÇA	CONJUNTO	AVULSA	TOTAL
OJÁ	27	8	35
CAMIZU	1	8	9
ANÁGUA	1	8	9
SAIA	6	2	8
PANO DA COSTA	3	4	7
BATA	1	5	6
<i>BANTÉ</i>	2	1	3
PANO DE AXÉ	-	2	2
<i>ADÊ</i>	-	1	1
COMBINAÇÃO	-	1	1
TOTAL	43	38	81

Importante ressaltar que na ocasião da doação, o doador, neto de Nóla, era membro do Conselho Curador da FIFB e acompanhava, por meio dos relatórios e reuniões semestrais, o desenvolvimento de um programa de expansão institucional que envolveu a ampliação da área de exposição de longa duração e a implantação de um laboratório de conservação de têxteis especializado em higienização de roupas brancas, além de uma reserva técnica para as roupas brancas. De acordo com o projeto, coordenado pela museóloga e então diretora da FIFB, Ana Lucia Uchoa Peixoto, a separação do acervo têxtil, a partir da especificidade da cor branca, atendeu a normas de conservação internacionais.²⁷ Concomitantemente à implantação do laboratório e da reserva técnica, o acervo era identificado, higienizado, documentado e acondicionado.

A museóloga responsável pela documentação durante o projeto (2005 - 2006), Ana Karina Oliveira (2009: 70)²⁸, arrolou e documentou duas mil (2.000) peças brancas, classificadas como

peças de roupas do universo íntimo feminino: calçola, anágua, calcinha, sutiã, camisola, combinação e *liseuse*; enxoval de bebê e roupa de criança: babador,

²⁶ Classificação feita pela autora.

²⁷ Trabalhei como Museóloga no Museu do Traje e do Têxtil entre 2005 e 2010 e participei do projeto de implantação da reserva técnica e laboratório de conservação de roupas brancas, elaborado e executado na gestão de Ana Lucia Uchoa Peixoto (1997 – 2009), museóloga com especialização em conservação de bens patrimoniais. O projeto contou com consultoria da restauradora Cláudia Nunes e financiamento do Programa de Adoção de Entidades Culturais da Caixa Econômica Federal (2005-2006).

²⁸ Ana Karina Rocha de Oliveira participou do projeto de implantação da Reserva técnica por meio do Programa de Adoção de Entidades Culturais da Caixa Econômica Federal (2005-2006), documentando a coleção de roupas brancas.

cinteiro, faixa para umbigo, bioco, camisa de pagão, camisolo, blusa. Vestido, cueiro, lençol e fronha; peças de indumentária de crioula e vestes de candomblé; vestido, saia, blusa, bata e corpete compondo ‘vestes de passeio’ e alguns exemplares de roupa íntima masculina. Não estando restrito, portanto, ao universo de peças íntimas.

A observação de que as roupas brancas não se restringem ao universo íntimo revela que a maioria das peças foi classificada como parte do universo íntimo e feminino que compunha a indumentária senhorial do final do século XIX e início do XX, período que demarca o acervo do Museu. Ao universo feminino está ligado o universo da criança, pela lógica patriarcal. Dos poucos exemplares de roupa íntima masculina do acervo, destaca-se um camisão de dormir, ou camisolão, espécie de camisa feminina de tamanho exagerado, bastante popular na década de 1950, que segue o corte e as linhas masculinas.

A referência que Ana Karina Oliveira faz às “vestes de candomblé” não tem relação direta com a coleção de Nóla, que foi doada somente em novembro de 2007, posterior à documentação do projeto do qual a museóloga participou (2005 - 2006). Diz respeito a um camizu, peça de uso religioso e restrito ao candomblé, documentado como camisola de dormir. O equívoco se deu, provavelmente, por que a documentação anterior seguiu o padrão predominante no acervo, determinado pelas senhoras brancas ou não pretas da elite baiana, que constituem maioria das doadoras, fundadoras, mantenedoras e usuárias do Museu desde a formação de seu acervo, em 1933.

As camisolas estão identificadas nos cadernos de registro de entrada de peças do Museu como “camisa de dia, camisa de noite, camisa da noite, camisola e camisa de crioula”. É possível que essa terminologia esteja mais associada ao uso do que ao objeto em si e, a partir dessa constatação, Oliveira propõe uma organização da informação com base no controle terminológico, sugerindo a designação genérica de “camisa” para todos os casos de multiplicidade de termos que podem ser subordinados a partir de seu uso (Ana Karina OLIVEIRA, 2009: 81). Nesse sentido, faz-se importante a inclusão de campo específico para discriminar os usos ou outros nomes do mesmo objeto. Isso foi o que fizemos na documentação adaptada para esta pesquisa.

Exceto pela cor branca, as camisas (ou camisolas), do dia ou da noite, doadas pelas senhoras da elite baiana se diferenciam do camizu. *A camisa de dia em cambraia de linho com rendas valencienes e bordado, preguinhas e ponteiras (3 corações)* de Maria Ignacia Dantas de Abreu, doada por Bazu Teixeira, por exemplo, foi usada em suas núpcias, de acordo com *um pedacinho de papel já roído com os dizeres: Casei-me no dia 29-11-1871 às 9 horas da noite,*

que acompanhava a peça quando da doação, em setembro de 1944.²⁹ O camizu, em algodão ou morim, é decorado na parte superior, na altura do peito e da gola, com bordados e rendas populares como filé, labirinto, barafunda ou *Richelieu*, e inscrição do nome da proprietária no tecido. Esse é o caso do camizu com o nome *Anitta*³⁰ bordado no tecido, forma bastante comum de identificação da *Iyaô*, filha de santa, e dos seus trajes nas cerimônias de candomblé. Dessa forma, a coleção de candomblé de Nóla encontra precedente no camizu de Annita.

A marcação da roupa com o nome da proprietária também pode ser encontrada nas camisolas das senhoras, porém, neste caso, é mais comum o uso das iniciais do nome ou o monograma do marido, seguindo o mesmo padrão em todas as peças que compõem os enxovais de casamento. É o caso, por exemplo, da *camisa de noite em esguião de linho das núpcias de D. Ina Catharino de Mesquita. Bordado cheio e aberto, executados a mão com a marca: 'Ina', mangas compridas e gola alta*, doada em abril de 1949 com referência à feitura no Colégio Coração de Jesus, Bahia, em 1897, pelas recolhidas.³¹

Nas roupas de candomblé a identificação pode ser bordada ou riscada de forma permanente para identificar a filha de Santa que a usará, uma vez que esta, quando em transe, necessita do auxílio da Equede, a mãe que a vestirá de acordo com o/a orixá que se manifestará em seu corpo, com o ritual e o cargo que ocupa. Camizus e anáguas da coleção recebem a marca *Nola* bordada ou riscada na barra ou na cintura.

Quando as peças são associadas por uma categoria geral (roupas brancas ou íntimas) e depois cotejadas a partir do seu material ou técnica (morim ou cambraia de linho), o camizu tratado como camisola perde seu valor estético e monetário, logo, tem menor importância no conjunto do acervo. As camisas ou camisolas em cambraia ou esgrião de linho hierarquizam a coleção de trajes íntimos femininos, ao tempo que determinam um padrão a ser seguido pelo Museu, de modo a invisibilizar ou marginalizar peças consideradas adversas ou inferiores ao universo circunscrito pela maioria.

²⁹ Peça registrada sob o número 4.493 (mesmo número de um leque) no Caderno 04 (registros de 4.456 a 5.221 de abril de 1945 a fevereiro de 1948) de entrada de peças no acervo geral da FIFB.

³⁰ Ficha terminológica nº 05. Peça nº 7.416. Caderno 12 – 7.350 a 8.000, de maio de 1955 a outubro de 1957. (OLIVEIRA: 2009:84).

³¹ Peça registrada sob o número 5.466 no Caderno 05 (registros de 5.216 a 5.762 de fevereiro de 1948 a agosto de 1950) de entrada de peças no acervo geral da FIFB.



Imagens 1 e 2: “Nóla” bordado em linha branca na barra de um camizu (à esquerda) e bordado em linha vermelha na abertura lateral de uma anágua. Coleção Nóla Araújo. Acervo do Museu do Traje e do Têxtil. Foto: Marijara Queiroz, 2019.

Nesse sentido, a coleção de candomblé de Nóla Araújo, ao longo dos anos e mudanças de gestão, está sob risco de dissociação de seu uso ou função original pelo sistema de classificação e o tratamento da informação. As perdas geram lacunas na organização do conhecimento expresso nas formas de comunicação que o Museu estabelece com a sociedade, especialmente através das exposições. Do ponto de vista dos discursos, a coleção pode ser marginalizada de modo a legitimar hegemonias e hierarquias raciais a partir dos recortes selecionados pelas instituições de memória.

1.1. *Encruzilhada* epistemológica

A coleção de trajes de candomblé de Oya Igbalé na condição de objeto de pesquisa pode ser lida como *oferenda* ao tempo que centraliza a história da arte, como cenário em que se apresenta, na *encruzilhada*. Nelson Inocêncio (2019)³², em comunicação intitulada *História da Arte na encruzilhada: arte afro-brasileira como oferenda*, propôs como debate abordagens plurais que contemplem o adensamento de alteridades contra-hegemônicas no intuito de reverter os silenciamentos, omissões e apagamentos da presença negra na construção de uma historiografia da arte afro-brasileira. Inocêncio destacou que, apesar dos esforços de muitos pesquisadores em ofertar objetos potenciais para a quebra dos paradigmas ocidentais que

³² Palestra proferida no dia 12 de setembro de 2019 no auditório do Instituto de Biologia da Universidade de Brasília (UnB), durante a realização do VIII COMA (Coletivo em Artes do Programa de Pós-Graduação em Artes do IDA/UNB), com o tema *Atlas para o futuro: a pesquisa em artes nas universidades*.

circunscrevem a história da arte, na maioria das vezes suas militâncias têm servido como argumento para desacreditar suas pesquisas. Portanto, “seria ingênuo acreditar na isenção do pensamento conservador, sobretudo quando discutimos os rumos da história da arte”.

Oferenda e encruzilhada são duas palavras-chaves e estão relacionadas ao Orixá Exú, que no candomblé é a divindade responsável pela comunicação entre os planos existenciais. É o elemento constitutivo e dinâmico dos seres sobrenaturais e de tudo que existe. Ele existe em tudo e reside em todos como princípio individual da existência. De acordo com Juana Elbein dos Santos (2012: 181), “toda a dinâmica do sistema Nagô é centrada em torno do *Ebó*, da oferenda”, que é “o sacrifício” como modalidade para restituição e redistribuição do axé. O *ebó* (ou oferenda) é “o único meio de conservar a harmonia nos diversos componentes do sistema, entre os dois planos da existência, e de garantir a continuação da mesma”. Como Exú também tem suas qualidades distintas, o único que pode mobilizar o processo de levar e entregar as oferendas a seu lugar de destino é Exú Ojise-ebo. Ele garante a devolução de tudo que foi ofertado. “É a devolução que permite a multiplicação e o crescimento”, num processo vital equilibrado “baseado na absorção e restituição constantes de matéria”. (Juana E. SANTOS, 2012: 182). Por representar o equilíbrio das coisas, Exú tem prioridade nos rituais do candomblé.

De acordo com Clovis Carvalho Britto, Fernando José Aguiar e Janaína Couvo Aguiar (2019: 3), por ser o mensageiro Exú é o primeiro que recebe as oferendas “para que as relações entre os indivíduos e as demais divindades possam ser construídas”. Ele se alimenta nas (e das) encruzilhadas e o equilíbrio só é possível se as oferendas forem bem aceitas. Estabelece assim relações de poder que extrapolam o sistema religioso e penetra o cotidiano dos iniciados, uma vez que está “intimamente relacionado à dinamicidade característica das religiões afro-brasileiras” e ao movimento constante em seu principal espaço de domínio: “a rua, as encruzilhadas, os lugares de trânsito e passagem”. Por seu caráter ambíguo, Exú domina, dessa forma, tanto a ordem, como a desordem, o equilíbrio e o desequilíbrio. (BRITTO; AGUIAR; AGUIAR, 2019: 5).

Ao propor a oferta de objetos afro-brasileiros, Inocência devolve a questão como problema para a história da arte, centralizando-a numa encruzilhada epistêmica. Segundo Michel Foucault (2002: 217), episteme é o paradigma sob o qual se sustentam os múltiplos saberes científicos ou “o conjunto das relações que podem unir, em uma dada época, as práticas discursivas que dão lugar a figuras epistemológicas, a ciências, eventualmente, a sistemas formalizados”. A episteme é analisada a partir das regularidades discursivas, da repetição dos

limiares, das relações laterais que definem as passagens epistemológicas para o cientificismo formal. Não pretende reconstituir todos os conhecimentos de uma época, seu campo de relações é indefinido, mantido aberto, móvel e inesgotável.

As analogias do objeto como oferenda e da epistemologia como encruzilhada evidenciam os atravessamentos de saberes nas diversas áreas do conhecimento e a necessidade de atravessamentos de fronteiras disciplinares. A analogia também denuncia a dificuldade que as pesquisas relacionadas a objetos de matrizes africanas, assim como as pesquisadoras negras, enfrentam na travessia epistêmica da margem para o centro da produção de conhecimentos e, por consequência, o racismo e o colonialismo normatizados nos espaços de poderes hegemonicamente constituídos. A entropia de oferendas de objetos fronteirços provoca tensões para a saída da encruzilhada.

Suely Carneiro (2005: 2) recorre aos conceitos de “dispositivo” e de “biopoder” em Michel Foucault (2000)³³ para desenvolver a noção de dispositivo de racialidade/biopoder aplicada às relações raciais no Brasil, a partir dos quais analisa o processo de subordinação racial como produção social e cultural. Conclui que o dispositivo produz “o epistemicídio que coloca em questão o lugar da educação na reprodução de poderes, saberes, subjetividades”, a fim de ressaltar discursos e práticas de resistências. Destaca que o epistemicídio está presente no dualismo apontado pelas universidades brasileiras “do discurso militante versus discurso acadêmico, através do qual o pensamento do ativismo negro é desqualificado como fonte de autoridade do saber sobre o negro, enquanto é legitimado o discurso do branco sobre o negro” (Suely CARNEIRO, 2005: 60).

Para Angela Figueiredo (2017: 80 - 92) racismo epistêmico ou epistemicídio é uma prática que “reflete a crença de uma desvinculação entre a produção do conhecimento e interesse político, assim como revela uma suposta ‘neutralidade’ na produção do conhecimento”. Todo conhecimento é posicionado. (Patrícia COLLINS, 1990; Donna HARAWAY, 2014). Neste caso, a “epistemologia branca da egopolítica do conhecimento, ao ser normalizada como a epistemologia do senso comum nos espaços universitários”, assim como em instituições de pesquisa, organização e produção de conhecimentos, se inscreve como

³³ Com base em Foucault, biopoder é o elemento legitimador do direito de matar, fazer morrer ou de deixar viver gerando ainda o “novo direito de fazer viver e de deixar morrer.” (FOUCAULT, 2002: 287). O racismo integra o biopoder e legitima esses direitos intrínsecos ao poder soberano e “exercido pelo Estado, por ação ou omissão”. (Suely CARNEIRO, 2005: 77).

neutra, universalista e objetiv, ou seja, “uma produção situada na perspectiva de homens brancos por meio dos quais são mensuradas outras formas de produção de conhecimentos” (FIGUEREDO, 2017: 93).

O processo de validação do conhecimento político a partir de uma matriz de dominação “resultou em imagens estereotipadas externamente definidas da condição feminina”, segundo Patrícia Hill Collins (2016: 102). O principal desafio envolve “a autoavaliação [que] enfatiza o conteúdo específico das autodefinições das mulheres negras, substituindo imagens externamente definidas com imagens autênticas”. Os símbolos e os valores da autodefinição e da autoavaliação fornecem um quadro de referências ideológicas que auxilia na identificação das “circunstâncias que modelam as opressões de raça, classe e gênero”, temas chaves no pensamento feminista negro. (Patrícia COLLINS, 2016: 111).

As análises das categorias raça, classe e gênero como interseções de sistemas de opressão e dominação – racismo, capitalismo, sexismo, intolerância religiosa – bem como as interações simultâneas que geram sobreposições de sistemas relacionais de opressão por meio do cruzamento de diversas formas de discriminação, resultaram na teoria interseccional. Essa teoria é compreendida como o estudo das sobreposições e interações de categorias sociais e identitárias nas diversas estruturas de poder para compreender as bases sistêmicas das desigualdades e hierarquias sociais.

Para Ângela Davis (2003:4), a interseccionalidade surgiu no movimento feminista ocorrido durante as lutas abolicionistas nos EUA, quando as mulheres perceberam que “não tinham direitos políticos, pois o direito do homem negro ao voto não lhes garantia o mesmo direito”. As mesmas mulheres que lutaram pela libertação do povo negro expressaram que “se seriam governadas pelo homem, então preferiam continuar a ser governadas pelo homem branco, o letrado, educado e civilizado”. Assim, o movimento feminista que lutava pela adesão de mulheres exprimiu o racismo de modo a evidenciar que a luta entre brancos e negros é desigual, ainda que entre mulheres.

Kimberlé Crenshaw (1989) analisou a interposição de uma ação processual de mulheres negras contra a General Motors por contratações discriminatórias em razão de sexo e raça. Observou que a multinacional afirmava contratar pessoas negras e do sexo feminino, embora na prática todos os homens fossem negros e todas as mulheres brancas. Kimberlé Crenshaw (1991) conceituou a análise interseccional como método eficaz de exploração das formas de interação entre raça e gênero para compreender a violência de modo a evidenciar discriminações simultâneas que operam de forma excludente e agenciam o apagamento de

mulheres negras.

Carla Akotirene (2013: 22) destaca a antecipação conceitual interseccional na perspectiva de Lélia Gonzales, que já articulava o racismo, o sexismo e o capitalismo em seu pensamento desde 1980. A autora resume, pois, que interseccionalidade “é uma sensibilidade analítica pensada por feministas negras cujas experiências e reivindicações intelectuais eram inobservadas tanto pelo feminismo branco como pelo movimento antirracista, a rigor, focado nos homens negros”.

Lélia Gonzales (2020: 42), precursora do movimento decolonial no Brasil, sugere que o feminismo latino-americano deve considerar o “caráter multirracial e pluricultural das sociedades dessa região”, articulando a divisão sexual do trabalho com a categoria racial. A autora cunha o termo *amefricanidade* em 1988, a partir da assimilação do processo histórico na perspectiva afrocentrada. Em abordagem psicanalítica declara que

Nós, mulheres negras e não brancas fomos ‘faladas’, definidas e classificadas por um sistema ideológico de dominação que nos infantiliza. Ao nos impor um lugar inferior no interior da hierarquia (apoiadas nas nossas condições biológicas de sexo e raça) suprime nossa humanidade justamente porque nos nega o direito de sermos sujeitos não só do nosso discurso, mas da nossa própria história. É desnecessário dizer que, com todas essas características, estamos falando do sistema patriarcal racista. (Lélia GONZALES, 2020: 41-42)

Ao centrar suas análises no “capitalismo patriarcal”, Lélia Gonzales evidencia “as bases materiais e simbólicas da opressão das mulheres”, tanto na teoria como na prática, quando demonstra “o caráter político do mundo privado”, desencadeando um debate público sobre “sexualidade, violência, direitos reprodutivos etc., que se revelaram articuladas às relações tradicionais de dominação/submissão”. Ressalta que o feminismo desempenhou papel crucial na busca por “novas formas de ser mulher” ao pautar a discussão sobre sexualidade e estimular ampliação do debate para orientação sexual. (Lelia GONZALES, 2020: 40).

No contexto da América Latina, Maria Lugones (2020: 57) analisa o padrão de poder do capitalismo a partir dos conceitos de colonialidade do poder, do saber, do ser e da decolonialidade. A colonialidade do poder é nuclear aos estudos das demais colonialidades, pois é responsável pela classificação universal de raça e de superioridade de raça, logo, do racismo, de modo a exercer controle sobre corpos e mentes. A colonialidade racializa a produção de conhecimento e as relações de trabalho, que se tornam mais complexas se cruzadas com a ideia de modernidade. Analisadas separadamente, as categorias de raça e gênero mantêm uma estrutura fechada, quase estática. Porém, ao se observar heterogeneidades e descontinuidades

dessas categorias de forma interrelacionada evidenciam-se as hierarquias do sistema de dominação e opressão do colonialismo/capitalismo. Identificadas as interseccionalidades de raça, gênero, nação e classe, firma-se uma abordagem decolonial.

A análise interseccional a partir dos marcadores socioculturais de gênero, raça e classe atravessam as condicionantes desta pesquisa em razão da origem afro-religiosa da coleção, o Terreiro da Casa Branca; pela trajetória de Nóla, imbricada nos mitos de origem da Orixá Oyá Igbalé; e pelo arquivamento atual da coleção no Museu do Traje e do Têxtil, devido à especificidade do olhar de mulheres sobre os itens preservados no Museu. Partimos do pressuposto que o patriarcado é tão institucionalizado quanto o racismo, ambos como legado colonialista. Assim, a formação e agenciamento de coleções por mulheres desvelam distintos olhares sobre a situação da mulher e da mulher negra nas estruturas de poder dos museus e da sociedade da qual fazem parte.

1.2. Assentamentos decoloniais

O trânsito da margem para o centro é marcado por camadas de discriminação e opressão que contribuem para a permanência do silenciamento imposto e gravado na psiquê de pessoas negras. Foi o que observou Grada Kilomba (2019), artista multidisciplinar, escritora, filósofa e psicanalista que se aprofundou nos traumas do colonialismo identificados por meio de códigos do racismo e seus dispositivos de silenciamento e repressão. Sua obra propõe uma reflexão sobre a branquitude como padrão universal e a descolonização do pensamento a partir dos meios de conhecimento.

Em *Memórias da Plantação: Episódios do Racismo Cotidiano*, Grada Kilomba discorre sobre as dificuldades acadêmicas na travessia da margem para o centro do poder branco a partir de sua própria experiência projetada como memória coletiva. A máscara do silenciamento, um instrumento real usado na boca dos escravizados para evitar que eles comessem ou falassem durante o trabalho nas plantações se tornou parte do projeto colonial europeu. A máscara faz pensar que o silenciamento não é apenas uma lembrança do passado e sim uma memória cravada na psiquê, pois a história que ela reporta geração a geração representa o colonialismo como um todo.

A máscara como metáfora impõe mudez e medo e simboliza as políticas de dominação e seus regimes brutais. A boca é um símbolo de enunciação importante que no âmbito do racismo “torna-se o órgão da opressão por excelência, ela representa o órgão que os brancos

querem e precisam controlar”, por isso tem sido severamente repreendida. Com a fala cerceada nega-se também o pensamento, a cultura, a arte e a existência de quem faz uso da máscara. Grada Kilomba identifica um processo de *recusa*, “no qual o sujeito afirma algo sobre o ‘outro’ que se ‘recusa’ a reconhecer em si próprio”. O colonizador branco externaliza aquilo que considera virtude em si – bondade, acolhimento, benevolência – e projeta no “outro” aquilo que teme reconhecer em si – maldade, violência, indolência, malícia. Essa negação é caracterizada como um “mecanismo de defesa do ego” que indulta a consciência do opressor ao tempo que responsabiliza o oprimido pela opressão. “No racismo, a recusa é usada para manter e legitimar estruturas violentas de exclusão racial” (Grada KILOMBA, 2019: 33-34).

A exposição de Grada Kilomba, *Desobediências poéticas*, realizada na Pinacoteca de São Paulo entre junho e setembro de 2019, apresentou quatro instalações, cada uma em uma sala, das quais destacam-se *Illusions Vol. I, Narcissus and Echo* (2017)³⁴ e *Illusions Vol. II, Oedipus* (2018), conforme o catálogo digital da exposição.³⁵ Para Grada Kilomba, o saber e a arte também são territórios de descolonização. Suas obras não dialogam com o acervo de arte brasileira da Pinacoteca e essa tensão silenciosa é exatamente o que a artista quer criar. Em *Narciso e Eco*, instalação audiovisual, centraliza a branquitude como um lugar de neutralidade, um centro ausente, uma condição humana que nem merece ser mencionada, de modo que o privilégio de não ser marcada institui poder à pessoa branca.

A neutralidade é parte do processo de recusa, pois mantém as impressões positivas que a pessoa branca tem de si mesma, de modo que o sentimento da branquitude passa a ser a parte boa do ego, “enquanto as manifestações da parte ‘má’ são projetadas para o exterior” e vistas como ruins. Do lado ruim estão incorporados os “aspectos que a sociedade branca tem reprimido e transformado em tabu, isto é, agressividade e sexualidade”, que gera na cisão da psiquê da pessoa branca, sentimentos ambíguos – violento, mas excitante; “sujo, mas desejável – e permite à branquitude olhar para si como moralmente ideal, decente, civilizada”, generosa, controlada “e livre da inquietude que sua história causa” (Grada KILOMBA, 2019: 36-37).

³⁴ Disponível em: <https://vimeo.com/325388160>

³⁵ Em: http://pinacoteca.org.br/wp-content/uploads/2019/07/AF06_gradakilomba_miolo_baixa.pdf



Imagens 3 e 4: Registro de *Illusions Vol. I, Narcissus and Echo*, instalação audiovisual de Grada Kilomba. Exposição *Desobediências Poéticas*, Pinacoteca de São Paulo, 2019. Fotos: Catálogo digital. Em: http://pinacoteca.org.br/wp-content/uploads/2019/07/AF06_gradakilomba_miolo_baixa.pdf

À Joana Oliveira (12/09/2019), Grada Kilomba diz que “há, no Brasil, uma ‘euforia existencial’ por parte do público na recepção a trabalhos artísticos que reflitam essas questões”, uma vez que este “está cem anos à frente das instituições”.³⁶ Para Heloisa Buarque de Hollanda (2020: 17-18), Grada Kilomba parte de suas memórias de família e observa “as marcas do projeto colonial em seu próprio cotidiano”. Em *Descolonizando o conhecimento: uma palestra performance*, a artista revela “segredos” dos efeitos da escravidão, do colonialismo e do racismo através de videoinstalações que recriam cenários que produzem “versões decoloniais da mitologia grega”. Entre a academia e a arte “sua preocupação é como demonstrar, com eficácia, o sistema dominante da produção de conhecimento e as formas de reconstruí-lo”. Desobediência poética consiste, pois, em descolonizar. Decolonialidade, assim, é discurso e prática multidisciplinar.

Rosana Paulino, artista visual, pesquisadora e educadora brasileira, ofertou sua obra alinhavada sob o título *A costura da memória*³⁷, proposta expositiva decolonial na qual apresenta a série *Bastidores*, que consiste na transferência da imagem para o tecido emoldurado por um bastidor circular. Costura como quem faz sutura cirúrgica sobre as fotos de mulheres negras extraídas de álbuns de família e recria suas vivências a partir das histórias pessoais de seus antepassados. “Olhos e bocas aparecem costurados grosseiramente como símbolo de violência às mulheres, o segredo guardado dentro do universo doméstico: os olhos que não podem ver, a boca que não pode falar, gritar”. (Heloisa HOLLANDA, 2020: 356). Em

³⁶ Jornal El País. Em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/08/19/cultura/1566230138_634355.html

³⁷ A exposição foi realizada em janeiro de 2019 e teve curadoria de Valeria Piccoli e Pedro Nery.

Bastidores, Rosana Paulino estabelece diálogo com Grada Kilomba através da repressão à boca como órgão e do ato de falar e enunciar pensamentos como corpo coletivo.

Assentamento (2013) é instalação que se organiza em torno da imagem de uma mulher negra, nua, impressa em linóleo³⁸ e costuras sobre o tecido. A fotografia original tem base no lineamento comum da iconografia científica do século XIX sobre o Brasil escravocrata, foi tirada pelo francês August Stahl e retrata um “fichamento antropométrico de catalogação científica”. Impressa em tamanho real, a peça “é recosturada com alinhavos marcantes, desalinhando as partes recortadas”, de modo a expressar o refazer de pessoas submetidas ao regime colonialista baseado na escravidão. (Heloisa HOLLANDA, 2020: 352).



Imagens 5 e 6: *Sem título*, 1997, Série *Bastidores* (à esquerda); vista da instalação *Assentamento*, 2013, Museu de Arte Contemporânea de Americana, São Paulo (à direita). Rosana Paulino. Fotos: Catálogo digital da Exposição *A costura da memória* na Pinacoteca de São Paulo, 2019. Em: http://pinacoteca.org.br/wp-content/uploads/2019/07/AF06_gradakilomba_miolo_baixa.pdf

Assentamento pode ser compreendida como evidência da opressão e do racismo nas bases, no alicerce, na estrutura fundamental do colonialismo, mas também pode ser lida como o assentamento da Orixá, o *Igbá*, no candomblé, religião que se estabeleceu no processo de reconstrução de laços familiares desfeitos pela diáspora. A problemática histórico-religiosa da obra de Rosana Paulino aparece como trauma individual coletivamente projetado. Na série de aquarelas que compõe a instalação *Assentamento* identificam-se as Orixás a partir dos mitos simbolicamente expressos na obra.

A exposição *Búfala*³⁹ (2019) é uma analogia representativa à Oyá e seus atributos de força, firmeza e coragem, evidenciados desde a imagem-divulgação: uma escultura preta em

³⁸ Material sintético derivado do linho com óleo de linhaça pó de cortiça e juta.

³⁹ Exposição realizada na Galeria Mende Wood DM, na Avenida Consolação, São Paulo, entre 23/11 2019 a 31/01 2020. Em: <https://mendeswooddm.com/pt/exhibition/rosana-paulino/text>

pequeno formato que arrasta pregos, parafusos e pedras presas a seu corpo por uma corrente (imagem 7). Os objetos arrastados mantêm a peça fixa e estável, uma analogia à relação fundamental de Oyá com a terra, matéria essencial de retroalimentação da vida. *Búfala* consiste em uma série de desenhos de mulheres com chifres, outra referência a Oyá, mulher búfalo que se esconde sob a pele de um animal bravo para afugentar os homens nos mercados, feiras e praças públicas (imagem 8). A obra se constrói sob as bases psicossociais, estéticas e poéticas do mito, pautando a mulher negra no centro da questão.



Imagens 7 e 8: *Búfala*, 2019 (à esquerda), escultura instalação de Rosana Paulino. Foto divulgação disponível em: <http://www.rosanapaulino.com.br/blog/rosana-paulino-bufala/>; e, série *Búfala*, aquarela sobre papel, Rosana Paulino, 2019 (à esquerda). Foto: <https://www.instagram.com/paulino9076/>.

Oyá, como fundamento epistemológico da mitologia nagô, deu-se como oferenda para ajudar Xangô em sua fuga quando o reino de Oyó foi invadido. É isso que pode ser lido no *Odú Ejila-Xebora* que narra a história de Xangô desde a ascensão em vida – de escravo a Rei do Império de Oyó – até a morte e ascensão como Orixá. Oyá, esposa de maior confiança de Xangô, foi responsável por lhe dar o poder de cuspir fogo, sendo a única a acompanhá-lo na fuga de Tapa, sugerindo a Xangô que “era melhor se enforcar do que passar vergonha”. Ela mesma providenciaria o meio para Xangô desaparecer deste mundo, desaparecendo junto com ele. No local, uma estrada, restou um cadáver, visto por todas as pessoas que por ali passavam. O mito é parte do *odú* (caminho) que acompanha ainda o *ebó* (oferenda) e a interpretação do oráculo feita por Pai Agenor, Agenor Miranda Rocha (1999: 135 -138).⁴⁰

⁴⁰ *Caminhos de Odú*: Os odus do jogo de búzios com seus caminhos, ebós, mitos e significados, conforme os ensinamentos escritos por Agenor Miranda Rocha em 1928 e por ele mesmo revistos em 1998. Organizado por Reginaldo Prandi que faz apresentação do livro que reproduz o manuscrito original.

Na literatura produzida no continente africano, sobretudo a que se relaciona aos territórios de origem nagô ou iorubá (Nigéria, Benin e Togo), o reconhecimento dos mitos como base estrutural da filosofia africana e das visões de mundos a partir deles constituídos tem sido reivindicado desde a década de 1970. A partir dos estudos pós-coloniais, na década de 1980, ganhou maior visibilidade, sob o argumento de que a filosofia euro-ocidental também está fundamentada na mitologia, só que a grega.

A crítica ao mito como origem centraliza a questão racial e identitária em relação às estruturas de poder, ao tempo em que as teorias pós-coloniais propõem o rompimento com o eurocentrismo ideológico do pensamento linear que perpetua supremacias. Segundo Inocência Mata (2014: 24), a descolonização das teorias se alicerça na “construção de epistemologias que apontam para outros paradigmas metodológicos na análise cultural”, como as “relações de poder, nas diversas áreas da atividade social, caracterizadas pela diferença: étnica, de raça, de classe, de gênero, de orientação sexual”. Propõe, portanto, um rompimento histórico e espaço-temporal.

De acordo com Banza Mwepu Mulundwe & Muhota Tshahwa (2007: 9 - 10) a filosofia se constrói desde o dia em que a pessoa começa a falar e [se] “perguntar sobre as questões acerca da condição humana e a encontrar as respostas sob várias formas e modos de expressão que diversificam os mitos, os ritos, as crenças (ideias) e as práticas (instituições, usos, costumes e técnicas)”. A filosofia nasce da hermenêutica, “portanto, da interpretação e releitura dos signos: mitos e símbolos”. Nas sociedades africanas os signos e símbolos sempre estiveram presentes e sua força reside no fato de que “o mito contém e veicula um determinado conhecimento e uma concepção de mundo e de ser humano, isto é, uma cosmologia, uma cosmogonia e uma antropologia”. Dessa forma, “cada sociedade desenvolve suas crenças: seus mitos, suas religiões, suas ideologias e sua própria cultura. Ocorre, portanto, o mesmo em toda a África, com seus mitos e sua filosofia”.

O *mito* era considerado como uma *verdadeira linguagem* (discurso racional). Neste caso, ao versar acerca da existência do homem no mundo, tinha por objetivo transmitir uma mensagem séria. O que nos convida a respeitar os mitos de todos os povos do mundo; como foram, também, aqueles da Grécia antiga, que regeram o *nascimento da filosofia, fonte do conhecimento*. Portanto, até mesmo a significação e a verdade (científica) são derivadas dos mitos: por exemplo, os mitos modernos, notavelmente todos os gêneros literários (contos, poesia, teatro, religião, política, filosofia e ideologia). (MULUNDWE & TSHAHWA, 2007: 10).

Mulundwe & Tshahwa apresentam uma complexa e sofisticada filosofia bantu, dentre outras concepções filosóficas observadas no Congo e em Gana. Por esse caminho, buscam-se

outras possibilidades de abordagem decolonial que considerem a diáspora africana com base na etnofilosofia (MBITI 1990; WIREDU, 2002; MULUNDWE & TSHAHWA, 2007) e, sobretudo, na vertente do mulherismo (Oyèonké OYÈWÙMÍ, 2004; Sotunsa EBUNOLUWA, 2009; Chimamanda ADICHIE, 2014). Essa vertente do feminismo “pretende interpretar globalmente as experiências das mulheres negras” devido às insuficiências do feminismo das mulheres brancas, baseado no gênero e apresentado como teoria global (Sotunsa EBUNOLUWA, 2009: 1).

A socióloga nigeriana Oyèonké Oyewùmi (2020: 86) considera a hegemonia cultural euro-estadunidense a característica mais marcante da sociedade moderna e as categorias sociais por essa cultura estabelecida têm dominado a escrita da história humana não isenta da reprodução dos preconceitos, neuroses, preocupações e interesses. Como efeito, a “racialização do conhecimento” apresenta a Europa como “fonte de conhecimento e os europeus, como conhecedores”, nesse caso, o homem europeu, dado “o privilégio do gênero masculino como parte essencial do *ethos* europeu consagrado na cultura da modernidade”. Nesse sentido, com base nas experiências africanas, a autora questiona gênero enquanto categoria universal.

Oyèonké Oyewùmi (2004: 2) observou a circunscrição das pesquisadoras feministas que “usam gênero como modelo explicativo para compreender a subordinação e opressão das mulheres em todo o mundo” e, de “uma só vez, elas assumem tanto a categoria ‘mulher’” como a subordinação da mulher como universais, sem observar que “gênero é antes de tudo uma construção sociocultural”. O feminismo é, pois, a fragmentação da categoria mulher, o sujeito do feminismo. “Este feminismo deseja o desaparecimento da mulher tal qual a categoria é vista, porém, essa ansiedade é desnecessária, uma vez que ela [a mulher] nunca existiu como um sujeito unificado.” Esse sujeito é definido a partir da identidade da mulher-esposa nuclear, por isso mesmo “seu desaparecimento pode não ser lamentável”. Gênero, neste caso, é um problema central na vida das mulheres brancas.

O modelo de família nuclear demarcada pelo matrimônio e comandada pelo homem, o pai, define a mulher como esposa e marca os papéis e a definição de gênero a partir da qual se estabelece as bases de “hierarquia e opressão que se articulam em seu interior”. O casamento, por sua vez, consolida e reproduz essa relação antagônica entre homens e mulheres como uniformizada, coerente e equilibrada, centralizando gênero como “a categoria fundamental da diferença que aparece como universal a partir dos limites da família nuclear”. Essa mulher posicionada no centro da família nuclear está presa ao espaço domiciliar, espaço privado de

subordinação da mulher que, “como um caracol, carrega a casa em torno de si mesma” (Oyèronké OYÈWÚMI, 2020: 89).

De outro modo, a família tradicional iorubá pode ser lida como não-generificada, uma vez que os papéis de parentesco não se diferenciam por gênero de modo a difundir o poder que se organiza a partir da idade relativa baseada na antiguidade. É a antiguidade com base na idade cronológica que classifica as pessoas.

Daí as palavras *egbon*, referente ao irmão mais velho, e *aburo* para o irmão mais novo de quem fala, independentemente do gênero. O princípio da antiguidade é dinâmico e fluido; ao contrário do gênero, não é rígido ou estático (Oyèronké OYÈWÚMI, 2004: 6).

Nesse contexto, dentro da família tradicional iorubá, a categoria *oko*, “que normalmente é registrada como o marido em inglês, não é especificada por gênero, pois abrange ambos, machos e fêmeas”. *Omo* (a criança), “é melhor traduzida como prole”, de modo que “não há palavras que denotem individualmente menina ou um menino”. Já a categoria *Iyaô* (esposa), que também não tem gênero especificado, refere-se a uma função de subordinação e uma etapa intermediária até *Iyá* (mãe), categoria mais desejável pelas mulheres pelo poder político e estruturador que exercem na organização social de suas comunidades (2004: 6).

As grandes mães, na percepção da cosmologia iorubá, são autoridades muito respeitadas em suas comunidades e nações, de modo que, no processo diaspórico, tornaram-se figuras centrais na reorganização social e familiar dos iorubás instalados no Brasil na segunda metade do século XIX e início do século XX. Essa transposição de poder concentra-se nas *Iyalorixás*, lideranças maiores dos terreiros de candomblé. As fundadoras da Casa Branca, conhecidas pelos seus títulos sacerdotais *Iya Acalá*, *Iya Adetá* e *Iyá Nassô*, representam as *Iyás* da diáspora afro-atlântica, que reúnem em torno de si a força e o poder das *Iyalodês*, *Gueledês* e *Iyamins*, as grandes mães ancestrais, tema este que será mais detalhado no capítulo 3 desta tese.

1.3. Musealização e agenciamentos

A musealização, no sentido estrito, é entendida como uma série de etapas às quais o objeto é submetido ao ser incorporado ao acervo de um museu, desde sua seleção à exposição e difusão dos conhecimentos produzidos. Os processamentos técnicos operados na musealização são atravessados pela pesquisa, seja de forma sistemática ou desordenada, para fins de análise ou de identificação do objeto, com objetivos de informação, produção de conhecimentos ou contemplação. A pesquisa museológica delinea a trajetória do objeto na

medida em que pesquisadores e técnicos são agentes condutores do delineamento.

A seleção do objeto/coleção indica uma intenção de agrupamento tanto no sentido material – do objeto em relação à coleção – como na dimensão memorialista – a imagem do indivíduo ou grupo de indivíduos simbolicamente representados. Os modos de aquisição de objetos mais comuns são: doação, compra, permuta ou legado. Há museus que definem os critérios de entrada de peças como parte do planejamento e gestão do acervo, tanto na perspectiva operacional (de ordem institucional) como temática (de ordem social).

A doação é o principal meio de aquisição de objetos e coleções que compõem o acervo do Museu do Traje e do Têxtil, política estabelecida em 1933 a partir de *carta aberta* de Henriqueta Martins Catharino, fundadora da FIFB, à sociedade baiana, solicitando a doação de itens da vestimenta feminina para a criação do *Museu de Arte Antiga*. O museu se concretizou em 1945, impulsionado pelas doações e, em 1969, recebeu o nome da fundadora, após sua morte. A carta estabeleceu dois critérios importantes para a política de gestão do acervo: o universo feminino como tema principal e a doação como política de aquisição a ser seguida.

A documentação, etapa posterior à entrada do objeto no acervo, tem a pesquisa como condutora central, pois os registros de trânsito dos objetos, dentro ou fora dos museus e coleções, são contínuos. No Museu do Traje e do Têxtil o registro de entrada de peças no acervo é o primeiro documento produzido e tem como bases o termo de doação e o livro de registro de entrada de peça, que segue o modelo de inventário. A ficha de identificação é o registro individual da peça, ainda que esta componha uma coleção, ou componha outras partes de um mesmo objeto. É o principal documento do objeto musealizado e deve conter campos de informação que: 1) identificam o objeto, tais como dimensões (altura, comprimento, profundidade, diâmetro etc.), fotografia, marcas ou inscrições; 2) atribuem valor ao objeto, como origem, procedência, materiais, modo de feitura, autoria, biografia; e 3) asseguram a estabilidade e trânsito do objeto, como estado de conservação, localização ou movimentação.

Dois campos das fichas de identificação são subjetivos o suficiente para agrupar valores simbólicos decisivos para sua interpretação: natureza e espécie. Com base no conjunto de valores atribuídos, a natureza do objeto define se ele é artístico, histórico, antropológico, científico, didático, lúdico, poético etc., enquanto a espécie determina seu subgrupo. Um objeto de natureza artística, por exemplo, pode ser da espécie instalação, performance, pintura, escultura etc. De acordo com a ficha de identificação do Museu do Traje e do Têxtil⁴¹, o traje

⁴¹ Ficha de documentação original do Museu do Traje e do Têxtil no Anexo I deste trabalho.

de Nóla Araújo é de natureza religiosa e da espécie candomblé. Vale ressaltar que os museus têm autonomia para definir esses campos de acordo com as características gerais das coleções e da gestão do acervo.

Alguns museus preferem desmembrar essa documentação em mais de uma ficha, como a de localização e movimentação de peças ou de conservação e restauração. Entretanto, como a documentação do Museu do Traje e do Têxtil segue o padrão de ficha de identificação única, é a partir dessa base que trabalharemos nossa análise. As fichas de identificação, quando bem alimentadas em seus campos de referenciamento, como histórico do objeto, referências e fontes associadas, constituem-se documento de consulta frequente, especialmente na elaboração e montagem de exposições. Quanto mais informações a ficha tiver, menos manuseio o objeto terá e isso também é parte da política de prevenção de danos aos objetos.

A conservação preventiva é um procedimento que também atravessa todas as etapas do processo de musealização, pois, para além do diagnóstico inicial do estado de conservação, é necessário que haja monitoramento constante dos objetos e uma rotina de controle de higienização, temperatura e umidade. Essas atividades também geram documentos que se constituem em importantes fontes de pesquisa, caso das tabelas de controle de periodicidade de limpeza e manutenção dos diferentes materiais, de acordo com sua resistência física em relação ao meio, bem como os mapas de reservas técnicas. A conservação preventiva se ativa antes, durante e depois das exposições, pois são as ações desse setor que asseguram o trânsito do objeto, interno e externamente.

A exposição museológica é o principal meio pelo qual o museu intermedeia a comunicação entre os objetos/coleções e o público, caracterizando-se como potente instrumento para o desenvolvimento de pesquisas nos acervos e dos processos nos museus. Ampliam, assim, as possibilidades de interpretação de valores e sentidos do bem cultural inserido no museu. A exposição ativa o poder de definição do objeto, tirando-o da letargia e atribuindo valores. No trânsito entre o silêncio da reserva técnica e a entropia dos discursos elaborados, durante e depois da exposição, os objetos alteram sua condição e status no âmbito da coleção, do museu e do público.

Segundo Teixeira Coelho Neto (1973: 21) a entropia é “a medida da desordem introduzida numa estrutura informacional” que estabelece contradições a partir das quais o objeto adquire caráter de originalidade. As reações entrópicas ampliam as possibilidades de análise do objeto a partir da “informação estética” por meio do sensível, intuitivo ou essencial, ao tempo em que transborda o campo da “informação semântica”, alcançando a compreensão

por meio da razão. Nesse caso, para que seja facilmente compreensível, a informação necessita de uma “medida de ordem”, enquanto para ser original assume “nítidas características de desordem, de confusão, de complexidade”. Dessa forma, a novidade é vista como “a introdução da desordem numa estrutura preexistente”.

Estabelecer critérios baseados em valores atribuídos aos objetos/coleções é inseri-los na dinâmica temporal, porém crítica, na medida em que sua presença no museu ou em espaços públicos musealizados é fruto de olhares particulares que lhes conferiram status de arte, artefato (histórico, antropológico, arqueológico etc.) ou patrimônio, como dos agenciamentos que validam ou alteram esse status enquanto o objeto/coleção existir.

Para Mário Chagas (1996: 58), musealização pode ser entendida como um ato de vontade ou dispositivo “de caráter político, seletivo, que atribui determinados valores culturais, ideológicos e econômicos a bens culturais”. É um processo cíclico que antecede seu ingresso numa coleção ou instituição, pois precisa ser processado antes, nos meios em que circula, já que assume a função de representar socialmente os agentes que envolve. Nesse sentido, um objeto/coleção pode compor um sistema mais amplo de interpretação sobre o museu e sobre a sociedade em que se insere.

Como tal, a musealização é objeto empírico e modelo metodológico tanto na perspectiva teórica como a partir das práticas que integram a cadeia operatória que atravessa o objeto/coleção desde o seu ingresso ao museu. Segundo Bruno Brulon (2018: 189), o deslocamento do olhar para a musealização propõe o “redirecionamento do foco das análises museológicas para a ação produzida”, de modo a valorizar as experiências. Brulon parte da concepção de musealização iniciada por Zbyněk Z. Stránský, em 1970, e apresenta teorias “que definiram o termo musealização e sua aplicabilidade no campo museológico” como uma “passagem criadora” de “práticas específicas” que anunciam a *performance* museal. Esta, por sua vez, é percebida como uma “realidade elevada” a partir da experiência simbólica.

A ressignificação do objeto por meio da musealização não corresponde à patrimonialização, expressão que designa preservação passiva, medidas de prevenção, salvaguarda ou acautelamento por meio de legislação específica. A musealização é uma abordagem ativa de transmissão de conhecimento que transcorre na identificação do potencial do objeto em diferentes abordagens disciplinares, atribuição de valor a partir da documentação e de sentidos científicos, culturais ou educativos a partir das exposições, de modo a balizar um “processo social em cadeia” (BRULON, 2018: 196).

A pesquisa museológica antecede o museu e existe para além dele, ao tempo em que a museologia se constitui como campo de saberes interdisciplinares, especialmente pela diversidade de possibilidades conceituais extraídas dos objetos/coleções, mas também pelo diálogo que estabelece com abordagens filosóficas, poéticas, históricas etc. Como processo científico, a passagem do material ao simbólico se dá pelo deslocamento do objeto/coleção, ocorrendo perdas de informações mediante retirada do contexto. Neste caso, o trânsito entre o contexto ordinário, o da realidade material ou usual, para o universo simbólico do museu ressignifica o objeto/coleção ao mesmo tempo em que atribui novos sentidos aos contextos do museu.

No caso do traje de Oyá Igbalé, centralizado como objeto que provém de outro sistema simbólico (o terreiro de candomblé) atípico ao padrão geral do acervo do Museu, é possível que haja mais perdas de informação do que acréscimos, pois, a figura de Nóla se fragmenta da Orixá Oyá Igbalé e abre uma perspectiva de análise biográfica e linear. Essa relação marcada por morte e renascimento do objeto, que passa de utilitário ao interpretativo, de funcional ao simbólico e de realidade social específica à realidade imaginada, define suas interações com outros objetos e com os agentes que atuam na atribuição de sentidos.

A invisibilidade das coleções de indumentária feminina foi objeto de atenção de Rita Andrade (2016), que observou uma dispersão provocada por discrepâncias no processamento técnico dessas peças. A dispersão da informação provoca o desagrupamento das peças, o que dificulta a interpretação da presença dessas coleções nos acervos dos museus, sobretudo no uso atribuído a eles e nas motivações para sua preservação. De acordo com a autora, a indumentária está presente na maioria dos museus brasileiros, nos acervos mais diversos e heterogêneos, porém, compõem coleções pouco exploradas nas exposições e projetos museológicos. Consequentemente, esse objeto tem sido pouco acessível, sobretudo, à pesquisa. A dificuldade em agrupar a indumentária feminina em coleções está relacionada à dificuldade de pensar uma mulher socialmente engajada, produtora e protagonista da história.

O Museu Afro Brasil, em São Paulo, apresenta uma coleção de trajes de Orixás na exposição de longa duração intitulada *Arte e Religiosidade Afrobrasileiras*⁴², na qual podem ser apreciados em uma vitrine central os trajes das Orixás Nanã, Yemanjá, Oxossi, Oxalá e Oxaguiã. Em outra vitrine há um exemplar do traje de Babá Egun do *Ilê Agboulá*, terreiro de culto exclusivo aos Eguns, ancestrais divinizados, da Ilha de Itaparica, Bahia. Outro destaque,

⁴² Roteiro de visita [on line]: <https://docplayer.com.br/6266779-Arte-e-religiosidade-afro-brasileira.html>.

marcado pela individualização em vitrine, é o traje completo que pertenceu à *Yalorixá* Olga de Alaketu⁴³. O traje é acompanhado pelas insígnias da Orixá Oyá, o que pode ser identificado pela presença marcante do vermelho-sangue nos detalhes ornamentais do traje, nos fios de contas e no vermelho-bronze (cor do metal de Oyá), adereços que singularizam a Orixá. Nesse caso, os adereços que acompanham a veste da Orixá arrematam o traje e auxiliam na identificação da qualidade distintiva da Oyá de Mãe Olga, que também veste branco, mas se diferencia da Oyá de Mãe Nóla pelo enredo da Orixá de cada uma.

A Oyá de Mãe Nóla se relaciona mais com Exú e a organicidade do princípio da vida. Os materiais que melhor a identificam neste mundo são a palha, o barro, o bambu e o algodão. É no Peji de Exú da Casa Branca, conhecido no Terreiro como a Casa dos Ancestrais, que Oyá Igbalé de Nóla está assentada. A Oyá de Mãe Olga tem enredo com Xangô, terceiro Rei do Império de Oyó, por isso evidencia o vermelho e se cobre de bronze e ouro. Seus tecidos são mais refinados, como a seda, ou podem conter fios de prata na trama ou outros materiais sintéticos que trazem brilho e riqueza ao traje.



Imagens 9: Traje da *Oyá* de Olga de Alaketu em exposição no Museu Afro Brasil, São Paulo. Fonte: Roteiro de Visita. Em: <https://docplayer.com.br/6266779-Arte-e-religiosidade-afro-brasileira.html>.

Na análise da exposição de longa duração do Museu Afro Brasil, Nelson Inocêncio (2011: 153) destaca referências “imagéticas que dão forma e conteúdo à arte sacra” ofertada por terreiros de candomblé, xangô, tambor de mina, egungun, terecô, jurema, umbanda, xambá,

⁴³ Olga Francisca Régis, Olga do Alaketu, foi Iyalorixá do *Ilê Axé Maloiá Lají*, Terreiro do Alaketu, Salvador, Bahia, de 1948 a 2005. <http://www.museuafrobrasil.org.br/pesquisa/hist%C3%B3ria-e-mem%C3%B3ria/historia-e-memoria/2014/07/17/dona-olga-do-alaketu>

batuque, catimbó, que formam o universo afro-religioso, de acordo com as representações na exposição. Essas representações adquirem diversas formas que vão de símbolos mais codificados - pintura corporal nos rituais de iniciação -, aos alimentos, trajes, ferramentas, assentamentos, fio de contas e instrumentos musicais que revelam preocupações artísticas inspiradas no universo do sagrado.

É, portanto, desse universo estético que surgem nomes da arte brasileira como Rubem Valetim, Agnaldo dos Santos, Mestre Didi, Yêdamaria, Emanuel Araújo, Jorge dos Anjos, dentre outros, que também estão representados no museu com suas obras. Roberto Conduru (2015: 120) acrescenta que:

Se os artistas trataram os objetos africanos como referências para seus próprios trabalhos, os críticos os teorizaram como obras de arte, inserindo-os na história da arte. Em ações mais ou menos articuladas entre si, artistas e críticos inventaram a arte da África.

O autor ressalta que nas duas primeiras metades do século XX a formação do gosto pela arte da África contou com artistas, escritores, colecionadores, fotógrafos, editores, arquitetos, que transformaram os objetos considerados *fetiches* em obras. Sobre a arte de matriz africana no Brasil, Condurú observou a atuação de Nina Rodrigues, entre 1896 e 1904, com a publicação de textos nos quais destaca “a capacidade artística dos negros, especialmente em escultura” (CONDURÚ, 2015: 120).

Entretanto, desde suas primeiras manifestações, no século XIX⁴⁴, até o final da década de 1930 a prática do candomblé foi violentamente combatida pelo Estado, que promoveu invasões a terreiros, invariavelmente seguidas da apreensão e destruição de seus objetos sagrados: instrumentos musicais, ferramentas de orixás, assentamentos, cadeiras de autoridades do culto, fios de contas e vestimentas. Parte desses objetos, porém, foi entregue a instituições de memória como evidência de crime (charlatanismo ou feitiçaria), patologia mental ou do estado cultural primitivo do negro no Brasil. Em contraponto à sua origem sagrada, esses objetos foram demonizados.

No Museu Afro Brasil, o núcleo da exposição que confronta as noções de sagrado e profano dialéticamente compara as noções de arte e religiosidade europeias e africanas. A arte afro-brasileira, neste caso é o resultado dessa multiplicidade espontânea de estados, formas e usos. Há uma reversão do conceito de museu e de musealização a favor das pessoas negras de forma determinante, por se tratar da apropriação de um equipamento cultural que é “parte dos

⁴⁴ PRANDI, Reginaldo. *O candomblé e o tempo: concepções de tempo, saber e autoridade da África para as religiões afro-brasileiras*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, Vol. 16, nº 47, outubro/2001.

segmentos historicamente preteridos pela cultura hegemônica”. Fundam-se assim novas possibilidades para a museologia que amplia “diálogos mais complexos pautados na diferença, na diversidade, na alteridade”. Ampliam-se ainda as noções de “patrimônio, museologia e conceitos afins, cujas conotações, historicamente construídas, tiveram, em um passado recente, dimensões negativas para segmentos excluídos” (INOCENCIO, 2011: 123).

Essa condição faz emergir cisões, acentua as tensões sociais e pauta um debate profícuo.

Inocência questiona:

Qual seria a relevância dos museus após dois séculos de existência afirmando de maneira portentosa e peremptória o valor das culturas ocidentais em detrimento das demais? Para que intervir no intuito de modificar uma concepção historicamente constituída com o firme propósito de dar sustentação à velha hierarquização cultural, fruto do evolucionismo unilinear? É fato que esta perspectiva de museu chegou ao esgotamento, circunstância oportuna que permite elucidarmos suas contradições. (INOCENCIO, 2011: 124).

O transbordamento do museu a partir das contradições que ele mesmo apresenta em suas práticas e origem parece ser inevitável. Como Inocência, Ângela Figueiredo (2017, 84), destaca a importância dos movimentos negros no confronto às hierarquias raciais institucionalmente estabelecidas e identifica que:

Quatro momentos marcam os estudos das hierarquias raciais: o culturalismo de Gilberto Freyre e o “mito da democracia racial”; Donald Pierson e a escola de Chicago – estudos na Bahia – enfatizam o preconceito de classe confirmando a inexistência do preconceito racial, influência de Guerreiro Ramos; nos anos 70 C. Hansembalg, desigualdades no acesso à educação, surgimento do MNU.

A partir de 1980 as políticas de ações afirmativas e a implantação das cotas em universidades públicas trouxeram avanços significativos e o Estado reconheceu oficialmente os sítios religiosos afro-brasileiros como patrimônio cultural, tanto na esfera federal como estadual. O primeiro caso dessa natureza foi o do Terreiro da Casa Branca do Engenho Velho, que foi efetivamente tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN)⁴⁵. O tombamento, decidido em 31 de maio de 1984 e homologado somente em 27 de junho de 1986, identificou o “bem patrimonial” em questão como “sítio de valor histórico e etnográfico do *Ilê Axé Iyá Nassô Oká*, Terreiro da Casa Branca do Engenho Velho”, de acordo com Ordep Serra (2008: 1-2).

⁴⁵ O Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) é um órgão integrado ao Ministério da Cultura que trata preservação dos patrimônios de natureza material e imaterial (incluindo o natural) brasileiro. O registro foi feito através do Processo número 1.067-T-82, Inscrição número 93, Livro Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico.

Do mesmo período data a criação do Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia (UFBA), no intuito de apresentar os objetos de candomblé como evidências das práticas culturais afro-brasileiras, de modo a romper com estereótipos e valorizar essa cultura material. No ínterim, surgiram museus e memoriais mantidos por sociedades civis de terreiros, constituindo uma iniciativa de apropriação da instituição museu para tais comunidades narrarem sua própria história.

O primeiro museu dessa categoria é o *Ilê Ohun Lailai* que significa *Casa das Coisas Antigas*, em iorubá, inaugurado em 1982 no *Ilê Axé Opô Afonja*. O Museu foi idealizado pela *Iyalorixá* Mãe Stella de Oxossi e pela *Oni Kówé* do mesmo Terreiro Vera Felicidade⁴⁶, com curadoria da Iyalorixá. Os objetos da exposição foram reunidos a partir de doações de membros do *egbé* a fim de representar os costumes e o cotidiano da comunidade baseada na religiosidade de matriz Iorubá.



Imagem 10: Cadeira Sacerdotal de Mãe Stella de Oxossi com trajes e objetos pessoais. Museu *Ilê Ohun Lailai*, expografia de 2010. Em: <https://www.guiadasartes.com.br/bahia/salvador/museu-ile-ohun-lailai>

Esse núcleo embrionário definiu a formação do acervo que, em 2000, durante reinauguração após reformas, contava com 400 peças⁴⁷, dentre as quais, trajes de *Iyalorixás*, cadeiras sacerdotais, utensílios ritualísticos, fotografias e documentos que contam a história do Terreiro desde a fundação, em 1910. O *Ilê Ohun Lailai* está cadastrado no Guia das Artes⁴⁸ e no Cadastro Nacional de Museu – CNM⁴⁹ gerido pelo Instituto Brasileiro de Museus⁵⁰, como

⁴⁶ Vera Felicidade nasceu em Irará, Bahia, em 18 de agosto de 1942, é psicoterapeuta e desenvolveu a prática clínica e a teoria que denominou *psicoterapia gestaltista*, sobre a qual publicou mais de 10 livros. Autora de *Mãe Stella de Oxóssi: perfil de uma liderança religiosa* (2003) por Jorge Zahar Editor.

⁴⁷ Materia disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/fsp/ilustrad/fq1406200021.htm>.

⁴⁸ Cadastro disponível em: <https://www.guiadasartes.com.br/bahia/salvador/museu-ile-ohun-lailai>.

⁴⁹ Cadastro disponível em: <http://museus.cultura.gov.br/espaco/7279/#/tab=tab-mais>.

⁵⁰ Autarquia vinculada ao Ministério da Cultura criada pela Lei 11.906 de 20 de janeiro de 2009, responsável por gerir os museus federais e criar políticas públicas para os museus brasileiros.

do tipo *tradicional* ou *clássico* e de temática *antropológica*, *etnográfica* ou *histórica*. A museografia segue o padrão correspondente ao tipo, tanto na forma de expor os objetos como nas narrativas lineares que elaboram.

A classificação como *tradicional/clássico* e a temática *histórica* ou *antropológica/etnográfica* é a mesma atribuição do CNM ao Memorial Mãe Menininha do Gantois, do *Ilê Axé Iyá Omi Yamassê*, Terreiro do Gantois, inaugurado em 1992, e o Memorial *Lajoumim* do *Ilê Odô Egê*, Terreiro Pilão de Prata, inaugurado em 1994. O Memorial de Mãe Menininha conta com 500 objetos rituais e pessoais que narram a trajetória da *Iyalorixá*. Embora a expografia seja dividida por núcleos que apresentam a mulher, Maria Escolástica, e a sacerdotisa, Mãe Menininha, como possibilidades distintas, a vida religiosa e a vida privada estão indissociavelmente interligadas na ambientação do quarto da *Iyalorixá*, integrado ao espaço sagrado do Terreiro.⁵¹



Imagem 11: Cadeira Sacerdotal de Mãe Menininha do Gantois ladeada por vitrines com objetos que pertenceram à *Iyalorixá* tais como trajes, fios de contas, assessórios e ferramentas sagradas. Expografia de 2018. Disponível em: <https://www.revistamuseu.com.br/site/br/noticias/nacionais/4768-19-05-2018-projeto-de-requalificacao-do-memorial-mae-menininha-de-gantois-sera-entregue-neste-sabado.html>

A *Seleção do Acervo* do Memorial Mãe Menininha do Gantois, organizada por Raul Lody (2010), identifica 161 peças, dentre as quais as de função religiosa como *adjas* (sineta que emite som de comando nos rituais), *abebês* (usados pelas Orixás das águas), o *Erindinlogun* (jogo de búzios) e a indumentária sagrada (trajes, panos da costa, fios de contas). Os objetos pessoais de uso cotidiano da *Iyalorixá*, como também os presentes que recebeu de suas filhas, se relacionam com a Orixá de Mãe Menininha, Oxum, representada em biscuits, louças, porcelanas, leques, prataria, medalhas, condecorações e imagens sacras católicas.

A seleção dos objetos catalogados revela “o sentido social do estudo dos objetos” que

⁵¹ Página do Memorial Mãe Menininha do Gantois: <http://terreirodogantois.com.br/index.php/memorial/>

estão submetidos a ações de sacralização através dos ritos e envolvidos em um sistema simbólico dinâmico (LODY, 2010: 13). Mãe Carmem de Oxaguiã, atual *Iyalorixá* do Terreiro do Gantois, considera que “a memória é a nossa forma de trazer o outro lado do Atlântico pra cá [...]. É a nossa maneira de preservar os costumes iorubanos” e de “reforçar os mais profundos sentimentos de pertença” à tradição através do culto aos Orixás (LODY, 2010: 11).

O Memorial *Lajoumim* tem foco na preservação da memória da família Bamboxê, ancestrais africanos da *Yalorixá Caetana Lajoumim*, mãe dos olhos d’água. De acordo com a linha do tempo do Memorial disponível na página do Terreiro⁵², a família Bamboxê desembarcou na Bahia por volta de 1830 e é originária do antigo império de Oyó. O patriarca é o *Babalaô Bamboxê Obítikó*, batizado na Bahia como Rodolfo Martins de Andrade, que ajudou a fundar as bases litúrgicas de organização do culto aos Orixás na Bahia, na segunda metade do século XIX.

Na Casa Branca, Bamboxê é reverenciado como *Essá Obítikó* juntamente com as fundadoras *Iyá Nassô*, *Iyá Detá* e *Iyá Kalá*, também originárias de impérios iorubás. Mãe Caetana *Lajoumin*, bisneta de Bamboxê Obítikô, fundou o *Ilê Lajoumim* em 1941 e ajudou o *Babalarixá Air José de Oxaguiã*, seu filho de santo e sobrinho de sangue, a fundar o *Ilê Odô Ogê*, Terreiro do Pilão de Prata, em 1961. O nome do memorial homenageia Mãe Caetana e conta com objetos pessoais da *Iyalorixá*, como trajes sagrado, adereços, ferramentas, insígnia, objetos rituais e instrumentos musicais, como o violino que Mãe Caetana tocava. As relações religiosas da família Bamboxê estão imbricadas na fundação da Casa Branca e fazem parte da rede religiosa afro-atlântica.

Os objetos religiosos de candomblé musealizados no âmbito dos memoriais ou museus elaborados e mantidos pelos terreiros com a participação do *egbé* preservam seu caráter sagrado, que é acentuado pela musealização dos objetos. No caso da coleção de candomblé inserida no acervo do Museu do Traje e do Têxtil ocorre um processo reverso, provocado pela dissociação dos objetos de seus contextos originais de uso ritual e simbólico e pelo predomínio da religião católica na performance museal da instituição, que está sob a salvaguarda da Arquidiocese de São Salvador, Bahia, desde o falecimento de Henriqueta Catharino, em 1969, conforme especificado em testamento.

O universo simbólico cristão católico não é novidade nas performances dos museus brasileiros. Os objetos sacros se acomodam tanto nas categorias clássicas dos museus de história

⁵² Disponível em: https://www.pilaodeprata.com.br/linha_tempo.html

ou arqueologia como nos museus de arte, a partir dos movimentos artísticos gestados no ventre do catolicismo, a exemplo do Barroco. Já o universo simbólico do candomblé enfrenta dificuldades de compreensão fora das bases antropológicas, como se essa fosse a única forma de interpretar e aceitar o que difere da herança colonialista eurocêntrica. Os museus que compõem a FIFB estão cadastrados no CNM com tipologia clássica ou tradicional, como os museus dos terreiros, e de temática histórica ou artística, diferentemente da temática antropológica ou etnográfica daqueles.

1.4. O traje de Mãe Nóla e de Oyá Igbalé

Nóla nasceu em Cachoeira, Recôncavo da Bahia, em 24 de janeiro de 1911, em família tradicional. Neta do vereador e jornalista Augusto Ferreira Motta, fundador do Jornal *O Guarany*⁵³, filha do comerciante e jornalista Ricardo Vieira Pereira e da dona de casa Georgeta Motta Pereira, Nóla era a quinta de nove filhas. A residência onde morava com a família, um sobrado do século XVIII localizado à Praça da Aclamação, atualmente abriga o Museu Regional de Cachoeira, vinculado ao IPHAN. Nóla aprendeu a bordar e a tocar piano, frequentou a escola e concluiu o ginásio antes de se casar, aos 20 anos. Da união teve dois filhos e duas filhas, nascidas em Cachoeira.⁵⁴

Entre 1939 e 1940 Nóla mudou-se para Salvador. De acordo com Dona Antônia Maria dos Santos (Entrevista em 01/10/2017)⁵⁵, filha de consideração de Nóla, como prefere ser identificada, o impulso da mudança atendeu a dois motivos: tratar da saúde física e espiritual no candomblé - havia apresentado sinais de incorporação -, evitando falatórios em Cachoeira, uma vez que sua família de jornalistas e comerciantes prósperos não era adepta a essas práticas; e concretizar uma separação, que pode ter sido uma intenção ou tentativa de Nóla, jamais aceita pelo homem que foi seu marido legítimo até a morte dele, em 1960⁵⁶.

Nóla iniciou-se no candomblé provavelmente em 1943, aos 32 anos, pelas mãos da

⁵³ *O Guarany*, primeiro jornal diário de Cachoeira, fundado em 1877, encerrou suas atividades em 1896.

⁵⁴ Os filhos de Nóla ainda vivos, três, residem em Salvador. Não divulgaremos todos os nomes para resguardar a privacidade dos descendentes sanguíneos, uma vez que o neto mais velho de Nóla, doador da coleção de trajes de candomblé para o Museu do Traje e do Têxtil, não autorizou a divulgação de seu nome ao tempo que solicitou resguardo aos familiares. O pedido ocorreu em curta entrevista em seu apartamento em Salvador, Bahia, no dia 23 de maio de 2019. O filho mais novo de Nóla, Luiz Pereira, Ogan de Oxossi confirmado na Casa Branca, apoiou com alegria nossa pesquisa, fez considerações importantes e nos indicou às Egbomes do terreiro, sob orientação de Euede Sinha. A entrevista com Luiz Pereira aconteceu em 20 de maio de 2019, no Terreiro da Casa Branca.

⁵⁵ Entrevista realizada em duas etapas: 01/10/2017 e 12/11/2017, na casa de Dona Antônia, no terreiro da Casa Branca. Dona Antônia tinha 68 anos quando da realização. A primeira etapa não foi gravada a pedido da entrevistada, mas usaremos as informações como relato de memória.

⁵⁶ A separação de Nóla foi um tema evitado em respeito ao filho, Ogã do Terreiro, e às duas filhas.

Iyalorixá Maximiliana Maria da Conceição (1859 – 1962), Tia Massi de Oxaguiã, que esteve à frente da Casa Branca de 1926 a 1962. A iniciação aconteceu em sua residência, devido à condição especial de saúde em que se encontrava, o que, segundo Dona Antônia, é comum a essa qualidade de Orixá, Oyá Igbalé. A partir daí, cumpriu todos os ritos de passagem – da iniciação ao fúnebre – no Terreiro da Casa Branca.

Nóla cuidou bem de sua Oyá Igbalé, segundo Maridalva Ferreira Conceição, Equede Dalvinha (28/04/2021: 3 de 7)⁵⁷, que a conheceu e viu sua Orixá dançar no barracão da Casa Branca. Ela (Oyá Igbalé) era “bonita, diferente”, as “roupas eram lindas, riquíssimas” e, principalmente, “dançava muito bonito”. Equede Dalvinha ressaltou que Oyá Igbalé é “uma marca de Santa que só usa branco”, porque mora onde só se usa essa cor: o mundo dos mortos. Por isso, prefere usar tecidos mais simples como o morim, a cassa, o organdi, evitando os brocados e panos de luxo. Além do tecido branco, usa palha da costa, uma vara de bambu em uma das mãos e uma espada na outra. Na sua festa, a espada é substituída por uma boneca. Nas celebrações dos ritos de passagem, uma bonequinha de pano era distribuída no barracão como lembrança. Equede Dalvinha, que nem era nascida quando Nóla se iniciou, afirma que na Casa Branca não teve nem tem outra pessoa com a mesma qualidade de Oyá que Nóla, pois é “uma Santa [orixá] muito rara, muito rara mesmo” (Maridalva CONCEIÇÃO, 28/04/2021: pag. 6 de 7. Entrevistada por: Marijara Queiroz. Transcrição no apêndice).

A coleção de trajes de candomblé de Nóla é predominantemente branca. Da iniciação às obrigações que a reiteram ao sacerdócio e o traje da orixá, tudo é branco. Difere no acréscimo de ornamentos e padrões decorativos acrescentados ao longo da vida religiosa. A trajetória de vida pessoal de Nóla (esposa, mãe, empresária, escritora) está alinhada às etapas de desenvolvimento da vida religiosa (*abiyan*, *iyaô*, *egbome*, *iyá*) no período de mais de sessenta (60) anos dedicados ao candomblé da Casa Branca.

Nóla ascendeu ao posto de *Iyá Dagã* da Casa Branca, cargo que corresponde à terceira pessoa da hierarquia religiosa, passando a ser tratada por Mãe (*Iyá*) Nóla, o que define sua autoridade religiosa no *egbé* (comunidade). Ela acumulava a função de *Iamorô* e a de *Iya Dagã*, cargos ocupados, atualmente, por Equede Sinha, que responde também como *otun Iyaquequerê*, mãe pequena do Terreiro, segunda na hierarquia religiosa. Os cargos de *Iya Dagã* e *Iyaquequerê* têm subposto de “*otun*” (primeira suplente) e “*ossi*” (segunda suplente). A *Iamorô* é a responsável pela cuia do *Padê/Ipadê* de Exu junto com a *agimuda*, *agbá* e *igêna*”, cargos

⁵⁷ Equede Dalvinha é Equede de Oxossi, nascida em 14 de fevereiro de 1949. Aos 72 anos, está aposentada como escrevente de tabelionato de cartório, após 35 anos de trabalho na área, e agora vive para o Candomblé.

sacerdotais que determinam funções relacionadas ao *padê*, sobretudo ao *padê* do *axexê*, ritual que marca a passagem do *aiyé*, este mundo, para o *orun*, o mundo dos orixás e dos ancestrais. (BRANDÃO, 2016: 54).

Paralelamente, Mãe Nóla se projetou social e economicamente como empresária bem-sucedida no ramo têxtil. Fundou e administrou um ateliê de costura próspero, que se tornou fábrica, no Largo da Saúde, centro de Salvador. Segundo Dona Antônia, a fábrica era especializada em “rococó para enfeite de roupa pra criança, roupas de bebês, enfeites feitos de fita”. Nóla sabia costurar, mas preferia escolher os tecidos e pagar pela feitura das roupas às costureiras do próprio Terreiro, a exemplo de Cosma, que parou de costurar, mas segue presente nas cerimônias, e Julieta de Obaluayê, falecida e apontada em foto por Dona Antônia em um quadro na parede de sua casa. Com a fábrica, Nóla garantiu uma vida confortável para si e para os seus descendentes, além de empregar pessoas do terreiro com frequência (Antônia Maria dos SANTOS, 12/11/2017: 2 de 4. Entrevistada por Marijara Queiroz. Transcrição no apêndice).



Imagem 12: Nóla em traje sacerdotal na Casa Branca. Acervo particular da família em exposição no Museu do Traje e do Têxtil. Foto: Ilma Villas Boas, 2011.

Nóla brilhou, o que é próprio do universo mítico de Oyá Igbalé, como explicou Dona Antônia. No plano ancestral, o brilho está relacionado à energia transformadora de Oyá Igbalé, que conecta vida e morte como uma unidade que assegura o ciclo da vida, de modo que Ela é mais vida do que morte. No plano da matéria, além de realçar a carreira de empresária, o brilho de Oyá Igbalé aclarou Nóla como escritora de poesia, crônica, romance e artigos em revistas e jornais. Seu primeiro romance, intitulado “Beijo D’Água”, publicado em 1968, é uma obra marcada pelas memórias afetivas de sua cidade natal, com destaque para a Irmandade de Nossa

Senhora da Boa Morte.

A devoção a Nossa Senhora da Boa Morte, na Bahia, remete a 1820. É um culto feminino que, de acordo com a devoção, surgiu dos pedidos em prece à Nossa Senhora para dar aos negros escravizados uma boa morte e a liberdade em vida. Tornou-se Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte em 1851, na transferência de Salvador para Cachoeira devido às perseguições policiais às irmandades negras na capital baiana.

Na crônica *Pretas da Boa Morte*, Nóla Araújo (1987: 71-72) destaca as festividades da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte em Cachoeira, cidade “tão afeita a costumes ancestrais”; dá dicas sobre a procissão noturna, fúnebre, iluminada por tochas às mãos das Irmãs da Boa Morte; e descreve o traje de gala que recebe o nome de “beca”: saia preta plissada e o pano da costa preto forrado de tecido vermelho complementado por “alvas camisas bordadas até o ombro e pequenas mangas, torço e chinelas brancas em cetim, bordados a seda ou a ouro, de acordo com as posses”. Nóla não deixou de mencionar o “realce” dos “correntões com bentinhas”, dos vistosos braceletes e das argolas de ouro.

Segundo Nóla, “as Pretas da procissão” realçadas a ouro são as mesmas senhoras que negociavam no antigo Mercado Modelo de Cachoeira “de segunda a quinta-feira” e, quando em comemoração à padroeira nas festas de sua irmandade, exibiam “o derrame de ouro sobre a pele preta e lustrosa”, de modo a aflorar a descendência africana. Destaca, no entanto, que em outras cerimônias religiosas, como casamentos, batizados e novenas, os trajes eram coloridos e “as saias bem rodadas sobre anáguas engomadas e endurecidas com o tempero de goma e limão” (Nóla ARAÚJO, 1987: 72).

Nóla começou a escrever fazendo poesia lírica com expressivo olhar para o cotidiano e, em 1981, seus poemas foram reunidos e publicados sob o título *Expressão*. O segundo romance, *Caretas*, foi escrito em 1970 e publicado somente em 1997. Entre 1985 e 1998 publicou o livro *Vosmicê, Bahia!* e mais de trezentas crônicas no Caderno *Municípios do Jornal A Tarde*. Pelo menos uma centena de suas crônicas está reunida na coletânea *Crônicas de um tempo* (2000), na qual reafirma o caráter memorialista da sua escrita marcada pelas raízes culturais cachoeiranas. As crônicas percorrem suas memórias de infância e recorrem aos cheiros, sons, sabores, à arquitetura e à vestimenta.

O sobrado onde cresceu em Cachoeira é tema recorrente, com destaque à imponência arquitetônica que marca o “estado de grandeza, de poderio, pleno de história” de outra época. A construção remete às lembranças do “amanhecer à sua sombra” que “era doce e tranquilo

através das portadas um tanto longas e pesadas”. Estas se abriam junto com as janelas e “um banho de luminosidade lambia os móveis, o assoalho bem cuidado, as coisas por ali dispostas” (Nóla ARAÚJO, 2000: 46 47).

Em *O quarto dos Santos* reitera que “havia uma suavidade na praça, no sobrado e no tempo”, no “viver quieto, varando a cidade para a linha do horizonte”. Descrito como simples, bonito e enigmático, o quarto dos Santos era “caiado num branco meio azulado”, paredes cheias de quadros com imagens de santos, o que induzia os mais velhos a levarem “a mão à testa”, ensaiando o sinal da cruz, quando passavam em frente. Nas entrelinhas, Nóla situa o rito como gerador de *Axé* (ou de sacralidade) através da pergunta: “Seria esse quarto santificado tão somente pelo costume nascido e crescido no dia-a-dia?” (Nóla ARAÚJO, 2000: 63).

Aquele sobrado, um de seus últimos artigos, aos 87 anos, publicado em *A Tarde Municípios* de 6 de março de 1998, dá sinais de seu interesse pela escrita em “diversos rascunhos até em pontas de papéis machucados” que anunciavam a “pequena arte em dizeres de uma poesia sujeita à censura dos mais velhos” que a chamavam de “um tanto preguiçosa tão somente porque sonhava”. Deixa indícios de sua última visita à Cachoeira, ao lamentar o estado de deterioração do imóvel, e finaliza:

Esse sobrado consta de um ponto alto em minha vida. Ali, pelo matrimônio, tornei-me mãe de família e trouxe ao mundo duas filhas, tantos amores de um tempo especial em que a vida nos surpreende em dádivas, a enxergarmos as coisas sob uma certa luz de crepúsculo dourado a flutuar em fulgor trêmulo (Nóla ARAÚJO, 2000: 267)

O afeto é condutor das memórias deixadas por Nóla, tanto na sua escrita como em sua trajetória no Terreiro, o que foi evidenciado pelas pessoas que conviveram com ela. Dona Antônia, que mora no Terreiro da Casa Branca desde os seis ou sete anos de idade e ajudou Nóla nos cuidados com os trajes da Orixá, também ajudava nas compras dos itens do acarajé oferecido como obrigação no dia da festa de Oyá. Dona Antônia era engomadeira, trabalho de importância em terreiros de candomblé, pois as anáguas engomadas dão volume às amplas saias usadas nas festas. Descreve com propriedade as roupas que viu e manuseou e ressalta a exuberância da Orixá cuja principal característica visual é o brilho. Esse brilho se reflete nos olhos de Dona Antônia ao falar de Nóla ou de Oyá IgBalé, com saudade ou admiração (Antônia Maria dos SANTOS, 12/11/2017, entrevistada por Marijara Queiroz. Transcrição no apêndice).

A fusão de energias entre o corpo e a roupa que o veste ou entre a pessoa e a divindade que a toma, é compreendido como o conjunto visual e sensitivo formado por: corpo, roupa, movimento, forma, sensações e êxtase. Essa conjunção marca a indissociabilidade do que pode

ser visto e do que só pode ser sentido ou esteticamente experimentado. Na percepção de Roger Bastide (1978: 201-202), as dimensões subjetivas do transe compreendem o lado místico e o psíquico “regulado segundo modelos míticos” como uma “repetição dos mitos”. A possessão é “um fenômeno de metamorfose da personalidade: o rosto se transforma, o corpo inteiro torna-se um simulacro da divindade”. Bastide vê o êxtase no candomblé como um “ritual-experiência-vivida”.

Para além de uma repetição de modelos míticos, o transe é uma forma de reviver os mitos e a cosmologia que constitui o candomblé por meio de uma experiência dinâmica, pois é através da possessão que a “comunicação com os orixás é vivida como uma experiência de grupo”, de modo que as “danças e os textos rituais dão a conhecer sua origem, sua história e sua significação” (Juana Elbein SANTOS & SANTOS, 1994: 53). Muniz Sodré (1997: 33) acrescenta que o transe, na liturgia Ketu, “reivindica a presença concreta do indivíduo”, tanto quanto do seu Orixá, para que se “realmente e transmita a força necessária à expansão da pessoa e do grupo”, no caso, a comunidade do terreiro. Essa concepção somática – “o primado do corpo na singularidade do ser humano” – exclui os registros profundos psicossomáticos, bem como a dominação da representação escrita, diferentemente das noções de individualismo introduzidas na mentalidade ocidental.

Se o corpo é o templo consagrado ao Orixá, a roupa é o invólucro que identifica a presença do divino nesse corpo e no espaço que ele habita, estreitando a convivência entre a natureza humana e sagrada no tempo em que permanece manifestado. É no corpo em plena vida que Orixá se manifesta para confraternizar e confirmar a importância da ancestralidade através do transe, bem como de toda a sequência litúrgica que envolve dança que atende ao toque e ao canto de louvação (SODRÉ, 1997).

Há objetos que conduzem ou aprofundam essa experiência corporificada, a exemplo da cinta de pano branco com nove bonecas de pano doada ao Museu e devolvida posteriormente ao doador. A cinta não ficava visível, era usada presa à cintura por baixo do banté durante o transe e simboliza os nove filhos mortos ou não nascidos de Oyá Igbalé. Nóna a carregava quando se integralizava com o plano ancestral através da Orixá manifestada. A lista de objetos retornados ao doador conta também com duas bonecas de pano com arame que eram usadas presas à altura do peito, no arremate do laço do *Ojá*. Simboliza, pois, a forte relação que a Orixá tem com os erês (as crianças).

Outras peças são acrescentadas à vestimenta para identificar a presença da Orixá na cerimônia. É o caso do *banté*, espécie de sobressaia usada na altura do peito, de modo a cobrir

o ventre, e do *adê*, *ojá* com franjas que simboliza uma coroa. Das vinte e oito (28) peças devolvidas destaca-se uma boneca de Oxum, cinco panos de axé e um enxoval de boneca composto por camizu, saia, ojá e pano da costa. As peças eram usadas no *Igbá*, assento ou assentamento da Orixá. Neste caso é possível que o enxoval seja parte do assentamento da residência de Nóla, uma vez que o *Igbá* da Casa Branca permanece no Terreiro sob os cuidados das Equedes, *iyás* (mães) de todas as orixás.

Vestir a orixá é a especialidade de Equede Dalvinha, a função é parte do seu sacerdócio, logo, é sagrada. “Quando o Orixá chega e incorpora na matéria, ele toma aquele *rum* [rodopio] na sala [barracão] depois entra [pro quarto de vestir] e troca a roupa toda. Bota aquela anágua bonita, a saia muito chique, o *banté*, os *ojás*”. Dada a aproximação, as Equedes estabelecem relação de afeto tanto pela Orixá que cuidam como pela roupa sagrada que as vestem e identificam. Considera que vestir a orixá

é um prazer que nós temos. É uma filha que nós temos. É aquele amor. Eu tenho aquele amor e pego aquelas roupas, aquelas anáguas bem lavadas, bem alvas, bem engomadas do Orixá, as saias. Porque o Orixá é muito vaidoso, usa argola. Então a gente bota um brinco na matéria [corpo] do Orixá pra ficar mais bonita, valorizar o Orixá. É aquele amor, a gente quer a filha bonita na rua [no barracão], quer a filha arrumada (Maridalva CONCEIÇÃO, 28/04/2021: pag. 4 e 5 de 7. Entrevistada por: Marijara Queiroz. Transcrição no apêndice).

De acordo com os preceitos religiosos do candomblé, Oyá Igbalé é a dona da coleção de trajes de candomblé ora estudada, pois apesar de ter sido usada por Nóla, é para a Orixá que se prepara a veste festiva e as insígnias que acompanham sua manifestação no *aiyé*. Conforme expresso por membros do Terreiro, a alta hierarquia religiosa da Casa Branca não foi consultada sobre o trânsito da coleção de trajes de Nóla e Oyá Igbalé para o Museu três anos depois de sua passagem.⁵⁸ Equede Dalvinha, no entanto, lembra que algumas peças da coleção foram ofertadas para pessoas de cargos ou de relações próximas à Mãe Nóla.

⁵⁸ Nos terreiros não existem conversas informais, há sempre uma intenção na fala pois a palavra é sagrada, não pode ser desperdiçada. O silêncio é valorizado na mesma medida que a paciência para aprender por meio da observação e da oralidade cantada. A confiança é a medida da fala e a presença é o valor de seu conteúdo. Assim, consideramos as entrevistas não registradas em meio audiovisual durante nossa permanência no terreiro com: *Elemaxó* Léo, Equede Sinha, Egbome Nice e Ogã Tônho de Ogun.



Imagem 13: Adê (coroa) de Oyá Igbalé. Cetim de seda branca com bico de renda e aplicação de miçangas. Identifica a presença da Orixá na cerimônia, símbolo de realeza, majestade e poder. Ficha nº 79 do apêndice. Coleção Nóla Araújo. Acervo do Museu do Traje e do Têxtil. Foto: Marijara Queiroz, 2019.

Para o *candomblé* é necessário cumprir todos os rituais de passagem no *axexê* em nome da ancestralidade. Equede Sinha diz que o *axexê* é um ritual de “despedida”, já que se refere ao encaminhamento “da alma da pessoa para o *Orun*”. Explica que é uma “obrigação, que pode durar de três a sete dias, [e] é feita sem corpo presente. Parte acontece no quarto de Babá Egun e a outra com a comunidade e a família do falecido em uma cerimônia no barracão” (Geronice BRANDÃO, 2016: 103). Equede Dalvinha descreve, porém, um ritual de corpo presente que ocorre quando a pessoa ocupa altos cargos religiosos dentro do Terreiro.

Quando a pessoa morre tem uma obrigação que faz, a mãe de Santo faz no barracão, veste a pessoa que morreu de Orixá. Veste de saia, de camisa, de bata, de torço, bota fio de contas, enfeita a pessoa toda quando a pessoa morre (Maridalva CONCEIÇÃO, 28/04/2021: pag. 6 de 7. Entrevistada por: Marijara Queiroz. Transcrição no apêndice).

O *axexê* envolve decisões sobre os trajes, comumente distribuídos dentro do próprio *egbé* para reintegração do *axé*. Os objetos associados ao culto permanecem no terreiro como o *Igbá-Orixá*, no *peji* (quarto sagrado). O *Igbá*, literalmente cabeça em Iorubá, é a representação da Orixá neste mundo através de objetos que podem ser cabeça, pedra, talha, boneca, etc. O *Igbá Orixá* de Nóla foi mantido no *peji* das ancestrais, na casa de Exú, posição definida pela sua qualidade de Oyá. O *Igbá* da Oyá de Nóla pode ser descrito fora do universo religioso como uma boneca vestida com os trajes característicos da Orixá. As equedes da Casa Branca seguem fazendo o *Osè*, que significa “cuidar, limpar a Santa, trocar a roupa da Santa”. Nessa função, se “arruma a sainha, arruma o laço, o enfeite” da Orixá (Maridalva CONCEIÇÃO, 28/04/2021: pag. 2 de 7. Entrevistada por: Marijara Queiroz. Transcrição no apêndice).

O *Igbá-Ori* (para alimentar a cabeça) pode ser descrito como utensílios de louça, barro ou madeira que, “se for Santa de idade [Orixá mais velha de feita] bota uma sainha no

assentamento, no *Igbá*, um pano da costa e um *ojá*”. Oyá, “quando não é Igbale”, pode usar esse enxoval do *Igbá* de cores diversificadas, com predileção para rosa e vermelho. Yemanjá, Oxum, Nanã e as orixás femininas usam “saia com *banté* e um *ojá*” no *Igbá-Orixá* e, “se quiser, pode botar um fio de contas enfeitando”. Para a execução deste trabalho, o traje da Equede é específico: “camisa, pano da costa, *ojá* na cabeça e saia”, tudo branco (Maridalva CONCEIÇÃO, 28/04/2021: pag. 2 de 7. Entrevistada por: Marijara Queiroz. Transcrição no apêndice).



Imagem 14: Sainha (ou Pano de Axé) usada no *Igbá* (assentamento) de Oyá Igbalé de Nóla. Em algodão branco com pregas palito. Ficha nº 34 do apêndice. Coleção Nóla Araújo. Acervo do Museu do Traje e do Têxtil. Foto: Marijara Queiroz, 2019.

Não vimos o *Igbá* de Mãe Nóla ou a Oyá Igbalé dela com assento na Casa de Exú, o mensageiro entre os dois mundos – dos vivos e dos orixás e ancestrais. Sabemos, no entanto, que os materiais desta Orixá são orgânicos e rústicos como o barro, a palha da costa, o bambu e o algodão. Parte do enxoval de assentamento que permanece no Museu do Traje e do Têxtil é do *Igbá-Odú* de Nóla assentado em sua residência. *Igbá-Odú* pode ser descrito como o recipiente (a cabaça) que armazena o segredo dos caminhos e poucas pessoas o possuem, pois é a representação da “indicação de adivinhação pelo oráculo de *Ifá*”, uma “predestinação”. (Mãe Stella SANTOS, 2010: 180). Nóla, de fato, tinha um *Ifá* completo e a cadeira sacerdotal em sua casa, de acordo com declaração do doador e das imagens da exposição temporária, em 2011, que reuniu outros objetos ao traje para biografar Nóla. Os panos usados no *Igbá-Odú*, doados ao Museu, foram documentados individualmente ou agrupados em conjuntos e denominados panos de *axé*.

Além das memórias, Dona Antônia guardava na sala de sua casa em uma peanha uma boneca dada em vida por Mãe Nóla, da qual se orgulhava. A boneca também pode ser lida como a representação da Orixá em sua versão *erê* (criança), em estado de pureza comparável ao infantil, e reforça a relação de proximidade que Oyá Igbalé estabelece com as crianças. Este *erê*

se apresenta com o traje inteiramente branco, poucas insígnias e um fio de contas azul cristalino, o que associa esta representação à Yemanjá, orixá que regia a cabeça de Dona Antônia, apesar de esta nunca ter sido efetivamente iniciada no candomblé⁵⁹, o que sela a relação afetiva estabelecida entre as duas ao longo da vida. Outra boneca similar ficou aos cuidados do Ogã Luiz, filho caçula de Nóla.



Imagem 15: Erê de Oyá que representa Yemanjá na casa de Dona Antônia Maria Santos, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia. Foto: Marijara Queiroz, 2019.

Quanto às roupas da Orixá, é mais recorrente que após o falecimento da filha de santa estas sejam distribuídas entre as demais filhas de Santas do terreiro, especialmente as filhas pequenas (aprendizes mais jovens) e pessoas mais velhas. Por vezes, as roupas são expostas em mostruários ou vitrines para que as iniciadas possam escolher, pois “a roupa é uma lembrança que todos querem da pessoa quando ela morre”, especialmente uma pessoa como Nóla, comprometida com o exercício do seu sacerdócio. Especialmente de uma Oyá Igbalé tão velha de feita quanto cheia de *axé* (Maridalva CONCEIÇÃO, 28/04/2021: pag. 4 de 7. Entrevistada por: Marijara Queiroz. Transcrição no apêndice).

Como Nóla tinha assentamento em sua residência e *Igbá-Odú* que garante a leitura e decisão sobre os caminhos, muitos objetos de culto estavam fora do Terreiro quando ela faleceu. As pessoas entrevistadas na Casa Branca, de forma mais explícita ou implicitamente, estranharam o destino dado à coleção e externaram o desejo de reintegração do *axé* contido nos trajes de Oyá Igbalé usados por Mãe Nóla ao *Egbé*, ainda que parcialmente. Euede Dalvinha considera que se fosse do interesse da família, “eles podiam continuar conservando” algumas peças e que distribuíssem outras de menor interesse no Terreiro. Contudo, respeita a decisão de

⁵⁹ Dona Antônia morou no Terreiro desde os sete (7) anos de idade e participou do cotidiano do Terreiro da Casa Branca. Entretanto, sua condição física se debilitou gradativamente e limitou sua participação como iniciada na religião. Dona Antônia faleceu em 07-07-2021, durante esta pesquisa.

doar a coleção ao Museu.

O doador concedeu entrevista para a dissertação de Ana Maria do Nascimento, em 17 de junho de 2014⁶⁰, em que esclarece termos consensuais da doação com Nóla, sua avó:

Ela viveu 93 anos de idade, então aos 92 anos ela começou a perceber que era o momento de tomar algumas decisões sobre o que ela queria de legado e então conversou comigo e me disse que tinha uma preocupação do destino dessas roupas porque queria que elas fossem preservadas e na época eu era membro do conselho de cultura do Instituto Feminino da Bahia e acompanhei de perto a instalação do Museu do Traje e do Têxtil então sei que tudo é muito bem conservado e conversei com ela sobre o museu e ela tomou a decisão, então não tive que pedir permissão para toda a família, pois a decisão foi dela e toda a família apoiou muito e me entregaram as roupas (Ana Maria NASCIMENTO: 122).

O predomínio do branco no tecido é a principal via de conexão dos trajes de Oyá Igbalé com a coleção do Museu do Traje e do Têxtil, uma vez que as condições técnicas favoráveis para preservação foi o motivador da proposta do doador, que obteve o consentimento de sua avó em vida⁶¹. No ato da doação, externou interesse em fazer uma exposição comemorativa ao centenário de nascimento de sua avó, o que veio a ocorrer em 2011, sob o título *Mulher, Fé e Poesia: centenário de Nóla Araújo*.⁶²

No artigo “Renda de bilro”, publicado no *A Tarde* de 22 de abril de 1994, aos 83 anos, Nóla fala das “coisas esparsas, comunicativas de um tempo já enrolado nas dobras do passado” que a “confundem em termos recordativos”. Dá sinais de que gostaria de “ficar bem com as coisas ao redor” sob a justificativa de que sua forma de viver sempre foi marcada pela disposição diária de se “transformar”, numa associação à Orixá. (Nóla ARAÚJO, 2000: 248). Os detalhes narrativos dos cenários de suas crônicas e a preocupação declarada com as coisas ao seu redor dão indícios de que Nóla, na condição de *Yá Dagã* com *Igbá-Odú*, consultou o jogo de búzios e agenciou seu legado juntamente com Oyá Igbalé. Nesse caso, o doador passou a ser mediador.

As Equedes Sinha e Dalvinha afirmam que Nóla foi a primeira mulher branca a ser iniciada no Terreiro da Casa Branca. Essa diferença não se impôs como obstáculo para o

⁶⁰ Transcrição da entrevista do doador no apêndice da dissertação disponível em: http://www.ppgav.eba.ufba.br/sites/ppgav.eba.ufba.br/files/dissertacao_ana_nascimento_final.pdf

⁶¹ Além do registro da entrevista transcrita constar no apêndice da dissertação de Ana Maria Barbosa do Nascimento, o doador da coleção, neto de Nóla, também afirmou no momento da doação que sua avó tinha conhecimento sobre sua intenção e consentiu com a doação. Reiterou esse consentimento em 23 de maio de 2019, quando conversamos sobre esta pesquisa em sua residência, em Salvador, ocasião em que exteriorizou sua indisponibilidade para novas entrevistas relacionadas ao tema.

⁶² Mais informações sobre a exposição *Mulher, Fé e Poesia* (2013) no capítulo 5 desta tese.

crescimento religioso, tampouco para o seu trânsito e integração à comunidade, pois era uma mulher “muito simples, muito boa, muito pura [...] séria, respeitadora, tratava todo muito bem, tinha carinho por todos, abraçava todos, tinha dedicação por todos”. (Maridalva CONCEIÇÃO, 28/04/2021: pag. 7 de 7. Entrevistada por: Marijara Queiroz. Transcrição no apêndice).

Ser branca, empresária bem-sucedida e escritora são categorias decisivas que explicam o ingresso da coleção de trajes de Nóla e de Oyá Igbalé no Museu, pois esse perfil adere ao da maioria das doadoras que contribuíram com a formação do acervo têxtil da FIFB, em 1933. O traje de candomblé tem precedente na coleção de trajes de baiana que pertenceu a Florinda Anna dos Santos e foi adquirida por Henriqueta Catharino em 1946, compondo a coleção de arte popular até 2002, quando foi deslocada para o Museu do Traje e do Têxtil, no terceiro andar do edifício da FIFB. O diferencial deste acervo está na seleção dos objetos sobre a cultura material a partir de olhares femininos, de modo que o acervo é formado e musealizado por mulheres, sobre mulheres e para mulheres. No Museu do Traje e do Têxtil o público feminino ocupa posição central.

O brilho de Nóla como empresária e escritora, comungado à sua branquitude de origem, a classifica (na condição de proprietária), e a seu neto (na condição de doador), como partícipe da classe social representada pelo Museu. Nesse caso, gênero, classe e raça são categorias basilares ao sistema classificatório que começa a ser produzido antes da chegada das peças ao Museu ou setor de documentação, pois foram selecionadas pelo doador que acordou os termos da doação com a diretora do Museu a partir das orientações da própria Nóla (e Oyá Igbalé), que concordou com a doação, conforme declarou o neto.

Na leitura da exposição de longa duração do Museu do Traje e do Textil, Joana Flores (2017: 118) afirma que nesse museu o feminino tem cor e essa cor é branca, ao contrapor a identificação dos nomes das mulheres brancas representadas na exposição ao anonimato de mulheres negras, representadas apenas em uma vitrine com quatro exemplares da indumentária de crioula. O conjunto de peças pertenceu a Florinda Anna e foram interpretadas como ilustração do próprio “cenário da escravidão”, que contribui com a reiteração das relações de trabalho subalternizadas representadas pelo traje que foi de escravas de ganho, crioulas ou baianas de acarajé, que atualmente ainda usam “saias, batas/camisas, colares, torços e panos da costa” em suas atividades cotidianas.

De acordo com Lourenço Cardoso (2010: 611), na nossa sociedade “ser branco é considerado como padrão normativo único”, de modo que a branquitude se resguarda na ideia de invisibilidade enquanto se estabelece como “lugar de privilégios simbólicos, subjetivos,

objetivos”. Se expressa através de formas materiais e palpáveis por meio das quais elabora discursos, representações sociais e reproduz “preconceito racial, discriminação racial ‘injusta’ e racismo”. Desse modo, “problematizar a branquitude na sua diversidade pode contribuir para ampliar e aprofundar o conhecimento sobre as sutilezas da lógica de classificação social” (CARDOSO, 2010: 615).

As doações expressam o desejo de manter-se vivo em memória como parte do grupo social que o Museu representa, as classes economicamente mais favorecidas. Ainda que seja um museu formado por mulheres, a representação de mulheres negras é silenciada ou subalternizada, bem como o legado de matriz africana referenciado pelo candomblé. Nesse sentido, o deslocamento do traje do Terreiro para o Museu promove um deslocamento de sentidos do traje, pois fragmenta o universo simbólico para dar materialidade à memória representativa de Nóla Araújo, e não de Oyá Igbalé.

Assim, os agenciamentos se deram nas dimensões simbólicas ou religiosas, pessoais e institucionais. O campo religioso tem como agente a orixá Oyá Igbalé e o universo simbólico que a representa. Nas dimensões pessoais temos um conjunto de agentes que compõem a cadeia operatória do processo de musealização que envolve seleção, doação, documentação, conservação preventiva, pesquisa e exposição. As agências institucionais estão polarizadas ou atravessadas entre o espaço sagrado do Terreiro e o espaço profano do Museu. O trânsito do objeto define sua agência ao tempo que o agenciamento define ou redefine esse trânsito.

CAPÍTULO 2

O TRAJE DE CANDOMBLÉ DE OYÁ IGBALÉ

O candomblé que aqui tratamos foi identificado por Reginaldo Prandi (2001: 44) como “a religião dos orixás formada na Bahia, no século XIX, a partir de tradições de povos *Iorubá*, ou *Nagô*, com influências de costumes trazidos por grupos *Fons*, aqui denominados *Jejes*, e residualmente por grupos africanos minoritários”. O candomblé baiano de origem Ketu se propagou pelo Brasil como uma espécie de modelo para o conjunto de religiões dos orixás, enquanto o de origem Angola, embora tenha adotado os orixás e absorvido ritos iorubá, foi fundamental na constituição da Umbanda em São Paulo e no Rio de Janeiro.

De acordo com Mãe Stella de Oxossi⁶³, há uma “união entre os povos *banto* e *jeje* no que se refere aos rituais”, devido à necessidade de celebrar todos os ancestrais de “todos os tempos e nações”. Nas cerimônias do candomblé é importante que os “filhos de santo tenham conhecimentos de toque, de danças e de cânticos” das diversas nações, pois “*egun* não tem bandeira”, enfatiza (Stella SANTOS, 2010: 41). Equede Sinha, da Casa Branca, também ressalta a importância de celebrar os ancestrais das diversas nações (*Jeje*, *Angola*, *Ketu*), sobretudo nas cerimônias fúnebres (Geronice BRANDÃO, 2016: 103). Assim, ainda que haja um predomínio de modelos *Nagô* nas cerimônias públicas, os terreiros *Ketu* também cultuam ancestrais de todas as nações e origens africanas reagrupados na diáspora.

Segundo Vivaldo da Costa Lima (1974: 78), “Das antigas nações africanas que se fixaram na Bahia nos séculos XVIII e XIX e que foram submetidas pelo contato a variados graus de mudança e assimilação, ressalta a dos *Iorubás-Nagôs*” como centralizadores do processo de aglutinação dos africanos de diferentes origens étnicas. *Nagô* é um termo pejorativo (piolho, em Iorubá) usado para identificar os povos originários de *Oyó*, *Ketu*, *Ijexá*, *Egbabo*. O termo foi ressignificado e aceito pelos povos Iorubá que se aglutinavam por meio da língua e dos ritos.

De acordo com Juana Elbein dos Santos e Deoscoredes Maximiliano dos Santos, Mestre

⁶³ Mãe Stella de Oxossi, Maria Stella de Azevedo Santos (1925 - 2018) foi a quinta Yalorixá do Ilê AxéOpô Afonjá (1976-2018). Exerceu sua função sacerdotal com a mais elevada dedicação, por isso é considerada uma das maiores referências da religiosidade afro-brasileira da atualidade. Em 2005 foi uma das 52 brasileiras indicadas ao Prêmio Nobel da Paz. (SHUMAHER & BRASIL, 2007: 137).

Didi (1994: 48), os nagô são os sudaneses que ocupavam o ocidente da África e chegaram ao Brasil na segunda metade do século XIX. Os povos de origem Nagô concentraram-se nas áreas urbanas das cidades, o que permitiu a comunicação e a organização de “guetos” que ajudariam a preservar seus cultos trazidos da costa do continente africano. O chamado “sistema *nagô*” é uma unidade cultural baseado na oralidade e originário do “laço mítico de *Ilê-Ifê*”, berço da propagação de sua cultura pelo território das atuais Repúblicas do Benin e do Togo. Apesar de falarem diferentes dialetos, os Nagôs tinham o Iorubá como tronco linguístico comum e “consideravam-se descendentes de Odùduwà, entidade mítica reconhecida por todas as nações Iorubá”.

Dentre os Nagôs, a nação Ketu se destacou devido à organização política e social estruturada. Por meio da língua e da cultura dominaram as nações provenientes do império de Oyó de modo que, no processo diaspórico, todos os povos compreendidos como Ijexá – “de Popo, de Ketu, de Sabè, de Egbá e Egbado” – foram denominados Nagô na Bahia. Esses estabeleceram o culto aos orixás, entidades divinas, e o culto aos Eguns⁶⁴, ancestrais ilustres. Na medida em que a prática religiosa se conformava à tradição Nagô, as “casas de culto familiar em que eram adorados os orixás” cresciam como importantes comunidades, longe dos centros da cidade, “em áreas denominadas Terreiros”. O primeiro terreiro dessa tradição que se tem registro, tanto orais quanto historiográficos, é o Terreiro da Casa Branca, que “foi fundado por três africanas de *Ketu*, uma delas era a sacerdotisa *Iyá Nassô*, suprema guardiã do culto a Xangô Afonjá, Orixá da casa do *Alafin*, reis de Oyó” (Juana E. SANTOS & SANTOS, 1994: 49).

Dessa forma, implantou-se na Bahia um culto com tradição de Oyó e de Ketu, sendo a Casa Branca o primeiro terreiro de culto público que “reagrupou quase todas as personalidades do mundo Nagô”, no qual “os Ketu desempenharam um papel preponderante”. Estabeleceu-se assim o candomblé Ketu, que logo se desdobrou em mais dois terreiros: o *Ilê Yá Omin Axé Yá Massê* (Terreiro do Gantois) e o *Ilê Axé Opô Afonjá*. Os três Terreiros de Candomblé permanecem em atividade.

A centralidade desses Terreiros no sistema Nagô não significa, porém, uma absorção integral por outras culturas do sistema religioso afro-baiano, haja vista o Recôncavo Baiano, que desenvolveu o “processo valorativo da cultura Iorubá” com forte “referência à cultura *jeje*”, expressão que alude aos povos Fòns do Noroeste de Ketu e norte do Abomé. “A expressão *jeje-nagô*, definidora de um processo aculturativo de múltipla origem”, comprova a participação de

⁶⁴ Os mortos, os espíritos dos mortos. Ancestrais.

outros grupos que resulta num modelo onde “predominam os elementos mais dramáticos do ritual e as formas simbólicas mais expressivas das culturas dos jejes, nagôs, angolas, congos e caboclos brasileiros” (LIMA, 1974: 86). Entretanto, esse predomínio dos modelos nagô e jeje nos terreiros de candomblé da Bahia não significa superioridade em relação às demais nações.

2.1. Oyá-Iansã: narrativas diaspóricas

*Oriki*⁶⁵ de Oyá:

*Oya kooro um ó geere-ge
Oya Kooro 'nla ó gàrà Ge
Obirin solada kooro nilé geere-geere
Oya kiomò ré lo*

Oia ressou a casa incandescendo brilhantemente,
Oia ressou com grande barulho. Ela corta com o raio,
Ela corta com o raio, é mulher arrasadora, que ressoa na casa
Sensual e inteligente. A Oia cumprimentamos para conhecê-la mais.
(Rosamaria BARBARA, 2002: 149)

*Epa Hey!*⁶⁶

Na cosmologia Iorubá, que exerceu predomínio em regiões da costa ocidental da África, Oyá é energia feminina, a divindade do Rio Niger, dos ventos e das tempestades. A origem do nome Oyá está ligada a um jogo de palavras Iorubá que Pierre Fatumbi Verger (2018: 175) nos explica a partir de um Oriki traduzido assim:

uma cidade chamada Ipô estava ameaçada de destruição, invadida pelos guerreiros Tapás. Para preservá-las foi feita uma oferenda da roupa do rei dos ipôs. [...] Esse precioso traje foi rasgado (*ya*) em dois para servir de almofada de apoio às cabeças de oferendas. Apareceu então, misteriosamente, uma água que se espalhou (*ya*), inundando os arredores da cidade e afogando os agressores tapas. Quando os habitantes de Ipô procuraram um nome para este rio que surgiu e se espalhou, *ya*, quando as roupas foram rasgadas, *ya*, decidiram chamá-lo *Odò Oya*.

No mito *Nagô-Iorubá*, Oyá está associada ao rasgo como corte ou divisão para que surja a multiplicação ou como morte para que surjam novas possibilidades de vida. Estabelece assim um círculo contínuo de relações entre seres naturais e sobrenaturais com a ancestralidade. Ainda segundo Verger, os Oriki de Oyá a descrevem bem:

⁶⁵ Versos de louvação para as divindades. In: SANTOS, Maria Stella de Azevedo. *Meu tempo é agora*. 2ª Edição: Assembleia Legislativa do Estado da Bahia, 2010.

⁶⁶ Saudação à Oyá no candomblé Ketu.

Oiá, mulher corajosa que, ao acordar, empunhou um sabre.
 Oiá, mulher de Xangô.
 Oiá, cujo marido é vermelho.
 Oiá, que embeleza seus pés com pó vermelho.
 Oiá, que morre corajosamente com seu marido.
 Oiá, vento da morte.
 Oiá, ventania que balança as folhas das árvores por toda parte.
 Oiá, a única que pode segurar os chifres de um búfalo.
 (Rosamaria BARBARA, 2018: 175).

Os mitos de origem das orixás apresentam variações que delineiam as qualidades distintivas de cada orixá que se individualizam no *ori* da pessoa que a carrega como guia. No caso de Oyá existem ao menos nove qualidades cultuadas no Brasil, além de outros nomes e derivações decorrentes das diversas nações de candomblé existentes no país. O conjunto de características físicas e comportamentais varia de acordo com as relações que a Orixá estabelece no panteão dos orixás e é fundado na origem mítica. Essas variações são identificadas especialmente pela vestimenta e pelas insígnias que a Orixá carrega.

O número nove está ligado a Oyá de diversas formas. Da manutenção do seu culto em regiões do antigo reino de Daomé, em alusão aos supostos nove braços do delta do Níger, à qualidade distintiva que a identifica como *Oyá Messan Orun*, senhora dos nove céus, que se manifesta através de diversos elementos que ela domina além do próprio Rio Níger. De acordo com Sara Jane da Silva (2009: 74), a forma de vento é a mais temida devido à sua força de provocar vendavais e tempestades com raios. “É possível pressupor que, nessa perspectiva simbólica, Oyá estaria presente em três elementos da natureza que são fundamentais à manutenção da vida, quais sejam: a água, o vento e o fogo”. Este último, como apropriação de elemento do mito gerador de Xangô, de quem também adquiriu o compromisso com a justiça.

Em outro mito, Oyá era infértil por ignorar as proibições alimentares que lhe recomendavam a carne de cabra e proibiam a carne de carneiro. Procurou um babalaô que além de revelar o seu erro alimentício recomendou uma oferenda aos deuses com retalho de tecido vermelho. Obteve a graça de ser mãe de nove crianças, o que se exprime em Iorubá pela frase “*Yá Omo Mesan*, origem do seu nome Yansã”, devido à entonação da pronúncia. Em contrapartida à benção dos nove filhos, recebe também a responsabilidade da criação do traje dos *Eguns* com o mesmo retalho vermelho, “roupas sob as quais, em certas circunstâncias, os mortos de uma família voltam à terra a fim de saudar seus descendentes” (VERGER, 2018: 174).

O rasgo do tecido surge mais uma vez como metáfora ao corte e o poder de

multiplicação, bem como à morte como marcador temporal do ciclo ancestral. Dessa forma, Oyá está tanto no nascimento como na morte, pois é a única orixá que enfrenta e domina os Eguns, transita entre o Ayiê e o Orun e equilibra o círculo da vida.

Em outro mito, Oyá vivia com Ogun, divindade do ferro, mas se deixou impressionar pela elegância e o brilho do deus Xangô, partindo com ele para seu palácio em Oyó. Olodumaré intercede para conter a fúria de Ogun, aconselhando-o a renunciar a Oyá sem recriminações e a perdoar a afronta de Xangô. Ogun, porém, é indulgente e persegue os fugitivos. Troca golpes de espada com Oyá e a divide em nove partes, uma para cada um dos nove filhos que tiveram juntos. Outra versão conhecida na diáspora nos dá dicas de como os chifres de búfalo foram incorporados ao ritual de culto:

Ogum foi caçar na floresta. Colocando-se à espreita, percebeu um búfalo que vinha em sua direção. Preparava-se para matá-lo, quando o animal, parando subitamente, retirou a sua pele. Uma linda mulher apareceu diante de seus olhos. Era *Oyá-Iansã*. Ela escondeu a pele num formigueiro e dirigiu-se ao mercado da cidade vizinha. Ogum apossou-se do despojo escondendo-o no fundo de um depósito de milho, ao lado de sua casa, indo, em seguida, fazer a corte à mulher-búfalo. Ele pediu-a em casamento e Oya recusou inicialmente, mas acabou aceitando. De volta à floresta não achou a sua pele e recomendou ao caçador não contar a ninguém que, na realidade, ela era um animal. Viveram bem durante alguns anos. Ela teve nove crianças, o que provocou o ciúme das outras esposas de Ogum. Estas, porém, conseguiram descobrir o segredo da aparição da nova mulher. Logo que o marido se ausentou, elas começaram a cantar: *‘Máa jê, máa um, àwòrenbe ninu àká’*, ‘você pode beber e comer (e exibir sua beleza), mas a sua pele está no depósito (você é um animal)’. Oya compreendeu a alusão; encontrando a sua pele, vestiu-a e, voltando à forma de búfalo, matou as mulheres ciumentas. Em seguida deixou os seus chifres com os filhos, dizendo-lhes: *Em caso de necessidade, batam um contra o outro, e eu virei imediatamente ao vosso socorro* (VERGER, 2018: 175).

A partir do mito observamos a tessitura do modelo de uma mulher intempestiva e furiosa que, quando contrariada, deixa-se levar à manifestação das mais extremas cóleras, sem, no entanto, deixar de proteger seus filhos. As versões que Verger nos apresenta toma como base sua etnografia em regiões de antigos reinos Iorubá, como Ilê Ifé, Daomé e Abeokuta (atualmente Nigéria, Benin e Togo), estabelecendo comparações com o candomblé de tradição Nagô-Iorubá concebido na Bahia.

De acordo com Kwasi Wiredu (2010: 1), não há, nas sociedades Iorubás, uma noção de religião na forma como o ocidente a compreende. A palavra religião nem sequer existe na língua Iorubá, de modo que sua aplicabilidade pelo projeto colonizador eurocêntrico a transformou em um conceito, já que constitui um problema epistemológico, uma vez que não há uma palavra única ou “tradução perifrástica” de religião para esta língua. No entanto, como apontou Mbiti

(1990), o fenômeno compreendido pelos europeus como religioso existe entre os povos africanos, que não vivem sem as práticas religiosas.

Podemos considerar que antes da invasão europeia a noção de religião para os Iorubás era predominantemente de caráter pessoal ou pessoal-institucional quando aplicado a grupos, de modo que a religião se constitui como um conjunto de códigos de ética, comportamento e relações que a pessoa estabelece com o sagrado. Nessa relação direta o culto é individualizado e a oferenda, neste caso, é o alimento da cabeça para que esta esteja em equilíbrio com o grupo.

Wanderson Flor Nascimento (2016: 153) parte do pressuposto de que “as heranças africanas nos candomblés não são baseadas em binarismos ontológicos”, ou seja, não há, em seu conjunto cosmológico de crenças, lendas, mitos e ritos, um rompimento brusco entre a vida e a morte nem distinção entre este mundo, o Aiyê⁶⁷, e outro mundo, o Orun⁶⁸. Esse pensamento se respalda na concepção Iorubá da personalidade humana, de acordo com Wande Abimbola (1971: 2), na qual o mundo é formado por elementos físicos, humanos e espirituais nos dois planos de existência, Aiyê e Orun. O Aiyê é o plano da existência humana, “das bruxas, dos animais, pássaros, insetos, rios, montanhas”, enquanto o Orun é o domínio dos orixás, representantes de Olodumaré, divindade suprema Iorubá, e dos ancestrais.

Os orixás são divindades que constituem o panteão Ketu-Nagô do candomblé e que viveram entre os humanos, contribuindo com missões ou habilidades específicas para a formação do mundo e suas relações. Ogun e Orumilá são seres sobrenaturais que viveram algum tempo como humanos. Através dos *Odu*, “textos rituais conservados oralmente e reagrupados em dezesseis partes que constituem arquivos milenares e referem-se a todos os aspectos da vida Iorubá, é possível reconstituir a genealogia dos orixás”. Cada orixá “tem função cósmica, social e pessoal” e é um poder capaz de agir separadamente ou simultaneamente nos três níveis, em relação ao grupo ou a cada indivíduo (Juana E. SANTOS & SANTOS, 1994:51).

Em princípio, orixá é um “ancestral divinizado” que estabeleceu vínculos em vida e exerce “controle sobre certas forças da natureza”, como o vento, o trovão, as águas. Orixás foram pessoas que exerceram trabalhos como a caça, a pesca e a metalurgia ou detinham conhecimentos específicos, como a medicina natural. A transmutação para orixá exige, porém, que a pessoa seja dotada de *Axé*⁶⁹ e se submeta a uma descarga de sentimentos muito fortes, a

⁶⁷ Literalmente, significa “o universo” e num entendimento mais popularizado nos Terreiros, significa “este mundo”, o mundo material. (SANTOS, 1993).

⁶⁸ Mundo invisível, plano espiritual, o mundo dos Orixás. (SANTOS, 1993).

⁶⁹ Segundo Mãe Stella (2010), Axé é uma energia, um poder de realização através do sobrenatural.

ponto de provocar uma espécie de “metamorfose emocional”, a partir da qual a materialidade da pessoa se dissolveria, restando apenas o seu poder em estado de energia pura: o orixá. Cada orixá estava ligado a uma cidade ou a um império inteiro e seus cultos eram regionalizados ou nacionalizados conforme a expansão dos domínios (VERGER, 2018: 26).

A filosofia africana, de acordo com Banza Mwepu Mulundwe & Muhota Tshahwa (2007: 5-6), como qualquer outra filosofia “não pode partir senão da tradição oral africana, dos mitos dos nossos ancestrais”. Portanto, nasce da hermenêutica e a partir da interpretação e da “releitura dos signos: mitos e diversos símbolos”. O mito, neste caso, é uma linguagem que elabora um discurso racional que versa sobre nossa existência no mundo. A mitologia dos orixás estabelece padrões de personalidade baseados na genealogia e nas histórias de vida natural ou sobrenatural das orixás. Esses padrões não são rígidos, pois consideram as nuances das qualidades distintivas e do enredo com outros orixás, de modo a reorganizar famílias cosmológicas. Por isso, a mitologia tem papel preponderante na formação do caráter particular e diferenciado da pessoa de maneira a equilibrar os elementos da personalidade.

De acordo com Wande Abimbola (1971), a concepção Iorubá de personalidade humana é parte da visão e da estrutura da cosmologia Iorubá, que não se constitui na noção do binarismo opositor, uma vez que não existem forças exclusivas a serviço do bem ou do mal. Todo orixá, assim como todo indivíduo, é capaz de praticar o bem e o mal, que são ações e sentimentos relativos. Orixá pode castigar ou proporcionar bem-estar, trazer a doença ou a felicidade, a morte ou a fecundidade.

Entretanto, ações missionárias da igreja católica no ocidente do continente africano e no Brasil introduziram a representação dicotômica de mal em Exu, orixá da comunicação entre Aiyê e Orun, como se este correspondesse ao diabo. Nina Rodrigues (2008: 216-217) destaca a perseguição que o candomblé sofreu por ser considerado “prática de feitiçaria”, condenado pelo catolicismo, religião dominante, como também pelo “desprezo declarado” de “classes mais influentes” – brancos e não pretos – aos africanos e seus descendentes. A violência dos senhores de escravos, que inibiam cruelmente os cultos, foi transferida para a polícia no pós-abolição, sem apaziguamento ou compreensão sociológica. A imprensa baiana exercia influência sobre a opinião pública e contribuía para a manutenção da violência contra os afrodescendentes, pois forçava ação do Estado a favor da proibição e do combate às suas práticas.

Para Florestan Fernandes (1979), a tradição escravocrata vinculou fortemente a relação cor e posição social para espoliar e marginalizar os negros recém-saídos de um regime servil e sem condições de adaptação imediata ao novo sistema econômico urbano. Por isso, é

fundamental que haja a compreensão sobre essa dimensão violenta da escravidão e do projeto de colonização imposto, pois são fatores determinantes ao processo histórico de formulação das práticas de matrizes africanas implantadas na Bahia. Foi principalmente esse sistema de violência que forçou uma convivência íntima dos africanos escravizados com as demais culturas, sobretudo a católica europeia, desde os navios negreiros à casa senhoril (BASTIDE, 1978; FERNANDES, 1979; Maria de Lourdes SIQUEIRA, 1994; RODRIGUES, 2008).

No caso da ancestralidade afro-baiana, Maria de Lourdes Siqueira (1974: 56) assegura que das organizações criadas em decorrência desse processo, como as irmandades religiosas, a capoeira, os afoxés, os blocos afros e o candomblé, todas têm os orixás, “geges, angola ou nagô”, como base, ainda que tenham assimilado referências híbridas em suas “práticas socioculturais, políticas e religiosas que permeiam o dia a dia da população entre negros e não negros”. As irmandades, confrarias e ordens terceiras, fortaleceram a organização social dos africanos em comunidades, apesar de não ter essa finalidade, pois tinham como objetivo a congregação em torno da devoção de algum santo. Daí o surgimento de diálogos religiosos multiculturais que tinham por objetivo o acautelamento dos conflitos.

Ao analisar a expansão do culto aos orixás na segunda metade do século XIX, Lisa Earl de Castillo (2016: 141) traça a trajetória de Bamboxê Obitikô⁷⁰ e a rede religiosa afro-atlântica que se formou a partir dele, sobretudo seus vínculos com o negro Cândido Fonseca Galvão, conhecido como Obá II, baiano estabelecido no Rio de Janeiro. Observou que vários orixás eram mencionados nos escritos de Cândido, “sendo os mais comuns Xangô e Oyá”. Constatou também “que, muitas vezes, em vez de usar o nome de Oyá/Iansã, Cândido se referia a Santa Bárbara, mas atribuía-lhe características do orixá, como um ‘escudo africano’ e ‘os raios de Xangô’, seu esposo mitológico”.

Em uma sociedade que sistematicamente reprimia práticas religiosas africanas, essas referências públicas ao panteão afro-brasileiro por um personagem conhecido eram uma ousadia. Esse tipo de conteúdo em jornais baianos certamente atraía a atenção da elite nagô da qual Cândido Fonseca Galvão fazia parte, junto com Marcelina da Silva, Mãe Marcelina, *Iyalorixá* da Casa Branca, e Bamboxê Obitikô. Este último chegou à Bahia, vindo de Lagos, pouco antes da publicação do texto mencionado no jornal *O Monitor*, que falava da proteção de Ogun. Bamboxê era natural de Oyó e fazia parte da rede sociorreligiosa do pai de Cândido. Não

⁷⁰ Rodolpho Manoel Martins de Andrade, Bamboxê Obitikô, Babalaô, foi um Nagô liberto que estabelecia relações transatlânticas entre Lagos, Salvador, Rio de Janeiro e Pernambuco no século XIX, expandindo práticas do candomblé. Tinha relações com Marcelina da Silva, Ialorixá do terreiro *Ilê Axé Iyá Nassô Oká*, a Casa Branca. (CASTILLO, 2016).

há dúvida de que as afirmações de Cândido, certamente feitas verbalmente, além de serem publicadas em jornais, eram notórias entre o povo de santo da cidade (Lisa CASTILLO, 2016: 141).

Oyá é conhecida no Brasil como Iansã e seu culto se popularizou pela associação à santa católica Bárbara, devoção iniciada na Bahia no século XVII. É possível que a associação à orixá africana tenha cercado a santa católica desde sua chegada de Portugal, quando o casal Francisco Pereira do Lago e Andressa de Araújo trouxeram sua imagem e ergueram um altar de devoção fundando um morgado⁷¹, em 1641, ao pé da Ladeira da Montanha, no centro comercial de Salvador. O objetivo do casal era assegurar a herança dos seus descendentes a partir do acúmulo de bens na propriedade e cabia à Santa proteger esse patrimônio. Gradativamente, o morgado se converteu em mercado popular e a devoção se expandiu aos comerciantes, que passaram a chamar o local de Mercado de Santa Bárbara.

Após um incêndio nas instalações, o mercado foi desativado e reaberto mais tarde na Avenida J. J. Seabra, antiga Baixa dos Sapateiros, onde permanece até os dias atuais, reunindo pequenos comércios. Os comerciantes do Mercado de Santa Bárbara servem anualmente o caruru, comida afro-brasileira à base de quiabo, no dia quatro de dezembro, em homenagem à santa padroeira, trazida para o local atual há pelo menos 130 anos. A maioria desses comerciantes era membro da Irmandade de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, para onde a imagem foi transferida em 1987 e de onde sai anualmente para percorrer o centro da cidade acompanhada por uma multidão devota.

Santa Bárbara reuniu em torno de sua devoção uma das maiores festas populares do calendário religioso e festivo de Salvador e, dada sua natureza híbrida, extrapola o universo católico ao tempo que implode a noção de candomblé como culto uniformizado.⁷² A festa é uma confraternização entre a santa europeia e a divindade de matriz africana em diversas formas e expressões, de acordo com a região ou língua de origem do culto: orixá (Iorubá), vodun (Jejes, Fons), inkici (angola-banto), sendo por isso também conhecida como Matamba e Bamburucema.

Na tentativa de explicar a orixá a partir de uma interpretação perpetrada no colonialismo, Carla Bahia (2010: 34)⁷³ diz que, Iansã, “já esposa de Ogum, teria feito uma fantasia de búfalo

⁷¹ Lugares ou propriedades reservadas para acúmulos de bens familiares com o objetivo de assegurar a herança material aos seus descendentes. (SILVA, 2010: 45)

⁷² A Festa de Santa Bárbara é realizada anualmente no Largo do Pelourinho em 4 de dezembro. Assume características híbridas e é constituída por elementos tanto sagrados quanto profanos.

⁷³ Fonte: Cadernos do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC). Edição comemorativa à *Festa*

para fugir às escondidas” e se encontrar com Xangô, por quem era apaixonada. Versão parecida com o mito de origem Iorubá narrado por Verger, mas que apresenta Oyá como mulher que se disfarça para enganar Ogun, ao contrário da mulher disposta a abandoná-lo para viver com o Rei Xangô ou de lutar pela liberdade de escolha, como no mito Iorubá. Os ditados populares contidos nessa bifurcação religiosa concluem: “Não é que Iansã seja Santa Bárbara, é que Santa Bárbara é [filha] de Iansã”.

Oyá que engana e trai, o que justifica ter sido dividida pela espada do marido nas duas versões do mito – traído ou abandonado – é uma interpretação baseada no sistema patriarcal escravista implantado pelo projeto colonialista europeu e controlado, especialmente, pela igreja católica. Esse processo, gradualmente, nos apartou da cosmologia ancestral e se constitui como uma das faces mais perversas da institucionalidade do sincretismo religioso. Oyá, nesse caso, distancia-se da energia mítica feminina que acumula em seu poder força, coragem, inteligência e destreza para se movimentar e se transformar.

Juana E. Santos & Deoscoredes M. dos Santos (1994: 53) definiram essas distorções sistêmicas como “um grande atentado à harmoniosa concepção e dinâmica” do universo Nagô, pois não atuou somente na adaptação das divindades de acordo com as possibilidades de cultuar os orixás e preservar, em partes, os ritos que se constituíram como arranjos afro-atlânticos para manutenção de memórias cosmológicas. A imposição do sistema patriarcal como base colonialista foi definitiva no estabelecimento de novas formas de poderes e domínio dos homens dentro das estruturas sociais fundamentalmente mantidas por mulheres, como o candomblé.

No processo diaspórico, Oyá-Iansã, tanto no Brasil como nas Antilhas, incorporou o “temperamento sensual e voluptuoso”, que pode levar as filhas desta orixá a “aventuras amorosas extraconjugais múltiplas e frequentes, sem reserva nem decência, o que não as impede de continuarem muito ciumentas” mesmo enganando seus companheiros. Por outro lado, e possivelmente pelas mesmas circunstâncias, o arquétipo de Oyá “é o das mulheres audaciosas, poderosas” capazes de ser absolutamente fiéis e leais, “caso não sejam contrariadas” (VERGER, 2018: 176). Ou seja, uma mulher de temperamento dual, enérgico, porém imprevisível, instável, podendo ir do autoritarismo à maleabilidade, se for agradada ou corrompida.

Mesmo se dedicando a compreender a origem mítica da orixá na África, bem como seu

complexo processo de acomodação nos terreiros de candomblé a partir da diáspora africana, Verger, francês radicado na Bahia, renascido Fatumbi e Babalaô em território africano, sacerdote do culto aos Eguns no *Ilê Agboulá*, Obá de Xangô do Afonjá, dentre outros cargos sacerdotais que assumiu em importantes terreiros da Bahia, cometeu distorções interpretativas ao partir da lógica androcêntrica, que imputa uma visão geral supostamente neutra a partir da perspectiva masculinista, que circunscreve o comportamento feminino a partir do que o patriarcado impõe ou deseja da mulher.

Carla Akotirene (2019)⁷⁴ analisa a cosmologia de Oxum como fundamento epistemológico com base na diferença entre a noção de *Iyá* (mãe), que “reflete a categoria mais estruturante e fluida em termos sociais, políticos e espirituais do povo Yorubá”, e a noção de fêmea reduzida à maternidade a partir da procriação, para os ocidentais. Embasada na pesquisadora feminista nigeriana Oyèronké Oyèwúmi e em intelectuais brasileiras (Suely CARNEIRO, 2008; Lélia GONZALES, 2015), a autora refuta o olhar colonial sobre epistemologias afro-diaspóricas e critica a colonialidade moderna que

solapou das civilizações africanas o ponto de vista ancestral, ainda creditou gênero e sexualidade como marcadores estruturantes dos estudos feministas e de mulheres. Tais ‘bio-lógicas’ de masculino e feminino subsumiram a heterogeneidade de significados políticos inscritos nos corpos das mulheres posicionadas no mundo (Carla AKOTIRENE, 2019).

A crítica foca no perfil de Oxum interpretado por Verger, que associou a deusa das águas doces e férteis às mulheres sensíveis, vaidosas, graciosas, elegantes, ambiciosas, sensuais, charmosas, belas, obcecadas pela opinião pública e, principalmente, mais reservadas que Oyá, a escandalosa. A maternidade tributada a Oxum no Brasil é uma “caricatura colonizada” da “mãe chorona parideira, contrária aos direitos sexuais e reprodutivos das mulheres”. Essa representação suprime o caráter *Iyalódè*⁷⁵ que se baseia na liderança feminina e habilidades para negócios públicos, sobretudo os de caráter político, por meio da autoridade concentrada nas *Aiyabás*, mães ancestrais. (Carla AKOTIRENE, Carta Capital [on line] 21/10/2019)

Oyá foi a primeira esposa de Xangô, mítico *Alafin*⁷⁶ do império de Oyó, a que ele confiou missão de buscar um “preparado” que lhe permitiria lançar fogo e chamas pela boca e nariz. Contrariando a Xangô, Oya ingere a porção e toma para si o poder de cuspir fogo e

⁷⁴ Revista Carta Capital [on line] de 21/10/2019. Em: <https://www.cartacapital.com.br/opiniao/osun-e-fundamento-epistemologico-um-dialogo-com-oyeronke-oyewumi/>. Carla Akotirene é autora do livro *Interseccionalidades* da coleção *Feminismos Plurais* organizada por Djamila Ribeiro.

⁷⁵ Posto feminino elevado nos reinos de Ibadan e Abeokuta que significa “senhora encarregada dos negócios públicos. (BRANDÃO, 2016: 98).

⁷⁶ Rei, imperador.

chamas. “E, quando Xangô se recolheu para baixo da terra, em Kossô, ela fez o mesmo em Irá” seguindo-o até a morte (VERGER, 2018: 174). Nessa narrativa, Verger delineia um temperamento impetuoso, ardente e destemido associado às batalhas e conflitos. Oya não teme a morte e, por isso, ultrapassa-a.

É fundamental que se esclareça que a categoria “esposa”, de acordo com Oyèronké Oyèwúmi (2000: 4-5), funciona mais como um papel social do que como uma identidade estrategicamente implantada, em especial na iorubalândia. “A categoria [*iyawo*] geralmente traduzida como *esposa* não é o gênero específico, mas simboliza relações de subordinação entre quaisquer duas pessoas”. Desse modo, é difícil confundir a categoria mulher com esposa, uma vez que ser esposa é uma funcionalidade necessária, “uma fase de transição, no caminho para a maternidade”, que também não tem categoria de gênero definida, já que o corpo não é o alicerce da categorização de uma *Iyá* (mãe). Dessa forma, ser Mãe é mais desejado por mulheres como autoidentificação, pois a hierarquia social é determinada pelas relações sociais centralizadas em torno da *Iyá*.

De acordo com esse entendimento, no candomblé, *Iyaô* diz respeito ao filho ou à filha de santo recém-iniciado, sem distinção de sexo ou gênero. Se o iniciado for comprometido e fizer suas obrigações religiosas em dia essa fase dura em torno de sete anos, tempo que o/a *Iyaô* deve se concentrar no aprendizado sobre o terreiro e o candomblé. Nessa etapa a *Iyaô* “tem que aprender a dançar, cantar, responder aos cânticos comportar-se com dignidade e simpatia”, lembrando sempre que “hoje é o filho, amanhã, quem sabe?” (Maria Stella SANTOS, 2010: 41). Poder ser mãe ficou implícito.

Sobre teorias do corpo e sujeitos africanos, Oyèwúmi (1997: 42) evidencia a dificuldade que os pesquisadores ocidentais têm de compreender a categoria gênero para os africanos. Destaca, por exemplo, a confusão que cerca a identidade sexual de Òdùduwà, entidade progenitora em todo o território Iorubá, que figura como “mãe”, o princípio criador e gerador do mundo, mas também é chamada de “senhor” e “marido”. Este não é o único caso que exemplifica “o processo de patriarcalizar a história e a cultura iorubas”, a “confusão” está presente também na compreensão do termo *Oba*, que significa “governante”, sem identificação de gênero, e passou a ser associado a rei, categoria masculina, nos discursos Iorubá (re) criados a partir do processo de colonização europeia, tanto na África quanto no Brasil.

Como na África iorubana, no candomblé da Bahia Òdùduwà também é a divindade da criação, mas assume a categoria de gênero feminino, na maioria das vezes, uma vez que divide a responsabilidade sobre a vida no *aiyé* com Obatalá, co-partícipe do processo de criação, logo,

convertido a marido. De acordo com Cléo Martins (2011: 33), Agbeni de Xangô e filha de Oyá do *Ilê Axé Opô Afonjá*, Obatalá e a “polêmica Odudua (que para alguns é do gênero masculino)” são os “executores da criação”, acima dos quais estariam os “senhores absolutos” do universo, “Olodumaré, Olofin e Olorum”, uma espécie de santíssima trindade. Abaixo, estariam os demais orixás, já que os progenitores são chamados de orixás *funfun*⁷⁷, titulares do elemento branco, que se manifesta no panteão através de Oxalá, uma espécie de pai de todos os orixás.

O casal progenitor Odùduwà e Obatalá surge como um arranjo social imbricado na colonialidade, sobretudo pela institucionalização do catolicismo como religião dominante, que não compreende a categoria gênero para além da dualidade homem-mulher fundamentada no corpo biológico. Na impossibilidade de explicar a sexualidade de Odùduwà, adjetivada como polêmica mesmo com o arranjo de Obatalá como marido, o casal progenitor ocupa uma posição intermediária entre a tríade universal e o panteão dos orixás de modo que seus nomes se confundem com outros que se relacionam à criação do universo, denotando a interferência cristã na forma de conceber a existência humana.

No candomblé, como família refeita pelos vínculos afetivos e não apenas biológicos, a Iyalorixá cuida de todo o grupo familiar e carrega valores da construção cultural fêmea ao tornar-se mãe e ao “casar-se em cerimônia com a ancestralidade, independentemente da anatomia sexual corporificada”. No entanto, a estrutura da hierarquia religiosa e social “bancada naquela cultura familiar” através dos ritos de iniciação, cargos ou funções, pode revelar “como a dominação masculina se configura nesse arranjo pulverizado de poderes, que logicamente faz os homens com cargos religiosos transporem masculinidades aprendidas durante o contato com a cultura patriarcal” (Carla AKOTIRENE, Carta Capital [on line] 21/10/2019).

Nessa perspectiva, interessa-nos as interpretações sobre o comportamento feminino a partir da origem mítica da Orixá e suas ressonâncias decorrentes do processo diaspórico à luz de epistemologias feministas decoloniais.

2.2. Simbologias e iconografias

Sabemos que a Oyá Igbalé de Mãe Nóla girava em torno da coroa de Xangô Agodô em passos rápidos de dança, movimentos firmes e vibrantes embalados pelos *oriki* e os ritmos *aguerê*, *ilú* e *ego* (dinheiro) tirado dos atabaques. Segurava com as duas mãos o *Ajerê*, gamela

⁷⁷ Orixá *funfun* que significa orixá branco ou que veste branco, faz parte da família de Orixalá.

de madeira forrada com palhas de dendê e cheia de *acará* (= bola de fogo) + *ajé* (do verbo comer) ou acarajé (comer bola de fogo). O acarajé que gira na gamela na cerimônia para Oyá é jogado aleatoriamente nos presentes ou passado no corpo de alguns para limpar a energia da morte, *Icú*, não se deve pegá-lo, muito menos comê-lo. Os acarajés jogados são recolhidos e despachados no bambuzal, uma das moradas dos ancestrais no plano material.

De outro modo, o *Ajerê* (ou *agerê*) de Xangô é um ritual de consagração do *acará* que é servido entre os presentes na cerimônia que narra o mito do fogo que Oyá roubou de Xangô e guarda na boca. Quando presente na cerimônia, Oyá Kará é quem serve, mas, na ausência desta, pode ser servido por outra qualidade de Oyá. Nesse caso, em vez da gamela de madeira, o *Ajerê*, é o tacho de cobre com brasas de fogo ou com os *acarás* (acarajés) que simbolizam a bola de fogo.



Imagem 16: *Acarajé de Iansã do Engenho Velho*. Aquarela de Carybé reproduzida do livro *Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia*.

O nome *akará* vem do Golfo do Benim, na África Ocidental, e a forma popular como é chamado vem do modo como era anunciado nas ruas quando vendedoras passavam nas portas das casas gritando: “*acará, acará ajé, acarajé*”.⁷⁸ A tradição do acarajé, na Bahia, data do período colonial, quando mulheres negras – escravas ou libertas – preparavam-no durante o dia para vender à noite em cestos ou tabuleiros na cabeça pelas ruas da cidade. Iguaria da culinária afro-brasileira, o acarajé figura como elemento central da principal cerimônia pública para Oyá na Casa Branca e se popularizou como importante mercadoria que tomou as ruas das cidades, em especial, Salvador, Bahia.

O acarajé foi inscrito no Livro dos Saberes do IPHAN, como patrimônio cultural

⁷⁸ Acará refere-se ao bolo de acarajé feito na forma em que tradicionalmente é usado nas oferendas e Ebós. Neste caso, cada Orixá aprecia a iguaria de uma forma diferente, Oyá come o acará frito com sete pimentas da costa ou sete camarões sobre o bolo. Disponível em (Ofícios das Baianas de Acarajé): http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_oficio_baianas_acaraje.pdf.

brasileiro, em 10 de dezembro de 2004, com decisão final na reunião do Conselho Consultivo em 1 de dezembro de 2014, que teve como relator o antropólogo Roque de Barros Laraia e contou com a presença do então Ministro da Cultura, o músico e Obá de Xangô do *Afonjá*, Gilberto Gil.⁷⁹ O pedido de registro partiu da Associação de Baianas de Acarajé e do Mingau da Bahia, juntamente com o Centro de Estudos Afro-Orientais da UFBA e o *Ilê Axé Opô Afonjá*, representado por Mãe Stella de Oxossi. No parecer final, Laraia apresenta uma síntese da origem mítica do acarajé a partir da lenda narrada por Nancy Souza, *Iyalaxé* do Terreiro *Ilê Opô Aganjú*, que compreende o acarajé *como um rapaz subjugado a uma mulher* e nos diz que:

O acará era um segredo entre Oxum e Xangô. Só Oxum sabia preparar. Ela preparava, tampava a comida e dizia para Oyá que levasse na sua cabeça até Xangô. Oyá sempre levava e entregava sem olhar e Xangô se retirava da frente dela para comer sem ser visto, depois devolvia a panela vazia. Mas Oxum estava cansada das incursões de Xangô e decidiu dividir o marido com Oyá. Preparou novamente o *agerê* e disse a Oyá: Você vai levar para ele, mas não olha o que tem dentro. Exatamente por ter alertado para que Oyá não olhasse, ela abriu a panela e viu subir aquela língua de fogo. Disse: Eu sei o que ele come, ele come acará. Tampou rápida a panela, botou na cabeça e se apresentou na frente de Xangô. Ele olhou bem nos olhos dela e disse: Você viu o que eu como? Ela disse: Sim, acará. Ele: O que é o acará? Ela: É fogo, Xangô come fogo. Ele: Só minhas esposas podem saber meu segredo, só as minhas esposas comem, meta sua mão aí e come comigo. Mas não era bem assim, Oxum preparava, mas não comia. Ela olha o fogo, come o acarajé e passa a usá-lo também. (SANTOS, 2001, *apud*. LARAIA, 2014: 2)

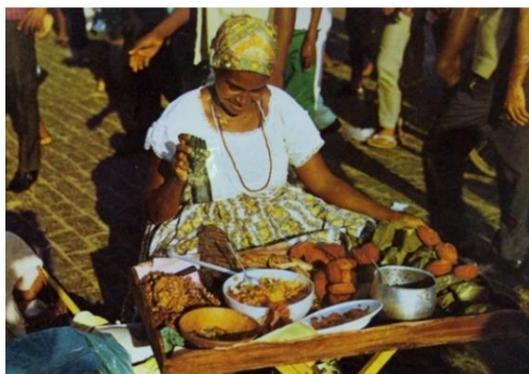
Contabiliza-se que, no Brasil, existam mais de cinco mil baianas de acarajé, a maioria concentrada no Estado da Bahia, com um expressivo número em Salvador.⁸⁰ Dessa forma, Oyá é tão expressiva na cidade quanto o acarajé, sua presença está marcada pelo conjunto estético do universo mítico que têm os tabuleiros como pontos centrais de permanência. Essa permanência se estabiliza pelo retorno financeiro que garante o sustento de diversas famílias mantidas por mulheres, pois o acarajé faz parte da dieta cotidiana do povo baiano. O acarajé, bem como o ritual que acompanha sua comercialização, constitui um rito de linguagem visual que revela uma estética da vida cotidiana de mulheres negras que ocupam as ruas em busca de recursos financeiros que possam garantir a prosperidade como característica da orixá para suas filhas e filhos.

De acordo com Vivaldo da Costa Lima (2010: 126), em *A Anatomia do Acarajé*, “as

⁷⁹ Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/BaianasdeAcarajeParecer.pdf>.

⁸⁰ O registro do acarajé permitiu o desenvolvimento de ações relacionadas à salvaguarda, além de oferecer dados importantes sobre seu comércio no território nacional. A plataforma disponibilizada no site do IPHAN, Oyá Digital, uma homenagem à Orixá matrona do ofício de baiana de acarajé, fornece subsídios detalhados a pesquisadores, gestores e consumidores, através de informações, inclusive, de localização da baiana mais próxima. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/pagina/detalhes/1158/>.

baianas mais comprometidas com o sistema religioso do candomblé”, antes de abrir o tabuleiro fazem rituais discretos para limpeza e sacralização do espaço. A forma mais comum é o preparo inicial de sete bolinhos pequenos que são lançados na terra, “numa oferenda aos ancestrais, mas também a Exú”. No tabuleiro, um jarro de cerâmica com folhagem verde para evitar mau olhado e acidentes. O jarro pode ser substituído por um ramo de arruda atrás da orelha. Uma vez aceso o fogareiro, a baiana se firma sentada ao centro no controle de cada movimento, desde a fritura ao modo de servir a iguaria.



Imagens 17 e 18: Cartões Postais de Salvador com as descrições no verso: *baiana típica com seu tabuleiro e sua fígua protetora* (à esquerda) e *baiana com tabuleiro de acarajé e outras iguarias típicas* (à direita). Foto: José Kalkbrenner. Fonte: acervo Memorial Mãe Menininha do Gantois.

Os clientes ficam de pé em torno do tabuleiro da baiana, num simbolismo que vai além das questões práticas e de conforto. É provável que a palavra acarajé seja a forma abreviada do pregão das vendedoras ambulantes que foram abonados na música popular brasileira, sobretudo a partir de Dorival Caymmi que, em 1939, gravou com Carmem Miranda *A Preta do Acarajé*⁸¹ (LIMA, 2010). No período cantado por Caymmi, o acarajé era comercializado por ganhadoras ambulantes pelas ruas com gamelas de madeira nas cabeças, trajando saia, bata, turbante e, muitas vezes, pano da costa.

⁸¹ Disponível para ouvir em: <https://www.youtube.com/watch?v=Ob39sbA4Cxc>.



Imagens 19: Gravura do livro *Usos e costumes do Rio de Janeiro nas figurinhas de guilobe*. Organizado por Candido Guinle de Paula Machado, 1978. Disponível em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_oficio_baianas_acaraje.pdf

Lima (2010: 170) diz que “cada qualidade desse poderoso Orixá [Oya] pode ter seu acarajé especial” e exemplifica com a receita do *acarajeilá* que lhe foi passada pela *Iyalorixá* Olga de Alaketu⁸². Na variação da oferenda junta-se o *amalá*, comida sagrada de Xangô feita à base de quiabo picado, à massa tradicional do acará (acarajé), comida sagrada de Oyá, como forma de indicar sua união com Xangô. Essa variação na receita do acarajé está relacionada à Orixá de Olga de Alaketu, Oyá Kará. Mãe Olga também era filha de *Rôko* (ou *Lôko*), orixá que se manifesta através da gameleira e se relaciona com o tempo, sobretudo no culto aos *Inkisi*.

Oyá Kará veste branco, mas é uma qualidade distintiva ligada à origem mítica de Xangô o que está expresso nos bicos, bordados e aplicações vermelhas do traje, como nos adornos em bronze, que compõem a indumentária de Olga de Alaketu em exposição no Museu Afro Brasil (imagem 9). Oyá que veste vermelho tem enredo com o Orixá Xangô como Oyá Petu, a deusa dos raios, e Oyá Kará, a que detém o fogo. O culto aos ancestrais está ligado à noção de vida com base na duração relativa das coisas medidas pelo tempo e pela morte. Oyá que veste branco é ligada ao culto à morte e pode ser Oyá Topê, a que mora no tempo e é ligada a Oxum e Exu; Oyá Ijibé é ligada ao vento frio e a Oxalá; Oyá Onira, rainha do reino de Ira, veste rosa e liga-se às águas doces de Oxum; Oyá Leié, o vento dos pássaros, é ligada a Ewá e veste estampado.⁸³

A aquarela intitulada *Yansã de Olga de Alaketu*, do artista visual Carybé⁸⁴, *Otun Obá*

⁸² Olga Francisca Regis (1925 – 2005) conhecida como Olga de Alaketu, *Iyalorixá* de expressiva atuação nas quase seis décadas que esteve à frente do Terreiro *Ilê Maroíá Lági*, Salvador, Bahia. (SHUMAHER & BRASIL, 2007: 137).

⁸³ Outras qualidades distintivas: Oya Bagan, dos ventos os estreitos das matas, ligada a Oxossi, Ossaiyn e Exú; Oya Senó, ligada a Yemanjá e Airá (orixá funfun); Oya Biniká, senhora do vento quente, ligada a Oxumare e Omolu; Oya Olokere, guerreira e caçadora, ligada a Ogun e Odé. Outros nomes de Oya: Olodé, Filiabá, Iyá Popo, Iyá Kodun, Iyá Abomi.

⁸⁴ Hector P. Carybé (1911 – 1997), conhecido como Carybé, é artista, escultor, pintor e gravador argentino radicado

Onashokun do *Afonjá*, apresenta um padrão decorativo em forma de árvore encimada por um machado de duas lâminas na parte da frente da saia, simbolizando a relação da *Iyalorixá* com Roko (ou Loco) e Xangô. Já na aquarela *Iansã do Engenho Velho* nota-se o predomínio do branco no traje que reduz o vermelho às ferramentas em bronze. Engenho Velho é o bairro onde está localizado o Terreiro da Casa Branca e é possível que a Oya Igbalé de Nóla tenha inspirado Carybé diretamente, uma vez que ela foi responsável pelo *Ajerê*, ritual da gamela de fogo, da Casa Branca no período que demarca a produção das aquarelas, 1940 a 1980.



Imagens 20 e 21: *Yansã de Olga de Alaketu* (à esquerda) e *Yansã do Engenho Velho* (à direita). Aquarelas de Carybé. Fonte: *Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia* (reprodução).

Nóla dispunha de três pinturas intituladas *Iansã* assinadas por Carybé com dedicatória do artista que foram apresentadas junto aos trajes na exposição que comemorou seu centenário de nascimento, em 2011. O conjunto de insígnias de Oyá é formado basicamente por: *adê* (coroa), alfanje (sabre de lâmina curta e larga), braceletes e pulseiras de cobre, *eruexim* (abanador feito com crina de búfala ou de boi) usado para espantar *Ikú*, a morte, e *oguês* (chifres de búfala) usados em par, um de cada lado, atravessados ao peito formando um X, simbologia de fartura e de poder.

na Bahia. *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia* é composto por 128 pranchas de aquarela feitas entre 1940 e 1980, projeto do artista Emanuel Araújo e impresso pela Editora Raizes Artes Gráficas, São Paulo, 1980.



Imagem 22: *Yansã do Ilê Axé Opô Afonjá*. Aquarela de Carybé. Fonte: *Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia*. (Reprodução).

Os objetos sagrados que a Orixá usa quando presente nas cerimônias públicas também são usados no assentamento, no *igbá* da Orixá. São atributos que identificam e individualizam a Orixá. Oyá Igbalé dança gesticulando o *eruexim* para espantar os mortos, com os braços abertos e estendidos para frente, e assim expressa a dinâmica do elemento ar. Uma das danças em que Oyá Igbalé limpa o lugar dos Eguns com uma das mãos enquanto a outra expulsa o espírito dos mortos com o *eruexim*, atende ao *oriki*:

Bíri ibí ré Oyá, lojú ògbéri ko mon m̀nriwó

Bíri ibí ré Oyá, lojú ògbéri ko mon m̀nriwó

Esta é uma pequena porção do culto, mas os olhos dos não iniciados nos mistérios do culto não conhecem os segredos encobertos pelas folhas de palmeiras.

Rosamaria BARBARA, 2002: 154).

O *oriki* cantado para Oyá dá dicas de que seu culto é de fundamento secreto, restrito apenas aos iniciados. Mas não basta ser iniciado no candomblé neste caso, é necessário ser iniciado no culto aos ancestrais. A foto de Pierre Verger (imagem 23) permite observar no gesto congelado a expressão da dança e a composição do traje após a chegada da Orixá. A talha do artista plástico Carybé (imagem 24) identificada como *Oyá-Iansã*, também congela o gesto sem abolir a movimentação e volumetria da saia marcada pelas incisões na madeira.⁸⁵ O movimento é uma característica de Oya, que também é vento.

⁸⁵ No Museu Afro-brasileiro da UFBA há um conjunto de 27 pranchas de Carybé entalhadas em madeira em representação aos orixás.



Imagens 23 e 24: *Oyá Igbalé* em movimentos de dança com as insígnias (*adê*, alfanje, *eruxim*, *oguê*, braceletes e pulseiras de cobre). Bahia. Foto: Pierre Verger. Fonte: VERGER, 2018: 179. *Oyà-Iansã*. Prancha de madeira entalhada por Carybé. Acervo do Museu Afrobrasileiro, UFBA.

Fotos de orixás não são comuns no candomblé e não são as que melhor explicam as relações que os terreiros estabelecem com a sociedade, embora sejam as que despertam mais curiosidades. De acordo com Lisa Del Castillo e Ary Lima (2013: 59), “enquanto estudiosos deslocavam sua atenção cada vez mais para o transe e outras imagens de rituais, mantinha-se, nos terreiros, a preferência preexistente por imagens feitas fora do âmbito ritual”, como para fotos que retratam o passado e presente dos terreiros, as *Iyalorixás* e *Babalorixás*, geralmente fixados em quadros nas paredes para que possam ser lembrados. Essas fotos contam com o “consentimento para a presença do fotógrafo”, o que pode ser observado pela postura corporal, “geralmente sentados, sempre com olhos direcionados para a câmera, e pela escolha das vestimentas: o elegante traje ritual usado durante a parte inicial da cerimônia, o xirê” (Lisa CASTILLO; LIMA: 2013: 59).



Imagens 25 e 26: Mãe Senhora, Oxum Miwá, *Yalorixá* do *Ilê Axé Opô Afonjá* (1942 a 1967) com traje sacerdotal (à esquerda) e com as filhas de Santas trajadas para ocasião social, de pé, em posição de respeito à *Iyalorixá* presente (à direita). Foto: Pierre Verger. Fonte: VERGER, 2018: 179.

As escolhas estéticas fornecem “importantes esclarecimentos sobre os códigos epistemológicos que governam não apenas registros fotográficos” como também “documentos escritos e até mesmo a circulação oral do conhecimento religioso”, alguns dos quais, “disponíveis apenas para pessoas que fazem parte dos escalões superiores da hierarquia religiosa”, portanto, mantidos em segredo (Lisa CASTILLO; LIMA: 59).

A barreira do segredo, porém, é fluida, de modo que há iniciados que ultrapassam consentimento de lideranças religiosas e mesmo de orixás. Este é o caso do artista Mario Cravo Neto⁸⁶ (2004: 7), que recebeu permissão para “praticar a mais nobre expressão do espírito humano” que é “a arte do Santo”, Ijé Lodé, Orixá que regeu sua cabeça em vida, assentado pelo *Babalorixá* Balbino Daniel de Paula, *Obaraim – Gbobagúnlè* no *Ilê Axé Opô Aganjú*, Lauro de Freitas, região metropolitana de Salvador, Bahia. Mariosinho, como era conhecido pelos mais próximos para diferenciar de Mario Cravo Junior (o pai), artista vinculado ao modernismo baiano, sempre demonstrou preferência pela fotografia e, a partir dela, recortou instantes que narram ritos a partir do que antecede ou advém ao objeto do olhar.

O conjunto de fotos reunidas no catálogo *O Tigre do Dahomey, a Serpente de Whydah* (2004) é resultado da exposição de mesmo tema que dialoga através do mergulho poético profundo que o artista dá dentro de si, dos ritos de candomblé e do cotidiano. O resultado visual é produzido no espaço de tempo entre um mergulho e outro. É dessa forma que registra as oferendas e o sangue da matança de animais sagrados, o *pejis* (santuários) e os *Igbás* (assentamentos) como registros poéticos que impressionam pela sutileza com que expressa sensações do instante capturado.

⁸⁶ Mario Cravo Neto nasceu em Salvador, Bahia, 20 de abril de 1947 e faleceu em 9 de agosto de 2009). Artista visual de maior expressão na fotografia. Realizou e participou de diversas exposições individuais e coletivas, nacionais e internacionais entre os anos 1965 e 2009. Filho do artista visual Mario Cravo Junior. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa2620/mario-cravo-neto>



Imagens 27 e 28: Fotografias de Mario Cravo Neto. Fontes: *O Tigre do Dahomey, a Serpente de Whydah* – Catálogo com apresentação do artista. Paulo Darzê Galeria de Arte: Salvador, Bahia, dezembro de 2004. *A flecha em repouso* – Catálogo com apresentação do curador de fotografia Diógenes Moura. Paulo Darzê Galeria de Arte: Salvador, Bahia, março de 2004.

Em *A flecha em repouso*⁸⁷, Mario Cravo Neto assume, nas anotações enviadas ao curador de fotografia da Pinacoteca do Estado de São Paulo, Diogenes Moura (2008: 4), que envolvia questões existenciais e conceituais sobre misticismo e lógica. As anotações serviriam à curadoria da exposição e do texto de apresentação do catálogo, no qual o artista diz que via as imagens por ele capturadas “como um sonho, como névoa, que entre elas havia um som”. A exposição reuniu fotos feitas entre 1970 e 2007 que dialogam por meio dos instantes capturados, muitas vezes “turvos”, desfocados, abstraídos pelo semitranscêncido expresso pelo olhar do artista ou pelo movimento espontâneo do ritmo capturado do rito. *A flecha em repouso* faz alusão à passagem dos sete anos iniciais que marcam a vida de *Iyaô* (esposa) para *Egbome*, fase adulta no candomblé.

Como Verger e Carybé, Cravo Neto quebra paradigmas da tradição ao revelar um universo estético acessível apenas aos iniciados e faz de suas expressões poéticas importantes registros estéticos, históricos e etnográficos. Nesse caso, a desnaturalização do objeto sagrado e a passagem para objeto artístico são definidas exclusivamente pelo olhar do artista. A captura do instante entre um rito e outro ultrapassa o registro austero, como preferem as *Yalorixás* e as *Iyás* fotografadas com os trajes sacerdotais. O instante, neste caso, é o entremeio do rito, o profano do sagrado, a cena privada da síntese que vai a público, com efeito de casualidade, ainda que programada.

⁸⁷ Exposição realizada em comemoração aos 25 anos da Paulo Darzê Galeria de Arte, Salvador, Bahia, em março de 2004. O catálogo editado para a exposição conta com texto de apresentação do jornalista e curador de fotografia Diógenes Moura.

2.3. O corpo como linguagem e a poética do rito

Tão iconográficas quanto poéticas são as performances construídas pelo artista e pesquisador Ayrson Heráclito, que costuma reexibir suas propostas visuais em diversos formatos e linguagens. Da performance, se apropria dos registros e vestígios para incorporar fotografias feitas em estúdio a partir da remontagem planejada do ato performativo. As fotografias impressas em tamanhos e materiais diferentes permitem à obra converter-se em (vídeo) instalação. Esse é o caso da performance *Bori*⁸⁸ (*bó* = oferenda, *ori* = cabeça) que recria o ritual de nutrir a cabeça dos iniciados com alimentos específicos de orixás para atrair paz (inhame), saúde (pipoca), vitória (feijão preto), prosperidade (acarajé), riqueza (quiabo), amor (feijão fradinho), longevidade (milho branco), dentre outros.



Imagem 29: *Iansã*, foto instalação de *Bori*. Ayrson Heráclito. Fotografias impressa com pigmentos minerais sobre papel Canson, 310g/m² montada em placa de alumínio 100 x 100cm. Disponível em: <https://www.premiopipa.com/pag/ayrson-heraclito/>

A performance foi realizada ao som dos atabaques e os gestos do artista e das *performers* foram minuciosamente pensados e ritualizados, o que induziu à ideia do transe. De acordo com Renata Simoni H. de Carvalho (2018: 81), que entrevistou o artista, professor e pesquisador, Ayrson Heráclito diz que é questionado sobre o limiar entre religião e arte nas suas obras com certa frequência e que, para ele, não há distinção entre religião, arte e vida, como acontece em

⁸⁸ A performance *Bori* foi exibida a primeira vez em 2008 no Teatro Castro Alves durante o *Mercado Cultural* de Salvador, Bahia. Foi reexibida no MIP2, Belo Horizonte (2009) e no *Forum of Live Art – FLAM, Museumnacht De Oude Kerk*, Amsterdam, Holanda (2011). Como instalação, *Bori* foi exibida a primeira vez na exposição *Afro-Brazilian Contemporary Art – Europolia*, Bruxelas, Bélgica (2011); na exposição *Do Valongo à Favela: imaginário e periferia* no Museu de Arte do Rio – MAR (2014); e; na exposição *Entre Terra e Mar*, Frankfurt, Alemanha (2017-2018). (Renata CARVALHO, 2018: 78).

muitas sociedades fora do eixo euro-ocidental, pois essas questões estão atravessadas e não delimitadas. Na arte afro-brasileira não há como distinguir arte do que é religioso ou arte de vida cotidiana.

Assim como os rituais de candomblé, que apresentam em cerimônia pública a síntese de uma ação maior, complexa e programada, Ayrson Heráclito considera a performance como resíduo de uma ação mais ampla que parte do desenho, perpassa o gesto, a escolha dos sons e dos temas, para transbordar na história, na literatura e na educação. Como tal, a obra final é uma produção residual. A precisão dos movimentos do artista pelo espaço, dos gestos e da concentração ritualiza a performance e integraliza corpo, arte e religião como linguagem poética.

Nos rituais de candomblé há uma precisão linguística na corporalidade durante o transe que permite que vejamos a diferença entre o “si mesmo” psíquico e o “corpo inerte”, porém vivo. Assim, o corpo é capaz de funcionar e agir corretamente sem que a autoconsciência seja mobilizada. Dessa forma, existe “um micro pensamento corporal que outorga a dimensão somática” como “uma forma especial de conhecimento, uma intencionalidade”. Durante o ritual, “conjunto de procedimentos cosmogônicos do grupo” o corpo se integraliza, pois é “ao mesmo tempo, sujeito e objeto”. Nesse sistema simbólico, todos os seres vivos partícipes são constituídos de matéria coletiva advinda dos orixás, dos ancestrais e dos materiais que os singularizam. Assim, o indivíduo se fragmenta em duas partes: uma localizada no mundo invisível e outra no corpo visível. (SODRÉ, 1997: 30-31).

Com base na passagem bíblica *Monte das Oliveiras*, Jesus adverte: *Ide, vigiai e orai, porque o espírito é forte, mas a carne é fraca*, Sodré, Obá de Xangô do *Afonjá*, observa que o universalismo cristão ocidental se constituiu em nome do espírito que é posto como uma verdade absoluta e produz valores e sentidos como uma estratégia cultural de dominação que nega o primado do corpo. Se toda filosofia histórica decorre da filosofia histórica europeia, é necessário evocar a filosofia Nagô e considerar que “fraco mesmo é o espírito com sua variação de conteúdos e padrões, enquanto o corpo (a carne) não se modifica no instante”. Ainda que não seja aceito, o corpo não muda como uma opinião ou sentimento fugaz (SODRÉ, 1997: 29).

A duplicidade do corpo forma um todo, ao contrário do binarismo opositor que separa partes de sistemas complexos. Na cosmovisão africana o corpo é conector fundamental entre as “partes da mesma cabaça” ou as múltiplas “dimensões do mesmo mundo”. O corpo “potencializa o futuro” pela capacidade de garantir descendência e materializa a ancestralidade, uma vez que só existe porque outros corpos existiram antes. O corpo une o *egbé* que é composto

pelas pessoas, pelos mortos, pelos orixás e por quem ainda nascerá. Dessa forma, para além de território do sagrado, o corpo é, ele mesmo, parte do sagrado. “Formado pela ancestralidade histórica e natural”, o corpo carrega as marcas constitutivas da nossa existência através da memória, dos acordos e das alianças estabelecidas (NASCIMENTO, 2016: 160).

Esse corpo, visível e invisível, capaz de ocupar dois planos existenciais ao mesmo tempo, o *Orun* e o *Aiyê*, é parte da concepção da pessoa humana, para os iorubas, que é formada de elementos físicos e espirituais. O elemento físico é coletivamente conhecido como *ara* (corpo) e é resultado do trabalho manual de Orixalá (deus ioruba da criação). O elemento espiritual é coletivamente conhecido como *emi* (alma), que se realiza fisicamente no coração humano e é de responsabilidade de Olodumaré (deus do universo). Mas *emi* também é definido pelo *ori-odú* (a cabeça interior), que tem a sua contraparte na cabeça física, *esse* (pernas). Dessa forma, *ori* só significa cabeça física se o tema for o corpo (ABIMBOLA, 1971: 6-7).

Ajala, "o oleiro que faz cabeças", é o responsável por fazer as cabeças no *Orun*, o *orí-odú*, uma espécie de roteiro que predetermina a vida no *Aiyê*, se de sucesso ou de fracasso. *Ajala* pode falhar na feitura das cabeças e produzir bons ou maus caminhos, por isso é importante consultar *Ifá* (adivinho) e realizar os sacrifícios para que a escolha do *orí-odú* não ocorra de forma aleatória, *Odu ogbe-ogunda*, à própria sorte (ABIMBOLA, 1971: 9).

A palavra *orí* (cabeça) + *xá* (dono) = orixá (dono da cabeça), na sintaxe, estabelece a relação da divindade com o corpo em que se manifesta. Porém, essa relação é mais complexa, primeiro porque um orixá pode ter diversas qualidades distintivas, segundo porque cada pessoa pode ter mais de um orixá como guardião da cabeça, pelo menos três (de frente, de esquerda e de direita), juntando-se a estes os seus *Eledás*, orixás ancestrais da família de sangue ou de santo.

No caso de Oyá existem ao menos nove qualidades cultuadas no Brasil, além de outros nomes que se confundem a estes. Seus trajes, bem como o conjunto de características fundadas na origem mítica que constitui seu comportamento, variam de acordo com as relações que estabelecem no panteão dos orixás. Essa pluralidade amplia as possibilidades de (auto) identificação e (auto) definição dos indivíduos e de incluí-los na sociedade, uma vez que nesta há espaços para muitas identidades. Porém, a função primordial do orixá não vai além de interceder por nós e estabelecer a comunicação entre os dois planos existenciais, por isso é necessário que a relação entre iniciadas e orixá seja de afinidades delineadas pelos mitos de origem e partir destes.

A filosofia africana tem se dedicado a analisar as discrepâncias geradas pela cristandade europeia nas bases cosmológicas como um princípio epistemológico. De acordo com H. Odera Oruka (2002: 2), a filosofia é tomada no ocidente como disciplina de método crítico, reflexivo e lógico, construída sobre as bases do pensamento grego a partir de dois fatores: lógica e individualidade. Como tal, constitui-se por um conjunto de pensamentos produzidos por pensadores individuais que estabelecem a lógica em oposição à emoção, mais relacionada ao significado de existência para os africanos. Quatro tendências significativas se impõem, quais sejam, “etnofilosofia, filosofia da sagacidade, filosofia nacionalista ideológica e filosofia profissional”, uma vez que estas substituem a lógica e a individualidade pela emoção e a comunidade.

Em contraste radical com os elementos racionalistas, “os costumes, poemas, tabus, religiões, canções, danças, etc.”, tradicionais e populares africanos trazem a impressão ou noção de que “toda uma comunidade pode, como um grupo, filosofar, o que é uma negação aberta da máxima de Platão de que a multidão não pode ser filosófica”. Esse pensamento coletivo é fruto de uma etnofilosofia (OKURA, 2002: 3).

Com base na dualidade corporal que integraliza o corpo, Inaicyra Falcão dos Santos (2006: 37)⁸⁹ constatou que os currículos dos cursos de dança valorizam as técnicas corporais euro-americanas ao tempo que negam a profundidade expressiva das experiências corporais vividas nos terreiros de candomblé. Nega, dessa forma, a pluralidade da cultura afro-brasileira. Em um de seus processos criativos, *Ayán: símbolo do fogo*, poema-roteiro da criação cênica, Inaicyra Falcão identifica suas inspirações de origem iorubá: “o tambor *batá* consagrado ao orixá Xangô e aos ancestrais, os *egunguns* na Nigéria”, e considera que esta é “uma expressão individualizada de arte” que se expande para uma proposta pedagógica e de arte-educação.

⁸⁹ Inaicyra Falcão dos Santos é cantora lírica e pesquisadora. Graduou-se em dança pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) e é professora colaboradora do Programa de Pós-Graduação em Dança da UFBA e do Departamento de Artes Corporais da Universidade de Campinas (Unicamp).



Imagens 30 e 31: *Ayán*, princípio vibrante; *Ayán* transcende, transfigura no fundamento simbólico do fogo. Ilustrações do livro *Corpo e ancestralidade* de Inaicyrá Falcão, 2006.

De acordo com Marco Aurélio Luz (1955), a noção de belo, para os iorubas, é definida pela palavra *odara*, que reúne os sentidos de útil e bom, valorizando mais a beleza interior, o bom caráter e as boas virtudes, do que a exterior. A estética ambiental dos terreiros valoriza a expressão artística para dignificar os valores sagrados, sem separar o que é útil do que é belo.

O ritual, nesse caso, é uma expressão simbólica e forma de integração entre a natureza humana e a natureza divina. O ritual expressa o invisível através das cores, dos adornos, dos trajes, das danças, dos toques e dos *oriki* (cantos de louvação), que seguem padrões “interligados por uma rede semântica, em que cada forma estética existe em função da outra”. A dança e a música são condutoras do transe que revive emoções decorrentes “de energia, conflito, tensão, espontaneidade, crescimento”. A linguagem corporal é a comunicação efetiva direta e a gestualidade é a principal articuladora do rito. (Rosamaria BÁRBARA, 2002: 20)

A dança de Oyá foi comparada às performances de palco de Maria Bethânia por Marlom Marcos Vieira Passos (2008:36), que analisou a trajetória da cantora que tem a carreira artística sob comando de Oyá, Orixá de sua cabeça. Maria Bethânia tem um vasto referencial religioso e popular relacionado ao universo de Oyá-Iansã em seus repertórios, mas as principais características de Oyá se particularizam no gestual e na vestimenta da artista em suas apresentações. Quando veste branco prefere movimentos mais suaves, “comportamento próximo aos orixás *funfun*”. Quando o vermelho está em evidência, seja no cenário ou no traje, a “perfilção cênica [é] mais agressiva”, de modo a reaproximar a artista do arquétipo central da Orixá.

O comportamento da cantora diante da projeção de sua imagem e dos produtos artísticos se afinam ao temperamento da Orixá. Maria Bethânia usa o próprio corpo como insígnia, mãos, pés, cabelos soltos ao vento, que intensificam o drama extraído da voz compassada e meticulosamente ritualizada. Como Oyá, Bethânia rasga com a voz, pois interpreta sob o domínio da paixão e “corporifica a transgressão feminina”. Na junção de palco e música constrói o seu templo e lá passa a ser adorada. A intensidade da voz de Bethânia aquece uma legião de fãs-fieis onde muitos a têm como uma qualidade distintiva da Orixá em carne e osso. Como tal, não há dualidade entre a pessoa e a intérprete, uma vez que os impulsos de ambas estão afinados (PASSOS, 2008: 122).

Não há equívoco em considerar Maria Bethânia como fusão performativa e poética de sua Oyá individual, uma vez que nas “orientações cosmológicas Nagôs, todo indivíduo no universo do candomblé é um tradutor de mitos, ritos, arquétipos, estereótipos do seu *eledá*”. Nesse caso, o caminho de Bethânia perpassa o Terreiro do Gantois e tem Mãe Menininha, a quem a artista considera uma orixá, como figura central do enredo (PASSOS, 2008: 102).

As canções que compõem o repertório da carreira da intérprete fazem alusão a Oyá desde os primeiros sucessos, a exemplo de *Iansã*, composta por Gilberto Gil e Caetano Veloso para o álbum *Drama*, de 1972. No ano seguinte *Iansã* foi interpretada ao vivo por Gilberto Gil em show na Escola Politécnica da Universidade de São Paulo (USP), quando o cantor declarou gostar muito da composição por ser “muito da gente, do jeito que a gente intui a existência da imanência e transcendência” humana. Pauta, pois, outras verdades racionais nas formas de se relacionar com o mundo.⁹⁰



Imagem 32: Maria Bethânia em interpretação nos shows *Amor, festa, devoção*, 2010. Fonte: <https://bahia.ba/entretenimento/maria-bethania-abre-a-temporada-do-mercado-iao/>

⁹⁰ Declaração e interpretação de *Iansã* por Gilberto Gil, ao vivo na Escola Politécnica da USP, em 1973: <https://www.youtube.com/watch?v=Q03QjHyDyMw>

A afinidade de Maria Bethânia com Oyá é reafirmada no álbum *Cartas de Amor* (2013), com destaque para as músicas *Não mexe comigo*⁹¹ e *A dona do raio e do vento*⁹². A proclamação do brilho de Maria Bethânia amalgamado à Oya ocorreu em 2016, quando a artista foi homenageada pelo Grêmio Recreativo Estação Primeira da Mangueira, escola de samba do Rio de Janeiro, que teve como enredo *Maria Bethânia: a menina dos olhos de Oyá*.⁹³ A estética própria da menina dos olhos de Oyá se estendeu às alas do desfile num espetáculo de movimentos, luz, brilho e emoções. A Mangueira foi campeã, o que, de acordo com as vozes dissidentes do candomblé, já era esperado, pois o brilho é próprio de Oyá e dos que a cercam.

Para compreender as relações de personalidade e convivência social motivados pelos paradigmas comportamentais delineados pela Orixá a partir da mítica interpretativa, Sara Jane Silva (2010: 41) analisou o canto de Oyá, observando que

um iniciado para Oyá que tem em sua própria história de vida a representação simbólica da história do orixá constrói uma imagem de si mesmo regada com os valores míticos adquiridos pelo conhecimento da história do orixá.

Dessa forma, há uma integralidade no conjunto estético que simboliza o orixá neste plano existencial. O canto, iniciado como forma de louvação, anuncia o toque, mas não é onipresente no culto. O *agueré*, ritmo cadenciado com batida para os *Odé* (caçadores), caracteriza-se pela relação entre os atabaques onde os picos de intensidade são mais coincidentes. Entretanto, quando o *agueré* é tocado para Oyá, os andamentos são mais rápidos, as batidas são dobradas e multiplica-se o número de notas.

De acordo com Ângelo Nonato Cardoso (2006: 183), a diversidade de toques está presente na organização musical que intercala os picos de intensidade entre os instrumentos. No *agueré* a relação de intensidade entre os atabaques é mais coincidente, mesmo nas variações onde um instrumento apenas desloca seu pico de intensidade dos demais. O timbre e o andamento também são parâmetros que diversificam as variações, como também as diversas formas de tocar os atabaques, *rumpi*, *o lé* e *o gã*, com uma ou duas mãos, com um ou dois *aguidavis* (varetas), em um ou outro ataque, que, somado ao ritmo, produzem de 75 a 120 toques. A variação multiplicada do *agueré* tocado para Oyá é conhecida no candomblé como quebra-pratos e sua dança inclui movimentos rápidos.

⁹¹ Ouvir *Não mexe comigo*: <https://www.youtube.com/watch?v=tjZgiXwDxwQ>

⁹² Ouvir *A dona do raio e do vento*: <https://www.youtube.com/watch?v=wR05zNR5GCc>.

⁹³ Composição de Alemão do Cavaco, Almyr, Cadu, Lacyr da Mangueira, Paulinho Bandolim e Renan Brandão. Interpretação de Ciganery. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=MIukjaA3b38>; O Globo [on line]: <http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/carnaval/2016/noticia/2016/01/mangueira-maria-bethania-menina-dos-olhos-de-oya.html>

O toque específico de Oyá é o *Ilú* ou *daró*, que significa atabaque, o instrumento ou tambor em iorubá. Composto por cifras formais de oito toques, conduz a Orixá a rodopiar, abrir os braços com peitos estufados para fora, soltar o grito que lhe é característico, *ilá*, anunciando sua chegada ao rodopiar com movimentos circulares nos braços e nos pés, para direita e para a esquerda. Além dos braços, Oyá também usa sua saia para espalhar o vento com rapidez e firmeza. Nesse caso, a musicalidade é uma linguagem ritual que segue um conjunto de códigos relacionados à orixá presente, compreensíveis a partir dos mitos de origem. A linguagem corporal da Orixá atende ao ritmo que dirige e é dirigido pelo *oriki* (canto de louvação) que narra o mito.

De forma simultânea, o *oriki*, o canto, conduz o toque, a dança e transmite a mensagem codificada a partir de um letramento que reivindica o uso ativo de todos os sentidos, acionando múltiplas emoções. Os cantos mais comuns que marcam a presença de Oyá no ambiente foram indicados pelo *Ogã* Altair Oliveira (2007), de acordo com Sara Jane Silva:

Oyá tètè Oyá gbalè, Oyá te-n-té ayaba
Oyá Tetê, Oyá te-n-té ayaba.
(Oyá em bom tempo (rapidamente) varre a terra
Oyá está no topo, é a rainha).
Só só só ekuru, Oyá gbalè ekuru.

Quebra o vento, quebra o vento, quebra o vento,
 E varre a poeira suspensa no ar,
 Oyá varre a poeira suspensa no ar.
 (OLIVEIRA, 2007. *apud.* Sara Jane SILVA, 2009: 86).

A mesma autora disponibiliza no apêndice do trabalho a entrevista realizada com a Egbome Vanda Machado⁹⁴, *Iyalaxé* do Afonjá, que também é escritora e educadora, na qual a entrevistada faz alerta importante para o trato de qualquer tema que envolva os orixás: *tem que ter cuidado, na sua pesquisa, com a ideia de representação*. E dá dicas sobre possíveis equívocos: *Você está vendo aquele assentamento de Xangô? [...] Não representa Xangô [...] é a própria morada de Xangô* ou Xangô manifestado em sua matéria primária. Nesse sentido, Oyá é o vento, a tempestade, o fogo e a terra, quando em estado de energia materializada. (Sara Jane SILVA, 2009: 86 - 129).

Oyá tem muitas formas de se manifestar: *Ó ni laba-lábá, ó lábá ó, ó lábá ó, ó lábá ó* (Ela é uma borboleta, ela é uma borboleta); é o vento e o fogo. Nesse universo simbólico, Oyá se materializa e produz ressonâncias não categorizáveis pelo processo de musealização. O

⁹⁴ Entrevista realizada pela pesquisadora Sara Jane da Silva no ilê Axé Opô Afonjá, no dia 19 de maio de 2017. (SILVA: 2010: 129).

acarajé frito no azeite de dendê e vendido no tabuleiro na rua, preferencialmente numa esquina ou encruzilhada, emite cheiros, sons, sabores e outras categorias abstratas, de maneira que Oyá tanto se manifesta como se faz representar de forma ampla, abstrata e complexa.

De acordo com o antropólogo José Reginaldo dos Santos Gonçalves (2007: 215), “categorias sensíveis, ambíguas e precárias”, como cheiro, paladar, tato ou audição, são categorias abstratas e ressonantes. As instituições que se situam entre a memória e história, tais como museus, arquivos e monumentos, operam cuidadosamente na redução ou eliminação de ambiguidades, o que delimita seus conteúdos à função de representar determinadas memórias e histórias. A representação⁹⁵, neste caso, funciona como condensador do universo simbólico, sobretudo nas dimensões imateriais.

No candomblé, o uso do traje é simbólico e o corpo tem papel preponderante no rito, logo nas ressonâncias interpretativas a partir do uso. O traje é a Orixá quando manifestada, mas é também símbolo da sua majestade, beleza e vaidade. O traje é uma extensão do corpo e uma intenção divina materializada. No museu o traje representa e é representado, na medida em que é deslocado de sua função de uso simbólico original para identificador de categoria social do corpo que o vestiu.

2.4. Oyá Igbalé e o uso do branco no candomblé

Oyá tem a missão de “encaminhar os espíritos dos mortos para sua nova morada”, qualidade distintiva denominada de Oyá Igbalé ou Iansã Balé, como é mais popularizada no Brasil. (Sara Jane da SILVA, 2009: 74). A partir de um *oriki* bastante cantado no candomblé Ketu, é possível compreender alguns significados dessa qualidade de Oyá:

*Ó i kii balè e láári ó, ó i kii balè
Ó i kii balè e láári ó, ó i kii balè
Balè balè ki nísé oro odò, ó kii balè
E láári ó, ó i kii balè lè àrà nló.*

Nós a cumprimentamos tocando a terra. Ela possui alto valor. Tocamos a terra cumprimentando aquela que torna o rio sagrado. A cumprimentamos tocando a terra. Ela possui alto valor. A cumprimentamos tocando a terra para podermos mandar os raios embora. (OLIVEIRA, 2007: 120. *apud.* Sara Jane SILVA, 2009: 86).

⁹⁵ As teorias da representação compõem os estudos culturais (GEERTZ, 1989; HALL, 2006), como parte do movimento pós-colonialista e constituem as bases da análise de Rosamaria Barbara (2000), Marlon Marcos Passos (2008) e Sara Jane Silva (2009).

A terra também é elemento sagrado no culto a Oyá, pois é matéria primordial tanto da vida que jorra e flui como o rio, quanto na morte que pode nos atingir como um raio. O raio (manifestação de Xangô) é parte da tempestade (manifestação de Oyá) que por ser também guardiã da terra (simbologia ao mundo dos mortos), é capaz ainda de receber a energia do raio e neutralizá-lo.

Oyá conquista a terra ao conquistar o “rei dono da terra”, Obaluayê, conhecido também como Omolú, “filho do senhor”, originário de Tapá, que conduziu seu exército a diversos pontos do continente africano, abatendo e dizimando populações até se estabelecer ao norte do Daomé, território Mahi. “Uma ferida feita por sua flecha tornava as pessoas cegas, surdas ou mancadas”. Assustados com a violência, os *mahis* consultam o Babalaô que recomenda uma oferenda de pipocas para acalmá-lo. O reino prosperou e Obaluayê decidiu construir ali seu palácio e não mais voltar ao país de origem. (VERGER, 2018: 218).

Obaluayê é um orixá temido, pois controla a doença e a cura, determinando seu domínio sobre o mundo dos mortos. Oyá é o único orixá, além de Obaluayê, que tem permissão para entrar no mundo dos mortos.

Oya kooro nile ayba tun balé
Oya Oya kooro nilé ayba tun balé

Oia ressoou na casa e eu a reverenciei humildemente, prostrando-me no chão. Oia ressoou na casa e eu a reverenciei humildemente prostrando-me no chão (Rosamaria BARBARA, 2002: 154).

Os orixás deram uma festa e Obaluayê estava triste e com vergonha de participar por ter o corpo coberto por chagas provocadas pelas picadas de caranguejo. Ogun lhe ofereceu um capuz de palhas (*filá*) para que ele se cobrisse e participasse da festa. Mesmo assim, os orixás o mantiveram isolado. Oyá, “senhora da compaixão, furiosa com a dureza dos outros orixás, soprou um vento sagrado sobre as palhas” e, por encanto, “as feridas pularam para o alto, transformadas em bururú, a pipoca, e se espalharam pelo salão feito pérolas”. Eles saem de braço dados e se tornam “melhores amigos” (Cléo Martins 2011:136 - 139). Oyá dança com Obaluayê sempre que estes se encontram nas cerimônias públicas de candomblé.

A facilidade com que Oyá transita entre os reinos iorubas e usa sua habilidade para acumular conhecimento e poderes, de modo a ampliar seus domínios, repercute como habilidade para as relações sociais, perspicácia para os negócios e liberdade no trânsito político, para além da mulher sedutora, indecente, infiel e voluptuosa. Importa ressaltar que essa

distorção não ocorre quando as mesmas qualificações econômicas, políticas e sociais são encontradas nos homens. Ao contrário, constituem-se como qualidades não apenas positivas, mas desejáveis.

A aproximação de Oyá com o universo cósmico da morte é narrada em outra lenda por Mãe Stella:

Conta a tradição Yorubá que um grande Ode, chefe de uma linhagem ilustre de caçadores e pai ancestral, pai dos Odé, tomou uma meninazinha para criar. De tão ligeira, esperta e alegre que era a criança, recebeu do caçador o nome de Oya. Este *Olú Ode* era chamado *Odùlékè*. [...] A criança cresceu, transformando-se numa jovem charmosa, inteligente, a própria imagem da alegria. Sua voz de tão sonora confundia-se com o som dos pássaros, fazendo a velhice do poderoso chefe mais doce. [...] A jovem era ativa, voluntariosa e temperamental ao extremo, mas generosa, justa e dedicada ao velho caçador, seu pai. [...] a morte subitamente levou *Odùlékè*. Oya, de coração partido, resolveu prestar a seu generoso pai a melhor homenagem possível. Para tanto reuniu os pertences de caça de *Olú Ode*, enrolando-os num pano por ela elaborado. Preparou as iguarias prediletas do *Nlá Ode*, após ter convidado todos os Chefes Caçadores, dançou e cantou por sete dias, carregando na cabeça os pertences da caça tão importantes em vida para *Odùlékè*. O vento, elemento mágico da jovem de Irá, levou aos sete cantos sua voz, trazendo, de todas as regiões, multidões de caçadores. Ao fim da sétima noite, Oyá acompanhada pelos *Ode*, foi depositar as ferramentas de caça de *Odùlékè* na profunda mata, aos pés de uma árvore sagrada. O pássaro agbè, de penas azuis brilhantes, deixou o galho da árvore voando para o firmamento. Olorum, emocionado, concedeu a Oya o poder de transportar os recém-nascido em outra vida, os espíritos do *Aiyé* para o *Orum*, transformando Olú Ode em Orixá e Oyá a mãe dos espaços sagrados. Estava criada a cerimônia do Ajèjé, ‘a vigília do caçador’. (Mãe Stella SANTOS: 2010: 104-106):

O ritual fúnebre foi praticado inicialmente apenas para caçadores, mas foi estendido a todo e qualquer iniciado no candomblé, diz Mãe Stella. O *axexê*, grafia de acordo com sua pronúncia, é indispensável como preparação para o nascimento espiritual e marca a integralidade entre a vida e a morte. Sobre os rituais fúnebres, a partir do Afonjá, Cléo Martins diz que Oyá exerce poderes sobre a passagem ao mundo dos mortos, de modo que

um sacerdote morto só pode ser conduzido ao Orum por Oiá – a senhora dos espíritos – após a realização de uma cerimônia específica antes do enterro. Este é o caminho para que se transforme em ancestral. [...]. O referido *etutú*, cerimônia, libertará o defunto de sua condição de sacerdote na terra, libertando-o para que se transforme em ancestral, no orum.” (Cléo MARTIN: 2011:127).

Juana E. dos Santos e Deoscoredes M. dos Santos dizem que é denominado *axexê* o ciclo completo de uma série de ritos mortuários que revelam a renovação ou o renascimento do indivíduo para o sistema *Nagô*. Como nos ritos iniciáticos, o *axexê* afirma o âmbito infinito da energia produzida em vida, como também o poder transcendente de projetar-se no tempo

ancestral. A cerimônia ocorre “quando morre um integrante do *egbé*, com o objetivo de facilitar sua passagem para o além e reacomodar os laços da comunidade”. Ao mesmo tempo, é uma forma de despedir-se do morto e reverenciar os primeiros ancestrais e a origem do universo alinhada com a origem ancestral do terreiro. (Juana E. SANTOS & SANTOS, 1957: 51).

Equede Sinha explica que o *axexê* é uma

obrigação, que pode durar de três a sete dias, é feita sem corpo presente. Parte acontece no quarto de Babá Egum e a outra com a comunidade e a família do falecido em uma cerimônia no barracão. Todos de pé no chão, descalços, vestidos iguais, com a roupa de ração feita de morim branco. Também usamos um lençol branco envolto no corpo, um ojá branco na cabeça e apenas um fio de contas de Oxalá [branca] no pescoço (Geronice BRANDÃO, 2016: 103).

Mãe Stella diz que o *axexê* é uma cerimônia de passagem que traz no início uma cantiga (sempre cantada pela *Iyalorixá*) para lembrar Olú Odé, Oyá e o antigo *axexê* em honra aos caçadores mortos. No Afonjá, a cerimônia também pode durar de um a sete dias, a depender da posição hierárquica ou do tempo de iniciação na religião, o que baliza o comprometimento do falecido e de seu orixá com o *egbé*, ao tempo que prepara sua posição no plano ancestral.

Preocupada com a memória do terreiro e com a transmissão das práticas de acordo com a tradição, o que ficou expresso em sua fala *o que não se registra o tempo leva*⁹⁶, Mãe Stella, primeira mulher negra a ocupar assento na Academia Baiana de Letras, na cadeira 33,⁹⁷ outrora ocupada por Castro Alves, não se furtou a escrever sobre a religião dos orixás, dando dicas às filhas de santas sobre como se comportar no conjunto cosmogônico de rituais no terreiro.

A cerimônia inicia com o *Ìpadé* (ou Padê) fúnebre, ligeiramente diferenciado dos demais. *Ìpadé* significa, no sentido literal da palavra, “expor perto da porta de uma cidade ou vila as roupas ou outros pertences deixados por um caçador após sua morte”. Significa também “encontrar com”, “reunir”, isto é, o ritual pode ser compreendido como a reunião entre vivos e mortos, pessoas e orixás (Mãe Stella SANTOS, 2010: 180). No *ìpadé* do *axexê*, enquanto as *egbomes*, mais velhas, prestam suas homenagens ao recém-nascido para outra vida através da dança individual, a *abúrò*, mais nova, deve permanecer de pé em atitude de respeito e reverência. A dança segue a senioridade iniciática como também o direito a se sentar depois

⁹⁶ Essa premissa de Mãe Stella parte de outra premissa de Mãe Aninha, fundadora do Afonjá em 1910 e primeira Yalorixá do terreiro, que diz querer seus filhos de santo “com anel no dedo e aos pés de Xangô”, numa alusão à importância que o terreiro dá, desde a sua origem, à educação e formação dos seus praticantes, o que fez o Afonjá ficar conhecido, pejorativamente, em alguns meios no universo nagô baiano como terreiro de intelectuais. (SANTANA, 2006).

⁹⁷ Discurso de posse de Mãe Stella de Oxossi na Academia Baiana de Letras, em 12 de setembro de 2013. Disponível em <https://www.geledes.org.br/discurso-de-posse-de-mae-stella-de-oxossi-na-cadeira-n-33-da-academia-de-letras-da-bahia/>

dela (Mãe Stella SANTOS, 2010: 107)

Como Equede Sinha, Mãe Stella também nos dá informações sobre o traje e revela o significado de seu uso no ritual do *axexê*:

As pessoas devem cobrir as cabeças: torços para as mulheres e filá para os membros do sexo masculino. As mulheres se enrolam com o pano da costa cobrindo o pescoço, a roupa tem necessariamente que ser morim, alva e discreta. Nada de outros tecidos para a mencionada cerimônia, sempre o morim (Mãe Stella SANTOS, 2010: 107).

Equede Sinha (2019)⁹⁸ destacou a importância do morim para o fundamento religioso no candomblé. A simplicidade do tecido rústico formado pelo princípio mais básico da trama e urdidura, fio um por um (1 x 1) de algodão cru, que remete ao traje dos africanos e seus descendentes no período da escravidão e nos obriga a olhar para trás (no sentido ancestral) e compreender nossa origem. O branco como cor exclusiva do traje nos rituais fúnebres simboliza o retorno ao estado de pureza dos recém-nascidos, por isso está presente nos principais ritos que marcam a passagem de um plano espiritual para outro. Dessa forma, o morim branco é o tecido do traje de nascimento no *Aiyê*, marcado pela iniciação religiosa no candomblé, e do nascimento para o *Orun*, pós-morte física, marcado pelo ritual de *axexê* que integraliza a existência.

O *axexê* traduz a essência da relação entre morte, transformação e renascimento contidos no mito de origem do velho Oxossi, narrado por Mãe Stella. A *Yalorixá* também ressalta que no ritual “o instrumento percussivo utilizado é a cabaça” e, somente no “arremate” da cerimônia, convertida em festa para receber o ancestral, “o som vem do *Ìlu*” (atabaque) para completar o ciclo e atingir a finalidade do rito.

Juana E. Santos & Santos apresentaram *orikis* específicos do ritual do *axexê*, uma vez que sua pesquisa se ocupou especificamente das relações que circunscrevem a cosmologia entre os nagôs e a morte:

Asésé asésé o!
Asésé, mo juba
Asésé asésé o!
(axexê eu lhe apresento meus humildes respeitos, oh!)
Asésé o ku agba o!
Asésé asésé o!
(axexê eu venero e saúdo os mais antigos, oh!)
Asésé eru ku agba o!

⁹⁸ Entrevista semiestruturada, em formato de conversa, uma vez que a Equede Sinha tenha preferido não fazer registros áudio visuais, realizada em 24 de maio de 2019, na residência da Equede, no terreiro da Casa Branca.

Asésé asésé o!
(Axexê a escrava saúda os mais antigos, oh
Axexê, oh! Axexê!)
 (Juana E. SANTOS & SANTOS, 1957: 51).

A partir do *oriki* compreende-se que cada pessoa dotada de axé, portadora e recriadora dos princípios fundamentais do candomblé, desde a sua iniciação na religião, pode se converter em *axexê*. “Quanto mais alto o grau de iniciação mais experiência e conhecimentos fixados e repartidos”, de modo a reforçar o axé grupal. Nessa dinâmica, *axexê* pode ser compreendido também como “todos os seres, entidades que representam os princípios estruturadores”, estabelecendo um modo de ser peculiar do grupo a partir de suas relações com o universo que o cerca. Por isso mesmo, no início da cerimônia de *axexê* se canta:

Mo Juba
Gbogbo asésé
 Nossas origens contidas no nosso corpo comunitário)

Bibi bibi lo bi wa
 Nascimento do nascimento que nos traz o existir).
 (Juana E. SANTOS & SANTOS, 1957: 51).

Portanto, a morte significa não mais que uma mudança de estado ou de plano existencial como parte da dinâmica social dos terreiros, o que relativiza o sentimento de perda. Depois da passagem, o antepassado continua a fazer parte da realidade familiar, passando a zelar pela vigilância da casa ou do espaço para que nada de mal aconteça aos seus protegidos.

O branco simboliza a transitoriedade desta vida, o *aiyé*, ao tempo em que apresenta a morte como possibilidade de transformação e aperfeiçoamento do indivíduo e do grupo, já que a existência, para os iorubás, tem uma dimensão dilatada que envolve descendência e ascendência como possibilidade de permanência. O branco está diretamente relacionado à noção de ancestralidade, por isso, na Casa Branca, como pedido de licença às mães ancestrais para abertura do período festivo do terreiro, é feita uma oferenda para Oyá Igbalé na “casa dos ancestrais”, “no mesmo dia da festa para Exu”, realizada anualmente na segunda-feira seguinte à “missa da ancestralidade” na Igreja de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, no Pelourinho (Geronice BRANDÃO, 2016: 92).

O branco, cor dos retornos ao estado primordial, é vestido por qualidades distintivas de Oyá do culto Igbalé (do mundo dos mortos). No candomblé, entretanto, diz-se apenas Oyá Igbalé, referindo-se a todas as Oyá relacionadas ao culto à terra, ao mundo dos mortos, aos

ancestrais. Oyá Igbalé veste branco, usa *mariwô*⁹⁹, está ligada a Exú, Oxum, Omolú, Nanã, Ewá, Iemanjá e Oxalá e se manifesta especialmente através do vento no bambuzal.

O branco se constitui como a cor mais importante no mundo do *axé* e tem muitos fundamentos que justificam seu uso expressivo pelos iniciados no candomblé. De acordo com Juana Elbein dos Santos (2012: 40-41), o *axé*, princípio e poder de realização, pode ser encontrado nos reinos animal, vegetal e mineral e é transmitido por meios naturais, materiais e simbólicos. O *axé* é acumulável pela repetição do rito, por isso é plantado como embrião do terreiro para em seguida ser transmitido aos elementos que o integram. O *axé* se fortalece com a expansão para os orixás que estão nos *pejis*, as pessoas que recebem os orixás, os ancestrais da família consanguínea e os ancestrais do terreiro. O fortalecimento do *axé* individual é feito no *borí*, que fortalece o *axé* coletivo e vice-versa, de modo que os ritos de passagem têm função de absorção e de elaboração de *axé*.

No sistema nagô, o *axé* circula a partir de elementos abstratos, espirituais, que correspondem a representações ou localizações materiais e corporais. Os elementos que constituem *axé* se agrupam por categorias compreendidas como “sangue vermelho” que podem ser representados pelo amarelo; o “sangue preto”, representado também pelo verde ou azul; e, o “sangue branco” representado também pelo incolor. Para cada um dos três sangues fundamentais do *axé* existem elementos originários dos três reinos do plano material que os representam: animal, vegetal e mineral. “Tudo o que existe de maneira dinâmica contém os três tipos de sangues condutores de *axé*”, entretanto, nos rituais de iniciação um sangue pode se sobressair ao outro a depender da situação individual ou função na estrutura do terreiro (Juana E. SANTOS, 2012: 43).

Os elementos que contêm *axé* são diversificados nos três reinos naturais e da materialidade o que possibilita composições individualizadas, uma combinação de poderes particulares a partir da representação dos três sangues – branco, vermelho e preto. Nesse sistema de dimensão biocósmica, o algodão branco usado nos trajes é sangue branco de origem vegetal, na medida em que o giz ou a prata são sangue branco do reino mineral e o hálito, presente na passagem do *axé* pela oralidade, é sangue branco de origem animal. Contudo, essa não é uma simbologia absoluta.

Em *O que as folhas cantam* Mãe Stella (2014: 175) diz que do *Akèsè*, algodoeiro, faz-

⁹⁹ *Mariwô* é a fibra da folha de dendazeiro seca usada como ornamento no barracão e trajes de orixás relacionados à morte, pois tem o poder de afastá-la. É um elemento essencialmente de Ogun.

se o tecido preferido de Oxalá e de Yemanjá Sabà, a esposa de Orumilá, a fiandeira de algodão que tem como significado do seu nome “aquela que tem o hábito de fazer a mesma coisa costumeiramente”. Como propriedade curativa, o algodoeiro traz tranquilidade e sensação de paz para que os corações sejam purificados e as cabeças iluminadas. *Akèsè*, algodoeiro, pode ser representado metaforicamente pelo “solitário que sabe curar as feridas da alma”.

Um *Itan* do *Odú Ossá Meji* conta que foi feito um jogo de *Ifá* ao algodoeiro para que a morte não o surpreendesse no seu surgimento anual (durante a safra). Foi feita uma oferenda com três pedras para *Eji Wàrawèré* (chuva repentina e fora de época) e para o sol, pois é “na presença do inimigo que algodão floresce”, neutraliza a energia e a transforma em tranquilidade. Algodoeiro é uma das plantas mais antigas da terra e seus frutos ficaram sob a guarda dos pássaros, que por terem fome e não resistirem ao delicioso alimento, comem algodão. Por isso, ele foi dado aos cuidados de *Ossá*, que temeroso de não conseguir realizar a incumbência pediu reforço à Aranha. Esta, “construiu uma forte teia ao redor de Algodoeiro e quando os pássaros quiseram atacá-lo ficaram presos na teia” (Mãe Stella SANTOS, 2014: 176).

O sangue branco é matéria fundamental no culto aos ancestrais, daí o *Àgbado Funfun*, milho branco, “planta que fermenta a tranquilidade e simboliza a paz, a suavidade e a proteção. O milho branco é a matéria básica para a feitura do *akasà*, que macerado e dado a alguém pelas mãos de uma sacerdotisa proporciona atividade, ação e movimento. Como componente básico do *ebó*, “serve para fazer alguém enxergar a realidade sem sentir dor”. O milho branco é protegido pelo *Odú Ejilogbon Meji*, específico dos orixás *funfun*, os que vestem branco. O *akasá* e o *ebó* são oferendas aos orixás *funfuns* (Mãe Stella SANTOS, 2014: 237).

Em uma versão mitológica dos orixás *funfun*, Orixalá (ou Oxalá) foi encarregado da criação do mundo, com poder de *àbá* (poder) e *axé* (realizar). A caminho das portas do *Aiyê* encontrou Exu, responsável pela comunicação entre os dois mundos, que prescreveu oferendas antes de seguir. Como se recusou a fazer as obrigações, Exu o puniu fazendo-o sentir sede, o que levou Oxalá a furar a casca de um dendeneiro, do qual jorrou um refrescante vinho de palma. Oxalá bebeu abundantemente, se embriagou e adormeceu, esquecendo-se de sua obrigação. Odùduwà, Orixá de gênero não definido, assumiu a missão e deixando cair a terra que havia no “saco da criação” sobre uma extensão ilimitada de água deu origem a um montículo, que ultrapassou a superfície e se espalhou (VERGER, 2018: 258).

Os orixás *funfun* manipulam e exercem domínio sobre a formação dos seres do *aiyê*, por isso são portadores e transmissores do sangue branco. Todas as oferendas feitas para esses orixás devem ser brancas ou representadas por elementos brancos provenientes dos três reinos.

(Juana E. SANTOS, 2012: 79-80). Oxalá é um Orixá *funfun*, de modo que o vinho de palma de dendezeiro não é o tipo de sangue apropriado para o princípio de pureza, energia neutra, que acompanha o nascimento. Por outro lado, a água fundida à terra constitui matéria primordial para gerar a vida.

Desse modo, Odùduwà destrona Oxalá do poder sobre a criação do mundo, enquanto Oxalá é punido por Olodumaré, que o proibiu de beber vinho de palma ou de fazer azeite de dendê, além de ter que usar sempre branco para se lembrar da criação ou do estado de pureza que antecede e ultrapassa a existência material (VERGER, 2018: 258). No candomblé, Odùduwà se confunde com Nanã e mesmo com Iemanjá, por serem estas as senhoras do princípio da vida.

Na Nação *Ketu-Nagô* o culto a Odùduwà é fundamento nos terreiros de candomblé e sua cerimônia está integrada às *Águas de Oxalá*, ritual de “sacralização das águas e de fortalecimento das nossas cabeças”, que tem início na última sexta-feira do mês de agosto e se prolonga por vinte e um dias de uso exclusivo de roupas brancas para os iniciados no candomblé. Nesse período, os orixás *funfun* são homenageados e a primeira delas é Odùduwà, no primeiro domingo¹⁰⁰ de setembro, quando “o barracão não pode ser decorado nem com bandeirolas”. A veste para a ocasião é a roupa de ração, a mesma usada na iniciação, de morim branco, ornamentada apenas com a prega palito como detalhe na barra da saia ou na gola do camizu. No pescoço, fio de contas brancas. Pés descalços, em contato com a terra (Geronice BRANDÃO, 2016: 92).

No segundo domingo de setembro comemora-se Oxalufã, qualidade distintiva de Oxalá mais velho, mantendo-se a simplicidade do culto de Odùduwà. No terceiro domingo de setembro, no ritual do Pilão de Oxaguiã, outra qualidade distintiva de Oxalá em versão mais jovem, o Orixá “oferece seu inhame pilado para a comunidade”. Na ocasião, que marca o encerramento do período das *Águas de Oxalá*, o traje, ainda branco, pode ser mais elaborado e festivo (Geronice BRANDÃO, 2016: 92).

As *Águas de Oxalá* constituem um retorno eventual à origem e ao estado de pureza, por isso Oxalá é um orixá muito cultuado no candomblé desde sua origem, que remete a 1760, período aproximado de início da Irmandade da Igreja da Barroquinha, em torno da qual se reuniram africanos Ketu-Nagô como membros. De acordo com Renato Silveira (2006: 281-287), o crescimento da irmandade resultou na fundação do Candomblé da Barroquinha, no final

¹⁰⁰ Os domingos são reservados às festas ao orixá.

do mesmo século, a partir do qual surgiu o terreiro da Casa Branca. O culto a Oxalá ganhou repercussão desde sua origem por ter se associado à devoção a Nosso Senhor Bom Jesus dos Martírios, mais tarde tornada Nosso Senhor do Bonfim, santo católico popular na cidade de Salvador.

Contudo, veste-se muito branco na cidade todos os dias, embora o dia consagrado a Oxalá seja a sexta-feira, quando não apenas os filhos desse orixá, mas todos os iniciados no candomblé, consagrados a qualquer orixá, usam branco para lembrar o retorno ao estado de pureza.

CAPÍTULO 3

O BARCO DE OXUM E AS MÃES ANCESTRAIS

Reza às mães ancestrais:

Iá, iá ô!
 (Oh, mãe, mãe!)
Mo ni ebô
 (Afirmo tua existência)
Quebo quietó!
 (Saúde e longa vida)
Iá, ia ô!
 (Oh, mãe, mãe!)
Bori Alá
 (Que nos cobre a cabeça)
Queto babá! Euá!
 (Com coisas boas)
Dupé dupé alado firo
 (Assim como Xangô immortaliza o relâmpago no ar)
Iá ope l'aiê
 (Mãe, estaremos sempre gratos ao mundo pela sua existência)
Ebomi xe bó
 (Mãe anciã que fez o sacrifício por todos nós)
Iá ope l'aiê
 (Mãe, estaremos gratos ao mundo por vossa existência)
Iá ô!
 (Lhe saúdo, mãe!)
 (Geronice BRANDÃO: 2016:18).

Mojubá Iyás!



Imagem 33: *Iami Oxorongá*. Carybé. Madeira entalhada. Acervo do Museu Afro-brasileiro, UFBA.

3.1. *Iyami, Gueledé e Iyalodê*

A água doce é o princípio da vida na Terra e, de acordo com a mitologia Iorubá, Oxum é a Orixá que exerce domínio sobre essas águas e tudo que é fértil no planeta. Como receptora e transmissora de axé, a água é sangue branco do reino mineral em estado de energia neutra que conecta os dois planos existenciais, *aiyé* e *orun*, pois garante a fertilidade da Terra para a permanência das diversas formas de vida. A corporificação do axé Oxum é o ventre, por isso, todas as *Iyás* devem cultuar Oxum antes dos demais orixás. Longe de ciumenta ou vaidosa, Oxum cobra primazia porque exige respeito à vida como direito pleno, razão porque o culto às águas férteis precede qualquer outro.

O culto a Oxum tem origem na região Ijexá e se expande para Oxogbô devido a um pacto que a Orixá fez “com Larô, o fundador da dinastia dos reis locais, e em consequência a água nessa região é sempre abundante”. Em troca, Oxum passou a ser a divindade cultuada em Oxogbô. Como divindade ancestral, Oxum viajou de cidade em cidade através das migrações e se fixou em diversas regiões juntamente com as pessoas que expandiram seu culto. Quando praticado em grupos maiores, seu culto alcança o conjunto da família e assegura a continuidade através da descendência. Em pequenos núcleos familiares, a Orixá assume função mais pessoal e, não raro, adota caráter individual quando as pessoas são separadas do grupo de origem (VERGER, 2018: 25).

Seja no culto individual ou grupal, Oxum se manteve firme nas travessias transatlânticas da diáspora africana entre a segunda metade do século XVIII e a primeira metade do XIX, apogeu do projeto colonialista europeu que promoveu o tráfico de pessoas da costa da África Ocidental ao Brasil. Esse foi o período de maior fluxo de povos originários de Ketu desembarcados na Bahia, decorrência dos ataques daomeanos (1788-1789), o que contribuiu para a organização de cultos de tradição Nagô do qual Oxum é parte fundamental. Como tal, o candomblé se caracteriza pelo agrupamento de “múltiplos orixás pessoais, reunidos em torno do orixá do terreiro” e simboliza o reagrupamento do que foi disperso pelo tráfico (VERGER, 2018: 41).

O primeiro candomblé de Nação Ketu que se tem notícias, de acordo com Renato da Silveira (2010: 403), foi o Candomblé da Barroquinha, nas proximidades da Igreja da Barroquinha, Salvador, Bahia, como popularmente ficou conhecido o *Iyá Omi Axé Airá Intilê*, mais tarde *Ilê Axé Iyá Nassô Oká* ou Casa Branca do Engenho Velho, o Terreiro da Casa Branca. Não há uma data segura quanto à fundação do Candomblé da Barroquinha, tampouco sobre o local exato dos primeiros fundamentos implantados ou confirmação documental sobre o nome

Iyá Omi Axé Airá Intilé. A literatura relacionada evidencia uma fundação processual marcada por várias datas e acontecimentos importantes para a consolidação do candomblé Ketu na Bahia entre 1788 e 1830.¹⁰¹

Tomamos como base a datação da Casa Branca, que comemorou cento e cinquenta anos em 1943, durante o Primeiro Congresso Afro-Baiano, ocorrido no próprio terreiro, o que demarca 1793 como ano aproximado da fundação. *Iyá Omi* significa mãe das águas, enquanto *Airá Intilé*, na região de Ketu, é considerada uma qualidade de Xangô, energia ligada aos raios e ao trovão (*àrà, àrirá*) (SILVEIRA, 2015: 373-374). No Brasil, Airá é Orixá ligado a Oxalá e Oxalufã, pois é mais velho e veste branco (*funfun*). Convencionou-se tratá-lo como energia masculina, assim como as demais qualidades de Xangô. Entretanto, no reino de Shabé, Airá é *Iyá Irá*, esposa de Xangô, o que nos faz questionar convicções sedimentadas no simbolismo dos Xangôs como “poderosos santos machos fálicos” que detêm o poder do trovão assimilado ao poder dos imperadores do antigo Império de Oyó (SILVEIRA, 2015: 382).

No panteão *Nagô-Iorubá* masculino e feminino são duas categorias fluidas, de modo que suas mutações são negociadas entre os princípios espirituais e políticos durante os trânsitos e deslocamentos. Isso evidencia que nos antigos reinos iorubá algumas funções ou cargo públicos não eram generificados, o que também se expressa na categoria esposa (*iyaô*), que designa mais uma função intermediária até *Iyá* (mãe) - categoria não generificada que exerce liderança nos reinos e impérios iorubá -, do que a ideia colonial de esposa como a mulher do marido (Oyèrónké OYÈWÙMÍ, 2021).

A narrativa preservada pelas *Iyás* da Casa Branca por meio da oralidade assegura que o *axé* fundante foi implantado por três sacerdotisas dos reinos de Ketu e Oyó no final do século XVIII, conhecidas como *Iyá Adetá*, *Iyá Akalá* e *Iyá Nassô*, cuja escrita dos nomes pode variar por ser um registro de memória oral. De acordo com Rafael Soares (2005: 75), *Iyá Nassô*, sacerdotisa de Xangô, deu nome ao *Ilê Axé Iyá Nassô Oká*, a Casa Branca, mas manteve o culto a Xangô associado ao mito criador de Odùduwà juntamente com as *Iyámi* (mães feiticeiras). Juntas, as *Iyás* detêm poder sobre a água, a terra e o fogo.

De acordo com Silveira, *Iyá Adetá* era sacerdotisa da linhagem *Arô* e pode ter sido sequestrada por daomeanos e vendida ao tráfico ultramarino de pessoas. Desembarcou na Bahia como escrava por volta de 1789 e, nos últimos anos do século, após alforriada, implantou o

¹⁰¹ Fontes: CARNEIRO, Edson (2008); LIMA, Vivaldo Costa (1974); VERGER, Pierre (2018); SANTOS, Juana Elbein (2012); SILVEIRA, Renato (2010); SOARES, Rafael (2005).

culto a *Odé Oni Popô* ou *Onile*, qualidade distintiva de Oxossi, em sua residência na Barroquinha. *Adetá* é uma qualidade de Exú que guarda o lado de fora da casa, por isso se relaciona com os *Odés* (caçadores). *Adetá* é “um nome próprio iorubano, usado tanto por homens como por mulheres”, em caso de afinidades rituais de culto. Foi pelas mãos de uma sacerdotisa de Exú que Oxossi foi implantado e declarado o dono da terra (SILVEIRA, 2015: 397).

Iyá Akalá implantou os fundamentos do culto a Airá no terreno arrendado nos fundos da Igreja da Barroquinha, entre 1807 e 1812, onde fundou o *Iyá Omi Axé Airá Intilè*. O nome *Akalá* faz referência a um clã ou dinastia (LIMA, 1974), porém é mais provável que, no caso da *Iyá* fundadora do Candomblé da Barroquinha, se refira ao pássaro totêmico da casa real de Oyó, conhecido como *Àkàlàmbò*, associado às *Iyámi*, mães feiticeiras. *Odùduwà* é a Orixá que representa as *Iyami*, pois detém o poder sobre a criação. Esse poder está simbolizado por uma cabaça contendo em seu interior o pássaro, *igbá-eye*, axé individual, por isso se associa às demais *Iyás* genitoras, Nanã, Oxum, Yemanjá, Oyá, Obá (Juana E. SANTOS, 2012).

Odùduwà, a grande cabaça-ventre e princípio feminino do branco é a mãe para a eternidade, de maneira que os elementos que a representam, como a cabaça, o ovo e o ventre, são preceitos da existência humana. *Igbadú* é a cabaça com duas metades, representando, uma, o poder genitor masculino, e a outra, o poder genitor feminino, síntese de Obatalá e *Odùduwà*, casal progenitor. Dentro da *Igbadú* há quatro cabaças menores contendo os três sangues do *axé* – branco, *efun*, princípio de existência; vermelho, *ossun*, princípio de realização; preto, *wàjí*, princípio de direção – e uma porção de lama, matéria-prima da vida. Na união das partes da cabaça, triângulos assinalam o contínuo desdobramento da unidade, Exú, o nascido, o procriado, o que impede a separação das partes e garante descendência através da procriação.¹⁰²

A quarta cabaça no interior da *Igbadú* contém a porção de lama trazida por *Ikú* (Morte) e constitui sua representação coletiva concebida em forma de energia masculina. *Ikú* não tem lugar fixo, anda por todas as partes para realizar seu trabalho profundamente associado ao mito da gênese humana. Foi o orixá que teve coragem de arrancar um punhado de lama (*eerúpé*) de Nanã quando Olorun buscava a matéria ideal para criar os seres humanos. Porém, ele mesmo insuflou seu hálito na lama e deu corpo e voz à matéria, por isso Olodumaré o responsabilizou a restituir essa porção de lama de volta à terra no momento adequado a cada parte desintegrada. *Ikú* é indispensável para a restituição da matéria e o renascimento (Juana E. SANTOS, 2012:

¹⁰² SANTOS, Juana Elbein. *Ìyamís*. Documentário. Participação de Mestre Didi. Narração: Ferreira Gullar – Parte I (30m:13s), disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=ZjqDfVR9mIk&t=2s>

113-114).

O poder de gestação da mulher é o poder de gestação da terra, *eIgbadú*, a grande cabaça, realiza o renascimento ao receber os mortos e restituir sua capacidade genitora. É no ventre fecundado que tudo nasce e se expande e é nesse mesmo ventre que os mortos se reintegram. Portanto, orixás de energias femininas são representações coletivas das grandes mães ancestrais, o que lhes atribui poderes sobre a vida e a morte assegurados pelas *Iyami* por meio de si mesmas, a própria fonte procriadora, geradora de alimentos e de capacidade transformadora.

Sete pássaros vieram ao *aiyê*, três pousaram na árvore do bem e três na árvore do mal, enquanto o sétimo voa de uma à outra árvore. Questionada sobre a ambivalência desse poder, *Iyami* responde que matará os que não a escutarem e que dará prosperidade aos que pedirem. As mães ancestrais, *Iyami* ou *Iyá agbá* (*Iyabá* conforme sonoridade), podem se transformar em peixes, ratos, morcegos e pássaros. Comem nas ruas, na roça, nas águas ou na floresta. Matam o bicho e não dividem a caça. Devorando-os da cabeça ao braço, consomem do fígado ao coração. São mães cujas vaginas amedrontam mais que os pássaros míticos gloriosos e temidos. O poder e a qualidade das ações das *Iyami* estão nos sete pássaros que se dividem entre uma árvore e outra, o sim e o não. O sétimo pássaro é responsável pelo movimento pendular do *Alá* (tecido branco) que vai de uma árvore a outra para garantir o equilíbrio, pois não se deve abusar do poder de gerar em abundância (Juana E. SANTOS, 2012: 118-120).

Iyami toma a parte como o todo e pode ser representada pelas penas dos pássaros ou pelas escamas dos peixes. São apaziguadas através do filho, Exú, princípio de vida individualizada que conhece os segredos da procriação. O *Odú Ogbé Ògúnda* narra a relação do ovo com o algodão como princípio de equilíbrio entre *Iyami* e *Orumilá*, enquanto Elas lançam o ovo, Eles o agarram com o algodão e o envolvem, aquecem, pois o princípio do equilíbrio visa neutralizar a ambivalência do poder das *Iyami*, que devem ser mantidas úmidas e fecundas para criar abundantemente. Esse poder ambíguo transformou *Iyami* em sereias aladas, peixe-mulher, mulher-pássaro, metamorfoses temidas pela fúria com que punem. São comparadas às bruxas nas interpretações diaspóricas eurocentradas, possivelmente por isso seu culto é de caráter restrito e até mesmo secreto. *Iyami* espera a restituição e redistribuição do axé, força motriz de seu culto (Juana E. SANTOS, 2012: 121).

O artista plástico Calazans Neto¹⁰³, em exposição individual com curadoria de Auta

¹⁰³ O artista José Júlio Calazans Neto, pintor, escultor e gravador, nasceu e viveu em Salvador, Bahia (1932 –

Rosa, sua esposa, expôs pinturas e gravuras produzidas entre os anos de 1990 a 2005, nas quais as sereias aladas e mulheres metamorfoseadas transitaram pelas obras e entre as técnicas, da pintura à gravura. As sereias-peixes ou pássaros-mulheres surgem quase sempre acompanhadas por outros signos e representações das *Iyami*, como o *abebé* (leque-espelho) de Yemanjá, a cabaça (ventre) de Odùduwà, a árvore e a fruta-pão (morada e alimento dos pássaros). No catálogo editado para a exposição, a crítica de arte Myriam Fraga (2005: 6) descreveu a obra como um “zoomorfismo que não apresenta ameaça”, pois nos devolve a consciência de uma origem “primitiva” e “remota das espécies”.

A crítica de arte e curadora Matilde Matos (2005: 3) destacou as cores avivadas “alegres e buliçosas” e a “transmutação da realidade” com que o artista representa as figuras humanas, expressão “regida unicamente pela sua imaginação” motivada pelas cores. É certo que a obra de Calazans Neto se notabilizou no cenário artístico nas décadas de 1950/60 a partir de ilustrações dos livros de Jorge Amado, como *Tieta do Agreste*¹⁰⁴, cartaz do filme *Barravento*¹⁰⁵, de Glauber Rocha, em 1961. Contudo, suas gravuras monocromáticas (preto do betume sobre fundo branco do papel) notabilizaram-se especialmente pela facilidade de reprodução em grande escala.

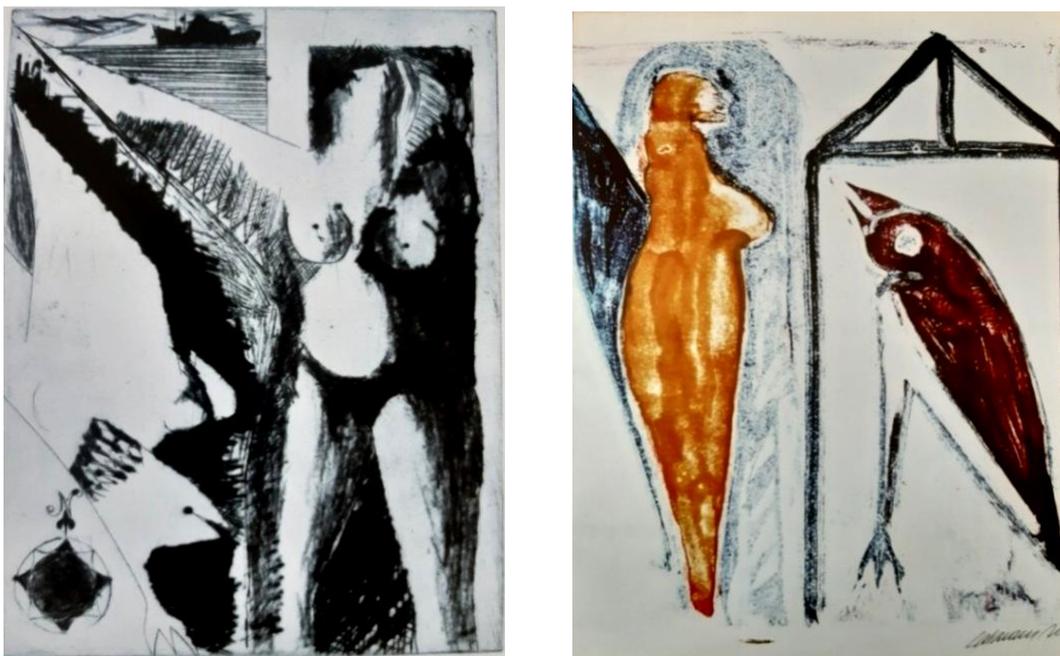
A liberdade de expressão de Calazans em sua última exposição em vida vai além das cores nas pinturas e monotípias apresentadas e expressa o universo íntimo do artista marcado pelos signos do seu amor por Auta Rosa, filha de Yemanjá, provavelmente de culto *Iyami*, conforme desenhado e pintado pelo artista. Auta Rosa selecionou as obras que, no conjunto, se configuram como uma série temática a partir do painel de 4m x 2m aproximados instalado em sua própria residência em 1989. No painel, uma sereia alada centralizada na composição e uma árvore de fruta-pão à direita, com dedicatória do artista e um coração desenhados no tronco da árvore: *De Calazans Neto para Auta Rosa 89*.¹⁰⁶ Nesse caso, as *Iyamis* se expuseram e foram expostas, mas não foram identificadas pela maioria dos críticos, curadores, artistas e visitantes da exposição.

2006). Sua última exposição individual em vida foi realizada entre 20 de abril a 5 de junho de 2005 no Centro Cultural Correios, Salvador, Bahia. Fui monitora da exposição e pude acompanhar a curadoria, montagem e desmontagem da exposição.

¹⁰⁴ Disponível em: <https://paulodarzegaleria.com.br/artistas/calasans-neto/>.

¹⁰⁵ Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa5547/calasans-neto>.

¹⁰⁶ Imagens do painel residencial disponíveis em: <https://www.revistapessoa.com/artigo/2360/os-beijos-na-bocad-acervo-de-calasans-neto>



Imagens 34 e 35: *Sem Título*, Gravura em metal, 1995. 29,5 x 39cm. (à esquerda); *Sem Título*, Monotipia, 2000. 40 x 41cm. (à direita). Fonte: CALAZANS Neto. *Pinturas e Gravuras*. CENTRO CULTURAL CORREIOS, 2005. Catálogo editado para exposição.

As grandes mães ancestrais são conhecidas pelo nome genérico de *Iyami Oxorongá*, mas também atendem por *Eléye*, *Àjé*, *Eníyán* e *Ìy-agbá* e são representadas pelas orixás femininas (*Iyabá*) e seus símbolos. *Odùduwà* é *Igbá-nlá*, orixá da criação, a grande cabaça, princípio feminino do branco, atende por *Iyánlá*. *Oxum* é *Iyá-mi-Akokó*, mãe ancestral suprema. *Nanã*, matrona da lama, é descendente do grande pássaro *Àtíóro* da cidade de *Ofa* e é chamada *Omo Àtíóro oké Ofa*. *Yemanjá*, *Oyá* e *Ewá* são *Iyá-eléie*, as que possuem a cabaça com o pássaro, símbolo do poder das *Iyamis*. Reunidas, as *Iyas* são pássaros possuidoras de pássaros transcendentais (Juana E. SANTOS 2012: 122).

Iya Nassô é a sacerdotisa responsável pelo culto a *Xangô* em *Oyó* e descende do grande pássaro *Àkalá* de *Olodumaré* de forma que *Àkalá* pode ser mais um título da *Iyá Nassô* da Casa Branca, fundadora e liderança do culto entre 1830 e 1837, aproximadamente. Neste caso, as duas são uma. A incerteza da existência material de *Iyá Akalá* somada à certeza da sua participação na implantação dos primeiros fundamentos da Casa Branca, ainda que em fusão com *Iyá Nassô*, resultaram em um culto sedimentado nas *Iyami* ou *Iyabá*, como são mais conhecidas.

No antigo Império de *Oyó*, *Iyá Nassô* era a terceira pessoa mais importante por ser a sacerdotisa pessoal do Rei de *Kossô*, cidade sagrada do culto a *Xangô*, pois “era quem dava o *bori* do rei, botava a mão na cabeça do rei” (SERRA, 2005: 184). Na Bahia, *Iyá Nassô* era

Francisca da Silva, responsável por implantar o culto de reis divinizados do Império de Oyó, aqui transformados em qualidades de Xangô, dentre os quais Ogodô, que juntamente com Exú, Oxossi, Airá e *Iyabás* são os orixás mais cultuados da Casa Branca, pela primazia do axé implantado (SILVEIRA, 2015: 402). Francisca da Silva retornou à África em 1837, após a revolta dos malês¹⁰⁷, e lá faleceu. É celebrada na Casa Branca como a “terceira princesa africana” fundadora do Candomblé da Barroquinha (Geronice BRANDÃO, 2015: 166).

Marcelina da Silva, *Obátossi*, que também havia embarcado para a Costa da África Ocidental em 1837, retornou para suceder a Francisca *Iyá Nassô*, em 1840. Foi Marcelina *Obatossi* quem reuniu os antigos assentamentos do Candomblé da Barroquinha e assentou na Casa Branca, no Engenho Velho da Federação. Faleceu em 1885 em sua residência, à Rua das Laranjeiras, 98, Pelourinho, em 27 de junho, em meio às celebrações a Xangô. Cumpridos os ritos de *axexê* no tempo de um ano após a morte de Marcelina *Obatossi*, Maria Julia de Figueiredo, *Omoniquê*, assumiu o posto de *Iyalorixá* por indicação do *Ifá* (oráculo), em 1886 (Geronice BRANDÃO, 2015: 166).

Não há registro de que Mãe Marcelina *Obatossi* tenha recolhido barcos de *Iyaô*. Tampouco Maria Julia *Omoniquê*, de curto período como *Iyalorixá*, falecida em 1890, quatro anos depois de assumir. Contudo, sua gestão ficou marcada pela ruptura com *Iyás* do primeiro escalão insatisfeitas com a sucessão. Foi o caso de Maria Júlia da Conceição Nazaré, que juntou a família e se instalou nas terras vizinhas de um casal de estrangeiros aliados, os Gantois, fundando o *Ilê Axé Omi Iyamassê*, conhecido como Terreiro do Gantois. Eugênia Anna dos Santos, *Obá Biyi*, também se desvinculou da Casa Branca na sequência para fundar o *Ilê Axé Opô Afonjá* no Rio de Janeiro, em 1895, e em 1910, o de Salvador, com a ajuda de Tio Joaquim, *Obá Saniã* (Geronice BRANDÃO, 2015: 166).

Desde então, as águas da fonte transbordam do barco assentado na praça que leva o nome de sua moradora mais ilustre, Oxum, em frente ao Terreiro da Casa Branca, e procriam descendência de culto às mães ancestrais, humanas e sobrenaturais. Estas se organizavam em sociedades secretas através das quais expandiam seu poder como lideranças. Eram autoridades respeitadas em suas comunidades e nações africanas. A força e o poder das *Iyamis*, representadas pelas *Iyabás* foram mantidos pelas *Gueledés* e *Iyalodês* com base nos mitos de

¹⁰⁷ Levante escravo na madrugada de 24 para 25 de janeiro de 1835, em Salvador, Bahia, organizado pelos muçulmanos nas senzalas durante o *Ramadan*. A maioria dos rebelados era de nação *nagô/iorubá*, para a qual muçulmano é *imale*, daí malês, no vocábulo aportuguesado pela oralidade. Também conhecido como *Revolta dos Búzios* ou *Rebelião Escrava*. (REIS, J.J, 2003).

origem e nas interpretações diaspóricas.

O título *Iyalodê* era mais associado às províncias do “Velho Oyó” antes de sua queda, em 1836, e foi reelaborado durante o desenvolvimento de novos estados, como Ibadan e Abeokutá, que surgiram do antigo sistema político de Oyó. Em 199, a *Iyalodê* de Ogbòmòsò, *Olóyè Oládojà Àdùké*, confirmou que a primeira *Iyalodê* foi empossada durante o período das guerras Iorubá, na segunda metade do século XIX, e que o título *Iyalodê* foi um reconhecimento à bravura e ousadia no contexto dos conflitos armados. Literalmente, *Iyalodê* é “mãe de assuntos públicos”, o que corresponde a uma espécie de porta-voz das mulheres nos governos. Daí sua principal qualificação ser a capacidade comprovada de liderar grupos, organizações e sociedades, de acordo com Oyèrónké Oyèwùmí (2021: 167-168).

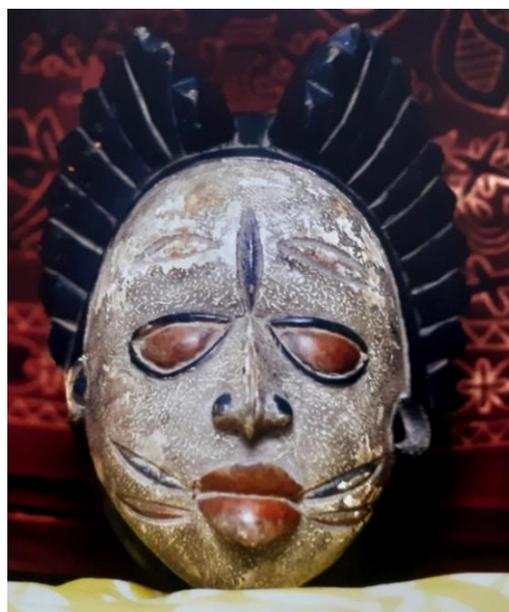
Entretanto, Oyèrónké Oyèwùmí observa que a anatomia feminina não é uma qualificação primária para o título *Iyalodê* e que as mulheres, em maioria, ocupam o cargo porque são predominantes nos mercados, a ponto de os termos mercar e comerciante serem sinônimos de “mulher do mercado”. Dessa forma, uma *egbé* (corporação) é um grupo de comerciantes não necessariamente genericadas, uma vez que atuam por categorias de produtos e distâncias de mercados e não por anatomia feminina (Oyèrónké OYÈWÙMÍ 2021:171). Na Bahia oitocentista, as *Iyalodê* foram determinantes na organização e defesa de homens e mulheres negras que mercavam seus produtos pelas ruas da cidade objetivando a compra de alforrias ou se estabelecer no comércio ambulante e nos mercados públicos da cidade. Dessa forma, ocuparam as ruas, feiras, roças, carnavais e diversos setores de produção e comércio no exercício de suas funções.

Segundo Equede Sinha, *Iyalodê* e *Geledé* eram associações formadas por mulheres que representavam a “influência feminina nas organizações africanas” aqui constituídas. Esse legado está presente na *Festa das Máscaras Gueledé*, realizada em comemoração às “grandes mulheres do partido alto, as lideranças da comunidade”. A festa consistia em um cortejo festivo que percorria as ruas do centro, o Pelourinho e a Cidade Baixa até o Bonfim, em Salvador (Geronice BRANDÃO, 2016: 98). Os festivais *Geledé* ocorriam desde a época do Candomblé da Barroquinha, quando homens se vestiam de mulheres e usavam máscaras para homenageá-las. Em Ketu, as *Geledé* eram responsáveis por organizar o culto e promover festivais em homenagem às mães ancestrais, as *Iyamis*. *Ge* (afagar), *èlè* (partes íntimas femininas) e *dé* (cuidado ou delicadeza), logo, *Geledé* traduz a importância dos cuidados com a mulher para a continuidade da vida. Sua responsabilidade recai em propiciar equilíbrio aos poderes femininos e reforçar esse status na sociedade. As *Geledé* também cultuavam as divindades de Ketu,

inclusive Odùduwà (SILVEIRA, 2010: 433).

Com a intensificação das incursões policiais aos terreiros de candomblé, especialmente nas décadas de 1920 a 1940, a *Festa das Máscaras* adaptou-se para disfarçar o culto e substituiu as máscaras por ramos de folhas nas mãos. O cortejo limitou o percurso à Casa Branca e terreiros do entorno. Nesse formato, a festa ficou popularmente conhecida como *Festa do Jacaré*¹⁰⁸, devido ao estandarte com a imagem do réptil, símbolo protetor de Oxum, que era carregado por uma *egbome* que liderava o cortejo guiado por atabaques pequenos de Oxum. Com a expansão urbana no entorno do Terreiro, o percurso foi mais uma vez encurtado para um cortejo entre os *pejis* e residências da Casa Branca. Durante o rito todas as mulheres, “da mais nova à mais velha de iniciada”, devem estar com as cabeças cobertas, protegidas por *Ojás* brancos, em alusão às máscaras usadas outrora (Geronice BRANDÃO, 2016: 98-101).

Duas máscaras *Geledé* apreendidas pela polícia no início do século XX estão no Instituto Histórico e Geográfico da Bahia, ainda que a Casa Branca já tenha expressado interesse na devolução dos bens indevidamente removidos de seus locais de culto (SILVEIRA, 2010: 429-436). Uma terceira máscara, remanescente da *Festa das Geledés*, está no quarto de Xangô da Casa Branca junto às “reliquias ancestrais que atravessaram o atlântico” e que contribuíram para o estabelecimento dos laços com o sistema Iorubá (Geronice BRANDÃO, 2015: 98).



Imagens 36 e 37: *Protetora ancestral*, escultura africana em madeira com fios de contas de Yemanjá e Oxum (à esquerda). *Máscara Geledé*, madeira entalhada e policromada (à direita). Acervo: Casa Branca. Fonte: BRANDÃO, Geronice. *Equede a mãe de todos*. Barabô: Salvador, 2015.

¹⁰⁸ Registros da Festa do Jacaré em dezembro de 1991, disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-TXpe41ZrX4&t=53s>

O culto às *Geledé* se mantém nos ritos reservados aos poderes femininos como fundamentos ancestrais da Casa Branca. Publicamente, as *Geledé* são homenageadas na festa da Oxum do barco, uma semana antes da *Festa do Jacaré*. O ritual, que ficou conhecido como Barco de Oxum pela comunidade, homenageia as “grandes mães de santo que plantaram o *axé* do Terreiro e o *axé* das *Iyamin*”: *Iyá Detá*, *Iyá Akalá* e *Iyá Nassô*, fundadoras da Casa Branca, juntamente com suas ancestrais africanas. Dezesesseis dias após o Barco de Oxum acontece a homenagem à *Apaoká*, árvore-orixá, mãe de *Odé Erinlè*, mogno africano que serve de moradia às *Iyami* (OLIVEIRA, 2005: 83-84).

No *Iku iluaiê* (Barco de Oxum) está implantado o *axé* fundador da Casa Branca, que se concentra com maior intensidade “na fonte d’água localizada no centro do barco”. A fonte foi consagrada às *Iyamis*, uma vez que “Elas chegaram antes do barco”, construído posteriormente para proteger a fonte do avanço da cidade sobre a Praça em frente ao Terreiro. A fonte é um minadouro de água preservado graças ao culto a Oxum, pois o aterro de parte do Rio Lucaia, que corria em frente ao Terreiro até 1960, provocou assoreamento das nascentes. E certamente haveria afetado a fonte não fosse o barco que a contorna (Geronice BRANDÃO, 2015: 94).

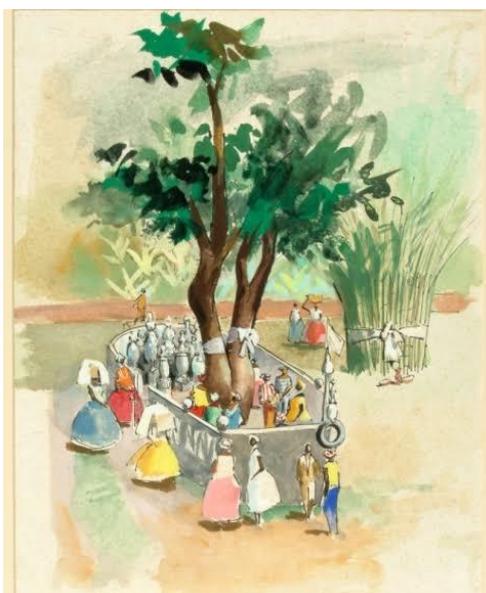


Imagem 38: *Ipeté de Oxum* na Casa Branca. Aquarela de Carybé (C. 1960). Fonte: *Iconografia dos Deuses Africanos no Candomblé da Bahia* (reprodução).

O barco foi erguido para preservar a fonte e nisso teve sucesso. Já os assentamentos de orixás e objetos depositados como presentes foram transferidos nas décadas seguintes para os *pejis* ou para o quarto de Xangô, devido à urbanização que os ameaçava no entorno. Vagner Gonçalves da Silva (2012: 30) fez a etnografia da festa do Barco de Oxum e analisou as aquarelas de Carybé inspiradas nos orixás. Na festa, descrita por ele como muito significativa,

é servido o *Ipetê*, prato à base de inhame com camarão cozido no dendê.

Na África muitos dos capturados que embarcavam para serem vendidos no Brasil como escravos eram obrigados a dar voltas na ‘árvore do esquecimento’ para que perdessem (à força de alguma suposta feitiçaria) seus elos com o passado. Nesta festa e na aquarela que a retrata, vemos, porém, que as memórias foram aqui reconstruídas ao redor de uma ‘outra árvore sagrada’ (a da lembrança?) plantada dentro do barco. É inevitável, portanto, não comparar esta ‘embarcação’ de Oxum com o navio negreiro do qual parece ser uma antítese. O barco de Oxum, divindade das águas, está ‘preso’ à terra, porém reconstituiu o que foi trazido na mente dos africanos em sua travessia pelas águas do Atlântico. Na proa vemos as quartinhas dos orixás como que sinalizando que com os homens no barco vieram seus deuses. A força do sagrado aqui surge como forma de resistir à experiência dispersiva do desterro e estabelecer novos diálogos com presente.

“O Barco de Oxum é a representação da nossa vinda da África”, assim define Equede Sinha. A construção em alvenaria, em formato de barco, mede oito metros de comprimento por três metros de largura (8m x 3m), erguida em 1959 pelo *Ogã* de Oxum da *Iyaquequerê* Luzia, Floro Clarismundo do Amparo, que aumentou o espaço em volta da fonte e manteve a cajazeira, árvore morada das ancestrais-pássaros, em posição de sombra para a fonte e de mastro para o barco. Foi acrescentada uma placa com seu nome registrado: *Oko Ilu Aiyê*, barco das ancestrais (Geronice BRANDÃO, 2015: 96).



Imagem 39: Barco de Oxum ou *monumento às mães ancestrais* em preparação para a festa após restauração de 2004. Praça de Oxum, Terreiro da Casa Branca. Fonte: BRANDÃO, Geronice. *Equede a mãe de todos*. Barabô: Salvador, 2015.

As bonecas do Terreiro que representam as mães ancestrais neste mundo embarcam no dia da festa, após serem cuidadosamente preparadas para a ocasião, quando recebem roupas novas, limpas e bem passadas, fios de contas e acessórios que identificam a *Iyá* representada pela boneca no rito, bem como sua posição hierárquica.



Imagem 40: Bonecas de Oxum da Casa Branca que representam as mães ancestrais, 2019. Presentes para a festa do Barco de Oxum. Foto: Marijara Queiroz.

A preparação é rito, de modo que a cerimônia do Barco de Oxum dura três dias. Nesse período, novas bonecas são incorporadas, simbolizando a chegada de novas *Iyaô* e o crescimento da Casa Branca, onde todas as iniciadas têm uma boneca de Oxum no *Igbá*. As bonecas também são presentes enviados por lideranças de outros terreiros que se juntam para celebrar a descendência dessa matriz de candomblé (Geronice BRANDÃO, 2015: 96). A boneca de Oxum de Mãe Nóla permaneceno *peji* de Oxum e é vestida anualmente pelas Equedes para participar da festa. Através da boneca, Nóla permanece representada neste mundo, no *Aiyê*, prestando homenagem às ancestrais ao mesmo tempo em que é homenageada, uma vez que também é ancestral.

3.2. A Casa Branca e a *matrilinearidade* como estrutura política

Apa ki yeyê Xorongá
Apa ki yeyê Xorongá
Iyá mo kiô ma ma pa mi
Iyá mo kiô ma ma Xorô
Babajé lá paô bomlaô
Iya Mi lagbá wá o
Yá Mi Xorô
Lagbá ô yeyê
 (ROCHA, 1999: 182).

Essa saudação às *Iyami*, com transcrição do Babalaô Agenor Miranda Rocha (1999: 178-182), é feita no final do *Padê*, precisamente quando a *Iyamorô* despacha o acaçá e a água fora do barracão. Ao retornar desse ato, seguem-se as saudações aos *afofô* (faladores), como a dizer: “podem falar que o *padê* já está feito”. Na sequência, saúdam-se as pessoas iniciadas há mais

tempo, especialmente as que exercem cargos no terreiro e ajudaram no *padê*: *Iyadagã*, *Iyamorô*, *Iyámassê*, *Iya Ijená*, *Iyajimuda*, *Assogbá*. Por último, canta-se para os que são de fora do terreiro: *okalejô*, *okalejô*, *okalejô sare wá*.

Os materiais usados no *padê* são:

1 cuia
 1 prato de passarinho [alguidar] de farinha de mandioca
 1 prato de passarinho [alguidar] de azeite de dendê
 1 garrafa (pequena) de aguardente
 1 moringa com água
 1 acaçá
 (ROCHA, 1999: 177).

O *padê*¹⁰⁹ (encontro) é um ritual solene, uma reunião do microcosmo nagô realizado quando acontece matança de bichos de quatro patas. Simboliza a restituição do *axé* através de sangue branco, *efun*, representado pela farinha (fecundidade, origem e geração), como também pela água, *omi*, sémen feminino, e a aguardente, sémen masculino. No *padê*, o sangue vermelho, *epô*, está representado pelo azeite de dendê, realização e poder dinâmico de Exu. O *padê* deve ser feito à tarde, especialmente em dia de matanças para grandes festas, ao som dos atabaques, agogô e xequerê. O *padê* é o ritual mais praticado nos terreiros, pois como cerimônia propiciatória promove a confraternização entre os seres naturais e sobrenaturais presentes para apaziguamento das *Ajé*, outro nome para as *Iyamis* que representam energias negativas, antes das festas.

No ritual, a *Iyadagã* é responsável por misturar os ingredientes na cuia enquanto a *Iyamorô* por levar a cuia para fora, dançando. As *Iyaô* acompanham em posição de *dobale* (de joelhos, ventre erguido, cabeça ao chão apoiada pelo punho esquerdo sobre o direito), saudação à terra e às *Iyás* presentes. Durante a realização do *padê* só a *Iyamorô* pode sair do barracão (ROCHA, 1999: 177). Outros cargos relacionados ao *padê*, sobretudo ao *padê* de *axexê*, são: *Ajimuda*, *Iyá Agbá* e *Iyá Ijená*, que também auxiliam no ritual (Geronice BRANDÃO, 2015: 54).

¹⁰⁹ SANTOS, Juana Elbein. *Iyamis*. Documentário. Participação de Mestre Didi. Narração: Ferreira Gullar – Parte II (19m:05s), disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=LNJgLJyDFZ0>



Imagem 41: *Padê*. Desenho de Carybé. Acervo Museu de Arte Moderna da Bahia. Fonte: REIS, Heitor. *Faraimará: Mãe Stella 80 anos*. Catálogo da exposição em cartaz de 29 de abril a 29 de maio de 2005.

Exú *Iná* é o primeiro a ser saudado, pois é ele quem abre e guarda a casa. O *Assogbá*, sacerdote da Casa de Obaluayê, faz a evocação inicial, jogando água ao redor do *ebó* do *padê*. Durante a saudação a Exu *Iná*, a *Iyamorô* sai por três vezes dançando antes de depositar o conteúdo da cuia (farinha, água e azeite) ao pé de uma árvore na entrada do terreiro. Na saudação seguinte, aos *eguns*, a *Iyamorô* sai do barracão com água e aguardente na cuia, por três vezes. Quando os *Êssa* (homens ancestrais importantes) são saudados, a *Iyamorô* sai levando a garrafa com o restante da aguardente e, no retorno, saúdam-se os orixás guardiães do terreiro (ROCHA, 1999: 177-182). *Iyami Oxorongá*, representante das mães ancestrais, é saudada enquanto a *Iyamorô* despacha o acaçá (corpo símbolo da vida) ao pé de uma árvore, pisando sobre a terra molhada pela água (*axé* da vida) que foi derramada para acalmar *Iku*, Morte.

O rito descrito foi praticado por Nóla que, em 1945, já ocupava o cargo de *Iyamorô* da Casa Branca, de acordo com a identificação do registro fotográfico da Posse da Presidência da Sociedade São Jorge do Engenho Velho¹¹⁰. Com base nessa datação, é possível considerar que Nóla fez os ritos iniciais em sua residência entre 1938 e 1939, uma vez que só é possível assumir cargos sacerdotais após o cumprimento dos ritos de sete anos de iniciada, transição de *Iyaô* (mais nova) para *Egbome* (mais velha). Na foto, Nóla está sentada (posição de hierarquia) com outras quatro mulheres, uma delas a antropóloga Ruth Landes, autora de *A cidade das Mulheres*, de 1939¹¹¹, livro em que desenvolve o conceito de *matrilinearidade*, baseado na hierarquia religiosa de terreiros do sistema Kêtu/Nagô.

¹¹⁰ Foto publicada no livro de Ekede Sinha. (Geronice BRANDÃO, 2015: 148).

¹¹¹ LANDES, Ruth. *A cidade das Mulheres*. 2ª Edição: UFRJ: Rio de Janeiro, 2002.



Imagem 42: Nóla (3) com Zezé (4), Ruth Landes (5), Léo Chagas, atual Elemaxó (7), Axogun Chico (8), Lícia Jibóssi (9), entre outros, na Posse da Presidência da Sociedade São Jorge do Engenho Velho, em 1945.
Fonte: BRANDÃO, Geronice. *Equede a mãe de todos*. Barabô: Salvador, 2015.

A iniciação dita “rápida” ou feita “na casa”, segundo Oliveira, reduz o tempo de convívio preliminar da pessoa com o *egbé* na fase de *abiyán*. De todo modo, há diversas situações que demandam esse tipo de iniciação, quais sejam, “determinação dos oráculos, problemas de saúde espiritual ou física da pessoa” ou “negociações com os Orixás” considerando “distância de moradia, liberação no trabalho e disponibilidade de recursos financeiros”. O caso de Nóla é bastante conhecido na Casa Branca, uma vez que foi iniciada “em regime de urgência nos aposentos de sua casa” por medo de que viesse a morrer, dado o estado debilitado de sua saúde. A iniciação teria ocorrido “a contragosto da família da *abiyán*”, que “exigiu que sua filha branca fosse recolhida em sua própria residência” uma vez que não houve como evitar os desígnios da Orixá, Oyá Igbalé. (OLIVEIRA, 2005: 217).

Nóla reiterou sua relação junto ao *egbé* em 1943, no nono barco recolhido por Tia Massi, Maximiliana Maria da Conceição, *Iwin Funké* (*Oim Funquê*, na pronúncia) de Oxaguã, *Iyalorixá* da Casa Branca de 1924 a 1962 (OLIVEIRA, 2005: 375). O assentamento foi transferido da residência para o Terreiro da Casa Branca, onde permanece no *peji* de Exu, a Casa dos Ancestrais. No nono barco, sua posição foi de *dofona* (primeira) das *Iyaô*, o que lhe atribui posto por idade, pois a primeira é a mais velha, indicativo da iniciação anterior em sua residência. Chama-se de barco o recolhimento de mais de uma *Iyaô* para feitura de santa ou santo. Como feitura grupal, o barco propõe o estabelecimento de vínculos de proximidade e de organização interna similar à de uma família, cuja hierarquia é determinada pela idade de iniciação no culto aos orixás, neste caso, dentro do barco.

Como mãe pequena (*Iyaquequerê* pessoal), Nóla recebeu Francelina Maria da Conceição, *Oxá Iwinfuké*, conhecida como Papai França de Oxalá, que havia sido feita no segundo barco de Tia Massi. As demais navegantes do nono barco de Tia Massi, de acordo com

o registro da Federação Baiana de Cultos Afro¹¹², por ordem hierárquica a partir da *dofona* Nola (1), foram: Lurdes Lamartine de Andrade, Lurdes de Ogun (2); Otarcília Estevam Ferreira, Otacília de Ogun (3); Antonieta de Iemanjá, Tiêta de Iemanjá (4); Luzia de Oxumarê (5); Francisca Paixão, Chaguinha de Oxossi (6); Romana de Iansã (7); Marionete de Omolú (8). Um barco com oito mulheres renascidas e reintegradas pelo axé (OLIVEIRA, 2005: 375). Tia Massi foi responsável por recolher pelo menos dezoito (18) barcos de *Iyaô* nos 36 anos em que esteve à frente da Casa Branca, o que representou uma enorme capacidade de transmitir axé.

Nóla assumiu o posto de *Iyamorô* substituindo Etervina Moncorvo, sobrinha biológica de Ursulina Maria Figueiredo, Mãe Sussu, *Iyalorixá* da Casa Branca de 1891 a 1925, antes de Tia Massi ocupar o posto. Tia Massi também nomeou Luzia Maria de Figueiredo, Luzia de Oxum, *Oxum Miwá*, como *Iyaquequerê*; Eugênia Sampaio Carrera, Eugênia de Oxossi, como *Otun-Iyaquequerê*; e Maria Antonia dos Anjos, Equede Totonha de Oxalá, como *Iyalaxé*, dentre outras *Iyás*.¹¹³ Mais tarde, Tia Massi também confiou a Nóla o cargo de *Iyadagã*, terceira sacerdotisa na hierarquia religiosa, em acúmulo ao de *Iyamorô*, o que significa, no rito, que assumiu o preparo e o despacho do conteúdo da cuia no *padê*. Foi observando o *padê* e o *xirê* (festa) de Oxalá, em 1938, liderado por Tia Massi de Oxaguiã e conduzido por Luzia, Eugênia, Totonha e Jilú que Ruth Landes destacou a maestria com que as mulheres lideravam a cena litúrgica (Ruth LANDES, 2002: 81-90).

A hierarquia religiosa da Casa Branca tem em seu topo a *Iyalorixá*, mãe dos orixás, com função de implantar o *axé*, além de iniciar e completar os ritos das filhas da Casa. A *Iyalorixá* tem como auxiliares a *Iya Egbé*, mãe da comunidade, conselheira que zela pela tradição; seguida pela *Iyalaxé*, mãe do axé, responsável por apontar os cargos e títulos em acordo com as *Iyas* superiores, é um título de herança *Geledé*. A *Iyaquequerê*, mãe pequena, representa a segunda pessoa na hierarquia religiosa, pois acompanha a *Iyalorixá* em todos os ritos de iniciação, ainda que cada *Iyaô* também tenha sua própria *Iyaquequerê*, que deve ser uma *Egbome*. A *Ojubonã*, mãe criadeira, auxilia *Iyaquequerê*, que também tem subposto de *otun* (primeira suplente) e *ossi* (segunda suplente). A *Iyadagã* também possui subposto de *otun-dagã* e *ossi-dagã* e é responsável por preparar os ingredientes da cuia do *padê* para a *Iyamorô* despachar. A *Iyamorô*, como mãe dos fundamentos ancestrais, está ligada ao *Igbá* de Exu (Geronice BRANDÃO, 2015: 54).

¹¹² Documento consultado por Rafael Soares Oliveira (2005), disponibilizado no apêndice II de sua tese.

¹¹³ Juana Dias, Equede Jilu de Omolu; Maria Crispiniana, Papai Maria Pequena de Oxalá; Isabel Flores, Ekede Bebe de Oxum; Maria Theodora do Nascimento, Dodó de Omolú; Amande Machado de Omolu. (OLIVEIRA, 2005: 367).

Nóla permaneceu como *Iyamorô* e *Iyadagã* da Casa Branca até sua morte (2004), uma vez que os cargos são vitalícios. Com o avançar da idade reduziu suas idas às festas públicas e se reservou aos ritos fundamentais. Daí a importância da *otun* e da *ossi* de cada cargo religioso. Após a morte de Tia Massi, em 1962, Nóla permaneceu nas bases de transição de Maria Deolinda Gomes Santos, *Babá Okê* de Oxalufã ou Papai *Okê*, como era mais conhecida, de 1965 a 1968. Papai *Okê* nomeou Juliana da Silva Baraúna, Mãe Teté de *Onira*, *Oyá Tunqueci*, como *Iyaquequerê* do terreiro. Em 1969, após o *axexê* de um ano da passagem de Papai *Okê*, Marieta Vitória Cardoso, Mãe Marieta de Oxum *Niquê*, assumiu a liderança até seu falecimento, em 1985 (Geronice BRANDÃO, 2015: 166). Mãe Marieta tem três barcos de *Iyaô* registrados na Federação Baiana de Cultos Afro¹¹⁴ que totalizam dez iniciações, dentre as quais a de José Mirabeau Sampaio¹¹⁵, artista plástico, como *Ogã* do terreiro.

Em 1986, Altamira Cecília dos Santos, Mãe Tatá de Oxum *Tomiuá*, filha biológica de Papai *Okê*, iniciada no oitavo barco de Tia Massi, assumiu a Casa Branca como *Iyalorixá*. Mãe Tatá nomeou Areonithe Conceição Chagas, Mãe Nitinha de Oxum, como *Ossi-Iyaquequerê*, assumindo a função desde o início, uma vez que Mãe Teté, *Otun-Iyaquequerê* se mudara para o Rio de Janeiro, onde faleceria em 2006. Nesse período, a hierarquia da Casa Branca incluía ainda Maria da Conceição Oliveira, Vó Conceição de Nanã, iniciada no sexto barco de Tia Massi, em 1938, mãe biológica da atual *Iyadagã* e *Iamorô*, Equede (de Oxossi) Sinha de Xangô. Vó Conceição, costureira especializada em trajes de candomblé, dá nome ao ateliê de costuras inaugurado em 2006 na Casa Branca (Geronice BRANDÃO, 2015: 137).

Entre 2000 e 2005 havia setenta e três (73) pessoas como filhas e filhos da Casa Branca no exercício das suas funções religiosas. Das sacerdotisas de maior posto hierárquico em exercício identificou-se Celina de Oxossi, Equede Nem de Ogun, e Antonieta de Yemanjá, Mãe Tiêta e Mãe Nitinha de Oxum (OLIVEIRA, 2005: 381).

¹¹⁴ 1º Barco: Marcelina de Xangô. 2º Barco: 1) Maria de Omolú; 2) Julieta de Omolú; 3) Tania de Iansã; 4) Confirmou o *Ogã* Mirabeau. 3º Barco: 1) Confirmou o filho de Tide para *Ogã*; 2) Iaô de Airá Xangô; 3) *Iyaô* de Omolú; 4) *Iyaô* de Oxum; 5) Rosa de Iansã. (OLIVEIRA, 2005: 379). Lista disponível no apêndice II da Tese *O feitiço de Oxum* de Rafael Soares de Oliveira, *Ogã* de Oxossi da Casa Branca.

¹¹⁵ Mirabeau Sampaio (Salvador, Bahia, 1911 - 1993), pintor, escultor, desenhista e foi Professor da Escola de Belas Artes da UFBA. Em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa24151/mirabeau-sampaio>



Imagem 43: Da esquerda para a direita, de pé: Terezinha, Equede de Oxum; Egbome Nita de Oxum; Zurica, Equede de Oxossi; Mariinha de Obaluayîê; Célia de Oxum; Mãe Kutu de Ogun; Dalva de Iansã (Filha de Mãe Caetana). Sentadas: Vó Conceição de Nanã; Mãe Tatá da Casa Branca; Mãe Caetana do *Ilê Lajoumim*; Mãe Nôla (com duas crianças sentadas aos pés), Mãe Tetê de Oya, *Iyaquequerê* da Casa Branca. Foto: Memorial Lajoumim. Em: <http://www.pilaodeprata.com.br/ancestrais.html>

Mãe Tatá faleceu em 2019. Após os ritos de um ano de *axexê*, em dezembro de 2020 Neuza Conceição Cruz, Mãe Neuza de Xangô Aganjú, foi apontada pelo *Ifá* do *Oluô* Air José de Oxaguiã, *Babalorixá* do *Ilê Odô Ogê*, Terreiro do Pilão de Prata, sua sucessora. O *Babalorixá* também apontou Patrícia de Yemanjá como *Iyaquequerê*, cargo que estava vago desde a morte de Mãe Nitinha de Oxum, em 2008. Mãe Neuza assumiu aos 65 anos de idade, com 41 de iniciada pelas mãos de Mãe Marieta de Oxum.¹¹⁶

Os títulos e cargos que compõem a alta hierarquia sacerdotal do Terreiro são ocupados por mulheres. Entretanto, alguns cargos supostamente não eram determinados pela anatomia, como o de *Ajimuda* (ou *agimuda*), “aquela que carrega a espada”, correspondente a um título de culto a Oya com função no *padê* de Exu enquanto na Casa Branca é “título feminino do culto de Iansã e das *Geledê*” (Geronice BRANDÃO, 2015: 54). Esse mesmo cargo pertenceu ao *Babalaô* Martiniano Eliseu do Bonfim (1859 – 1943) no *Ilê Axé Opô Afonjá*, de acordo com Marcos Santana (2009: 47), *Ogã* do Afonjá, que reuniu documentos, anotações e poemas de Martiniano. Um dos poemas nos dá informações sobre o exercício da *Ajimuda* e seus pré-requisitos:

Ajimuda
Iansã
Ajimuda
Omolú
Ajimuda
Afonjá
Ajimuda

¹¹⁶ Notícia e imagens disponível em: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/xango-retorna-ao-comando-da-casa-branca-do-engenho-velho/>

Olorum.
 Ajimuda
 No Padê
 Cerimônia começar
 Muda, muda
 Para ver
 Boa ordem no lugar
 No Axé sempre é assim
 Começar bom candomblé
 Garantindo o seu fim
 Ajimuda é mistério
 Sua ordem é preceito
 Ajimuda, santo velho
 Posto-cargo de dinheiro
 Muda, muda
 Jimudá, mudá.

Ajimuda indica, portanto, um cargo de filhas e filhos de Oyá cuja qualidade distintiva se relaciona com a origem mítica de Obaluayê (terra), Xangô (fogo) e Olorum (universo), de modo que iniciados para Obaluayê também ocupam esse cargo. A presença de *Iya Ajimuda* é importante nos rituais de *padê*, pois é a pessoa que ajoelha diante da cuia que a *Iyamorô* conduz do interior para o exterior do barracão. Seus preceitos se relacionam com o comércio e com as finanças, por isso exigem restrições. A função de *Ajimuda* e de *Iyamorô* foram exercidas por Genivaldo de Obaluayê, *Iji Fana*, no Afonjá, após o falecimento de Ivalda, *Odé Bowa*, em 2007, segunda filha de santo de Mãe Stella, que era responsável pelas funções. “No tempo de Mãe Aninha um homem também já tinha atuado nesta função”, justifica Mãe Stella. (Maria Stella SANTOS, 2010: 71).

Nascido em Lagos, na Nigéria, e estabelecido na Bahia, Martiniano foi pintor, pedreiro, professor de línguas (inglês e iorubá) e Babalaô. Ficou famoso pela fluidez no trânsito entre os Nagô da Bahia e os da costa centro-ocidental da África, articulando relações comerciais importantes para a organização social e religiosa dos africanos aqui estabelecidos. O fato de o pai biológico de Martiniano ter deixado uma “estatueta de Iansã” de herança pode ter relação com o título que lhe foi legado, uma vez que seu pai era filho de Iansã (Ruth LANDES, 2002: 227).

Mesmo entrevistando Martiniano mais de uma vez, Ruth Landes não observou essa dualidade na ocupação dos cargos, pois estava seduzida pela potência da condução da Casa Branca sob a liderança da *Iyalorixá* Tia Massi. De outro modo, seu cicerone, o antropólogo Edson Carneiro, já havia se sublinhado como vanguardista “radical em luta pelos direitos das mulheres”, reprimido pelos “bastiões da tradição baiana” de modo que a subversão hierárquica de poder feminino dentro dos terreiros de candomblé da Bahia já estava no preâmbulo da

etnografia (Ruth LANDES 2002: 59).

O próprio Martiniano *Ajimuda* contribuiu para a concepção do *matriarcado* organizado em torno do culto aos orixás ao afirmar que “é praticamente impossível encontrar homens em *xirês* nos terreiros *nagôs*”. A negativa tinha conotação de denúncia da ascensão de cultos afro-brasileiros que assimilavam a cultura indígena, sobretudo nos candomblés de caboclos. Na época, Ruth Landes registrou quarenta e quatro candomblés de caboclo e vinte e três *nagô*. Destes, apenas três tinham um *Babá* (pai) como liderança, enquanto os candomblés de caboclo tinham trinta e quatro pais de santo para dez mães de santo. Martiniano também se queixava da pouca idade dos novos pais de santo (Ruth LANDES, 2002: 326).

Apesar de Martiniano não dar nomes, se referia, em especial, a Joãozinho da Goméia (1914 -1971), liderança religiosa de Salvador, de apenas 25 anos que, segundo apresentação de Carneiro, era homossexual e um excelente dançarino. O estranhamento de sacerdotes mais tradicionais à presença de homens na feitura de santo ou santa, partia da compreensão de que o transe, como ato de possessão do corpo, só deveria ser experimentado por mulheres, as esposas (tradução literal de *Iyaô*) do orixá. Isso evidencia a adaptação interpretativa da língua ao sistema patriarcal que se baseia no binarismo opositor homem-mulher, ainda, às hierarquias de poder baseadas no gênero transpostas para a estrutura dos terreiros.¹¹⁷

O fato de Edson Carneiro ter conduzido Ruth Landes nas pesquisas é indicativo da política para atrair a atenção de intelectuais por meio da valoração artística e cultural do legado afro-brasileiro. Não por acaso, Carneiro escolheu a Casa Branca, terreiro aberto sob os auspícios das *Iyabás*, como os demais terreiros que dela descendem, Gantois e Afonjá, também visitados por Ruth Landes, e apontou Martiniano, declaradamente contrário às mudanças na tradição, para ser entrevistado mais de uma vez. Pautou assim as escolhas temáticas que centralizaram questões de raça e gênero no candomblé baiano indicando duas preocupações principais: a criminalização da prática do candomblé e o aumento de homens (trans e homossexuais) como lideranças religiosas de terreiros, sobretudo dos terreiros afro-indígenas (Ruth LANDES, 2002).

Dessa forma, o racismo expresso pela intolerância religiosa e a homofobia foram preâmbulos para a concepção do *matriarcado*, que tinha como papel conceitual uniformizar o culto a partir das lideranças femininas e da primazia do culto às *Iyás*, restrito às mulheres. De outro modo, deveria acomodar os homens na função de *Ogã*, protetor do candomblé, ou

¹¹⁷ QUEIROZ, M. *corpo, gênero e sexualidade na diáspora africana: contribuições decoloniais para estudos afro-brasileiros*. Revista *Memórias LGBT*. Ed. 12, Ano 7, 2020. (pag. 35 a 40). Disponível em: <https://memoriaslgbt.com/wp-content/uploads/2020/08/Revista-memoriaLGBT-AGOSTO-12-DIGITAL-2.pdf>

Babalaô, sacerdote de *Ifá*. Na oposição binária homem-mulher o equilíbrio é medido por uma balança de forças complementares, ainda que desiguais. Há, pois, a transferência de comportamentos patriarcais apreendidos na estrutura colonialista para a qual toda existência deve ser generificada no sistema binário-opositor.

Assim, Ruth Landes analisou o universo feminino afro-baiano com base no binarismo mulher-homem. Observou que Mãe Totonha era a única que não usava “o traje rendado das baianas; usava um vestido cinzento talhado como o de qualquer mulher”, porém sabia que era a terceira na hierarquia sacerdotal. Mãe Totonha não chamou a atenção apenas pelo traje: descendia de família de posses econômicas que não apoiava sua escolha religiosa, exceto sua tia biológica, a *Iyalorixá* Mãe Sussu, que a preparou para o sacerdócio. Não bastasse, foi surpreendida em “intimidades com outras sacerdotisas”, o que perturbou a cúpula religiosa e a impediu de suceder a tia, segundo informado por Carneiro à pesquisadora visitante. Contudo, Mãe Totonha “não se enquadra em nenhum dos mundos” concluiu, interrogando, Ruth Landes (Ruth LANDES, 2002: 86-87).

Edson Carneiro, branco e intelectual, se confirmou *Ogã* face à defesa dos cultos afro-brasileiros, fortemente perseguidos pela polícia, e sabia seu papel de auxiliar em “qualquer dificuldade”, seja na ordem das cerimônias públicas ou no financiamento do concerto de uma casa, seja “para resolver pequenos caso de rebeldia” ou “tratar com a polícia” (CARNEIRO, 2008: 121). *Ogã*, cargo masculino que auxilia nos rituais religiosos e zela pelo terreiro nos assuntos civis junto à sociedade, foi o cargo que mais contribuiu para a inserção de pessoas brancas no candomblé, o que não era novidade desde as primeiras décadas do século XX¹¹⁸.

No entanto, o caso de Nóla ganhou notoriedade como primeira mulher branca a ser iniciada na Casa Branca por ter sido um caso de emergência, o que significa que a Orixá a tomou em transe, bolou no santo, deixando como segunda opção a doença ou a morte. O acontecimento foi raro pela condição como a Orixá se impôs à pessoa branca, especialmente por se tratar de uma qualidade de Orixá detentora de preceitos religiosos fundamentais ao culto às ancestrais, o que implica descendência.

A partir de 1940, sob a gestão de Tia Massi, outras pessoas brancas ou não pretas foram incorporadas ao candomblé, ocupando os mais diferentes cargos, religiosos e de representação

¹¹⁸ Em 1936, atendendo pedido de Mãe Aninha do *Afonjá*, o Presidente Getúlio Vargas descriminalizou o candomblé através do Decreto Lei 1.202 que tornou proibido o embargo sobre o exercício religioso do candomblé. Mesmo com a Lei, os terreiros necessitavam de um alvará para funcionar, o que levava a polícia a seguir nas batidas para fiscalização da licença e arrecadação de taxas. O livre exercício só veio a ocorrer em 1976, com o fim da obrigatoriedade das licenças, na gestão do Governador Roberto Santos (Geronice BRANDÃO, 2015: 169).

civil. Enquanto Nóla confirmava cargo, em 1945 Tia Massi concedia o título de *Balogun* a Agenor Miranda Rocha, Pai Agenor, branco, filho de portugueses, nascido em Luanda, Angola, em 1907, iniciado no candomblé por Mãe Aninha em 1912, com quem aprendeu a jogar búzios. Como *Oluô* (adivinho) do Afonjá, Pai Agenor foi responsável pelo jogo de sucessão das *Iyalorixás* desde Mãe Senhora de Oxum, em 1941, a Mãe Stella de Oxossi, em 1976, como também dos Terreiros da Casa Branca e do Gantois até sua morte em Niterói, Rio de Janeiro, em 2004 (ROCHA, 1999).¹¹⁹

No ano seguinte, Tia Massi confirmou Antônio Agnelo Pereira como *Elemaxó*, que já havia sido suspenso por Tia França de Oxaguiã (mãe pequena de Nóla), em 1936. *Elemaxó* é um título sacerdotal masculino relacionado a Oxaguiã *Babalorogun*, pai da guerra, cuja função é auxiliar diretamente a *Iyalorixá* e o *Oluô* em todas as consultas ao *Ifá*, rituais e decisões importantes para o terreiro, tanto no âmbito religioso como civil. Para além de *Babalaô* ou *Oluô*, o Terreiro dispõe de títulos e cargos masculinos que seguem a linha hierárquica dos títulos e cargos femininos, uma vez que são auxiliares religiosos das sacerdotisas.¹²⁰

Em 1946 o *Elemaxó* Antônio Agnelo, que era perito criminal na Secretaria de Segurança Pública da Bahia, assumiu a presidência da Sociedade São Jorge do Engenho Velho¹²¹ e passou a ser o principal articulador do terreiro nas questões jurídicas que envolveram a desapropriação da área da Praça de Oxum, em 1970, invadida por um posto de combustíveis da Esso. A reintegração de posse do terreno só ocorreu em 1987, pois não havia documentos que comprovassem a propriedade da área, sendo necessário buscar caminhos que salvaguardassem o direito de posse. Dessa forma, o terreiro foi “tombado para a preservação de sua memória histórica e cultural” na esfera municipal.¹²²

O tombamento municipal impulsionou o posterior tombamento na esfera federal, através do IPHAN, em 1984¹²³. O antropólogo Ordep Serra, *Ogã* de Oyá da Casa Branca (2005: 169-

¹¹⁹ Pai Agenor recebeu o cargo de *Olossaim* de Pai Cipriano *Abedé*, com quem aprendeu os segredos das folhas, no Rio de Janeiro, em 1998.

¹²⁰ Cargos masculinos fundamentais para a implantação do primeiro *axé* no Candomblé da Barroquinha: José Pedro Autran e de *Babá Assicá Babalaôs*, marido de Francisca *Iyá Nassô*, em exercício de 1820 a 1837; *Bamboxê Obiticô*, Rodolfo Martins de Andrade, em exercício de 1857 até sua morte em 1908; Obá *Saniã*, Tio Joaquim, a partir de 1866, Martiniano *Ojé Ladê*, em exercício de 1886 a 1937 e o *Alabê* Manuel do Bonfim, no final do século XIX. Todos são *Essá* homenageados no *padê* da Casa Branca. (Geronice BRANDÃO, 2015: 149).

¹²¹ A Sociedade São Jorge do Engenho Velho foi fundada em 1943 por Crispiniano Pires Dias como órgão que representa o Terreiro na esfera civil. (Geronice BRANDÃO, 2015: 169).

¹²² A Prefeitura Municipal de Salvador declarou o sítio do candomblé da Casa Branca Patrimônio Histórico e o tornou “área de preservação simples” através do Decreto nº 6.634 de 04/08/1982, publicado em 08/08/1982 pelo então prefeito Renan Baleeiro. (SERRA, Ordep, 2005: 177).

¹²³ O pedido de tombamento do Terreiro da Casa Branca foi acatado em 31/05/1984 pelo Conselho Consultivo do IPHAN e inscrito no *Livro do Tombo Histórico* e no *Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico*. A

205) tomou como base para os estudos o conjunto monumental do Terreiro e as estratégias para preservação da área de culto, da paisagem cultural e natural que compreende o *egbé*, e os espaços sagrados (construídos ou naturais) e residenciais. A vegetação é sagrada, mas pode ser também a manifestação ou a representação (moradia, alimento) do sagrado, por isso a inclusão da paisagem natural nos mecanismos de preservação funcionou como medida cautelar ao avanço da cidade sobre o Terreiro, localizado em região de intensa urbanização.

As árvores Dankô e Apaoká foram relacionadas como “monumentos”, pois, na condição de sagradas, devem ser preservadas até sua reintegração total à terra. Este foi o caso da jaqueira, árvore consagrada a Apaoká, que foi ao chão por morte natural e recebeu nova muda de jaqueira no mesmo lugar, após ritos de consagração. Dankô, uma qualidade de Oxaguiã que mora na rua, está assentado no bambuzal com cerca de seis metros (6m) de altura numa área de vinte e cinco metro quadrados (25m²) à esquerda do portão de entrada. O bambuzal é cingido por um *alá* branco, sinal de sagrado. Não há registros etnográficos de derrubada de árvores por parte do candomblé nem na memória de velhas sacerdotisas, de modo que as árvores sagradas foram utilizadas como argumento para ampliação da área no pedido de tombamento do Terreiro (SERRA, 2005: 198).



Imagens 44 e 45: Apaoká (jaqueira sagrada) em dois ângulos diferentes. Terreiro da Casa Branca. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.

Como orixá, Apaoká é cultuada no Mogno Africano, árvore-orixá não encontrada no

inscrição efetiva ocorreu em 03/07/1986. (Odete DOURADO, 2011).

Brasil, por isso substituído pela jaqueira, *topónúìn*, a “grande mãe que se reproduz com facilidade e fartura”. A jaqueira foi escolhida como morada das *Iyamis* por ser uma árvore de copa frondosa. Mãe Stella narra um *Itan* em que Oxóssi deixa de fazer suas oferendas antes de ir para a floresta e lá avista um rastro que começa a seguir até se perder. Com fome e cansado para sob uma jaqueira cujo chão estava coberto por folhas e dorme. “O mel das abelhas que estavam na árvore começou a pingar” na boca de Oxóssi, que ficou ali por quatro dias por não ter mais o que comer. Por isso, Olodumaré decidiu que Oxóssi e seus descendentes só comem mel em caso de extrema necessidade. (Maria Stella SANTOS, 2014: 93-94).

Até a década de 1960 a região onde se localiza o Terreiro da Casa Branca era mais conhecida como Roça do Engenho Velho no Caminho do Rio Vermelho, trecho então denominado Joaquim dos Couros. Atualmente, o local corresponde a um sítio numa encosta à margem da Avenida Vasco da Gama, nº 463. Na entrada, parte plana do imóvel é a área consagrada a Oxum, onde está o barco. Adentrando o terreno, na encosta fica o barracão branco, edificação principal da Casa Branca, de onde decorre o cognome. O barracão compreende “o salão de festas, sacrários [*peji*], cômodos de uso residencial de hierarcas do *egbé*, clausura [*runcó*], sala de refeições e cozinha ritual”. *Ilê orixá*, casa dos orixás, ou *peji*, também fica na encosta acerca do barracão, bem como “as casas onde residem membros da comunidade” (SERRA, 2005: 186).

De acordo com Equede Sinha, a invasão que tomou a frente do terreiro, na praça em que fica o barco de Oxum, teve a conivência das autoridades da época. O terreno era cogitado para a construção de um conjunto habitacional, o que demandaria a destruição das árvores sagradas, por isso a licença de funcionamento do Terreiro se limitaria ao barracão. O corpo de *Ogãs* do Terreiro¹²⁴ atuou de forma decisiva nas ações civis, transformando a luta pela retomada da posse em luta contra a intolerância religiosa e o racismo, ao mobilizar e envolver lideranças de outros terreiros, o povo de santo, grupos organizados da comunidade negra, intelectuais de diferentes áreas do conhecimento e demais cidadãos brasileiros, que aderiram à campanha em defesa do Terreiro (Geronice BRANDÃO, 2015: 161).

A mobilização institucionalizou-se na assembleia da Sociedade São Jorge do Engenho Velho de 20 de fevereiro de 1983, na qual foram criadas a Comissão de Defesa da Casa Branca¹²⁵, para acompanhamento do processo e articulação política, e a Diretoria de

¹²⁴ Areelson Chagas (*Axogun* e atual *Elemaxó*; Ordep Trindade Serra, José Carlos Capinam, Jorge de Obaluaiê (*alabê*) e Antônio Luiz (*Mobá*). (Geronice BRANDÃO, 2015: 161).

¹²⁵ Olympio Serra e Pedro Agostinho, antropólogos; Edvaldo Brito, jurista; Maria Bernardete Capinan, historiadora; Dom Timóteo Amoroso Anastácio, Abade; Antônio Carlos Vovô, presidente do Ilê Aiyê; Adalberto

Patrimônio¹²⁶, para deliberar junto às lideranças religiosas. Devido à campanha ter alcançado visibilidade nacional, atraiu o apoio de personalidades do cenário artístico e cultural, que subscreveram abaixo-assinado ao prefeito de Salvador.¹²⁷ Após intensa campanha, o Conselho do IPHAN se reuniu¹²⁸, deliberando em favor do tombamento em 31 de maio de 1984.

Dois dias antes, no entanto, o *Elemaxó* Antonio Agnelo convocou assembleia extraordinária para pedir “solenemente às autoridades religiosas” do *egbé* que “determinassem os procedimentos a adotar na jornada decisiva para o tombamento”. Tais orientações partiram das sacerdotisas da Casa Branca e da *Iyalaô* Mãe Caetana *Lajoumin*, responsável pelo jogo de búzios que determinou que “ogans, ekedes e filhas de santo permaneceriam no terreiro durante 24 horas” em “vigília solene”, além de oferecer *ebós* para os ancestrais e os orixás (SERRA, 2005: 182). A cerimônia religiosa em oferenda foi conduzida pela *Iyalorixá* Mãe Tatá e contou com a participação de onze mulheres, “todas vestidas de branco”, e “cinco meninas vestidas de amarelo”, protegidas por Oxum (Geronice BRANDÃO, 2015: 161).

O tombamento representou uma vitória importante para a Casa Branca e o povo de santo, mas restava ainda a desapropriação do terreno e demolição do posto de combustíveis, o que veio a ocorrer em 1987 por determinação do Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural (IPAC), órgão do Governo do Estado da Bahia, que facultou a reintegração da área tomada do Terreiro. Oscar Niemeyer doou esboços para o projeto arquitetônico e paisagístico da Praça de Oxum, concluído em 2004, na segunda intervenção feita no espaço, que conferiu ao terreiro a visibilidade antes sufocada pelo posto à sua frente.

A intervenção compreendeu a contenção das encostas, drenagem de águas pluviais e obras de infraestrutura, além de recuperação paisagística e restauração completa da Praça de Oxum, dotada de espelho d’água do qual emerge uma sereia sobre pedestal de dois metros de altura. A praça faz “pensar no modelo de templos africanos da Iorubalândia, onde as *Ìyàmi* têm tal precedência no espaço dos santuários”, de modo que Oxum simboliza e sintetiza o “protótipo dessas grandes mães” (SERRA, 2005: 190).

Bulhões, administrador; Nelson Rossi, filólogo; Fernando Santana e Haroldo Lima, deputados; José Carlos Capinan, poeta; Bete Wagner, vereadora. (SERRA, 2005: 178).

¹²⁶ *Iyá* Marieta Vitória Cardoso (*Iyalorixá*), *iyá* Caetana Américo Sowser (*Iyalaô*), *iyá* Juliana da Silva Baraúna (*iyá kekerê*), *Elemaxó* Antonio Agnelo Pereira, arquiteta Regina Martinelli Serra, antropólogo Ordep Serra. (SERRA, 2005: 178).

¹²⁷ Autoridades religiosas como as *Iyalorixás* Mãe Stella de Oxóssi e Mãe Menininha do Gantois; intelectuais como Jorge Amado, Hector Bernabó Carybé, José Carlos Capinan, Pierre Verger, José Borba Pedreira Lapa, Rômulo Almeida, Eduardo Almeida. (SERRA, 2005: 178).

¹²⁸ De acordo com a Ata da centésima oitava reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, da Secretaria da Cultura, realizada em 31 de maio de 1984. (VELHO, 2006).



Imagem 46: *Barco de Oxum*, Terreiro da Casa Branca, 2019. Dankô (bambuzal) aparece ao fundo à direita do barco. Foto: Marijara Queiroz, 2019.

O conjunto arquitetônico e paisagístico foi modificado e novos elementos foram acrescentados, como o gradil que delimita a frente do terreiro em relação à Avenida Vasco da Gama. Feito em “divisória metálica com desenhos recortados em chapas de ferro”, o gradil é assinado pelo artista Bel Borba¹²⁹ e representa os orixás em posição sequencial do *xirê*, terminando no portão de entrada do Terreiro com um *oxê*, machado de duas lâminas, símbolo de Xangô, desenhado e recortado em ferro (OLIVEIRA, 2005: 107).

O *oxê* de Xangô também está representado na escultura em ferro recortado assentada junto à contenção da encosta, visível da escada que dá acesso ao barracão. Do outro lado (à direita) da escada, um conjunto de *ofá* (arco e flecha) homenageia Oxóssi Inlé. No período do ritual das *Águas de Oxalá*¹³⁰ as esculturas recebem um grande laço feito com *ojá* branco que revela a dinâmica relacional dos planos materiais e imateriais na estética do sagrado.

¹²⁹ Bel Borba é artista gráfico, desenhista, escultor e gravador, nasceu em Salvador em 23 de janeiro de 1957 onde reside e trabalha. Em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa22606/bel-borba>.

¹³⁰ Águas de Oxalá é um ritual que tem início na última sexta-feira de agosto e dura dezesseis dias durante os quais só se deve vestir branco. O ritual abre o ciclo de cerimônias públicas a partir dos orixás *funfun* Odùduwà, Oxalufã e Oxaguiã. (OLIVEIRA, 2005: 82).



Imagem 47: *Oxê de Xangô Airá*, Bel Borba, 2003. Escultura em chapa de aço oxidado. Terreiro da Casa Branca. Foto: Marijara Queiroz, 2019.

Para o antropólogo Gilberto Velho (2006: 240), membro do Conselho Consultivo do IPHAN durante o processo de tombamento da Casa Branca, para além dos aspectos técnicos o que estava em discussão era “a simbologia associada ao Estado em suas relações com a sociedade civil. Tratava-se de decidir o que poderia ser valorizado e consagrado através da política de tombamento” o que interfere na “própria identidade da nação brasileira”. Por isso, movimentou setores mais conservadores da sociedade que viam com maus olhos a valorização de cultos afro-brasileiros.

A histórica sessão do Conselho realizou-se nos imponentes salões da Santa Casa da Misericórdia, em Salvador, com a presença de um público altamente mobilizado e emocionado. Na abertura da reunião estava presente o próprio Cardeal Primaz do Brasil, Dom Avelar Brandão. A votação final foi muito disputada, com três votos a favor do tombamento, um pelo adiamento, duas abstenções e um voto contra, expressando o grau de dificuldade encontrado para implementar a medida (VELHO, 2006: 239).

O tombamento da Casa Branca fez com que o Estado reconhecesse a importância da história e dos valores culturais afro-brasileiros bem como a necessidade de “planejar, restaurar, cuidar” e defender o patrimônio reconhecido. Representou ainda o início de uma política afirmativa e de reparação voltada para a religiosidade afro-brasileira (SERRA, 2005: 205). Essa política se intensificou entre 2003 e 2016, período sob gestão de governos progressistas, interrompidos com o processo de impedimento da Presidenta Dilma Vana Rousseff¹³¹.

¹³¹ Dilma Rousseff, nasceu em 14 de dezembro de 1947, é uma economista e política brasileira, filiada ao Partido

Porém, os cargos masculinos na Casa Branca não se resumem a proteger o terreiro apenas no âmbito civil, pois algumas funções são fundamentais aos rituais e ajudam a manter o “equilíbrio das energias macho-fêmea [...] a cabaça representa isso”. Os cargos, por ordem de hierarquia, são: *Mobá*, ministro de xangô; *Ogã*, zeladores da casa que exercem diversas funções religiosas e civis; *Alabê*, tocador de *ilú* (atabaques); e, *Axogun*, responsável pelo sacrifício de animais (Geronice BRANDÃO, 2015: 55). O *Ogã* Antônio Marques, Tonho de Ogun, por exemplo, reside no Terreiro e participa ativamente dos ritos, pois está presente no cotidiano, para além das festas públicas do calendário litúrgico, o que fortalece o *axé* da pessoa e do *egbé*.

Contudo, a noção de *matrilinearidade* se sustenta no fato de que, na Casa Branca, homens “não incorporam”, ou seja, não são iniciados “para *adoxú* (aqueles que são preparados para incorporar o orixá)”, sendo que somente as mulheres podem ascender aos altos cargos da hierarquia religiosa. Essa condição foi determinada pelas “grandes senhoras” que fundaram o *axé* (Geronice BRANDÃO, 2016: 147). O *axé* de *Iyami* é imprescindível para o equilíbrio das forças e do poder, pois constitui a própria energia feminina como unidade de ação atemporal e ininterrupta. É o feitiço em seu puro e mais concentrado estado. É o mistério como força e o segredo como estratégia.

3.3. O Ateliê Vó Conceição e a produção dos trajés

“É um lugar que tem uma casa branca, na estrada da linha 15” do bonde. Esse foi o endereço passado por Martiniano Eliseu do Bonfim para sua consulente, Maria Conceição de Oliveira, após consulta ao *Ifá*, uma vez que o jogo anunciou que a santa dela estava à espera lá, na Casa Branca. Em 1936, aos 25 anos de idade, Maria Conceição, conhecida como Vó Conceição de Nanã, sofria de reumatismo e não conseguia levar adiante as gestações. Morava no Alto do Gantois, próxima ao Terreiro de Mãe Menininha, e foi uma vizinha, Amorzinha de Obaluayê, filha de santo do Gantois que a conduziu até o *Babalaô*. Amorzinha também a acompanhou até o endereço indicado para apresentar algumas pessoas que já conhecia no Terreiro e, no ano seguinte, Vó Conceição já era convocada a participar do sexto barco de Tia Massi, renascendo *Iyaô* em 1938 (Geronice BRANDÃO, 2015: 139).

Com a saúde recuperada, Vó Conceição pôde viver mais 54 anos dedicados à orixá, morando no Terreiro da Casa Branca. Teve uma filha, Geronice Brandão, Equede Sinha que,

dos Trabalhadores (PT) que assumiu diversos cargos públicos entre os anos 2003 a 2010 e foi a 36ª Presidenta do Brasil de 2011 a 2016, quando foi afastada por um processo de impeachment.

como ela, é referência em corte e costura de trajes de candomblé. Costurava para si e para as demais pessoas do terreiro, mas incentivava as iniciadas a aprenderem a costurar para fazer as próprias roupas, pois “roupa de santo se faz dentro do *axé*”. [...] “Eu sou do tempo que não se costurava fora [do terreiro] para Iaô. Roupas de Iaô tem que se fazer dentro do candomblé”, disse Vó Conceição. Chamava atenção, sobretudo, para a questão de “ter que pagar para costurar”, um ofício que, para ela, era de necessidade básica para as iniciadas no candomblé (GERONICE BRANDÃO, 2015: 142-143).

Além das funções sacerdotais e da costura no próprio terreiro, Vó Conceição circulava por outros espaços sagrados do Recôncavo Baiano e de diversos estados do Brasil, sobretudo o Rio de Janeiro e São Paulo, onde tem descendência religiosa. A rede de relações da Casa Branca permite que algumas filhas do Terreiro, com tempo de iniciação superior a sete anos, se tornem mães de santo de pessoas que fundam terreiros. Em geral, as lideranças de outros terreiros procuram a *Iyalorixá* da Casa Branca na condição de cliente e esta pode apontar uma das sacerdotisas como cuidadora da liderança do outro terreiro e, por consequência, do *egbé*. Os motivos podem variar entre parentesco biológico, conflitos em períodos de transição de lideranças ou por vontade pessoal da *Iyalorixá* (OLIVEIRA, 2015: 281).

O resultado simbólico desse trânsito de *axé* entre terreiros é que a mão da sacerdotisa designada é a que será posta sobre a cabeça do atendido no ritual sagrado, e por isso será chamada por ele de mãe de santo. Vó Conceição teve muitas cabeças cuidadas pelas suas mãos, a exemplo do terreiro de Mãe Nicinha de Nanã, em Salvador, que herdou o cargo de *Iyalorixá* da mãe biológica e contou com a mão de Vó Conceição e o apoio de outras sacerdotisas da Casa Branca na preparação para “a assunção do cargo”, que foi presidida por Mãe Tatá, *Iyalorixá* da Casa Branca, e por Pai Air de Oxaguiã, do Pilão de Prata, o que amplia as relações de parentesco dos terreiros envolvidos e garante descendências (OLIVEIRA, 2015: 281).

A relação também se estabelece por proximidade geográfica, como no caso do *Bogum*, Terreiro de Nação *Jeje-Mahi*, no Engenho Velho da Federação, “cujo terreno já foi contíguo ao arrendamento original das atuais instalações da Casa Branca” e, por isso, propiciou o intercâmbio de vizinhança. Vó Conceição e Equede Jilú foram envolvidas nos intercâmbios através de visitas e participações em rituais. O *Tanury Junçara*, Terreiro de Nação Angola, também tem relações por proximidade geográfica e por manter as atividades públicas dos terreiros nas relações intercambiais (OLIVEIRA, 2015: 300).

Mesmo após o falecimento de Vó Conceição (1972), suas filhas e filhos de santo e santa cuidadas em outros terreiros mantiveram os vínculos afetivos e familiares com a Casa Branca

e seguem se visitando em cerimônias públicas e rituais. Foi assim com o Babalorixá Carlos de Xangô, com terreiro no bairro do CIA, em Salvador, que teve “a mão da falecida Vovó Conceição tirada [da cabeça] por *Iyá Nitinha*”, *Iyaquequerê* da Casa Branca, que o adotou como filho nos cuidados sobre a cabeça em substituição à sua colega de sacerdócio falecida (OLIVEIRA, 2015: 283).

Em setenta anos de sacerdócio, Mãe Nitinha foi responsável por cuidar de muitas lideranças de terreiros, constituindo descendência de filhas e netas adotadas por meio da religião. A maioria das relações mantêm-se através do *egbé* de Mãe Nitinha, que além de *Iyaquequerê* da Casa Branca é *Iyalorixá* do Terreiro de Nossa Senhora das Candeias, em Miguel Couto, Baixada Fluminense, no Rio de Janeiro. De acordo com anotações da própria *Iyaquequerê*¹³², ao longo do seu sacerdócio iniciou ou cuidou de aproximadamente duas mil e oitocentas (2.800) pessoas, dentre as quais vinte e sete em Buenos Aires, na Argentina, e as demais no Brasil. Muitas dessas pessoas também abriram seus terreiros, tornando-se *Iyalorixás* ou *Babalorixás*. Com isso, sua atuação como Mãe de Santo de outras lideranças alcançou descendência de pelo menos trinta (30) terreiros.¹³³ (OLIVEIRA, 2015: 354-355).

Nesse sentido, as redes de relações da Casa Branca, através do trânsito das *Iyas*, asseguram descendência religiosa e, muitas vezes, trabalho remunerado para as envolvidas, por meio dos saberes e fazeres que circundam suas práticas religiosas. Nesse processo, a costura se centraliza como função religiosa e remunerada. Vó Conceição deixou seu legado de costureira para Equede Sinha, sua filha biológica, pois “Equede tem que saber costurar”, dizia à filha que a sucedeu tanto no amor pela costura como no trânsito entre outros terreiros para fortalecimento das redes de relações. Em 25 de março de 2006, Equede Sinha inaugurou o Espaço Cultural Vó Conceição, ateliê de costuras, bordados e objetos artesanais visando dar continuidade ao trabalho de sua mãe com os trajes de candomblé e criar alternativas de geração de renda para as pessoas do terreiro e do entorno (Geronice BRANDÃO, 2015: 143).

Além do ofício de costureira como prática religiosa, Vó Conceição também deixou para Equede Sinha seus trajes consagrados a Nanã, expostos no Ateliê como referência para os cursos de costura e bordados e para assegurar a preservação de padrões e ornamentos, como o *rêpo-lêgo*, empregado para decorar o cós e a barra da saia e dar volume, devido ao franzido que proporciona. O corte da manga da bata e os fios de contas aplicados sobre a costura do babado

¹³² A lista de pessoas ou de terreiros foi feita pela própria *Iyalorixá*, Mãe Nitinha de Oxum para a pesquisa do Ogã Rafael Oliveira. (OLIVEIRA: 2015).

¹³³ Rio de Janeiro, dezoito (18) terreiros; Salvador, sete (7) terreiros; São Paulo, quatro (4) terreiros; Manaus, três (3) terreiros; Belo Horizonte, um (1); e, Buenos Ayres, Argentina, um (1). (OLIVEIRA, 2015)

da saia atendem a fundamentos religiosos. Esses detalhes simbólicos do traje de candomblé se relacionam com a máxima da Casa Branca de que *o feitiço mora na barra da saia de Oxum*, em referência aos fundamentos do barco e às mães ancestrais.



Imagens 48 e 49: Bata e saia consagradas a Nanã. Pertenceu à Vó Conceição, Terreiro da Casa Branca. Acervo particular. Foto: Marijara Queiroz, 2019.



Imagens 50 a 51: Detalhes do cós da saia em rêpo-lêgo e da barra da saia com aplicação de fio de contas. Pertenceu à Vó Conceição, Terreiro da Casa Branca. Acervo particular. Foto: Marijara Queiroz, 2019.

O Espaço Cultural foi implantado na casa onde Tia Massi residiu em seus últimos anos de vida, próxima ao Barco de Oxum, adquirida pelo filho de Equede Sinha, Gersony Brandão, para este propósito. O projeto, iniciado em 2005, contou com o apoio de organizações não governamentais e de membros da Casa Branca.¹³⁴ O ateliê oferece diversos cursos, visando a profissionalização e complementação da renda familiar das participantes, desde adolescentes à terceira idade. Ao fim dos cursos, algumas alunas ingressam profissionalmente na Cooperativa de Corte e Costura de Salvador.

A especialidade do ateliê é o corte, a costura e os bordados voltados para o traje de candomblé, especialmente as roupas básicas usadas nos rituais, daí a predominância do tecido

¹³⁴ Koinonia Presença Ecumênica e Serviços e Grupo Hermes.

branco em morim, pois o traje de ração, roupa do dia adia do terreiro, é o mais procurado. Todas as iniciadas usam o traje de ração para as funções básicas, de *abiyán* (mais novas) à *egbome* (mais velha). A diferenciação do tempo de iniciação e posição hierárquica está marcada nos detalhes do próprio traje. Assim, uma *Iyaô* de Oxalá não deve ter fita decorativa na barra da saia, pois o primeiro adereço é adicionado após completar-se o primeiro ano de iniciação. “No terceiro ano, ganha mais duas fitas. No sétimo, são mais quatro” e, com o decorrer do tempo de iniciação, a roupa recebe mais elementos decorativos e o tecido pode variar do morim, que é um algodão mais rústico, para o linho, a seda e outros tecidos mais refinados. A regra hierárquica no traje é clara: “se for uma *Iaô*, mesmo rica, ela não pode se vestir como as mais velhas” (Geronice BRANDÃO, 2015: 64).

O traje da *egbome* é composto por camizu, saia rendada, bata, pano da costa, *ojá* de peito, *ojá* de cabeça para o torço, fio de contas e pulseiras, para se diferenciar das *Iyaôs*. Nas cerimônias públicas as mais velhas podem incorporar mais detalhes decorativos e ornamentais ao traje de acordo com a simbologia da orixá, a fim de agradá-la em suas vaidades. Dada a exigência de conhecimentos prévios sobre cada orixá e a hierarquia da casa, recomenda-se que o traje de candomblé seja confeccionado no próprio terreiro, por pessoas que conheçam as regras da costura do traje de candomblé.



Imagens 52 e 53: Trajes de *Iyaô* (à esquerda) e *Egbome* Nice de Oyá (à direita). Terreiro da Casa Branca. Fonte: BRANDÃO, Geronice. *Equede a mãe de todos*. Barabô: Salvador, 2015. (Reprodução).

Egbome Nice de Oyá, da Casa Branca, comparece às cerimônias “vestida como uma rainha”, pronta para a orixá, como manda o figurino, pois, segundo a *Egbome*, “é um privilégio receber essa energia da natureza, me visto com muito capricho para que a divindade se sinta

bem”. Se paramentar, no entanto, vai além da vaidade e do agrado à Orixá, é uma forma de afirmar a descendência africana representada pelo conjunto de roupas e acessórios. As contas, os brincos, os braceletes e o *ojá* são usados no cotidiano, ainda que sem o traje da orixá, a *Egbome* prefere andar “a caráter no dia a dia” para afirmar a origem africana (Geronice BRANDÃO, 2015: 65).

Saber costurar não é prerrogativa para ingressar no candomblé, pois essa agência não é apenas humana e depende do trânsito de cada pessoa e do enredo de cada orixá dentro do *egbé*. Mas, devido à alta demanda de enxovais de iniciação e outros ritos de passagem para a fase de *Iyá*, bem como à especificidade do traje e dos detalhes que diferenciam e identificam o orixá, o ofício de costureira está presente na Casa Branca há muitas gerações. Por isso, preservou-se a ideia de que roupas de *axé* são confeccionadas no *axé*, como destacou as Equedes Sinha e Dalvinha, assim como suas mais velhas.



Imagens 54, 55 e 56: Camizu em algodão com renda labirinto e bico em cassa bordada (à esquerda); *Ojá* com pregas palito, cassa bordada e bico em renda (ao centro); saia com encaixe em bico de renda (à direita). Confeccionadas no Ateliê Vó conceição, Terreiro da Casa Branca. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.

Contudo, o terreiro é um espaço de concentração de costureiras e bordadeiras que se mantêm no ofício, ainda que este não seja a principal fonte de renda familiar. A produção e circulação de trajes de candomblé no âmbito dos terreiros, por meio da rede de relações denominada *correio nagô*¹³⁵, têm se mantido através dos iniciados e do público que transita no universo do candomblé e que produz e consome o próprio produto. Esse comércio nem sempre

¹³⁵ Esse termo é usado desde o final do século XIX quando da organização do candomblé na Barroquinha devido ao trânsito de antigos *Babalãos*, a exemplo de *Bamboxê Obiticô* e Martiniano Eliseu do Bonfim, dentre outros, como das *Iyá*, a exemplo de *Iyá Nassô*, uma das fundadoras do Candomblé da Barroquinha e das descendentes da dinastia *Arô* representadas pelo Terreiro *Ilê Maroιά Láji* que ficou conhecido como o Terreiro de Olga de Alaketu.

é monetarizado. Muitas vezes as peças são permutadas internamente entre as detentoras de diversos fazeres, fazendo com que um traje possa ser trocado por ferramentas de orixás esculpidas em madeira ou fundidas em metais, ou por jóias usadas como adorno dentro e fora das cerimônias religiosas. A autossuficiência, no entanto, não dispensa o incentivo de políticas públicas para a manutenção dessas práticas.

Nóla sabia costurar seus trajes, mas preferiu gerir uma fábrica de costuras de roupas de bebê especializada em rococó¹³⁶, como nos informou Dona Antônia. Nóla solicitava seus trajes a diversas costureiras, pois preferia distribuir renda internamente. “Essa senhora aí do retrato [mostra na parede] que era filha de santo daqui, costurava pra ela [Nóla], Julieta de Obaluayê”. Além de Julieta, Dona Antônia apontou Cosma de Oyá, “uma grande costureira” que descansava entre uma obrigação e outra no ritual que antecedia a festa pública da Oyá que aconteceria à noite. Nóla também encomendava trajes a filhas de santo do Gantois como forma de ampliar as relações pessoais, religiosas e comerciais, uma prática recorrente no *correio nagô* (Antônia Maria dos SANTOS, 2017: 2. Entrevista realizada em 12/11/2017).

O quadro com o retrato de Julieta de Obaluayê estava posicionado na parede perpendicular à peanha com a boneca de Yemanjá que Nóla dividia com Dona Antônia em vida, deixada como lembrança após sua morte. O quadro foi herança da falecida costureira para Dona Antônia. Contudo, a foto agregou outros objetos deixados como legado por outras amigas que simbolizam o enredo de Dona Antônia na Casa Branca: uma medalha, um galho artificial de pimenta e um chapéu de caboclo boiadeiro compõem o núcleo expositivo afetivo de Dona Antônia, cuja casa acolhe objetos de memórias.

¹³⁶ Rococó é um bordado feito à máquina com fitas chamadas também de rococó. Que podem ser usadas de diferentes cores formando especialmente flores, folhas e laços. As fots são de seda e o bordado pode ser aplicado em qualquer tecido, desde os mais finos como o filó até os mais grossos como o cetim e a tapeçaria. O nome rococó também faz referência ao estilo Luiz XV e Luiz XVI. (SINGER SEWING MACHINE COMPANY, 1947: 102).



Imagem 57: Retrato de Julieta de Obaluayê, costureira, com medalha, chapéu de caboclo boiadeiro e galhos de pimentas. Casa de Dona Antônia, Terreiro da Casa Branca. Foto: Marijara Queiroz, 2019.

O curso de bordados usados em trajes de candomblé, “Tecendo e Bordando”, realizado no Ateliê Vó Conceição é especializado em bainha aberta, um ponto que consiste na retirada de fios do tecido e, sobre as linhas que restaram, faz-se pontos, pespontos ou cerzidos com a mesma linha retirada, para se obter os desenhos e padrões geométricos desejados. A bainha aberta não é um bordado nem um encaixe, de acordo com o Livro Brasileiro de Bordados Singer¹³⁷, e apresenta semelhança com a renda devido aos pontos e pespontos que unem as partes (SINGER SEWING MACHINE COMPANY, 1947: 28).



Imagens 58: Toalha de Equede em linho com bainha aberta nas extremidades e bico de cassa. Pertence a Equede Sinha. Produção do Ateliê Vó Conceição, Terreiro da Casa Branca. Foto: Marijara Queiroz, 2019.

¹³⁷ O Livro de Bordados da Singer foi traduzido e publicado no Brasil em 1947 e consiste em um manual de bordados feitos à máquina com o intuito de expandir a produção mecanizada e, consequentemente, a venda das máquinas de marca Singer. A Singer foi fundada em 1851, tem sede no Tennessee, EUA, e é líder mundial em venda de máquinas domésticas de costuras e bordados.

A rede de informações sobre a produção de trajes nos terreiros contribui para a circulação de diversos bordados nos trajes de candomblé, a exemplo da barafunda feita à mão por Fernanda de Nanã (*Nananci*), do Afonjá, e sua mãe biológica, Nadir das Neves, que compõem trajes para iniciadas em diversos terreiros do Brasil. O traje em barafunda feito por Fernanda para a *Egbome* Nice de Oyá integrou a exposição *Festa Brasileira: Fantasia Feita à Mão*, com curadoria de Raul Lody e Leonel Kaz, realizada no Centro Sebrae de Referência do Artesanato Brasileiro (CRAB), no Rio de Janeiro, em 2017. Os nove ambientes contaram com objetos criados ou selecionados pela associação dos artesãos com o apoio do Sebrae, dentre os quais, máscaras, instrumentos musicais, adereços e vestimentas com o objetivo de valorizar as celebrações populares.¹³⁸



Imagens 59: Traje de *egbome* em barafunda. Exposição *Festa Brasileira, Fantasia feita à mão* no CRAB-SEBRAE, Rio de Janeiro, 2017. Pertence à *egbome* Nice de Oya do Terreiro da Casa Branca e foi feito por Fernanda de Nanã do Ilê Axé Opô Afonjá. Foto: Andréa Portela.

Barafunda é um bordado feito a partir da bainha aberta rebordada. De acordo com Fernanda Coelho (entrevista em 26/11/2020) existem em média trinta e cinco pontos de barafunda. As linhas usadas para bordar devem ser especiais (tipo esterlina), o tecido em cambraia de linho de boa qualidade, pois a retirada das linhas desestabiliza a trama e o encolhe o tecido. Por isso, o uso do bastidor e do desfiador de tecido são importantes para dar

¹³⁸ A exposição ficou aberta à visitação de setembro de 2017 à junho de 2018, no CRAB, vinculado ao Serviço Brasileiro de Apoio a Micro Empresa (SEBRAE), à Praça Tiradentes, Rio de Janeiro. Disponível em: <http://www.crab.sebrae.com.br/exposicoes/7/festa-brasileira---fantasia-feita-a-mao>

estabilidade e durabilidade ao bordado, além de evitar fios repuxados. Fernanda e sua mãe aprenderam a bordar com a professora filiada ao Sebrae Equede Itana, mestra em barafunda. Por meio de uma entrevista na TV Bahia, em programação comemorativa ao mês da consciência negra, em novembro, Nadir soube do curso de barafunda ministrado para meninas e mulheres do candomblé e do entorno do terreiro.

Minha mãe se interessou bastante, porque nós não tínhamos visto ainda esse bordado, parecia muito com a essência que tem o meu Orixá [Naná] que é uma essência rústica, onde não tem brilho. Então minha mãe foi aprender para fazer as roupas de Nanã para minha obrigação de três e de sete anos. (Fernanda COELHO, 2020: 3 de 12. Entrevista realizada em 26/11/2020).

Não apenas os trajes, mas especialmente as ferramentas de orixás e os adornos, como fios de contas, também são produzidos dentro do terreiro, pois “são documentos históricos, peças estéticas e, por vezes, sagradas” como “símbolos de resistência, identidade e autoafirmação”. O ateliê Vó Conceição também promove cursos para ampliar as possibilidades de profissionalização das participantes de modo que os produtos se diversificam tanto nos materiais como na forma de elaboração dos objetos. Bonecas de pano, camisas, bolsas, toalhas, camisetas e pinturas em panos de prato e cerâmica compõem o quadro de oficinas do Ateliê (Geronice BRANDÃO, 2015: 75).

O Ateliê funciona dentro do Espaço Cultural Vó Conceição, que é um espaço multiuso, de modo que também oferece cursos e atividades ligadas aos cuidados com a saúde mental e física, tais como alongamento, samba de roda, maculelê, bate-papos temáticos, capoeira e confecção de instrumentos. O Espaço também tem sido utilizado para guardar e expor objetos de valor artístico ou religioso para o Terreiro, sobretudo os objetos de trânsito que participam de rituais como o Barco de Oxum e se deslocam periodicamente em cortejos pelo Terreiro.

Em maio de 2019 havia vinte e cinco mulheres registradas no curso de costura e bordados por meio de programa de formação com apoio do SENAI-Bahia, centro de treinamento técnico ligado à Federação das Indústrias do Estado. As participantes do treinamento residiam no Engenho Velho da Federação, bairro do entorno da Casa Branca. Visitamos o local num momento em que não ocorriam atividades ou cursos, o que permitiu observar a disposição dos objetos no espaço e sua versatilidade para acomodar todas as funções que desenvolve.

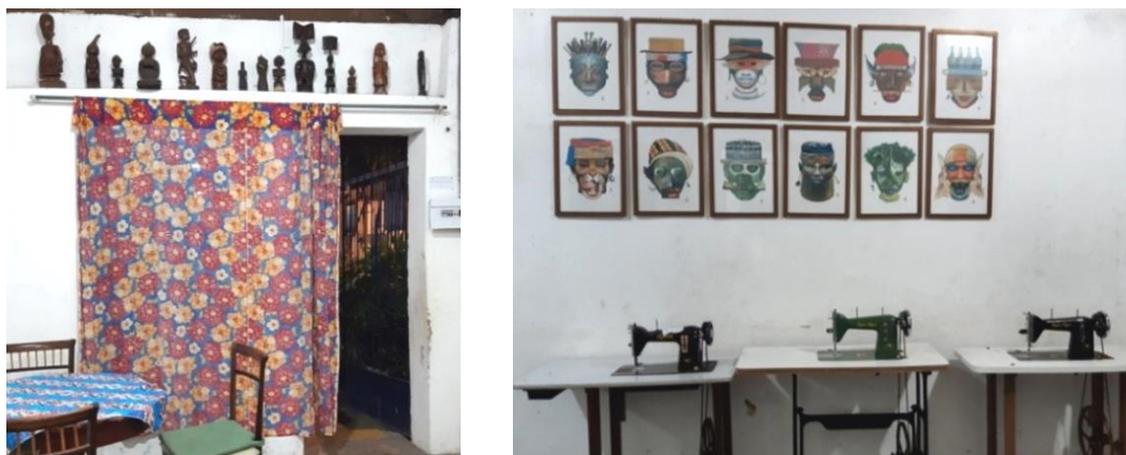
A varanda da casa foi adaptada para vitrine, abrigando trajes que podem ser comercializados, caso tenham sido confeccionadas com esse propósito, ou usados como referência histórica, artística ou religiosa. O traje de Vó Conceição e de outras *egbomes* do

Terreiro já foram expostos para homenagear as mais velhas e servir de modelo para as alunas do Ateliê. Durante nossa visita, além de três trajes expostos em manequins, dois femininos e um masculino, havia pinturas de orixás, uma cadeira sacerdotal que pertenceu a Vó Conceição, a cabaça de Odùduwá usada no ritual do Barco de Oxum e uma mesa de *Ifá* com máscaras africanas.



Imagens 60 e 61: Vitrine com trajes, pinturas, cadeira sacerdotal e objetos sagrados. Ateliê Vó Conceição. Terreiro da Casa Branca. Foto: Marijara Queiroz, 2019.

Os trajes expostos na vitrine não estavam à venda, assim como os quadros que compunham o cenário. O conjunto de peças à direita da vitrine tem a cadeira em destaque como referência histórica e religiosa do Terreiro para o próprio Terreiro. A composição acomoda os objetos na vitrine com a intenção de serem contemplados, pesquisados ou visitados, seguindo uma disposição museológica clássica na maior parte do tempo, rompida anualmente com o trânsito durante a Festa do Barco de Oxum. Atrás e acima da porta de entrada estão expostas, e também guardadas até uso no ritual, esculturas africanas e *oxês* (machado de duas lâminas) de Xangô, presentes de antepassados. As máquinas estão organizadas ao longo das salas e agrupadas em séries de manuais e automáticas. Dividem o espaço com quadros nas paredes e outros objetos expostos.



Imagens 62 e 63: Esculturas africanas e afro-brasileiras acima da porta de entrada (à direita); máquinas de costuras manuais (à esquerda) com conjunto de quadros africanos expostos acima (à direita). Ateliê Vó Conceição, Terreiro da Casa Branca. Foto: Marijara Queiroz, 2019.

Na sala lateral, as mesas de costuras e bordados acomodam bonecas de Oxum recebidas como presentes de terreiros vizinhos ou de descendentes, que também aguardam para o rito anual de navegação no barco. Objetos confeccionados nas oficinas, bem como quadros e *banners*, ocupam as duas salas principais. Após atravessar as salas das máquinas, ao fundo outros objetos se acomodam sobre uma base de cimento: *otás* (pedras sagradas), *Igbá* (louça para ofertar alimentos), *Ibeji* (escultura de crianças gêmeas), conchas, pilão, penas de pavão, ferramentas, imagem de roca, dentre outros, são manifestações ou representações dos orixás neste mundo. Todos aguardam a saída anual até a Praça de Oxum para pegar o barco no *Ipeté*.

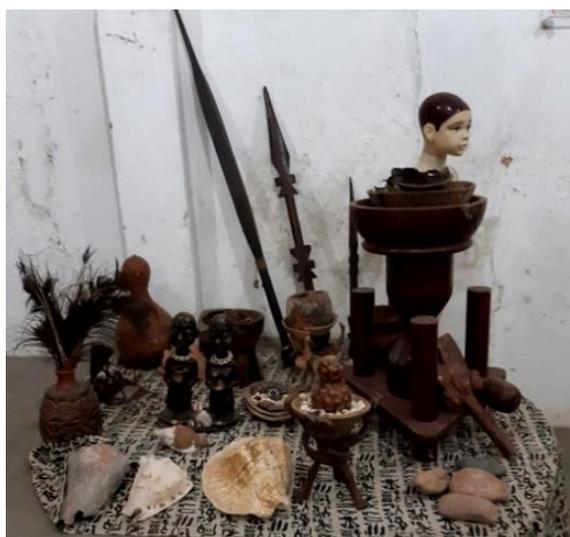


Imagem 64: Objetos de trânsito do ritual do Barco de Oxum.

O Espaço Cultural e Ateliê Vó Conceição acomoda objetos decorrentes das atividades que realiza bem como os que chegam para o ritual do *Ipeté*, que anualmente atrai novos

integrantes e presentes. Contudo, pensar nesse espaço como um memorial, ou mesmo um museu, já é possibilidade vislumbrada pelo Terreiro.

3.4. A restituição do *axé* e o reuso do traje no *egbé*

Ao defender que traje de *candomblé* se faz no terreiro, as *Iyás* costureiras também defendem a lógica da redistribuição do *axé*, pois o conhecimento sobre os orixás contribui para sua internalização desde o processo de confecção das peças que antecede a costura, uma vez que o rito se inicia na escolha do tecido e dos acessórios que irão compor o traje. Os tecidos usados são, preferencialmente, em fibras naturais de origem vegetal. O algodão é a fibra orgânica mais usada no *candomblé*, desde a fase de iniciação da *Iyaô*, quando o *morim*¹³⁹ é usado no traje de *ração*. Na fase de *egbome* o puro algodão pode ser todo bordado e outros tecidos mais sofisticados, como o linho, podem ser acrescentados. Determinadas qualidades de *Iyabá* podem usar cambraias de linho, sedas e tecidos com metal e brilho.

Nos trajes de Oyá Igbalé de Nóla os tecidos são preferencialmente o algodão, o linho e a seda, devido à relação da Orixá com o mundo dos mortos, o *Orun*, por isso *funfun* (branco). Como princípio genérico, o algodão é sangue branco do reino vegetal ligado à iniciação para Oxalá e todos os orixá *funfun*. Como tal, é uma representação material do orixá e simboliza a porção coletiva da existência que precisa ser devolvida à terra, de acordo com o mito de *Ikú* (morte). A morte é encarregada de restituir a porção da matéria-prima retirada da terra, a lama, uma vez que o nascimento implica “num desprendimento de matéria, numa redistribuição, numa transferência e numa perda de *axé* da massa progenitora” que é individualizada em outra existência. Dessa forma, a restituição significa a “transformação da existência individualizada em existência genérica” ou coletiva através da morte (Juana E. SANTOS, 2012: 255).

Esse princípio de restituição é válido para todo e qualquer organismo vivo. O *Ará-Orun*, espaço mato, perde poderes para o *Ará-àiyê*, espaço urbano, de modo que é preciso que haja mecanismos de compensação para a manutenção do equilíbrio e, conseqüentemente, da vida eterna a partir dos ciclos de renascimentos. O *Igbá* composto por vasilhas (*alguidar*) de cerâmica ou de barro na cor natural, exposto e guardado no Ateliê Vó Conceição, é a representação do próprio corpo presente formado por uma porção de água e outra de massa de

¹³⁹ Morim é um algodão de processamento básico entre trama e urdidura que foi bastante usado no período de escravidão do Brasil por ser mais barato e fácil de produzir internamente de modo a assegurar a economia da subsistência. No interior da Bahia e outros estados do Nordeste, como Alagoas, o morim é conhecido como *madrasto*.

terra. O *alguidar* representa meia cabaça, que por sua vez “representa a presença de um progenitor ou de uma matéria genérica de origem”, nesse caso, a Oxum do barco, *Oxum-Olorí-Iya-Mi* (Oxum cabeça do poder feminino) (Juana SANTOS, 2012: 231).

Quando o *alguidar* ou outra vasilha que representa a meia cabaça está munido de tampa explícita a presença do ventre fecundado, as duas porções genitoras, a cabaça como síntese do universo que passa a representar o continente de outro corpo interno modelado no barro em forma rudimentar. Este corpo é o procriado, o que vai garantir a descendência no *aiyé*, é Exú, o princípio da individualidade assegurada pelo poder da fala, da capacidade de se comunicar e movimentar o *axé* da vida. É o conteúdo da cabaça que especifica o tipo de *axé* de cada indivíduo a partir da combinação de elementos originários dos três sangues – branco, preto e vermelho – dos três reinos – mineral, vegetal e animal – associados aos elementos ar ou água.

O conteúdo da cabaça é chamado de *Ìpòrí* (conteúdo do *orí*) e cada pessoa tem um *Ìpòrí* (porção) pessoal com representação material. Nesse sentido, a cabaça também é a representação da cabeça. O *Odú Èjí-Ogbé* e o *Odú Òse-tùwá* explicam o *Ìpòrí*:

Òkè-Ìpòrí, é assim que ele é chamado e existe para cada ser humano. É como o local onde o rio começa seu curso e que chamamos *Ìpòrí-Odò*, a nascente de um rio; a origem de um rio a partir da qual o pequeno regato se alarga e corre. Assim também o é para os seres humanos. É aí que o orixá apanhará uma porção para criar as pessoas (Juana SANTOS, 2012: 235-236).

O *Ìpòrí* pode ser representado pela água, lama, brisa, palmeira etc., enquanto o *Eledá* é a energia criadora dessa matéria-massa que cria o *orí* e pode ser representado por Oxum, Yemanjá, Nanã, Oyá etc. O *otá* (pedra) é a representação do corpo e tem posição central em quase todos os assentamentos, pois é sobre o *otá* que se derramam as combinações de sangues durante o ritual de oferenda. O *alá*, tecido branco para cobrir o *igbá*, e o *ojá* branco também são peças recorrentes nos assentamentos, sobretudo durante os rituais de iniciação da *Iyaô* e nos primeiros anos de iniciada, independentemente da qualidade da orixá, uma vez que o algodão branco será a matéria-prima e a cor predominante do tecido até a fase de *egbome*.

O branco está presente em todas as iniciações e é representação de Obatalá e Odùduwá. O algodão é o principal elemento do *àjobo* (conteúdo da cuia) de Orixalá, pois preenche todo o espaço vazio que resta da combinação dos demais sangues brancos: prata, *igbin* (caracol), *ofun* (giz, pamba) e chumbo. O algodão é a porção de sangue branco masculino, uma vez que deriva da semente (princípio individual). A água, porção de sangue branco feminino que faz a semente germinar, além de insubstituível está presente em todos os ritos. A água acalma *Ikú*, a morte, por isso é usada em todos os ritos.



Imagem 65: *Festa de iniciação de uma Iansã de Igbale no Opô Afonjá.* Desenho de Caribé. Acervo Museu de Arte Moderna da Bahia. Fonte: REIS, Heitor. *Faraimará: Mãe Stella 80 anos.* Catálogo da exposição, maio de 2005.

Outros ritos individuais e coletivos são necessários para garantir o *axé* no plano de existência material e sua restituição ao plano de existência imaterial no tempo natural da vida. O *ebó*, oferenda, é um rito para evitar a morte prematura e para que o *orí-odú* (cabeça-destino) se cumpra dentro de seu ciclo natural. O *borí* é o ritual de alimentar a cabeça, o *Eledá*, garantindo benefícios para todo o *egbé* e para a família ancestral. Dessa forma, alimentar o próprio *orí* é fortalecer o *egbé*.



Imagem 66: *Proteção de Yemanjá*, 1978. Yêdamaria, técnica mista, 70cm x 50cm. Coleção permanente da *Illinois State University*, EUA. Fonte: MUSEU AFRO BRASIL. *Yêdamaria*. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: São Paulo, 2006. Catálogo da exposição no Museu Afro Brasil com curadoria de Emanuel Araújo.

A artista Yêdamaria produziu uma série de desenhos, pinturas e técnicas mistas, a que chamou *Proteção de Yêmanjá*, na década de 1970. De acordo com Emanuel Araújo, curador da exposição individual que reuniu a obra da artista em 2006, no Museu Afro Brasil, São Paulo, Yêdamaria viveu e trabalhou como artista e professora da Escola de Belas Artes da UFBA e em Illinois, Estados Unidos, onde, “numa profunda reflexão, voltou à figuração na busca da raiz de sua ancestralidade africana”. Sua obra tornou-se mais ousada pela inclusão dos elementos culturais e a “aguda forma metafórica de expressar tensões” entre o material e o imaterial, aflorando sentidos e sentimentos. Uma obra construída no “silêncio do ofício” e que coloca a artista como ponto e contraponto do seu tempo pela capacidade de transformação das coisas comuns à sua volta em sensações e emoções (ARAÚJO, 2006: 19).

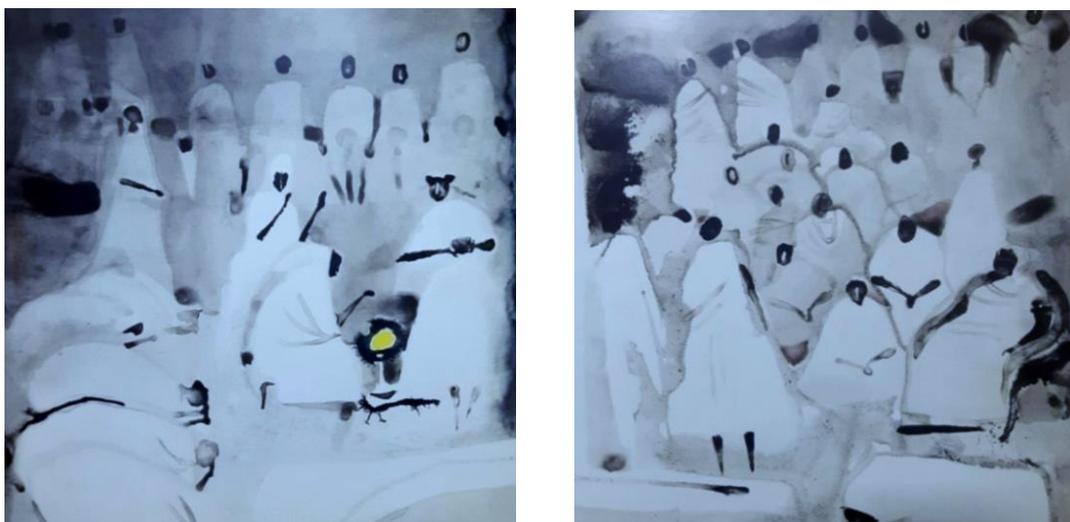
A oferenda (*ebó*) é uma restituição para harmonizar e favorecer a continuidade da vida, “como o morto é uma restituição da mesma ordem que garante o eterno renascimento”. Dessa forma, toda restituição representa uma “destruição ou desintegração de matéria individualizada”, uma vez que retornar é um princípio coletivo. A oferenda constitui, pois, desapego ou perda da individualização e o fortalecimento das forças coletivas. Exu é o responsável por transportar o *ebó* e restituir *axé* às progenitoras, particularmente as *Iyamis*, que por sua vez o redistribui entre seus descendentes, tendo Exu, mais uma vez, como mediador (Juana SANTOS, 2012: 258).

Os rituais para protelar a morte são importantes porque a longevidade (*pipetiti*), a prosperidade (*owó*) e os filhos (*omo*) são a base do sistema de valores Iorubá. A longa vida é fundamental para que o indivíduo se torne um ser completo e passe a habitar espaços mais elevados no *Orun*. Por isso, o suicídio, o homicídio e as mortes de jovens e crianças por quaisquer motivos são considerados retornos antecipados. *Iku* não gosta de ser importunado, mas também não gosta de negligenciar a tarefa que lhe foi atribuída de ceifar vidas e devolver a matéria-prima à genitora.

“Orixá *Ikú* carrega um bastão de trinta centímetros com uma cabeça esculpida na ponta superior” chamado *Kúmòn*. Esse bastão foi usado para retirar a porção de lama e gerar a vida e é usado para acabar com a existência material, assim simbolizando a indissociabilidade entre morte e vida. *Ikú* manifesta-se em todas as pessoas, “ricos ou pobres, feios ou bonitos, pretos ou brancos” e não tem uma cerimônia específica, sendo cultuado junto aos ancestrais, pois é o Senhor da ancestralidade (Maria Stella SANTOS; Graziela PEIXOTO, 2014: 158).

Como a morte é inevitável, morrer faz parte da dinâmica social. Quando uma *Iyaô* ou uma *Iyá* morre retira-se o cabelo do mesmo lugar onde foi implantado o *osù* durante o processo

de iniciação, como símbolo da desintegração individual, o que constitui um renascimento nos dois casos. Junta-se o cabelo retirado da pessoa morta com outras substâncias que se passa no lugar, de modo a formar “um conteúdo que, cuidadosamente enrolado em algodão (símbolo de existência genérica)”, será despachado em lugar previamente identificado na consulta ao *Ifá* para que Exu se encarregue de levá-lo. Alguns dias depois, quando o corpo começa a se decompor e transformar suas partes úmidas, obscuras e brancas nos princípios fundamentais representados pelo vermelho, o preto e o branco, realiza-se o *axexê*, ritual de corpo ausente (Juana SANTOS, 2012: 264).



Imagens 67 e 68: *Padê de axexê no Ilê Axé Opô Afonjá*. Desenhos de Carybé. FONTE: ODEBRECHT. *Carybé e Verger: Gente da Bahia*. 2ª Edição: Solisluna Design: Fundação Pierre Verger: Salvador, 2012.

O tempo de duração do *axexê* é de sete dias consecutivos para uma *Iyá*. Nos cinco primeiros dias os membros do *egbé* devem se reunir no barracão trajando morim branco ao pôr do sol para o *padê*. Terminado o *padê*, “o *egbé* coloca-se em volta da cuia vazia que recebe, ao lado, uma vela acesa por um *Ojé*, sacerdote encarregado de conduzir o volume com os assentos e objetos da pessoa falecida e desenrolá-los no *Ilê-Ikú* (casa da morte). Nesse momento, todas as pessoas presentes devem enrolar as cabeças com torços brancos e cobrir o corpo com o pano da costa branco. A vela simboliza a presença da pessoa morta, representada pela cuia vazia. Todas as *Iyás* presentes irão dançar ao redor da cuia para prestar suas homenagens, desde a mais velha à mais nova, na ordem hierárquica, colocando na cuia moedas passadas na cabeça dos presentes.

“*Bíbí bibi lo bi wá* (nascimento do nascimento que nos trouxe ao mundo); *Ode Arolé lo bi wá* (Oxossi nos trouxe ao mundo)” é um canto em referência ao surgimento do ritual do *axexê* a partir da homenagem de Oyá a seu pai, o velho caçador chefe dos *Odé*. A cuia com as moedas

depositadas por todas as pessoas presentes na homenagem à pessoa morta é levada para fora pelo *Ojé* e colocada junto aos demais objetos no volume conhecido como carregó. No sexto dia de *axexê*, culminância do ritual, os presentes recebem do *Ojé* tiras de *màrìwò*¹⁴⁰ no pulso esquerdo para se proteger durante a passagem definitiva da morte. O conjunto central nesse dia é formado por cuia, vela acesa, comidas, *obí*¹⁴¹ e pelos animais que serão oferecidos. Objetos, assentos e pertences pessoais são levados para o local de culto aos ancestrais (*Ilê-Ibó-Akú*), onde se traça um “círculo com areia e, por cima, um círculo com cada uma das três cores símbolos”, vermelho, preto e branco. No meio se abre um *obí* para saber a destinação dos objetos, com participação da pessoa morta invocada, que deve estar de acordo e mesmo sugerir destinatários para cuidar de seus assentos ou herdar seus pertences (Juana E. SANTO, 2012: 266).

Os objetos que não recebem destinatários, bem como o *Iporí*, a porção individual, são destruídos. Os trajés são rasgados, os fios de contas e colares são quebrados e a pessoa morta deve apanhar seu carregó e se separar do *egbé* (Juana SANTO, 2012: 268). Canta-se para se despedir do morto:

Iku O! (Oh! Morte)
Iku o gbe lo (Morte o levou consigo)
O gbe, Didi k'oyo (Ele partiu, levantem-se e dancem)
Eku O! (Nós o saudamos)
Òdibbõse O! (Adeus!)
 (Juana E. SANTOS, 2012: 269)

No sétimo dia, no *padê* de encerramento, procede-se ao sacudimento, ou seja, limpar, varrer, retirar os restos e libertar a pessoa morta do mundo da matéria para ser cultuada como um ancestral. O *axexê* é essencial para o começo da nova vida, pois se configura como uma aceitação coletiva a partir da transformação de representações materiais em sistemas simbólicos complexos que articulam vida e morte como um eterno renascimento.

Na Casa Branca, quando uma filha de santo morre, as roupas são distribuídas entre as demais filhas de santo do Terreiro, especialmente as filhas pequenas e as *Iyá* mais velhas. Os trajés podem ser distribuídos para *Iyaô* de qualquer orixá, pois é uma lembrança dotada de *axé* acumulado pela pessoa que cedeu o corpo e para a orixá que o tomou em transe. O reuso do traje no terreiro é restituição coletiva de *axé*, princípio transformador que assegura o renascimento e a continuidade da vida. As roupas são expostas em vitrines e mostruários, “num

¹⁴⁰ Fibras de palmeira também conhecidas como palha da Costa.

¹⁴¹ Semente usada para adivinhação também conhecida como Nóz-de-cola.

lugar, tipo museu, que era museu, na casa onde bota roupas boas, panos da costa, xale, torço, *ojás*, bombacho¹⁴², chinelos”. (Maridalva CONCEIÇÃO, 28/04/2021: pag. 3 de 7). A musealização do Espaço Cultural Vó Conceição tem sido reconhecida no âmbito do Terreiro pela dinâmica do ateliê de costuras, dos cursos, oficinas diversas e exposições de trajes e objetos de valor religioso.

Nóla tinha muitas roupas, o que tornou possível distribuir peças entre as *egbomes* mais próximas do terreiro e doar outras para o Museu do Traje e do Têxtil, por meio do neto. O doador, nesse caso, foi o encarregado do carregamento que transitou externamente ao terreiro e restituiu o *axé* a partir da destruição da coleção, se considerar a perda da função sagrada. Os objetos que se relacionam com a coleção de trajes, tais como fios de conta, cinta, bonecas, ferramentas, *Ifá* completo (*Igbá-Odú*) e a cadeira sacerdotal, permanecem com a família de Nóla.

¹⁴² Palavra derivada do espanhol que significa calças largas. No candomblé, refere-se à calça usada por baixo da saia em caso de orixá masculino ou em substituição à saia em caso de *Iyaô* masculino.

CAPÍTULO 4

USOS SIMBÓLICOS OU DESIGNATIVOS DO TRAJE DE CANDOMBLÉ

A base do traje de candomblé, qualquer que seja a nação, como também o da beca da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, a do samba de roda do Recôncavo e da baiana de acarajé é a mesma usada no ganho¹⁴³ pelas mulheres negras que mercavam nas ruas da cidade de Salvador como ambulantes ou em pontos fixos nos mercados populares durante o século XIX. Desde o início daquele século, período em que a escravidão se concentrava mais nos espaços urbanos, surgidos a partir do último quartel do século XVIII devido à exportação de açúcar e tabaco, o traje de baiana, denominação que melhor identifica a matriz, ganhou as ruas da cidade.

De acordo com Kátia de Queiroz Mattoso (2005: 16), em 1872 Salvador era considerada uma cidade muito populosa, contando com 108.138 mil habitantes, dentre os quais, 80% de negros e mestiços. Podemos considerar que o comércio de qualquer natureza era mantido pelo regime de trabalho escravo ou semiescravo para o enriquecimento de traficantes ou de extraticantes.

Foi em meio a essa opulência do século XIX que a manufatura de tecidos se expandiu entre proprietários brasileiros e portugueses. Em 1844, o Comendador Antônio Pedroso de Albuquerque, que fez fortuna no tráfico negreiro, instalou a fábrica Todos os Santos em Valença, sul da Bahia. Ao final desse mesmo século, a fábrica produzia um bilhão de varas¹⁴⁴ de tecido por ano e noventa milhões de libras¹⁴⁵ de fios. Outras fábricas instaladas em Salvador também prosperavam devido à facilidade para adquirir a matéria-prima principal de consumo para os trajes: o algodão. Segundo Anna Amélia Vieira Nascimento (1997: 31), tanto na Todos os Santos como em outras fábricas de tecidos instaladas na Bahia empregavam-se, como tecelãs, as órfãs da Santa Casa de Misericórdia, outrora crianças da Roda da Pupileira.¹⁴⁶

A mão de obra das fábricas de tecidos era livre, o que gerou preocupação por parte dos

¹⁴³ As escravas de ganho mercavam nos centros urbanos para seus senhores em troca de pequenas somas, acumuladas para alforria. O termo crioula designava a escrava de casa, amas de leite, acompanhantes da senhora às missas e passeios. (SHUMAHER & BRASIL, 2007).

¹⁴⁴ Uma vara de tecido corresponde a 1,10m.

¹⁴⁵ Uma libra de fios corresponde a 0,45kg.

¹⁴⁶ A Roda da Pupileira ou dos expostos era uma roda giratória onde as pessoas depositavam crianças órfãs para que a Santa Casa de Misericórdia assumisse a criação até uma adoção ou a maioridade.

proprietários no que se refere à ordem social e ao controle sobre os operários. Dessa forma, foi introduzido um modelo de trabalho que garantia a subsistência, pelo qual o empregador assegurava moradia, alimentação e educação primária e religiosa. A fábrica Todos os Santos empregava noventa moças (órfãs) e noventa rapazes (órfãos e não órfãos) de todas as idades que, muitas vezes, se casavam e permaneciam como operários por longos anos por residir no local de trabalho. A fábrica possuía um capelão próprio, como incentivo ao matrimônio entre as tecelãs, e promovia casamentos coletivos anualmente, na data de comemoração do aniversário de fundação da fábrica. O algodão predominava por ser a matéria-prima mais acessível para consumo em grande escala, uma vez que os tecidos eram usados principalmente em “fardos de mercadorias de exportação” e em trajés de operários e escravos (Anna Amélia NASCIMENTO: 1997: 29).

No cenário urbano, a opulência do século XIX se expressava pela intensidade do comércio nas ruas de Salvador e nos mercados, onde predominava a presença de mulheres que trabalhavam no ganho, vendendo uma diversidade de produtos como tecidos, quitutes, peixes, frutas e acarajé. A atividade de ganho se concentrava por grupos étnicos: Os *guruncis*, provenientes do norte do atual Gana, nos Arcos de Santa Bárbara; os *haussás*, africanos islamizados, nas imediações da atual Praça Castro Alves e Largo Dois de Julho; os *jeje e ioruba*, compreendidos como *nagô*, na Ajuda, Piedade, Ladeira de São Bento e Campo Grande. Alguns dos produtos vendidos chegavam principalmente de mercados do Benin e da Nigéria, como o *orobô*, o *obi*, o *alaká* (pano da costa), as contas, a pimenta, os tecidos, os búzios, o sabão e a palha, todos da costa ocidental da África (LODY, 2015: 24).

As vendas funcionavam como reencontros e reagrupamentos de pessoas dispersadas pela diáspora e, nesse sentido, o traje foi parte fundamental no processo de identificação dos grupos étnicos que ocupavam as ruas da cidade. Dessa forma, o traje é um símbolo social que marca posição no espaço a partir da experiência do corpo. O ato de estar de saia é símbolo de estar no ganho, significa “trajar à baiana” para o passeio, as compras com a patroa ou vender produtos para a compra da alforria e manutenção da família. Devido à intensa circulação de produtos vindos especialmente da Europa e da costa da África Ocidental nos portos das cidades de Salvador, o traje de baiana se tornou híbrido, pois assimilou elementos de diversas culturas que atravessavam o Oceano Atlântico (LODY, 2015: 27).

A saia de baiana incorpora elementos visuais do barroco europeu, sobretudo pela volumetria adquirida pelas anáguas rodadas e rendadas, bem como pela técnica de coloração e de texturas. A herança mulçumana está marcada pela presença da bata, do turbante e dos

chinelos de couro com bico para cima, à mourisca. A peça de origem africana é o *aláká*, o pano da costa da África feito em tear artesanal que identifica etnias a partir dos padrões decorativos e distingue funções a partir do uso.

O traje da baiana e os diversos usos do pano da costa foram tema de viajantes do século XIX que registraram o cotidiano das cidades do Rio de Janeiro, São Paulo, Pernambuco e Salvador. Armand Julien Pallière (1794 – 1862), pintor e litógrafo com ênfase em temas históricos, o que assegurava mais prestígio na academia francesa, desembarcou no Rio de Janeiro em 1817, na Missão Artística Francesa iniciada um ano antes. Apesar de não haver registros que confirmem sua passagem pela Bahia, a litogravura *Um Mercado na Bahia (Brasil)*s.d. reproduz uma cena de comércio de rua dominada pela presença das mulheres, todas portando o pano da costa e o traje que as identifica como mulheres do comércio, como as *Iyalodes* e as *Gueledés* nos antigos mercados Iorubá, sobretudo do Benin e da Nigéria.



Imagem 69: *Um mercado em Bahia (Brasil)*, s.d. Litografia de Armand Julien Pallière (1794 - 1862), 22,7 x 26,2 cm. Fonte: BIBLIOTECA NACIONAL (BN). *Iconografia Baiana do Século XIX na Biblioteca Nacional*. Edições BN, Rio de Janeiro, 2005.

O traje de baiana também foi objeto de atenção da inglesa Maria Graham, conhecida como Lady Callcott (1785 – 1842), autora de expressivos registros sobre a fauna e a flora brasileira por meio de desenhos, aquarelas e litogravuras, com anotações que identificam a espécie ou a cena narrada. Em sua passagem pela Bahia, Maria Graham destacou os “tipos sociais” presentes nas ruas de Salvador, onde circulavam produtos de consumo de diversas naturezas, o que intensificava a presença de escravas e libertas do ganho nas feiras e nos mercados populares.¹⁴⁷ (Kátia MATTOSO, 2005: 66).

¹⁴⁷ Aquarelas que integram o setor de iconografia da Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, adquiridas em 1938

O pano da costa é uma peça fundamental que acompanha o traje de baiana desde a chegada das africanas em decorrência do tráfico transatlântico. Foi usado por africanas libertas e escravizadas; na senzala e no ganho, nas áreas rurais e centros urbanos; na Bahia, Rio de Janeiro, Maranhão e em Pernambuco, de acordo com os relatos e a iconografia de viajantes (TORRES, 1950; MATTOSO, 2005; SHUMAHAR & BRASIL, 2007; LODY, 2015). Vendedoras de leite, peixe, quitutes, frutas, tecidos e outros produtos de consumo tomavam as ruas trajando à baiana com o pano da costa usado de diferentes formas. O uso mais comum é estendido no ombro ou preso à cintura.



Imagens 70 a 74: *Vendedora de peixe; vendedora de leite; vendedora de frutas; vendedora de quitutes; e vendedora de tecidos* (1821-1823). Aquarelas de Maria Graham, 13,5 x 8,9cm, Fonte: BN. *Iconografia Baiana do Século XIX na Biblioteca Nacional*. Edições BN, Rio de Janeiro, 2005.

Quando estendido sobre os ombros e pendente sobre as costas, o pano da costa está no uso social do passeio ou do ganho. Quando transpassado sobre o peito, enrolado como uma faixa na cintura ou usado como véu ou mantilha, o pano da costa indica uso sociorreligioso e tem a função de proteger o corpo, em especial o ventre da mulher. Quando dobrado e posto sobre um dos ombros, o pano da costa é chamado de “embrulho”, forma mais comum no Recôncavo Baiano. O uso se intensificou devido ao número de tecelões da costa da África que desembarcaram na Bahia no final do século XIX, a exemplo de Mestre Alexandre, que ficou conhecido por confeccionar panos da costa especialmente para o Terreiro do Gantois (LODY, 2015: 34).

Para Equede Sinha, o traje de baiana e “o traje de beca simbolizam a ascensão social conquistada pelas negras através da religião e do trabalho nas ruas” (Geronice BRANDÃO,

juntamente com as cartas que Maria Graham trocou com a imperatriz Leopoldina. A autoria das aquarelas foi atribuída devido à caligrafia de Maria Graham, que identifica as cenas pintadas, apesar de não haver as iniciais MG conforme a autora costumava assinar.

2015: 62). O camizu é a peça de baixo que fica em contato direto com a pele e foi usado desde o período colonial até meados do século XX, de acordo com Heloisa A. Torres (1950: 439), por fazer parte do traje cotidiano do ganho mantido pelo ofício das baianas de acarajé e do traje de candomblé. É uma camisa na altura do joelho, podendo ser bordada do ombro até a cintura, de onde parte a emenda que se prolonga até metade da perna e conta com pregas dos lados ou na frente para dar volume à saia. O tecido usado geralmente é algodão ou linho branco. Juntamente com a saia, o camizu forma a base do traje de baiana e do traje de candomblé.

Os acessórios acrescentados ao camizu e à saia assinalam a posição social na hierarquia religiosa, a função que a pessoa desempenha no rito ou a presença da orixá. O pano da costa e o *ojá* são usados em todas as fases da vida religiosa após a iniciação, e são peças de uso versátil, específico e designativo. A bata é a peça que sobrepõe o camizu e indica tempo na religião e hierarquia, uma vez que só é possível usá-lo após sete anos de iniciação, na fase de *egbome*. *Banté* (sobressaia) e *adê* (coroa) são peças de uso exclusivo da orixá e são acrescentadas ao traje após o transe. As anáguas são mais usadas em dias de festa, quando são engomadas para dar volume à saia, mas podem ser usadas em obrigações diversas.

Analisamos, pois, as peças da coleção Nóla Araújo que compõe o acervo do Museu do Traje individualmente, para que possam ser compreendidas como partes simbólicas de um todo também simbólico. Nesse caso, as peças adquirem significados a partir da sobreposição de outras peças e do agrupamento de significados que orientam o traje de candomblé para os diversos usos. Como conjunto em uso ritual representa a Orixá Oyá Igbalé, que permanece assentada na Casa dos Ancestrais, *peji* de Exú, e é alimentada regularmente pelas mãos de Equede Dalvinha e de outras equedes da Casa Branca. Como tal, o traje representa o Terreiro e seu *egbé*, bem como o candomblé e suas matrizes africanas, em especial o Ketu/Nagô. Tomar a parte como o todo é um princípio simbólico que consiste na materialização e desmaterialização do objeto cuja representação é tão objetiva quanto imaginativa; tão natural quanto sobrenatural; simples e complexa; sintética e analítica.

4.1. Alaká ou pano da costa

Alexandre Gerardes da Conceição, africano originário de Tapa, estudou até o quarto ano de medicina e trabalhou como carteiro, barbeiro, empalhador de cadeiras, artesão de capacetes em metal ou palha para os orixás e tecelão de pano da costa, ou *alaká*, como é mais conhecido

entre africanos e descendentes. Segundo Vânia Bezerra Carvalho (1982)¹⁴⁸, Mestre Alexandre aprendeu a tecer com o pai, Ezequiel, que tecia especialmente para Tia Massi, *Iyalorixá* da Casa Branca, Tia Pulquéria, *Iyalorixá* do Gantois, e para Antônio Oxumaré no “Terreiro *gege* de Seu Procópio”, na Avenida Vasco da Gama. A avó de Alexandre era iniciada no candomblé, mas como perdeu sua fortuna (tinha inclusive escravos) para desfazer um feitiço que teria impedido o neto de se formar em medicina, não quis que ele seguisse na religião (Vânia CARVALHO, 1982).

Alexandre era padrinho de batismo e foi mestre de Abdias Nascimento Nobre, nascido na Ladeira do Aquidabã, Santo Antônio, Salvador, filho de Dionísio Nobre, um ferreiro e carreiro estabelecido no Mercado das Sete Portas, e da dona de casa Amélia do Sacramento Nobre. Abdias perdeu o pai com apenas um ano de idade e sua mãe, Dona Amélia, o colocou na Roda da Pupileira na Santa Casa de Misericórdia, onde viveu até os nove anos de idade. Ao sair, aprendeu o ofício de alfaiate com Mestre Vitorino, por indicação da mãe, e aos treze anos decidiu morar com o padrinho Alexandre, com quem aprendeu a tecer o *alaká* de acordo com a tradição da costa africana.

Abdias trabalhou com Alexandre até os trinta anos de idade e seus primeiros panos da costa ingressaram no acervo do Museu Nacional do Rio de Janeiro assinados por seu padrinho, que o deixava trabalhando na tecelagem enquanto exercia a profissão de carteiro. Segundo Abdias, eram “ao todo uns dez panos em linha de seda. Cada pano é de um Orixá”.¹⁴⁹ Após deixar o padrinho, Abdias trabalhou na construção civil, como mestre de obras, na estiva e como segurança num Posto Texaco. Nessa função permaneceu vinte e três anos, quando reduziu a produção de seus panos da costa. Com a morte de Alexandre, herdou seu tear, tornando-se Mestre sucessor. No depoimento do tecelão:

Fui para casa de Mário Cravo [Junior] porque eu não tinha condições. Não tenho bem lembrança de como fui parar lá. Fiquei trabalhando lá [...], mas lá era pequeno. Um dia ele me disse — é Abdias, aqui é pequeno, vou arranjar um outro lugar para botar o tear —. Daí da Vila Matos, casa de Mário Cravo [Junior], foi para o Bosque da Barra, uma casa vazia, onde é hoje o Instituto Mauá¹⁵⁰. (Vânia CARVALHO, 1982).

¹⁴⁸ Entrevista realizada por Vânia Carvalho em 1982 e publicada no Dicionário Manuel Querino de Artes na Bahia da Escola de Belas Artes da Universidade Federal da Bahia em 2019. Org.: Luiz Alberto Ribeiro Freire e Maria Hermínia Hernandez. Em: <http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/?verbete=mestre-abdias-e-o-pano-da-costa&letra=&key=abdias&onde=tudo>

¹⁴⁹ Os panos da costa se perderam no incêndio do Museu Nacional do Rio de Janeiro em 2019.

¹⁵⁰ O Instituto Mauá foi fundado em 1939 para apoiar na produção e circulação do artesanato baiano e foi extinto em 2015. O edifício fica no Porto da Barra, onde é mantida uma loja de artesanato.

De acordo com Abdias, somente após a aposentadoria ele conseguiu se dedicar exclusivamente à produção dos panos da costa e foi Henriqueta Martins Catharino, fundadora e presidenta do Instituto Feminino da Bahia, que lhe concedeu um espaço no subsolo do edifício-sede, onde também funcionava o Museu de Arte Popular. A própria Henriqueta comprava a maioria dos panos produzidos por Mestre Abdias para o acervo de têxteis e arte popular, que colecionava desde 1923¹⁵¹. No subsolo da FIFB, Mestre Abdias produziu seus panos da costa por mais de duas décadas, deixando ali o tear que usou, hoje parte do acervo de arte popular.



Imagem 75: Tear e panos da costa de Mestre Abdias Nobre. Exposição Rendas e Bordados, 2019. Museu do Traje e do Têxtil, FIFB. Fotos: Marijara Queiroz.

A produção de panos da costa de Mestre Abdias se intensificou após visita da diretora do Museu Nacional do Rio de Janeiro, a antropóloga Heloisa Alberto Torres (1950), que veio à Bahia à procura do Mestre Alexandre, que já havia falecido. Por isso, concentrou suas pesquisas em torno da produção de Mestre Abdias, último tecelão a aprender a técnica diretamente com o africano de Tapa (Vânia CARVALHO, 1982). A partir de entrevista com Abdias e de estudos etnográficos realizados em Salvador sobre o que chamou de “indumentária crioula”, Heloisa A. Torres assim descreveu o pano da costa:

Esse pano é composto de tiras de tecido geralmente estreitas ‘apregadas’ umas às outras pelas orelas, em sentido longitudinal; as duas extremidades das tiras cortadas se arrematam por uma simples bainha que pode variar de meio a dois centímetros. O comprimento dos que estudei, oscila entre 1,73m e 2,06m; a largura entre 0,94m e 1,20m. (Heloisa TORRES, 1950: 419).

¹⁵¹ A Fundação Instituto Feminino da Bahia dispõe de panos da costa feitos por Mestre Abdias, transferidos do Museu de Arte Popular para o Museu do Traje e do Têxtil, em 2002, em razão de um armazenamento mais adequado na Reserva Técnica de têxteis.

Observou ainda que o candomblé exerceu grande influência sobre a produção dos panos da costa, ao ampliar o uso das cores devido à relação estabelecida com os orixás, de modo que a preferência pelos tons mais vivos é uma criação afrobaiana (Heloisa TORRES, 1950: 432). Iraíldes Maria dos Santos (27/10/2020: 2)¹⁵², Irá Asipá¹⁵³, tecelã da Casa do Alaká do *Ilê Axé Opô Afonjá*, confirma que o pano da costa feito no Terreiro “tem relação direta com o orixá” e que a escolha das cores imprime uma “linguagem litúrgica do orixá no tecido”: amarelo para Oxum, vermelho para Oyá e Xangô, branco pra Oxalá, azul pra Oxóssi, verde para Ogum. As cores são importantes para identificar a nação de candomblé e mesmo a qualidade distintiva do orixá. Oyá *Onire*, por exemplo, prefere rosa ao invés de vermelho. Assim, a pessoa que produz o pano da costa vincula e transmite simbologias associadas à orixá e sua origem no continente africano.

Irá Asipá, neta do sacerdote artista Mestre Didi e bisneta de Mãe Senhora, Oxum Miwá, trata seu ofício na tecelagem como algo associado à ancestralidade, já que descende de “uma linhagem de famílias tradicionais que lidam com a arte e com a religião”. Aos quarenta e três anos, trabalha na tecelagem desde os dezoito e se encantou com “o tecido e a criação” do pano desde os dez. Irá Asipá “já vivia no meio artístico” desde criança e via seu avô fazer o *xaxará* e o *ibiri*, instrumentos sagrados de Omolú e Nanã, respectivamente. Na “minicomunidade de Obá Biwi”, projeto do *egbé Afonjá*, Irá Asipá experimentou técnicas artísticas diversas, como “pintura, vitrificação de contas” e criação de emblemas sagrados (Iraíldes SANTOS, 2020: 2 de 16. Entrevista realizada em 27/10/2020).

Procurada pelo Mestre Abdias, Mãe Stella desenvolveu o projeto de tecelagem que veio a se concretizar como curso no Afonjá em 1988¹⁵⁴, chamado “As filhas do Axé”, com objetivo de “preservar a tradição do pano” da costa. À época, Irá era criança e pode observar e se encantar pela técnica que parecia “mágica” e a fazia se perguntar: “Como é que a linha entrava e saía o tecido?” A resposta viria anos depois, em 2002, quando Mãe Stella encaminhou dez

¹⁵² Entrevista realizada e gravada em 27/10/2020 via Plataforma Teams. Transcrita no apêndice da tese.

¹⁵³ Iraíldes da Casa do Alaká, como também é conhecida no Afonjá, é filha de Nídia Maria Santos, neta de Mestre Didi, Deoscoredes Maximiliano Santos, e bisneta de Maria Bibiana do Espírito Santos, Mãe Senhora, Oxum *Miwá*, terceira *Iyalorixá* do *Ilê Axé Opô Afonjá* (1942 a 1967).

¹⁵⁴ O projeto elaborado no ano de 1984 pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia – IPAC intitulado *Projeto Mestre Abdias e a Tecelagem do Pano da Costa* e realizado no *Ilê Axé Opô Afonjá* em São Gonçalo do Retiro, Salvador. O curso foi coordenado por Mestre Abdias do Sacramento Nobre e pela sua filha Maria de Lourdes Nobre (Lourdinha), ambos funcionários do IPAC, à época. De acordo com a apresentação de Mãe Stella de Oxossi no primeiro dia de curós a primeira turma foi formada pelas alunas Jaguaracira, Eunice, Valdete, Tomazia, Nivalda, Maria do Carmo, Valdomira, Divanilda, Raimunda e Ana Verena. Fonte: GOVERNO DA BAHIA. Secretaria de Cultura. IPAC. *Pano da Costa*. Fundação Pedro Calmon: Salvador, 2009. Cadernos do IPAC.

jovens do Afonjá para as oficinas de tecelagem promovidas em “parceria com o instituto Mauá e a Petrobras” e ministradas pelo Professor Zelito, discípulo do Mestre Abdias. Das dez jovens, Irá foi a única a seguir no ofício e está à frente da Casa do Alaká, promovendo oficinas e transmitindo o fazer para outras mulheres (Iraildes SANTOS, 2020: 3 de 16. Entrevista realizada em 27/10/2020).

A matéria-prima usada é a linha que pode ser adquirida em armarinhos da cidade, porém são linhas mais populares como Cléa e outras em algodão, mais grossas, diferentes das linhas que vinham da costa da África, mais finas. Irá conseguiu linhas que se aproximam das usadas nos tecidos africanos em Manaus (AM), e com a quantidade adquirida foi possível fazer “uns quatro ou cinco *alakás* belíssimos”. Um deles foi doado ao Museu Nacional do Rio de Janeiro para recompor a perda da coleção dos mestres Abdias e Alexandre coletada por Heloisa A. Torres em 1950. A doação foi solicitada pela equipe do Museu Nacional e da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) que trabalha na recuperação do museu após o incêndio que destruiu o acervo (Iraildes SANTOS, 2020: 13 de 16. Entrevista realizada em 27/10/2020).

Irá Asipá desenvolve oficinas de formação como multiplicadora desse saber-fazer, e é Mestra tecelã herdeira da técnica artesanal e ancestral que Mestre Abdias recebeu como legado do africano de Tapa, Mestre Alexandre. As oficinas são realizadas por meio da captação de recursos em editais públicos, pois é necessário investir em matéria-prima, divulgação e estrutura para assegurar a carga horária que garanta a profissionalização das participantes. As turmas atendem em média quatorze alunas e as oficinas duram aproximadamente três meses, com quatro horas de aulas práticas diárias. Em 2020, devido à pandemia, as turmas foram reduzidas a oito participantes. Irá já teve alunas de diversas nacionalidades e de diversas partes do Brasil, sobretudo São Paulo e Rio de Janeiro, e formou em média duzentas pessoas, algumas seguindo como tecelãs.

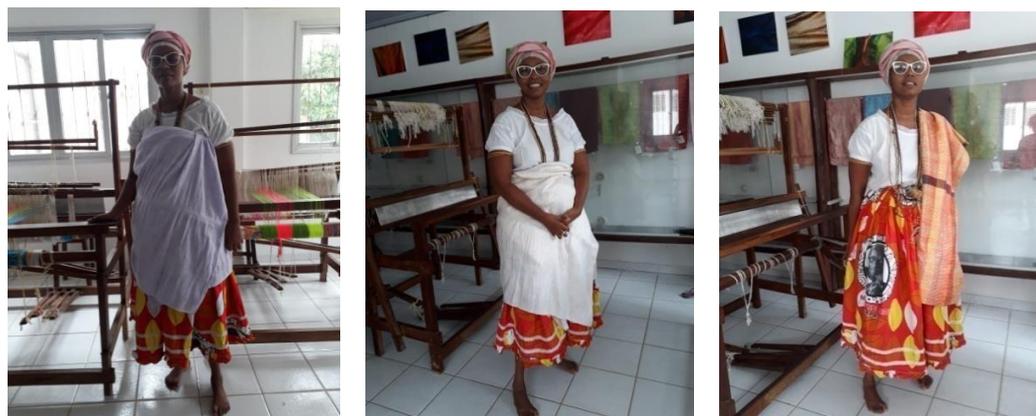
A feitura do *alaká* demanda um processamento de cinco etapas: “o urdimento; a enfição no pente”, processos que demarcam a metragem do pano e leva em média dois dias para ser feito; a “enfição no liço” (suporte do pente) cuja função é manter a tensão dos fios e garantir a metragem planejada; retorna a “enfição no pente para desembaraçar” os fios um a um, “tipo um cabelo, vai desembaraçando e enrolando”; e, por último, amarram-se os fios um a um e numera-se para começar a tecer. Gasta-se em média duas horas para enrolar os dois metros de linha que formarão o *alaká*. Completo, tem em média 6m x 0,90m de largura, apesar de não haver metragem padrão a ser seguida. O *ojá* também é feito com a técnica do *alaká*, e tem tamanho aproximado de 2,20m x 0,35m de largura. (Iraildes SANTOS, 2020: 2-5 de 16.

Entrevista realizada em 27/10/2020).



Imagens 76 a 78: Iraildes Santos ou Irá Asipá no tear. Casa do *Alaká, Ilê Axé Opô Afonjá*. Fotos: acervo da Casa do Alaká, cedidas pela tecelã.

Como tecelã de Terreiro, explica o uso do pano da costa de acordo com os preceitos do candomblé Ketu, sua nação de culto. Quando amarrado na altura do peito tem função de proteger as costas e o útero; abaixo da cintura, exerce também a função de proteção do ventre e significa tempo de iniciação superior a sete anos; “jogado sobre o ombro é traje de rua” usado por *egbomes* em visitas a outros terreiros ou no “presente de Oxum ou de Yemanjá”, pois pode simbolizar uma saia, quando amarrado à cintura, para saudar um orixá no *peji* ou uma mais velha em outro terreiro. Como tal, o pano é sagrado. (Iraildes SANTOS, 2020: 4 de 16. Entrevista realizada em 27/10/2020).



Imagens 79 a 81: Irá Asipá, tecelã da Casa do Alaká, *Ilê Axé Opô Afonjá* em demonstração de usos religiosos do pano da costa. Fotos: acervo particular da tecelã.

Mestre Abdias também explica o uso do pano da costa do modo como aprendeu, que é similar à explicação de Ira Asipá:

“amarrado enrodilhado, na cintura; amarrado no busto, todo aberto nas costas, sobre saias bem rodadas; caído sobre os ombros; Em torno do pescoço, sobre os ombros, cruzando na frente, em forma de um X” (Vânia CARVALHO, 1982).

O formato de X em torno do pescoço cobrindo mais os ombros e deixando o ventre descoberto segue o uso ibérico do xale (imagem 82). Nesse caso, o rojão, tira de tecido que prende a saia por duas ou mais voltas, assume a proteção do ventre além da função de apoio para chaves e pencas durante os serviços públicos. Na feira de Água de Meninos¹⁵⁵ Pierre Verger fotografou mulheres em atividades comerciais tais como o preparo da goma de tapioca e o engarrafamento de azeite de dendê, dentre outras atividades, enquanto outras duas *Iyaô* cumprem o *sabege*, rito religioso público realizado anualmente em agosto em homenagem ao orixá Obaluayê. Nas imagens o pano da costa está preso à altura do colo, indicando uso e função religiosa. Na cabeça, cestos com *doboru* (pipocas), que são trocadas por “quantias voluntárias” que auxiliam na realização das festas no terreiro (LODY, 2015: 84).



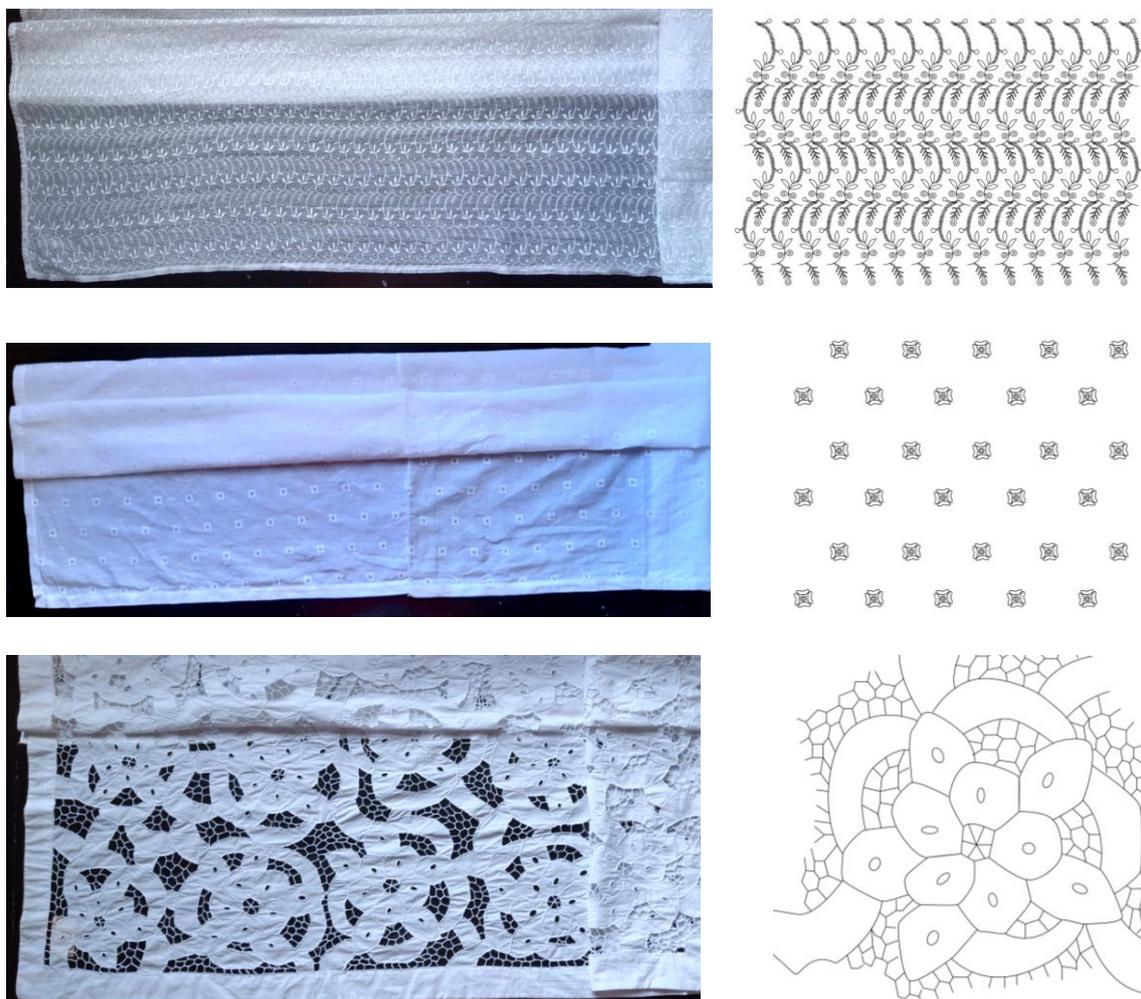
Imagens 82 e 83: Feira de Água de Meninos. Traje religioso em uso social. Fotos: Pierre Verger. Fonte: LODY, Raul. Moda e História: a indumentária das mulheres de fé. Editora SENAC: São Paulo, 2015.

Os significados religiosos do traje de candomblé se convertem em significados sociais do traje de baiana e vice-versa, de modo que a religião é uma extensão das atividades cotidianas das mulheres do ganho que ocupavam (e ocupam) as ruas e mercados da cidade. Entretanto, alguns panos da costa são produzidos especificamente para uso nos rituais de candomblé, sobretudo para cerimônias públicas em homenagem aos orixás. Nesse caso, os panos não são de uso exclusivo de mulheres e nem de *Iyá bá*. Irá Asípá lembra que Oxóssi usa dois *Alaká* atravessados ao peito e amarrados nos ombros. Oxaguiã também usa dois *ojás* amarrados aos ombros e um na cintura formando “laços que ficam caídos pro lado e pro outro”. Oxalá usa

¹⁵⁵ Conhecida atualmente como Feira de São Joaquim, bairro da Calçada, Salvador, Bahia.

apenas um laço, de um lado. A variação de usos do *alaká* pelo orixá depende do enredo cada um e sua origem mítica africana. Nas *Iyabá* o pano é amarrado sobre o peito com um laço nas pontas (Iraildes SANTOS, 2020: 9 de 16. Entrevista realizada em 27/10/2020).

No candomblé o pano da costa tem uma variedade maior de tecidos, rendas e bordados, de acordo com o tempo de iniciação. As mais velhas usam tecidos mais leves e transparentes, como a organza bordada, em ponto cheio ou rendada, de modo a deixar vazados, o que torna a peça mais refrescante. O *richelieu*, a barafunda, o labirinto e a bainha aberta são os bordados mais utilizados para ornamentar os panos da costa. Na coleção Nóla Araújo tanto os tecidos como os bordados e rendas seguem essa disposição temporal de uso e resguarda o brilho das aplicações e das sedas para a Orixá, entretanto, por ser uma peça de uso versátil o pano da costa se adapta a diversas composições do traje de candomblé, seja para a *abiyan*, a *egbome* ou orixá.



Imagens 84 a 86: Panos da Costa: organza bordada em ponto cheio, 0,80 x 1,62m; cassa bordada, 0,82 x 1,41m; e, *richelieu*, 0,88 x 1,76m. Fichas 62, 63 e 64 do apêndice. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil, FIFB. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.

Ilustrações 1 a 3: Padrões de bordados decalcados e vetorizados a partir dos panos da costa em ponto cheio, cassa bordada e *rechelieu*. Design: Pedro Ernesto Lima.

4.2. *Ojá*

O *ojá*, tal qual o *alaká*, é uma peça de uso versátil e designativo. É uma faixa de tecido usada para proteger e ornar a cabeça, podendo ser de algodão, linho ou seda, lisa ou bordada; de estamparia, com preferência para os padrões geométricos; ou de tecelagem, que permite a união de cores na trama do tecido e na junção das tiras de panos. Sua função religiosa vai além de ornar e identificar o orixá a partir das cores ou padrões decorativos pois tem o objetivo de proteger o *ori*, que é a nossa individualidade, nosso próprio mundo.

Heloisa A. Torres recuou da análise do *ojá* de cabeça identificado como torso sob argumento de que o uso está associado à imaginação das baianas para melhor ajustar ao “cabelo, untado com limo da costa” e, “frequentemente mantido curto” devido aos “fundamentos em conceitos higiênicos”. Assim, a autora concluiu que “não se pode dizer do torso que era um acessório da vestimenta” da baiana, pois os modos de uso à época haviam incorporado inovações, criações ou contribuições individuais nos arranjos que introduziram “variantes ocasionais no traje”. Outrossim, o torso foi percebido como a peça do traje que melhor se adaptou ao trabalho para fins utilitários como o “amortecimento de pesos carregados à cabeça e ajustamento da forma da cabeça ao plano inferior da peça a carregar”. Contudo, o torso foi dado como a peça mais adaptável e individualizadora do traje da baiana (Heloisa TORRES, 1950: 441-442).

Os fundamentos que mantinham os cabelos das baianas curtos, para além de atender a “conceitos de higiene”, são de ordem religiosa, associados à iniciação e às obrigações que reiteram e reafirmam a vida religiosa no candomblé. O corte de cabelo simboliza o desapego da matéria e a abertura do *ori* (cabeça e mundo) para a introdução do *axé* que será implantado. Uma vez aberta, a cabeça (*orí*) necessita de proteção, pois é a partir dela que se estabelece contato direto com o plano sagrado. Nesse sentido, o ato de estar de *ojá* tem significados próprios na religiosidade.

Os formatos e texturas dos panos de cabeça variam de acordo com a intenção social, étnica ou religiosa. Devido à semelhança ao bioco mulçumano e ao turbante mourisco, os panos de cabeça foram proibidos em Portugal no final do século XVIII, em razão de ter sido apropriado pelas senhoras das classes dominantes para fins modistas. O turbante afrobaiano é, “sem dúvida, afro-islâmico”, decorrendo da necessidade de “proteger a cabeça do sol dos desertos e de outras áreas tórridas e quentes do próprio continente africano”. Os modos de uso dos panos de cabeça são amplos e se distinguem especialmente pela função religiosa e composição estética em relação às demais peças do traje de candomblé (LODY, 2015: 28).

O *ojá* de cabeça, proteção do *ori* no candomblé, é indispensável à *iyáô* nos primeiros três anos de iniciada. Mãe Stella enfatiza a importância do uso correto do traje de candomblé em *Meu tempo é agora*, como também deixa impresso na narrativa construída a partir da formação do acervo do Museu Ilê Ohun Lailai:

A filha-de-Santo deve ter especial cuidado com os trajes religiosos e vesti-los de acordo com as regras e tradições. O Ilê Ohun Lailai (museu) retrata nossa história e costumes. Lá pode ser verificada a forma correta de um *Iyawó* vestir-se, segundo a tradição do *Àxé* (Maria Stella SANTOS, 2010: 45).

O Museu atua como ferramenta pedagógica para a preservação de costumes e tradições, uma vez que o público prioritário é o *egbé* Afonjá. O *ojá* de cabeça é um complemento importante do traje e seu uso estabelece um padrão de comportamento e uma linguagem. *Ojá* de *iyáô* deve ser discreto, já o de *Iyabá egbome* pode ser mais elaborado com as pontas para cima em forma de “orelhas” ou “borboletas” (Maria Stella SANTOS, 2010: 63).

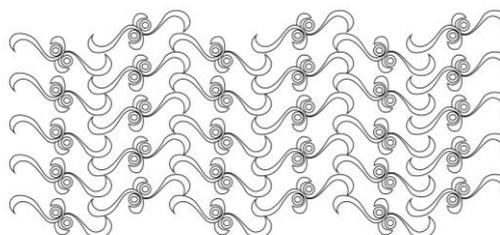
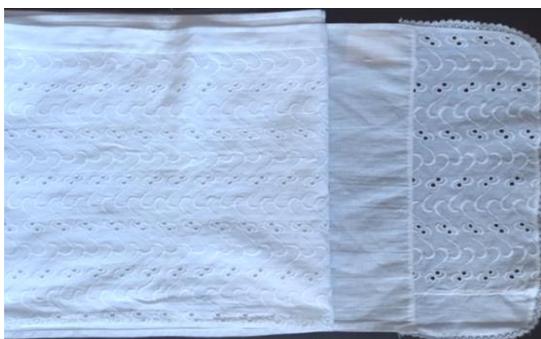
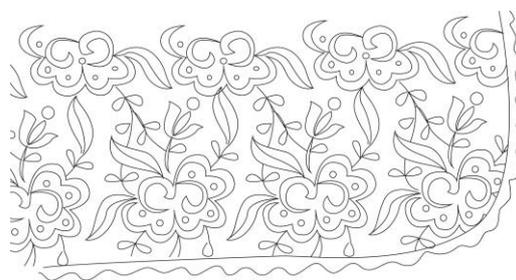
A *iyáô* deverá proteger a cabeça com o *ojá* mesmo que tenha cumprido os ritos de obrigação de três anos de iniciada. O cabelo não deve aparecer, a nuca deve ficar coberta e a testa de fora. No *ojá* não se aplicam “fivelas, laços ou adereços”. A *egbome* pode usar o *ojá* com mais variedade de amarrações para dar elegância e realce ao traje, como também deixar aparecer parte do cabelo trançado ou em coque. No uso diário, apenas enrola-se a cabeça com o *ojá* em formato de rodilha, mesma forma usada no *borí*, no *axexê*, no *padê* e em outras obrigações do orixá. O *ojá* não deve ser usado na iniciação ou nas obrigações de folhas, quando o *ori* deve estar aberto para receber o *axé*. O *ojá* deve ser desamarrado e retirado da cabeça ao entrar no barracão e ao saudar os atabaques, a *Iyaloríxa* ou a orixá (Maria Stella SANTOS, 2010: 63).

O *ojá* não é exclusivo da cabeça, é usado também nos assentamentos, nas ferramentas e nos animais que são oferecidos como oferendas. O uso do *ojá* no peito é recorrente e simbólico, pois demonstra que a *iyáô* está “enlaçada, abraçada, protegida pelo orixá”. Para *iyabá*, o *ojá* deve formar um laço aberto sobre o peito; para *okunrin* (filho ou filha de orixá masculino) a amarração deve ser mais fechada, em forma de gravata (Maria Stella SANTOS, 2010: 177).



Imagem 87: *Ojá* de peito para *okunrin* e *iyabá*. Fonte: SANTOS, Maria Stella Azevedo. Meu Tempo é Agora. 2ª Ed. ALEB: Salvador, 2010. Ilustração da Professora Jassira Oswald.

O laço de peito do *ojá* arremata o pano da costa quando usado pela *iyao* e o *banté* quando usado pela orixá. Não há diferenças marcantes entre o *ojá* de peito e o de cabeça, ambos são decorados nas pontas e no meio da faixa, que mede entre 2,10m a 2,40m de largura por 0,20m a 0,35 de comprimento. O *ojá* de peito e de cabeça feitos especificamente para o traje da orixá chegam a 3m x 0,40m, para que o laço fique bem armado.



Imagens 88 e 89: *Ojás* de peito ou cabeça: algodão e cassa em padrão floral miúdo no meio (0,33m x 0,31m) e nas pontas com flores mais graúdas (0,15m x 0,36m); algodão e cassa no meio (0,34m x 0,31m) e nas pontas (0,13m x 0,33m) com padrão floral miúdo no meio e nas pontas e bico de algodão. Fichas 72 e 73 do apêndice. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Foto: Marijara Queiroz, 2019.

Ilustrações 4 e 5: Padrões florais decalcados e vetorizados de *ojás* em cassa. Design: Pedro Ernesto Lima.



Imagem 90: *Ojá* de peito ou cabeça: em *richelieu* com padrão floral no meio (0,35m x 0,33m) e nas pontas (0,25m x 0,33m). Ficha 70 do apêndice. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Foto: Marijara Queiroz, 2019.

Ilustração 6: Padrão floral decalcado e vetorizado a partir do *ojá* em *richelieu*. Design: Pedro Ernesto Lima.

A largura varia de acordo com o uso. Os *ojás* acrescentados ao traje mediante presença da orixá são menores e mais estreitos, medindo entre 1,50m a 1,90m de largura e 0,12m a 0,19 de comprimento. Esses *ojás* são usados na cintura, como arremate do *banté*, e no pescoço, como uma estola. Na Casa Branca, Oya usa quatro *ojá*: os maiores na cabeça e no peito e os menores na cintura e no pescoço. No caso de Oya Igbale, os conjuntos de *ojá* que compõem o traje são formados, na maioria das vezes, por cinco peças, pois Nóla “tinha a boneca” que a acompanhava no barracão, de modo que o quinto *ojá* era usado para o laço na boneca. Oya Igbale de Nóla “usava uma vara de bambu na mão” que também recebia um *ojá* menor para ir ao barracão (Maridalva CONCEIÇÃO, 2021: 5 de 7. Entrevista realizada em 28/04/2021).

Os *ojás* usados na boneca, no assentamento e nas ferramentas são menores e, por isso, identificáveis.

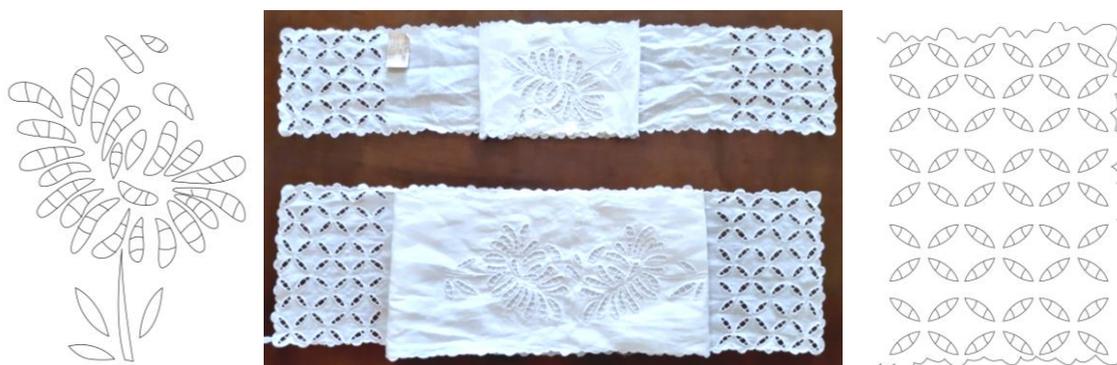
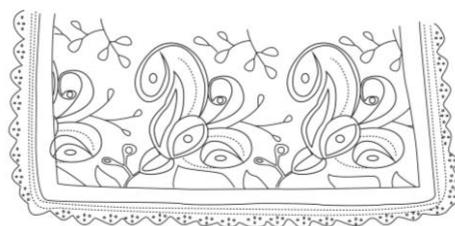
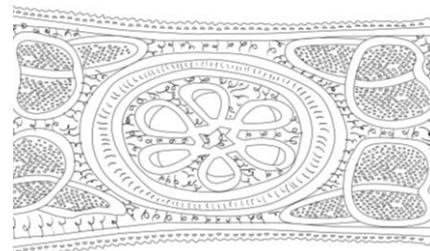


Imagem 91: *Ojá* de peito (1,70 x 0,16m) em *richelieu* formando padrão floral no meio da faixa e padrões geométricos nas pontas; e, *ojá* de cabeça (2,40 x 0,23m) em *richelieu* formando padrões florais no meio da faixa a partir de casulos. Fichas 20 e 21 do apêndice. Faz conjunto com saia e pano da costa. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Foto: Marijara Queiroz, 2019.

Ilustrações 7 e 8: Padrões floral e geométrico decalcados e vetorizados a partir do *ojá* de peito em *richelieu*. Design: Pedro Ernesto Lima.

Os casulos em *richelieu* usados como padrão decorativo formam composições geométricas ou florais e sua simbologia está diretamente associada a Oyá. A metamorfose da borboleta é compreendida na filosofia iorubá como outra forma de existir por meio da capacidade de transformação. Na filosofia cristã, a crisálida, que é o ovo potencial da transformação do ser, é símbolo de ressurreição e os estágios de lagarta, crisálida e borboleta significam, respectivamente, vida, morte e ressurreição. Nessa perspectiva não há barreira entre vida e morte, uma vez que a lagarta precisa morrer para que a borboleta nasça livre como o vento, principal forma de manifestação de Oyá.



Imagens 92 a 94: *Ojá* de cabeça, 2,16 x 0,25m, em algodão fino e renda inglesa na parte central da faixa com uma flor ao centro ladeada por volutas. Bico de renda inglesa nas pontas; *Ojá* de peito, 2,43 x 0,33m, em cetim de seda bordado em ponto cheio com fio de prata em padrão floral no meio e nas pontas da faixa com bico de renda em fio de prata; *Ojá* de cabeça, 2,10 x 0,23m, em cassa bordada em padrão floral na parte central da faixa e nas pontas com bico de renda de algodão. Ficha 66, 40 e 67 do apêndice. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Foto: Marijara Queiroz, 2019.

Ilustrações 9 a 11: Padrões decorativos decalcados e vetorizados a partir de *ojás*: em renda inglesa (imagem 92); em cetim de seda bordado em ponto cheio com fios de prata; e, em cassa bordada. Design: Pedro Ernesto Lima.

Os *ojás* de *iyabás*, orixás femininos, têm as pontas arredondadas, enquanto os *ojás* de *okunrin*, orixá masculino, têm as pontas retangulares, independentemente do gênero da *iyaô* ou *egbome* (Geronice BRANDÃO, 2015: 69). Os *ojás* de cabeça são mais elaborados no meio da

faixa para centralizar o bordado na parte da frente, tornando-o mais visível. Os *ojás* da coleção de Nóla são levemente arredondados pelos bicos que decoram as pontas retangulares, o que se justifica pelo segundo orixá de cabeça, Ogun, chamado de *djuntó* ou orixá adjunto de Oya Igbalé. Na fase de *egbome*, os bordados e tecidos podem variar, de modo que a cambráia de linho com renda inglesa e o cetim de seda bordado em fios de prata passaram a compor os trajes para dar mais requinte.

4.3. O traje de razão

O traje de razão é o mais básico do candomblé e marca a iniciação na vida religiosa, por isso o tecido deve ser o morim branco sem elementos decorativos. O uso do traje de razão antecede a feitura do orixá, pois começa na fase de *abiyán* com os ritos de pré-iniciação. *Abiyán* significa “aquele que tem parentesco por afinidade” com o *egbé* o que é simbolizado pelo “orixá assentado”, um *borí* dado ou simplesmente “uma conta lavada”. *Abiyán* de conta lavada não usa *ojá* nem pano da costa, o traje é composto apenas por saia e camizu. *Abiyán* que tem orixá assentado pode acrescentar a anágua engomada, além do pano da costa que deve ser de algodão branco. O camizu pode ter um bico de renda estreito e discreto, o *ojá* de cabeça deve ser amarrado em forma de rodilha e o *ojá* de peito deve receber um laço aberto na frente, no caso de filha de *iyabá* (Maria Stella SANTOS, 2010: 37).

A transição de *abiyán* para *iyáô* é marcada pela iniciação, série de ritos que dura vinte e um dias e tem culminância na saída de *iyáô*, cerimônia de revelação do *oruncó* (novo nome) da *iyáô* para o *egbé*. No primeiro ano após a iniciação o branco continua como cor exclusiva da *iyáô*, que segue usando o traje de razão até que se concluam as obrigações de três anos, quando passará a usar tecidos coloridos, exceto o camizu que deverá permanecer branco em todas as fases da vida religiosa, pois é a primeira peça a ser usada e a que fica diretamente em contato com a pele. A coleção Nóla Araújo inclui o conjunto em morim branco com bico de renda de algodão usado na sua iniciação.



Imagens 95 e 96: Conjunto de cinco *ojás* com um deles em destaque em morim branco e bico de renda de algodão. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil, FIFB. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.

O camizu do traje de razão pode ser decorado na gola com prega palito ou bico de renda de algodão e receber pregas ou nesgas nas laterais ou na frente para dar volume à saia. Após a obrigação de sete anos de iniciação as rendas e os bordados, como *richelieu*, barafunda, filé, labirinto e outros, podem ser acrescentadas ao camizu, o que o torna uma peça leve e refrescante na fase de *egbome*. A saia com pala é usada sobre o camizu e segue os mesmos preceitos no que se refere aos padrões decorativos: mais básicos nos primeiros anos de iniciação aos mais requintados na fase de *egbome*, com o uso das sedas, cambraias de linho, bordados e rendas diversificadas, de acordo com o tempo de iniciação.



Imagens 97 e 98: Camizu (1m x 1m), com prega palito na gola e saia com pala decorada em prega palito e babado na barra (0,96 x 0,76 x 4,24m). Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil, FIFB. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.

O uso da anágua sob a saia já foi obrigatório, mas, devido ao calor e desconforto para a realização de ritos diários do terreiro seu uso tem sido restrito às festas no barracão, quando deve ser bem engomada para dar volume à saia. A anágua mede 3,80m de diâmetro, tanto na

barra quanto na cintura, onde recebe um cordão ou fita de pano para, ao amarrar, dar o franzido após a goma. A saia mede 4,24m de diâmetro para que possa ser usada por cima de mais de uma anágua engomada.

Camizu e saia formam a dupla mais básica da indumentária de candomblé sobre os quais são usados outros acessórios designativos a partir dos quais se identifica a posição ou função da pessoa no ritual ou na religião, bem como o seu orixá. O camizu preserva dois detalhes na costura que fazem parte dos fundamentos religiosos que remetem à fundação do candomblé: um retalho retangular (0,09 x 0,07m) aplicado nos ombros e um retalho em forma de losango (0,14 x 0,12m) aplicado sob a axila. Os dois retalhos preservam medidas aproximadas em todos os camizu da coleção.



Imagens 99 a 101: Detalhes de costura: fechamento de anágua; retângulo aplicado no ombro do camizu (0,09m x 0,07m); e, losango aplicado sob a axila do camizu (0,14m x 0,12m). Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil, FIFB. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.

A prega palito é a decoração mais usada no traje de ração por ser feita do próprio tecido de algodão. Consiste em ornar a partir de linhas formadas por pregas muito estreitas que se agrupam de três em três ou de cinco em cinco, como a saia de ração de Nóla, ornada com séries de pregas palito da pala até a barra. Os *ojás* do traje de ração têm seu uso designado pela direção da prega palito. Quando horizontal e nas extremidades da faixa, identifica o *ojá* de peito, para que o ornamento penda nas pontas laço. Quando vertical e no meio da faixa, a prega palito identifica o *ojá* de cabeça para que o ornamento centralize o meio da testa.

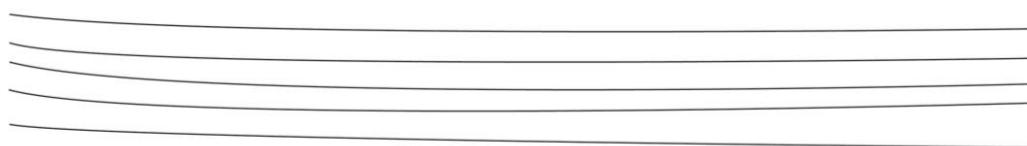


Ilustração 12: Prega palito decalcada da barra da anágua e vetorizada. Design: Pedro Ernesto Lima.



Imagens 102 e 103: *Ojá* de peito com prega palito horizontal nas pontas (2,40 x 0,27m); e *ojá* de cabeça com prega palito vertical (2,31 x 0,26m) no meio. Em algodão branco. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.

A composição do traje de ração dispõe de até onze itens, como o conjunto de Nóla em algodão e prega palito, que provavelmente foi usado em idade mais avançada, devido às dimensões do camizu e da saia e do bom estado de conservação do algodão. Faz-se uso do traje de ração, mesmo na fase de *egbome*, anualmente durante o ritual da Águas de Oxalá, que marca o retorno ao princípio de pureza e renascimento. O traje de ração de Nóla contém saia, camizu, anágua, pano da costa, cinco *ojás* e dois panos de *axé* usados no assentamento.



Imagem 104: Peças do traje de ração em algodão e prega palito: pano da costa; *ojás* de cabeça, peito, cintura, ombro e boneca; e pano de *axé*. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.

A saia de *axé*, usada para cobrir o *igbá-ori*, conjunto de peças que alimenta a orixá no assentamento, segue o mesmo padrão da saia usada no traje da orixá diferenciando-se pelo comprimento que é de 0,40m. A largura da barra é a mesma da cintura, 3,34m, uma vez que o franzido é dado pela fita que perpassa o cós de acordo a necessidade de abertura ou fechamento durante o uso.



Imagens 105 e 106: Saia de assentamento (3,34m x 0,40m) e detalhe lateral da saia, em algodão e prega palito. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.

4.4. A bata e o traje de *egbome*

A bata, peça larga usada pela *egbome*, tem origem muçulmana assim como o turbante e o chinelo de couro. É uma peça usada por cima do camizu e indica tempo de iniciação na religião, logo, hierarquia. A bata só deve ser usada após a obrigação de sete anos de iniciação no candomblé, quando a *iyáô* se torna *iyá* e está apta a assumir cargos no Terreiro. Além da bata, após os sete anos de iniciação, a *egbome* “vai pro barracão com o pé calçado”. Antes disso a *iyáô* vai para o *xirê* (festa no barracão) descalça (Maridalva CONCEIÇÃO, 28/04/2021: pag. 3 de 7).

De acordo com Mãe Stella, alguns terreiros de candomblé de origem *nagô* reservam o uso da bata “apenas às altas autoridades do *egbé*”, de modo a elevar o significado hierárquico da peça. O uso da bata sobre o camizu substitui o laço feito com o *ójá* sobre o pano da costa. No Afonjá e na Casa Branca, *egbome* deve usar bata depois da obrigação de sete anos de iniciação e a omissão do uso é considerada um comportamento inadequado, uma vez que obstrui a identificação visual da hierarquia. Mesmo na fase de *egbome* as sandálias de salto alto, assim como “maquiagem que se faça notar e esmaltes com cores berrantes” devem ser evitadas no barracão em dia de *xirê*, mesmo para as *iyabás* (Maria Stella SANTOS, 2010: 59).

Como símbolo de maioridade religiosa, a bata demonstra o nível de conhecimento que a pessoa adquiriu, por isso impõe respeito a partir do seu acréscimo ao traje. No candomblé de origem *nagô* a bata deve ser mais curta, na altura da cintura, podendo alongar ao longo da vida religiosa com bicos de renda ou bordados, de acordo com os ritos de passagem. A bata mais longa, estilo afro-islâmico, é usada no samba de roda e no traje de beca da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, no Recôncavo Baiano (Maria Stella SANTOS, 2010).

A bata não deve ser usada diretamente sobre a pele, por isso o uso do camizu é indispensável. Na Casa Branca, antes do camizu usa-se apenas o *atacã*, espécie de faixa com elástico em morim branco que cobre os seios em substituição ao sutiã, e o calçolão, espécie de bermuda acima do joelho com elástico do cóis em morim branco usada por baixo das saias para preservar as partes mais íntimas em caso de *dobale*, agachamento para saudação ao orixá ou à *Iyalorixá* (Geronice BRANDÃO, 2015: 66). Essas peças íntimas não substituem o camizu, parte central do traje básico de candomblé, o *axó*¹⁵⁶.

Como veste de candomblé o camizu foi (e ainda é) usado majoritariamente por mulheres negras, distinguindo-se pelo tecido em algodão ou linho rústico, nesgas e bico de rendas, bordados e rendas na parte superior do decote, na frente e atrás, com predisposição maior para o *richelieu* e a barafunda como elementos decorativos. O governo de Manoel Vitorino (1889 a 1890), segundo presidente da Província da Bahia, publicou ato proibindo as “crioulas andar na rua com a camisa” por serem consideradas transparentes e obscenas por deixar o colo à mostra durante as atividades do ganho. Desse modo, a bata sobre o camizu passou a ser indispensável ao trânsito das comerciantes (TORRES, 1950: 450).



Imagens 107 e 108: Camizu de *egbome* em algodão branco e renda labirinto em padrão floral com bico em renda de algodão na gola, na cintura e nas nesgas laterais. Ficha 46 do apêndice. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.

O camizu prolongava-se até metade da “barriga da perna” em 1950 e foi encurtando para a altura do joelho nas décadas seguintes (Heloisa TORRES, 1950: 439). Da cintura para

¹⁵⁶ *Axó*, do iorubá *aso*, significa roupa, vestuário, paramento. (Patrícia R. SOUZA, 2007). Consiste no conjunto de saia, camizu e pano da costa, porém o termo é utilizado para diversas composições do traje. Não identificamos o uso do termo *axó* no Terreiro da Casa Branca ou na literatura de sacerdotisas como Mãe Stella, Mãe Carmem e Equede Sinha, por isso, não adotamos o uso generalizado da palavra.

baixo o camizu é de tecido liso, sem bordados, rendas ou aplicações. A *egbome* com cargo de *Iyá* pode decorar as nesgas laterais com entremeios de bicos de renda, caso do camizu em renda labirinto ornado em padrão floral e nesgas laterais em renda de algodão da coleção Nóla Araújo.

A bata teve seu apogeu na transição entre os séculos XIX e XX e se manteve como símbolo de autoridade nos terreiros de candomblé, sendo indispensável ao traje de *egbome*. Além das rendas que ornamentam a bata, a *egbome* pode diversificar nos tecidos que compõem conjuntos como o de organza bordada em ponto cadeia exposto na mostra temporária *Mulher, fé e poesia*, em 2011, no Museu do Traje e do Têxtil. O traje de *egbome* de Nóla foi exposto com o pano da costa jogado ao ombro, outro símbolo de autoridade religiosa sobreposto à bata.



Imagens 109 a 111: Saia, bata e *ojá* em organza bordada em ponto cadeia. Conjunto com pano da costa. Fichas de 1 a 4. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.



Imagem 112: Conjunto em organza bordada em ponto cadeia na exposição *Mulher, fé e poesia: centenário de Nóla Araújo*, 2011. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Foto: Ilma Vilas Boas.

Ilustrações 13 e 14: Padrões florais do pano da costa e da ponta do *ojá* em organza bordada em ponto cadeia decalcados e vetorizados. Design: Pedro Ernesto Lima.

As batas avulsas têm uso versátil na formação do traje da *egbome*, pois permitem

combinações de bordados diferenciados no mesmo traje. Na coleção Nóla Araújo apenas uma bata, dentre as seis existentes, está agrupada no conjunto de organza bordada em ponto cadeia, enquanto as outras cinco se diversificam tanto no bordado como no tecido.



Imagens 113 e 114: Bata em organza bordada em ponto cheio e detalhe da manga. Ficha 75 do apêndice. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.

Ilustração 15: Padrão da barra da bata em organza bordada. Design: Pedro Ernesto Lima.



Imagens 115 e 116: Saia e *Ojá* em organza bordada em ponto cheio e recorte vazado. Fichas 22 e 23 do apêndice. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.

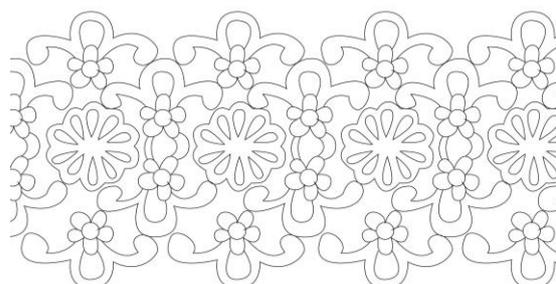
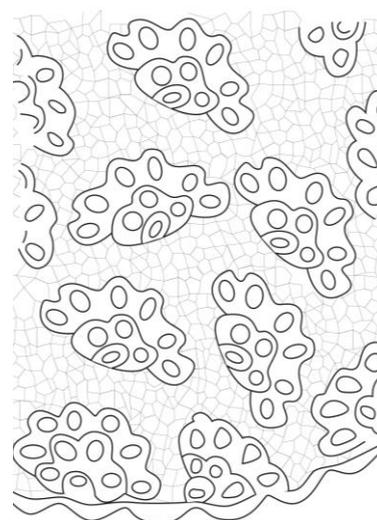
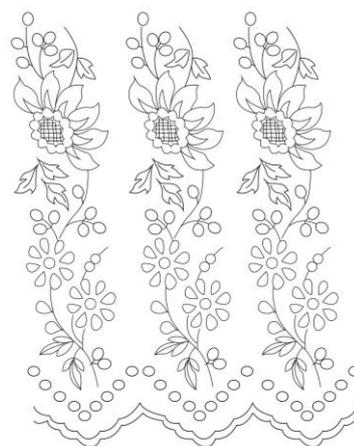
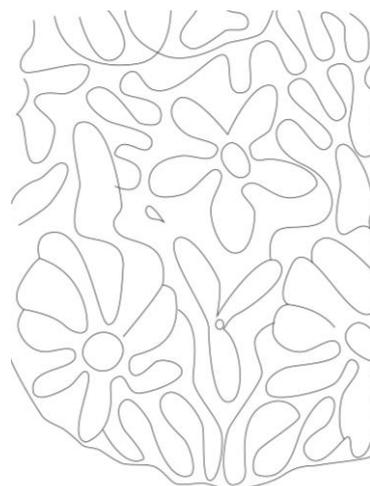


Imagem 117: Traje de *egbome*. Exposição *Mulher, fé e poesia*, 2011. Museu do Traje e do Têxtil. Foto: Ilma Vilas Boas.

Ilustração 16: Padrão de *ojá* em organza bordada em ponto cheio. Design: Pedro Ernesto Lima.



Imagens 118 a 120: Batas: em renda inglesa (1,06m x 0,65m) com manga volante (0,31m x 0,19m), fichas 76; em cassa bordada (0,88m x 0,61m) com manga volante (0,25m x 0,25m), fichas 77; e, em *richelieu* (1,07m x 0,63) em padrão borboleta. Manga volante (0,13m x 0,13m), fichas 74. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.

Ilustrações 17 a 19: Padrão floral de bata em renda inglesa; padrão floral de bata em cassa bordada; e, padrão borboleta. Design: Pedro Ernesto Lima.

A borboleta é símbolo de Oyá em todos os terreiros e nações de candomblé e seu uso como elemento decorativo é recorrente nos trajes das filhas da orixá. Irá Asipá, do Afonjá, considera que as interpretações sobre a simbologia do casulo e da borboleta no Afonjá e na Casa Branca são similares, pois ambos descendem da “linhagem de *Iyá Nassô Oká*”. A capacidade de transformação é, pois, o principal atributo da borboleta, conhecido como “*aô*” de Oyá, o mistério, “o segredo guardado na capa que se transforma”. A borboleta é “a ligação com a ancestralidade, com o imaginário, com o segredo”, mas sua simbologia alcança o princípio de transformação cosmológico entre o *aiyé* e o *orun*, entre vida e morte. Um casulo é uma lagarta “que se fecha para se transformar em borboleta, “é o que acontece em todas as iniciações, a gente entra no nosso casulo para se transformar e renascer para o orixá”. Dessa forma, cada indivíduo “vai identificar esse casulo de uma forma pessoal”, mas sempre com foco no renascimento (Iraildes SANTOS, 2020: 8 de 16. Entrevista realizada em 27/10/2020).

No mito adaptado por Cléo Martins (2003)¹⁵⁷, Oyá fugiu do palácio onde era aprisionada por Xangô e, por medo da fúria do rei, pediu ajuda a Exu, que lhe encomendou ingredientes para um encantamento. Oyá trouxe tudo que Exu pediu e ele disse que toda vez que ela sentisse medo se transformaria em borboleta para preservar sua beleza, suas cores, seu perfume e seu voo livre, pois nas formas de tempestade, raio, fogo ou vendaval Xangô a encontraria. Dessa forma, Oyá se tornou invisível aos olhos de Xangô, se transformando em borboleta sempre que sentia medo, e Exu ficou satisfeito porque fez com que Oyá jamais se tornasse presa de alguém. Por isso, quando Oyá dança com os braços entreabertos simula as asas em movimentos de voo.

4.5. *Adê, banté* e o traje da Orixá

Adê (coroa) e *banté* (sobressaia) são peças de uso exclusivo da orixá, marcando a presença desta no *aiyé*, por isso são acrescentadas ao traje após o transe. *Adê*, literalmente significa coroa, símbolo de realeza; tecnicamente é um *ojá* com franjas de miçangas na frente que pende sobre a testa escondendo parte do rosto. Representa o poder e a liderança de Oyá. O *banté* é uma espécie de saia aberta que se fecha por colchete, botão ou cadarço para dar o franzido na parte de cima, que pode ter um elástico. É usado na cintura e arrematado por um laço feito com *ojá* na parte da frente. Sua simbologia está ligada à procriação e descendência. As pontas do *banté* que pendem sobre a saia são decoradas com aplicações e brilho, símbolo de majestade da Orixá.

¹⁵⁷ MARTIS, Cléo. *Ao sabor de Oyá*. Pallas: São Paulo, 2003.

Na coleção Nóla Araújo há uma coroa em cetim de seda com bico em renda nas pontas e no meio da faixa de onde pendem vinte filetes mais longos (0,13m) de miçangas cristalinas e quatorze filetes curtos (0,05m) de miçangas brancas que formam uma franja sobre a testa. Quando em uso, o *adê* cobre parte do rosto da orixá.



Imagem 121: *Adê* (coroa) em cetim de seda (2,97m x 0,38m) com bico em renda e miçangas. Ficha 79. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Foto: Thais Tibery, 2017.

O *banté* de Nóla resguardava as nove crianças não nascidas de Oyá Igbalé representadas pelas nove bonecas presas à cinta de pano que era usada na cintura sobre a saia da Orixá. Três *bantés* fazem parte da coleção Nóla Araújo, dois deles agrupados em conjuntos e o outro avulso. O primeiro compõe o conjunto de sete peças formado por saia e cinco *ojás* em renda de *nylon* em padrão floral com aplicações de lantejoulas cintilantes que formam pequenas flores.



Imagens 122 a 124: *Banté*, *ojá* e saia em renda de *nylon* com aplicação de lantejoulas e fitas na barra. Fichas 11 a 17. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.

O *banté* corresponde a um pano da costa franzido por elástico em um dos lados formando um cós que se fecha com colchete nas pontas. O bico da barra é recortado na própria

renda, que tem acabamento em lantejoulas nas pontas. A peça aberta mede 1,80m x 0,78m, tamanho aproximado de um pano da costa. Por vezes, substitui o *banté* quando preso por um *ojá* no peito ou cintura.

Os dois *ojás* maiores (2,90m x 0,28m) são usados no peito e na cabeça para que o laço fique aberto; os dois *ojás* menores são usados no pescoço (1,35m x 0,17m), como uma estola, e na cintura (1,96m x 0,17m) com laço pendendo sobre o *banté*; o quinto *ojá*, o menor (1,37m x 0,14m) era usado na boneca que também participava do *xirê* na mão de Nóla ou presa à cintura. Parte do conjunto, juntamente com a *adê*, compôs a exposição *Mulher, fé e poesia: centenário de Nóla Araújo*, em 2011.

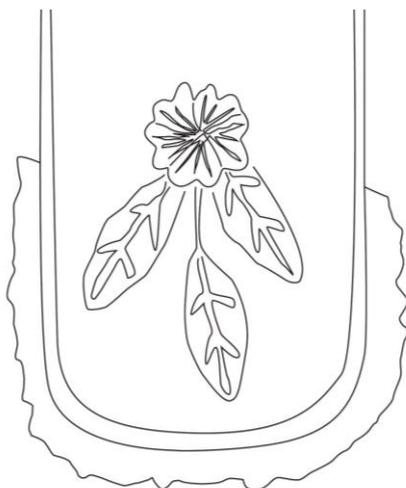


Imagem 125: Traje de Oya Igbalé em renda de nylon com aplicação de lantejoulas na exposição *Mulher, fé e poesia: centenário de Nóla Araújo*, 2011. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Ilma Vilas Boas.

Na Casa Branca o camizu sempre é usado sob o traje, mesmo o da Orixá. Como primeira peça é a que protege o corpo, por isso é feita em algodão branco, com ou sem bordados e rendas. Em geral são peças feitas avulsas que se adaptam às composições do traje de *iyaô*, *egbome* ou orixá. Nesse sentido, na exposição *Mulher, fé e poesia*, o uso do conjunto em renda de nylon não reproduziu a forma de uso no rito, uma vez que suprimiu o camizu e o laço grande no peito, conforme uso da Oyá Igbalé de Nóla na Casa Branca.

O segundo *banté* compõe o conjunto em cetim de seda com aplicação de flores de seda, tule e *strass*. Além do *banté*, uma saia e quatro *ojás* (de peito, cabeça, pescoço e cintura) compõem o traje da orixá, formado por seis itens do mesmo tecido e padrão decorativo, o que não significa a totalidade do traje quando em rito. Os padrões florais que decoram e interligam o conjunto são aplicações feitas à máquina com preenchimento em tule branco e contornos em

fios de prata. O *banté* é franzido por elástico na cintura, com colchete para fechamento frontal, bico de renda nas pontas 0,2cm mais curto que a saia de modo a incorporar as seis fitas de seda que deixa aparecer da barra da saia e simbolizam o tempo de iniciação.



Imagens 126 a 128: *Banté*, saia e *ojás* em cetim de seda com aplicações em tule e fio de prata. Fichas de 5 a 10. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.

Ilustração 20: Padrão floral em *ojá* de seda com aplicação. Design: Pedro Ernesto Lima.

O terceiro *banté* é em seda brocada e franzida com fios de prata, fazendo par com a saia em tafetá de seda brocada cor prata. O *banté* não é exclusivo da saia, são tecidos similares, de modo que seu uso é mais versátil e pode se adaptar a outros conjuntos de saia e *ojás*, par bastante recorrente na coleção. O *banté* é fechado na parte superior por um cadarço de algodão cru que foi posto em substituição ao elástico ou fita anterior que se perdeu nos agenciamentos. A saia que faz par com o *banté*, em cetim de seda brocada em padrões florais, tem acabamento na barra com três fitas de seda em zigue-zague e bico franzido em *rêpo-lêgo*¹⁵⁸ de renda de *gripi*.

¹⁵⁸ Rêpo-lêgo é um ornamento tradicional usado nas barras das saias de candomblé em sinal de hierarquia.

Os tecidos mais finos, com brilho e os ornamentos mais elaborados são reservados ao traje da Orixá, de modo a sinalizarsuntuosidade e majestade quando presente no ambiente.



Imagens 129 e 130: *Banté* (1,79m x 0,88m) e saia (2,91m x 0,92m) seda brocada e fios de prata. Fichas 80 e 60. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.

Outras peças da coleção Nóla Araújo são de uso da Orixá, como os três *ojás* em cetim de seda ornados em padrão floral a partir de aplicação em cordão de *nylon* nas pontas da faixa finalizada com bico em renda de algodão. Os *ojás* também compuseram a exposição *Mulher, fé e poesia*, juntamente com uma saia descrita no inventário¹⁵⁹ do Museu do Traje e do Têxtil com as mesmas características de tecido e ornamentos.

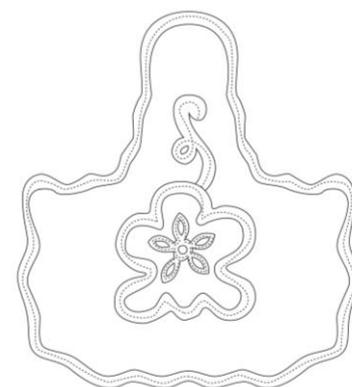


Imagem 131: *Ojas* de pescoço (2,04m x 0,26m), de peito (2,84m x 0,29m) e de cabeça (2,36m x 0,36m), em cetim de seda com aplicação de cordão de *nylon*. Fichas 41 a 43. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.

Ilustração 21: Padrão floral de *oja* em cetim de seda com aplicação. Design: Pedro Ernesto Lima.

¹⁵⁹ O livro nº 21 de registro de entrada de peças nos Museus da FIFB consta que os três *ojás* formam conjunto com a saia nº 01774.a, que não foi localizada na Reserva Técnica junto às demais peças durante a documentação da coleção para esta pesquisa. É possível que a dissociação da saia tenha ocorrido no retorno da exposição *Mulher, fé e poesia* (2011) uma vez que o conjunto foi exposto em manequim.

4.6. Padrões decorativos: rendas, bordados e aplicações

Durante a documentação da coleção, optamos por decalcar algumas amostras de bordados e rendas para melhor observar as formas e os padrões decorativos predominantes na coleção e suas respectivas simbologias. Os decalques foram vetorizados¹⁶⁰, tornando possível definir o desenho difícil de identificar na foto ou mesmo a olho nu devido à falta de contraste entre o ornamento branco sobre o tecido branco. A textura do bordado, renda ou aplicação que melhor aderiu ao papel manteiga pintado com giz de cera usado no decalque foi o principal critério de seleção dos trinta padrões apresentados, quais sejam: prega palito, *richelieu*, renda inglesa, barafunda, labirinto, ponto cheio em seda, organza e cassa bordada, renda inglesa, de algodão e de *nylon* e aplicações em seda, tule, *strass*, lantejoulas e miçangas.

A partir das amostras identificamos uma preferência para as rendas e os bordados diversificados com predomínio dos padrões florais, geométricos, casulos, borboletas, volutas e cálices eucarísticos, este como único exemplar de simbologia cristã na coleção. Os padrões fazem referência a Nóla Araújo como formadora da coleção, bem como à simbologia de sua orixá Oyá Igbalé, a quem a coleção foi consagrada.

TABELA 2 - PADRÕES DECALCADOS E VETORIZADOS

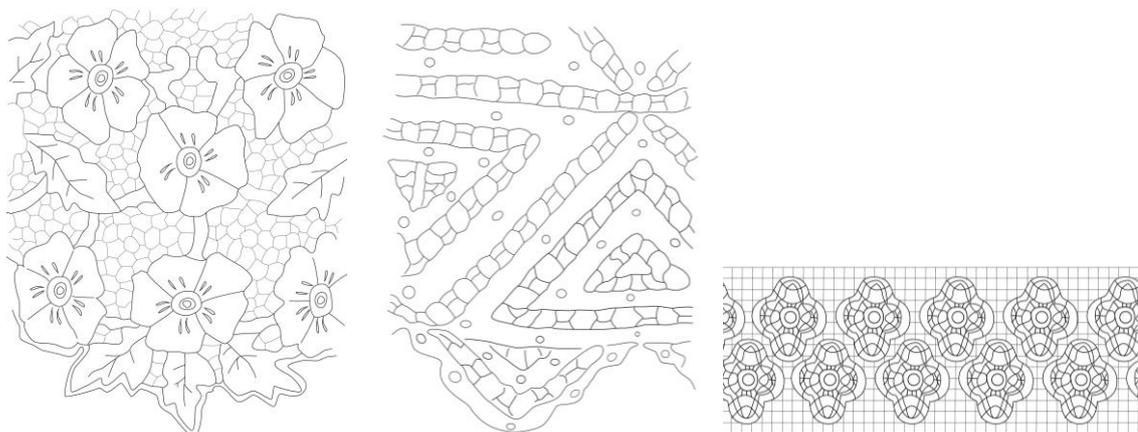
Florais	Geométricos	Casulos	Borboleta	Volutas	Cálice cristão
24	3	2	1	2	1

Em *richelieu* ou renda de algodão, as barras das anáguas formam texturas proeminentes, uma vez que a base têxtil que sustenta a metragem da peça adere à goma que espicha a anágua para dar volume à saia. As barras decoradas, além de ornar a saia como uma extensão, indica suntuosidade mesmo nas peças menos visíveis. As anáguas seguem o mesmo padrão de costura, com cós estreito (0,05m) e abertura lateral (0,25m) para fechamento através de tiras feitas com o mesmo tecido, que proporciona o franzido da roda da anágua.

¹⁶⁰ A vetorização foi feita pelo designer Pedro Ernesto Lima.



Imagem 132 a 134: Anágua: em *richelieu* floral (1,57m x 0,90m); em *richelieu* geométrico (2m x 0,89m); e, em renda de algodão (1,60m x 0,91m). Fichas 57 a 59. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.



Ilustrações 22 a 24: Padrões florais e geométrico das anágua em *Richelieu* e renda de algodão. Design: Pedro Ernesto Lima.

As duas primeiras anágua em algodão, da cintura até a metade da peça, são decoradas em *richelieu* do meio até a barra medindo, respectivamente, 0,34m e 0,43m. de altura. A terceira anágua é formada por quatro bicos renda de algodão, 0,13m de largura, que circundam a peça na horizontal com alternância de 0,05m entre cada bico de renda que orna a saia, do cós até a barra.

O *richelieu* é a renda-bordada mais usada no traje de candomblé, tanto pela facilidade da confecção na máquina como pela adaptabilidade a qualquer tecido, fino ou grosso. Primeiro o desenho é decalcado no tecido traçando as linhas do contorno, em seguida, traçam-se as linhas que indicam os filetes internos, que “devem sair um milímetro do contorno” de cada lado do desenho. Depois se passa um pesponto no contorno do desenho, mas não nos filetes, e recorta-se a parte interior contornada para dar um vazado ao tecido. Os filetes são pespontos passados

de um lado da extremidade do desenho para o outro de modo a prender as partes. Portanto, é importante que o acordado do contorno e dos filetes sejam feitos com perfeição para melhor ajuste do desenho (SINGER SEWING MACHINE COMPANY, 1947: 26).

O nome *richelieu* deriva de Armand-Jean Du Plessis, Cardeal e Duque de Richelieu (1585 – 1642)¹⁶¹, assim chamado por descender da família nobre francesa Du Plessis de Richelieu. O cardeal usava frequentemente a sobrepeliz, espécie de alva mais curta bordada nas mangas e da cintura até as pontas, sobre a capa magna cardinalícia. O paramento litúrgico entrou na dinâmica social e política devido à participação do cardeal, duque, arquiteto e primeiro-ministro do Rei Luiz XIII (1628 a 1642), que ajudou a consolidar o absolutismo na França. É possível identificar o paramento na iconografia renascentista, como na pintura em óleo de Jean Alaux, 1640, que representa o Cardeal Richelieu no meio da cena, apresentando o artista Poussin ao Rei Luiz XIII.

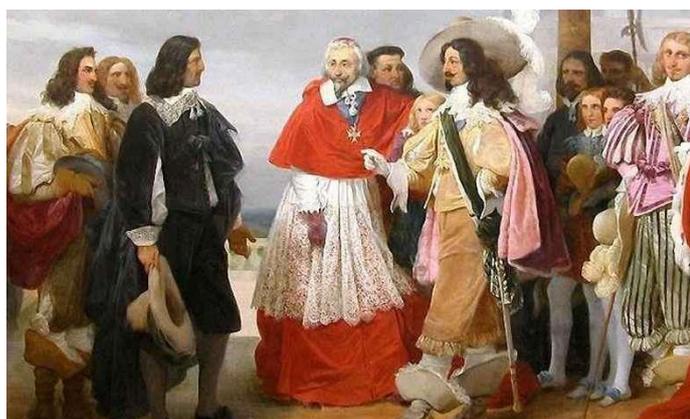
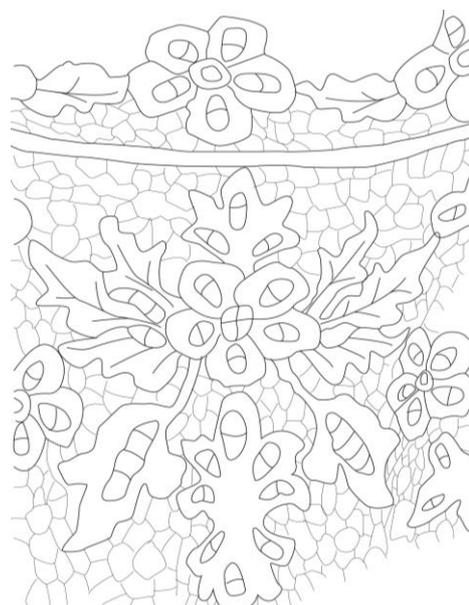


Imagem 135: *Poussin, arrivant de Rome, est présenté à Louis XIII par le cardinal de Richelieu.* Jean Alaux, 1640. Acervo Museu do Louvre, Paris, França. Foto: <https://fr.muzeo.com/reproduction-oeuvre/poussin-arrivant-de-rome-est-presente-a-louis-xiii-par-le-cardinal-de-richelieu-1640/jean-alaux-1>

A inseparável relação de poder entre nobreza e clero está presente na introdução do uso da sobrepeliz como paramento litúrgico e civil no período renascentista, bem como na popularização das rendas e bordados divulgados a partir do Cardeal Richelieu para os continentes colonizados pelos impérios europeus que determinava e importava a moda para suas colônias, tanto para consumo como para modelos que circulavam e reproduziam padrões, ornamentos, estilos e, junto a isso, regras de comportamento. Assim, “golas, punhos, barrados” e outros adereços em “tecido branco ricamente trabalhado”, evocavam “poder e suntuosidade” (LODY, 1995: 5).

¹⁶¹ Imortalizado na literatura como o vilão do escritor Alexandre Dumas no livro *Os Três Mosqueteiros*.

Nos terreiros de candomblé o uso do *richelieu* também é indicador de poder, pois representa autoridade religiosa, e suntuosidade, uma vez que representa a realeza do orixá. O *richelieu* pode ser usado em qualquer peça do traje de *egbome* ou de orixá e é restrito a *abiyan* e *iyaô*, antes dos ritos de sete anos de iniciação.



Imagens 136: Gola de camizu em *richelieu* floral e casa de abelha (1,56m x 1,09m). Ficha 45. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.

Ilustração 25: Padrão floral de gola do camizú em *richelieu*. Design: Pedro Ernesto Lima.

O branco predomina como cor do *richelieu* não apenas na coleção de Nóla. De acordo com Patrícia Ricardo de Souza (2007: 57), “o tipo mais comum é o branco, mas há coloridos” como também os “bordados com fios brilhantes em dourado ou prateado” em torno do desenho, tanto sobre o branco como sobre tecidos de outras cores. O *richelieu* é versátil quanto à aplicação sobre qualquer tipo de tecido, entretanto, nos tecidos de maior qualidade, lavados, engomados e passados, o desenho e os recortes ficam mais intrincados tornando o *richelieu* mais caro.

Na coleção Nóla Araújo existem doze peças em *richelieu*, dentre as quais, saia, camizu, pano da costa, bata, *ojá* e anáguas. As rendas também ocupam espaço majoritário na confecção dos trajes de candomblé, pois podem ser usadas, desde a fase de *Iyaô*, em bicos de saias e pontas de *ojá*. A renda está presente em pelo menos dezessete (17) peças da coleção, a maioria bicos de algodão, *gripir*, *nylon* e fios com brilho usados principalmente nos trajes da Orixá.

TABELA 3 – RENDAS E BORDADOS DA COLEÇÃO NOLA ARAÚJO.¹⁶²

TÉCNICA	TECIDOS	PADRÃO	PEÇAS	QUANTID.	
RICHELIEU	Algodão	Floral	Saia	1	12
		Geométrico	Anágua	2	
		Casulos	Pano da	2	
		Floral	costa	1	
		Borboletas	Camizu	1	
		Casulo	Bata	5	
RENDA	Algodão Nylon Inglesa	Floral	Saias	2	17
			Anáguas	2	
			Camizu	1	
			<i>Banté</i>	1	
			Bata	1	
			<i>Ojá</i>	10	
CASSA	Organza Algodão	Floral	Saias	1	10
			Camizú	3	
			Bata	2	
			Pano da	1	
			costa	3	
PONTO CHEIO	Organza Seda	Floral	Saias	2	9
			Bata	2	
			Pano da	2	
			costa	3	
			<i>Ojá</i>		
LABIRINTO	Algodão	Floral	Camizu	2	2
BARAFUNDA	Linho	Cálice cristão	Camizu	1	1
		Bolas			
		Asa de mosca			

A renda inglesa é comum nos enxovais de cama e mesa das senhoras de elite desde o século XIX, por isso, é uma peça recorrente no acervo do Museu do Traje e do Têxtil. Na coleção Nola Araújo há duas peças: um *ojá* e uma bata em técnica mecanizada conhecida como “encaixe inglês”, aplicação que se popularizou na década de 1940¹⁶³, sobretudo pela adequação do uso às toalhas, tapetes, cortinas e enxovais de cama e mesa. A Singer impulsionou a venda das máquinas e popularizou o uso das rendas e bordados devido à rapidez da produção, o que barateou o custo e o produto. O tecido usado é fino, como a organza, permitindo “traçar o

¹⁶² Classificação feita pela autora a partir das fichas de identificação das peças no apêndice desta tese.

¹⁶³ Na década de 1940 a Singer publicou em português o Livro de Bordados Singer que já circulava como manual de rendas, bordados e aplicações feitos à máquina desde 1933, nos Estados Unidos e na Europa. (SINGER SEWING MACHINE COMPANY, 1947).

desenho e alinhavar a trancinha”, que é uma fita específica, de diversas larguras e espessuras, usada para alinhavar o encaixe inglês e prender um ornamento ao outro (SINGER SEWING MACHINE COMPANY, 1947: 26).



Imagem 137: Manga volante de bata em encaixe inglês mecanizado. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.

A renda de *nylon* também está associada à difusão dos bordados à máquina e pode ser usada tanto nos bicos de saias e pontas de *ojá* como no camizu ou no traje completo da orixá. Este é o caso do conjunto em renda com aplicação de lantejoulas.

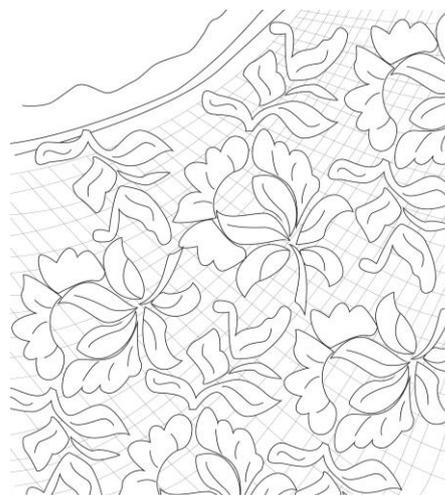


Imagem 138: Camizu em renda de *nylon* em padrão floral (1,58m x 1,01m). Ficha 48. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.

Ilustração 26: Padrão floral em renda de *nylon* da gola do camizú. Design: Pedro Ernesto Lima.

Camizu é uma peça que permite maior diversidade de rendas e bordados por ser de algodão ou linho branco, tecidos apropriados à maioria das técnicas. Nove camizu diversificados em rendas e bordados compõem a coleção Nóla Araújo, quais sejam: um em

renda inglesa; um em *richelieu*; um em renda de nylon; dois em renda labirinto; um em barafunda; e três em cassa bordada. A cassa bordada é um tecido de algodão bordado por máquina industrial. Por ser um bordado já aplicado no tecido, é versátil e pode ser usada em todas as peças do traje de candomblé, inclusive em bicos e outras aplicações.

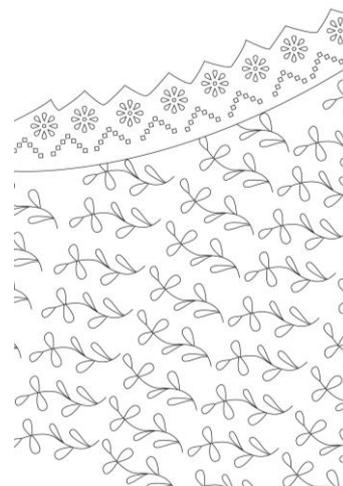


Imagem 139 e 140: Camizus em cassa bordada em padrão floral. Ficha 49 e 50. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.

Ilustrações 27 e 28: Padrões florais em cassa da gola dos camizus. Design: Pedro Ernesto Lima.

O camizu é a peça “que a baiana veste diretamente sobre o corpo lavado com sabão da costa e untado com óleo de *ori*” e é indispensável ao traje de beca. Foi descrito por Heloisa A. Torres como uma

camisa talhada em esguião (bretanha) e que descia um pouco abaixo da cintura. O ombro é feito de um pequeno retângulo embainhado, a que se ‘apregam’ mangas curtas, ligeiramente franzidas; na parte inferior do braço, na região da axila, um pequeno quadrado posticho dá liberdade à manga para todos os movimentos. A manga (de 15 cm. de comprimento), termina franzida numa tira estreita, provida de duas casas, dispostas de

modo a pôr bem à vista as rosetas de ouro da abotoadura que ajusta a tira ao braço. O decote arredondado alarga-se mais para o lado que em profundidade e termina por uma renda, que a goma sustenta em pé. (Heloisa TORRES, 1950: 439).

O bordado preferencial do camizu é barafunda, bainha aberta ou renda de almofada bordada a cheio com pontos em “asa de mosca, jasmim, empalhamento de cadeira”, além de “espinha de peixe, crivos, ilhós e pontos russos” feitos à mão (Heloisa A. TORRES, 1950: 439).

Apesar de ser usado preferencialmente no camizu, barafunda é um bordado que se aplica em qualquer peça do traje de candomblé, como também aos panos usados nos assentamentos. Fernanda Coelho, bordadeira do Afonjá, tem notícia de trinta e cinco pontos de barafunda, dos quais pratica vinte e quatro pontos, preferindo se aperfeiçoar neles. Sua especialidade é a produção de trajes de candomblé, mas, como fez do bordado sua profissão, produz barafunda para toalhas de mesa e de tabuleiro de acarajé, para quadro moldurado com amostra de pontos, *pufs* e até máscaras de proteção contra a Covid-19, dadas as circunstâncias pandêmicas. Essas condições também fizeram com que o trabalho fosse divulgado pelas redes sociais, com expansão da clientela nacionalmente e no exterior (Fernanda COELHO, 2020: 6 de 11. Entrevista em 26/11/2020).

Esticar o pano é o pré-requisito básico para que o bordado fique bem-feito, por isso deve-se usar um bastidor, preferencialmente de madeira. Ao retirar a trama do tecido ele perde estabilidade e encolhe, daí que os pontos do bordado não devem ser apertados para que o tecido não fique repuxado. O tecido que melhor se adapta é o puro algodão por ser o que menos encolhe, além de ser antialérgico. A cambráia de linho se adapta bem ao bordado, mas é um dos tecidos que mais encolhem. O cânhamo fino é o que deixa o bordado mais sofisticado, consistindo em “uma telinha” da qual tiram-se dezoito fios e deixam-se dezoito fios. A linha usada para rebordar é a esterlina, um fio egípcio levemente brilhoso, mais firme e de maior durabilidade do que linhas brasileiras como Cléa e Anne. O material usado é: “linha, tecido, agulha, bastidor, tesoura e o desfiador para desfiar o pano” (Fernanda COELHO, 2020: 5 de 11. Entrevista em 26/11/2020).

Foi Mãe Stella quem estimulou Fernanda a adotar o bordado como profissão, ao apontar a perda do ponto asa de mosca como um detalhe na barra das anáguas devido a falta de jovens que se dedicassem aos trabalhos manuais, sugerindo a recuperação da técnica dentro do próprio terreiro. Barafunda é comumente confundida com renda, mas é um bordado que consiste em prender linhas da bainha aberta previamente desfiada e rebordar sobre as formas, criando

desenhos como flor, asas de mosca, casa de abelha, rede, estrela e outros. É possível aumentar ou diminuir o ponto a partir da contagem dos fios. Fernanda e Nadir das Neves¹⁶⁴ praticam o ponto mais espaçado, uma particularidade da marca registrada África ponto-a-ponto (Fernanda COELHO, 2020: 3 de 11. Entrevista em 26/11/2020).

O camizu em linho e barafunda¹⁶⁵, com diversas amostra de pontos e o nome *Nóla* escrito em tinta verde na lateral direita da cintura, é o único exemplar em barafunda na coleção de Nóla Araújo, o que indica uma predileção para ornamentos feitos à máquina. Não é de se desprezar o fato de que Nóla era proprietária de uma fábrica de costuras especializada em rococó para enxovais de recém-nascidos.



Imagem 141: Gola de camizu em linho e barafunda (1,50m x 1,00m). Ficha 51. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Thais Tibery, 2017.

A bainha aberta, também conhecida como renda de almofada, consiste na retirada de fios contados, de modo a deixar espaços vazios. A forma mais básica da bainha aberta é o zigue-zague, no qual “tira-se um fio de cada lado para formar os contornos”, depois corta-se o tecido pelas extremidades e retira-se “todos os fios compreendidos no espaço marcado”, formando desenhos pelos espaços vazados (SINGER SEWING MACHINE COMPANY, 1947: 28).

A bainha aberta é a base do barafunda, que reborda sobre os espaços cheios, como também para a renda labirinto que une os fios com linhas em determinadas partes formando

¹⁶⁴ Nadir das Neves é mãe biológica de Fernanda, que aprendeu barafunda com a Mestra Itana para fazer a roupa de obrigação de três e de sete anos da filha iniciada para Nanã no *Ilê Axé Opô Afonjá*, uma vez que nesse período a *Iyaô* não deve fazer seu próprio traje. Fernanda aprendeu a bordar mais tarde com Itana e também com sua mãe.

¹⁶⁵ O camizu em barafunda foi fotografado em 2017, no primeiro levantamento feito sobre a coleção, mas não foi localizado em 2019 quando retornamos ao Museu do Traje e do Têxtil para documentação das peças como subsídio a esta pesquisa.

imagens através dos espaços cheios e vazios. Na coleção Nóla Araújo há dois camizu em renda labirinto, o primeiro em padrões florais e nesgas laterais marcadas por renda de algodão. O segundo destaca o cálice da sagrada eucaristia como ornamento principal da renda, única peça da coleção Nóla Araújo com padrão religioso cristão católico evidenciado.

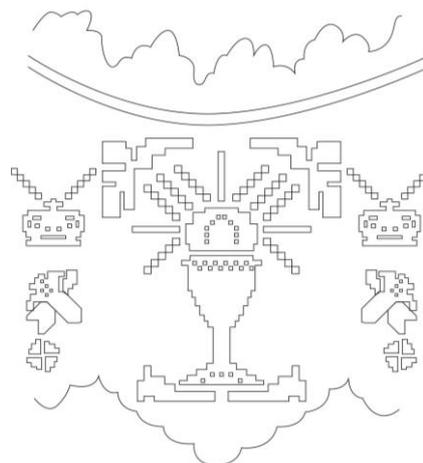


Imagem 142: Camizu em renda labirinto em padrão cristão (1,60m x 1,06m). Ficha 44. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.

Ilustrações 29: Padrão floral vetorizado da gola do camizú. Design: Pedro Ernesto Lima.

TABELA 4 – OUTROS ORNAMENTOS DA COLEÇÃO NOLA ARAÚJO.¹⁶⁶

TÉCNICA	TECIDOS	PADRÃO	PEÇAS	QUANTID.	
PREGA PALITO	Algodão	Linhas	Saia Anágua Camizu Pano da costa <i>ojá</i> Panos de <i>axé</i>	1 2 1 1 5 2	12
RÊPO-LÊGO	Organza Algodão <i>Gripir</i> Cassa	Triangular	Saias (barra)	1 1 1 1	4
FITAS	Seda	Linhas Sianinha	Saias (barra)	2 1	3
APLICAÇÃO	Seda Tule Lantejoulas Miçangas <i>Strass</i>	Floral Folhagem Floral Linhas Bolinhas	Saia <i>Banté</i> <i>Ojá</i>	2 2 14	18

Enquanto a prega palito é o principal ornamento do traje de ração que será reutilizado em ritos de passagem durante toda a vida religiosa, o rêpo-lêgo é um ornamento usado por *egbomes* e marca tempo de iniciação. As fitas de seda que decoram as barras de saia da orixá

¹⁶⁶ Classificação feita pela autora a partir das fichas de identificação das peças no apêndice desta tese.

na coleção formam linhas e sianinha. As fitas são aplicações importantes para o acabamento das barras de saias e são acréscimos do tempo na religião. Podem ser aplicadas à barra juntamente com os bicos de rendas e rêpo-lêgo, especialmente no traje da orixá, que requer suntuosidade. As aplicações em seda, tule, lantejoulas, miçangas e *strass* estão presentes em duas saias, dois *banté* e nos quatorze *ojás* em padrões florais, folhagem, volutas, linhas e bolinhas.



Imagens 143 e 144 Barras de saia com barra decorada em fitas de seda e bico de renda em rêpo-lêgo. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.



Imagens 145 e 146: Barras de saia com bico em rêpo-lêgo de organza e cassa. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.

O rêpo-lêgo também é um ornamento feito a partir do próprio tecido e tem como princípio a simplicidade técnica. Basta prender o bico feito do mesmo tecido da saia ou em rendas em pequenos pontos feitos à mão, de modo a franzir o bico a partir dos espaços soltos entre os pontos vazados. Os vazados formam triângulos que representam a cabaça inteira, a cabeça ou o mundo. Na coleção Nóla Araújo, quatro saias têm bico em rêpo-lêgo feitos em organza, cassa, *gripir* e algodão.

CAPÍTULO 5

DISCURSOS E PRÁTICAS CURATORIAIS A PARTIR DA COLEÇÃO DE TRAJES DE CANDOMBLÉ NO MUSEU DO TRAJE E DO TÊXTIL

O Museu do Traje e do Têxtil de Salvador (BA) foi inaugurado em 2002, no segundo pavimento do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia (FIFB), onde funcionava um antigo pensionato para moças do interior que estudavam na capital sem a companhia da família. O pensionato foi criado para atender à Escola Comercial Feminina, iniciada em 1923 quando Henriqueta Martins Catharino pôs sua biblioteca particular à disposição para moças na Casa São Vicente, que abrigava uma escola de trabalhos manuais como crochê, bordados e corte e costura. Ao mesmo tempo, inaugurou o Atelier São José, uma agência de trabalho que empregava mulheres na confecção de *lingerie* e vestidos finos.¹⁶⁷

Nos anos seguintes a Escola incorporou os cursos de datilografia, harmônio, francês, inglês e o de contabilidade, regulamentado pelo governo estadual em março de 1929. A Escola foi elevada ao status de Instituto Feminino da Bahia no mesmo ano, período em que contava com aproximadamente quatrocentas (400) estudantes, que usavam os suntuosos salões como salas de aula no primeiro andar, o refeitório que atendia alunas e professoras no térreo e o pensionato para moças no segundo andar do edifício. O subsolo era destinado para práticas esportivas das estudantes, como natação e outras atividades recreativas, pois era uma extensão do prédio para a quadra de voley que ficava nos fundos. Além disso, o espaço expunha a coleção particular de Henriqueta com olhar classificatório voltado para a arte e cultura popular, interesse esse que antecede a Escola.

Assim, a coleção embrionária pode ser considerada a coleção de arte popular através da qual Henriqueta demonstrou interesse pelos trajes femininos desde a coleção de bonecas vestidas com trajes típicos regionais de diversos países do mundo, adquiridas em viagens à Europa com a família na juventude. A diversidade cultural representada pelo traje, para Henriqueta, é parte do universo artístico popular. Com crescimento constante, a coleção de arte

¹⁶⁷ QUEIROZ, Marijara. *O Museu de Arte Antiga do Instituto Feminino da Bahia e o colecionismo de Henriqueta Martins Catharino*. In: BRITTO, Clovis Carvalho; CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da; CERÁVOLO, Suely Moraes (org.). **Estilhaços da memória: o Nordeste e a reescrita das práticas museais no Brasil**. Goiânia: Editora Espaço Acadêmico; Salvador [BA]: Observatório da Museologia na Bahia [UFBA/CNPq], 2020. Ebook (356 p.).

popular reuniu, além de têxteis, objetos em barro, cerâmica, argila, palha, madeira, metais, cestaria e trabalhos artesanais de variados materiais e regiões do Brasil e da Europa.

O documento de gestão dos dez primeiros anos de funcionamento do Instituto Feminino (1923 a 1933)¹⁶⁸ informa que o “Museu” vinha recebendo “valiosas ofertas” e, com o crescimento da coleção, o cofundador, Monsenhor Flaviano Osório Pimentel, a dividiu em seções temáticas: a primeira, de “indústria e comércio”, representada por um tear, tecidos, fotografias de fábricas de tecidos da Bahia, fibras, raízes, cereais, madeiras e minerais; a segunda, denominada “micellanea” [*sic*], composta por “variadíssimos e interessantes objetos” não descritos; e, a terceira, de “arte antiga”, composta por rede de penas do alto Amazonas adquirida pelo escritor Euclýdes da Cunha e doada ao Museu por Bernardo Martins Catharino¹⁶⁹, além de “vários objetos de candomblé”, doados pelo delegado Dr. Tancredo Teixeira, “provavelmente apreendidos pela polícia nos terreiros de candomblé de Salvador” (Marijara QUEIROZ, 2020: 274)

A coleção de traje e têxteis iniciou oficialmente sua formação em 1933, a partir de exposições que divulgaram seu acervo e estimularam doações de outras peças, a exemplo da exposição *Arte e Liores*, organizada durante o I Congresso Eucarístico Nacional para atrair as congressistas e passar “uma visão clara da arte baiana” e da sociedade do século XIX. Ana Lucia Uchoa Peixoto¹⁷⁰ (2003: 11) destacou a repercussão da exposição na imprensa, que descreveu a organização dos “quadros, imagens antigas, vitrina cheia de objetos de ouro antiquíssimo como brincos, pulseiras, anéis e correntões”. Em depoimento, uma visitante destacou “uma preta de pano em tamanho natural” que mostrava o “esplendor das joias de crioulas”, do “torço de seda e sandálias finas, faiscando como vitrinas ambulantes”. Os nomes das antigas proprietárias¹⁷¹ dos trabalhos em agulha e da “arte feminina” estavam identificados nas fichas técnicas dos “bordados de 1783, 1813, 1815, 1830”.

¹⁶⁸ *Histórico do Instituto Feminino da Bahia, 1923 – 1933*. Documento consultado no arquivo da Biblioteca Marieta Alves, em maio de 2019.

¹⁶⁹ Bernardo Martins Catharino, pai de Henriqueta Martins Catharino (1886 – 1969), foi um português bem-sucedido industrial de têxteis na Bahia que presidiu a União Fabril, fusão de fábricas de têxteis que incluía suas duas (2) fábricas em atividade regular: a Conceição, que fabricava pano cru para sacos de transporte; e a Penha, que produzia fios crus em tamanhos diversos. (Anna Amélia NASCIMENTO, 1997: 32). Casou-se com a feirense Úrsula Martins Catharino e migrou com sua família para Salvador quando Henriqueta tinha apenas cinco anos de idade.

¹⁷⁰ Foi Professora Adjunta do Departamento de História da Arte e Pintura da Escola de Belas Artes da UFBA, com Dedicção Exclusiva, desde 1974 à sua aposentadoria após progressão, em, 1990. Começou a trabalhar na FIFB como museóloga em 1996 e foi diretora 2002 até sua morte, em 2009.

¹⁷¹ Transcrição do depoimento de uma visitante publicado na coluna *Impressões da Bahia* do Jornal *Era Nova* de 16 de setembro de 1933. (Era Nova, 16-09-1933. *apud*. Ana Lúcia PEIXOTO, 2003: 11).

O sucesso da exposição estimulou Henriqueta a solicitar doações de “peças antigas de vestuário, leques, lenços, pentes, terços, tudo enfim que a moda consagrou em era distante, assim como trabalhos manuais: bordados, flores, pinturas, etc”, em carta aberta à sociedade baiana¹⁷², em 1934, na qual assegurava cuidados com a guarda das peças destacando o “ambiente apropriado” e a exposição acompanhada por “indicações precisas”. A solicitação expressava o objetivo de “conservar tudo quanto de interessante nos fale do passado” para construção de conhecimentos vindouros. Nesse sentido, tudo “que a moda passada e a atual criaram” como os “modelos de vestidos e adornos de todas as épocas” eram bem-vindos à coleção (Ana Lucia PEIXOTO, 2003: 11),

A repercussão da carta entre as senhoras da elite baiana que se reuniam em torno de centros paroquiais aumentou o número de doações de peças citadas na carta, bem como de outras peças semelhantes. Como tal, a carta é o marco classificatório da compreensão do universo feminino por parte das doadoras que imputaram olhares desde a formação da coleção, e são essas as mulheres representadas nas narrativas institucionais. Com o impulso das doações, o Museu de Arte Antiga foi inaugurado em 1945 e projetou-se a partir de congressos e exposições comemorativas, como o centenário da Princesa Isabel, em 1946, com curadoria de Henriqueta e da historiadora Marieta Alves, e a exposição retrospectiva do Segundo Reinado, em 1961, com curadoria da escritora e poeta baiana Amélia Rodrigues (Marijara QUEIROZ, 2020: 280-281).

Após a morte de Henriqueta, em 1969, o Museu de Arte Antiga, que reunia todo o acervo da FIFB, passou a se chamar Museu Henriqueta Catharino em homenagem à fundadora. Gradativamente, e nesta ordem, a Escola, o pensionato e o restaurante foram desativados e o acervo se acomodou nos três andares do prédio. A coleção de artes decorativas passou ser a mais expressiva, com concentração no primeiro andar, no qual as composições de salas de estar, de jantar, de quarto e uma capela, em funcionamento até os dias atuais, constroem narrativas sobre a vida doméstica no interior de palacetes e solares de famílias da elite baiana do final do século XIX e início do XX.

A indução museográfica das composições, associada à arquitetura de solar, omite o uso ou função primária do espaço que foi criado para escola e serviu de residência para estudantes

¹⁷² A carta aberta manuscrita por Henriqueta Martins Catharino foi transcrita por Ana Lucia Uchoa Peixoto, que publicou trechos no catálogo institucional do Museu do Traje e do Têxtil, em 2003. A carta foi assinada pela presidenta do Instituto, Henriqueta Martins Catharino, pela sua irmã e presidenta de honra, Almerinda Martins Catharino e pelas Conselheiras, Sofia Costa Pinto Gomes de Oliveira, Marieta Pacifico Pereira, Leocádia de Sá Martins Catharino e Marieta Alves.

que não tinham família na capital e para a própria Henriqueta, que adaptou um quarto do pensionato para si, onde morou até sua morte.¹⁷³

A coleção de artes decorativas começou a ser reunida com o objetivo de ensinar boas práticas domésticas e bom gosto às estudantes a partir de ambientes requintados como modelos de espaço familiar, artístico e cristão. Ao tempo em que era acervo, o mobiliário também funcionava como suporte expositivo para porcelanas, cristais, opalinas, prataria, pinturas, gravuras e objetos elaborados com técnicas e materiais diversos, como penas, conchas, tecido, papel, folhas secas e cabelo de defuntos, colocados em redomas ou molduras ovais com vidros abaulados que se espalhavam pelos salões, corredores e *halls*.

Henriqueta “tinha uma maneira muito especial de ver o objeto de arte”, compreendia-o como manifestação “divina” coincidente com sua realidade de produção ou inserção (Ana Lúcia PEIXOTO, 2003: 12). Valorizava, pois, os pequenos indícios da cultura material, de modo que a percepção de arte atravessa todas as categorias embrionárias do museu: arte popular, arte antiga ou arte feminina. Essas três categorias foram divididas em três museus distintos denominados Museu de Arte Popular, Museu Henriqueta Catharino e Museu do Traje e do Têxtil. A subdivisão das coleções atendeu a critérios museológicos relacionados à segurança, organização e gestão do acervo com foco na conservação preventiva. De outro modo, o impacto da criação do Museu do Traje e do Têxtil facilitava a captação de recursos via editais públicos para execução dos projetos de forma fragmentada.

A leitura sobre o acervo que subsidiou a divisão e organização financeira dos três museus partiu de Ana Lúcia Uchoa Peixoto, que desde 1996 era “responsável pela coleção da Fundação Instituto Feminino da Bahia - Museu Henriqueta Catharino e do Museu de Arte Popular”.¹⁷⁴ Nessa função, começou por classificar e documentar as coleções “tradicionais: mobiliário, porcelana, imagens, etc.”. Entretanto, os “guarda-roupas cheios de peças” atraíram o olhar como se as antigas donas “chamassem para conhecê-las”. Assim, as roupas começaram a sair dos armários no contratempo da classificação dos objetos canonicamente expostos pelas paredes e sobre o mobiliário do século XIX (Ana Lucia PEIXOTO, 2003: 13).

Os trajes estavam guardados em armários de madeira, acondicionados sacos plásticos, havia décadas. Após a morte de Henriqueta, o Museu passou a receber menos doações ou

¹⁷³ Henriqueta cresceu na casa dos pais no Palacete da Graça, atual Museu Rodin, saindo de lá direto para a FIFB onde viveu até sua morte, em 1969.

¹⁷⁴ Fonte: currículo da Profa. Ana Lúcia Uchoa Peixoto – da formação em Museologia no Museu Nacional do Rio de Janeiro (1967 – 1969) até 1997, lecionando História da Arte na Escola de Belas Artes da UFBA. O currículo foi cedido pelo Professor Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire.

visitações, mas seguiu como “referência em empréstimo para outros museus e outras instituições”, embora as peças permanecessem “guardadas nos armários” ao retornar dos empréstimos. Ana Lucia também localizou as plantas baixas de adaptação das salas de aula para salas de exposição, croquis com vitrines para exposição de vestidos¹⁷⁵ e a carta aberta de Henriqueta à sociedade baiana, documento que confirmou seu interesse pela vestimenta feminina desde a formação das coleções e estimulou Ana Lucia a dar visibilidade à coleção de trajes e têxteis.

Em 1998, após o diagnóstico da restauradora Cláudia Nunes, formou-se a primeira equipe de consultoras para dar início ao trabalho com a coleção de trajes e têxteis¹⁷⁶. Em março do mesmo ano a equipe passou a se reunir no subsolo do prédio, onde está a coleção de arte popular, uma vez que o projeto museográfico inicial foi pensado para este local. Nesse caso, a coleção de arte popular se transferiria para um sobrado pertencente à FIFB, no Largo Dois de Julho ou no Terreiro de Jesus¹⁷⁷. Da coleção de arte popular foram desmembradas peças de trajes e têxteis que se encaixavam na proposta museográfica que visava apresentar “uma visão sociológica da evolução do vestuário na Bahia e no Brasil, passando por aspectos ligados à casa grande, à senzala e à igreja”, para mostrar “a importância destas na sociedade baiana” (Ana Lucia PEIXOTO, 2003: 13).

O projeto foi apresentado a Gina Gomes Machado, gerente de projetos da Fundação Vitae¹⁷⁸, que se entusiasmou com a criação do museu do traje, mas reprovou a escolha do subsolo do prédio para as instalações. Um novo projeto museográfico foi desenvolvido, com apoio dos consultores da Vitae, Luiz Antonelle Lacerda e Solange Godoy que, sem se afastar da abordagem original, delinearão a exposição a partir da relação entre o público e o privado na sociedade baiana na transição dos séculos XIX e XX. O projeto foi concebido na totalidade e dividido em etapas, a fim de viabilizar os patrocínios e a execução por partes. Na adaptação arquitetônica, os quartos das pensionistas foram transformados em amplas vitrines para

¹⁷⁵ As plantas foram projetadas pela empresa de móveis alemã *Laubish & Hirth* e os desenhos de vestidos em manequins nas vitrines são da modista holandesa Tina Stroeve, que esteve na Bahia em 1960. Fonte: Arquivo da FIFB. (Ana Lucia PEIXOTO, 2003: 13).

¹⁷⁶ A primeira equipe formada para trabalhar com a coleção têxtil: Ana Lúcia Uchoa, museóloga; Cláudia Nunes, restauradora; Fátima Fontenelle, decoradora; Marlene Cardoso, Professora de História da Arte (EBA-UFBA); Júlio César Melo, administrador financeiro; e, Elisvalda Almeida, auxiliar de Museu.

¹⁷⁷ A transferência e criação independente do Museu de Arte Popular não foi viabilizada porque o sobrado do Largo Dois de Julho estava *sub judice*, por usucapião de famílias que ocuparam o local. O sobrado do Terreiro de Jesus, 11, tinha (e mantém) um contrato de comodato de vinte anos de vigência com a joalheria Las Bonfim gema e joias que não foi possível interromper por questões judiciais.

¹⁷⁸ A Vitae – Apoio à Cultura, Educação e Promoção Social foi uma associação civil sem fins lucrativos de apoio a projetos de cultura, educação e promoção social. Funcionou entre 1985 e 2006 e deixou um legado importante para os museus brasileiros. Em: <http://www.forumpermanente.org/rede/vitae/>

manequins agrupados por tipos e usos dos trajes – de passeio, de baile e de *matiné*¹⁷⁹ ou íntimos.

A coleção de trajes de baiana, adquirida por Henriqueta em maio de 1946 em bazar beneficente e doada à FIFB em junho do mesmo ano, foi desagrupada da coleção de arte popular e transferida para o Museu do Traje e do Têxtil a fim de compor galeria do século XIX abordando as formas de vestir das senhoras baianas, exposição de longa duração intitulada *Entre o público e o privado*, cuja narrativa posiciona a mulher negra como símbolo de status social de suas proprietárias, seja na condição de acompanhantes nas compras, missas dominicais ou como domésticas e amas de leite.

De acordo com os registros institucionais, a coleção foi adquirida para compor o *Museu de Arte Antiga Feminina*, entretanto, *por ordem da Presidenta do IFB*, a doadora, algumas peças foram retiradas da coleção e *voltaram novamente para a seção de roupa de crioula em fevereiro de 1951* por se tratar de *veste moderno* [sic]. A seção de roupas de crioulas ficava no Museu de Arte Popular, pois foi de lá que ela ascendeu ao Museu do Traje e do Têxtil. A coleção pertenceu a *Florinda Anna do Nascimento, Preta Fulo, escrava da família do Dr. Joaquim Inácio Ribeiro dos Santos*¹⁸⁰ e é formada por vinte e cinco peças que compõem o traje de baiana: doze saias, duas anáguas, cinco torços e seis casacos tipo bata.¹⁸¹

A ascensão da coleção de Florinda Anna para a categoria trajes femininos, em 2002, difere de arte antiga feminina, em 1949, o que inviabilizou os trajes de baianas por serem modernos o ocasionou sua devolução para a coleção de arte popular. A exposição de 2002 destacou a vestimenta das criadas exibidas por suas senhoras durante os passeios, em que o tecido expressava a posição social, isto é, quanto mais rico o traje, maior o poder aquisitivo.¹⁸² Da coleção de Florinda Anna, quatro trajes completos estão expostos na vitrine do segundo andar do museu, junto com a foto de uma mulher negra em traje de beca da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, identificada no verso como *Preta Fulô*.

¹⁷⁹ O *matiné* era o traje doméstico das senhoras de elite formado por combinação, saia e bata, usado para ficar em casa ou para o chá das cinco, numa reprodução da tradição inglesa que ritualiza o chá da tarde.

¹⁸⁰ Florinda Anna do Nascimento foi criada na fazenda do coronel Joaquim Inácio Ribeiro dos Santos e Ana Maria do Nascimento. Foi ama de leite do Dr. Ribeiro dos Santos (o filho), em 1851. Faleceu em 11 de maio de 1931 quando residia em Salvador como criada de Isaura Ribeiro dos Santos Dinis Borges.

¹⁸¹ Fonte: Caderno 4 – de abril de 1945 a fevereiro de 1948 – números de 4.456 a 5.221. Arquivo FIFB.

¹⁸² Informações da ficha técnica do acervo têxtil no catálogo do museu do Traje e do Têxtil, 2003 com base na *História das mulheres do Brasil* organizado por Mary Del Priore (1997).

TABELA 5 – COLEÇÃO FLORINDA ANNA DO NASCIMENTO DOADA EM 1946.¹⁸³

Nº de ref.	Descrição	Observações
4665	Saia de crioula em fazenda de quadros verde, marrom e preta. Perfilado vermelho na barra.	Bahia.
4666	Saia de crioula de chita azul com perfilado vermelho na cintura e no babado em baixo.	
4667	Saia de crioula de chita com perfilado e bordado vermelho e saia com enfeites amarelos e grenat	
4668	Saia de fazenda branca com pequenas florzinhas vermelhas na liga vermelha no babado e na orla inferior (saia de crioula).	Estragada
4669	Saia de crioula de etamine branca, com cordonet, com flores azuis miúdas em guirlandas. Liga branca e azul, desmaiado na barra	
4670	Saia de crioula de cassa branca com enfeites de linha da própria fazenda, bico na orla inferior	Estragada
4671	Saia de crioula com cassa verde, com babado na orla inferior e bicos em duas ordens	Rasgada
4672	Saia de crioula de fazenda étamine com flores bege escuro e miolo vermelho, fundo de riscos azuis.	
4672 B	Saia de crioula, fazenda azul escuro de listras estreitas amarelas, perfilados brancos na parte superior e na parte inferior.	
4673	Saia de crioula de pano branco e listras azuis e bege, galão azul e perfilado azul na extremidade.	
4674	Anágua rosa claro de crioula.	
4675 B	Saia de crioula, de chita bege, com flores vermelhas, liga na extremidade.	Eglantina
4675 A	Saia de crioula de chita clara com nenúfares azuis. Liga branca com enfeites cor de rosa.	
4676	Anágua de cetim Paris cor de rosa, com babado pregueado	Forro da saia 4670
4677	Casaco de cassa branco com desenhos de rodas azuis, bico e entremeio de renda mecânica (de crioula).	Retirado por ordem da Pres. do IFB por ser veste moderno.
4678	Casaco de crioula de cassa com cordonet e pombinhos azuis, bico de renda mecânica na extremidade.	Voltaram novamente para a seção de roupa de crioula em fev. de 1951.
4679	Casaco de crioula de cassa rosa com bico mecânico na borda e nas mangas (com corpinho como o forro).	
4680	Torço de seda bege com flores rosas.	
4680 A	Casaco de cassa branca com enfeites de linha vermelha, losângulos, bico valenciene na barra gola e mangas.	
4680 B	Casaco de cassa azul claro com cordonet em renda valiciene	
4680 C	Casaco de algodão com estampados verde e marrom, bico valenciene.	
4681	Torço de cetim Paris amarelo, com bordado mecânico, de crioula.	
4682	Torço de pano branco, com bordado mecânico branco (de crioula).	
4683	Torço de crioula de pano azul claro, liga vermelha.	
4684	Cassa branca (torso de crioula) com renda valenciene.	

Ivana Silva Freitas (2015:140-143), em seu trabalho sobre literatura brasileira, analisou o poema *Essa Nêga Fulô*, de Jorge de Lima, dando pistas de que a denominação Nêga Fulô pode ser genericamente atribuída às amas de leites e criadas de casa das Sinhás, de modo a designar uma função e anular a identidade da pessoa. Ivana Freitas também observou que esse

¹⁸³ Tabela sistematizada pela autora a partir de transcrições do Caderno 4 – de 1945 a 1948 da FIFB.

universo de construção de discursos negativos sobre a mulher negra perpassa, principalmente, a desvalorização dos corpos através, nesse caso, da exploração pelo trabalho.

Essa hipótese já havia sido levantada por Christiane S. de Vasconcellos¹⁸⁴ (2006), que investigou o circuito social da fotografia baiana entre 1860 e 1916, identificando a mesma foto exposta na vitrine dos trajes de Florinda Anna com a mulher negra vestindo o traje de beca na obra de Arthur Ramos (1940), em que é identificada como Nêga Fulô, porém com outro nome de batismo. Ou seja, a denominação Preta ou Nêga Fulô era uma designação atribuída genericamente às criadas para anular a identidade de mulheres negras que exerciam as atividades domésticas.

A foto junto ao conjunto de trajes pode ser resultado da interpretação de que a Preta Fulô da foto poderia ser Florinda Anna ou um arranjo cenográfico para a exposição, o que anula a identidade da proprietária da coleção em ambos os casos. Ademais, os tecidos usados nas saias, como *chita*, *etamine* e *fazendas*, diferenciam-se da saia preta pinçada usada pela Preta Fulô fotografada com o traje de beca da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, notadamente em posição de autoridade: sentada em cadeira de braços com os paramentos de passeio ou de sacerdócio.¹⁸⁵

Contudo, a vitrine com o conjunto de trajes de baiana é o único espaço de representação reservado aos trajes provenientes da arte popular. Outras peças, como panos de marcas das aulas de bordados, bonecas de trajes típicos regionais, bonecas de orixás, panos da costa, inclusive deixados por Mestre Abdias Nobre, e trabalhos manuais em têxteis ou fibras vegetais, continuam no subsolo, na coleção de arte popular que ainda aguarda um sobrado ou um espaço que efetive sua condição museu.

A galeria de trajes do século XX foi inaugurada na segunda etapa do projeto, a partir da qual foi possível inaugurar o Museu do Traje e do Têxtil, em 2002. Os trajes apresentam um recorte da moda feminina das décadas de 1920 a 1960 e o destaque é dado ao período Entreguerras¹⁸⁶, quando a vestimenta feminina sofreu modificações impulsionadas pela inserção da mulher no mercado de trabalho em substituição aos homens recrutados para a guerra. A redução do volume das saias também estava associada à escassez de tecidos, uma vez

¹⁸⁴ VASCONCELLOS, Christiane Silva de. *O circuito social da fotografia da gente negra, Salvador, 1860-1916*. UFBA: Salvador, 2016. (Dissertação de Mestrado no PPG-História).

¹⁸⁵ Informações a partir do Caderno 04 (registros de 4.456 a 5.221 de abril de 1945 a fevereiro de 1948) de entrada de peças no acervo geral da FIFB.

¹⁸⁶ Período marcado pelo fim da Primeira Guerra Mundial, em 1918, e início da Segunda Guerra Mundial, em 1938. Conhecido como período de Grande Depressão devido à tensão política internacional, à crise econômica e aos regimes totalitários.

que a prioridade era a produção de lonas para fardas e transportes bélicos, e à necessidade de maior conforto no traje, de modo a não limitar os movimentos.

Nas primeiras décadas do século XX, de acordo com Diana Crane (2006: 254), o traje das operárias pouco se diferenciava do traje masculino, ambos feitos em lona. Esse mesmo traje passou a fazer parte de ocupações visíveis no espaço público, como “funcionárias do correio”. Por outro lado, a organização da indústria de produção e consumo foi determinante para que as consumidoras passassem a influenciar na definição da moda e na variação de estilos centrados em Paris, na França.



Imagens 147 e 148: vestido em algodão, renda labirinto e pregas palito, 1928, doado por Alcina Pinho Pereira; e, vestido em renda labirinto confeccionado por Anna Joaquina da Rocha Texeira, 1926. Acervo Museu do Traje e do Têxtil. Fonte: PEIXOTO, Ana Lucia. Museu do Traje e do Têxtil. FIFB, 2003.

Na galeria do século XX do Museu do Traje e do Têxtil há um vestido de 1927, confeccionado no ateliê de *Madame Jeanete*, famosa na Bahia por seguir a moda ditada pela alta costura francesa. O vestido em gaze preta bordado com *strass* pertenceu a Maria Augusta de Oliveira Gonzaga e foi doado por sua filha Maria Gonzaga Costa Pinto. A moda era centrada na França, mas a produção foi descentralizada pela exigência de uma produção rápida, como também pela adaptação dos estilos aos tecidos e mão de obra local. Não à toa, a maioria das peças desse período em exposição na galeria do século XX foram feitas em algodão branco e bordadas à mão.

A moda desse período, seja a das classes mais populares ou da elite, foi decisiva para a modernização do traje feminino, que adquiriu linhas mais retas e o sentido funcional divulgados pelo projeto da Bauhaus, cuja arquitetura modernista se fez presente nas referências estéticas

dos diversos setores da arte. Os penteados, cortes de cabelo ou chapéus que acompanhavam o novo visual feminino priorizavam a necessidade e a facilidade de cuidar e usar. O traje feminino se tornou cilíndrico, os bustos passaram a ser achatados, a cintura foi anulada com o quadril descido para baixo e o cabelo cortado *à lá garçonne*, estilo introduzido pela estilista Isabelle Coco Chanel, que consiste em um corte curto atrás, deixando a nuca exposta, e maior na frente, arredondado e na altura do queixo.

A galeria de paramentos eclesiásticos foi inaugurada em 2006, na terceira etapa de execução, concomitantemente à implantação do laboratório de conservação preventiva e da reserva técnica de roupas brancas, uma vez que o branco é a cor que predomina nos enxovais e trajes íntimos. O Museu do Traje e do Têxtil compreende uma área de mil metros quadrados (1.000m²) divididos em espaços de exposição de longa e curta duração, setor técnico de documentação museológica, laboratórios de conservação preventiva de têxteis e de lavagem de roupas brancas, reservas técnicas de sapatos, leques, têxteis de cores e roupas brancas.

O foco à conservação e acondicionamento de roupas brancas em reserva técnica estimulou a doação de outras coleções de trajes que se destacam pela predominância do branco. Este é o caso da coleção de trajes de candomblé de Nóla Araújo, doada um ano após a inauguração do laboratório e da reserva técnica de roupas brancas. Vale ressaltar que o doador, neto de Nóla, fazia parte do Conselho Curador da FIFB e acompanhava o desenvolvimento dos projetos. O predomínio do branco, neste caso, está associado à Orixá Oyá Igbalé, que habita a fronteira entre a vida e a morte e tem o branco como simbologia do estado de pureza que marca o início e o fim da vida material, conforme as sociedades Iorubá da África pré-colonial. Essa simbologia atribui diferenças consideráveis à coleção se comparada à maioria do acervo formado por vestidos brancos de senhoras e por paramentos eclesiásticos bordados, como alvas e sobrepeliz.

5.1. O traje nos bastidores

A coleção de trajes de candomblé de Nóla Araújo ingressou no Museu em novembro 2007 e, a partir daí, iniciou uma nova trajetória no pós-morte da proprietária em nome de uma pós-vida (de Nóla e Oyá Igbalé). A coleção de trajes de candomblé atravessa as demais coleções da FIFB dada as características discursivas ambíguas – mulher branca em religião de pretas, trajes de candomblé em acervo cristão eclesiástico. De acordo com a lógica classificatória de Henriqueta, a coleção poderia estar no Museu de Arte Popular junto às bonecas de orixás,

amostras de pano da costa e objetos apreendidos pela polícia nas primeiras décadas do século XX e doados ao Museu.

Contudo, as práticas e os discursos elaborados sobre a coleção após seu ingresso no acervo do Museu passam a depender de agentes e de diferentes agenciamentos que acompanham o objeto internamente, individualmente ou agrupados em coleções. Como visto, as classificações e os agrupamentos não são definitivos, pois, a depender da narrativa, os objetos atravessam as coleções ilustrando discursos diversos. É o objeto na perspectiva da encruzilhada discursiva que, como reivindicou Luiz Rufino (2019: 9), necessita de cruzamento com “outro senso ético”, de modo a valorizar a vida e a compreensão de que a “condição do Ser é primordial à manifestação do Saber”.

Nesse sentido, os conhecimentos devem vagar para avivar os seres de modo a redirecionar “o estatuto de humanidade empregado ao longo do processo civilizatório colonial europeu” fundamentado na “destruição do seres não-brancos”. Portanto, a descolonização é uma emergência que vai além do mero conceito, pois penetra as práticas permanentes de “transformação social na vida comum” e nos Museus como espaços de representação da sociedade (RUFINO 2019: 11). Os museus e os acervos estão na encruzilhada, pois toda a cadeia operatória que antecede e sucede o ingresso de um objeto na coleção depende da perspectiva adotada pela instituição e pelos agentes que conduzem e transformam as práticas museológicas.

Os procedimentos adotados no Museu têm início com o registro de entrada das peças no acervo, a análise do material e técnica, pesquisa histórica, conservação preventiva, lavagem e acondicionamento em reserva técnica. Na coleção Nóla Araújo esses procedimentos foram realizados entre 2007, ano de ingresso da coleção, e 2011, quando a coleção fez sua primeira aparição pública como objeto musealizado, na exposição *Mulher fé e poesia: centenário de Nóla Araújo*, em caráter de curta duração. Após a aparição eventual, a coleção retornou à reserva técnica de roupas brancas onde permanece aguardando para enunciar discursos e narrativa.

5.1.1. Documentação e pesquisa

Desde a carta de Henriqueta, em 1933, a aquisição de peças para o acervo da FIFB segue por meio da doação. Antes de receber uma peça ou coleção é necessário conversar com o doador ou doadora para o estabelecimento consensual dos termos, além de informações sobre

propriedade, origem e procedência. Foi durante o ato da doação que ouvimos do neto de Nóla¹⁸⁷ sobre seu sacerdócio na Casa Branca, *Iyá Dagã*, sua profissão como empresária do ramo da costura e sua paixão pela escrita literária. Essas informações foram registradas no inventário do acervo, em formato de livro-ata, e na documentação que se desdobrou dele, sobretudo durante esta pesquisa.

Antes do registro, porém, a coleção passou por diagnóstico de estado de conservação no laboratório têxtil através de lentes de aproximação para análise da trama do tecido. Como as peças se encontravam em bom estado e não ofereciam riscos de contagiar outros trajes com poeira, fuligem, traça ou oxidação, indicando que estavam bem armazenadas na casa de Nóla, a coleção foi encaminhada para registro de entrada das peças no inventário do acervo geral da FIFB.¹⁸⁸ O inventário conta com seis (6) campos básicos de identificação: número de referência (dia/mês/ano), em ordem crescente e sequencial; designação do objeto (saia, pano da costa, anágua, bata, etc); ofertante, quem doou o objeto; breve histórico ou descrição (em *richelieu* branco, pertenceu a Nóla Araújo); e seção/localização (reserva técnica, laboratório, exposição). Esses dados iniciais são subsídios para o desenvolvimento da ficha de identificação individual das peças.

Antes de desenvolver a ficha de identificação individual da peça é preciso pesquisar a estrutura material, técnica, modos de uso, produção, circulação e o que mais for necessário para a construção da história do objeto antes de sua chegada ao museu, uma vez que essa trajetória o situará dentro do acervo, estabelecendo diálogos com outros objetos ou coleções. Por isso, após os primeiros registros da coleção de Nóla, os trajes foram acomodados na reserva técnica de roupas brancas, inicialmente, em armário separado, uma vez que ainda não haviam sido higienizados.

Via de regra, o museu aguarda um período que pode ser de meses - a fim de evitar a quebra no número de registro permanente em caso de devolução da peça por arrependimento do doador ou quaisquer eventualidades - ou de anos, em caso de necessidade de pesquisas para elaboração da ficha de identificação do objeto. A coleção de Nóla Araújo recebeu 101 peças, em 06 de novembro de 2007, dentre as quais objetos de uso ritualísticos, além dos trajes que, após uma semana, foram devolvidas por solicitação do doador, sob o argumento de que

¹⁸⁷ As peças foram recebidas por Ana Lucia Uchoa Peixoto, então diretora da FIFB, com o acompanhamento da museóloga, então esta autora, para anotação das informações iniciais transmitidas.

¹⁸⁸ Ressalta-se que os procedimentos adotados na doação da coleção Nóla Araújo ao Museu do Traje e do Têxtil foram os mesmos adotados para as demais peças que ingressam no acervo, pois seguiu o padrão.

familiares adeptos ao candomblé sinalizaram o caráter sacro de tais objetos.¹⁸⁹ Assim, vinte objetos da coleção foram devolvidos e receberam uma cruz marcada em vermelho do lado esquerdo do número de registro para sinalizar a baixa no acervo sem anular o registro de entrada.

A pesquisa é o centro de condução da trajetória do objeto após sua inserção no museu, por isso deve acompanhar o trânsito dentro ou fora da coleção. Dessa forma, a ficha de identificação individual é o principal documento do objeto musealizado e deve conter campos de informação que o identifique, tais como dimensões (altura, comprimento, profundidade, diâmetro etc.), fotografia, marcas ou inscrições. Outros campos atribuem valor ao objeto, como origem, procedência, materiais, modo de feitura, autoria, biografia; e asseguram a estabilidade no trânsito a partir do controle de estado de conservação, localização ou movimentação.

Os campos *natureza* e *espécie* são os mais subjetivos da ficha, pois atribuem valores simbólicos decisivos para a interpretação e uso do objeto na elaboração de discursos e narrativas curatoriais. A *natureza* do objeto determina se ele é artístico, histórico, antropológico, científico, didático, lúdico, poético etc., enquanto a *espécie* determina seu subgrupo como instalação, performance, pintura, escultura, etc., em caso de objeto de natureza artística. O traje de Nóla Araújo é de *natureza religiosa (candomblé)* e da *espécie indumentária*.

As definições dos campos da ficha de identificação adotada nos Museus da FIFB foram feitas de acordo com as características gerais das coleções e da gestão do acervo, seguindo normativas do campo da ciência da informação, sobretudo da biblioteconomia, sedimentados na prática dos museus brasileiros. Para Fernanda Camargo Moro (1986), a documentação se estabelece como ato de preservação, uma vez que atribui significados intrínsecos a partir de seu uso. A identificação do objeto, neste caso, é o dispositivo central para desenvolvimento de pesquisas nos diferentes campos de conhecimento.

Quando bem alimentadas nos campos de referência históricas, bibliográficas e outras fontes associadas ao objeto, a ficha de identificação constitui um documento de consultas relevantes para a elaboração e montagem de exposições, além de reduzir o manuseio do objeto. Como tal, a ficha de identificação se configura como principal componente da documentação museológica, pois estabelece a identidade individual de cada objeto, ou partes de um objeto, ao atribuir numeração permanente no âmbito da coleção que se insere.

¹⁸⁹ Ogan Luiz Pereira é o único familiar de Nóla que mantém relações diretas e frequentes com o candomblé da Casa Branca.

O modelo de ficha desenvolvida para os museus da FIFB conta com um total de quinze (15) campos, o que torna as informações elementares para uma coleção que apresenta complexidades relacionadas ao uso no candomblé, à hierarquia estabelecida pelos modos de usar o traje nos diferentes rituais e a simbologia dos elementos decorativos. O Museu não faz uso de outros registros fundamentais para a organização da informação, como a ficha de localização que acompanha a movimentação da peça dentro e fora do museu e a ficha de restauro que acompanha reações químicas ou físicas e intervenções preventivas ou curativas sobre a peça, o que torna a ficha de documentação o documento que reúne todas as informações relacionadas ao objeto.

MUSEU HENRIQUETA CATHARINO FUNDAÇÃO INSTITUTO FEMININO DA BAHIA	
IDENTIFICAÇÃO	
1- Designação	2- Espécie
3- Natureza	4- Autoria
5- Época	6- Material/técnica
7- Número	8- Número anterior
9- Origem	10- Data de incorporação
11- Procedência	12- Modo de aquisição
13- Marcas	14- Peso
15- Dimensões	
Altura	Largura
Comp.	Prof.
Outros	

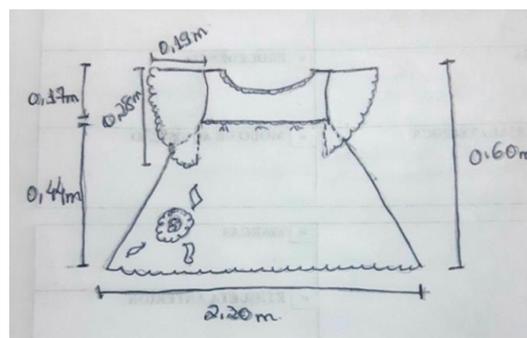


Imagem 149 e 150: Ficha de identificação dos Museus da FIFB com os campos: 1- Designação, 2- Espécie, 3- Natureza, 4- Autoria, 5- Época, 6- Material/técnica, 7- Número, 8- Número anterior, 9- Origem, 10- Data de incorporação, 11- Procedência, 12- Modo de aquisição, 13- Marcas, 14- Peso, 15- Dimensões (altura, comprimento, diâmetro, largura, profundidade); e, esboço de bata no verso da ficha para detalhamento de medidas das emendas e das mangas. Foto e desenho: Marijara Queiroz, 2019.

Durante esta pesquisa, a documentação provisória foi feita no modelo padrão do Museu, em formato de rascunho, de modo que preenchamos os quinze campos e utilizamos o verso da ficha para descrições mais detalhadas sobre tecidos, bordados e detalhes de ornamentos e costuras. O campo dimensões não contemplava os detalhes de emendas e recortes que são partes do fundamento religioso, de modo que os desenhos no verso da ficha contribuíram para a confirmação, junto à Casa Branca, por meio de Equede Sinha, de que o padrão de costura do traje de candomblé permanece o mesmo, tanto nas medidas aproximadas de cada detalhe das peças como no corte e na costura.

Adaptamos a ficha para atender às demandas específicas da coleção de trajes de candomblé na pesquisa, a fim de modificar campos como número provisório, marcas, desenhos,

detalhes e estado de conservação, que passou a ser descrito em vez de controlados (bom, regular ou ruim)¹⁹⁰. Criamos outros campos como: responsável pelo registro fotográfico; data do registro fotográfico; uso - uma vez que as mesmas peças podem atender a usos distintos, a depender do ritual ou da posição que a usuária ocupa no ritual -, e responsável pelo preenchimento da ficha.¹⁹¹

A documentação específica para o desenvolvimento desta pesquisa, à luz da ficha de identificação do Museu e das demandas específicas da coleção de candomblé, foi fundamental para suprir lacunas importantes na análise e interpretação dos padrões decorativos e das simbologias associadas. Bordados, rendas e aplicações foram decalcados em papel vegetal e giz de cera e depois vetorizados, gerando um *design* compreensivo das formas. O contato direto com as peças durante a documentação possibilitou a tirada de medidas, observação de detalhes do corte e da costura, como o retângulo sob a manga do camizu, assim como os detalhes que individualizam a peça, como o nome Nóla bordado em linha branca na barra do camizu, forma comum de identificação da *iyáô* e dos seus trajes no candomblé.¹⁹²

Acrescentamos um campo subordinado à *designação* para contemplar *outros nomes* do objeto, dada a multiplicidade de termos proliferados ao longo dos séculos que identificam uma mesma peça ou de um mesmo nome que padronize peças diversas, a exemplo da camisa de dia ou de dormir das senhoras, discriminadas pelos diversos usos cotidianos, *versus* o camizu, de uso fundamental no candomblé. O problema levantado na terminologia interpretativa da camisa, que transforma o camizu em camisola, alerta para o risco de perda da peça a partir da dissociação da informação.

A terminologia associada ao uso foi verificada durante a documentação e acondicionamento das roupas brancas na passagem do laboratório, etapa de higienização, para a reserva técnica, etapa de acondicionamento. As camisas de senhoras são identificadas pelo uso tais como, camisa de andar, camisa do dia, da noite, camisola, dentre outros, enquanto o camizu é identificado pela tipificação social da usuária: camisa de crioula. (Ana Karina OLIVEIRA, 2008: 81). O tecido, neste caso, é como parâmetro de distinção, pois, enquanto o camizu é feito em morim ou algodão as camisolas são feitas em esguião de linho, cambraias em

¹⁹⁰ A ficha de identificação apresentada na imagem é uma versão fotocopiada da versão original que incluía mais três campos que foram suprimidos, quais sejam: 16, *localização* do objeto; 17, *descrição* do objeto (no verso da ficha); e, 18, *estado de conservação* com campos controlados para assinalar com X em ruim, regular ou bom. A documentação do Museu continuou a ser feita mesmo com os campos suprimidos.

¹⁹¹ As Fichas de identificação da coleção feitas para esta pesquisa estão no apêndice desta tese.

¹⁹² As fichas originais foram feitas em lápis grafite que foram copiadas para o Museu do Traje e do Têxtil.

pele de ovo, organzas e cetins de seda.

TABELA 6 – CAMISAS E CAMIZUS NA COLEÇÃO DA FIFB (1940 a 1951).¹⁹³

Entrada	Nº de ref.	Descrição	Observação
Setembro de 1944	4309	Camisa de cambraia de linho bordada a mão, barafundas e rendas valenciennes. 1850. Pertenceu a Joaquina Marciana Calmon e depois a sua filha, Leonor Geralda Calmon.	Trabalho do Recolhimento de N. S. dos Humildes – Santo Amaro.
	4324	Camisa de dormir, bordada a mão, de esguião de linho, pala bordada na frente com palmas e extensos caules. Barafundas no interior das palmas e flores, colarinho e punhos bordados. Bainha lisa. Pertenceu a D. Maria Amélia Pedreira Calmon, do seu casamento com o Dr. Manoel Bernardo Calmon.	Trabalho do Recolhimento de N. Sra. Dos Humildes, Santo Amaro. 1897.
	4493	Camisa de dia em cambraia de linho com rendas valencienes e bordado, preguinhas e ponteiras (3 corações). Procedência: D. Maria Ignacia Dantas de Abreu	Acompanha um pedacinho de papel já roído com os dizeres: Casei-me no dia 29-11-1871 às 9 horas da noite.
Junho de 1947	4772	Camisa de casamento de D. Maria José Pedroza de Souza Teixeira, em 6 de junho de 1896.	Nascida em 22 de abril de 1878 e falecida em 5 de agosto de 1905.
Abril de 1949	5466	Camisa de noite em esguião de linho das núpcias de D. Ina Catharino de Mesquita. Bordado cheio e aberto, executados a mão com a marca “Ina”, mangas compridas e gola alta.	Trabalho feito no Colégio Coração de Jesus. Bahia, 1897.
Outubro de 1950	6710	Parte superior do corpo de uma camisa de crioula, gola grande, mangas curtas e amplas. E a parte superior é toda bordada a mão, em esguião de linho.	Pertenceu a Alcina Pinho Pereira

A realização da documentação básica da coleção pesquisada, de acordo com o padrão estabelecido pelo museu, contribuiu para a compreensão dos regimes classificatórios adotados e as possíveis perdas de informação provocadas pela escolha dos campos. A adaptação da ficha, por sua vez, permitiu a inclusão de campos importantes para identificação do uso simbólico de cada peça individualmente e em composições de trajes de acordo com a função, a hierarquia ou ritual. Portanto, não basta classificar um objeto ou coleção, é necessário reclassificar de modo a considerar os atravessamentos e as possibilidades de enquadramentos.

5.1.2. Conservação preventiva e reserva técnica

Para além do diagnóstico inicial do estado de conservação quando a coleção ingressa no Museu, é necessário que haja monitoramento dos objetos, o que está associado a uma rotina de

¹⁹³ Transcrição do caderno antigo sistematizado em tabela pela autora da tese.

controle rigoroso de higienização, temperatura e umidade do ar. O têxtil é material orgânico formado por moléculas que contêm átomos de carbono na estrutura básica. De acordo com Luiz Antônio Cruz Souza (2008: 4), a maioria dos materiais orgânicos também contém “oxigênio, nitrogênio, enxofre, hidrogênio” e interage com a água de formas diferentes. Assim, a umidade relativa do ar é um fator de risco de degradação, especialmente se combinada a outros compostos, como fuligem e poeira, que provocam reações químicas fragilizando as fibras orgânicas.

As reações mais comuns de objetos orgânicos em contato com a umidade são as “alterações na forma e tamanho por dilatação e contração; reações químicas que ocorrem na presença de umidade; biodegradação”. Os materiais constituídos por fibras orgânicas se movimentam de formas particulares a depender do sentido e da orientação do cruzamento das fibras. No caso do têxtil, a urdidura (fios paralelos) e a trama (fios transversais) formam a estrutura do tecido com orientações horizontais e verticais na forma mais básica de tecer. O têxtil é um material higroscópico, que tem afinidade com a água, de modo que sua composição é mais sensível à umidade, seja em forma líquida ou de vapor. As fibras naturais como “algodão, cânhamo, linho” sofrem mais danos devido à alteração nas dimensões de seus materiais pela absorção e perda de água. (SOUZA, 2008: 5). A interação aquosa é, pois,

uma das causas principais de degradação de objetos museais. Por essa razão, um dos critérios da conservação preventiva estabelece que as variações de umidade relativa devam ser mínimas nesses ambientes, tanto nas salas de exposição quanto nas salas de guarda, pois são as oscilações da umidade relativa do ambiente que irão provocar danos nos objetos (SOUZA, 2008: 6).

O têxtil pode sofrer ataques biológicos que em geral ocorrem “em condições de umidade relativa acima de 70%, patamar em que a proliferação de fungos é elevada”. Portanto, o controle do ambiente exige monitoramento e registros por meio de equipamentos de medição como termo-higrômetros que medem as condições do ar e emitem dados para controle. A caracterização é a etapa de tratamento dos dados gerados pelos equipamentos, os quais devem ser analisados qualitativamente e de forma comparativa em relação à localização, o clima e o microclima (SOUZA, 2008: 6). A análise deve considerar os índices de segurança de forma perimetral, de fora para dentro do museu, para obtenção de diagnóstico preciso e desenvolvimento de ações de controle do ambiente em busca de maior equilíbrio.

Para evitar a oscilação entre dilatação e contração dos materiais provocada pela instabilidade da umidade relativa do ar, o Museu do Traje e do Têxtil optou por não usar ar

condicionado nos seus ambientes expositivos ou de guarda, uma vez que este precisaria ser desligado durante à noite, alterando bruscamente a temperatura e a umidade diariamente. Os projetos de controle ambiental que asseguram a climatização constantemente estável demandam muitos recursos financeiros para manutenção e monitoramento especializado em tempo integral, além de serem custosos ao meio ambiente pelo alto consumo de energia, de maneira que optar por projetos autossustentáveis têm sido uma política prioritária na conservação preventiva.

Com isso, o projeto de ambientação da reserva técnica de roupas brancas do Museu do Traje e do Têxtil assumiu a média considerada limítrofe, porém estável, de 70% de umidade relativa do ar, uma vez que esta medida prevalece na maior parte do ano em Salvador, cidade litorânea. O monitoramento deve ser um procedimento de rotina associado diretamente ao clima e à geografia do entorno. Em caso de valor superior a 70%, o que ocorre com regularidade em períodos de chuva, é necessário usar desumidificador de ar para assegurar a estabilidade térmica.

De acordo com Yacy-Ara Froner e Luiz Antônio Souza (2008: 18), temperatura elevada e umidade “interagem de maneira combinada com outros fatores e potencializam as degradações por radiação e por deposição de poluentes, além de promover um ambiente favorável à proliferação biológica” em acervos de materiais orgânicos. Além do clima da região, a emissão de luz artificial também é um fator de alteração de temperatura que causa danos, por isso deve ser controlada tanto na qualidade da luz, quanto na intensidade e no tempo de exposição da peça à radiação, uma vez que seus efeitos são cumulativos. O Museu do Traje e do Têxtil optou por iluminação em fibras ópticas que oferece menos danos aos têxteis e demais materiais orgânicos, porém, devido ao alto custo de instalação e manutenção, apenas as vitrines de trajes do circuito expositivo foram contempladas com o projeto luminotécnico.

Nas áreas de guarda de acervo, como a reserva técnica, a iluminação é difusa, com lâmpadas fluorescentes que só são utilizadas por períodos curtos, uma vez que essas áreas não são para permanência de técnicos ou realização de trabalhos. Quando necessário avaliar uma peça, recomenda-se que esta seja deslocada para o laboratório, para que a reserva técnica permaneça o máximo de tempo possível vedada, sem incidência de luz artificial ou natural ou mesmo a presença de pessoas que, com o calor dos corpos, alteram a temperatura do ambiente. A reserva técnica do Museu tem janelas que recebem incidência de luz natural na fachada oeste, sol poente, o que exigiu a aplicação de películas com filtros ultravioleta A e ultravioleta B (UVA e UVB). Os filtros, porém, não reduzem o calor transmitido para o interior da sala, o que

a torna muito quente na maior parte do ano. Os trajes estão acondicionados em armários deslizantes em aço com pintura *epóxi*, resistente às variações de temperatura, além de ser impermeável, o que minimiza os impactos provocados pela alta temperatura. Os armários têm sistema de vedação com borrachas apropriadas que garantem um microclima mais estável ao acervo em guarda.

O planejamento de suportes de exposição, bem como de embalagens para armazenamento, “deve levar em conta as características de resistência e maleabilidade” do material utilizado. Recomenda-se materiais duráveis que evitam deformação, dobras e rompimento da estrutura. Ademais, “é importante projetar suportes que envolvam o objeto, de maneira a moldar-se à sua forma original” para garantir maior estabilidade física. As caixas de polietileno são forradas com placas de *ethafoam*, uma espuma derivada do polietileno usada em embalagens de eletrodomésticos. As espumas, vendidas em várias espessuras, são de fácil manuseio e modelação, pois podem ser “escavadas, cortadas e coladas, adequando-se às necessidades dimensionais de cada tipo de objeto”. As caixas, as mantas, as capas, sacos e outros invólucros protegem os acervos contra poeira e evitam o microclima a partir da concentração de umidade ou calor no interior do invólucro de armazenamento (Yacy-Ara FRONER, 2008: 6).

Além de professora de história da arte e museóloga, Ana Lúcia Peixoto especializada em conservação e restauração em bens móveis, com “direitos e prerrogativas legais” para o exercício da profissão,¹⁹⁴ acompanhava os debates, pesquisas, colóquios e seminários internacionais sobre coleções têxteis e sua conservação numa abordagem preventiva. Em 2006, no Seminário Internacional sobre *Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções*¹⁹⁵, apresentou comunicação intitulada *O acervo do Museu do Traje e do Têxtil*, apresentando a reserva técnica de roupas brancas como modelo de conservação preventiva com o mínimo de intervenção mecânica ou química sobre o acervo.

O projeto da reserva técnica de roupas brancas foi desenvolvido por ela com consultoria da restauradora de têxtil Cláudia Nunes, de modo que a prevenção fez parte do planejamento desde a escolha da sala, distanciada do público visitante e de áreas de passagem, porém acessível aos técnicos e à pesquisa. As caixas de acondicionamento são isentas de colas e se

¹⁹⁴ Certificado de conclusão de curso em 30 de dezembro de 1980 emitido pela Universidade Federal da Bahia (UFBA) em 2 de fevereiro de 1981. Fonte: documento cedido por Luiz Alberto Ribeiro Freire. Acervo particular disponibilizado por Carolina Uchoa Peixoto.

¹⁹⁵ O Seminário foi realizado de 8 a 13 de maio de 2006, no Museu Paulista, São Paulo. Fonte: documento cedido por Luiz Alberto Ribeiro Freire. Acervo particular disponibilizado por Carolina Uchoa Peixoto.

fecham nos vértices por laços em cadarço de algodão. Dentro da caixa, uma bandeja em poliondas sobre a qual a peça é posta e fixada por amarração em cadarços de algodão, podendo ser acessada sem serem manuseadas por técnicos ou pesquisadores.

Devido ao crescimento exponencial da coleção de trajes, a área da reserva técnica e os armários foram planejados com capacidade superior à necessidade de armazenamento imediato. A política de preservação envolveu segurança e gestão de riscos, exigindo treinamento de pessoal, protocolos de limpeza e vistorias periódicas, controle de acesso ao acervo e monitoramento do clima, das pragas e dos poluentes.¹⁹⁶ Como tal, a reserva técnica é o espaço físico destinado ao armazenamento seguro do acervo, mas para que este possa estar disponível à pesquisa ou às práticas museológicas é necessário que os suportes evitem ou reduzam o manuseio direto da peça, ao tempo em que proporcionem a maior estabilidade possível.

Nesse sentido, a segurança de um acervo depende da observação e abordagem de aspectos tais como prevenção de “acidentes, roubo e vandalismo” ou ataques promovidos por agentes biológicos, o que demanda controle do ambiente – “luz, temperatura, umidade, poluição”; armazenamento seguro por meio de “suportes e suplementos estáveis e inertes” para acondicionamento do acervo, “além de mobiliário adequado” (Yacy-Ara FRONER, 2008: 9).

A conservação preventiva é, assim, um conjunto de ações políticas e procedimentos comportamentais que visam retardar a deterioração da peça o máximo de tempo possível, evitando intervenções curativas diretas sobre o objeto musealizado. De acordo com Tereza Cristina Toledo de Paula (1994: 301), é “um novo ideário, baseado no respeito às características dos objetos” que requer “abordagens pouco químicas de preservação” e que acrescentou à área têxtil mudanças na postura do profissional de conservação e restauração, que passa a exercer o papel de “administrador dos processos de deterioração dos objetos”, visando pôr fim ao “mito da reversibilidade”. Desse modo, a limpeza mecânica, como a escovação ou aspiração, o realinhamento da tessitura, e reparos com costura para reforçar áreas fragilizadas, buscam a estabilidade da peça a partir das características originais.

A coleção Nóla Araújo está armazenada na reserva técnica de roupas brancas em armários deslizantes com vedação emborrachada, penduradas em cabides acolchoados com

¹⁹⁶ Tânia e Silvia foram treinadas para auxiliar, respectivamente, na higienização e lavagem dos têxteis em laboratório e na limpeza periódica das vitrines e salas de guarda ou exposição dos acervos. Antônio Carlos foi treinado em projeto luminotécnico na Aliança Francesa, Salvador, uma vez que a manutenção das fibras ópticas demandou especialidade. O mesmo funcionário também foi treinado para coordenar a confecção das caixas de acondicionamento desenhadas por Ana Lúcia de forma personalizada para os formatos de acessórios como chapéus, luvas e bolsas.

acrilon (manta de poliéster para preenchimentos) revestidos com tecido de algodão cru. Os trajes apresentam amarelecimento no tecido decorrente da ação de agentes biológicos por reações químicas com outros materiais associados ao traje, como o papel da etiqueta costurado ao tecido. A etiqueta de papel foi costurada na parte de dentro de cada peça como uma marcação provisória e está amarelecida e quebradiça, indicando alta acidez e risco de danos irreversíveis ao tecido.¹⁹⁷



Imagens 151 e 152: Coleção Nóla Araújo armazenada na reserva técnica de roupas brancas. Acervo Museu do Traje e do Têxtil, FIFB. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.



Imagens 153 e 154: Barra de anágua em prega palito e detalhe da etiqueta na barra da mesma anágua. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil, FIFB. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.

¹⁹⁷ Em 2019, alertamos o setor de museologia sobre a urgência de retirar as etiquetas de papel e isolar as peças contaminadas para interromper o contágio de têxteis em reserva técnica.



Imagens 155 e 156: Detalhes da bata em *richelieu* em padrão borboleta; e, saia em renda de nylon e aplicações de lantejoulas. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil, FIFB. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.

Além da alteração de cor, a acidez favorece a oxidação das fibras têxteis, especialmente a seda, que contém metal na estrutura, e as fibras sintéticas como o *nylon*. As etiquetas de papel foram costuradas às peças no retorno da exposição *Mulher, fé e poesia*. Porém, o procedimento padrão do Museu, quando instalada a reserva técnica e o laboratório de têxteis, é costurar a etiqueta em cadarço de algodão cru com identificação em nanquim especial para tecido.

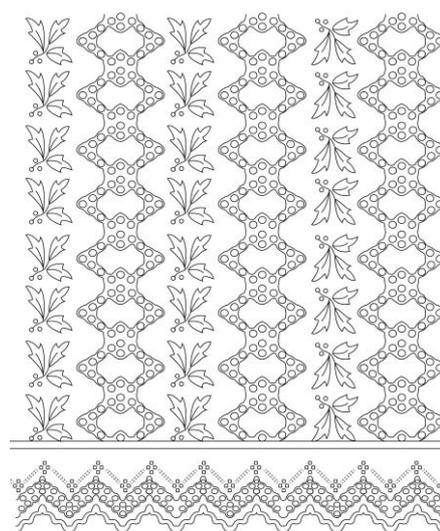


Imagem 157: Bata em cassa bordada com manchas amareladas mais concentradas na gola, ombros e barra. Coleção Nóla Araújo. Acervo Museu do Traje e do Têxtil, FIFB. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.

Ilustrações 30: Padrão floral retirado da barra da bata. Design: Pedro Ernesto Lima.

Antes de serem expostos, os trajes de candomblé de Nóla Araújo foram lavados no laboratório de conservação preventiva de têxteis de cor branca. A lavagem é feita numa mesa com cuba em fibra de vidro e consiste em três etapas: imersão da peça em água deionizada para retirada da sujeira mais superficial, como poeira e fuligem; imersão em água deionizada com acréscimo de álcool absoluto para dilatar as fibras do tecido e retirar sujeiras mais entranhadas; imersão em água deionizada com sabão neutro líquido diluído para retirar impurezas que restarem na trama do tecido. Na primeira etapa, a água pode ser trocada quantas vezes for necessário, considerando a sujidade e a resistência de cada peça ao procedimento de lavagem que pode trazer danos se mal executado, por isso demanda técnica especializada e autorizada.

A água deve ser deionizada em todas as etapas de lavagem e a quantidade de álcool absoluto ou sabão, bem como a necessidade de uso destes, deve ser avaliada e controlada pelo agente responsável pelo procedimento de conservação, que também é responsável por avaliar a necessidade de uma quarta etapa de lavagem, em caso de persistência do amarelecimento. Nesse caso, acrescenta-se o perborato de sódio diluído em água para clareamento dos tecidos brancos em algodão ou linho. No caso dos cetins de seda ou das fibras sintéticas que contêm fios metálicos na trama é preciso usar composições químicas à base de peróxidos diluídos na água para o clareamento das áreas oxidadas.

Após lavadas, as peças são estendidas na mesa de secagem sobre tolhas que ajudam a reter a umidade. Quando expostos, os trajes da coleção Nóla Araújo estavam brancos e bem higienizados, assinalando que o amarelecimento foi posterior à exposição o que confirma a contaminação pelo papel ácido costurado após a exposição. É importante reconhecer o agenciamento da coleção pelos agentes biológicos que alteram a coloração, resistência e estabilidade dos tecidos, de modo a encurtar seu tempo de vida do objeto musealizado.

Do ponto de vista do candomblé, sobretudo de Oyá Igbalé, com base nos fundamentos míticos que transmutam a ideia de morte e vida a partir da compensação, a restituição de axé está em curso, uma vez que a matéria-prima dos trajes tem gerado vida de micro espécies enquanto se decompõe. Ressalta-se que no *axexê* o destino do carregado é a destruição das coisas da morta. Do ponto de vista da museologia, é necessária a retirada urgente das etiquetas de papel e o subsequente isolamento das peças contaminadas para evitar transmissão para os demais tecidos que dividem o armário e a reserva técnica com a coleção Nóla Araújo. O agenciamento do Museu, neste caso, deve ser para adiar a morte da coleção que lhe foi ofertada.

5.2. O traje em cena

O traje musealizado passa por diversos cenários, a maioria deles localizados nos bastidores do museu. A exposição, como principal meio pelo qual o museu enuncia seus discursos, promove a cena que retira o traje dos bastidores para interagir com outros objetos e coleções, técnicos e públicos. Em cena, o traje amplia as possibilidades de ser interpretado, possibilitando que novos discursos sejam elaborados para além dos circunscritos pelo discurso institucional. O trânsito entre a reserva técnica e a sala de exposição demanda um percurso longo de preparação que antecede o objeto em cena, o que altera sua condição e *status* no âmbito da coleção, do museu e do público. Como tal, a exposição é um dispositivo de definições sobre o objeto, tanto na perspectiva individual como no agrupamento, em torno de uma proposta curatorial.

O traje de cena, de acordo com Fausto Viana (2017: 135), é o figurino teatral que define sua relação na cena e no cenário de forma mais ampla, uma vez que envolve “outros artistas”, como os profissionais da iluminação, efeitos de cores, imagens e sons. Na cena teatral o figurino estabelece relação de dependência com o corpo do *performer*, pois é a partir dele que o traje estabelece relação de objeto do olhar do público. Na cena ritual do candomblé o traje também estabelece relação a partir do uso, pois é o corpo que atribui movimento, forma e sentidos. De outro modo, o traje na cena expositiva atrai o olhar por permanecer estático no manequim ajustado para lhe oferecer conforto. Ao invés do *performer* que veste o figurino, o ator principal da cena expositiva tem sido o curador, pouco presente no ato da cena após a inauguração da exposição.

Na museologia, de acordo com Maria Cristina de Oliveira Bruno (2008: 8), o conceito de curadoria encontra “aplicação e visibilidade no âmbito dos procedimentos expográficos das instituições museológicas e mesmo nos projetos expositivos que são viabilizados em outros espaços públicos”. Com raízes nas práticas dos antiquários renascentistas, nos gabinetes de curiosidades e nos museus europeus dos séculos XVII a XIX, a curadoria é um conceito que se desenvolve em torno das coleções formadas a partir de expedições, saques e espoliações, bem como do seu envolvimento com questões ambientais e culturais de diversas origens. Assim, a curadoria constitui uma prática de estruturação e produção de conhecimentos a partir das evidências materiais, de modo que sua importância consiste no tratamento e análise dessas evidências para preservar sua materialidade e potencializar a capacidade de emitir informações.

Há museus que associam o curador ao responsável por determinada coleção, tornando-o especialista sobre o acervo em questão. Curadoria é um conceito em constante transformação,

que tem na sua origem ações e reflexões relevantes para o campo museológico, artístico, histórico, antropológico e demais campos de conhecimento voltados para análise e caracterização de acervos e coleções. As tentativas de definir o conceito de curadoria evidenciam a tendência a um “refinamento progressivo” da função do curador, o que tem pautado tensões “entre os diferentes campos que interagem nos museus, permeados pelos caminhos do enquadramento, do tratamento e da extroversão”. (Cristina BRUNO, 2008: 10).

Portanto, o termo curadoria e curador tem sido usados para indicar o perfil do profissional que assume protagonismo na “concepção de discursos expositivos”, na capacidade de seleção e agrupamento de objetos e de “elaboração de hipóteses para a constituição de discursos expositivos” que são teses comprovadas em forma de síntese. Como tal, a curadoria é uma prática que demanda domínio sobre o acervo ou coleção a ser exposta, de modo que quanto mais linear for a narrativa elaborada, mais evidente é o conhecimento produzido pelo curador (Cristina BRUNO, 2008: 8).

Nesse modelo de curadoria reduz-se o espaço para reflexão e evitam-se os paradoxos que atravessam a relação de objeto. De acordo com Elisa de Souza Martinez (2017)¹⁹⁸, “as divergências se constroem por caminhos que são tão subjetivos e individuais quanto a maior parte dos projetos curatoriais em museus, galerias e afins”. Cada curadoria tem em si um conceito e uma definição. A prática curatorial, como tal, tem se aproximado mais da crítica do que da história da arte que, em geral, é mais comprometida com os vínculos que a obra de arte estabelece com seus antecedentes e com a articulação de discursos sincrônicos e coesos que buscam uma integração discursiva, ainda que assumam componentes conflitantes.

De outro modo, a perspectiva crítica da arte busca distanciar-se da repetição de discursos consolidados pela história por meio do confronto de obras e objetos, bem como dos conteúdos que os atravessam. Nem toda curadoria surge de uma pesquisa, o que evidencia que o processo de criação de uma exposição é complexo e reflete um pensamento elaborado que extrapola a sistematização do conhecimento. Mesmo no caso de exposições decorrentes de pesquisa conclusiva, a curadoria só se finda no pós-curadoria, a partir do olhar crítico lançado sobre as relações estabelecidas no espaço expositivo, independentemente da intenção do curador. Elisa Martinez alerta para a necessidade de pesquisas voltadas para modelos de curadorias diversos, a fim de evitar comentários laudatórios associados à realização de grandes eventos, o que tem contribuído pouco com o pensamento crítico. Por conseguinte, está posto o dilema entre a

¹⁹⁸ Jornal Arte e Crítica. Revista virtual disponível em: <http://abca.art.br/httpdocs/entre-curadoria-e-exposicoes-conceitos-em-transito/>

curadoria como prática artística ou atividade técnica (Elisa MARTINEZ, 2017).

De acordo com Rufino, as encruzilhadas surgem para apontar múltiplos caminhos e possibilidades que fazem emergir “outras formas de dizer que reivindicam outro senso”. De caráter cruzado, como arte de rasura ou invenção, a pedagogia das encruzilhadas é uma forma de combate aos discursos colonialistas, racistas e epistemicidas, pois valoriza a mobilidade como meio de transformação e a dimensão poética como instrumento político. O cruzo é, pois, uma operação de transgressão dos parâmetros da colonialidade (RUFINO, 2019: 82).

“Entrelaçado em contradições”, o processo curatorial envolve tanto a cultura material como a imaterialidade da obra artística, do objeto antropológico ou da cultura popular. A potencialidade da curadoria é reforçada nas ações educativas que se desdobram das exposições, bem como na ampliação da prática para centros culturais, espaços de memória e galerias de arte. Para estas, “o conceito de curadoria passou a desempenhar um papel central em relação ao estudo, organização e visibilidade dos acervos de arte e da produção artística, com especial ênfase para a produção contemporânea”. Enquanto mecanismo do sistema das artes, a curadoria tem a possibilidade de articular discursos com os próprios autores das obras e o mercado de arte. “Enquanto herança proveniente dos museus de ciências valoriza o curador, que é o especialista de sua própria instituição” (Cristina BRUNO, 2008: 6).

Para Clovis Carvalho Britto (2018: 21), a exposição museológica “aproxima coisas distintas, de trajetórias fragmentadas”, por meio do deslocamento do objeto como um “gesto poético”, uma “sintaxe das coisas”. Como metalinguagem, a exposição produz *metapoesia*, sobretudo no caso dos museus-casas ou museus de caráter biográfico, cujos discursos se apoiam em subjetividades pessoais por meio dos objetos de uso cotidiano. O acúmulo de objetos biográficos encena para “a fabricação de uma memória que sobreviva à morte”, de modo que um acervo pessoal pode ser um projeto coletivo. Transpor as margens entre vida e morte é se lançar para uma dimensão desconhecida que desbanaliza o lugar comum e cria a terceira margem por meio da coleção (BRITTO, 2018: 43).

A coleção Nóla Araújo foi destinada a um museu que, em sua origem, sugeriu em carta aberta o caráter biográfico da memória coletiva das doadoras que formaram (e formam) o acervo de trajes e têxteis através de doações. Nesse sentido, a narrativa biográfica estimulada pela própria Henriqueta atravessa os discursos institucionais da FIFB, não tendo sido diferente com a exposição de trajes de candomblé em sua primeira e única encenação pública, na exposição *Mulher, fé e poesia: centenário de Nóla Araújo*.

5.2.1. Exposição *Mulher, fé e poesia: centenário de Nóla Araújo*

A exposição de curta duração intitulada *Mulher, Fé e Poesia: centenário de Nóla Araújo* foi inaugurada em 24 de janeiro de 2011 às dezoito horas (18h), de acordo com o convite da FIFB, incluindo na programação uma *Missã em Ação de Graças* na *Capela do Divino Espírito Santo*, às 17h, antes da abertura da exposição. A capela fica ao lado da sala de exposição temporária Alcina Pereira, que recebeu esse nome em homenagem a uma colaboradora de Henriqueta no Museu de Arte Antiga, o que evidencia uma sobreposição de narrativas biográficas de mulheres como discurso institucional que atravessa as coleções e justifica o agrupamento do acervo.



Imagem 158: Convite da exposição *Mulher, fé e poesia: centenário de Nóla Araújo*. Arquivo do Museu do Traje e do Têxtil, FIFB.

No interstício entre a missa e a abertura da sala de exposições, a então Gerente Executiva da FIFB, Sônia Maria Bastos, fez suas homenagens ao centenário de Nóla no Hall entre a capela e a sala. No discurso, reiterou que a FIFB é “uma Casa de Cultura construída e idealizada para promover a mulher”¹⁹⁹ e explicou o conteúdo dos núcleos temáticos que fragmentou a trajetória de Nóla nas três partes expressas no título da exposição – mulher, fé e poesia. No núcleo *mulher*, o destaque foi dado à “união” com o marido, da qual obteve quatro filhos, ou seja, à “esposa e mãe dedicada”. As prendas femininas lhe garantiram “mão de fada” que

bordavam e faziam arremates encantadores. Jovem de extraordinária coragem montou um ateliê em sua própria casa e de lá saíam verdadeiras joias em cetim e renda intituladas rococó que chegavam às lojas do Rio de Janeiro e São Paulo. (Sônia BASTOS, 2011: 1. Discurso proferido na inauguração da exposição em 24/01/2011).

O fato de que Nóla ampliou seu ateliê doméstico de rococó para uma fábrica no bairro

¹⁹⁹ Discurso da diretora Sônia Bastos no dossiê da exposição. Fonte: Arquivo Museu do Traje e do Têxtil.

da Saúde, bem como sua projeção como empresária, sacerdotisa e escritora foram reduzidos ante a supervalorização de sua coragem juvenil, ainda no âmbito da família e da casa. A sua feitura de santo por Tia Massi, no mesmo período, sequer foi mencionada no discurso de abertura ou na exposição.

O discurso da *fé* de Nóla, destacou sua devoção a Santo Antônio, São Cosme e São Damião e a Nossa Senhora da Ajuda, padroeira de Cachoeira, “como boa filha cachoeirana”. Sintomaticamente, Ogun, Ibeji, Nanã e a orixá de culto aos mortos que se manifestava em Nóla, Oyá Igbalé, foram encobertas por nomes cristãos mais apropriados a ocupar aquele espaço. O fato de que Nóla “foi a primeira mulher branca a se tornar filha de santo do Terreiro da Casa Branca” a situou como “precursora do diálogo religioso, do respeito profundo pelos vários caminhos da fé”, pois “cumpriu com fidelidade as obrigações de santo e continuou rezando as trezenas de Santo Antônio, os louvores a Santa Bárbara, a Nossa Senhora e a S. Cosme e S. Damião”. Quase um agradecimento por Nóla não parar de rezar, apesar do candomblé (Sônia BASTOS, 2011: 1. Discurso proferido na inauguração da exposição em 24/01//2011).

Sobre a *Reza de Santo Antônio*²⁰⁰, Nóla considera que “mudamos o nosso pensamento, mas os costumes, por vezes, não podemos mudar”, de modo que “a cantoria, o incenso e o tradicional licor de jenipapo”, bem como “as rezadeiras, noite após noite, sorrateiramente dobrando esquinas” e subindo escadas dos sobrados de Cachoeira são memória que fluíam como “suave lembrete” de tais costumes. A alegria dos festejos profanos como parte da festa religiosa, o licor sendo servido indiscriminadamente nas casas com altares montados de Santo Antônio e as crianças brincando nas ruas ocupam a narrativa memorialista de Nóla sobre a trezena do Santo (Nóla ARAÚJO, 2000: 26).

Como *poesia*, o discurso inaugural destacou a “sensibilidade” de Nóla, que “escrevia com facilidade sobre os mistérios do coração”, sobre as “tradições” e “acontecimentos do dia-à-dia”, manifestos nos quatro livros publicados em vida (*Beijo d’água*, *Expressão*, *Os Caretas* e *Crônicas de um tempo*) e um póstumo (*Vomecê Bahia*), além das crônicas publicadas em jornais, “poemas em prosa que merecem ser lidos”. O discurso assinado pela Gerente executiva, cargo que corresponde à direção na FIFB, finaliza com agradecimentos aos descendentes de Nóla pela doação ao Museu do Traje e do Têxtil, sem mencionar a natureza da coleção doada e a origem dos trajés. Estes restaram como elemento surpresa após a abertura da sala (Sônia BASTOS, 2011: 1. Discurso proferido na inauguração da exposição em 24/01//2011).

²⁰⁰ Crônica publicada no jornal A Tarde, Caderno Municípios, em 13 de junho de 1986.

De acordo com a ficha técnica da exposição²⁰¹, a coordenação geral foi de Sônia Maria Bastos, juntamente com o coordenador técnico e doador da coleção, o neto de Nóla e intermediário entre o museu e os demais membros da família, que colaboraram com o cenário e a dramatização da cena cedendo os objetos pessoais que compuseram a exposição. A ficha técnica também explicita a concepção original do projeto, feita por mim em 2010²⁰², e a curadoria adaptada por Jane Palma, que compôs a equipe de montagem juntamente com as museólogas Ana Maria Azevedo e Ilma Vilas Boas. A equipe auxiliar de montagem foi composta pelos *funcionários* da FIFB, cujos nomes não estão discriminados na ficha técnica.

Os objetos emprestados pela família de Nóla para compor a exposição somaram trinta e nove (39) itens, identificados através de termo de comodato firmado entre o doador e o museu, dentre os quais: fios de contas; uma cadeira/trono sacerdotal de Nóla/Oyá; gravuras e aquarelas de *Yansã* assinadas por Carybé; álbuns de fotos de família; salvas de prata, missais, porta-joias, porta-retratos e castiçais de prata; imagens de Santa Bárbara, São Cosme e São Damião; recortes de jornais com crônicas assinadas por Nóla, livros de sua autoria, discursos protocolares e emblemas relacionados à cidade de Cachoeira e à ilmandade de Nossa Senhora da Boa Morte.²⁰³

No projeto museográfico executado em 2011²⁰⁴, a trajetória de vida de Nóla foi dividida nos três núcleos anunciados no tema da exposição e no discurso inaugural, mulher, fé e poesia. Na planta baixa consultada no arquivo do museu observa-se que, no final do circuito expositivo, um espaço foi destinado à realização de curso de rendadeiras, sobre o qual não há registros de que tenha acontecido enquanto a exposição esteve em cartaz. A maioria das peças foi apresentada em vitrines de madeira dispostas ao redor da sala. Os trajes foram montados em manequins centralizados na sala sobre módulos, fora das vitrines para evitar microclima e garantir a respiração do tecido, material orgânico.

²⁰¹ A ficha técnica da exposição e demais documentos aqui apresentados foram reunidos e fotografados pela museóloga Ilma Vilas Boas para compor o dossiê da exposição. Fonte: arquivo do Museu do Traje e do Têxtil, FIFB.

²⁰² O projeto original foi desenvolvido em 2010 e intitulado *Oya Balé: história de uma Ya Dagã no início do século XX*: proposta de curadoria e montagem de exposição a partir da coleção de trajes de candomblé do Museu do Traje e do Têxtil. Em 2011, quando da realização da exposição, já estávamos atuando em Brasília, no Instituto Brasileiro de Museus, autarquia vinculada ao ministério da Cultura. Sônia Bastos entrou em contato para avisar sobre a adaptação e execução do projeto sob a coordenação técnica do doador que centralizou o caráter biográfico e as relações de família de Nóla na exposição e reduziu a importância do Candomblé na trajetória de vida de Nóla.

²⁰³ A lista completa está disponível no Termo de comodato por tempo determinado firmado entre o doador e a Gerente executiva da FIFB. Fonte: arquivo Museu do Traje e do Têxtil.

²⁰⁴ O projeto de curadoria foi assinado pela museóloga Jane Palme, também Equede do Terreiro do Gantois.

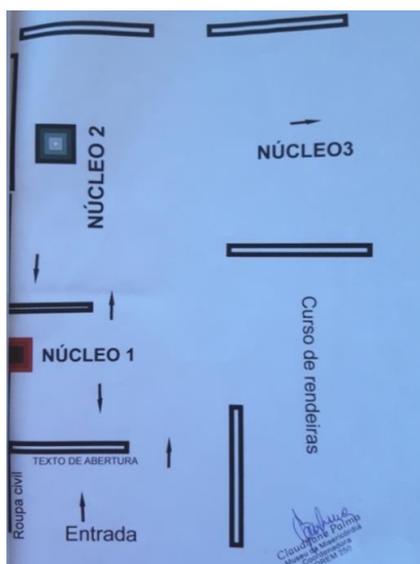


Imagem 159: Projeto museográfico da exposição *Mulher, fé e poesia: centenário de Nóla Araújo*. Arquivo do Museu do Traje e do Têxtil, FIFB.

O texto de curadoria que acompanha o projeto museográfico de uma página foi incorporado ao discurso de inauguração da exposição feito por Sônia Bastos na integralidade, com poucas alterações. De acordo com o conteúdo do documento, o núcleo um (1), sobre a mulher, apresenta “a filha prendada, mulher dinâmica, a mãe educadora, afetuosa avó”, concentrada no contexto da família biológica com representação através de “roupas, objetos de uso pessoal e relíquias da família”. Esse núcleo expôs álbuns de fotografias de família e objetos de uso pessoal, como porta-joias e presentes ofertados por Nóla aos familiares (Jane PALMA, 2011: 1 de 2. Projeto de exposição de 06/01/2011).



Imagem 160: Foto de Nóla Araújo jovem na exposição *Mulher, fé e poesia: centenário de Nóla Araújo*. Fonte: Museu do Traje e do Têxtil, FIFB.

O núcleo dois (2) da exposição, destinado à *fé* de Nóla, relacionou os santos católicos de sua devoção com a “tradição de família”. Em destaque, um altar montado aos modos da trezena de Santo Antônio com imagens sacras cristãs expostas nas vitrines laterais (Jane PALMA, 2011: 1 de 2. Projeto de exposição de 06/01/2011).

Acima do altar, com texto em caixa alta adesivado na parede, lê-se:

*Deus eterno e onipotente: vós quisestes que vosso povo encontrasse em Santo Antônio de Lisboa um grande pregador do evangelho e um intercessor poderoso; concedei-nos seguir fielmente os princípios da vida cristã para que mereçamos tê-lo como protetor em todas as adversidades por cristo senhor nosso amém.*²⁰⁵



Imagem 161: Altar para trezena de Santo Antônio na exposição *Mulher, fé e poesia: centenário de Nóla Araújo*.
Fonte: Museu do Traje e do Têxtil, FIFB. Foto: Ilma Vilas Boas.

A oração abre o núcleo expositivo sobre a *fé*, no qual estão expostos os trajes de candomblé de Nóla e de Oyá Igbalé, mas sem referência ao uso religioso dos trajes ou à Orixá nos textos de curadoria, introdução dos núcleos temáticos ou fichas técnicas dos objetos em exposição. Os trajes foram expostos em manequins sobre módulos cor de rosa, circundando outro módulo com quatro faces, duas delas, as maiores, expondo pinturas de Carybé com representação de Oyá; ao passo que as duas menores apresentam duas fotos de Nóla em idades distintas, mais jovem e mais idosa.

²⁰⁵ Texto de exposição fotografado. Fonte: arquivo do Museu do Traje e do Têxtil, FIFB.



Imagens 162 e 163: Coleção Nóla Araújo na exposição *Mulher, fé e poesia: centenário de Nóla Araújo*. Fonte: Museu do Traje e do Têxtil, FIFB. Foto: Ilma Vilas Boas.



Imagens 164 e 165: Coleção Nóla Araújo na exposição *Mulher, fé e poesia: centenário de Nóla Araújo*. Fonte: Museu do Traje e do Têxtil, FIFB. Foto: Ilma Vilas Boas.

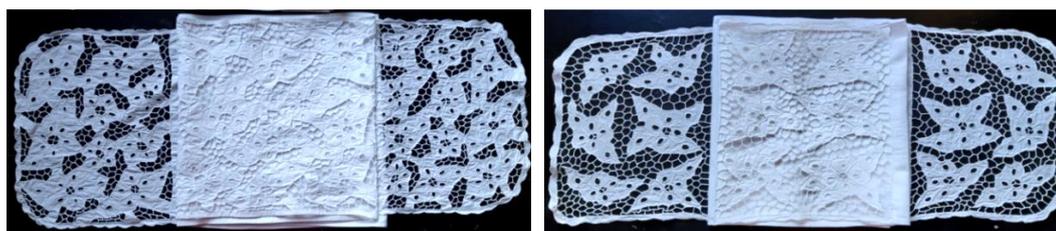


Imagem 166 a 168: Na vitrine, coleção Nóla Araújo na exposição *Mulher, fé e poesia: centenário de Nóla Araújo*. Fonte: Museu do Traje e do Têxtil, FIFB. Foto: Ilma Vilas Boas. Abaixo, dois *ojás* em *richelieu* expostos abertos na vitrine acima. Fotos: Marijara Queiroz, 2019.



Imagem 169 e 170: Fios de conta na exposição *Mulher, fé e poesia: centenário de Nólá Araújo*. Fonte: Museu do Traje e do Têxtil, FIFB. Foto: Ilma Vilas Boas.

Nas vitrines laterais da sala peças avulsas como camizu, pano da costa, *ojás* e bata, tiveram a companhia de outros itens, tal qual a cadeira sacerdotal de Nólá e uma pintura de Carybé com representação de Oyá Igbalé, o que pode ser identificado pelo traje branco e vara de bambu na mão direita enquanto a Orixá dança. Ao fundo da vitrine, um texto adesivado identifica o uso religioso das peças e o terreiro da Casa Branca como origem, além de destacar a importância da cadeira como símbolo sacerdotal.

Os fios de contas também foram expostos nas vitrines laterais sobre outras peças avulsas da coleção de trajes, exemplo da anágua com renda de algodão (imagem 179) e do pano da costa bordado em ponto cheio (imagem 180). A anágua branca oferece contraste aos fios de conta vermelho-sangue que representam Oyá e Xangô. O pano da costa, também branco, abriga os fios de contas dos Orixás *funfun* (do branco), como Oxalá e Nanã, representada pelas contas azul-escuro e os búzios da costa, além dos fios de conta verde-mata que evidenciam a presença de Ogun no enredo de Nólá. O acervo usado como forro da vitrine se transformou em suporte expositivo.

De acordo com Lody, os fios de contas são como um texto visual compreendido e estabelecido pelo *egbé* que “sinaliza a vida religiosa e social dos terreiros, transitando entre códigos tradicionais e outros emergentes e dinâmicos, contudo mantenedores do próprio ser fio-de-contas”.²⁰⁶ (LODY, 2005: 177). A partir da leitura que as contas de Nólá oferecem é possível considerar que sua Oyá Igbalé pode ser da qualidade distintiva conhecida como *Egunitá*, a que vive com os *Eguns* (mortos) e se relaciona diretamente com a ancestralidade. Contudo, no candomblé, especificidades sobre a individualização do Orixá de cada pessoa é um assunto

²⁰⁶ Raul Lody identificou cinquenta e sete (57) fios de contas, dentre outros objetos, do Setor Etnográfico do Museu Nacional no Rio de Janeiro que foi destruído por um incêndio em setembro de 2018.

particular que, em geral, não se comenta. Essa capacidade de leitura é diretamente proporcional ao aprofundamento na religião.

De acordo com Sônia Ivo (2010: 42), numa leitura iconográfica a partir da observação em cerimônias de terreiros diversos, as filhas de Oyá usam no pescoço “uma corrente de *ibá*, feita normalmente de cobre, de onde pendem miniaturas de atributos das *ayabás*”. A corrente de *ibá* tem a função de chamar a orixá, deixar vir o transe. O *dilogum* (ou edilogum), também usado no pescoço, é feito “com 12, 14 ou 16 fios de contas” ordenadas em “conjuntos simbólicos” que são arrematados por uma conta maior “ovalada ou cilíndrica” chamada de “firma”. O *dilogum* atende à função de proteção da pessoa para adiar a morte.

As três pinturas de Carybé apresentadas na exposição estabeleceram diálogo com os três núcleos expositivos. Como obras de arte com dedicatória do artista, além de compor as relíquias de família deixadas por Nóla expressaram o prestígio social da proprietária. Em duas das pinturas, Oyá veste branco e carrega na mão direita uma vara, o *atori* (vara de bambu usada no culto de Oxalá) para chamar os mortos ou trazer a paz. Essa vara é usada apenas pelas Oyá Igbalé. Em uma das pinturas, além do *atori*, Oyá segura um alfanje na mão esquerda, enquanto a outra dança com uma das mãos livres simulando o vento. A terceira pintura, intitulada *Iansã*, veste vermelho e carrega na mão esquerda o *eruexim*, instrumento feito com metal ou madeira e rabo de crina de búfala ou boi, usado para limpar o lugar de energias ruins e espantar os *eguns* (mortos). A mão direita segura o *ajerê*, gamela do fogo representado pelos acarás na cabeça. É no verso desta aquarela que consta dedicatória do artista para Nóla Araújo.²⁰⁷



Imagens 171 a 173: *Iansã*, aquarelas de Carybé na exposição *Mulher, Fé e Poesia: centenário de Nóla Araújo*, 2011. Fonte: Termo de comodato, arquivo do Museu do Traje e do Têxtil, FIFB.

Há um processo de individualização da Orixá expresso no traje que confirma a qualidade

²⁰⁷ Os ícones das imagens foram recortados a partir do Termo de Comodato, por isso estão desfocadas. Contribuem com a leitura iconográfica das insígnias. Fonte: arquivo Museu do Traje e do Têxtil.

distintiva de cada Orixá, uma vez que estas estão associadas à origem mítica e às relações que estabelecem no panteão dos orixás e no *egbé*. As insígnias são importantes símbolos de identificação no rito, pois simulam o mito de forma mais real. As pinturas de Carybé evidenciam o caráter distintivo das insígnias, transformando-se num mecanismo de leitura visual, assim como os fios de contas.

O núcleo três (3) da exposição trata da *poesia* e discorre sobre “a filosofia da vida dessa matriarca”, Nóla, a partir da exposição de “livros, manuscritos e pequenos mimos deixados” para familiares (Jane PALMA, 2011: 1 de 2. Projeto de exposição de 06/01/2011). Nesse conjunto se inserem: vinte e oito (28) peças de rococó feitas por Nóla; convite para sessão solene da Câmara Municipal de Cachoeira e discurso proferido por Nóla na mesma sessão; diversos recortes de jornal em páginas de poesia; guias e roteiros de visita a Cachoeira.

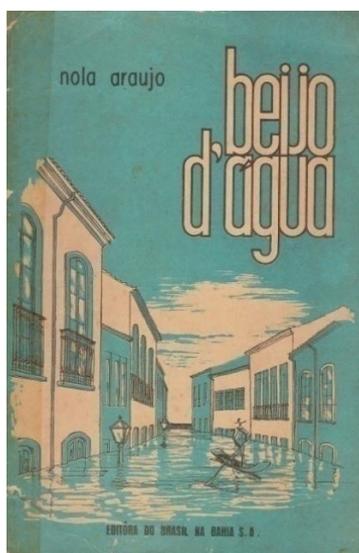


Imagem 174: Capa do livro *Beijo d'água* na exposição *Mulher, fé e poesia: centenário de Nóla Araújo*. Fonte: Museu do Traje e do Têxtil, FIFB.

Nóla costumava publicar suas crônicas em consonância com as datas comemorativas, sagradas ou profanas. Em *Retrato da vida*²⁰⁸, publicado em 12 de junho de 1986, dia dos namorados, tratou dos grandes e pequenos eventos ocorridos ao longo da sua (nossa) passagem pela vida, usando a metáfora de “uma velha encarquilhada, de olhos mortiços quase parados como se tivesse olhando para o nada” a lembrar de um fato passado, para expressar seus próprios sentimentos. Na crônica, Nóla evidencia o isolamento da velha, “embora rodeada de familiares”, que “preferia ficar sozinha em seu quarto, no meio dos seus guardados”. Entra na narrativa em diálogo imaginativo de concordância com seu personagem ao afirmar que com o

²⁰⁸ Crônica publicada no Jornal *A Tarde*, Caderno Municípios, em 12 de junho de 1986.

passar dos anos achamo-nos “cansados de viver”, de modo que a mente se enche enquanto “o coração permanece solitário” (Nóla ARAÚJO, 2010: 23).

A velha chorava e enxugava o rosto enrugado, marcas das experiências vividas, enquanto revia retratos do passado em sua própria memória. O choro é exaltado como um “extravasar de sentimentos” necessário a todas as criaturas da natureza. A narrativa segue entre lágrimas misturadas às gotas de chuva que “borrifava a vidraça” da janela, enquanto a velha se perguntava como não reparar na importância da chuva e do choro. A velha “continuava no silêncio que a tomara, concordando, sempre concordando, e o seu lacrimejar por vezes crescia e eram lágrimas velhas”, de olhos velhos, “banhando um rosto velho” (Nóla ARAÚJO, 2010: 25).

No texto, Nóla chama atenção para a velhice como um momento em que falta amor e sobram lembranças dispersas e solitárias, como também na dialética da (des) importância das coisas que consistem em suporte da memória, sobretudo afetivas. A opção da velha em passar a maior parte do tempo no quarto com seus guardados é também uma forma de reconstituição da memória fragmentária, como um apego a si mesma e à própria trajetória. Nesse sentido, a decisão de doar parte da coleção de trajes de candomblé é também uma forma de provocar a criação da terceira margem que vai além do paradoxo entre vida e morte.

Com a doação da coleção de trajes, Nóla optou por morrer adiando a própria morte, como fez a vida inteira sob a proteção de Oyá Igbalé. Esta não apareceu na exposição de forma evidente; sua identidade foi negada, como a de Florinda Anna do Nascimento, tanto nos textos de apresentação das vitrines como nas fichas técnicas. Ainda que não haja referências, Oyá Igbalé está representada pelo conjunto de peças usadas através do corpo de Nóla e segue assentada no Terreiro da Casa Branca, na casa dos ancestrais, *peji* de Exú, de onde agencia o movimento e a transformação de toda matéria orgânica que houver sobre a Terra, para além da coleção formada por Nóla Araújo. Oyá Igbalé chora pela morte da matéria orgânica, mas faz chover para brotar vida e reintegrar o axé.

Considerações de fechamento

Esta pesquisa reuniu interesses acadêmicos e experiências profissionais que cercaram a coleção de trajes como objeto, o candomblé e o museu como cenários e a curadoria como prática problematizadora e construtora de regimes discursivos. A morte surgiu como tema transversal pela indissociabilidade com o universo simbólico de Oyá Igbalé, co-proprietária da coleção, Orixá que transita na fronteira entre vida (*Ayiê*) e morte (*Orun*) devolvendo toda e qualquer matéria à Terra para que a restituição do *axé* assegure o ciclo contínuo da vida. A morte é metáfora para o esgotamento de significados do objeto submetido ao processo de musealização que destitui usos e institui valores o que se converte na sacralização museológica do objeto. A morte como realidade foi acentuada pela pandemia de Covid-19 durante a elaboração desse texto.

A imensurável dor da perda atravessa milhões de pessoas no mundo como um sentimento que abunda a solidão e a raiva. *Notas sobre o luto*, de Chimamanda Ngozi Adichie (2021), foi escrito após a morte do seu pai, em junho de 2020, no contexto da pandemia e parte da experiência individual para analisar as dimensões culturais que versam sobre a dor do luto como um sentimento coletivo. Pauta a importância da memória como experiência universal para reestabelecimento das forças e acautelamento da dor.

No contexto pandêmico, Ailton Krenak (2020) apresentou *Ideias para adiar o fim do mundo*, com base na personalização mãe Terra, dos seus rios e de suas montanhas a fim de superar ausências determinadas pelo sentido de viver em sociedade como única possibilidade de experiência de vida. Apartar-se da natureza e do universo subjetivo, nesse caso, é uma perda de capacidade de experimentar o simples prazer de estar vivo, dançar, cantar e contar histórias. Adiar o fim do mundo é acolher os povos originários, os indígenas, e a todas as pessoas que recusam a legitimidade dos seres humanos como superiores a outros seres. É interromper a marcha do ecocídio e evitar um desastre socioambiental para que haja equilíbrio entre morte e vida.

Assim como os povos indígenas, os descendentes de africanos reunidos na diáspora em famílias reorganizadas a partir de troncos linguísticos comuns (Iorubá, Ewé-Fon e Banto), têm na ancestralidade a relação de integração entre seres vivos e não vivos, naturais e sobrenaturais. O candomblé assegura a relação de povos da diáspora africana com a natureza, de modo que os orixás são representações ou manifestações de energias que atuam na conexão entre todos os

seres da Terra. Oyá é vento, é água, é borboleta, é pássaro, é fogo, é vida em constante transformação, assim como os demais orixás que estabelecem relações entre os planos existenciais por meio da natureza ou de objetos que a representam materialmente.

Para Oyá Igbalé, a morte representa a vida eterna baseada nos ciclos orgânicos de renascimento em outro plano de existência, como um processo natural de transmutação. No entanto, Oyá Igbalé preza pela longevidade para assegurar que as pessoas cumpram o caminho predeterminado pelo *ori* individual neste mundo o que fortalece a coletividade (*egbé*). Assim, suas oferendas (*ebós*) têm o objetivo de adiar a morte e garantir que o ciclo da vida seja cumprido com movimento, multiplicação e continuidade.

É por meio da ancestralidade que os povos originários e os descendentes de africanos conectam seres humanos e não humanos da Terra. As cosmologias que integralizam a noção de vida têm contribuído para mudanças de paradigmas e de práticas artísticas que decentralizam a produção do conhecimento por meio da arte afro-brasileira e a arte indígena que trazem nos discursos o universo subjetivo e a luta desses povos em defesa de questões ecológicas que repercutem nas questões étnico-raciais.

A obra do artista e curador Jaider Esbell ilustra a luta do povo Macuxi para ampliar a visibilidade da arte indígena contemporânea que, de acordo com o Museu de Arte Moderna de São Paulo – MAM-SP (2/11/2021)²⁰⁹, aborda “questões ecológicas, socioculturais e políticas, promovendo cosmovisões e narrativas indígenas, além de críticas à cultura canônica da história da arte”. De forma múltipla e interdisciplinar, Esbell atuou ainda como ativista, educador, escritor, promotor e catalizador cultural. O MAM-SP sediou sua última exposição intitulada *Moquém Surarî: arte indígena contemporânea*, na qual a reúne poéticas cosmológicas em diversos suportes visuais. Em 2 de novembro de 2021, durante a mostra, Esbell cometeu suicídio como a oferecer a morte da matéria, o próprio corpo, para pautar mortes epistêmicas no circuito das artes.

Dialeticamente, a arte se apresenta como cenário propício à elaboração de poéticas subjetivas e conceituais que transgridem o estatuto da própria arte. O discurso ativista implantado nas obras e nas curadorias voltadas para a arte afro-brasileira se concentra na autoidentificação e autodefinição de artistas negras, negros para questionar a suposta neutralidade da arte. (Patrícia H. COLLINS, 2016). Esta, como reflexo do bem-sucedido projeto

²⁰⁹ Fontes: <https://mam.org.br/2021/11/02/nota-de-pesar-pelo-falecimento-de-jaider-esbell/>; https://mam.org.br/exposicao/moquem_surari-arte-indigena-contemporanea/

colonizador que instituiu o patriarcado como estrutura social, atende à norma hegemônica (homem, cis, branco, hétero) que fragmenta e hierarquiza a sociedade a partir de marcadores de discriminação. A neutralidade, como parte do processo de recusa dos que dominam e oprimem (homem, branco, cis, hetero), mantém as impressões positivas de um sistema desigual e hierarquizado no qual a norma hegemônica, centro de poder branco, marginaliza a maioria das pessoas que passam a depender de brechas, fissuras e manobras para a atravessar os marcadores da desigualdade. (Grada KILOMBA, 2010).

O conceito interseccional articula o racismo, o sexismo e o capitalismo e foi pensado por feministas negras a partir da análise de suas próprias experiências como fragmento inobservado pelo feminismo branco e pelo movimento antirracista concentrado no homem negro. Nos países latinos e caribenhos, o caráter multirracial e pluricultural centraliza o capitalismo patriarcal, sistema articulado para esvaziar os sentidos políticos da vida privada e constituir as bases simbólicas e materiais de opressão. (Lelia GONZALES, 2020: 40). A colonialidade do poder, responsável pela classificação de raça e de superioridade de raça; do saber, que pratica o epistemicídio acadêmico; e do ser, que nega existências plurais, é um padrão de poder capitalista que institui marcadores sociais hierarquizados que sedimentam o sistema de dominação e opressão (Maria LUGONES, 2020; Ângela FIGUEREDO, 2017).

A abordagem decolonial levou em consideração a diáspora africana, de modo que se utilizou da etnofilosofia produzida no continente africano (MBITI 1990; WIREDU, 2002; MULUNDWE & TSHAHWA, 2007). Diferentemente do feminismo branco, sustentado na ideia de gênero como categoria universal ideal para o modelo de família nuclear comandada pelo homem, o patriarca, o mulherismo interpreta as experiências das mulheres negras com base na família não-generificada, uma vez que os papéis são definidos pela idade relativa baseada na antiguidade (Oyènké OYÈWÙMÍ, 2004; Sotunsa EBUNOLUWA, 2009).

Na família tradicional Iorubá, *Oko* (marido), *Omo* (criança/prole), *Iyaô* (esposa) e *Iyá* (mãe) não tem gênero especificado. *Iyá* é a categoria desejável pelas mulheres, pois representa poder político na organização de suas comunidades (Oyènké OYÈWÙMÍ, 2004). As mães se mantiveram como autoridades no processo diaspórico e reorganizaram as famílias desfeitas na travessia em torno do candomblé, no século XIX, liderado pela *Iyalorixá* (mãe dos orixás). *Iya Acalá*, *Iya Adetá* e *Iyá Nassô* são as *Iyás* da diáspora afro-atlântica que reuniram o poder das *Iyalodês*, *Gueledês* e *Iyamins*, grandes mães ancestrais, na fundação da Casa Branca. Da discussão, observamos a importância de analisar lógicas patriarcais transpostas para o sistema hierárquico do candomblé.

Na perspectiva decolonial, enquanto cultura material afro-brasileira, o traje de candomblé oferece caminhos de análise que se sobrepõem à dicotomia popular-erudito na arte, tanto pelo sistema simbólico que compreende, como pelo modo de produção autônoma, descentralizada e orgânica que representa. As escolhas teóricas, nesse caso, estão no entre caminho, no “cruzo”, como uma ação de transgressão dos parâmetros da colonialidade que “provoca deslocamentos e possibilidades, respondendo eticamente àqueles que historicamente ocupam a margem”. De outro modo, coteja as permanências colonialistas na arte (RUFINO, 2019: 73).

Os ritos são expressões que ampliam o universo estético pois dependem de objetos, gestos, ritmos e cantos para que a experiência do transe possa ser vivida, sentida, processada e compartilhada coletivamente. A informação estética contida nos ritos enuncia possibilidades artísticas que inspiram produções dissidentes transformadas em poéticas visuais que, situadas na experiência vivida, traduz cosmologias densas por meio de formas, cores e movimentos. Ao contrário, a apropriação por observação passiva do universo simbólico contido no rito, reduz o objeto original a mera inspiração artística. A oferta da coleção de trajes de candomblé como objeto de pesquisa em arte pautou debates acerca do objeto de arte canonicamente institucionalizado pelo sistema das artes, o que inclui os museus como equipamentos legitimadores dessa produção.

A doação da coleção de trajes de candomblé para o Museu do Traje e do Têxtil representa o desejo da usuária em vida, Nóla Araújo, de adiar a própria morte, uma vez que o Museu opera no arquivamento de memórias. Os objetos e coleções museológicas de caráter biográfico depõem em nome de suas usuárias ou proprietárias e traduzem, parcialmente, suas trajetórias. A musealização sistematiza e produz a informação para organização do conhecimento sobre objetos e coleções. O trânsito da coleção do Terreiro da Casa Branca para o Museu e da reserva técnica à sala de exposições, tensionou sua interpretação e contribuiu para a elaboração de discurso por meio da curadoria da exposição *Mulher fé e poesia: Centenário de Nóla Araújo* (2011), que destituiu a coleção de seus significados simbólicos e material de origem.

A subversão de ordem dos discursos enunciados pelas coleções e acervos museológicos, sejam ou não de caráter artístico, demanda a participação de agentes comprometidos com o reconhecimento de saberes e fazeres provenientes de povos marginalizados como meios de produção de conhecimentos descentralizados, inclusivos e decoloniais. Essa abertura de perspectiva sobre o campo das artes visuais atravessado pela antropologia e a filosofia

desestrutura a concepção de objeto de arte e propõe reorganizar o objeto museológico descentrado da tipologização de coleções e acervos que limitam as possibilidades de leituras, interpretações e discursos plurais.

De acordo com Hélio Santos Meneses Neto (2017: 11), os museus são espaços “privilegiados de acesso a disputas conceituais e políticas”, por isso interessa-nos confrontar a noção de arte afro-brasileira nas exposições e curadorias voltadas para o tema. Os discursos e narrativas elaborados, em geral, refletem as relações raciais no Brasil e suas ambiguidades, incertezas e estratégias de permanências. As diversas denominações da arte negra, preta, afro-diaspórica, afro-orientada ou afrodescendente, traduzem os usos e determinações que dão sentidos à arte afro-brasileira e contribuem para a definição e conceituação do termo, ainda que de forma incerta e irregular.

A arte afro-brasileira se cerca de uma produção dinâmica e em constante transformação, com o surgimento de novos artistas curadores e produtores negros, críticos aos modos de escrita e institucionalização da arte no país. Artistas como Rosana Paulino, cuja obra enuncia um discurso sintomático dos efeitos da invisibilização e silenciamentos de corpos negros, bem como Ayrson Heráclito, que assumiu o ativismo afro-brasileiro em sua obra ao “exotizar” a história e subverter a ordem do discurso, agenciam a elaboração de novas formas de pensar, conceber e conceituar a arte (MENESES NETO, 2017: 211).

A compreensão de cada museu sobre curadoria é construída com base nas práticas desenvolvidas na instituição e na especificidade de cada acervo que, por sua vez, define os processos museológicos. Como tal, a curadoria, nos termos discursivos apresentados em exposições museológicas, é um processo secundário, uma vez que o acervo induz e é induzido pelo discurso institucional. Nesse processo, o objeto adquire centralidade no estabelecimento de regimes discursivos. A falta de uniformização de práticas e procedimentos curatoriais nos museus gera incompreensão teórica do termo curadoria, de modo que a análise exige fragmentação para estudos sobre coleções caso a caso.

Nesta tese, a musealização é objeto empírico de análise como modelo metodológico que se utiliza das práticas que integram a cadeia operatória do processo. Transcorre da identificação do potencial do objeto em abordagens interdisciplinares para atribuir valor por meio da organização do conhecimento processado na pesquisa, documentação, conservação e exposição. A pesquisa museológica atravessa todas as etapas agenciam o objeto/coleção de um museu, mas está para além dele. Portanto, a pesquisa museológica compõe um sistema amplo de interpretação sobre o museu e sobre a sociedade que o criou.

Tais leituras resultam da análise de perdas, permanências e ressignificações interpretativas sobre coleções como também no confronto teórico e conceitual entre a estética tradicional e vigente. O traje de Oyá Igbalé provém de sistema simbólico diverso do Museu do Traje e do Têxtil de modo que a produção e organização dos conhecimentos deve atentar para o risco de perdas ou acréscimos de informações, uma vez que Nóla Araújo se dissocia da Orixá Oyá Igbalé. O trânsito é marcado por morte e renascimento do objeto que passa de utilitário, funcional e material para interpretativo, simbólico e imaginado o que determina a relação com outros objetos e agencias. Nesta pesquisa, há um retorno do objeto material musealizado ao universo simbólico e imaterial onde foi esteticamente experimentado, o Terreiro da Casa Branca.

No deslocamento geográfico e temático, o objeto passa de religioso a museal e é reconduzido à sua origem sagrada pela pesquisa museológica para preservar os sentidos simbólicos e atribuir valores que o situem, por aproximação ou distanciamento, no acervo geral da FIFB. A atribuição de valores de objetos musealizados representa outra forma de sacralização não religiosa que opera no contexto de instituições seculares e modernas e determinam o que deve ser mantido e o que deve ser descartado ou esquecido. O museu é um mecanismo relevante do sistema das artes, da cultura e do patrimônio, pois opera tanto nas lembranças como nos esquecimentos de modo a transformar memória em poder.

A saída do contexto ordinário do museu para o local de origem, dinamiza o repertório de representação, ressignifica sentidos e possibilita novas imaginações. Lançamos luz sobre os bastidores ao transformar os documentos produzidos na pesquisa em resultados visuais que preservam fazeres e saberes seculares o que trouxe para a cena trinta (30) padrões decorativos de rendas, bordados e aplicações, decalcados diretamente dos trajes e vetorizados para melhor compreensão das formas. Esses modelos constituem um catálogo de referências importante para a produção e circulação dos trajes no âmbito dos terreiros. A forma tradicional de confeccionar o traje, de acordo com Equede Sinha, está mantida nas emendas do ombro e sob a manga do camizu que preservou até mesmo as medidas do recorte o que confirma a eficácia da oralidade e do saber fazer na transmissão de conhecimentos sobre técnicas milenares.

A produção dos padrões artísticos que ornamentam os trajes de candomblé permitiu a leitura de símbolos religiosos e preferências estéticas recorrentes. A elaboração de documentação de pesquisa em arte é uma prática que pude observar nas coletas do Prof. Dr. Luiz Alberto Ribeiro Freire, que encomendou desenhos detalhados da coleção de Maquinetas, pequenos altares revestidos em papel dourado ou foleado a ouro recortado, para recuperar no

desenho os traços perdidos na obra original do Museu Henriqueta Catharino usada como modelo. Consolidei as práticas museológicas nos museus da FIFB onde desenvolvi pesquisas voltadas para a realização de exposições em diálogo com públicos diversos. As fichas de documentação da coleção Nóla Araújo desenvolvidas exclusivamente para esta pesquisa à luz da ficha do Museu, asseguram o registro e a organização da informação associada à produção de conhecimento sistematizado e reduzem o risco de perdas ou dissociações.

O agenciamento sobre a coleção Nóla Araújo, tanto no âmbito Museu e das práticas museológicas (documentação, conservação e exposição) como no âmbito acadêmico por meio desta pesquisa em artes, foi determinante para romper modelos epistêmicos de análise baseados em sistemas classificatórios de subordinação. O agenciamento está presente em todas as etapas de processamento técnicos e de trânsito do objeto, ora de forma arbórea que segue a política institucional centrada na genealogia de famílias brancas, ora como o rizoma, a partir do crescimento para além do Museu, da musealização e do rompimento com os regimes discursivos.

As agências coletivas e os agentes individuais, maquínicos ou humanos, atuam de forma determinante no trânsito do objeto e, por consequência, nas enunciações que incorpora e transmite. Atravessamentos, conexões, heterogeneidades e multiplicidades formam cadeias semióticas e rizomáticas apropriadas à análise desta coleção, que parte da experiência empírica da musealização do objeto religioso para elaborar tessituras aditivas, abertas, orgânicas e crescentes (DELEUZE & GUATTARI, 1995).

A musealização não é um acontecimento próprio dos museus e pode ocorrer para além deles. É o que ficou revelado na forma orgânica com que o Centro Cultural e Ateliê Vó Conceição adiciona, guarda, expõe e circula seu acervo em prol de atividades no âmbito da comunidade do Terreiro e do entorno. Os memoriais e museus de terreiros apresentam narrativas próprias que elegem as personalidades que constituem a história do *egbé* e expressam o cotidiano, as práticas e os saberes a partir de suas coleções. Entretanto, as formas de expor repetem a representação estática do objeto como repositório de memória afetiva, assim como nos museus.

As agências se dão ainda no plano sobrenatural, o que está marcado pela indissociável relação entre o corpo e a roupa que o veste ou entre a pessoa e a divindade que a toma durante o transe. A experiência dinâmica do transe de reviver os mitos a partir dos ritos estreita a natureza humana da sagrada. Na cena, corpo e roupa formam um conjunto visual que conecta o que pode ser visto e o que só pode ser sentido ou esteticamente experimentado. Apesar de ter

sido usada por Nóla, Oyá Igbalé é a dona da coleção de trajes de candomblé, de acordo com os preceitos religiosos, pois é para a Orixá que se prepara o enxoval.

O branco como cor da coleção, comungado à branquitude de Nóla, conectaram os trajes de Oyá Igbalé ao Museu do Traje e do Têxtil, uma vez que este era referência em conservação de têxteis brancos e, ser branca, empresária e escritora bem-sucedida, são categorias aderentes às demais coleções do museu provenientes de mulheres da elite baiana, desde 1933. Contudo, a coleção de trajes de candomblé de Nóla é precedida pela coleção de trajes de baiana de Florinda Anna dos Santos, adquirida por Henriqueta Catharino em 1946 para compor a coleção de arte popular até 2002.

O agenciamento das coleções que compõem o acervo da FIFB determina o trânsito dos objetos entre as coleções de arte popular, arte decorativa e trajes e têxteis modificando os regimes discursivos de cada uma e do acervo como um todo. Observamos que a categorização das coleções é demarcada por cinco momentos principais: a origem da coleção, entre 1923 e 1933, com mais três mil peças classificadas como *Micelânia, Arte Popular e Industria e Comércio*; o direcionamento para o traje e o universo feminino através de *Carta Aberta*, 1933, que solicitou doação para a criação do *Museu de Arte Antiga*, inaugurado em 1949; o crescimento exponencial da coleção de indumentária e enxovais femininos após a inauguração do *Museu de Arte Antiga* até a morte de Henriqueta, em 1969; a mudança do nome do Museu de Arte Antiga para Museu Henriqueta Catharino em homenagem à fundadora e o interesse destacado à coleção de artes decorativas; e, a partir de 1990, a retomada ao traje com vistas à conservação de têxteis e à moda em diálogo com a história da arte na criação do Museu do Traje e do Têxtil por Ana Lúcia Peixoto.

A coleção de arte popular apresenta uma diversidade de caminhos para desdobramentos desta pesquisa em arte e sobre coleções. Na coleta acessamos a coleção de bonecas de orixás que ingressaram no Museu de Arte Popular entre 1940 e 1960, descritas nos cadernos de registros como *bonecas de pano, pretas com olhos de contas*, além de descrever o traje de cada boneca, o que nos ajuda a identificar as relações que estabelecem no panteão dos orixás e mesmo o candomblé de origem. No atravessamento que o candomblé faz na coleção de arte popular identificamos um lenço comemorativo, em organza e barra azul arroxeadada, que tem ao centro: *Candomblés da Bahia. Ao redor, os deuses africanos: Oxalá, Oxum, Yansã, Omolú, Ogun, Oxum*. As descrições incluem atributos relacionados a Oxum, *Deusa menina das fontes e dos regatos*, reforçando centralidade dos agentes, em detrimento da instituição. Conclui-se que a relação entre o discurso institucional e os agenciamentos é dialética.

Dos caminhos que se abrem a partir da encruzilhada entre traje, candomblé e arte, articulados nesta pesquisa, observamos que os museus e memoriais de terreiros apresentam possibilidades de pesquisas transversais às artes, antropologia, ciências sociais, humanas e da natureza. Traje e corpo em rito formam um conjunto visual que depende da experiência estética para ser acessado nas dimensões simbólicas. Por isso, as poéticas visuais relacionadas aos ritos fundamentais do candomblé são pouco compreendidas em leituras críticas ou históricas evidenciando o estreitamento do sistema que controla e legitima a arte. A afinidade de arte e paisagismo está presente na conexão que o candomblé estabelece com o meio ambiente e com os objetos da cultura material e obras de arte que habitam o território religioso. Apaoká e Dankô, árvores-orixás, nos interessam de modo particular nos desdobramentos desta pesquisa.

O uso do traje de *Iyabá* em corpos masculinos tangenciou este trabalho, mas não penetrou na estrutura do texto, uma vez que a Casa Branca, desde sua fundação, não inicia homens e esse tema é tido como indelicado entre as *Iyás* e membros do *egbé*. A matrilinearidade como estrutura política organiza o terreiro através da hierarquia sacerdotal centralizada nas mulheres. Aqui foi observada como um conceito desenvolvido por Ruth Landes sob influência de ideias conservadoras e masculinistas como estratégia de exclusão aos corpos LGBTQI+ que, de forma crescente, lideravam os candomblés de caboclos. As questões relacionadas a sexualidade, gênero e corporalidade atravessam a construção do conceito de matrilinearidade e reverberam no traje da Orixá.

A curadoria da exposição de longa duração do Museu do Traje do Têxtil de 2002 teve a análise prejudicada pela formatação das máquinas da FIFB, em 2011, que apagou os registros da gestão de Ana Lúcia Peixoto. Para a reconstituição do projeto museográfico a partir de documentos, contatamos Luiz Antonelle e Solange Godoi, consultores de curadoria da Fundação Vitae. Para analisar o diálogo entre arte contemporânea e moda contatamos Tanira Fontoura e Déa Márcia, produtoras da exposição *Tramas, tramas e tramas*, curadoria de Ana Lúcia com consultoria de Raul Lody, realizada em 2011. O material solicitado foi recuperado nos órgãos de fomento e financiamento das ações, entretanto, não foi possível trabalhá-lo no tempo desta análise, mas poderá ser aproveitado em trabalhos futuros. Igualmente, a discussão sobre curadoria artística, museológica ou especializada funda desdobramentos de pesquisas futuras.

Concluimos que o museu é um equipamento cultural e espaço de disputa de poderes que produz conhecimentos a partir das formas de representação social. Em suas performances, os museus têm operado na reafirmação de hegemonias com base na detenção da memória para

escrita da história. Essa condição lhes acrescenta, dialeticamente, a tarefa de se inserirem na perspectiva interseccional de gênero, de raça e de classe, além de outras camadas intermediárias a estas, para advertir as sobreposições que hierarquizam as coleções e acervos musealizados, independentemente da tipologia, no espelhamento de marcadores hegemonicamente estabelecidos na sociedade.

O contexto pandêmico foi determinante para escolhas teóricas e conceituais, sobretudo pela relação que a Orixá estabelece com a ancestralidade por meio da restituição do *axé*. A pandemia afetou as entrevistas e a distância física dos terreiros possibilitou lembrar o caminho já percorrido e o meu trânsito nesses espaços articulados à trajetória profissional e pessoal, o enredo, o *ori*, conduzindo as escolhas epistêmicas para o encontro com o objeto. Nesse processo, Grada Quilomba foi fundamental para me situar no fluxo e refluxo entre a margem e o centro e identificar os mecanismos de silenciamento para superá-los.

Nasci em um Quilombo, atualmente chamado de Ramos, povoado do Município de Presidente Dutra, Bahia, a 470km da capital do estado. Em Salvador, durante formação em Museologia, residi na Residência Universitária da UFBA (R3), situada à Avenida Araújo Pinho, em frente à Escola de Belas Artes (EBA), no mesmo corredor cultural onde também se concentra a Escola de Teatro e de Música da UFBA, o que garantiu o acesso às produções de arte e à inserção no circuito cultural e artístico da cidade. A proximidade física da EBA colaborou para uma concentração maior de disciplinas em artes durante a graduação e, conseqüentemente, o direcionamento da vida profissional e social. Como pessoa da zona rural, ter uma área verde para respirar no centro da cidade era uma necessidade, por isso, tanto as mangueiras da EBA como a área verde dos terreiros foram espaços significativos para persistências e permanências.

A *Iyá Egbé* do Afonjá, Profa. Dra. Vanda Machado, *Egbome Vanda de Oxum* (2021)²¹⁰, definiu a universidade como um lugar de cura, tanto quanto o terreiro, uma vez que é “um lugar de libertação” por meio do conhecimento e do pensamento. Ofertar objetos de pesquisa anticolonialistas como proposta de novas abordagens ou formas de produção de conhecimento constitui parte desse processo de cura, sobretudo a partir da tomada de consciência política, histórica e ancestral. Morei e estudei na UFBA, agora eu moro e trabalho na UnB. O candomblé e a universidade pública têm assegurado essa cura de forma processual e permanente.

²¹⁰ Webinário *Sesquicentenário de Mãe Aninha: quero ver meus filhos com anel no dedo, aos pés de Xangô*. Organizado pelo Ilê Axé Opô Afonjá e a UNEB em 13 de julho de 2021. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=PogtOLnCE0Y>

Referências bibliográficas

- ABIMBOLA, Wande. *A concepção ioruba da personalidade humana*. (Trad. Luiz L. Marins). Centre National de la Recherche Scientifique: Paris, 1981. (Trabalho apresentado no Colóquio Internacional para A Noção de Pessoa na África Negra, Paris, França, 1971).
- ADICHIE, Chimamanda. *Notas sobre o luto*. 1ª Edição: Companhia das Letras, São Paulo, 2021.
- _____. *Sejamos todos feministas*; Tradução Christina Baum. 2014.
- AKOTIRENE, Carla. *Oxum é fundamento epistemológico: um diálogo com Oyèronké Oyèwúmi*. Revista Carta Capital [online], 21 de outubro de 2019. Disponível em: <https://www.cartacapital.com.br/opiniaio/osun-e-fundamento-epistemologico-um-dialogo-com-oyeronke-oyewumi/>. Republicado pelo Portal Gueledés [online], em 22 de outubro de 2019. Disponível em: <https://www.geledes.org.br/osun-e-fundamento-epistemologico-um-dialogo-com-oyeronke-oyewumi/>
- ALVES, Marieta. Henriqueta Martins Catharino – sua vida e sua obra. Salvador, 5 de outubro de 1970. In.: PEIXOTO, Ana Lucia Uchoa (Org.) *Museu do traje e do Têxtil*. FIFB: Salvador, 2003.
- ANDRADE, Rita Morais de. *Indumentária nos Museus Brasileiros: a invisibilidade das coleções*. In: *MUSAS, Revista Brasileira de Museologia*, Brasília: Instituto Brasileiro de Museus, n.7, 2016.
- ARANTES, Otilia Beatris Fiori. *Notas sobre o método crítico de Gilda de Mello e Souza*. USP: *Discurso*, n. 35, São Paulo, 2005. Pag. 11- 27.
- ARAÚJO, Nóla. *Crônicas de um tempo*. Ed. Ianamá: Salvador, 2000.
- ARCOVERDE, Mariana Torreão Brito. *Gênero e interseccionalidade: chaves de leitura para um feminismo latino-americano*. São Paulo: USP: *Anais do II Simpósio Internacional Pensar e Repensar a América Latina*, 2016.
- ARGAN, Julio Carlo. *A história da Arte disciplina luminosa*. Revista UFMG, Belo Horizonte, v. 21, n. 1 e 2, p. 222-245, dez/2014.
- ARRUDA, Angela. *Teoria das Representações Sociais e Teorias de Gênero*. Cadernos de Pesquisa, n.º 117, 2002. Disponível em: www.scielo.br/pdf/cp/n117/15555.pdf
- BAHIA, Carla. *Iansã: mãe nove vezes*. In.: GOVERNO DO ESTADO/SECRETARIA DE CULTURA/IPAC. *Festa de Santa Bárbara*: Fundação Pedro Calmon: Salvador, 2010. (Cadernos do IPAC, 5).
- BASTIDE, Roger. *O Candomblé da Bahia: rito nagô*. (Trad. M^a Isaura P. de Queiroz). 3ª Ed.: Editora Nacional: São Paulo, 1978.
- BASTIDE, Roger. *Arte e Sociedade*. (Trad. Gilda de Mello e Souza). 2ª Edição: Companhia Editora Nacional da USP: São Paulo, 1971.
- BASTIDE, Roger. *As religiões africanas no Brasil: contribuição a uma sociologia das interpretações das civilizações*. Segundo volume: Editora USP: São Paulo, 1971.
- BASTOS, Sônia Maria. *Mulher, fé e poesia: centenário de Nóla Araújo*. Discurso proferido na inauguração da exposição em 24/01//2011. Arquivo FIFB.
- BELTING, Hans. *Imagem, mídia e corpo: uma nova abordagem à Iconologia*. Ghrebh – Revista

de Comunicação Cultural e Teoria da Mídia: São Paulo, julho/2006, nº 8.

BERNABÓ, Hector P. (Caribé); ARAÚJO, Emanuel. *Iconografia dos deuses africanos no candomblé da Bahia*. Editora Raizes Artes Gráficas, São Paulo, 1980.

BRANDÃO, Geronice Azevedo. *Equede a mãe de todos: Terreiro da Casa Branca*. Organização: Alexandre Lyrio e Dadá Jaques. Editora Barabô: Salvador, 2016.

BRITTO, Clovis Carvalho. *Gramática expositiva das coisas: a poética alquímica dos museus-casas de Cora Coralina e Maria Bonita*. EDUFBA: Salvador, 2018.

BRITTO, Clovis Carvalho; AGUIAR, Fernando José; AGUIAR, Janaina Couvo. *Encruzilhadas museológicas: ressonâncias da presença/ausência de Exu no Museu Afro-Brasileiro de Sergipe*. Nova Série: São Paulo, 2019. *Anais do Museu Paulista*, V. 27, p. 1-29.

BRULON, Bruno. *Os objetos de museu, entre a classificação e o devir*. Informação & Sociedade, João Pessoa, v.25, n.1, p. 25-37, jan./abr. 2015.

BRULON, Bruno. *Passagem da Museologia: a musealização como caminho*. Museologia e Patrimônio, Unirio, Rio de Janeiro, Vol. 11, Nº 2, p. 189-210, 2018.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Definição de curadoria: os caminhos do enquadramento, tratamento e extroversão da herança patrimonial. In: *Caderno de diretrizes museológicas 2* [S.l: s.n.], 2008.

CALASANS Neto. In: ENCICLOPÉDIA Itaú Cultural de Arte e Cultura Brasileira. São Paulo: Itaú Cultural, 2021. Disponível em: <https://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa5547/calasans-neto>. Acesso em: 11 de agosto de 2021.

CALAZANS NETO. *Pinturas & Gravuras*. Textos de Myriam Fraga, Matilde Mattos e Wilson Rocha. CENTRO CULTURAL CORREIOS, 2005. Catálogo.

CANCLINI, Nestor Garcia. *A produção simbólica: teoria em sociologia da arte*. (Trad. Gloria Rodrigues). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1979. 118 p.

CANDAU, Joel. *Memória e Identidade*. Maria Leticia Ferreira (Trad.). Ed. Contexto: São Paulo, 2012.

CARDOSO, Ângelo Nonato Natale. *A linguagem dos tambores*. Escola de Música: PPG-Etnomusicologia: UFBA: Salvador, 2006. V – 1. (Tese de doutorado)

CARDOSO, Lourenço. *Branquitude acrítica e crítica: a supremacia racial e o branco anti-racista*. In.: Revista Latino-americana de ciências sociais. 8(1), p. 607-630, 2010.

CARNEIRO, Aparecida Sueli. *A Construção do Outro como Não-Ser como fundamento do Ser*. São Paulo: FEUSP, 2005. (Tese de doutorado).

CARNEIRO, Edson. *Candomblés da Bahia*. Apresentação de Raul Lody. 9ª edição: WMF Martins Fontes, São Paulo, 2008. (Coleção Raízes).

CARNEIRO, Sueli. *Enegrecer o Feminismo: A Situação da Mulher Negra na América Latina a partir de uma perspectiva de gênero*. 2011. In: <https://www.geledes.org.br/enegrecer-o-feminismo-situacao-da-mulher-negra-na-america-latina-partir-de-uma-perspectiva-de-genero/>. Acesso em: 23 de agosto de 2018.

CARNEIRO, Sueli; CURY, Cristiane. *O poder feminino no culto dos orixás*. Guerreiras de natureza: mulher negra, religiosidade e ambiente. Elisa Nascimento. Grupo editorial summu. 2008.

CARVALHO, Renata Simoni Homem. *Baobá: Ayrson Heráclito e a Árvore da Vida*. UNB: Brasília, 2018. (Tese).

CARVALHO, Vânia Bezerra de. **Mestre Abdias**: o último artesão do pano da costa. Salvador, 1982. 20p. In: FREIRE, Luiz Alberto Ribeiro; HERNANDEZ, Maria Hermínia (Org.). *Dicionário Manuel Queirano de arte na Bahia*. Salvador, 2014. Disponível em: <http://www.dicionario.belasartes.ufba.br/wp/?verbete=mestre-abdias-e-o-pano-da-costa&letra=&key=abdias%20e%20o%20pano%20da%20costa&onde=tudo>

CASTILLO, Lisa Del. *A Fotografia e seus usos no Candomblé da Bahia* LIMA, Ary. (org.) *Pontos de Interrogação*, v. 3, n. 2, jul./dez. 2013 Revista do Programa de Pós-Graduação em Crítica Cultural Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Campus II, Alagoinhas, Bahia.

CASTILLO, Lise Earl. *Bamboxê Obitikô e a expansão do culto aos orixás (século XIX)*: uma rede religiosa afroatlântica. Revista Tempo [online], Niterói, Vol. 22, n. 39, p. 126-153, jan-abr, 2016.

CASTILLO, Lise Earl. *Entre a oralidade e a escrita: a etnografia nos candomblés da Bahia*. EDUFBA: Salvador, 2010.

CERAVOLO, Suely. *Exposições temporárias para as “senhoras e senhoritas” da sociedade baiana: o discurso performativo do Instituto Feminino da Bahia (1920 a 1968)*. ANPHU: Sergipe, 2016. Anais Eletrônico. Em: http://www.encontro2016.se.anpuh.org/resources/anais/53/1486583730_ARQUIVO_1472552711_ARQUIVO_CERAVOLOANPUHrevisto08.016k.pdf

CERÁVOLO, Suely. *O Museu do Estado da Bahia, entre ideais e realidades (1918 a 1959)*. Anais do Museu Paulista. [online]. 2011. Vol. 19, nº 1, PP. 189-246. ISSN 0101-4714.

CHAGAS, Mário. Em busca do documento perdido: a problemática da construção teórica na área de documentação. In: *Museália*. Rio de Janeiro: JC. Editora, 1996.

COELHO NETTO, José Teixeira. *Dicionário Crítico de Política Cultural*. São Paulo: Iluminuras, 2004.

COELHO NETTO, José Teixeira. *Introdução a teoria da informação estética*. Vozes: Petrópolis, 1973.

COLLINS, Patrícia Hill. *Aprendendo com aoutsider within: a significação sociológica do pensamento feminista negro*. Revista Sociedade e Estado – Volume 31 Número 1 Janeiro/Abril 2016.

CONDURU, Roberto. *Arte da África, criação crítica: Carl Einstein, arte da África, historiografia da arte*. *Arte & Ensaio*, Revista PPGAV/EBA/UFRJ, nº 30, dez. 2015.

CORRÊA, Mariza. *O mistério dos orixás e das bonecas: raça e gênero na antropologia brasileira*. Revista Etnográfica, Vol. 4 (2), 2000.

CORREA, Paulo Barbosa. *Lélia Gonzales: o feminismo negro no palco da história*. ABravídeo: Brasília, 2015. (Projeto Memória da Fundação Banco do Brasil).

CRANE, Diana. *A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade nas roupas*. Trad. Cristiana cimbra. 2ª Edição. SENAC: São Paulo, 2006.

CRAVO NETO, Mario. *A flecha em Repouso*. Paulo Darzé Galeria de Arte: Salvador, 2008. (Catálogo da exposição em março de 2008).

CRAVO NETO, Mario. *O tigre do Dahomey, a serpente de Whidah*. Paulo Darzé Galeria de Arte: Salvador, 2004. (Catálogo da exposição em dezembro de 2004).

- D'INCAO Maria Ângela. Mulher e família burguesa. In: PRIORE, Mary Del. *História das Mulheres no Brasil*. Contexto: São Paulo, 2015.
- DAVIS, Angela. *Mulher, Raça e Classe*. 1ª Edição: The Women's Press, Ltda: Grã Bretanha, 1982. (Tradução livre Plataforma Gueto, 2003).
- EBUNOLUWA, Sotunsa Mobolanle. *Feminismo: a busca por uma variante africana*. Tradução para uso didático de EBUNOLUWA, Sotunsa Mobolanle. *Feminism: The Quest for an African Variant*. The Journal of Pan African Studies, vol.3, n.1, 2009, p. 227-234, por Luana Cristina Muñoz Roriz.
- FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. Difusão Européia do Livro: São Paulo, 1979.
- FIGUEREDO, Ângela. *Descolonização do conhecimento no século XXI*. In.: SANTIAGO, Ana Rita; CARVALHO, Juvenal C. de; BARROS, Ronaldo C. Sena; SILVA, Rosângela S. (Org.). *Descolonização do conhecimento no contexto afro-brasileiro*. UFRB: Cruz das Almas, 2017.
- FLORES, Joana Angélica. *Mulheres negras e museus de Salvador: diálogo em preto e branco*. Halley: Salvador, 2017.
- FOUCAULT, Michel. *Arqueologia do saber*. 6 ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2002.
- FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. (Trad. Laura Fraga Sampaio). 5ª Edição: São Paulo: Edições Loyola, 1999. (Aula inaugural do College de France, pronunciada em 2 de novembro de 1970).
- FREITAS, Ivana Silva. *O ponto e a encruzilhada: a poesia negra rasurando a memória, a história e a literatura oficial através da intertextualidade*. Instituto de Letras: UFBA: Salvador, 2015 (Tese de doutorado).
- FREITAS, James Deam Amaral. *Continuidade e ruptura nos estudos de gênero – historiografia de um conceito*. In: OPSIS, Catalão, v. 11, n. 1, p. 15-30, janeiro/junho de 2011.
- FRONER, Yacy-Ara. *Reserva Técnica*. LACICOR: EBA: UFMG, Belo Horizonte: 2008. (Tópicos em Conservação Preventiva 8).
- GONÇALVES, José Reginaldo Santos. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. IPHAN: Brasília, 2007. (Coleção Museu Memória e Cidadania).
- GONZALES, Lélia. Por um feminismo afro-latino-americano. In: *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Org. HOLLANDA, Heloisa Buarque. Bazar do Tempo: Rio de Janeiro, 2020.
- GOVERNO DO BRASIL; IPHAN. *Ofício das Baianas de Acarajé*. Dossiê 6. Em: http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/Dossie_oficio_baianas_acaraje.pdf
- GROSSI, Miriam (orgs.). *Masculino, Feminino, Plural*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998. Pp. 1-17. In: http://projcnpq.mpbnet.com.br/textos/epistemologia_feminista.pdf
- HOLLANDA, Heloisa Buarque. *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. (Organização). Bazar do Tempo: Rio de Janeiro, 2020.
- HUCHET, Stéphane. *Fragments de uma teoria da arte*. Editora da USP: São Paulo, 2012.
- ICOM. *Museum International – Revista do Conselho Internacional de Museus (ICOM), “Gender Perspectives”*, Volume 59, No. 4, 2007.
- IVO, Sônia. *Iconografia*. In.: GOVERNO DO ESTADO/SECRETARIA DE CULTURA/IPAC. *Festa de Santa Bárbara*: Fundação Pedro Calmon: Salvador, 2010. (Cadernos do IPAC, 5).

- JESUS, Jéssica Oliveira de. *A Máscara: Grada Kilomba*. (Trad.) Cadernos de Literatura em Tradução, Especial negritude e tradição. n. 16, p. 171-180, 2016.
- KERN, Maria Lucia Bastos. *Imagem, historiografia, memória e tempo*. Revista Arte e cultura: Uberlândia. Vol. 12, nº 21, pag. 9-21, julho/dezembro de 2010.
- KILOMBA, Grada. *Memórias da Plantação: Episódios de racismo cotidiano*. Tradução: Jess Oliveira. 1ª Edição: Cobogó: Rio de Janeiro, 2019.
- KNAUSS, Paulo. *O desafio de fazer história com imagens: arte e cultura visual*. ArtCultura, Uberlândia, V. 8, n. 12, p. 97-115, jan-jun, 2006.
- KRENAK, Ailton. *Ideias para adiar o fim do mundo*. 2ª Edição: Companhia das Letras, São Paulo, 2020.
- LANDES, Ruth. *A cidade das Mulheres*. Trad.: Maria Lucia de E. Silva. 2ª Edição: UFRJ: Rio de Janeiro, 2002.
- LARAYA, Roque. *Registro do ofício das baianas de acarajé de Salvador, Ba*. Relatório final, Salvador, 1º de dezembro de 2004. Disponível em: <http://portal.iphan.gov.br/uploads/ckfinder/arquivos/BaianasdeAcarajeParecer.pdf>.
- LIMA, Alliny Raphaele Vitor De. *Olhares e Críticas Feministas sobre a Museologia: Mapeamento e Museu Virtual*. Monografia do Bacharelado em Museologia da Universidade Federal de Goiás, 2017.
- LIMA, Vivaldo da Costa. *A anatomia do acarajé*. Corrupio: Salvador, 2010.
- LIMA, Vivaldo da Costa. *O conceito de nação nos candomblés*. Apresentado no Colóquio Negritude e América Latina, Dakar, Senegal, 7 a 15 de janeiro de 1974.
- LODY, Raul. *Moda e História: a indumentária das mulheres de fé*. [Fotografias de Pierre Fatumbi Verger]. Editora SENAC, São Paulo, 2015.
- LODY, Raul. *O negro no museu brasileiro: construindo identidades*. Bertrand Brasil, rio de Janeiro, 2005.
- LOPES, Maria Margaret. *Bertha Lutz e a importância das relações de gênero, da educação e do público nas instituições museais*. In: *MUSAS: Revista Brasileira de Museologia*, n. 2. Brasília: Departamento de Museus e Centros Culturais, p. 41-7, 2006.
- LUGONES, María. *Colonialidade e gênero*. In: *Pensamento feminista hoje: perspectivas decoloniais*. Org. HOLLANDA, Heloisa Buarque. Bazar do Tempo: Rio de Janeiro, 2020.
- MARQUES, Luiz; MATTOS, Cláudia; ZIELINSKY, Mônica; CONDURÚ, Roberto. *Existe uma arte brasileira?* Perspective: Brasil, 2013.
- MARTINEZ, Elisa de Souza. *Entre curadorias e exposições: conceito em trânsito*. Jornal da Abca. Revista Arte & Crítica. Nº 43, ano XV, setembro de 2017.
- MARTINS, Cléo. *Nanã: a senhora dos primórdios*. Pallas: Rio de Janeiro, 2011.
- MATA, Inocência. *Estudos pós-coloniais: Desconstruindo genealogias eurocêntricas*. *Civitas*, Porto Alegre, v. 14, n. 1, p. 27-42, jan.-abr. 2014.
- MATTOSO, Kátia M. de Queirós. **A Bahia ela mesma**. In: BIBLIOTECA NACIONAL. *Iconografia Baiana do Século XIX na Biblioteca Nacional*. Edições Biblioteca Nacional, Rio de Janeiro, 2005.
- MELLO E SOUZA, Gilda de. *O espírito das roupas: a moda no século XIX*. São Paulo, Companhia das Letras, 1987.

- MENEZES NETO, Hélio Santos. Entre o visível e o oculto: a construção do conceito de arte afro brasileira. PPGAS-USP: São Paulo 2018. (tese de doutorado).
- MONTEIRO, Aline Oliveira T. *Para além do “Traje de Crioula”*: um estudo sobre materialidade e visualidade em saias estampadas da Bahia oitocentista. FAV: UFG: Goiania, 2012. (dissertação de mestrado).
- MORO, Fernanda Camargo. *Museus*: aquisição/documentação. Livraria Eça, Rio de Janeiro, 1986.
- MULUNDWE, Banza Mwepu; TSHAHWA, Muhota. *Mito, Mitologia e Filosofia Africana*. Tradução para uso didático de MULUNDWE, Banza Mwepu; TSHAHWA, Muhota. Mythe, mythologie et philosophie africaine. Mitunda. Revue des Cultures Africaines. Volume 4, Numéro spécial, octobre 2007, p. 17-24 por Kathya Barbosa Fernandes e Aurélio Oliveira Marques.
- MUSEU AFRO BRASIL. *Yêdamaria*. Imprensa Oficial do Estado de São Paulo: São Paulo, 2006. (Catálogo com vários autores).
- NASCIMENTO, Ana M^a Barbosa. *Pespontos no traje de candomblé*: os trajes sagrados de Nóla Araújo. UFBA-EBA-PPGAV: Salvador, 2016. Dissertação de mestrado.
- NASCIMENTO, Ana M^a Barbosa; FACTUM, Ana Beatriz Simon. *Os trajes sagrados de Nóla Araújo*. Moda Documenta: Museu Memória e Design, Ano II, n. 1, maio/2015.
- NASCIMENTO, Anna Amélia Vieira. *Memória da Federação das Indústrias do Estado da Bahia*. FIEB: Salvador, 1997.
- NASCIMENTO, Wanderson Flor. *Sobre os candomblés como modo de vida*: Imagens filosóficas entre Áfricas e Brasis. *Ensaio Filosóficos, Volume XIII – Agosto/2016*.
- NOBRE, Maria de Lourdes; LOPES, Goya. *Técnica de elaboração do pano da costa*. In.: GOVERNO DO ESTADO/SECRETARIA DE CULTURA/IPAC. Pano da Costa. Fundação Pedro Calmon: Salvador, 2009. (Cadernos do IPAC, n^o 1).
- ODEBRECHT. *Carybé e Verger*: Gente da Bahia. 2^a Edição: Solisluna Design Editora: Fundação Pierre Verger: Salvador, Bahia, 2012. (Coleção Entre Amigos).
- OLIVEIRA, Ana Audebert Ramos. *Gênero, mulher e indumentária no museu*: A coleção Sophia Jobim do Museu Histórico Nacional. PPG-Museologia e Patrimônio: Unirio/MAST, 2018.
- OLIVEIRA, Ana Audebert; WICHERS, Camila A. de Moraes; QUEIROZ, Marijara S. *Interfaces críticas entre museologia, museus e gênero*. In: ARAÚJO, Bruno Melo; SEGANTINI, Verona C.; MAGALDI, Monique; HEITOR, Gleyce Kelly M. (Org.) *Museologia e suas interfaces críticas: museu, sociedade e os patrimônios*. [recurso eletrônico]. Ed. UFPE: Recife, 2019.
- OLIVEIRA, Ana Karina Rocha. *Museologia e ciência da informação*: distinções e encontros entre áreas a partir da documentação de um conjunto de peças de roupas brancas. Dissertação (Mestrado). Escola de Comunicações e Artes: Universidade de São Paulo (USP): São Paulo, 2009.
- OLIVEIRA, Joana. *Grada Kilomba*: “o colonialismo é a política do medo. É criar corpos desviantes e dizer que nós temos que nos defender deles”. *Jornal El País*: Caderno de Cultura, 12-09-2019. Em: https://brasil.elpais.com/brasil/2019/08/19/cultura/1566230138_634355.html
- OLIVEIRA, Rafael Soares. *Feitiço de Oxum*: um estudo sobre o Ilê Axé Iyá Nassô Oká e suas relações em rede com outros terreiros. UFBA: PPGCS: Salvador, 2005. (tese de doutorado).

ORUKA, H. Odera. *Quatro tendências da atual Filosofia Africana*. Tradução para uso didático de ORUKA, H. Odera. Four trends in current African philosophy. In: COETZEE, Peter H.; ROUX, Abraham P.J. (eds). *The African Philosophy Reader*. New York: Routledge, 2002, p. 120-124, por Sally Barcelos Melo.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. *A invenção das mulheres: construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*. Tradução: Wanderson Flor do Nascimento. Bazar do Tempo: Rio de Janeiro, 2021.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. *Conceituando o gênero: os fundamentos eurocêntricos dos conceitos feministas e o desafio das epistemologias africanas*. Concepts, Methodologies and Paradigms. CODESRIA Gender Series. Volume 1, Dakar, CODESRIA, 2004, p. 1-8 Tradução para uso didático por Juliana Araújo Lopes.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. *Laços familiares/ligações conceituais: notas africanas sobre Epistemologias feministas*. Family bonds/Conceptual Binds: African notes on Feminist Epistemologies. Signs, Vol. 25, No. 4, Feminisms at a Millennium (Summer, 2000), pp. 1093-1098. Tradução para uso didático por Aline Matos da Rocha.

OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. *Visualizing the Body: Western Theories and African Subjects in: OYĚWÙMÍ, Oyèrónké. The invention of women: making an African sense of western gender discourses*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1997, p. 1-30. Tradução para uso didático por Wanderson Flor do Nascimento.

PALMA, Jane. *Mulher, fé e poesia: centenário de Nóla Araújo*. Projeto de exposição de 06/01/2011. Arquivo FIFB.

PANOFSKY, Erwin. *Significado nas artes visuais*. 2ª edição: São Paulo: Perspectiva, 1979.

PASIONE, Rosane. ROSA, Carolina Lucena (Trad.). *O projeto de classificação dos museus-casa: a conclusão da primeira fase e resultados*. Ibram: Revista Musas Nº 5. Ano 7. 2011.

PASSOS, Elizete Silva. *Mulheres moralmente fortes*. Gráfica Santa Helena: Salvador, 1993.

PASSOS, Elizete Silva. *O feminismo de Henriqueta Martins Catharino*. Gráfica Santa Helena: Salvador, 1992.

PASSOS, Marlon Marcos Vieira. *Oyá-Bethânia: os mitos de um orixá nos ritos de uma estrela*. UFBA: Salvador, 2008. (Dissertação).

PAULA, Tereza Cristina Toledo de. *O tecido como assunto: os têxteis e a conservação nas revistas e catálogos dos museus da USP (1895 - 2000)*. Anais do Museu Paulista: São Paulo, v.13. n.1. p. 315-371. jan. - jun. 2005.

PEIXOTO, Ana Lucia Uchoa. O Museu do Traje e do Têxtil. In.: PEIXOTO, Ana Lucia Uchoa (Org.). *Museu do traje e do Têxtil*. FIFB: Salvador, 2003. (Catálogo do Museu).

PINACOTECA DE SÃO PAULO. *Grada Kilomba: desobediências poéticas*. Exposição. Pinacoteca do Estado de São Paulo: São Paulo, 2019. Catálogo digital. 81p. Em: http://pinacoteca.org.br/wp-content/uploads/2019/07/AF06_gradakilomba_miolo_baixa.pdf

PINACOTECA DE SÃO PAULO. *Rosana Paulino: a costura da memória*. Exposição. Pinacoteca do Estado de São Paulo: São Paulo, 2019. 106 p. Catálogo digital em: http://pinacoteca.org.br/wp-content/uploads/2019/07/AF_ROSANAPaulino_18.pdf

PONTES, Heloisa. *Moda e modos: uma leitura enviesada de O espírito das roupas*. Campinas: Unicamp: Cadernos Pagu (22) 2004: pp.13-46.

PRANDI, Reginaldo. Ilustração de Pedro Rafael. *Mitologia dos Orixás*. 1ª edição: Companhia

das Letras, 2001.

PRANDI, Reginaldo. *O candomblé e o tempo: concepções de tempo, saber e autoridade da África para as religiões afro-brasileiras*. Revista Brasileira de Ciências Sociais, Vol. 16, nº 47, outubro/2001.

PUGLIESE, Vera. *A problematização do método panofskyano na historiografia da arte*. In Caderno de resumos e Anais do 6º. Seminário Brasileiro de História da Historiografia. Ouro Preto: EdUFOP, 2012.

QUEIROZ, Marijara. *O Museu de Arte Antiga do Instituto Feminino da Bahia e o colecionismo de Henriqueta Martins Catharino*. In: BRITTO, Clovis Carvalho; CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da; CERÁVOLO, Suely Moraes (org.). **Estilhaços da memória: o Nordeste e a reescrita das práticas museais no Brasil**. Goiânia: Editora Espaço Acadêmico; Salvador [BA]: Observatório da Museologia na Bahia [UFBA/CNPq], 2020. Ebook (356 p.).

QUEIROZ, Marijara S. *De escola para mulheres a museu feminino: o colecionismo de Henriqueta Martins Catharino*. Anais eletrônicos do 15º Seminário Nacional de História da Ciência e da Tecnologia. Florianópolis, 2016. Disponível em: https://www.15snhct.sbhct.org.br/resources/anais/12/1474401190_ARQUIVO_DatosMarijaraa_djuntossintitulo02410.pdf

QUEIROZ, M. *Memória e morte como tema e discurso de museus e coleções*. Anais do II Seminário Brasileiro de Museologia - Sebramus: Recife, 2016. Disponível Em: <http://www.sebramusrepositorio.unb.br/index.php/2Sebramus/2sebramus/paper/view/582>

RAGO, Margareth. *Epistemologia Feminista, Gênero e História*. In: PEDRO, Joana; GROSSI, Miriam (orgs.). *Masculino, Feminino, Plural*. Florianópolis: Ed. Mulheres, 1998. Pp. 1-17. In: http://projcnpq.mpbnet.com.br/textos/epistemologia_feminista.pdf

RECHT, Roland. *A escrita da História da Arte diante dos modernos: observações a partir de Riegl, Wölfflin, Warburg e Panofsky*. Art& Ensaios – Revista do PPGAV/EBA/UFRG, n. 30, dezembro de 2015.

REIS, Heitor. *Faraimará: Mãe Stella 80 anos*. Apresentação de Julio Braga. Museu de Arte Moderna da Bahia: Salvador, 2005. Catálogo da exposição em cartaz de 29 de abril a 29 de maio de 2005.

ROCHA, Agenor Miranda. *Caminhos de Odu*. Organização de Reginaldo Prandi. Pallas, Rio de Janeiro, 1999.

RODRIGUES, Nina. *Os africanos no Brasil*. Madras: São Paulo, 2008.

ROSÁRIO, Cláudia Cerqueira. *Oxum e o feminino sagrado: algumas considerações sobre mito, religião e cultura*. IV ENECULT – Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Mórula Editorial, Rio de Janeiro, 2019.

SANTANA, Marcos (Org.). *Mãe Stella de Oxóssi: estrela nossa, a mais singela!* Salvador: Pimenta Malagueta Editora / Egba, 2014.

SANTANA, Marcos. *Mãe Aninha de Afonjá: um mito afro-baiano*. EGBA: Salvador, 2006. (Projeto Memória Viva).

SANTANA, Marcos. *Martiniano Eliseu do Bonfim: um príncipe africano na Bahia*. Ed. Aramefá: Salvador, 2009. Cadernos de Memória, v. I.

SANTOS, Inaicyr Falcão. *Corpo e ancestralidade: uma proposta pluricultural de dança-arte-educação*. 3ª edição: Terceira Margem: São Paulo, 2006.

SANTOS, Juana Eibein. *Os Nagô e a Morte: Pàde, Àsèsè e o culto Egun na Bahia*. 14ª Edição: Vozes: Petrópolis, 2012.

SANTOS, Juana Eibein; SANTOS, Deoscoredes Maximiliano. *A cultura Nagô no Brasil: memória e continuidade*. Texto publicado em *Culturas Africanas*, Paris, Unesco, 1965. Revista USP, 1965.

SANTOS, Juana Eibein; SANTOS, Deoscoredes Maximiliano. A religião Nagô geradora e reserva de valores culturais no Brasil. CEI: *Bahia Análise & Dados*, Salvador, V. 3, nº 4, p. 47-55, mar 1994.

SANTOS, Maria Stella de Azevedo. *Mãe Stella: sacerdotisa e guardiã do Candomblé da Bahia*. CEI: Salvador: Bahia Análise e Dados, V. 3, n. 4, p. 42-46, mar, 1994. (entrevista concedida).

SANTOS, Maria Stella de Azevedo. *Meu Tempo é Agora*. 1ª Edição: Ed. Oduduwa: São Paulo, 1993.

SANTOS, Maria Stella de Azevedo. *Ôsôsi: O Caçador de Alegrias*. Salvador: Secretaria da Cultura e Turismo, 2006.

SANTOS, Maria Stella de Azevedo; PEIXOTO, Graziela Domini. *O que as folhas cantam* (para quem canta folha). UnB: INCTI: Brasília, 2014. .

SANTOS, Nívea Alves. *O culto a Santa Bárbara na Bahia*. In.: GOVERNO DO ESTADO/SECRETARIA DE CULTURA/IPAC. *Festa de Santa Bárbara*: Fundação Pedro Calmon: Salvador, 2010. (Cadernos do IPAC, 5).

SANTOS, Nívea Alves. *Pano da costa ou Alaká*. In.: GOVERNO DO ESTADO/SECRETARIA DE CULTURA/IPAC. *Pano da Costa*. Fundação Pedro Calmon: Salvador, 2009. (Cadernos do IPAC, nº 1).

SCHUMAHER, Schuma; BRAZIL, Érico Vital (organização). *Dicionário Mulheres Negras do Brasil: de 1500 até a atualidade*. Editora Jorge Zahar: Rio de Janeiro, 2000.

SERRA, Ordep Trindade. *Monumentos Negros: uma experiência*. *Revista Afro-Ásia*. CEAO/UFBA: Salvador, 2005. Nº 33, p. 169 a 205. Disponível em: https://repositorio.ufba.br/ri/bitstream/ri/3583/1/afroasia33_pp169_205_Ordep.pdf .

SERRA, Ordep Trindade. *O Simbolismo da cultura*. Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBA. 1991.

SERRA, Ordep. *Ilê Axé Yá Nassô Oká, Terreiro da Casa Branca*: Laudo antropológico. IPHAN: Salvador 2008. In: <https://ordep Serra.files.wordpress.com/2008/09/laudo-casa-branca.pdf>

SILVA, Carmem Oliveira. *Memorial Mãe Menininha do Gantois*: seleta de acervo. Organização e curadoria de Raul Lody. 1ª Edição: Omar G: Salvador, 2010.

SILVA, Maria Conceição Barbosa da Costa. *Pano da Costa na Representação dos Viajantes: Séculos XVII ao XIX*. In.: GOVERNO DO ESTADO/SECRETARIA DE CULTURA/IPAC. *Pano da Costa*. Fundação Pedro Calmon: Salvador, 2009. (Cadernos do IPAC, nº 1).

SILVA, Nelson Fernando Inocencio. *Museu Afro Brasil no contexto da diáspora*: dimensões contra-hegemônicas das artes e culturas negras. PPGA/IDA-UNB: Brasília, 2013. (tese de doutorado).

SILVA, Vagner Gonçalves. *Artes do axé: o sagrado afro-brasileiro na obra de Carybé*. Núcleo de antropologia Urbana da USP: Revista *Ponto Urbe* [Online], 10, 2012. URL: <http://journals.openedition.org/pontourbe/1267>.

- SILVEIRA, Renato. *O candomblé da Barroquinha: processo de constituição do primeiro terreiro baiano de Keto*. Ed. Maianga: 2006.
- SINGER SEWING MACHINE COMPANY. *Livro de Bordados SINGER*. 4ª edição: Escola Nacional de Belas Artes: Rio de Janeiro 1947.
- SIQUEIRA, Maria de Lourdes. *Ago Ago Lonan: mitos, ritos e organização em terreiros de candomblé*. CEI: *Bahia Análise & Dados*, Salvador, V. 3, nº 4, p. 56-64, mar 1994.
- SODRÉ, Jayme. *Exú – A forma e a função*. Revista VeraCidade – Ano IV - Nº 5 – Outubro de 2009.
- SODRÉ, Muniz. *Corporalidade e liturgia negra*. Revista do Patrimônio: IPHAN, nº 25, 1997.
- SOUZA, Luiz Antônio Cruz. *Conservação preventiva: controle ambiental*. LACICOR: EBA: UFMG, Belo Horizonte: 2008. (Tópicos em Conservação Preventiva 5).
- SOUZA, Luiz Antônio Cruz; FRONER, Yacy-Ara. *Reconhecimento de materiais que compõem acervos*. LACICOR: EBA: UFMG, Belo Horizonte: 2008. (Tópicos em Conservação Preventiva 4).
- SOUZA, Patrícia Ricardo. *Axós e ilequês: rito, mito e a estética do candomblé*. USP: São Paulo, 2007. (Tese de Doutorado).
- STALLYBRASS, Peter. *O casaco de Marx: roupas, memória, dor*. Tradução de Tomaz Tadeu. 4ª Edição: Editora Autentica: Belo Horizonte, 2012.
- TORRES, Heloisa Alberto. *Alguns aspectos da indumentária da crioula baiana.1950*. Tese para Doutorado em Antropologia e Etnologia pela Faculdade Nacional de Filosofia da Universidade do Brasil. *Cadernos Pagu*. Campinas, n.23. 2004. Disponível em: www.scielo.br/pdf/cpa/n23/n23a15.pdf
- VAQUINHAS, Irene. *Museus do feminino, museologia de gênero e o contributo da história*. MIDAS [Online], n.3, pp.1-15, 2014.
- VASCONCELLOS, Christiane Silva de. *O circuito social da fotografia da gente negra, Salvador, 1860-1916*. UFBA: Salvador, 2016. (Dissertação de Mestrado no PPG-História).
- VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás: deuses yorubás na África e no novo mundo*. Fundação Pierre Verger, Salvador, 2018.
- VIANA, Fausto. *O traje de cena como documento*. PPGAC: **Revista Sala Preta**, Vol. 17. N. 2, 2017.
- VIANA, Helder do Nascimento. *Os usos do popular: coleções, museus e identidades, na Bahia e em Pernambuco, do início do século à década de 1950*. Tese de Doutorado em História apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas/USP. São Paulo, 2002. 183p.
- WILLIAMS, James. *Pós-estruturalismo*. Tradução de Caio Liudvik. 2ª edição: Vozes: Petrópolis, 2013. (Série Pensamento Moderno).
- WIREDU, Kwasi. *As religiões africanas desde um ponto de vista filosófico*. Tradução para uso didático de WIREDU, Kwasi. African Religions from a Philosophical Point of View In: TALIAFERRO, Charles; DRAPER, Paul; QUINN, Philip L. (eds.). *A Companion to Philosophy of Religion*. Second Edition. Malden; Oxford; West Sussex: Blackwell, 2010, p. 34-43, por Lana Ellen T. de Sousa. Revisão de wanderson flor do nascimento.
- WOLLSTONECRAFT, Mary. *Reivindicação dos direitos da mulher*. São Paulo: Boitempo, 2006 (baseada na segunda edição revisada pela autora e publicada em 1792).

ZANINI, Walter. *História Geral da Arte no Brasil*. São Paulo: Instituto Walther Moreira Salles, 1983. 2 v., II.

Entrevistas

BRANDÃO, Geronice Azevedo (Equede Sinha). *Entrevista* (semi-estruturada), realizada em 27/05/2019 no Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.

COELHO, Fernanda *Entrevista*. Realizada e gravada por vídeo conferência na Plataforma *Teams*. Por: Marijara Queiroz. Em: 26/11/2020. (Transcrição no apêndice).

CONCEIÇÃO, Maridalva Ferreira. *Entrevista*. Realizada por chamada de vídeo por *whatsapp* gravada na plataforma *Teams* simultaneamente. Por: Marijara Queiroz. Em: 28/04/2021. (Transcrição no apêndice).

DOADOR, Neto de mãe Nóla (não autorizou sua indentificação). *Entrevista* realizada em 23/05/2019, na residência do doador, Salvador, Bahia.

PEREIRA, Luiz Antônio. *Entrevista* (não estruturada), realizada em 20/06/2019 no Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.

SANTOS, Antônia Maria. *Entrevista*. Realizada na residência da entrevistada, Terreiro da Casa Branca. Gravada e gravada em áudios por aparelho Android. Por: Marijara Queiroz. Local: Em: 12/11/2017. (Transcrição no apêndice).

SANTOS, Iraildes Maria. *Entrevista*. Realizada e gravada por vídeo conferência na Plataforma *Teams*. Por: Marijara Queiroz. Em: 27/10/2020. (Transcrição no apêndice).

Sites Visitados:

<https://filosofia-africana.weebly.com/>

Etnografias na Casa Branca

Festa de Oxossi/São Jorge no Corpus Cristi: 2000, 2017 e 2019

Águas de Oxalá: 2000

Festa de Oyá (*Ajerê*): 2017 e 2018.

APÊNDICES

De 1 a 81

Fichas de documentação da coleção Nóla Araújo

Elaboradas pela autora para esta pesquisa

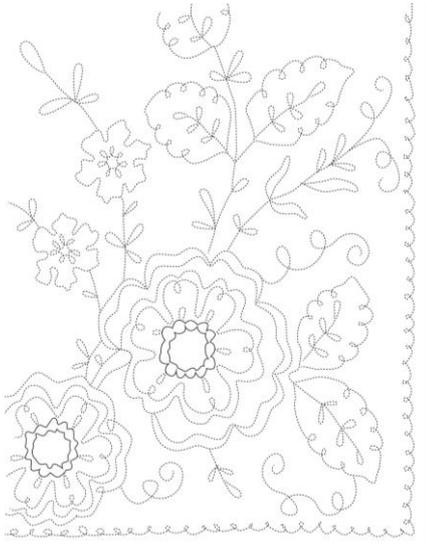
FICHA Nº 01

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Saia	7. Nº provisório: 001.a
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01762.a
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: organza bordada em ponto cadeia feito à máquina	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	15. Desenho/marcas/detalhes  
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	16. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
17. Descrição: Saia rodada em organza branca bordada em ponto cadeia com motivos florais. Bico em rêpo-lêgo, franzido na barra com pontos à mão formando vazados triangulares. Cós com pala de 0,12m, abertura lateral no mesmo tamanho, e fechamento por tiras do mesmo tecido com 0,60m de extensão a partir do cós.	20. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: c) Comprimento: 0,96m (total) d) Diâmetro: 3,86m (barra); 0,82m. (cintura) e) Peso:
18. Uso: Compõe o traje de Egbome (sacerdotal) formado por bata, pano da costa e ojá.	21. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar.
19. Estado de Conservação: Bom	22. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019

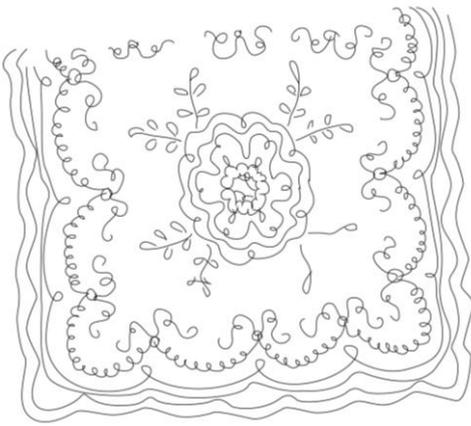
FICHA Nº 02

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Bata	7. Nº provisório: 001.b
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01762.b
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: organza bordada em ponto cadeia feito à máquina.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	15. Desenho/marcas/detalhes
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	16. Data dos registros: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
17. Descrição: Bata em organza branca bordada em ponto em cadeia com motivos florais por todo o tecido. Mesmo padrão das demais peças que compõe o conjunto (saia, pano da costa e oja de cabeça). Babado franzido nas mangas medindo 0,28m x 0,19m.	20. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: c) Comprimento: 0,60m (total) d) Diâmetro: 2,20m (barra) e) Peso:
18. Uso: após sete anos de iniciação, sobre o camizu	21. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar.
19. Estado de Conservação: Bom	22. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 03

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Pano da Costa	7. Nº provisório: 001.c
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01762.c
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: organza bordada em ponto cadeia feito à máquina	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: espécie de xale ou toalha retangular em organza branca bordada em ponto cadeia com motivos florais. Mesmo padrão encontrado nas demais peças que compõem o conjunto com saia, bata e ojá.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 0,78m. c) Comprimento: 1,74 d) Diâmetro: e) Peso:
20. Uso: versátil. Definido pela função desempenhada ou designação hierárquica. <i>Iyaô</i> usa amarrado no peito, <i>egbome</i> usa jogado ao ombro em função sacerdotal.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar.
21. Estado de Conservação: Bom	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019

FICHA Nº 04

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Ojá	7. Nº provisório: 001.d
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01762.d
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: organza bordada em ponto cadeia feito à máquina.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: Ojá em organza branca bordada em ponto cadeia com motivos florais. Mesmo padrão de ornamento/bordado encontrado nas demais peças que compõe o conjunto (saia, bata e pano da costa).	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 0,21m. c) Comprimento: 2,20m d) Diâmetro: e) Peso:
20. Uso: na cabeça da Orixá em forma de lenço com o bordado do meio da faixa centralizado na testa e as pontas pendentes do laço feito na nuca.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar.
21. Estado de Conservação: Bom	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 05

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Saia	7. Nº provisório: 003.a
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01767.a
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: seda bordada com aplicações em tule, seda e prata.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: Saia rodada em seda branca com bordado floral aplicado em seda e tule branco contornado com fio de prata e <i>strass</i> sobre o tule. Barra de 0,9m decorada com 6 linhas de fita de seda branca e bico de renda de algodão. Cós em pala de 0,10m, com abertura lateral e fechamento por tiras do mesmo tecido com 0,72m de extensão a partir do coes.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: c) Comprimento: 0,95m (total) d) Diâmetro: 4m (barra); 0,70 (cintura) e) Peso:
20. Uso: compõe conjunto do Orixá formado por bantê e quatro ojas. A saia é usada com anágua engomada por baixo.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas, armário 1; 2º andar.
21. Estado de Conservação: apresenta manchas amareladas na seda, provável oxidação.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 06

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Banté	7. Nº provisório: 003.b
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01767.b
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla
6. Material/Técnica: seda bordada com aplicações em tule, seda e prata.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: seda branca com bordado floral aplicado em seda e tule branco contornado com fio de prata e <i>strass</i> sobre o tule. Barra decorada com fita de seda branca e bico de renda de algodão. Cós com elástico franzido e colchete para fechar a saia na parte superior.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 1,89m (barra) c) Comprimento: 0,78m (total) d) Diâmetro: 3,78m (barra) e) Peso:
20. Uso: como sobressaia da orixá presa à altura do peito e arrematado por oja sobre o elástico com um laço na frontal.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário deslizante 1; 2º andar.
21. Estado de Conservação: resíduos de cola no tule dos <i>strass</i> que se perderam.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 07

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Ojá	7. Nº provisório: 003.c
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01767.c
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: seda bordada com aplicações em tule, seda e prata.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: faixa em seda branca ornada nas pontas com bordado aplicado da mesma seda formando uma flor ladeada por duas folhas recortadas com aplicação de tule. Da flor saem duas linhas aplicadas em fio de prata, que também contornam o bordado e marcam as nervuras das folhas e flores e simulam antenas de borboleta, o que faz da flor seu corpo e das folhas suas asas. Resíduos de <i>strass</i> e cola no tule. Bico em renda de algodão e fita de seda nas pontas contornando a composição. Uma das pontas é decorada no avesso da seda.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 0,34m c) Comprimento: 2,73m d) Diâmetro: e) Peso:
20. Uso: amarrado na altura do peito com laço frontal centralizado ou na cabeça com laço na nuca e as pontas ornadas pendentes sobre o banté. Compõe o traje da Orixá e acompanha, saia, banté e ojás.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar.
21. Estado de Conservação: resíduos de cola no tule dos <i>strass</i> que se perderam e manchas amareladas (oxidação) na seda.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 08

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Ojá	7. Nº provisório: 003.d
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01767.d
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: seda bordada com aplicações em tule, seda e prata.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: faixa em seda branca ornada nas pontas com bordado aplicado da mesma seda formando uma flor ladeada por duas folhas recortadas com aplicação de tule. Da flor saem duas linhas aplicadas em fio de prata que contornam o bordado e marcam as nervuras das folhas e flores, simulando antenas de borboleta, o que faz da flor seu corpo e das folhas suas asas. Resíduos de <i>strass</i> e cola no tule. Bico em renda de algodão e fita de seda nas pontas contornando a composição. Uma das pontas é decorada no avesso da seda. Padrão decorativo encontrado em mais cinco peças que formam o conjunto (saia, bantê e ojas).	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 0,30m c) Comprimento: 2,74m d) Diâmetro: e) Peso:
20. Uso: amarrado em laço à altura do peito ou na nuca da Orixá com as pontas ornamentadas pendentes sobre o bantê e a saia.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar.
21. Estado de Conservação: resíduos de cola no tule dos <i>strass</i> que se perderam e manchas amareladas (oxidação) na seda.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 09

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Ojá	7. Nº provisório: 003.e
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01767.e
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: cetim de seda bordada com aplicações em tule, seda e prata.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: faixa em cetim de seda branca ornada nas pontas com bordado aplicado da mesma seda formando uma flor ladeada por três folhas recortadas com aplicação de tule. Aplicação em fio de prata que contorna o bordado e marca as nervuras das folhas e flores. Resíduos de <i>strass</i> e cola no tule. Bico em renda de algodão e fita de seda nas pontas contornando a composição. Mesmo padrão decorativo encontrado em mais cinco peças do conjunto formado por saia, banté e 3 ojas.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 0,18m c) Comprimento: 2,56m d) Diâmetro: e) Peso:
20. Uso: preso na saia contornando-a na altura do quadril ou como estola nos ombros da Orixá com as pontas em evidencia na frente da roupa.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar.
21. Estado de Conservação: resíduos de cola no tule dos <i>strass</i> que se perderam e manchas amareladas (oxidação) na seda.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 10

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Ojá	7. Nº provisório: 003.f
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01767.f
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: cetim de seda bordada com aplicações em tule, seda e prata.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro:
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: faixa em cetim de seda branca ornada nas pontas com bordado aplicado da mesma seda formando uma flor ladeada por três folhas recortadas com aplicação de tule. Aplicação em fio de prata contorna o bordado e desenha as nervuras das folhas e flores. Resíduos de <i>strass</i> e cola no tule. Bico em renda de algodão e fita de seda nas pontas contornando a composição. Mesmo padrão decorativo encontrado em mais cinco peças do conjunto formado por saia, banté e ojás.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 0,20m (pontas); 0,16m (meio) c) Comprimento: 1,89m d) Diâmetro: e) Peso:
20. Uso: preso na saia contornando-a na altura do quadril ou como estola nos ombros da Orixá com as pontas em evidencia na frente da roupa.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar.
21. Estado de Conservação: resíduos de cola no tule dos <i>strass</i> que se perderam e manchas amareladas (oxidação) na seda.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 11

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Saia	7. Nº provisório: 004.a
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01770.h
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: renda de nylon e algodão com aplicações de lantejola.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: saia em renda de nylon branca com bordados em padrões florais em todo o tecido e aplicação de lantejoulas formando pequenas flores sobre a renda. Cós com pala de 0,10m, abertura lateral com fechamento por tiras do mesmo tecido a partir do coes. Seis fitas de seda na barra e bico em rêpô-lêlo de renda de algodão.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: c) Comprimento: 1,0m d) Diâmetro: 4,20m (barra) e) Peso:
20. Uso: Compõe conjunto da Orixá formado por sete peças. Além da saia, o banté e 5 ojás. Usada com anágua engomada por baixo.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar.
21. Estado de Conservação: oxidação de algumas linhas de seda que contornam a decoração da renda. Apresenta perdas de lantejoulas.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 12

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Banté	7. Nº provisório: 004.b
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01770.b
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: renda de nylon e algodão com aplicações de lantejola.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: Banté (sobressaia) em renda de nylon branco com bordados em padrões florais em todo o tecido e aplicação de lantejoulas formando pequenas flores sobre a renda. Cós em elástico e fechamento frontal com um colchete na parte superior da peça. Barra formando bico recortado na própria renda com acabamento nas pontas em lantejoulas.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 1,80m (barra) c) Comprimento: 0,78m d) Diâmetro: e) Peso:
20. Uso: sobre a saia da Orixá na altura do peito. Recebe um ojá sobre o elástico com um laço frontal centralizado. Compõe conjunto formado por 7 peças, além do banté, uma saia e 5 ojás.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário deslizante 1; 2º andar.
21. Estado de Conservação: oxidação de algumas linhas de seda que contornam a decoração da renda. Apresenta perdas de lantejoulas.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 13

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Ojá	7. N° provisório: 004.c
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. N° inventário: 01770.c
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: renda de nylon e algodão com aplicações de lantejola.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: faixa em renda de nylon branco com bordados em padrões florais em todo o tecido. Lantejoulas aplicadas nas flores, sobre a renda, nas pontas da faixa que são arrematadas por bico em renda de algodão.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 0,28m c) Comprimento: 2,90m d) Diâmetro: e) Peso:
20. Uso: amarrado à altura do peito com laço frontal centralizado ou na cabeça com laço na nuca e as pontas ornadas pendentes sobre o banté e a saia. Compõe conjunto formado por saia, banté e 3 ojas	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar.
21. Estado de Conservação: Apresenta perdas de lantejoulas.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

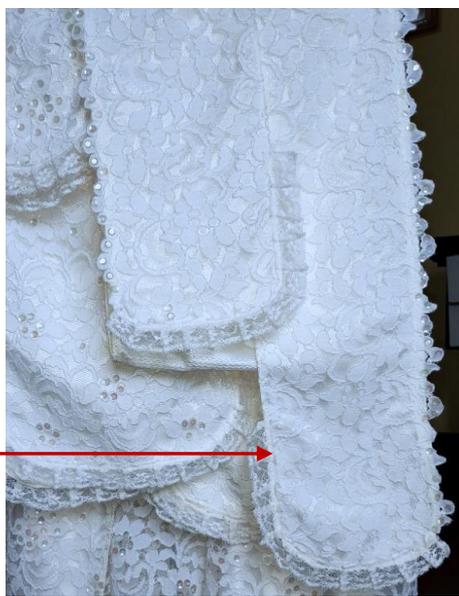
FICHA Nº 14

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Ojá	7. Nº provisório: 004.d
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01770.d
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: renda de nylon e algodão com aplicações de lantejoula.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes... 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: faixa em renda de nylon branco com bordados em padrões florais em todo o tecido. Lantejoulas aplicadas nas flores, sobre a renda, nas pontas da faixa que são arrematadas por bico em renda de algodão.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 0,28m c) Comprimento: 2,90m d) Diâmetro: e) Peso:
20. Uso: amarrado à altura do peito com laço frontal centralizado ou na cabeça com laço na nuca e as pontas ornadas pendentes sobre o banté e a saia. Compõe conjunto formado por saia, banté e ojás	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário deslizante 1; 2º andar.
21. Estado de Conservação: Apresenta perdas de lantejoulas.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

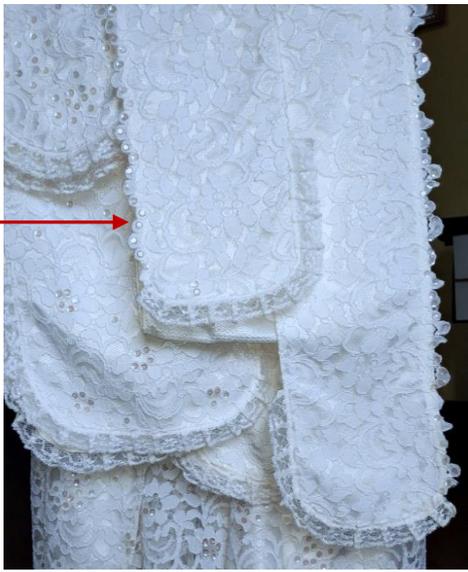
FICHA Nº 15

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Ojá	7. N° provisório: 004.e
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. N° inventário: 01770.e
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: renda de nylon e algodão com aplicações de lantejoulas.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes... 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: faixa em renda de nylon branco com bordados em padrões florais em todo o tecido. Lantejoulas aplicadas nas flores, sobre a renda, nas pontas da faixa que são arrematadas por bico em renda de algodão e recorde na própria renda no formato das flores.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 0,17m c) Comprimento: 1,96m d) Diâmetro: e) Peso:
20. Uso: presa em algumas partes contornando a saia formando curvas ondulares da altura do quadril ao meio do banté ou como estola no pescoço da Orixá. Compõe conjunto formado por cinco peças (saia, banté e 3 ojás).	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar,
21. Estado de Conservação: Apresenta oxidação na linha de seda que contorna o ornato da renda e perdas de lantejoulas.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 16

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Ojá	7. Nº provisório: 004.f
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01770.f
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: renda de nylon e algodão com aplicações de lantejoulas.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: faixa em renda de nylon branco com padrões florais em todo o tecido. Lantejoulas aplicadas à direita da faixa no sentido do comprimento ornando as flores recortadas que formam o bico. Uma das pontas é contornada com fita de seda e arrematada com bico em renda de algodão. Forro em cetim de seda.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 0,14m c) Comprimento: 1,37m d) Diâmetro: e) Peso:
20. Uso: contornando a saia em curvas ondulares da altura do quadril para o meio. Compõe conjunto formado por saia, banté e 3 ojás	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar, edif. Sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Apresenta perdas de lantejoulas.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 17

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Ojá	7. Nº provisório: 004.g
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01770.d
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: renda de nylon e algodão com aplicações de lantejola.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: faixa em renda de nylon branco com padrões florais em todo o tecido. Lantejoulas aplicadas à esquerda da faixa no sentido do comprimento ornando as flores recortadas que formam o bico. Uma das pontas é contornada com fita de seda e arrematada com bico em renda de algodão. Forro em cetim de seda. Alinhado na outra ponta.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 0,17m c) Comprimento: 1,35m d) Diâmetro: e) Peso:
20. Uso: contornando o banté em curvas ondulares da altura do quadril para o meio. A ponta ornadas pende na parte frontal da roupa. Compõe conjunto formado por saia, banté e ojás.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar, edif. Sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Apresenta perdas de lantejoulas.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 18

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Saia	7. Nº provisório: 005.a
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01787.a
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: linho bordado em <i>richelieu</i>	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: saia rodada em linho rústico (1x1) branco com bordados em <i>richelieu</i> formando padrões florais a partir de pequenas formas que lembram casulos. Cós com pala de 0,10m, abertura lateral com fechamento por tiras que se estendem do mesmo tecido a partir do cós. O bico franzido de 0,05m segue o mesmo padrão de tecido e de bordado.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: c) Comprimento: 0,95m d) Diâmetro: 3,50m (barra) e) Peso:
20. Uso: Compõe conjunto sacerdotal formado por quatro peças, saia, pano da costa e 2 ojás. A roda é armada por uma anágua engomada usada por baixo	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar.
21. Estado de Conservação: Bom	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

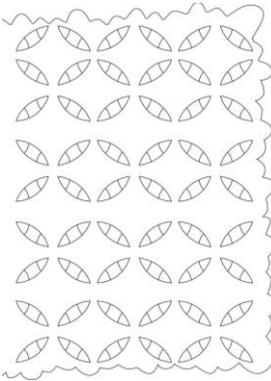
FICHA Nº 19

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Pano da Costa	7. Nº provisório: 005.b
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01787.b
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: linho bordado em <i>richelieu</i>	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019.
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: espécie de toalha retangular em linho rústico (1x1) branco com bordados em <i>richelieu</i> formando padrões florais a partir de pequenas formas que lembram casulos. Mesmo padrão encontrado nas demais peças que compõe o conjunto com saia e ojás.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 1,76m c) Comprimento: 0,86m d) Diâmetro: e) Peso:
20. Uso: versátil e de acordo com a função desempenhada pela Iyaô, amarrado à altura do peito, ou pela Egbome, jogado sobre o ombro, função sacerdotal. Compõe conjunto de quatro peças (saia, pano da costa e dois ojás).	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Bom	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 20

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Ojá	7. Nº provisório: 005.c
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01789
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: linho bordado em <i>richelieu</i>	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: faixa retangular em linho (1x1) branco com bordados em <i>richelieu</i> formando padrões florais a partir de pequenas formas que lembra casulos. Na parte central da faixa, vê-se duas flores mais elaboradas ocupando área de 0,18m x 0,16m, enquanto nas pontas os casulos sugerem flores menores a partir da disposição em forma de X ocupando área de 0,15m x 0,16. Mesmo padrão encontrado nas demais peças que compõe o conjunto.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 1,70m c) Comprimento: 0,16m d) Diâmetro: e) Peso:
20. Uso: versátil e de acordo com a função desempenhada pela Iyaô, amarrado à altura do peito, ou pela Egbome, amarrado na cabeça com o ornamento frontal centralizado quando em transe. Compõe conjunto formado por saia, pano da costa e dois ojás.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Bom	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 21

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Ojá	7. Nº provisório: 005.d
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: não identificado
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: linho bordado em <i>richelieu</i>	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: faixa retangular em linho (1x1) branco com bordados em <i>richelieu</i> formando padrões florais a partir de pequenas formas de casulos. Na parte central da faixa, vê-se duas flores mais elaboradas ocupando área de 0,36m x 0,23m, enquanto nas pontas os casulos sugerem flores menores a partir da disposição em forma de X ocupando área de 0,15m x 0,23m. Mesmo padrão encontrado nas demais peças que compõe o conjunto.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 2,40m c) Comprimento: 0,23m d) Diâmetro: e) Peso:
20. Uso: versátil de acordo com a função desempenhada pela Iyaô, amarrado à altura do peito, na cabeça com o ornamento frontal centralizado quando em transe. Compõe conjunto de quatro peças formado por saia, pano da costa e dois ojás.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Bom	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 22

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Saia	7. Nº provisório: 011.a
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01778.a
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: organza bordada em ponto cheio e vazado.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: saia rodada em organza branca bordada em ponto cheio e recortes vazados formando padrões florais. Cós com pala pinçada de 0,10m, abertura lateral de 0,23m com fechamento por tiras que se estendem do mesmo tecido a partir do cós. Bico franzido de 0,05m no mesmo padrão de tecido e de bordado preso à saia por rêpo-lêgo.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: c) Comprimento: 0,93m d) Diâmetro: 4,88m (barra); 0,84m (cintura) e) Peso:
20. Uso: A roda é armada por anágua engomada usada por baixo. Compõe traje de egbome formado por saia e ojá.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário deslizante 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Bom	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 23

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Ojá	7. Nº provisório: 011.b
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01778.b
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: organza bordada em ponto cheio e vazado.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: faixa retangular em organza branca bordada em ponto cheio e vazado formando padrões florais na parte central da faixa e nas pontas. Mesmo padrão encontrado na saia. Bico recortado nas pontas seguindo o padrão de bordado do resto do tecido.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: c) Comprimento: 0,93m d) Diâmetro: 4,88m (barra); 0,42m (cintura) e) Peso:
20. Uso: versátil e de acordo com a função desempenhada pela Iyaô, amarrado à altura do peito ou amarrado na cabeça com o ornamento frontal centralizado quando em transe, ou pela Ebomi, “mais requintado, com abas laterais” indicando idade [de Santo] e hierarquia. (<i>Equede Sinha</i> , pag. 69). Forma conjunto de saia e ojá.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Bom	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 24

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Saia	7. Nº provisório: 012.a
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01786.a
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: algodão, prega palito e bico de babado com o mesmo tecido	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: saia rodada em algodão branco com pregas palito formando cinco faixas de cinco pregas que circundam a saia na horizontal. Cós com pala de 0,11m, abertura lateral de com fechamento por tiras que se estendem do mesmo tecido a partir do cós. Bico franzido de 0,04m do mesmo tecido.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: c) Comprimento: 0,96m d) Diâmetro: 4,24m (barra); 0,76m (cintura) e) Peso:
20. Uso: provavelmente usado nas águas de Oxalá. A roda da saia é armada por anágua engomada usada por baixo. Compõe conjunto de 10 peças: saia, camizu, pano da costa, ojas e pano de axé	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Bom	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

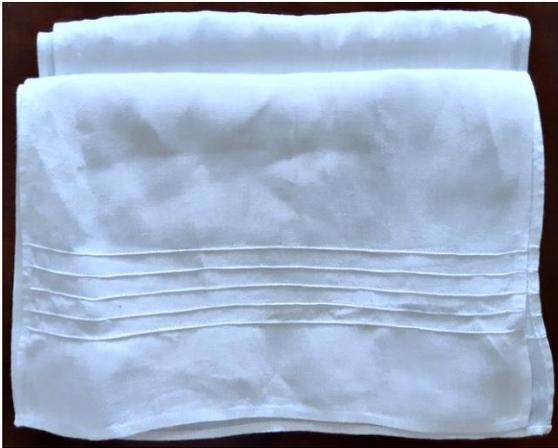
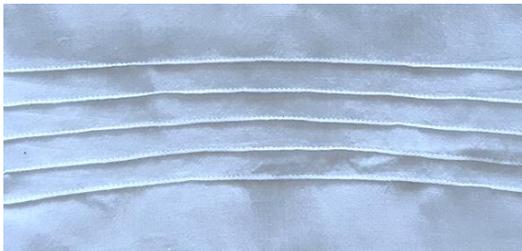
FICHA Nº 25

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Camizu	7. Nº provisório: 012.b
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01786.b
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: algodão com prega palito.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: em algodão branco decorado com três pregas palito que circundam a gola. Manga medindo 0,23m x 0,12m, com recorte em forma de losango em baixo dos braços e em forma de retângulo sobre os ombros como se fossem emendas. Os recortes são parte de fundamentos religiosos impresso na costura desde o início dos ritos.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 1m (ombro a ombro); c) Comprimento: 1m d) Diâmetro: 1,52m (barra); 0,80m (gola) e) Peso:
20. Uso: em todas as composições de indumentária do candomblé seja do Orixá, da Iyaô ou da Ebomi como primeira peça, sob a saia deixando visível apenas a parte superior da peça. A prega palito indica uso no ritual de águas de Oxalá. Compõe conjunto de 10 peças: saia, camizu, pano da costa, ojas e pano de axé.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Bom	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 26

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Pano da Costa	7. Nº provisório: 012.c
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01786.c
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: algodão com prega palito.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: espécie de xale ou toalha retangular em algodão branco decorado com cinco pregas palito de cada lado no sentido da largura do pano.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 0,88m c) Comprimento: 1,71m d) Diâmetro: e) Peso:
20. Uso: versátil e de acordo com a função desempenhada pela Iyaô, preso à altura do peito, ou pela Ebomi, jogado sobre o ombro ou preso na cintura quando em função sacerdotal. Usado no ritual de Águas de Oxalá. Compõe conjunto de 10 peças formado por saia, camizu, pano da costa, ojás e pano de axé.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edificio sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: manchas amareladas provocadas por agentes biológicos.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 27

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Ojá de peito	7. N° provisório: 012.d
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. N° inventário: 01786.d
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: algodão com prega palito.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: faixa retangular em algodão branco decorado com cinco pregas palito de cada lado no sentido da largura do pano.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 0,27m c) Comprimento: 2,40m d) Diâmetro: e) Peso:
20. Uso: versátil e de acordo a função desempenhada pela Iyaô ou Ebomi. Pode ser usada pela Orixá no ritual das Águas de Oxalá. Compõe conjunto de 10 peças: saia, camizu, pano da costa, ojas e pano de axé.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Apresenta manchas amareladas provocadas por agentes biológicos.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 28

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Ojá de cabeça	7. Nº provisório: 012.e
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01786.e
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla
6. Material/Técnica: algodão com prega palito.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: faixa retangular em algodão branco decorado com cinco pregas palito no meio do pano no sentido da largura, de modo a dividir a faixa ao meio pelas pregas em sentido vertical.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 0,26m c) Comprimento: 2,31m d) Diâmetro: e) Peso:
20. Uso: versátil e de acordo com a função desempenhada pela Iyaô ou Ebomi. Pode ser usada também pelo Orixá. Remete ao ritual de Águas de Oxalá. Compõe conjunto de 10 peças: saia, camizu, pano da costa, ojás e pano de axé.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Apresenta manchas amareladas provocadas por agentes biológicos.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 29

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Ojá	7. Nº provisório: 012.f
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01786.f
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: algodão branco	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: faixa retangular em algodão branco sem decoração formada por duas partes de 1,21m em cada lado, com costura no meio. Composto por dez peças: saia, camizu, pano da costa, ojas e pano de Axé.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 0,22m c) Comprimento: 2,42m d) Diâmetro: e) Peso:
20. Uso: múltiplos usos a partir da função desempenhada pela Iyaô, Ebomi ou Orixá. Pode ter sido usada no assentamento ou nos rituais de obrigação durante as águas de Oxalá.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Apresenta manchas amareladas provocadas por agentes biológicos.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 30

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Ojá	7. Nº provisório: 012.g
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01786.g
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: algodão com prega palito.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: faixa retangular em algodão branco decorado com cinco pregas palito nas pontas no sentido da largura. As pregas são vistas no sentido horizontal. Composto por dez peças: saia, camizu, pano da costa, ojás e pano de axé.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 0,26m c) Comprimento: 2,31m d) Diâmetro: e) Peso:
20. Uso: múltiplos usos a partir da função desempenhada pela Iyaô, Ebomi ou Orixá em diversas funções. Remete seu uso ao período de águas de Oxalá.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Apresenta manchas amareladas provocadas por agentes biológicos, possivelmente transmitidos pela etiqueta antiga.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 31

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Ojá	7. Nº provisório: 012.h
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01786.h
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: algodão com prega palito.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro:
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: faixa retangular em algodão branco decorado com cinco pregas palito nas pontas no sentido da largura. As pregas são vistas no sentido horizontal. Composto por dez peças no mesmo padrão: saia, camizu, pano da costa, ojás e pano de axé.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 0,26m c) Comprimento: 2,37m d) Diâmetro: e) Peso:
20. Uso: múltiplos usos a partir da função desempenhada pela Iyaô, Ebomi ou Orixá em diversas funções. Remete ao ritual das Águas de Oxalá.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário deslizante 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Apresenta manchas amareladas provocadas por agentes biológicos, possivelmente transmitidos pela etiqueta antiga.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 32

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Pano de Axé	7. Nº provisório: 012.i
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01786.i
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: algodão com prega palito.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro:
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: espécie de toalha retangular em algodão branco decorado com cinco pregas palito no meio do pano no sentido da largura. Compõe conjunto formado por dez peças: saia, camizu, pano da costa, ojas e pano de axé.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 0,61m c) Comprimento: 0,66m d) Diâmetro: e) Peso:
20. Uso: de acordo com a função desempenhada pela Iyaô ou Ebomi. Provavelmente usado no assentamento do Orixá ou em rituais de obrigação durante o período de águas de Oxalá.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edificio sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Apresenta manchas amareladas provocadas por agentes biológicos.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 33

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Anágua	7. Nº provisório: 012.j
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01783
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: algodão e prega palito.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019.
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: em algodão branco com cinco pregas palito que circundam a anágua horizontalmente a barra. Presa à cintura por cordão do mesmo tecido com fechamento lateral que dá o franzido de acordo com o volume desejado.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: c) Comprimento: 0,78m d) Diâmetro: 3,80m (barra e cintura) e) Peso:
20. Uso: usado sob a saia de roda com muita goma para dar volume. Compõe conjunto de 10 peças: saia, camizu, pano da costa, ojas e pano de axé	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário deslizante 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Apresenta manchas amareladas provocadas por agentes biológicos, mais acentuadas próximo à etiqueta de papel.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 34

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Saia de Axé (?)	7. Nº provisório: 012.k (ou 048 na ficha anterior)
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01786.b;
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla
6. Material/Técnica: algodão e prega palito.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: em algodão branco com cinco pregas palito que circundam a anágua horizontalmente na à barra com bico franzido do mesmo tecido. Presa à cintura por cordão do mesmo tecido com fechamento lateral que dá o franzido de acordo com o volume desejado.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: c) Comprimento: 0,40m d) Diâmetro: 3,34m (barra e cintura) e) Peso:
20. Uso: No igbá (assentamento) da Orixá. Compõe conjunto de dez peças (saia, camizu, pano da costa, ojás e pano de axé). Remete às Águas de Oxalá.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: apresenta manchas amareladas provocadas por agentes biológicos e transmitidos pela etiqueta de papel.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 35

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Ojá	7. Nº provisório: 040
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01795
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: morim.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: faixa retangular em morim branco liso. Conjunto composto por cinco ojás em morim branco.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 0,22m c) Comprimento: 2,10m d) Diâmetro: e) Peso:
20. Uso: na iniciação da Iyaô e obrigações para Oxalá.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edificio sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Apresenta manchas amareladas.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

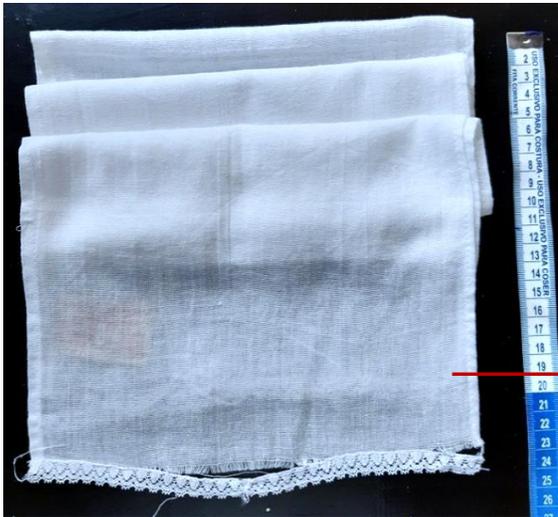
FICHA Nº 36

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Ojá	7. Nº provisório: 041
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01802
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: morim.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: faixa retangular em morim branco liso. Conjunto composto por cinco ojá em morim branco.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 0,23m c) Comprimento: 1,15m d) Diâmetro: e) Peso:
20. Uso: nas obrigações de iniciação e rituais dedicados a Oxalá, durante o período de águas de Oxalá.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Apresenta manchas amareladas.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 37

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Ojá	7. N° provisório: 042
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. N° inventário: 01804
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: morim e bico de renda.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019.
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: faixa retangular em morim branco liso com bico de renda de algodão. Conjunto composto por cinco ojá em morim branco.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 0,24m c) Comprimento: 1,18m d) Diâmetro: e) Peso:
20. Uso: nas obrigações de iniciação, rituais dedicados a Oxalá e durante o período de águas de Oxalá.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Apresenta manchas amareladas.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 38

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Ojá	7. Nº provisório: 043
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01806
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: morim e bico de renda.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019.
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: faixa retangular em morim branco liso com bico de renda de algodão. Conjunto composto por cinco ojá em morim branco.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 0,24m c) Comprimento: 1,18m d) Diâmetro: e) Peso:
20. Uso: nas obrigações de iniciação, rituais dedicados a Oxalá e durante o período de águas de Oxalá.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário deslizante 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Apresenta manchas amareladas.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

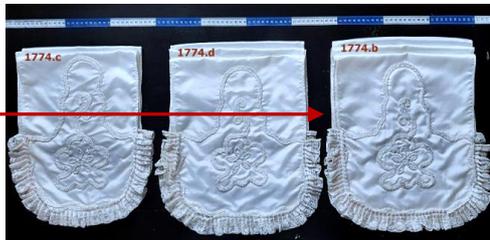
FICHA Nº 39

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Ojá	7. Nº provisório: 044
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01805
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: morim	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: faixa retangular em morim branco liso com bico de renda de algodão. Conjunto composto por cinco ojá em morim branco.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 0,28m c) Comprimento: 1,31m d) Diâmetro: e) Peso:
20. Uso: principal tecido usado nas obrigações, especialmente de iniciação, e nos rituais dedicados a Oxalá, durante o período de águas de Oxalá.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Apresenta manchas amareladas.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

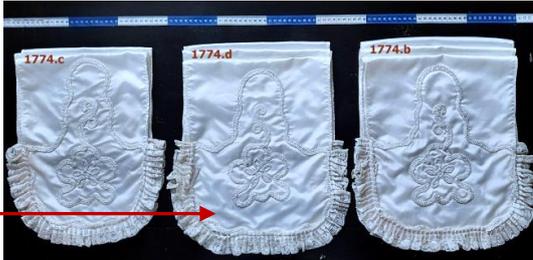
FICHA Nº 40

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Ojá	7. Nº provisório: 049(b)
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01788.b
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: cetim de seda bordada com bico prateado.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: faixa retangular em cetim de seda, branco, bordado em ponto cheio (mecanizado) em fio de prata formando padrões florais. Bico de renda com fio de prata nas pontas da faixa. Faz conjunto com a saia nº 01788.a, descrita com as mesmas características, que não foi localizada durante a documentação.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 0,33m c) Comprimento: 2,43m d) Diâmetro: e) Peso:
20. Uso: múltiplas formas, pela Yaô, Ebomi ou Orixá, observando a função e/ou hierarquia, podendo ser na cabeça, cintura ou na altura do peito.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Bom.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 41

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Ojá	7. Nº provisório: 050(b)
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01774.b
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: cetim de seda bordada com cordão de nylon.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: faixa retangular em cetim de seda, branco, bordado em padrão floral com cordão de nylon nas pontas. Bico de renda de algodão nas pontas da faixa onde se concentra o bordado. Obs: No inventário (livro 21) consta que o ojá faz conjunto com a saia nº 01774.a, descrita com as mesmas características, que não foi localizada na Reserva Técnica durante a documentação.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 0,36m (pontas); 0,30m (meio) c) Comprimento: 2,36m d) Diâmetro: e) Peso:
20. Uso: usado de formas múltiplas pela Iyaô, Ebomi ou Orixá, observando a função e/ou hierarquia, podendo ser na cabeça, cintura ou na altura do peito.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Bom.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 42

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Ojá	7. Nº provisório: 051
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01774.d
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: cetim de seda bordada com cordão de nylon.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: faixa retangular em cetim de seda, branco, bordado em padrão floral com cordão de nylon nas pontas. Bico de renda de algodão nas pontas da faixa onde se concentra o bordado. Obs: No inventário (livro 21) consta que o ojá faz conjunto com a saia nº 01774.a, descrita com as mesmas características, que não foi localizada na Reserva Técnica durante a documentação.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 0,29m (meio); 0,35m (pontas) c) Comprimento: 2,84m d) Diâmetro: e) Peso:
20. Uso: múltiplas formas pela Iyaô, Ebomi ou Orixá, observando a função e/ou hierarquia, podendo ser na cabeça, cintura ou na altura do peito.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Bom.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 43

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Ojá	7. Nº provisório: 052
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01774.c
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: cetim de seda bordada com cordão de nylon.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: faixa retangular em cetim de seda, branco, bordado em padrão floral com cordão de nylon nas pontas. Bico de renda de algodão nas pontas da faixa onde se concentra o bordado. Obs: No inventário (livro 21) consta que o ojá faz conjunto com a saia nº 01774.a, descrita com as mesmas características, que não foi localizada na Reserva Técnica durante a documentação.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 0,26m (meio); 0,32m (pontas) c) Comprimento: 2,04m d) Diâmetro: e) Peso:
20. Uso: usado de formas múltiplas em quase todas as composições pela Yaô, Ebomi ou Orixá, observando a função e/ou hierarquia, podendo ser na cabeça, cintura ou na altura do peito.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Bom.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 44

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Camizu	7. Nº provisório: 016
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01763
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: algodão e renda labirinto.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: em algodão branco bordado em renda labirinto na parte superior, do ombro à cintura. Bordado composto por símbolos cristãos tendo em destaque o cálice da eucaristia. Bico de 0,04m da mesma renda circunda a gola. Manga com 0,26m de comprimento. Punho com duas casas de botão. Recorte retangular acima do ombro de 0,10m x 0,07m e em forma de losango embaixo da manga de 0,16m x 0,11m. Os recortes são padrões de costura de fundamento religioso.	22. Dimensões (m) f) Altura: g) Largura: 1,60m (barra); h) Comprimento: 1,06m i) Diâmetro: 3,20m (barra) j) Peso:
20. Uso: em todas as composições do traje de candomblé, seja do Orixá, da Iyaô ou da Ebomi, sob anágua deixando visível a parte superior decorada em renda.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edificio sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Ruim, apresenta rasgos na renda que está fragilizada.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 45

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Camizu	7. Nº provisório: 017
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01754
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: algodão com rechilieu.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: em algodão branco bordado em <i>richelieu</i> composto por flores graúdas e casas de abelha na parte superior, do ombro até a pala da cintura que mede 0,12m de largura. Bico com 0,06m da mesma renda circunda a gola. Manga com 0,28m de comprimento e punho com casa de botão. Recorte retangular acima do ombro de 0,09m x 0,07m e em forma de losango embaixo da manga de 0,14m x 0,12m. Os recortes marcam um padrão de costura (fundamento religioso) desse tipo de veste.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 1,56m (barra); c) Comprimento: 1,09m d) Diâmetro: 3,12m (barra) e) Peso:
20. Uso: em todas as composições do traje de candomblé, seja do Orixá, da Iyaô ou da Ebomi, sob anágua deixando visível a parte superior decorada em renda.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Bom.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 46

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Camizu	7. Nº provisório: 018
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01780
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: algodão e renda labirinto.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: em algodão branco e renda labirinto em padrão floral do ombro à cintura. Bico da mesma renda com 0,05m circunda a gola. Manga <i>buffet</i> com duas casas de botão sem botão. Recorte retangular acima do ombro de 0,09m x 0,07m e em forma de losango embaixo da manga de 0,15m x 0,12m. Bico de algodão na cintura e outros três bicos que se abrem verticalmente em forma de nesgas dando roda à saia que é arrematada com bico de cassa. Os recortes são parte do fundamento religioso.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 1,60m (barra); c) Comprimento: 1,06m d) Diâmetro: 3,20m (barra) e) Peso:
20. Uso: em todas as composições do traje de candomblé, seja do Orixá, da Iyaô ou da Ebomi, sob anágua deixando visível a parte superior decorada em renda.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Bom	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 47

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Camizu	7. N° provisório: 019
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. N° inventário: 01759
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: algodão e cassa bordada.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: em algodão branco e cassa bordada em padrão floral do ombro à cintura. Bico de cassa circunda a gola. Manga <i>buffet</i> com 0,23 de comprimento, sendo o recorte quadrado acima do ombro 0,09m x 0,09m e em losango embaixo na axila 0,14m x 0,12m. Prega dupla na frente, da cintura à barra. Os recortes são parte do fundamento religioso.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 1,58m (barra) c) Comprimento: 1,04m d) Diâmetro: 3,16m (barra) e) Peso:
20. Uso: em todas as composições do traje de candomblé seja do Orixá, da Iyaô ou da Ebomi, sob anágua deixando visível a parte superior decorada em renda.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Bom	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 48

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Camizu	7. Nº provisório: 020
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01773
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: algodão e renda de nylon.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: em algodão branco e renda de nylon em padrão floral que vai do ombro à pala (0,07m) da cintura. Bico com 0,04m da mesma renda circunda a gola. Manga <i>buffet</i> com 0,20 de comprimento, sendo o recorte acima do ombro 0,08m x 0,07m. e em losango na axila 0,13m x 0,13m. Os recortes são parte do fundamento religioso.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 1,58m (barra) c) Comprimento: 1,01m d) Diâmetro: 3,16m (barra); 1,06m (cintura) e) Peso:
20. Uso: em todas as composições do traje de candomblé seja do Orixá, da Iyaô ou da Ebomi, sob anágua deixando visível a parte superior decorada em renda.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Bom	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 49

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Camizu	7. Nº provisório: 021
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01760
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: algodão e cassa bordada.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: em algodão branco e cassa bordada em padrão floral do ombro à cintura. Bico de cassa circundando a gola. Manga <i>buffet</i> com 0,24 de comprimento, sendo o recorte do acima do ombro 0,10m x 0,09m e em losango embaixo na axila 0,15m x 0,13m. Nesgas nas laterais da saia que vão da cintura à barra. Os recortes são parte do fundamento religioso.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 1,50m (barra) c) Comprimento: 1,06m d) Diâmetro: 3m (barra); 0,94m (cintura) e) Peso:
20. Uso: em todas as composições do traje de candomblé seja do Orixá, da Iyaô ou da Ebomi, sob anágua deixando visível a parte superior decorada em renda.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Regular. Apresenta pequenas manchas amareladas	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 50

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Camizu	7. Nº provisório: 022
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01760
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: algodão e cassa bordada.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: em algodão branco e cassa bordada em padrão floral do ombro à cintura. Bico (0,04m) de cassa circundando a gola. Manga <i>buffet</i> com recorte retangular acima do ombro de 0,09m x 0,08m e em losango embaixo na axila 0,14m x 0,12m. Prega dupla na frente da saia que vai da cintura à barra. Os recortes são parte do fundamento religioso.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 1,56m (barra) c) Comprimento: 1,05m d) Diâmetro: 3,12m (barra); 0,12m (punho) e) Peso:
20. Uso em todas as composições do traje de candomblé seja do Orixá, da Iyaô ou da Ebomi, sob anágua deixando visível a parte superior decorada em renda.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Regular. Apresenta pequenas manchas amareladas	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 51

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Camizu	7. Nº provisório: 053
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01777
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: linho e bainha aberta e barafunda.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Thais Tibery	15. Data do registro: outubro de 2017.
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: em linho branco e bainha aberta com diversos padrões de pontos do ombro à cintura e bico circundando a gola. Manga <i>buffet</i> com recorte retangular acima do ombro e em losango na axila. Os recortes são parte do fundamento religioso. PS.: peça não localizada para a documentação.	22. Dimensões (m) Medidas aproximadas a) Altura: b) Largura: 1,50m (barra) c) Comprimento: 1m d) Diâmetro: 3m (barra); 1m (cintura) e) Peso:
20. Uso: em todas as composições do traje de candomblé seja do Orixá, da Iyaô ou da Ebomi, sob anágua deixando visível a parte superior decorada em renda.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Bom	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 52

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Anágua	7. Nº provisório: 002
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01771
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: seda com bico em renda mecanizada.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: em seda branca. Cós com abertura lateral para fechamento por tiras que se estendem 0,64m a partir do cós. Bico em renda mecanizada de 0,03m. O fechamento é similar ao das saias, sendo que aquelas têm palas.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: c) Comprimento: 0,95m d) Diâmetro: 3,85m (barra); 0,70m (cintura) e) Peso:
20. Uso: versátil. Sob qualquer saia, porém é mais provável que componha os conjuntos usados pelo Orixá, sobretudo os de organza ou bordados vazados que deixam a seda à mostra.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Bom. Seda de boa qualidade, sem oxidação nos fios.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 53

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Anágua	7. N° provisório: 023
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. N° inventário: 01761
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: morim com bico de renda.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Thais Tibery	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: em morim branco decorado com sete bicos de rendas que se intercalam nos entremeios com duas pregas do mesmo tecido contornando a saia na parte superior, reduzindo para uma prega próximo à barra. Cós com abertura lateral para fechamento por tiras pra franzir no mesmo tecido. Bico da mesma renda. Traz o nome da filha de santo, "Nóla", bordado com linha vermelha no canto superior esquerdo da peça.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 2,28m c) Comprimento: 0,84m d) Diâmetro: 4,48 (barra e cintura) e) Peso:
20. Uso: versátil, sob a saia do traje do Orixá, sobretudo das vazados ou transparentes que deixam a decoração da anágua à mostra. Engomada para dar volume à saia.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: ruim. Apresenta rasgos na e pequenas manchas amareladas. Resíduos de goma ressecaram o tecido e provocaram rigidez nas fibras.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 54

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Anágua	7. N° provisório: 024
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. N° inventário: 01757
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: tafetá de seda	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: em tafetá de seda branca. Cós com abertura lateral para fechamento por tiras pra franzir no mesmo tecido. Barra sem bico.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 2,04m c) Comprimento: 0,86m d) Diâmetro: 4,08 (barra e cintura) e) Peso:
20. Uso: versátil, usada sob a saia do traje do Orixá, sobretudo das vazadas ou transparentes que deixam o brilho da seda à mostra. Engomada para dar volume à saia.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: ruim. Apresenta rasgos na e pequenas manchas amareladas. Resíduos de goma ressecaram o tecido e provocaram rigidez nas fibras.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 55

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Anágua	7. Nº provisório: 033
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01785
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: algodão branco com prega palito.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: em algodão branco com cinco pregas palito decorando a barra sem bico. Abertura lateral para fechamento através de tiras do mesmo pano para franzido da roda.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 1,40m c) Comprimento: 0,78m d) Diâmetro: 3,80 (barra e cintura) e) Peso:
20. Uso: versátil, usada sob a saia do traje do Orixá engomada para dar volume à saia.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Regular. Apresenta manchas amareladas. Resíduos de goma ressecaram e dão rigidez à fibra do tecido.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 56

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Anágua	7. Nº provisório: 034
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01758
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: cetim de seda.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro:
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: em cetim de seda branco. Abertura lateral para fechamento através de tiras do mesmo pano para franzido da roda. Obs.: Na etiqueta está identificada como saia, mas é anágua, de acordo com característica do uso no candomblé.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 1,95m c) Comprimento: 0,89m d) Diâmetro: 3,90 (barra e cintura) e) Peso:
20. Uso: versátil, geralmente usada sob a saia do traje do Orixá, especialmente os transparentes ou com vazados deixando o brilho do cetim à mostra. Engomada para dar volume à saia.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Regular. Apresenta manchas amareladas de oxidação, sobretudo próximo à etiqueta de papel.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 57

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Anágua	7. Nº provisório: 045
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01779
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: algodão com renda de algodão.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: em algodão branco com renda de algodão branco. Abertura lateral para fechamento através de tiras do mesmo pano para franzido da roda. Decorada por quatro bicos de algodão de 0,13m que circundam a peça na horizontal com três espaços de 0,05m entre cada bico de renda até a barra.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 1,60m c) Comprimento: 0,91m d) Diâmetro: 3,20 (barra e cintura) e) Peso:
20. Uso: versátil, sob a saia do traje da Orixá, o bico de renda pode ficar à mostra devido ao tamanho, mesmo da saia. Engomada para dar volume à saia.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Regular. Apresenta manchas amareladas.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 58

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Anágua	7. Nº provisório: 046
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01775
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: algodão e <i>richelieu</i> .	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: em algodão com <i>richelieu</i> branco. Cós de 0,05m com abertura lateral para fechamento através de tiras do mesmo pano que dá franzido à roda da anágua. O bordado segue padrões geométricos triangulares e ocupa 0,43m do meio da saia até a barra com terminação em bico do mesmo <i>richelieu</i> .	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 2m c) Comprimento: 0,89m d) Diâmetro: 4m (barra e cintura) e) Peso:
20. Uso: versátil, geralmente usada sob a saia do traje do Orixá deixando o bico decorado à mostra. Engomada para dar volume à saia.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Regular. Apresenta manchas amareladas e resíduo de goma.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 59

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Anágua	7. Nº provisório: 047
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01751
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: algodão e <i>richelieu</i> .	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: em algodão branco com <i>richelieu</i> . Cós com abertura lateral para fechamento através de cordões que dão o franzido. O bordado em padrão floral vai do meio até a barra medindo 0,34m de comprimento.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 1,57m c) Comprimento: 0,90m d) Diâmetro: 3,14 (barra e cintura) e) Peso:
20. Uso: versátil, sob a saia do traje do Orixá deixando o bordado da barra à mostra, especialmente com os movimentos de dança. Engomada para dar volume à saia.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Regular. Apresenta manchas amareladas e resíduos de goma.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 60

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Saia	7. Nº provisório: 006
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01766
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: cetim de seda brocada com bico de gripi em rêpo-lêgo.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: saia em cetim de seda brocada decorada com padrões florais em todo tecido. Cós com pala de 0,10m, abertura lateral de 0,31m. para fechamento por tiras que se estendem a partir do cós. Barra decorada três fitas de seda em zig-zag e bico franzido em rêpo-lêgo também de cassa.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: c) Comprimento: 0,92m d) Diâmetro: 2,91 (barra) e) Peso:
20. Uso: pelo Orixá com anágua engomada para dar volume. Pode ter sido usado com o banté 007.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Bom	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 61

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Saia	7. Nº provisório: 014
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01765
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: cassa bordada com bico de cassa em rêpo-lêgo	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: saia em cassa bordada em padrões florais miúdos em todo tecido. Cós com pala de 0,07m, abertura lateral para fechamento por tiras que se estendem 0,84m a partir do cós. Barra com entremeio e bico franzido em rêpo-lêgo também de cassa.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: c) Comprimento: 0,91m d) Diâmetro: 4,18m (barra); 0,70 (cintura) e) Peso:
20. Uso: versátil, mais provável pela Ebomi do que pelo Orixá. Armada com anágua engomada.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Bom	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

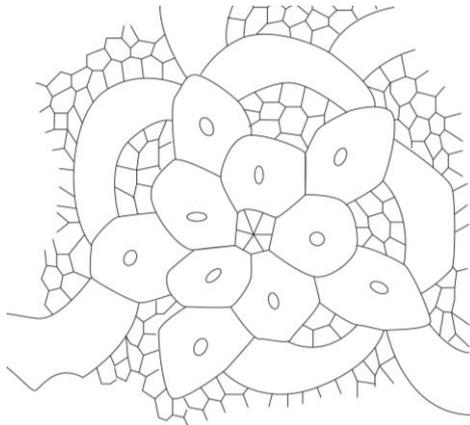
FICHA Nº 62

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Pano da Costa	7. Nº provisório: 025
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01796
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: cassa bordada branca	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019.
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: espécie de toalha retangular em cassa bordada branca decorada em padrão de flores miúdas por todo o pano.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 0,82 (barra) c) Comprimento: 1,41m d) Diâmetro: e) Peso:
20. Uso: uso versátil em todas as fases da vida de santo, Iyaô, Ebomi e Orixá podem fazer uso, reservadas as funções e hierarquia sacerdotal.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Bom.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 63

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Pano da Costa	7. Nº provisório: 026
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01799
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: organza bordada (tipo cassa)	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019.
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: espécie de toalha retangular em organza bordada branca (tipo cassa bordada) decorada em padrão de flores miúdas por todo o pano.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 0,80 (barra) c) Comprimento: 1,72m d) Diâmetro: e) Peso:
20. Uso: uso versátil em todas as fases da vida de santo, Iyaô, Ebomi e Orixá podem fazer uso, reservadas as funções e hierarquia sacerdotal.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário deslizante 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Bom.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 64

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Pano da Costa	7. Nº provisório: 027
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01800
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: algodão e <i>richelieu</i>	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019.
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: espécie de xale ou toalha retangular em algodão bordado em <i>richelieu</i> branco em padrão de flores graúdas por todo o pano.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 0,88 (barra) c) Comprimento: 1,76m d) Diâmetro: e) Peso:
20. Uso: uso versátil em todas as fases da vida de santo, iaô, Ebomi e Orixá podem fazer uso, reservadas as funções e hierarquia sacerdotal.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Bom.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 65

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Pano da Costa	7. Nº provisório: 036
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01795
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: algodão lavrado	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019.
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: espécie de toalha retangular em algodão lavrado branco decorado em padrão geométrico formado por listras horizontais e verticais que entrecruzam formando um xadrez na trama do tecido.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 0,89 (barra) c) Comprimento: 1,68m d) Diâmetro: e) Peso:
20. Uso: uso versátil em todas as fases da vida de santo, Iyaô, Ebomi e Orixá podem fazer uso, reservadas as funções, no ombro ou na altura do peito, e hierarquia sacerdotal, envolto na cintura	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Regular. Pequenas manchas amareladas de provável oxidação.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 66

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Ojá	7. N° provisório: 009
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. N° inventário: 01772
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: algodão e renda inglesa	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz e Thais Tibery.	15. Data do registro: junho de 2019 e outubro de 2017
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: faixa retangular em algodão fino bordado em renda inglesa no meio onde se vê uma flor ao centro ladeada por volutas. As pontas da faixa são circundadas por bico em renda inglesa ocupando 0,20m x 0,25m de área com o bico que tem 0,05.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 0,25m c) Comprimento: 2,16m d) Diâmetro: e) Peso:
20. Uso: uso versátil em todas as fases da vida de santo, Iyaô, Ebomi e Orixá podem fazer uso, reservadas as funções e hierarquia sacerdotal, no ombro ou na altura do peito ou na cabeça.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Bom.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 67

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Ojá	7. Nº provisório: 010
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01784
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: algodão em cassa bordada e bico de renda.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: faixa retangular em algodão com cassa bordada em padrão floral no meio (0,23m x 0,23m) e nas pontas (0,11m x 0,23m) com bico de renda circundando o bordado.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 0,23m c) Comprimento: 2,10m d) Diâmetro: e) Peso:
20. Uso: uso versátil em todas as fases da vida de santo, Iyaô, Ebomi e Orixá podem fazer uso, reservadas as funções e hierarquia sacerdotal, no ombro ou na altura do peito ou na cabeça.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Bom.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

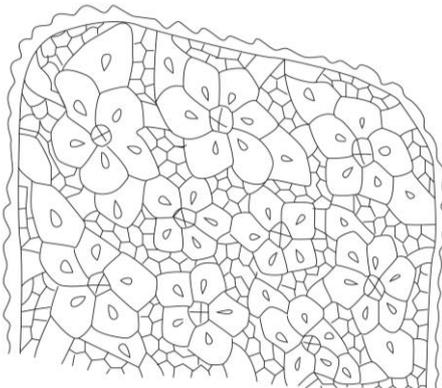
FICHA Nº 68

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Ojá	7. Nº provisório: 015
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01790
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: algodão e <i>richelieu</i> .	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: faixa retangular em algodão bordado em <i>richelieu</i> com padrões florais compostos por 4 flores em cada ponta e mais quatro ao centro da faixa. O bordado central tem 0,25m x 0,21m. Um padrão de flor lembra a forma de uma borboleta.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 0,21m c) Comprimento: 2,27m d) Diâmetro: e) Peso:
20. Uso: uso versátil em todas as fases da vida de santo, Iyaô, Ebomi ou Orixá podem fazer uso, reservadas as funções e hierarquia sacerdotal, no ombro, na altura do peito ou na cabeça.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Bom. Apresenta manchas amareladas.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 69

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Ojá	7. Nº provisório: 028.b
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01791
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: algodão e <i>richelieu</i> .	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: faixa retangular em algodão bordado em <i>richelieu</i> com padrões florais compostos por seis flores em cada ponta e mais seis ao centro da faixa. As flores lembram a forma de uma borboleta em voo.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 0,27m c) Comprimento: 2,12m d) Diâmetro: e) Peso:
20. Uso: uso versátil em todas as fases da vida de santo. Iyaô, Ebomi ou Orixá podem fazer uso no ombro, na altura do peito ou na cabeça, reservadas as funções e hierarquia sacerdotal.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Bom.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

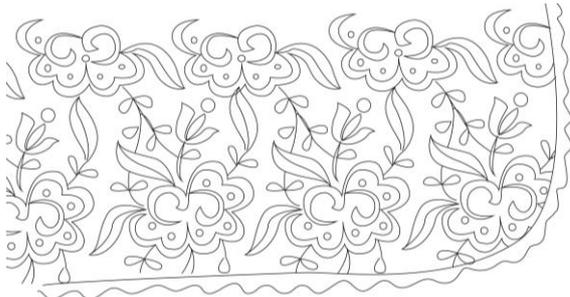
FICHA Nº 70

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Ojá	7. Nº provisório: 028.a
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01792
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: algodão e <i>richelieu</i> .	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: faixa retangular em algodão bordado em <i>richelieu</i> com padrões florais nas pontas e ao centro da faixa. O bordado central tem 0,35m x 0,33m e nas pontas tem 0,25m x 0,33m. O padrão de flor lembra a forma de uma borboleta em voo.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 0,33m c) Comprimento: 2,12m d) Diâmetro: e) Peso:
20. Uso: versátil em todas as fases da vida. Iyaô, Ebomi ou Orixá podem fazer uso, no ombro, na altura do peito ou na cabeça, reservadas as funções e hierarquia sacerdotal.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Bom.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

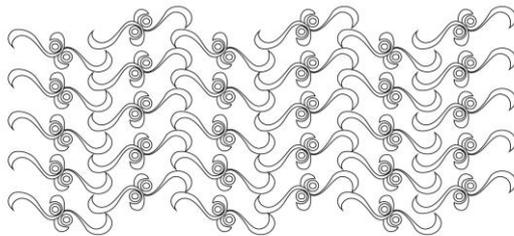
FICHA Nº 71

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Ojá	7. Nº provisório: 037
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01756
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: cetim de seda com bico de renda e lantejoulas.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: faixa retangular em cetim de seda lisa circundada em uma das pontas por duas fileiras de lantejoulas formando um C. Bico de renda mecanizada. A outra ponta não é decorada. Obs.: parece ser metade de um Ojá (?)	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 0,21m (meio); 0,23m (ponta) c) Comprimento: 1,45m d) Diâmetro: e) Peso:
20. Uso: versátil em todas as fases da vida de santo, Iyaô, Ebomi ou Orixá podem fazer uso, reservadas as funções e hierarquia sacerdotal, no ombro, na altura do peito ou na cabeça.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Bom. Pequenas manchas de oxidação.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

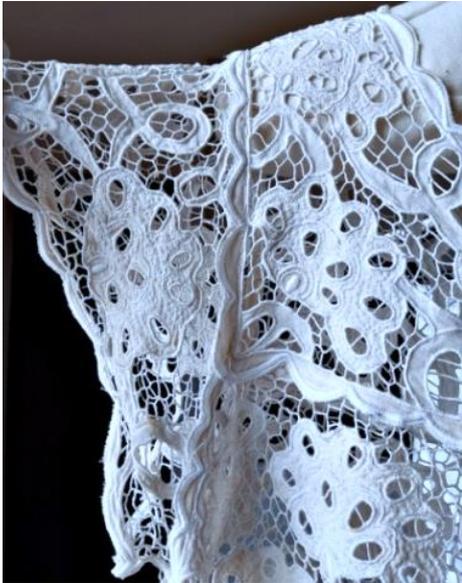
FICHA Nº 72

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Ojá	7. Nº provisório: 038
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01793
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: algodão com cassa bordada.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: faixa retangular em algodão em cassa bordada no meio, ocupando área de 0,33m x 0,31m em padrão floral miúdo, e nas pontas, ocupando área de 0,15m x 0,36m com bico.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 0,31m (meio); 0,33m (pontas) c) Comprimento: 2,08m d) Diâmetro: e) Peso:
20. Uso: versátil em todas as fases da vida de santo. Iyaô, Ebomi ou Orixá podem fazer uso no ombro, na altura do peito ou na cabeça, reservadas as funções e hierarquia sacerdotal.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Bom.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 73

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Ojá	7. Nº provisório: 039
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01794
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: algodão com cassa bordada.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: faixa retangular de algodão em cassa bordada no meio, ocupando área de 0,34m x 0,31m em padrão floral miúdo, e nas pontas, ocupando área de 0,13m x 0,33m com bico. Emendas de algodão branco nos retalhos de cassa das pontas indicam aproveitamento de tecido. A mesma cassa usada no retalho do Ojá 01794 do inventário (039 nº provisório).	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 0,31m (meio); 0,33m (pontas) c) Comprimento: 2,08m d) Diâmetro: e) Peso:
20. Uso: versátil em todas as fases da vida de santo. Iyaô, Ebomi ou Orixá podem fazer uso no ombro, na altura do peito ou na cabeça, reservadas as funções e hierarquia sacerdotal.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Bom.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 74

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Bata	7. Nº provisório: 013
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01780
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: <i>Richelieu</i>	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: maio de 2019.
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: em <i>richelieu</i> branco com padrão de flor que lembra a forma de borboleta. Manga volante medindo 0,13m x 0,13m a partir do ombro.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 1,07 (barra) c) Comprimento: 0,63m d) Diâmetro: 2,14m (barra) e) Peso:
20. Uso: usada pela Ebomi sobre o camizu com saia. Peça que indica hierarquia.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da FIFB.
21. Estado de Conservação: Regular. Todo tecido está amarelado e com manchas.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 75

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Bata	7. Nº provisório: 029
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01781
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: Organza bordada em ponto cheio (tipo cassa).	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto	16. Desenho/marcas/detalhes
	
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019.
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: em organza bordada em ponto cheio (tipo cassa) em padrão floral miúdo. Manga volante medindo 0,22m do ombro à ponta do babado com 0,39m de diâmetro. Bico duplo na barra e nas mangas de 0,05m.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 1,15m (barra) c) Comprimento: 0,61m d) Diâmetro: 2,30m (barra) e) Peso:
20. Uso: exclusivo da Ebomi sobre o camizu, com saia. Indica hierarquia ou idade de santo.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da FIFB.
21. Estado de Conservação: Regular. Todo o tecido está amarelado e com manchas mais escuras.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 76

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Bata	7. Nº provisório: 030
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01782
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: Renda inglesa.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019.
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: em renda inglesa com padrões florais graúdo, sendo que um deles centralizado na altura do peito lembra a forma de uma borboleta. Manga volante medindo 0,31m do ombro à ponta por 0,19 de altura.	22. Dimensões (m) a) Altura: 0,19m (manga) b) Largura: 1,06m (barra) c) Comprimento: 0,65m d) Diâmetro: 2,12m (barra); 0,27m (manga) e) Peso:
20. Uso: uso exclusivo da Ebomi sobre o camizu, com saia. Indica hierarquia ou idade de santo.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da FIFB.
21. Estado de Conservação: Bom. Apresenta manchas amareladas.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 77

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Bata	7. Nº provisório: 031
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01776
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: algodão com cassa bordada	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019.
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: em cassa bordada com padrão em flores graúdas e miúdas. Manga volante medindo 0,25m do ombro à ponta e 0,25 de diâmetro no babado.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 0,88m (barra) c) Comprimento: 0,61m d) Diâmetro: 1,78m (barra) e) Peso:
20. Uso: exclusivo da Ebomi sobre o camizu, com saia. Indica hierarquia ou idade de santo.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da FIFB.
21. Estado de Conservação: Regular. Apresenta manchas amareladas por todo o tecido.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 78

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Bata	7. Nº provisório: 032
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01752
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: algodão com cassa bordada	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019.
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: em cassa bordada com padrão floral e geométrico formando losangos vazados intercalados por folhas. Manga volante medindo 0,24m do ombro à ponta. Bico na barra e nas mangas.	22. Dimensões (m) a) Altura: 0,15m (manga) b) Largura: 0,77m (barra) c) Comprimento: 0,59m d) Diâmetro: 1,54m (barra); 0,23m (manga) e) Peso:
20. Uso: exclusivo da Ebomi sobre o camizu e com saia. Indica hierarquia ou idade de santo.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da FIFB.
21. Estado de Conservação: Ruim. Apresenta manchas amareladas e escuras por todo tecido.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 79

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Adê (Ojá com franja)	7. Nº provisório: 008
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. Nº inventário: 01768
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: cetim de seda com miçangas e bico de renda.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz e Thais Tibery	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: em cetim de seda branca com franja em miçangas ao centro e bico em renda mecanizada de seda nas pontas.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 0,38m (meio); 0,23m (pontas) c) Comprimento: 2,97m d) Diâmetro: e) Peso:
20. Uso: amarrado na cabeça com laço atrás, na altura da nuca com as pontas pendentes sobre a roupa. As franjas pendem da altura da testa cobrindo levemente os olhos de simulando uma coroa. Peça versátil usada pelo Orixá, pois, como coroa, pode compor outras vestes.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: apresenta manchas amareladas provocadas por agentes biológicos e transmitidos pela etiqueta de papel.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 80

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Banté	7. N° provisório: 007
2. Espécie: Indumentária Religiosa	8. N° inventário: 01769
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: cetim brocado franzido.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Thais Tibery	15. Data do registro: outubro de 2017
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: espécie de sobressaia em cetim brocado e franzido prata. Fechamento na parte superior feito cadaço de algodão cru em substituição ao elástico que se perdeu.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 1,79m c) Comprimento: 0,88m d) Diâmetro: e) Peso:
20. Uso: preso à altura do peito recaindo sobre a saia de roda. Recebe um oja com laço na frente como arremate do elástico e reforço à altura do peito. Peça usada pelo Orixá. Provavelmente usada com a saia 006.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Bom	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

FICHA Nº 81

IDENTIFICAÇÃO	
1. Designação: Combinação	7. Nº provisório: 035
2. Espécie: Indumentária religiosa (ou civil íntima?)	8. Nº inventário: 01764
3. Natureza: Candomblé	9. Origem: Pertenceu a Nóla Araújo, Terreiro da Casa Branca, Salvador, Bahia.
4. Autoria: Desconhecida	10. Data da incorporação no acervo: 06/11/2007
5. Época: Século XX	11. Procedência: Neto de Nóla Araújo
6. Material/Técnica: algodão com cassa bordada.	12. Modo de Aquisição: Doação
IMAGENS	
13. Foto 	16. Desenho/marcas/detalhes 
14. Responsável pelo registro: Marijara Queiroz	15. Data do registro: junho de 2019
DADOS TÉCNICOS	
19. Descrição: algodão com bico de cassa bordada. No inventário consta na descrição que é algodão e renda inglesa o que é um equívoco. Não é camizu.	22. Dimensões (m) a) Altura: b) Largura: 0,77m (barra) c) Comprimento: 0,82m d) Diâmetro: 1,54m (barra) e) Peso:
20. Uso: peça íntima de uso cotidiano. Necessário confirmar o uso no candomblé, pois é uma peça que se diferencia do restante da coleção.	23. Localização: Reserva Técnica de Roupas Brancas; armário 1; 2º andar do edifício sede da Fundação Instituto Feminino da Bahia.
21. Estado de Conservação: Bom.	24. Responsável pelo preenchimento/data: Marijara Queiroz, junho de 2019.

APÊNDICES

De 82 a 120

Entrevistas Semiestruturadas

Entrevista semiestruturada para desenvolvimento de tese de doutorado

Entrevistada: Dona Antônia Maria dos Santos

Data: 12/11/2017, início às 15h e término às 18h, aproximadamente.

Local: Residência da entrevistada no Terreiro da Casa Branca

Suporte/Equipamento: Gravação de áudio em aparelho Android

Áudio 1:

Marijara – Alô, estamos aqui no terreiro da casa branca fazendo um teste de voz no dia 12 de novembro de 2017.

Áudio 2:

M- Estou conversando aqui com Dona...

A – Antônia... Maria... dos Santos. Sou de 1949, tenho 68 anos.

M - Qual a relação da senhora com Dona Nóla?

A – Minha relação era muito boa. Ela me viu nascer e me considerava como filha, a filha dela mulata...

M – A senhora foi amiga dela, próxima a vida toda...

A – Fui criada aqui no terreiro sendo amiga dela [Nóla] porque minha mãe de criação era muito amiga dela. Minha mãe de criação não era filha de santo diretamente daqui [da casa branca], era filha de Julia Bamboxê, mas como terminou [o candomblé] em Júlia Bamboxê, ela veio e ficou aqui, encostou aqui, pediu consentimento a tia Massi pra ficar, trouxe o santo dela e ficou aqui.

M – De Julia Bamboxê?!

A – Sim. O santo veio pra cá.

M - Ficou amiga dela [Nóla] até morrer?

A – Até morrer. Nunca, nunca, nunca perdi o contato. Quando ela não vinha aqui no candomblé, eu ia na casa dela, visitava ela. Não ia toda semana, mas ia de mês em mês. Ela me dava um trocadinho pra me agradar. Tudo isso como filha. Ela dizia que eu era a filha dela mulata.

M – A senhora a ajudava com as obrigações do candomblé?

A – Ajudava. Lavava, engomava pra ela...

M – Essas mesmas roupas [da coleção estudada]?...

A - ... Essas mesmas roupas ... Anágua que bota em baixo, **centuréia** [cinta?], engomava... ajudava em tudo. Hoje mesmo era uma festa que eu ajudava, ia pra feira... (quando comecei me entender como...) ia pra feira, fazer o acarajé da obrigação. Hoje! [festa de Oyá na Casa Branca]. Eu era responsável, ia comprar, lavava, passava o feijão fradinho, que hoje em dia a gente compra a massa pronta, mas de primeira eu comprava o feijão pra lavar e ralar dentro de casa.

M – A Senhora sabe quem foram as pessoas do barco de Nóla?

A – Ela fez santo sozinha. O barco dela era ela mesma, ela não fez santo com ninguém.

M – Quem eram as contemporâneas dela [Nóla]? Filhas de santo... Sacerdotisas, equedes?

A – Da época tinha muita gente. Tinha Equede Jilú, de Obaluayê. Tinha **Equede Dudú, que era de Oxum, aí do barco**. Tinha equede Joana, também de Obaluayê. Tinha Mãe Teté, que não era equede, era adoxum. **Tinha França, que era mãe pequena** dela [Nóla]. Tinha Oké, que depois da perda de mãe Massi assumiu por três anos [como *Iyálorixá*]. O filho dela [Nóla] é ogã dessa Okê, Luiz Pereira de Araújo.

M – Eu consigo falar com Luiz? E os outros filhos de Nóla?

A – Prefiro não falar. Antes de falar tenho que pedir autorização a Luiz Pereira, filho dela, por ser ogã aqui da casa.

M – Era Nóla que costurava suas roupas [de candomblé] na fábrica de costura?

A – Não. A fábrica de costura dela era outra coisa. Ela fazia rococó. Você sabe o que é rococó?

M – Como é?

A – Aquelas roupinhas de... pra enfeite de roupa pra criança, roupas de bebês... enfeites feitos de fita. Ela tinha uma fabricação daquilo no **Largo da Saúde**.

M - E quem fazia as roupas do Orixá?

A – Ela tinha gente. Essa senhora aí do retrato [mostra na parede] que era filha de santo daqui, costurava pra ela, Julieta de Obaluayê. Tinha uma senhora que já morreu, filha de santo do Gantois. Roupa de santo ela tinha muita gente que costurava. Ela sabia costurar, sabia muito bem, mas ela preferia mandar costurar. Comprar a fazenda [tecido] e pagar pra costurar pra Oyá, pra mãe [orixá] dela.

M – é uma relação direta que se estabelece na troca, né?

A – Aquelas ali sentadas [aponta] costurava, irmã de santo dela [Nóla], é uma grande costureira.

M - **Cosma?**

A – Sim.

Áudio 3:

M – Quais os motivos de Nóla vir de Cachoeira para fazer o santo em Salvador? Tem a ver com a separação dela?

Prefiro não falar sobre a separação de Nóla, pois os familiares não gostam que comentem sobre o pai que *era muito bom*, [ironicamente].

A - Ele faleceu, ela como mulher disse aos filhos, vá fazer o enterro do seu pai porque é seu pai, mas eu não quero saber quem morreu ou quem viveu. Então é porque *era muito bom, né!* [ironia]. O filho caçula que eu vou falar que você quer falar [Luiz], não quer que diga que o pai era feio, entendeu? Ela também fazia como eles [os filhos] gostarem. Ela sempre dizia: “eu não quero saber dele, mas procure ele que é seu pai”.

M – Pelos filhos?

A – É!

Áudio 4:

A – Tem ainda as duas meninas, Mira, casada com um médico e Didi que era casada com um delegado, mas o delegado faleceu. Didi era professora. Da faculdade. De filosofia. Mas ela já esta aposentada há muito tempo.

M – Porque a coleção parou na mão do neto? A senhora acha que foi a pedido dela [Nóla] ?

A – Ele era o primeiro neto dela [Nóla], filho de Mira, ele [doador] é filho de Mira. Ela [Nóla] tinha apego mesmo a ele e apego à filha de Didi que era filha única, os dois são afilhados dela. Os dois eram netos e afilhados. Ele nem chamava de minha avó, chamava ela de minha dinda. Os dois mais velhos é Dra. Ana Lúcia, advogada e o doador que é arquiteto.

M – Provavelmente ela pediu ao neto mais velho pra doar a coleção pra o Instituto feminino?

A – Éééé... era muito apegada. Ele foi ao tio padrinho, tio padrinho [ironia] e combinaram de fazer isso, porque o tio não queria jogar fora nem distribuir pra outras pessoas [do terreiro]. Então combinou de fazer isso.

M – E quando não é isso...de doar para o museu, como é o procedimento com as roupas aqui dentro [do terreiro]?

A – Traz e divide pra outras pessoas, irmãs de santo.

M – Só de Iansã?

A – Não, de qualquer orixá, da maneira que ela gostasse. Mas até deu... deu umas... e as outras eles doaram.

M – Ah, então eram muitas!?

A – Eram muitas, ela quando faleceu já tinha 52 anos de santo. [já tinha mais de 60]

M – Então algumas foram distribuídas e outras foram doadas.

Áudio 5:

A – Essa boneca ela me deu em vida. Ela disse assim: tome conta, é minha e sua, agora no dia que Deus me chamar é só sua. Ela me deu em vida e ninguém da família dela veio me tirar.

M – E tem a outra que ficou com a família?

A – Ficou com o filho, com Luiz?

M – Não tem uma no assentamento?

A – No assentamento tem, mas é coisa do assentamento. O que tá no assentamento não sai. Permanece tudo, tudo, tudo, não sai pra nada.

M – Mas isso é só no caso dela [Nóla] ou é sempre assim?

A – No caso de cada pessoa. A depender... tem uns [assentamentos] que fica, tens uns que joga no mar, tem uns que joga na água doce, entendeu? O dela permaneceu porque ela tem filha pequena na casa, tinha filho sangrio [biológico] que é também da casa.

M – Tem quem cuide!?

A – É!


Entrevista semiestruturada para desenvolvimento de tese de doutorado

Data da realização: 27/10/2020. Hora de início 14:30h. Hora do término 16:12h.

Entrevistada: Iraildes Maria Santos (Asipá) - Tecelã da Casa do Alaká do Ilê Axé Opô Afonjá e neta do Mestre Didi

Suporte/Equipamento: vídeo conferencia na plataforma Teams/Microsoft

Parte I – Apresentação da Artesã

Nome completo. Profissão. Local de trabalho. Biografia resumida. Tempo de trabalho como tecelã. Como surgiu o interesse pela pratica.

Parte II - A tecelagem – características técnicas, produção e circulação

Com quem aprendeu. Participação em grupos ou redes de tecelãs. Outros ateliês/oficinas de tecelagem. Como é feito o pano da costa: principais materiais e equipamentos envolvidos na produção; etapas e tempo de feitura da peça. Como funciona a distribuição/circulação/consumo (dentro e fora do Terreiro).

Parte III – O pano da costa – características simbólicas e artísticas.

Simbologia do pano da costa no candomblé. O saber fazer e a relação com a religião: tamanho, forma, cores, desenhos. Uso litúrgico. Outros usos. Padrões gerais preferidos. Características que individualizam a feitura e uso do pano da costa. Referencias ou inspirações artísticas e religiosas no processo de criação.

Parte IV – Considerações finais

A importância do trabalho como tecelã na sua vida de artesã e membro de uma tradicional linhagem no Candomblé. A importância do pano da costa na tradição, na memória e como patrimônio religioso e artístico. Curiosidade sobre o pano da costa ou sobre a tecelagem. Outras considerações que queira registrar.

Transcrição da entrevista:

Marijara Queiroz – MQ (0:25): Vamos começar seguindo o roteiro semiestruturado, com liberdade para introduzir outras questões que considerar relevante.

MQ (0:55): Sua benção, em primeiro lugar. Fiquei feliz com seu aceite e sua disponibilidade nesse momento crítico de pandemia para conceder a entrevista. Entendi como uma mensagem de Xangô para retomar a tese com alegria. MUITÍSSIMO obrigada.

Iraildes Asipá – IA (1:35): Eu que me sinto honrada por participar e falar um pouco sobre a arte da tecelagem que é importantíssimo para todas nós.

(1:45): AJUSTE DE VOLUME E SOM.

MQ (2:20): Então fique à vontade eu gostaria que você começasse se apresentando fazendo um breve resumo sobre você e sobre o seu trabalho, conforme o roteiro. Por favor.

IA (2:36): Meu nome é Iraildes Maria Santos, ou Iraildes Santos, ou Iraildes da Casa do Alaká, sou filha de Nídia Maria Santos, que é filha de Mestre Didi, Deoscoredes Maximiliano Santos, que era filho de Maria Bibiana do Espírito Santos, Mãe Senhora. Então a gente já vem de uma linhagem de famílias tradicionais que lidam com a arte e com a religião. Tenho 43 anos, já trabalho na tecelagem [desde] aos 18 anos, que [quando] comecei a me encantar com o tecido e a criação. Eu já vivia no meio artístico porque meu avô fazia as peças e quando eu era criança, estudando na mini comunidade de Obá Biwi, a gente teve a oportunidade de trabalhar com artes, com pintura, vitrificação de contas, criação do *Xaxará*, do *Ibiri*, então eu já tinha esse mundo lúdico da arte em minha vida. Então eu já tenho essa linhagem da família que já trabalhava com arte. A tecelagem surgiu como encantamento, eu tinha 10 anos de idade, então me encantei, porque Mãe Stella criou um projeto de tecelagem no Axé para preservar a tradição do pano [da costa], em 1988, para “as filhas do axé”, uma forma de preservar mesmo e dar continuação à técnica. Então a gente participava de algumas oficinas, “os filhos do Axé”, eu era criança. Quando eu vi a tecelagem pela primeira vez, aos 10 anos, eu me encantei, eu disse que era mágica: “Como é que a linha entrava e saía o tecido?” Eu fiquei deslumbrada e fiz uma promessa pra mim mesma, porque criança tem isso, a gente sonha: eu quero ser médica, quero ser advogada... Eu disse pra mim que um dia aprenderia a técnica de tecelagem, a fazer o pano [da costa], então foi a partir dos 10 anos que eu me encantei e comecei a traçar a linha do meu imaginário como artista ligada ao pano da costa...

MQ (5:10): Estou te ouvindo

IA (5:11): Foi uma breve apresentação...

IA: (5:16): Então, a técnica da Casa do Alaká, são cinco etapas do pano pra chegar ao tecido. A primeira etapa é o urdimento, onde a gente tira a largura e a metragem do pano. Quando passa pelo primeiro processo de urdimento, a gente vai para o segundo processo que é enfição no pente. Nesse processo é que a gente vai tirar a metragem e a largura do urdimento, do tear, na urdideira, depois passa para o pente. Na terceira etapa a gente bota o pente no tear o pente para desembaraçar. Depois que desembaraça vai pra quarta etapa que é a enfição no liço e a numeração pra sair a trama. Quando se faz o bordado no pano liso é assim. Depois dessa quarta enfição a gente volta a enfiar novamente no pente, aí que a gente amarra e começa a tecer. Essa é a parte da técnica, do passo-a-passo da enfição do Pano da Costa. É o urdimento; a enfição no pente; a enfição no liço; e, novamente a enfição no pente para desembaraçar, amarrar e começa a tecer.

IA (6:46): O Pano em si é cada cor reverencia um determinado orixá, tem relação direta com o orixá. Então as cores não são aleatórias, a gente tem uma ligação com a energia do Orixá. Quando a gente está produzindo [o pano] a gente está vinculando essa linguagem litúrgica do orixá no tecido. Então o pano trás essa simbologia muito grande essa apresentação do orixá com a pessoa. O amarelo pra Oxum, o vermelho pra Iansã, pra Xangô também, o branco pra Oxalá, o azul pra Oxóssi. Então a gente faz os tecidos. E a Casa do Alaká, onde a gente produz o pano, ela foi criada exatamente pra isso, pra preservar a tradição do pano da costa e lá só fabricamos exatamente o Ojá e o Alaká [pano da costa]. Tá se perdendo essa tradição do pano e a importância desse pano para o lado religioso é muito grande. Tem uma hierarquia, se usa dentro do candomblé, o Alaká, quando se tem 7 anos de obrigação. Algumas casas tradicionais mantêm essa hierarquia, porque o pano conta uma história e ninguém chega no candomblé já grande, a gente nasce primeiro pra depois construir a nossa história. Então o Alaká é usado... tem três tipos: o Abiyan usa o morim, que é o pano mais fino. O pano do Alaká mesmo, o tecido, é usado a partir da obrigação de sete anos. Aí você vai ver as Egbomes usando o Pano. Agora o pano tem uma simbologia muito grande, ele é usado para proteger o nosso útero, no caso, por isso o pano da costa é usado por mulheres no peito e nas costas, a proteção contra as energias, as influências. Antigamente as mulheres dos Donos de escravas obrigavam as negras a usarem

para cobrir os seios que ficavam à mostra. As africanas usavam para carregar seus filhos e para amarrar e dar proteção ao ventre. Por isso que o pano da costa... É... Vamos dizer, a história do pano está ligada a Oxum, remete a beleza da mulher, quando a gente usa um pano na cabeça, você vê que hoje eu botei um, muda o rosto da gente, a energia feminina ela transborda ela sai de uma forma tão belíssima na mulher e deixa a gente com a auto estima mais elevada. Então, quando Mãe Stella criou a Casa do Alaká do Ilê Axé Opô Afonjá, o local onde eu trabalho hoje, que já faz 18 anos que eu sou multiplicadora dessa técnica, graça a Xangô, ele permitiu que meu sonho fosse realizado, que eu aprendesse a técnica e conseguisse passar pra outras mulheres, pra outros filhos essa técnica. Fazer sonhar, eu entendo assim. Xangô me permitiu fazer outras mulheres sonharem. Porque quando a gente tá tecendo o nosso imaginário voa, vai longe. As mulheres ficam mais cheias de amor, ficam mais felizes, até porque sua autoestima eleva muito mais. A história do Pano conta muito isso. O Pano na África é dado à criança quando nasce. Algumas tribos usam o pano pra seguir a história, é uma identidade de cada pessoa. Quando a criança nasce ela recebe seu primeiro pano, quando ela completa 15 anos, quando se casa... Então ela vai recebendo em cada etapa da vida um tecido desses que vai contar a história da vida dela. E quando ela morre esse tecido é enrolado nela e vai pro túmulo com toda sua história. O tecido vai acompanhando a história de vida desse ser humano. A importância desse tecido não só pelo lado religioso, pra gente é importantíssimo, não só pela autoestima, mas pela hierarquia como já comentei, dos sete anos, dos três anos. Aos três anos não se usa o Alaká, os sete já passa a usar, porque mostra sua idade dentro do espaço religioso. E na África, o pano tem essa ligação por causa da história ancestral, você traz sua identidade e o tecido vai contando, vai narrando sua história. Então a tecelagem tem essa importância religiosa de contar sua história de vida e nós como descendentes [de africanos] trazemos isso e preservamos muito mais...

MQ (11:46): Pode continuar...

IA (11:52): Ajuda a gente também na parte financeira. Ajuda o povo de axé. Além de produzir isso é uma forma de captar renda para o espaço religioso. Então, trabalhamos para preservar e para nos manter como matriarcas, como mulheres que são lideranças dentro de casa, né?

MQ (12:30): Sobre essa manutenção? Essa produção do pano e como isso ajuda as artesãs a se manterem. Gostaria que você falasse um pouco disso pra gente. Com quem você aprendeu e se existe uma rede de ensino. Eu vi um vídeo anterior seu no Youtube, muito bom. Você falou da Casa do Alaká e do início, do sonho, dos primeiros professores. Se possível, gostaria que você narrasse um pouco o seu aprendizado e como você se articula com redes de artesãs. Isso acontece? Existe meios de escoar a produção fora do Terreiro para vocês se manterem ou o consumo é mais interno? Tem sido suficiente a produção e o escoamento para viver disso? Porque o importante para preservar o patrimônio é que as pessoas possam viver daquilo que fazem, dos seus saberes, senão fica difícil.

IA (14:00): [risos] Na verdade, assim, em 1988 foi o próprio Mestre Abdias [Nascimento] que veio no Axé [Afonjá]. Como lhe falei, eu era criança e não pude participar, mas tem várias gerações que tiveram a oportunidade de ter aula como ele. Em 2002, eu estava com 24 anos, Mãe Stella o trouxe [Mestre Abdias] de volta, porque em 1988 não se tinha muito recurso e a tecelagem não dava dinheiro, não dava o sustento necessário para a família. Então as mulheres procuraram outras formas de ganhar dinheiro. Então, a tecelagem não vingou nesse período, com Mestre Abdias. Aí Mãe Stella fez uma parceria com o instituto Mauá e a Petrobras e conseguiu que o Professor Zelito, que foi um dos alunos do Mestre Abdias (o Prof. Zelito que ainda dá aula no Instituto Mauá, na Barra e no Pelourinho, tem muitas pessoas que tomaram curso com ele e ainda tomam)... Então ele veio, na verdade fomos dez pessoas do Axé [Afonjá] fazer essa oficina lá no pelourinho e desses dez eu sou a única que estou aqui resistindo porque realmente é complicado viver de arte e de artesanato e principalmente de tecidos. Porque o

tempo e o valor... Muitas vezes as pessoas não têm condições de obter, leva muito tempo pra se fazer, não é uma coisa que se sentou e fez, como muitos panos industrializados, que são belíssimos e deixam as mulheres também maravilhosas. Mas a tecelagem é manual, requer muito mais tempo, são 2 horas pra fazer 2 metros. Então não é só 2 metros o Pano [inteiro]. Tem o Alaká que são 6m x 90 de largura. O Ojá é 2:20m x 35cm de largura. Então cada um tem uma largura diferente. A gente aprendeu com o Professor Zelito. Costumo dizer que assim, que o Terreiro, por ser um Terreiro centenário, muito visitado, nós tivemos um pouquinho de sorte em relação a isso, porque como vinham muitos visitantes, a Casa do Alaká passou a ser um ponto turístico, um ponto onde a gente não precisava de outras lojas nesse período, era um período em que estava tudo no auge, a história e a beleza do tecido, a gente tinha uma saída muito boa. A gente tentou fazer uma parceria com rede de tecelã, mas não deu certo, porque a gente levava as peças, mas não tinha uma saída rápida como tinha aqui dentro do espaço religioso. Como lhe falei, ficaram poucas pessoas produzindo, aí não dava pra produzir em quantidade pelo tempo que se leva pra fazer o tecido, que não é uma coisa industrial que se faz 50 panos iguais, a gente tem um tempo pra produzir. Aí ficou de 2002 a 2010, só duas pessoas trabalhando na tecelagem, porque as outras pessoas foram fazer outras coisas da vida, seguir outros caminhos. Aí a proposta de Mãe Stella foi que se tornasse oficina para que outras pessoas tivessem a oportunidade de aprender a técnica, porque estava morrendo, se perdendo. O axé estava sendo invadido com roupas só industrializadas e estava se perdendo o segredo do tecido, a construção da energia. Porque o pano fabricado dentro do Axé tem uma importância não só para a manutenção do espaço, mas para a preservação dessa tradição de se construir algo dentro do espaço religioso. Então quando a gente começou as oficinas, teve uma em 2015, teve outra em 2017... Aí a gente começou a abrir para dar aulas e dessas aulas a gente conseguiu abrir uma página no Facebook e começou a colocar o material pra divulgar o nosso trabalho. Mas a nossa divulgação, até hoje ainda é o “correio nagô”, é o outro ver a beleza no seu irmão. Quando [alguém] olhava o pano e perguntava quem fez, onde fez e isso ajudou muito a Casa do Alaká a tomar uma expansão no espaço religioso muito grande. Hoje temos Pano em todos os terreiros, praticamente, e todo mundo tem um pedacinho do Afonjá na cabeça, no corpo ou no coração. Isso que é bom, né!?

MQ (19:14): Mas o único espaço de venda hoje é a Casa do Alaká? É isso?

IA (19:23): Isso. A gente pega encomenda por *WhatsApp*, mas a gente não tem loja na rua. A gente já teve parceria com o Instituto das Baianas de Acarajé, mas demorava muito. Também já botamos na Katuka [loja africana], também demorava muito, levava um ano pra vender uma peça nossa e você sabe que a gente precisa repor material, a artesã necessita sobreviver, pra ela produzir ela precisa do dinheiro para manter a casa. Não é só o fato de produzir o Pano e deixar em exposição, o Pano era produzido para ser vendido, para gerar renda para as mulheres e para o espaço, pois o espaço precisava de manutenção, até hoje precisa de manutenção, e é liderado e administrado pelo dinheiro do material que a gente vende, não é vindo de órgão, nem de... Então, a gente sobrevive daquilo que produz, se não produzir não tem, a Casa não respira, entendeu?

MQ (20:26): Explica um pouco como é o seu trabalho mesmo no dia-a-dia, o seu fazer. Explica tecnicamente, a trama, a urdidura. Como você se inspira artisticamente? Como que, manualmente, você executa o que cria?

IA (20:54): Eu geralmente... É difícil perguntar pra um artista como a inspiração vem, né? A gente acorda e, como lhe falei, o meu imaginário, o meu sonhar, ele é vasto, porque desde os dez anos, ao olhar aquelas linhas e achar que era mágica, a gente... Você sabe que mágica a gente mete a mão na cartola e pode sair qualquer coisa, né? Então com essa energia do local, as histórias que a gente ouve desde criança, dos orixás, a vivencia mesmo nas festas, as cores, pessoas. Tem pessoas que a gente capta a energia delas, a personalidade e consegue botar no

tecido. Então, eu diria mesmo que é mágica, é uma inspiração que não tem como desenhar ou explicar detalhadamente, nasce da gente. A gente acorda, senta no tear, pensa nas cores, né?... Porque a ligação da magia, sabe, a visão de Ewa, a gente sempre pede a ela que a gente tenha uma boa imagem, que nossos olhos possam transformar aquele tecido em algo tão belo que faça a beleza interior das mulheres ressaír, e dos homens também, que a gente faz *Equetê*, faz *Guelê*, que é o chapeuzinho que é usado. Fazemos bata também para os homens. Então, a gente pede essa inspiração aos Orixás. Quando eu vou dar oficina, eu faço um tour como os meninos no Axé [terreiro]. Eu falo assim: a gente não pode começar nada sem antes pegar essa energia do espaço, conhecer um pouco da mitologia de cada Casa [Peji], pedi Agô a Iemanjá e pedi inspiração a Oxum, porque é ela que faz essa inspiração surgir. Todas as minhas oficinas, antes de começar, está lá a minha metodologia, que é sair no Axé, dar uma volta no espaço todo, sagrado, todo mundo conhecer, sentir um pouco dessa energia, porque quando a gente vai fazer o Pano a gente tá colocando a nossa energia no Pano. Então a gente precisa captar essa energia do local, do espaço que já é sagrado em si. Eu digo que a gente é privilegiada porque a gente tem uma Casa do Alaká, de tecido, dentro do Terreiro que já é um espaço sagrado. Qualquer pessoa que entra na porteira [do Terreiro] já se sente abraçada por essa energia e os tecidos que saem daqui já saem mais repletos ainda de energia. Porque é nossa energia, da pessoa que fez o tecido, e a energia do espaço que ajuda a gente na criação. É daí que nasce o tino, o toque para poder o Pano sair. As técnicas da Casa do Alaká não têm muito segredo, eu falei, são 5 as etapas. Assim, depois da volta que dou com os alunos, eu os deixo olharem as cores [das linhas], porque eles têm que se identificar com uma das cores pra começar. Aí a gente vai para o processo do urdimento. Esse trabalho leva dois dias, o urdimento e a enfição. Porque quando sai do tear a linha sai toda embolada e a gente vai enfiar no pente, aquela parte de metal que enviei na foto pra você, pra poder enfiar um por um. Depois que enfiar um por um, que é a segunda etapa, a gente vai botar no tear e vai desembaraçando e enrolando atrás. É tipo um cabelo, vai desembaraçando e enrolando. Depois que desembaraça a gente corta do pente que a gente aquele trabalhão para colocar e volta e enfia um por um, porque é numerado, 1, 2, 3, 4. Depois que acaba, se tiver mil fios, será enfiado mil fios no liço, a gente volta a colocar no pente, depois que amarra pra começar a tecer. Aí quando a gente começa a tecer, no meu caso que tenho prática, levo 2 horas pra enrolar 2 metros. Um aluno vai levar 2 horas pra fazer meio metro, porque ele tá ainda no processo de adaptação e por mais que seja um processo repetitivo, ele é cansativo. Quando se quebra a linha tem que amarrar, não pode deixar porque fica com falhas. Tem pessoas que dizem assim, que tem algumas falhas que fazem parte da arte, mas nós que somos professores, somos perfeccionistas, a gente quer que faça direitinho porque é uma história, a gente tá contando a nossa história, é nosso primeiro tecido, é nosso primeiro Pano que vai fazer parte de muitos outros que vai seguir a nossa vida. Esse é um dos processos de fiação e de trabalho com os jovens dentro do Axé, não só de jovens, adultos... Geralmente até para estrangeiros já dei aulas e eles aprendem, graças a deus, o importante é isso, aprender e preservar a história e dar essa importância que o tecido merece e muitos nem conhecem.

MQ (26:23): Então você também já está preservando essa memória de uma forma bem consolidada, a partir do momento que já ministra oficinas também, já é professora desse ofício tão importante. As turmas e as pessoas que tem se interessam pela oficina são mais do Terreiro ou é mais diversificado? Qual é o perfil de quem quer aprender pra dar continuidade a essa prática, a esse ofício? O que as leva a aprender essa técnica do Alaká?

IA (27:10): Muitos são ligados ao Axé [Candomblé] mesmo. São filhos de outros Terreiros, de outras Casas. Muitos vêm pela busca de uma forma de ganhar dinheiro, pra aprender uma técnica, ter uma profissão. Porque hoje a tecelagem, graças a deus e aos artistas, hoje é profissão, arte, com carteira, reconhecida. Então as pessoas estão em busca disso também, né? Não só preservar, mas também de ter uma profissão. Muitas têm orgulho de mostrar a

carteirinha: “eu sou artesã, formada na casa do Alaká, no Ilê Axé Opô Afonjá”. Já saiu umas duas ou três turmas. A alegria que eu vejo... O mais importante não é só a carteira, é que eles saem daqui sabendo a técnica, sabendo a importância do pano, a energia disso. Eles saem daqui muito felizes. Muito estão sendo multiplicadores em seus próprios Terreiros, falando a história do tecido. Porque é muito difícil ter os teares para implantar. Algumas Casas [terreiros] estão correndo atrás disso, comprar os teares, botar nos Terreiros. Mas pelo fato de ter um dos filhos [de Santo] sabendo a técnica, isso já ajuda muito o babalorixá ou a lalorixá a se motivar para comprar e outras pessoas aprenderem. Acho que esse era um dos sonhos de Mãe Stella, que não ficasse só pra gente, ela queria que a gente espalhasse o conhecimento. Quando ela abriu, fez o projeto, ela conseguiu agregar ao grupo duas meninas do Terreiro de Mãe Mirinha do Portão. Essas duas aprenderam junto com a gente também, saíram de lá com certificado, em 2002, e logo em seguida o Terreiro construiu uma casa de tecelagem lá. É o segundo Terreiro a ter uma casa de tecelagem dentro do espaço religioso. Primeiro foi o Ilê Axé Opô Afonjá, depois eles lá. Porque eles foram muito espertos, quando viram Mãe Stella anunciando no jornal, eles foram lá pra prestigiar, era uma coisa inédita, uma mãe de santo buscando preservar uma coisa que é patrimônio de todos, todos ligados ao Axé [Candomblé] e de quem não é do Axé [Candomblé] também, somos todos descendentes. Eles foram e conseguiram que Mãe Stella incluísse as duas alunas lá e hoje a Casa do Alaká tem 18 anos e eles também tem 18 anos lá com a casa de tecelagem. No mesmo ano a gente inaugurou a casa aqui e eles logo depois. Não sei a data ao certo, mas sei que lá existe uma casa que eu fui lá visitar, é um espaço muito bonito e o importante é que lá é Angola e aqui é Ketu... A história mais fascinante é que as cores são diferenciadas. A técnica é a mesma, mas se for olhar o tecido, a forma dele, conta uma história diferente com a mesma técnica. Como lhe falei, o tecido conta uma história, não só a história do orixá, mas a história da pessoa que está construindo e da nação que a casa [terreiro] está preservando. Aí sei que a gente conseguiu fazer essa pareceria e hoje eles tão lá. Tanto que tem um bloco, Bankoma, que é de Mirinha do Portão, onde as meninas da ala de dança produzem o próprio tecido. [O bloco de carnaval Bankoma] é mais um motivo para produzir o próprio tecido.

MQ (31:14): Maravilha. A Senhora já uma Mestre, né!?

IA (31:21): Hehe. É!

MQ (31:24): Vou fazer uma pergunta bem básica, mas para as pessoas que vão ler minha tese precisam entender. O Alaká, esse nome, é a técnica que você desenvolve o Pano seja o Pano da costa ou o Ojá? Ou o Alaká é o nome do Pano com certo corte, com certa medida? O que é exatamente o Alaká?

IA (32:02): Alaká é o nome do tecido, que é o mais largo. Aqui ficou conhecido como Pano da Costa porque vinha da costa da África e porque protegia as costas das mulheres. Aqui ficou aportuguesado como Pano da Costa, mas a palavra em Iorubá, significa Alaká. O pano de cabeça significa em Iorubá é Ojá. Mãe Stella botou o nome da Casa o nome do tecido, Casa do Alaká, a casa do tecido, do Pano da Costa.

MQ (32:45): Então Alaká, é Pano da costa, só que o nome em Iorubá?

IA (32:54): Isso!

MQ (32:55): Fale um pouco sobre a simbologia de cada Orixá ou do Orixá que você se sentir mais à vontade para falar. Essa simbologia está presente na peça, no tecido para ajudar a identificar a filha de santo ou simplesmente pela homenagem ao Orixá consagrado? Tem identificações simbólicas na peça, além da cor? Tem outras padronagens ou desenho que conseguem identificar o Orixá?

IA (33:47): Na verdade, no tecido a gente consegue fazer ou pintado, como você tá vendo aqui

[mostrando] o *Ibiri*, que é o símbolo de Nanã; os búzios, que também está ligado a Obaluayê; a gente consegue fazer no tecido o *abebé*, que é o símbolo de Oxum; também consegue fazer a borboleta que é o símbolo de Iansã. Então assim, a gente não só brinca com a história das cores, a gente usa as ferramentas e o determinado objeto que utiliza para identificar o Orixá. Não são todos os tecidos, a gente pode sim desenhar que aí ele vai tá direcionado a determinado Orixá, mas quando a gente não pinta o tecido, ele é livre com a energia daquele Orixá. Por exemplo, se eu faço um Pano amarelo, eu tô pensando em Oxum, mas esse amarelo ela pode usar numa festa de Oxóssi, numa festa de Ogum. Porque Oxum não pode estar presente numa festa de Xangô ou de Iemanjá? Então as cores não estão presas ao Orixá em si, a gente sabe que oxum usa amarelo, que Oxóssi usa azul, mas quando a gente coloca no nosso corpo, a gente está livre pra usar ele em qualquer ritual, em qualquer festa. Então quando a gente marca com desenhos, a gente também prende, prende o tecido pra só determinado Orixá. Acho que simbologia do pintar, da cor, vai de cada pessoa que pede. Por exemplo, eu sou filha de Xangô, eu quero que identifique meu orixá. Que essa simbologia está no raio, no cágado, na ligação direta com meu Orixá. Eu posso pedir, posso simplesmente falar pra o artesão: olha eu vou fazer uma obrigação de 6 ou de 12 [anos] (os filhos de Xangô fazem de 9 anos). O que eu tô falando é que essa descrição só se usa na maioria, eu tô usando aqui de ousada [risos], porque eu sou artesã [risos]. Mas a gente usa quando arria nossa obrigação de 6, no caso de pessoas de Xangô, e de 7, quando se é dos outros Orixá, Iemanjá, Omolu, Oxalá. Quando se tem 6 e 12, você já pode usar seu Alaká. Aí pessoa na sua obrigação pode pedir um Alaká referente àquele Orixá. *Eu quero fazer um Alaká só com a simbologia de Xangô pra minha saída de minha obrigação de 6*. Aí a gente faz com essa ligação própria com o Orixá da pessoa. Mas quando a gente está na criação, como lhe falei, a gente está vinculada à mitologia e à simbologia, a energia do momento, mas a criação é livre. A gente pode muito bem misturar o amarelo de Oxum... [risos]... Pior que tudo quando a gente mistura dá a cor de um Orixá, porque se mistura o vermelho com o amarelo, dá Ewá. Se misturar o amarelo com o azul, dá um verdinho. Aí a gente vai juntando duas cores e sempre vai dar num determinado orixá. Aí não tem como correr, [risos], todos estão ligados, estão na trama mesmo, no ser do criar do Pano.

MQ (37:55): A coleção que estou pesquisando foi da Casa Branca e foi de Oyá Igbalé. Então ela tem muitos bordados com representação tanto da borboleta como do casulo, além de muitas flores. É predominantemente branca, de Oyá Igbalé. Qual é a simbologia da borboleta e do casulo em relação a esse Orixá? Se pra vocês também tem simbologia? São casas diferentes, sei que a matriz é a casa branca, mas... Existe diferença na interpretação simbólica da borboleta e do casulo na representação de Oyá?

IA (38:39): Olhe, a Casa [Terreiro] não é totalmente diferente, não. Porque, você sabe... Principalmente eu que sou da linhagem de *Iyá Nassô Oká*, sou tataraneta de Marcelina, então a gente tem uma ligação. Quando você falou que está fazendo um trabalho ligado à Casa Branca eu pensei, menina como as coisas, os enredos e as tramas, faz tudo se interligar. A gente está numa teia mesmo que acaba unindo todos que são da mesma raiz, não tem pra onde correr quanto a isso. Tem claro o lado pessoal do ser humano. Mãe aninha, quando saiu de lá [Casa Branca] ela queria fazer do jeito dela, mas isso não quer dizer que ela não seguiu a tradição da Casa Mãe [Branca]. Particularmente eu não posso lhe dizer o que significa isso, porque muita coisa é ao [segredo]. Você já deve saber, porque você pesquisou [risos]... Que eu tô ligada [risos]... No bom sentido. Mas não tem muita mudança. A simbologia do casulo e da borboleta é a transformação. É o *aô*, o mistério mesmo, o segredo guardado na capa que se transforma. A borboleta é isso, a ligação com a ancestralidade, com o imaginário, com o segredo. Quando você olha o casulo se vê o que, uma lagarta que se fecha para se transformar. É o que acontece em todas as iniciações, a gente entra no nosso casulo para se transformar e renascer para o Orixá. Então a simbologia tem várias ligações, cada um vai identificar esse casulo de uma forma

pessoal ou de acordo com a linhagem da Casa. Eu já diria isso, que a ligação de Oyá é exatamente isso, o *aô*, o segredo, o mistério, a transformação, é a mistura do vento, do segredo. Quando a gente fala [canta] *Oyá Balé, lé, Yô, Oyá, balé, lé...* Então, tá dizendo tudo. Muitas coisas a gente não pode falar, não tem permissão [risos]. A gente pode falar do trabalho, do tecido, outras coisas eu deixo para minhas mais velhas que tem mais autoridade para falar sobre isso.

MQ (41:28): Tranquilo. Eu entendo seus limites. Vamos continuar. Você falou no início sobre os diversos usos do Pano da Costa, no peito, na cintura e no ombro, não é isso? Cada uso está relacionado a uma função, a um exercício de uma função ou a um ritual específico? Você pode explicar melhor pra gente?

IA (42:10): Olhe, no peito, como eu mostrei, que cobre aqui assim [mostra], é a proteção das costas e do útero. Aqui abaixo [acima da cintura] é quando já tem mais de 7 anos de iniciação, elas baixam. Jogado sobre o ombro é traje de rua, quando elas vão visitar outras casas, vão pro presente de Oxum ou de Iemanjá, que elas dobram e jogam no ombro. Você vai ver que todas as filhas de Omo Orixá, quando saem de sua casa para visitar outras casas, elas vão estar com o pano da costa jogado no ombro, porque quando chega num Terreiro tem que salvar a mãe de santo, salvar as mais velhas. Aí bota na cintura, porque o pano da costa pode representar uma saia, que simboliza. Pra você ver a importância do Pano nisso tudo, é um pano sagrado também. Pode ser colocado na cintura para entrar no quarto do orixá para salvar o Orixá, salvar a Ialorixá do espaço. Então você vai ver muitas Egbomes que vão a outros Terreiros sempre com o Pano da Costa jogado no ombro. Esses aí são chamados trajes de rua.

MQ (43:28): Esse uso é quando a pessoa está fora do transe. Mas a roupa na festa, no candomblé, se modifica. Você entra no barracão vestida com as peças de determinada forma e quando ocorre o transe que o Orixá chega algumas peças são modificadas, amarradas diferentes para identificar o Orixá. Como é o comportamento do Pano da Costa nesse sentido? Existe outras formas dele se comportar e de se reorganizar para o corpo?

IA (44:12): Na verdade, os Orixás masculinos... Você sabe que Oxóssi é amarrado aqui assim [nos ombros]. Oxaguiã também e é amarrado uns laços que fica caídos pro lado e pro outro. Santa mulher o Alaká é amarrado aqui em cima e se faz um laço também. Se identifica pelo Orixá, se é masculino ou feminino, eles têm uma forma de amarração. Oxalá é só um lado. Oxóssi é dos dois lados, os dois Alakás jogados. Então, cada um vem simbolizando a história do Orixá, no caso a tribo do Orixá, em qual ele é cultuado na África.

MQ (45:03): Entendi. Mais alguma coisa que você queira acrescentar? Eu quero te perguntar a tarde inteira.

IA (45:13): Olha, pra mim tá tudo ótimo. Eu pensei assim: meu deus era uma entrevista tão rápida, mas as coisas vão surgindo a gente vai falando. Na verdade, o que eu tenho pra falar é que a gente trabalha com o tecido, na criação do pano da costa e foi um sonho meu desde criança e graças a deus e aos orixás a gente tá conseguindo dar seguimento. E sendo essa multiplicadora... Eu digo que sou uma multiplicadora de sonhos, porque eu sonhei e quero que todo mundo sonhe junto comigo. Porque faz mulheres se transformar, a beleza, a nossa autoestima. Porque a gente vê que é possível sim a gente fazer muito mais. É possível sim preservar a tradição. É possível sim viver dessa preservação e dessa tradição. É possível sim fazer milhões de crianças, de jovens e de mulheres sonhar juntos com nossa cultura e nossa arte que é tão bonita. [Quando se fala em arte] todo mundo pensa em Pablo Picasso com os desenhos, mas a gente tem peças belíssimas dentro do Axé e que precisa ser valorizada, precisa ser mostrada pra essa nova geração que tem uma importância imensa na história e na memória desse povo dos nossos ancestrais e nossa. É o nosso legado. Fazer mulheres, meninas, homens, pessoas sonhar. Porque o Pano é isso. É transformar, é entrar a linha e sair o Pano. É fazer a

mágica surgir. Kabiessi! É Xangô na vida, minha gente, de todo, junto com Oxum.

MQ (47:02): É, nada melhor que uma filha de Xangô pra falar. Axé!

IA (47:23): [risos] Eu agradeço todos os dias essa oportunidade [risos].

MQ (47:25): Tem alguma curiosidade, alguma coisa que tenha acontecido no seu trabalho que queira contar com pra gente? Alguma surpresa na produção do Pano? Alguma novidade?

IA (47:55): Meus tecidos geralmente não mudam muito, não. Assim, eu já acordo inspirada. Eu vou dormir e já acordo pensando no tecido, que tipo de linha vou trabalhar, que linha a gente tem. Porque geralmente, sem conhecer, a pessoa me pede, quero um tecido assim e assado, eu começo a imaginar só na voz. Incrível isso. Aí eu começo a imaginar a energia dela, porque são pessoas de Iansã. Quando a pessoa olha o tecido que se apaixona, parece que a pessoa estava presente [na encomenda]. Então eu digo que é mágico por isso, porque a gente se comunica através das vozes, do olhar. Então, a energia é bela por isso, porque mesmo de longe a gente consegue fazer essa trama surgir. Eu acho que, assim, o que precisamos mais, todo o povo de axé, é isso. Que possamos fazer essa trama juntos e preservar. Meu sonho é que tivesse Casa de Alaká em todos os Terreiros. Não sei se é pretensão demais, mas eu queria que tivesse para que nunca essa semente que foi plantada aqui desses milhões de frutos em muitos espaços religiosos. Não só na tecelagem. Tem a arte da madeira, de esculpir os *oxês* e as coisas de Xangô. Aí tem as saias, as batas, os camizus, as coisas que são importantíssimas pra gente e a gente não tá vendo ser ensinado no espaço. Então a gente tem que ter esse olhar e ter esse cuidado. Porque a Casa do Alaká fez 18 anos agora, finalzinho de setembro, dia 12? Porque mãe Stella não desistiu, ela teve seu primeiro impacto em 1988, viu que não ia pra frente, mas ela não desistiu, ela arquivou, ela guardou, ela disse: no momento certo eu vou retirar isso e vou continuar porque a gente é resistência, a gente é luta e a gente não pode deixar de preservar o que é nosso. Então ela fez isso, ela pegou a nova geração, pegou os jovens e botou pra ensinar. Ela sabia que esses jovens se tornariam adultos e iam ser multiplicadores. E foi o que aconteceu. São 18 anos de resistência de memória, de amor e a gente tá aí e vai continuar, com fé em Xangô [risos].

MQ (50:44): Que coisa linda, Irá. Já que você falou em energia de aproximação. O tecido tem esse poder mesmo. Quando a gente fala em tear, em tramar... Tramar é uma palavra ótima, uma coisa boa, é ganhar consistência e concretude nas coisas.

IA (54:28): Eu acredito que tudo tem ligação. Tudo está interligado, como a trama mesmo, você falou. Nada é em vão, Oyá está trazendo os bons ventos. Coisas boas pra gente vão começar a soprar, para o nosso lado, principalmente na ligação de preservação da memória. Nós precisamos nos reunir, juntarmos, para agregar todos esses conhecimentos de técnicas, tanto da costura de roupas de Orixás, como de tecelagem, como barafunda e de outras técnicas que existem e que pertencem a todo povo negro, povo de Axé principalmente, e que a gente precisa implantar dentro dos espaços religiosos, porque está se perdendo. A nova geração, as crianças, elas precisam ter isso. Porque não é feio você ser doutor e ser artesã. Você pode ter seu D.r. e ir pra academia e também saber fazer uma barafunda, fazer uma boa saia de candomblé, fazer um bom Pano da Costa. Isso só vai agregar aos seus conhecimentos, na sua vida, como pessoa. Então eu acho que a gente precisa sim incentivar a nova geração, essa nova semente que tá aí, a aprender, porque é os frutos que vão colher lá na frente. E se a gente não começar desde já a plantar... Olha só, 18 anos, mãe Stella foi sábia, ela não desistiu. Em 1988... Ela poderia ter desistido. Foram muitas coisas que ela implantou aqui pra a Associação Juventude Opô Afonjá, eu faço parte dessa associação desde o início. Como criança depois como adolescente e hoje adulta, sou uma das multiplicadoras. Então ela [Mãe Stella] soube plantar porque sabia que lá na frente colheria e tá colhendo porque a gente tá aqui lutando para que outros possam ter essa oportunidade de conhecimento. A gente tá indo pra academia também, mas a gente precisa

preservar, porque a academia vem pro espaço religioso buscar o conhecimento. Porque a gente que mora aqui dentro do espaço religioso não pode preservar esse conhecimento? A gente precisa ir pra academia, se a gente tem o nosso conhecimento aqui dentro? A gente pode capacitar milhões de jovens para poder dar continuidade e a preservação desse tecido e desse legado deixado pelos nossos ancestrais. É isso que a gente precisa. Que todo povo de Axé, falo não só pelo Afonjá, eu peço também a Casa Branca, O Gantois, O Aganjú, o Bogum, todos os terreiros, a gente precisa ter esse cuidado, porque tá se perdendo muitas coisas. Os nossos mais velhos estão morrendo e levando com eles os conhecimentos, de *itans*, de danças, de canto, de dança, de técnica de enfição, de tecelagem, de muitas coisas... E as crianças estão aí sem fazer nada. A gente precisa ter esse olhar. A gente precisa trabalhar com as crianças mesmo. Porque é o imaginário dela que faz estar viva a energia. É o sonhar das crianças. Começou com o meu sonhar, uma criança de 10 anos. Eu sonhei e fiquei fascinada com aquela linha. Eu dizia, “não, eu quero aprender essa mágica”. Eu sabia que aquela mágica ia trazer muitas alegrias pra minha vida, como me traz até hoje. Eu sou uma artesã feliz porque eu não sou só uma pessoa que tá preservando uma tradição de cultura africana, eu sou uma pessoa que realizou o sonho de 10 anos de idade de se tornar uma técnica, uma artesã, uma tecelã, que tem têm memórias a guardar e a distribuir conhecimentos. Que graças a deus eu pude aprender e hoje quero dividir com todos meus irmãos e amigos. Isso é importante. Isso que é legado. Isso que é Axé [risos]... Que é o dividir. [risos].

MQ (58:47): Com certeza. Você é uma grande referência. Sua dedicação à Casa do Alaká é muito bonita. Você sabe quantas pessoas passaram por você nas oficinas de aprendizagem? Quanto conseguiram seguir a carreira de tecelã?

IA (59:40): Eu não sei assim a numeração. Mas já deve ter mais de 200 que passaram. Mas que continuaram, ficaram umas três, que trabalham aqui comigo, duas na verdade, que a outra teve que sair. Têm outras que fazem no Mauá. Têm pessoas que estão trabalhando no Portão. Outras têm tear em casa. Tem o Dimas, que foi aluno, que é babalorixá, fundou na casa dele um curso de tecelagem, ele ensinou às filhas de santo e alguns moradores, então ele já tem multiplicadores. Um jovem que saiu daqui e hoje multiplica no espaço religioso dele. Tem uma senhora que veio da Itália e que continua fazendo lá. Ela tem o próprio tear dela. Ela aprendeu há muito tempo na Itália, mas queria aprender a técnica aqui, porque causa da simbologia do Orixá, das histórias. Saiu daqui encantada. Porque a técnica é importante, mas quando vem com uma história, um fundamento, dá um valor maior ao tecido. E ela, aí aprendeu. Tem outras pessoas que moram aqui no Axé que também sabem fazer a tecelagem, mas que não trabalham com isso. Trabalham em outra área. Mas também aprenderam a fazer o Pano da Costa.

MQ (1:01:18): Como funciona as oficinas? Você espera as pessoas demonstrarem interesse ou você tem uma periodicidade e fecha turmas?

IA (1:01:36): Na verdade, a gente tem o projeto e usa o edital. Quando tem um edital aberto a gente faz a capacitação. Porque necessita de matéria prima e com as oficinas, porque tem carga horária, então a gente para de produzir as encomendas, para de receber. Então a gente precisa ficar dando a oficina e comprando materiais. Então geralmente a gente entra em editais pra concorrer e quando a gente consegue, graças a deus e a Xangô, a gente tem tido sorte em relação a isso... Não é só sorte a gente construiu um nome, construiu algo sólido, prestação de contas tudo em dias, tudo direitinho, então a gente consegue realizar as oficinas. A gente fecha o grupo, ficam três meses em aula, durante a semana, 4 horas de aula. Agora nessa que a gente vai tentar fazer em dois turnos, manhã e tarde, 3 horas de aula. A gente botava 14 por turma, mas por causa da pandemia a gente teve que diminuir, vai ficar só 8 alunos. A gente faz isso. Eu fiz também um workshop com uns alunos do EUA que vieram de uma escola do Brooklin. Aí fizeram um curso comigo. Tinham mais de 20. Foi engraçado, porque eu não sei falar inglês, mas saiu. Eles ficaram interessados no tear, nas linhas. Tinha um tradutor, mas foi muita

confusão. Não vou dizer que saíram capacitados para produzir, mas a história e a técnica, a importância do tecido, eles levaram pra chegar lá e compartilhar com os colegas da escola nos EUA. A gente faz sim algumas oficinas para grupos, mas a gente trabalha mais com gente daqui mesmo do Brasil, do Rio [de Janeiro], São Paulo, de Salvador mesmo. Mais daqui mesmo de Salvador.

MQ (1:04:05): Quanto custa em média o seu produto, o Pano da Costa e do Ojá? Qual a metragem esperada ou exata do Ojá e do Pano da Costa? Tem uma metragem simbólica fixa por conta da religião?

IA (1:04:47): O Alaká tem 90 de largura a 2 metros de comprimento. Ele é 300 reais. Porque ele é mais largo, ele é feito de tiras, então custa 300. O Ojá é 35[cm] de largura a 2[m] e 20[cm] de comprimento. Ele é 100 reais. Os valores antes, quando a gente começou, ele era abaixo do preço, mas a gente não conseguia manter a casa, porque a gente também tentou fazer um preço acessível para o povo do Terreiro. Mas a matéria prima é muito cara e o tempo que estava levando para produzir e pra vender não compensava. Eu estava vendendo um Ojá, há dez anos atrás, por 35 reais, não dava pra nada, nem pra comprar a matéria prima, nem pra pagar luz, água. Então fizemos um balanço de tempo, de trabalho, de material, de energia, pra poder ter um valor [de custo] mais sólido. Mas a gente criou também formas de as pessoas pagar. A gente conseguiu o cartão para parcela. Recibos. Para que as pessoas do Axé possam ter o objeto. Porque a gente não fez pra turista. Fez principalmente para o povo do Terreiro poder usar o Pano da Costa que é um material nosso. Não é pra vender só pra fora. A gente quer que o povo se veja, se sinta feliz, se sinta usando um tecido produzido por nós aqui do Axé.

MQ (1:06:45): Como ando aí há muito tempo, observo que o Afonjá acaba lançando moda, tendência, uma marca registrada. Porque o tecido acaba identificando as pessoas do Afonjá e o tecido produzido lá, mesmo que quem esteja usando seja de outra Casa, leva uma marca importante do Terreiro. Você também vê assim?

IA (1:07:17): Com certeza. Porque na verdade a gente criou uma marca da Casa do Alaká, pra exatamente pra isso. Não é para diferenciar, mas para as pessoas poderem se identificar como um pedaço do Afonjá. Nós todos somos Afonjá, porque Xangô é de todos, ele não é exclusivo de uma casa. A gente criou uma etiqueta própria da Casa do Alaká para que as pessoas possam levar pra casa um pedaço do Afonjá consigo, para que você possa levar na cabeça, no corpo. Quando você usa, tem pessoas que não precisam nem olhar a etiqueta, já pelo tecido você nota. Porque... Não sei explicar, muita gente faz tecelagem, mas cada tecido tem a sua propriedade, sua energia, sua identidade. Você pode até fazer cores iguais, mas nunca vai ser idêntica. É incrível! Eu falo isso porque já vi vários tecidos e conheço os tecidos dos artesãos no olhar. Você vê a energia do artesão na técnica. O tramar igual, o pedal, muda. Tem pedal que pode ser com dois, tem as dezenas, bordados. Mas você conhece a trama da pessoa. Isso pra quem tem uma prática, um tempinho no tear. Mas quando você bota um pano na cabeça você sabe, sente a energia, você sente a energia. Energia é uma coisa que você não pode falar [descrever]. Os panos do Afonjá transmitem essa energia. Não é porque eu faço não, eu sinto. Sinto quando coloco. Não é porque eu sou de Axé, sou *adoxum*, mas eu sei que... eu tenho o depoimento da Princesa de Oyó, que pai Ribamar deu um presente da Casa do Alaká, assim que ela pegou o tecido ela falou: “Esse tecido é da nossa linhagem, é da nossa Casa”. Ela pegou e sentiu a energia. Ela imediatamente tirou o que ela estava e colocou o nosso. Eu vou ver se um dia encontro esse vídeo pra mandar pra você. É muito interessante, porque a gente não teve contato direto com ela. Ela não viu a gente produzindo. Mas ao tocar ela identificou a energia do tecido. Tá vendo que o tecido conta história, tem uma identidade? Tem uma identidade que quando agrega o ar se transforma, vira uma coisa mágica?

MQ (1:10:04): Eu quero o vídeo, sim. Fico muito agradecida. Sobre a padronagem de tecidos

em alguns pontos da África, notamos que a diversidade está ligada à etnia ou a Reinos. Você identifica no seu trabalho uma ligação da padronagem mais usada com as nações de candomblé e esses com alguns reinos africanos?

IA (1:11:03): Foi isso que falei sobre Mirinha do Portão, o tecido delas tem diferença. Lá é Angola. Lá é diferente, não sei exatamente, não é só no tramar, as cores deles são mais fortes. O azul é mais forte, o verde é mais forte, o laranja, elas usam cores muito mais vivas. Não que a gente não bote as cores mais fortes, mas a gente é um lado mais claro, mais pra Oxalá, mais branco, mais o amarelo claro, o azul claro, o rosinha. Aí quando a gente faz essa trama, a gente consegue captar o Orixá daquela pessoa sem saber. Porque usamos as cores mais adequadas. Porque tem Orixás velhos que não gostam de cores berrantes, não gostam de nada chamativo, aquele negócio “cheguei”, gostam de cores mais leves, mais suaves. Mesmo a gente trabalhando com cores coloridas, a gente consegue trabalhar com cores suaves. Eles também fazem [cores suaves], mas a vibração das cores deles... Eu acho linda. Eu gosto de cores berrantes, [risos], acho que é porque eu sou de Xangô mesmo. Mas quando eu vou fazer... É incrível... As mais velhas tomam a frente da minha vontade, eu quero fazer cores mais gritantes, mas quando eu vou ver, quando estou fazendo a trama, sai uma coisa mais “mamãe” [risos], mais suave, mais Oxum... Eu agradeço porque minha inspiradora sempre foi Ela. Quem me inspira, porque da minha avó [Mãe Senhora, Oxum Miwá] da minha ancestralidade é Oxum. Então Oxum aqui reina de uma forma excelente, não tenho que reclamar. Ela é dona do pedaço eu obedeco. Em time que tá ganhando não se meche. Pode ser por isso que a Princesa de *Axogbô* se identificou. Foi pai Ribamar que entregou e uma amiga minha gravou, chorando, acho belíssimo, e mandou pra mim. Mas graças a deus a gente tem essa ligação muito forte e Oxum é que é minha inspiradora. É quem me faz criar.

MQ (1:14:07): *Orê Yê Yê Ô!* Ela que é das artes, né! Tem outras artesãs ou artesãos que fazem trabalhos manuais para consumo no Afonjá que você poderia indicar para uma entrevista? E em outros Terreiros?

IA (1:14:55): Tem Fernanda de Nanã que você conhece. Fernandinha. Ela faz barafunda que é uma técnica belíssima. Ela também está resgatando essa técnica. Ela mora aqui no Axé, você tem o contato, pode falar com ela. Ela não vai dizer não, é uma pessoa muito acessível, muito do bem. Tem também as meninas do Portão... Vou ver se consigo o número de Dêzinha, uma Senhora que tomou curso com a gente. Aí pergunto pra ela se posso passar o número pra você. Essa Senhora de Portão aprendeu junto comigo no Mawá. Tem também 18 anos de tecelagem. Não sei se ela ficou trabalhando o tempo todo com a tecelagem, como eu que trabalhei desde que recebi o certificado. Recentemente eu estava olhando Panos que eu fiz, que nem eu mesma acreditei, eu perguntei: “Esse Pano é Africano? [risos] Da onde?” [risos]. Porque as fábricas, muitas delas faliram, não fabricam mais algumas linhas. A técnica continua a mesma, a tecelã também, mas algumas linhas não existem mais no mercado. Tem que tomar cuidado com seu o Pano mais antigo, porque já é patrimônio [risos]. Porque não tem mais esse tipo de linha no mercado. [incompreensível pela interferência de 1:17:24 a 1:17:35]. Dei um tecido [Pano da costa] à Mãe Stella, que nem tem mais [no mercado] a linha [usada].

MQ (1:17:40): Sobre a matéria-prima, até a década de 1960, período de produção do Mestre Abdias, ainda se usava muitos materiais que vinham da costa da África. Hoje ainda é comum? Ainda vem? O custo e a qualidade são viáveis? De onde vem a matéria-prima que vocês usam?

IA (1:18:31): Óh, a gente usa a matéria prima daqui mesmo. Mas tem um tipo de linha que consegui em Manaus, que era uma linha muito mais fina, que chegava mais próxima dos tecidos africanos. A fábrica lá fechou e uma amiga minha que morava lá, viu que estava fechando e comprou, pegou em quantidade e trouxe pra mim. Eu consegui fazer uns 4 ou 5 Alakás belíssimos. Um está em exposição no Rio de Janeiro que eu doe pra o museu de lá. Outro eu

dei de presente. Porque assim, os tecidos chegam a ser parecidos com uma das fotos de Pierre Verger, de uma negra usando, acho em 1930 e alguma coisa. Eu fiz e quando a moça olhou disse: “Irá, esse tecido está quase idêntico ao tecido dessa foto” e mostrou a foto pra mim. Eu não acreditei. Porque ela me pediu um Pano, uma doação para o museu do Rio de Janeiro, porque eles tiveram um problema lá e elas estavam remontando. Perguntou se eu podia doar, eu disse: “por mim não tem problema. Mas qual é o tipo de tecido que vocês querem? Eu tenho uma aqui que foi de umas linhas que ganhei de presente e eu acho que é uma obra prima e quero que seja de acesso pra todo mundo”. Aí, enviei pra ela. Quando chegou lá, ela mandou a foto do tecido e mandou a foto da mulher vestida. Ela disse: “não poderia ser melhor”. Eu falei assim: “Se eu tivesse mais dessas linhas...” Porque metade das linhas que a gente trabalha hoje, linha Cléa, algodão, etc., são linhas mais grossas e eu gosto de linhas mais fininhas, que o tecido sai assim quase como os africanos. Eu não sei se vendem. A gente já compra nos armários aqui mesmo. Geralmente quando a gente faz projetos, tem que compra em quantidade, então compra na fábrica, então tem de procurar em lugares específicos porque tem de tirar nota fiscal, prestação de contas, etc. então a gente já tem um lugar que compra, na fábrica. Então esse da fábrica a gente consegue ficar muito tempo trabalhando com os alunos. Mas eu gosto de trabalhar com linhas bem fininhas para chegar mais próximo aos tecidos africanos. Uma vez eu fiz um Pano com seda. Levei 3 meses pra fazer 1 metro e meio. Três meses! Eu estava com tanta raiva da linha que eu vendi o pano por 50 reais. Ninguém acreditou. Você vendeu um Pano de seda por... “Eu vendi, eu não quero mais saber desse Pano na minha frente” [risos]. A menina falou: “você não vendeu, você deu o Pano de presente”. É... Na época eu não queria mais ver, já estava agoniada. Três meses pra fazer um metro e trabalhava o dia inteiro. Dizia: “essa linha tá brincando comigo” [risos]. Mas eu gosto de criar coisas diferentes. [risos] Gosto de criar. [risos]. Mas a gente trabalha mais com as linhas das fábricas aqui do Brasil mesmo. Mas eu queria encontrar lugares que vendesse linhas como as de Manaus. Mas minha amiga falou que as duas fábricas de lá faliram e fecharam. Em São Paulo, algumas fábricas também fecharam. De lá a gente trabalhava com o mostarda com a linha dourada que se aproximava do Pano de Oxum que eu gostava de fazer. As pessoas sempre me pediam: “Eu quero um Pano dourado”. Todo mundo só pensa em Oxum no dourado, no ouro. Só que agora a gente não tem mais desse tipo de linha. Foi esse tipo que eu fiz pra minha mãe pequena cheio de *abebézinho*, bordado, também levei dias, todo bordado com essa linha. Só que a linha acabou. Minha mãe pequena faleceu esse ano. Antes de ela falecer eu falei: “minha mãe, isso daqui é uma relíquia, a Senhora guarde porque não tem mais” Eu não sei nem pra quem ela doou, porque antes de morrer ela deu pra alguém, não sei se foi pra sobrinha. Não sei. Só sei que o Pano sumiu. Cheio de abebé, cheio de dourado. Foi um dos últimos Panos que fiz bordado com o dourado e ficou pra ela. Mas infelizmente agora eu nem sei pra onde foi. Deus é quem sabe. [risos].

MQ (1:23:51): Você tocou num assunto que é importante pra minha pesquisa. O que acontece com esses Panos depois que a pessoa falece?

IA (1:26:11): Na verdade, assim, os objetos da pessoa que faleceu são distribuídos dentro do espaço religioso para as pessoas que ela tinha mais aproximação. Geralmente é perguntado ao Egum se ele vai levar algum, desculpe eu tô entrando em coisas que eu não deveria. E o outro é distribuído para as pessoas do espaço. Eu mesma ganhei uma saia da minha mãe pequena. Minha mãe ganhou Alaká dela. Outras pessoas ganharam peças também. Algumas peças são encaminhadas com ela, mas outras ela dividiu com as pessoas que ela tinha mais aproximação dentro do espaço religioso. Não é pra qualquer um, você chega lá e pega, não. É para as pessoas que ela tinha mais convivência. Que a matéria teve uma convivência e queria deixar. Que em vida não conseguiu dar, em morte ela deixa uma parte dela. Pode ser conta. Não precisa ser só roupa, é qualquer coisa ligada a ela no espaço religioso. Pode ser um *oxê*, pode ser um abebé, que ela queira deixar de herança pra neta ou para o filho da neta. Então ela pode deixar, sim.

MQ (1:27:33): Mas é o búzio que responde pelo Egum, né? É isso?

IA (1:27:44): É. Na verdade eu não sei explicar bem, não. Não é da minha alçada essa parte. Eu só posso lhe dizer que as peças da roupa da pessoa que faleceu são distribuídas dentro do espaço religioso para as pessoas mais próximas a ela. Agora, como é feito lá, já é de um aô que não me pertence. Não é que eu não queira falar, é que eu não sei explicar, melhor não entrar nessa parte que eu não tenho muito conhecimento.

MQ (1:28:27): Eu entendo. Fale só se puder. Eu sei que no candomblé é importante respeitar o limite do segredo. É importante olhar mais, observar mais. Tenho feito isso há alguns anos [risos]. O segredo é parte do fundamento também. Irá, não tenho nenhuma pergunta específica agora. Você cobriu tudo que estava no roteiro com muita maestria. É isso! Os Panos das fotos que você mandou são muito bonitos. Quero encomendar um Alaká e um Ojá pra mim.

IA (1:30:01): Qual seria a cor?

MQ (1:30:09): Você vai ficar livre pra criar com base na nossa conversa e no que me conhece, claro.

IA (1:30:21): Você é de Oyá? Cortou...

MQ (1:31:09): Eu sou de Iemanjá, Mãe Stella mesmo confirmou duas vezes nos búzios. Mas como emissária de Oyá no caso dessa coleção.

IA (1:31:29): Você é de Iemanjá. Menina, olhe, você é de Iemanjá, Mari. Olha o seu enredo. Eu tô fazendo um Pano, por incrível que pareça, é branco com prata, mas o fundo é colorido e você de Iemanjá com essas coisas de Iansã na mão. Olha como é o enredo das coisas, viu! Olha como é energia! Tudo interligado! Menina, depois eu vou tirar uma foto e você vai ver. É incrível. Você falando aí e eu só via o no Pano que eu já estou tramando lá. Eu acordei hoje querendo fazer um branco com prata, mas um prata não clarinho, mais pra Ogum, mas nem ficou pra Ogum, ficou uma coisa diferenciada. Aí você me fala que é de Iemanjá e que caiu nas suas mãos o Pano de Iansã que é branco. Ó pá isso! Ó a história! E a gente falando das linhas, das tramas das cores. Então assim, ali simboliza tudo. Tudo que faz parte da história e da linhagem de Iemanjá. Você vai ver, vou tirar uma foto e mandar pra você olhar.

MQ (1:32:48): Mãe Detinha disse que minha Iemanjá era bem velha e que tinha enredo com Xangô. [risos]. Eu me identifico, sou meio rabugenta, gosto de branco... [risos].

IA (1:33:38): [Risadas]. Eu acho que você vai gostar dessa cor que tô fazendo. Tem tudo haver com tudo isso, com toda nossa história. Eu digo que o universo conspira para as coisas acontecerem. Ói, a conversa tá ótima, mas eu tenho agora que falar minha conclusão pra gente encerrar, depois a gente fala mais, por causa do horário.

MQ (1:34:09): Fique à vontade pra encerrar e se restar alguma dúvida, na sequência eu te pergunto pelo WhatsApp.

IA (1:35:57): Eu quero agradecer por essa oportunidade da gente tá aqui falando do trabalho da tecelagem e da ancestralidade. Falar da importância dessa técnica pra mim e pra preservação do Pano da Costa pra todos. Porque eu não preservo pra Iriardes, eu preservo pra todos. Quando a gente multiplica o conhecimento a gente expande o Axé. Porque o Axé é isso, é aprender pra ensinar através da oralidade e a tecelagem me ajuda muito nisso. Eu cresci muito nessa vivência com a técnica e com o outro. Eu me conheci ao tramar. Ao fazer a tecelagem eu passei a me conhecer e compreender as outras pessoas. Porque é uma terapia. A gente consegue, sem muita afobação, pensar em todos os problemas, em todas as dificuldades e muitas vezes encontrar solução e aquilo que não tem solução a gente aprende a aceitar. Então essa técnica ensina a gente a ter paciência, aprender dia a dia. É o tramar, é o tecer, é o enfiar, fio por fio, passo a

passo, tudo no seu tempo. Então a tecelagem me ajudou a me conhecer, a conhecer minha religião. Porque a gente quer aprender um pouco mais, saber mais dos Orixás. Entender mais dos Orixás, as quizilas, o ser humano, o tempo de cada um. Porque chega pessoas nervosas por causa do mundo lá fora imediatista, que é tudo rápido, agora. Quando chega na tecelagem tem que desacelerar completamente. Tem que criar um novo ciclo, um novo ambiente para aquela pessoa que está acostumada na correria do dia a dia lá fora. Então a gente tem que sair e mostrar pra ela o tempo do Orixá, o tempo de Tempo. Quando a gente vai andando pelo Axé. Que mostra cada Casa [Pejis], o respirar [inspira], Ó.... Sinta o espaço, sinta o Axé, sinta você. Deixa tudo que te acelera lá fora, porque aqui é um novo momento, é um novo tempo, é uma nova construção. Quando a gente tá construindo o tecido a gente tem esse novo momento, você com sua energia, você com seu espaço sagrado que é o seu templo [corpo], que muitas vezes você não tempo pra olhar ele. Então quando você está lá no tear, precisa prestar atenção nas suas vistas, porque tem que enfiar direito. Olhar para sua mão porque precisa passar a [incompreensível]. Você precisa prestar atenção nas suas pernas porque tem que trocar os pedais. É um ritual onde você meche com todas as partes do seu corpo pra construir algo novo. Então eu só tenho que agradecer. Agradecer aos Orixás e ao universo por me permitir realizar meu sonho e ser a motivadora de sonhos, aquela que faz os outros sonharem também [risos] e desacelerar. Então obrigada por permitir falar do meu trabalho, esse trabalho lindo que, graças a Mãe Stella, hoje eu estou aqui sendo multiplicadora, não posso deixar de agradecer nunca a ela [Mãe Stella], a minha Ialorixá, fui iniciada em 2013 por ela. Sou filha da Casa, do Ilê Axé Opô Afonjá, trabalho na tecelagem desde 2002. Quando terminou a oficina a gente já começou a ser uma multiplicadora dentro do espaço. E hoje tenho a honra de estar à frente da Casa do Alaká dirigindo e sedo essa gerenciadora de sonhos. Digo Assim: estou ajudando todos a não desistirem de sonhar. Muito obrigada, Mari, por essa oportunidade e estou aqui para o que precisar. Espero que você venha logo pra Salvador pra aprender com a gente. [risos].

MQ (1:40:17): Foi ótimo te ver, matou um pouco a saudade do Terreiro, esse espaço de acolhimento. Morro de saudade.

IA (1:40:42): Espero que você venha logo, viu!? Tchau, tchau e uma boa tarde. Beijão.

MQ (1:40:52): Tchau. Beijão.

(1:42:11): FIM DA GRAVAÇÃO.



INSTITUTO DE ARTES - IDA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGAV
LINHA DE PESQUISA: TEORIA E HISTÓRIA DA ARTE

Entrevista semiestruturada para desenvolvimento de tese de doutoramento.

Data da realização: 26/11/2020. Hora de início 16:30. Hora do término 18:00.

Entrevistada: **Fernanda Coelho** – Bordadeira de barafunda e artesã

Suporte/Equipamento: vídeo conferencia na plataforma Teams/Microsoft

Parte I – Apresentação da Artesã

Nome completo. Profissão. Local de trabalho. Biografia resumida. Tempo de trabalho com o bordado. Como surgiu o interesse pela pratica do bordado.

Parte II – O bordado como ofício – características técnicas, produção e circulação

Com quem aprendeu. Participação em grupos ou redes de bordadeiras. Outras artesãs/ateliês/oficinas de bordado que conhece. Como é feito o bordado: principais materiais, assessórios e equipamentos envolvidos na produção; etapas e tempo de feitura de cada peça. Como funciona a distribuição/circulação/consumo (dentro e fora do Terreiro).

Parte III – A barafunda – características simbólicas e artísticas.

Tipos de pontos. A barafunda e o traje sagrado: simbologia do bordado e dos pontos; dimensões, formas, cores, desenhos e outros ornamentos associados. Padrões preferidos. Referencias ou inspirações artísticas e religiosas no processo de criação das peças. Outros usos.

Parte IV – Considerações finais

A importância do trabalho de bordadeira na sua vida como artesã e membro de um tradicional terreiro de Candomblé. A importância do bordado manual para a tradição, a memória social e o patrimônio. Curiosidade sobre o bordado/barafunda. Outras considerações que queira registrar.

Transcrição da entrevista:

Vídeo 1 - (06:57m/s):

Fernanda Coelho – FC (00:01): Meu nome é Fernanda Coelho, eu tenho 41 anos e me iniciei dentro do Ilê Axé Opô Afonjá há 20 anos. Dentro da minha religião eu tive a possibilidade conhecer o [ponto] barafunda e optei por recuperar essa arte que, de modo geral, apesar de muitos conhecerem, ela não era muito usada dentro dos Terreiros aqui em Salvador e quando eram usadas essas peças, era sempre por pessoas muito antigas, você não vê gente jovem usando uma barafunda. Mesmo algumas Casas que tem suas regras, como o Ilê Axé Opô Afonjá, que a gente só usa a barafunda e o bordado, tecidos que tem uma delicadeza maior, a partir de um momento dentro da religião é que você tem uma altura para poder utilizar que é uma hierarquia dentro da Casa. Antigamente não tinha muito isso porque, acho que devido a dinheiro, não tinha essa coisa de comprar tecido para dentro do Terreiro. Eram tecidos que elas construíam os tecidos de sacos, não tinham muitas opções. A gente tem foto de 1940 com mulheres no cais, no tabuleiro e com o Pano [da Costa] de barafunda estendido. Essa pesquisa que eu busquei nesse tempo que eu tive e estou dentro da comunidade, de recuperar a barafunda, é a importância de disseminar essa sementinha em pessoas que, nessa modernidade que a gente

vive, acha que não poderia fazer. Dizem: *Ah é da vovó; é um hobby; a gente não tá aposentado; é um meio de fazer terapia, comprar uns paninhos e ficar dentro de casa.* Então a minha proposta com barafunda é dar visibilidade. Eu comecei nas redes sociais há 10 anos atrás. Nessa época, nas redes sócias, você não ouvia falar da barafunda. Outros bordados sim, temos bordados mexicanos, franceses, mas a barafunda você não houve falar. Se você colocar no Google pra saber [de] barafunda, vem de uma maneira negativa, algo como confusão e no final também tem uma definição como renda. Renda não é, porque a renda parte de um fio para formar uma renda. A barafunda é um bordado. Quando a gente desfia um pano e trabalha uma arte dentro de um tecido que ele é transformado ele se torna bordado. Então as pessoas confundem isso também da renda com a barafunda. Pode ser parecido, mas não é uma técnica de um fio se transformar em renda, tem uma dificuldade maior. As mulheres podem se empoderar [através] da barafunda. Aqui na Bahia nós temos uma professora, Itana, é do Axé, é do [Candomblé de] Angola. Ela também plantou uma sementinha em Salvador. São 40 anos ensinando mulheres a aprender a técnica da barafunda. É um resgate que ela faz. Ela não deixa de dar aula, mas ela não consegue dar aulas e comercializar [ao mesmo tempo]. Porque a barafunda são 4 etapas para poder produzir. Seu tempo para poder produzir, tem mão de obra, o corte e a costura, ir para as redes sociais... Itana é de uma geração que não tinha redes sociais para fazer a propaganda, era boca em boca, panfletagem, ou vai de Terreiro em Terreiro. Hoje não, como diz a nova palavra, o empreendedorismo com essa força das redes sociais, mais que nunca por conta da pandemia, que a gente está mais tempo no celular, fechados, mas com necessidade de parecer que estamos fora. Acho que a pandemia trouxe benefícios, mas trouxe muitos malefícios na questão da morte. É muito difícil você trabalhar sabendo que tem milhões de pessoas chorando porque todo dia morre 1 pessoa, 2, 3, 4, a gente sabe, ninguém esperava essa situação. Eu resisto com barafunda há muitos anos e em vários patamares. A pandemia veio como mais um patamar de obstáculo para eu poder resistir e não mudar de ramo. Porque naturalmente, pela sociedade que vivemos e o que...

(06:40): FALHA NA GRAVAÇÃO

(06:57) FIM DA GRAVAÇÃO

Vídeo 2 – continuação (1:11:34h/m/s)

FC (00:03): Outra coisa que eu ia falar que é uma das questões que me motiva muito na recuperação da barafunda, em [fazer ele] estar em muitos lugares, é em relação às mulheres, às grandes *Iyabá* dentro de seus próprios Terreiros que tinha essa força de poder produzir e ali dentro, com suas mãos, sua força de axé, produzir a sua própria roupa. Isso se perdeu muito. Quando alguém olha e diz: “nossa você é tão nova pra ta fazendo barafunda, você podia estar fazendo outra coisa”. Eu penso que isso tá muito condicionado ao que é o jovem, ao que é o velho, ao que o velho pode ou o jovem pode. Venho quebrando essas regras, acho que o ser humano pode tudo independentemente da idade e independente também da cultura. Eu sou uma paulista, como uma cultura paulista que por motivos espirituais tive que estar iniciada e estar dentro da comunidade e junto a isso veio um caminho de trabalho, precisei, necessito, todos nós precisamos de ter um caminho. O caminho que eu tinha não teria mais condições aqui em Salvador. Então quando minha mãe Nadir se apropriou da barafunda nós colocamos em prática usar a roupa dentro do Terreiro, porque aqui dentro do Afonjá não tinham pessoas que usavam barafunda. Só tinha uma *egbome*, Egbome Grazia, que ela usava em alguns momentos na festa de Oxalá. E eu fui até ela perguntar. Até porque a barafunda antigo é diferente da barafunda... que a gente modificou um pouco a abertura dele. Antigamente se fazia bem pequenininho, dependendo da contagem da barafunda você faz um ponto maior ou um ponto menor. Dentro daquilo que minha mãe aprendeu a gente pode colocar a nossa criação. Como fazer um Pano que não seja igual a todos os outros? Aí vem a criação, porque as mulheres dentro do Axé têm uma vontade de aprender. Na minha geração aqui eu não encontrei corte costura, não encontrei

a quem ensinar o bordado. A gente sabe que esses dotes que se aprende dentro da religião são pra vida toda. Claro que ele vem um pouco como: *a mulher dentro da cozinha aprende a cozinhar e tem que saber cozinhar*. Não necessariamente para ser uma grande mulher precisa saber cozinhar. Eu penso assim. Então, a disciplina do candomblé com a disciplina do que aprendi nos 15 anos de teatro... me formei também... você estar na posição do outro, porque ser ator é representar o tempo todo, sentimentos, situações do cotidiano, até de uma ficção, para mostrar para o outro aquilo que você teria para reorganizar a vida. Então a proposta da barafunda vem com tudo isso, um pouquinho da minha história: dar empoderamento às mulheres; à barafunda, que ele possa ser visto também como um bordado delicado, bonito, lindo. E tá também em Nova Iorque, como estão as rendas inglesas, como estão os *richelieu* importados, feitos com fios dourados. Então eu venho esses anos todos combatendo essa questão de que o que é negro a gente sempre deixa para segunda opção. Porque a origem da barafunda vem das mulheres negras. Por isso ficou para algumas pessoas como Itana que dá aula e planta a sementinha da barafunda em várias casas aqui em Salvador que tem seus paninhos, tem suas toalhas de mesa. Mas o interessante é que para por aí. Precisa avançar e avançar de que modo? Porque não estar no Fashion Week com vitrines de barafunda. Então pra isso vai ter que usar as redes sociais, vai ter que entrar no mecanismo mesmo não querendo, que é assustador. Assusta demais porque você vai ter milhões de pessoas negativas e positivas vendo seu trabalho, é assim que funciona. A luta é essa. Mas para alcançar a gente tem que meter a cara com a barafunda, botar a barafunda ali bem preparado, bem organizado, com acabamento bonito. Então é dessa forma que eu venho trabalhando esses anos.

Marijara Queiroz – MQ (06:08): Maravilha. Fala pra gente da sua trajetória de aprendizado e da rede de aprendizagem e da formação de outras Mestras como Itana, sua mãe e você? Fala dessa cadeia pra gente.

FC (6:36): Foi através de uma entrevista de Itana na TV Bahia que minha mãe conheceu a barafunda. A TV estava no mês de novembro da consciência negra e foi até o candomblé de Itana, onde ela estava com meninas e mulheres variadas, não só do *axé*, ensinando o bordado. Minha mãe se interessou bastante, porque nós não tínhamos visto ainda esse bordado, parecia muito com a essência que tem o meu Orixá que é uma essência rústica, onde não tem brilho. Então minha mãe foi aprender, pra fazer as roupas de Nanã pra minha obrigação de 3 e de 7 anos. Nós queríamos roupas que tivesse haver com a Casa [do Orixá]. A Casa vem da terra, é uma família que as vestimentas são diferenciadas. Então, desse aprendizado de Nadir foi feita a roupa e isso teve bastante visibilidade. Depois as pessoas vieram perguntar, pessoas antigas aqui mesmo do Afonjá que não tinham visto barafunda ainda daquela forma. Interessante isso! Aí minha mãe falou: *Fernanda, ninguém do Afonjá tem um Pano da Costa, um Ojá*. [de barafunda] Mãe Stela me chamou e falou assim: *minha filha, antigamente se fazia muita anágua com esse pontinho de asa de mosca*. Asa de mosca é o ponto mais falado dentre essas mulheres mais antigas, a casinha de abelha também. Ela [Mãe Stela] falou pra mim: *minha filha porque você não resgata, não recupera essa técnica...* Porque a gente não ver mais ninguém, nenhum jovem quer mais fazer isso. Todo mundo quer o dinheiro muito rápido ou então tem que fazer a faculdade, o bordado não dá para Faculdade. De certa forma, pela sociedade, se você não é formada, você não é ninguém, não é cidadã. [Barafunda] é um trabalho informal, as pessoas precisam te dar confiança. Então eu fui aprendendo dessa maneira. Encontrar pessoas que acreditem no meu trabalho. Tratar a barafunda como um bordado que faz parte dessa história [do candomblé]. Todos os bordados tem uma história e o barafunda também está nessa comunhão de bordados. Então agora eu acho que tá acontecendo. As redes sociais se tornaram muito importantes para quem vende. Não temos um selo de qualidade ou um registro, uma garantia que o produto será entregue, é uma questão de confiança. Porque as costureiras e bordadeiras são mal faladas, porque não entregam no prazo, não tem tempo, milhares de

situações falam mal dessa profissão. A pessoa vive disso, não só bate uma bainha. Então, Marijara, eu venho quebrando esses dogmas que são colocados na profissão que não é reconhecida como profissão. As rendeiras também não têm sua profissão reconhecida. Como as a luta das baianas de acarajé, foi uma luta muito grande até elas serem reconhecidas hoje como patrimônio de Salvador. Então é assim que eu venho lutando, mostrando a barafunda numa toalha de mesa, numa almofada, para que cada um possa ter seu pedacinho de pano. Na possibilidade do que é justo, nos valores são justos, todos podem ter sua barafunda, sim, não é um preço exorbitante para você adquirir uma arte. Porque a gente nem consegue cobrar uma arte, arte não se cobra, na verdade. Você ficar 12 horas por dia fazendo quadradinho por quadradinho não é brincadeira. Então, além da questão da nossa saúde pessoal, a família o seu apartamento, tá tudo introduzido nessa peça que você leva 10, 15 dias, um mês, pra poder ir pra o corte e costura, pra ficar pronto e depois passar pelo processo de lavar e engomar. O bordado tem que ser engomado pra ter durabilidade. Aprendi também que pra ter peças de linha tem que saber cuidar. Não pode ser lavado na máquina, não pode ficar torcendo, não pode usar muita química. A gente uma linha muito boa. A gente tem um tecido apropriado que é muito bom. Porque se antes uma peça durava 50 anos, hoje com os materiais que são disponibilizados ela tem que durar mais do que o nosso corpo dentro da terra [sorriso]. É isso.

MQ (13:42): Fala com mais detalhes sobre esses materiais que você usa. E do seu fazer. Quais as preferências de tecidos, linhas. Onde adquire os materiais? Eu vi suas roupas de obrigação e percebi que foram bordadas em palha da costa, não tinha visto antes uma roupa inteira assim. É específico do seu Orixá ou você faz outras peças bordadas com palha da costa?

FC (14:35): Deixa eu fazer uma diferenciação. A palha da costa não é barafunda, é um crochê. A palha da costa é desfiada, você emenda, faz os nozinhos, dali você bota na agulha de crochê e vai fazendo os pontinhos que você quer. Então a palha da costa é outro processo de trabalho manual que levou praticamente 4 anos pra ser confeccionado. Até porque a palha da costa não é uma linha, ela machuca o dedo, ela quebra. Tem que ser a palha da costa africana por dois motivos: porque ela é difícil de quebrar e a cor dela não modifica com o passar do tempo. A barafunda não. É um tecido que antigamente elas usavam o morim, o bramante, porque não tinha o cânhamo, que de puro algodão, que é tipo uma telinha. Antigamente se desfiava em qualquer tecido, principalmente em tecido de saco de batata. Ou então aquele morim bem fininho, que é super difícil, não tem uma tela, não tem uma contagem, é praticamente no olhometro que fazia essa contagem. Antigamente também o bastidor era improvisado. Hoje o bastidor é feito de madeira, mas antigamente muitas bordavam sem bastidor e muitas criavam um círculo e outro círculo para tentar botar o pano e tentar botar o pano esticado. Não tem como bordar a barafunda se o tecido não estiver esticado. Quando a gente tira a trama do tecido, ele diminui, ele encolhe. Quando faz o bordado não pode puxar para o tecido não ficar repuxado. Tudo isso, você vai aprendendo com o tempo que você vai bordando. A professora vai dando uns macetes e umas técnicas de tecido. O tecido tem que ser de puro algodão em primeiro lugar, para não dar alergia, ele também não encolhe. Para a barafunda, o cânhamo fino é importante porque ele é uma telinha, então, 18 você tira, 18 você deixa. Então não dá pra ser no olhometro, corre o risco de errar. Cambraia de linho foi muito usado também para fazer barafunda. Mas a cambraia de linho quando você começa a tirar ele some, ele fica quase nada, o que entra [sobra] é a linha. Antigamente só existia a Cléa e a Anne, depois de um tempo passou a existir, por conta da índia e desses países asiáticos que bordam bastante, a gente usa a esterlina. A esterlina é um fio egípcio que dá uma durabilidade muito maior que essas linhas que a gente tem, brasileiras, que são feitas de outra forma, ela não quebra com facilidade. Então, eu só trabalho com essa linha esterlina, egípcia. O brilho dela também é diferenciado e a questão de trabalhar com ela também. As outras linhas, a Anne e a Cléa, ela machuca o dedo, conforme você vai puxando machuca a mão. Com a esterlina não tem esse problema, ela desliza na sua mão. O

material que a gente usa é: linha, tecido, agulha, bastidor, tesoura e o desfiador para desfiar o pano.

MQ (19:03): Ser tecelã é sim uma profissão. Apesar da luta, muitas mulheres têm vivido disso. Como é a circulação do seu produto, você vende mais para os terreiros da Bahia ou fora nos terreiros fora da Bahia?

FC (19:59): Aí é o que eu falo sempre na questão de como você vai vender seu produto. Salvador não é o lugar onde eu vendo mais. Engraçado, né! Por eu estar aqui, com tantos terreiros em Salvador e no Recôncavo [baiano], não é o Estado que eu vendo mais. Vendo mais no Rio de Janeiro. Por estar nas redes sociais há 13 anos eu tenho um bom retorno dos outros Estados que acompanham minha página, acompanham meu trabalho, acompanham meus filhos [de santo] e por essa resistência minha dentro das redes sociais, que nem é o boca a boca, é dentro das redes sociais, as pessoas vendo as entregas. Você tem que ter sua marca. A minha marca é o África ponto a ponto. Eu registrei essa marca. Fernanda Coelho faz seu *marketing* de tudo, na verdade. Aprendi que você tem que tirar uma foto da roupa com a pessoa. Isso dá mais visibilidade do que tirar uma foto com a roupa esticada no sofá. Mas às vezes a gente tá tão na correria pra entregar a peça que você não encontra ninguém pra tirar uma foto com a sua roupa. Então, tudo é um investimento e é você querer vender. Você vende como? Colocando produtos bonitos que chamem a atenção. Porque tem muita coisa nas redes sociais, muitos tecidos interessantes, muitos bordados interessantes, mas as pessoas comercializam de uma forma diferente da minha. Eu não boto preço no meu trabalho. Muita gente fala: *Ah, na sua página não tem preço*. Não tem preço mesmo, no meu trabalho eu tenho que conversar com as pessoas. Por mais que eu utilize as redes sociais, eu tenho que conversar, eu tenho que ligar, entende? Cada um tem um modelo, um tamanho. Meu trabalho não é a peça fechada onde eu vendo 10 camizu iguais não, tem uma diferença. Cada camizu pra uma pessoa é diferenciado. Cada almofada para cada cliente de cada Estado é diferenciada. Eu tento movimentar meu Facebook de várias coisinhas. Primeiro tem o tempo que eu fico nas redes sócias vendendo. Então, se as pessoas procurarem referência... Tive uma cliente que perguntou assim: *como eu vou ter garantia que vou depositar o dinheiro e você vai enviar o produto?* Aí eu falei assim: você tem que buscar referência sobre mim, entrando na minha página, no meu blog, conversando com clientes que estão nas páginas, tem muitas postagens. É só entrar e perguntar aos clientes que já compraram comigo se eu entrego direitinho.

Interferência de som e imagem (23:41 a 24:24)

MQ (24:30): Olha eu te ouvi até o momento que você falou que as peças são mais personalizadas, que você prefere conversar com as pessoas e fazer mais de acordo o que a pessoa passa pra você.

FC (24:46): Eu uso de todos os recursos que as redes sociais me possibilitam para poder vender, colocar um bom texto, um bom produto e todo dia colocar coisas diferentes. Então as pessoas vão ficar curiosas. Vai da sua sensibilidade, do seu carinho e da forma como você fala com o cliente. Tudo isso, são mecanismo de você garantir a encomenda. Eu tenho um cliente que compra comigo a 5 anos. Porque tem o prazo. Se a roupa é para o dia 10 de dezembro, tem que tá pronta, e eu envio antes. O prazo é importante, a mão de obra é importante, se vai chegar, a qualidade da peça e da entrega. A minha chega passada, cheirosa, engomada, no saquinho, bonitinho, com minha marca registrada. Então isso satisfaz o cliente e a pessoa coloca no corpo e dá certo. Nesses anos ninguém nunca reclamou que a barafunda quebrou, abriu, a linha se abriu ou o nó desfez. Também nunca reclamou de a peça encolher, a não ser que a pessoa engorde. Você tá com uma peça de um vestido e você faz um bordado e o bordado não tem tendência de esticar, ainda mais quando você engoma, ele engruvinha e com o ferro você abre. Se você engorda o bordado acaba perdendo, tem que refazer de novo. Outras peças não, um

algodão ou algo assim a gente consegue até usar apertadinho. O bordado tem que ter esse cuidado. Antes de vender eu explico tudo. A forma de fazer, a origem dele, o material que eu utilizo, como a pessoa deve cuidar do bordado. A pessoa quando fala: *ele fica aonde [durante a feitura]*? O bordado fica comigo em minha mão. Porque as pessoas que são de *axé* se preocupam muito com isso. A pessoa que costura pra mim também é de *axé*. Então não é uma roupa que vai para outras pessoas com outras energias. Eu lido com o sagrado comercializando e recuperando um bordado que é sagrado. Então, quando eu vou confeccionar pra algumas Casas que tem suas regras, eu faço com as regras da Casa. Mas normalmente as roupas que eu faço e saias que costume fazer são baseadas na minha tradição do Ketu aqui do Ilê Axé Opô Afonjá.

MQ (28:21): E o que seria essa distinção? É o tamanho, é o tipo de corte, é a quantidade de ornamentos?... Por falar em ornamento, quantos pontos diferentes de barafunda você trabalha? Como eles são aplicados principalmente no traje sagrado do Orixá?

FC (28:47): A barafunda consiste em 35 pontos, eu não domino todos os pontos. Eu tenho pratica em 24 pontos e me aperfeiçoou cada vez mais neles. Em relação às vestimentas, você aplica a barafunda em qualquer lugar. Então, a gente, dentro do candomblé a gente faz saias, Panos da Costa, Ojás, toalha de Equede, roupa de Equede, toalhas pra casa de santo. A gente tem um leque muito grande dentro do *axé* pra usar os paninhos. No tabuleiro da baiana onde colocam as toalhas de *richelieu*, pode ser colocado os tecidos de barafunda. Na parte da decoração você aplica barafunda em qualquer peça. Fiz uma toalha de mesa de 3 metros de comprimento x 1,40m, ficou lindíssima. Então a gente aplica onde quiser aplicar. Se quiser fazer uma moldura de um quadro e deixar ali, a barafunda com todos os pontinhos como um acervo a gente faz um quadro. A gente faz o tecido, coloca dentro de uma proteção e dentro dela faz um quadro. A gente pode forrar um *puff* todo em barafunda. Usar um tecido por baixo depois fazer aplicação, como estou fazendo hoje nas máscaras bordadas que, nunca pensei em fazer esse tipo de peça, mas é uma situação tão grave que a gente vive que. Levei bastante tempo pra pensar em fazer porque ganhar dinheiro através de uma pandemia é muito triste. Então, gente, não é pra comprar a máscara, é pra não sair de casa. Não é pra fazer aglomeração. A máscara é para quem não pode ficar parado, como eu que sou autônoma e não consegue fazer tudo virtualmente. Estão mexendo tanto na rede social e essa questão de o governo dar o auxílio, quantas pessoas a gente sabe em Salvador não têm esses mecanismos de acesso nem rede social e não sabem fazer uma transferência? Eu não alcanço essas pessoas que não tem rede social. Aí minha barafunda alcança no boca a boca. Naquele interior bem longe onde chega uma pessoa de barafunda feito por mim. Tem muitos lugares que não tem redes sociais e as pessoas não sabem o movimento que a gente faz. Tem mulheres que querem comprar barafunda e não vendo pelo preço que tenho que vender, mas como são mulheres de *axé* não posso deixar de vender. São pessoas que não alcançam as redes sociais. Tem uma cliente que chegou a mim porque esteve na Casa Branca, no corte e costura, não usa celular e lá deram o meu endereço. Ela veio andando até o Opô Afonjá, de casinha em casinha, até chegar em minha casa. Então, em pleno século XXI, uma senhora de 64 anos procurar você sem ter um GPS, um mapa, localizador. Não deixei de fazer. Eu tenho a roupa dela, ainda estou confeccionando, é Nélia de Oxumarê, ela é de um terreiro pequeno, desculpa, eu não lembro agora o nome do terreiro, mas depois eu posso te passar. É uma mulher tão simples, a profissão dela é serviço social, tem um filho que é percussionista. Quando ela chegou aqui ela falou assim: *Fernanda me falaram que seu trabalho é muito caro, mas eu queria te ver. Eu preciso dessa roupa e na Casa Branca me deram um preço tão absurdo que eu me senti mal e mandaram eu procurar você.* Achei um descaso com a senhora. Me comoveu tanto que a roupa dela eu cobre preço de custo. Porque uma roupa custa 5 mil reais completa e pra ela eu cobre 2 mil reais. E ela já pagou a roupa.

MQ (35:05): Ela foi à Casa Branca só orçar?

FC (35:15): Ela foi porque lá tem o corte e costura, tem o curso de *richelieu*. Então ela foi lá pra saber dos bordados e achou muito caro pra ela. Fizeram um orçamento muito alto e deram meu nome pra ela: *pode procurar Fernanda do Afonjá*. E ela veio andando, entrou nesse terreiro, me chamou. *Ah, me mandaram vir aqui eu queria ver a barafunda*. Eu a mandei entrar, fiz um cafezinho, dei uma água. Então assim, coisas que acontecem. O boca à boca tem o positivo e o negativo. Minhas roupas não são caras, mas a barafunda tem que ser cobrada, como *richelieu* é cobrado e como outros bordados são cobrados. Porque as coisas devem ser cobradas, no valor de mercado, sem desmerecer o bordado. Porque o preconceito dentro dele é sutil. *Ah, muito caro*. Muito caro por quê? Eu conheço peças de pessoas que o pano da costa custou 3 mil reais, feito na máquina. Então um pano da costa que eu vendo de mil e quinhentos reais não é caro, é feito na mão. É uma pessoa desfiando e você ali bordando pontinho por pontinho, doze horas por dia, leva quase 15 dias. Isso porque eu tenho uma produção porque se for uma pessoa sozinha pra desfiar e bordar, ela não consegue, ela não vai sair do ciclo, ela não vai ganhar dinheiro. a questão da produção, é muito difícil conseguir mulheres que queiram trabalhar nessa profissão. As mulheres querem ganhar dinheiro rápido. Aí eu fico pensando nesse momento que vivemos, qual é o dinheiro rápido quando não se tem uma formação, um mestrado? Como ela vai se manter até concluir sua formação, pagar faculdade e se encaixar no padrão da sociedade? Com a barafunda você não se enquadra no padrão, a barafunda não é uma profissão reconhecida, mas te dá a possibilidade de ganhar dinheiro e fazer seu próprio horário. Então a menina que chega aqui aprende a barafunda, faz o horário dela, eu pago o tempo dela. A barafunda te dá a possibilidade de trabalhar com outras coisas. Eu trabalhei com eventos, dei aulas de dança na comunidade e trabalhava até 2 [horas] da manhã fazendo meu bordado. Uma coisa não anula a outra. O bordado te dá essa possibilidade, se você trabalhar numa empresa não.

MQ (39:15): Quanto tempo em média você leva pra produzir um traje completo de um Orixá, pra saída?

FC (39:25): Uns três meses. Se você tiver ajuda de outra pessoa, se tiver três pessoas trabalhando na mesma roupa, claro, você leva um mês. Então, tudo depende do tempo, de quanto você demora por dia pra fazer um pedaço de pano. Se você deixa um dia de bordar já vai ficar um pedaço para o outro dia. Aquele outro pedaço já não vai se tornar dois pedaços. Então é isso, nas 24 horas a gente tem que saber lidar com o horário por ele não ter essa questão de você... Não existe ordem ou horário fixo, a gente tem uma flexibilidade, pode parar esticar as pernas, fazer um exercício, falar com um cliente, receber um cliente. Tem pessoas que me pedem ajuda com o bordado, mas quando a pessoa pega o bordado na mão pensa que vai demorar, que vai ser difícil, aí pega na agulha pra fazer rápido, até criar o jeito de pegar na agulha. Porque pensa no dinheiro, poxa, se ela vende um pano por 300 reais, quantos panos ela vai fazer no mês?

MQ (41:10): Quantas meninas já trabalharam com você no bordado, mesmo que não sejam fixas?

FC (41:22): Já passaram oito meninas.

MQ (41:25): Todas da comunidade e das imediações?

FC (41:30): Não. Na comunidade é muito difícil, eu já tentei, muitas pessoas vieram fazer o curso comigo pra entrar na produção, mas não é todo mundo que tem paciência de ficar sentadinha bordando pra entregar um pano. As pessoas estão muito imediatistas, querem tudo pra ontem e o barafunda não te dá essa possibilidade. Então, a gente trabalha muito a paciência, que de modo geral é muito importante na nossa vida, ainda mais com o que estamos vivendo, se a gente não tiver paciência...

MQ (42:20): Pensando no traje do Orixá, pois a coleção que eu pesquiso é de Oyá Igbalé que usa branco com bordados brancos. Há uma preferência do branco na barafunda? Existem preferência padrões de acordo com a simbologia do Orixá?

FC (43:00): Existe sim porque cada Orixá tem suas cores, a sua comida diferenciada. Dependendo da Casa tem que falar isso também, cada um trás suas regras, sua hierarquia. Se eu vou fazer uma roupa de Ogun: *ah eu quero Ogun com azul escuro, eu quero Ogun com verde claro; quero uma roupa pra Nanã e quero usar o lilás nos detalhes.* A gente faz. Em relação à roupa do orixá, a gente faz conforme o cliente, o irmão de *axé* mandar fazer. Eu faço a tradição das minhas roupas aqui dentro da minha Casa, mas como eu comercializo, eu não posso dar minha hierarquia para outras Casas. Então outras Casas que me pedem roupa de *axé*, eu produzo conforme as regras da casa do outro. Isso é uma questão de respeito. Cada um tem sua história, até dentro da África tem suas diferenças, tem o Jeje, o Nagô, o Angola, o Ketu e todos se respeitam. Tudo que tento fazer pro orixá é de acordo com que o irmão de *axé* pede.

MQ(44:55): Algumas pessoas já te deixaram criar livremente o traje do Orixá? Qual é sua liberdade de criação artística sobre esse traje?

FC (45:24): O meu padrão. A pessoa pede pra mim. Teve um rapaz de São Paulo [que] me pediu uma roupa de Nanã. Na tradição, homens de Nanã não vestem a roupa. Mas eu como comercializo a barafunda não posso dizer pra ele que não faço a roupa. Eu faço. Não posso brigar ou impor as regras da minha casa ao outro. Se uma filha de santo do Afonjá me pedir uma roupa de Iansã eu faço e ainda pergunto, porque tudo na criação tem uma pergunta. A minha criação é quando um cliente ou irmão de *Axé* me deixa à vontade para escolher. Mas a minha criação é o meu gosto. Se eu vou comprar um aviamento pra botar numa saia eu gosto, você tem outro. Mas eu vou sempre ao cliente e apresento as opções, ele decide de qual gosta mais. Eu nunca deixo de falar com o cliente, ou com o irmão de *axé* ou com o amigo quando pedem as peças. A gente tem que ter essa ligação, eu e o cliente. Mesmo estando longe eu converso e produzo roupas que deixam as pessoas maravilhadas quando vestem. Parece que nós nos conhecemos porque eu entro na sintonia com o cliente conversando com ele. Eu sou chata nas medidas, eu pergunto várias coisas, se gosta da barra com rêpo-lêgo, com preguinha, se gosta de fita, como é o peso, se a cintura é com cordão, se é acinturada. Então tem muitas perguntas antes de fechar uma peça como essa de Orixá. Porque pra cada Casa, pra cada pessoa tem um jeito, tem uma forma. Então quando ela deixar sua criação, eu escolho o ponto e mesmo escolhendo o ponto eu passo pra pessoa: Escolhi esse ponto, tá bom pra você. Eu nunca dou início a uma obra antes do outro ver.

MQ (48:19): Certo. Acho que cobrimos todo o roteiro. Mas gostaria de ter uma foto do mostruário dos pontos de barafunda que você trabalha para você não ter que falar o nome dos 25 pontos aqui, talvez enviar a foto seja melhor.

FC (49:10): Eu mando a foto. Tenho vários quadrados que já fiz. Até o material de Nina [Sargaço] que tirei foto, eu posso mandar pra você.

MQ (49:22): Ótimo, pra eu ver a diversidade dos pontos no mostruário. Pra encerra me fala qualquer coisa sobre o bordado do traje do Orixá. Mas antes gostaria que falasse um pouco do traje de Egbome Nice, da Casa Branca, que você fez.

FC (50:50): Agradeço muito por você ter me escolhido. É uma questão de reconhecimento por esses anos que você me conhece e vê a minha batalha e o meu trabalho. Eu sou uma bordadeira mesmo aquela que bota a mão na massa, corre atrás, vai à rua comprar, fura dedo, fala com o cliente, não deixo ninguém fazer isso, é tudo comigo. A questão da multiplicação, Mãe Stella sempre deixou claro que a multiplicação tem que ser pelo lado positivo. Tentei com muitas pessoas, mas não tem muitas pessoas trabalhando comigo hoje, por conta das dificuldades que

já te falei. As meninas são jovens ou já estão mais maduras e já têm sua profissão. É difícil achar pessoas que vistam a camisa da barafunda, como eu vesti e vou continuar vestindo até o dia que Nanã permitir que eu esteja aqui colocando essa sementinha. O bordado pode te dar condições de sobrevivência, um reconhecimento, ele pode sim se tornar uma profissão. Dentro da religião eu fico muito feliz porque hoje tem a barafunda em vários terreiros de candomblé. As pessoas tão botando seu pano pra fora. Estão aprendendo, fazendo pra si, pra comercializar também. Eu acho isso ótimo, é muito importante formar várias redes. Porque não existe concorrência, existe união. Cada ser humano simpatiza com o outro, se tiver 20 pessoas produzindo barafunda vai ser maravilhoso. A gente vai comercializar e as pessoas estarão vestindo. Isso é que importa, não é só eu ganhar, eu quero que outras mulheres ganhem com sua luta, com sua produção, com sua história. Eu fazendo a minha dou exemplo pra outras mulheres fazerem as suas. E o traje de Mãe Nice, foi muito interessante porque Mãe Nice é da Casa Branca que é uma casa tradição e tem a questão de roupas com regras. O camizu tem uma forma de fazer, que é o camizu de crioula, a roupa de Iansã foi da forma que ela pediu, o tamanho, o bordado que ela escolheu. Tudo isso pra mim é muito importante. Quando a gente faz roupa de Orixá é diferente de fazer vestido de festa, de casamento. Talvez porque eu seja da religião, eu trate a energia diferente. Eu coloco minha energia, eu sei que vai ser uma roupa de Iansã e eu coloco todo o meu carinho. Eu faço sempre conforme o cliente pede. Vou mandando foto pra ver como tá indo. A ligação com o cliente é muito importante pra dar certo. Só dá certo quando o cliente está disponível, está bem com você pra passar o que ele quer. Pra isso tem que ter sintonia. Com Mãe Nice a gente teve essa sintonia porque ela conhece a barafunda há muito tempo, conhece Itana. Mas ela não tinha conseguido ainda alguém que fizesse uma saia de barafunda, não sei porquê. Porque as meninas que aprenderam barafunda não formam grupos como as meninas que gomam e passam nas redes sociais. Elas são de Salvador, se reuniram em um terreiro, vi na *live* do Cortejo Afro ontem. Não se faz mais isso hoje, engomar e passar roupas de *axé*. Se todos pensassem assim não estaríamos com os índices de miséria tão alarmantes em Salvador. Saiu uma pesquisa, eu fiquei assustada com as pesquisas. Eu comendo aqui e sabendo que tem pessoas que não tem o que comer. A desigualdade.

MQ (56:54): Qual foi o ponto usado na roupa de Egbome Nice?

FC (57:09): Foi de asa de mosca. Toda de asa de mosca que é um ponto tradicional que ela adora.

MQ (57:22): Uma última pergunta, você falou em Itana, onde ela trabalha, tem um local? Ela continua ensinando o bordado?

FC (57:41): Posso te passar os contatos. Itana tem um terreiro de candomblé na Estrada das Barreiras, ela é mãe pequena do terreiro. Ela é professora de barafunda há 40 anos. Ela tem títulos da Prefeitura como bordadeira de resistência, ela já deu aula no Akibanto. Então ela vem esses anos todos recuperando a barafunda. Ela dava aula dentro da casa dela, agora com a pandemia não tá tendo. Mas ela sempre deu aula no SESC, no Akibanto no Pelourinho. Algumas comunidades de terreiros também já chamaram Itana para ensinar a barafunda. Algumas pessoas já me pediram para ensinar barafunda nas redes sociais, mas eu tenho uma questão com a hierarquia, Itana é a professora de barafunda, eu comercializo. Itana é a professora há anos. Claro que eu posso me tornar uma professora, mas agora a professora é ela. Ela plantou a raiz e um dos frutos é minha mãe e eu vim dar a visibilidade esses anos todos, porque eu tenho a produção mais rápida de barafunda. Eu não demoro, um ano dói pra entregar uma roupa. Não uso cartão de crédito porque tira muito da gente, então a forma mais fácil de vender é parcelar e receber desde o dia da encomenda. Começo a receber quando começo a produzir. Tudo isso aprendi com as vendas. Já vendi bolo, pulseirinha. O sucesso da barafunda está relacionado à como eu lido com as vendas. Se você não souber levar o produto para o cliente ele não vale nada. Então, se o caminho tá dando certo, eu não vou por outro. Sou chata na entrega, no passar,

no engomar. A peça chega eu visualizo tudo, é uma micro empresa, não é pronta entrega. Não tenho peças para pronta entrega, só encomenda. Não tenho peças pra vender como se fosse loja. Eu postei uma saia, minha mãe que fez, o que eu produzo, eu posto. Se eu não tirar foto perco tudo, porque vai ter sempre uma cliente que quer uma coisa feita por você. Mas eu não fico com as peças em estoque.

MQ (1:04:02): Muito obrigada, só tenho a agradecer. No que se refere ao bordado a gente contemplou todas as situações. Mas, se puder responder e se for da sua alçada, gostaria de saber um pouco do Orixá Oyá Igbalé que é um Orixá próximo ao seu, participam do *Padê* e dos rituais de culto aos mortos.

FC (1:05:01): Não posso falar muito sobre o Orixá. Mas posso corrigir você e falar que mulheres de Iansã não dançam *Padê*. Tem um motivo aí, vou ver se pego essa história. Na época que eu estava dançando o *Padê* a gente um problema sério, porque só tinham mulheres de Iansã aqui e Dalvinha não veio, então Eurídice ajoelhou, mas mulheres de Iansã não dançam *Padê*, só se for num caso muito sério. Ela ajoelha, ela não roda, tem um porquê disso aqui. Várias vezes eu que sobrava, quando não vinha a *Ajimuda*, as mulheres de Iansã se recuavam. Depois vieram me dizer que não podem, só quem roda, mulheres de Oxóssi, Omolu, Nanã, Orixás de rua, menos Iansã que tem uma coisa aí que eu vou descobrir pra te dizer. Oyá de Bale principalmente que é a qualidade de Tutuca. Têm outras aqui e elas nunca dançaram o *Padê*.

MQ (1:06:35): E a função da *Ajimuda* tem relação com o *Padê* ou com o *Axexê*?

FC (1:06:50): A *Ajimuda* é a que dança ajoelhada, o cargo dela é *Ajimuda*. A *Iamorô* é a que carrega a cuia encima e despacha a cuia. A *Ajimuda* é a que ajoelha e a *Iamorô* é a que despacha a cuia. A *Ajimuda*, na verdade, é a que prepara a cuia.

MQ (1:07:11): Entendi. A *Ajimuda* é de Oyá ou não necessariamente?

FC (1:07:17): Necessariamente, num caso raro, uma pessoa de Oyá pode ajoelhar como *Ajimuda*, ainda que não seja essa a função da pessoa.

MQ (1:07:34): Eu li no livro de Marcos Santana, Ogan do Terreiro, no livro sobre Martiniano Eliseu do Bonfim. Ele disse que o cargo de Martiniano era de *Ajimuda*. Esse cargo é específico de mulheres na Casa Branca. Quem ocupa esse cargo hoje no Afonjá?

FC (1:08:03): Você devia perguntar isso pra ele porque nessa época, o que eu soube, o único homem que assumiu pra dançar o *padê* por um tempo foi Genivaldo. Quando Mãe Dayse estava adoentada, que é a mãe da nova Mãe de Santo, que dançava o *padê*, o posto era dela. Aí Genivaldo dançou durante um tempo. Mas quem dançou muito tempo foi Debuá de Oxóssi, a mãe pequena de Marília. Aqui eu nunca ouvi dizer de ter tido homem com esse cargo de *Ajimuda* e dançar. Porque os cargos aqui no Opô Afonjá são matriarcais. Ainda mais posto assim que a mulher vai na frente. Homem aqui não tem posto de *Ajimuda*, nunca vai ter. Na Casa Branca nem homem aceita. Mestre Didi teve um posto de *Assogbá* da Casa de Omolu, são coisas restritas da Casa de Omolu. É diferente. *Ajimuda* e *Iamorô* são cargos de mulher. Tem que perguntar pra ele isso daí. Se essa pessoa dançava *padê* aqui, porque pelas mãos de Mãe Stella, não. Mãe Stella só botou Genivaldo porque não tinha outro e logo tirou Genivaldo. Depois botou Dalvinha no posto, depois botou eu pra substituir Dalvinha. Depois me botou no posto. Depois me tiraram daqui quando mãe estava fora... Você sabe da história. Mas eu não estou apropriada para falar de Iansã de Igbalé, não. Eu sei que ela tem a ver com o *Igbó*, elas andam dentro do cemitério, elas vestem branco, mas eu vou perguntar pra uma pessoa que tenha mais domínio disso que possa falar comigo que eu na Casa.

MQ (1:10:17): Existem pessoas de Oyá Igbalé hoje atuando na Casa, filhas de santo?

FC (1:10:22): Tem sim, Tutuca, pode ver que as roupas dela são todas brancas. Ela é de Iansã de Igbalé e Lídia é de Iansã de Igbalé. As duas que conheço. Lídia, posso te dar o contato dela aqui com uma menina que eu conheço. Porque Lídia vai te dar uma noção de tudo em relação a este Orixá.

MQ (1:11:06): Acho que já acabamos. MUITÍSSIMO obrigada. A gente vai se falando na sequência se precisar.

FC (1:11:13): Brigada, Mari, eu quero ver você aqui esse ano. Beijo.

Fim do vídeo (1:11:34)



INSTITUTO DE ARTES - IDA
PROGRAMA DE PÓS GRADUAÇÃO EM ARTES – PPGAV
LINHA DE PESQUISA: TEORIA E HISTÓRIA DA ARTE

Entrevista semiestruturada para desenvolvimento de tese de doutoramento

Data da realização: 28/04/2021. Hora de início 16:24. Hora do término: 17:14

Entrevistada: Maridalva F. Conceição – Equede Dalvinha

Suporte/Equipamento: chamada de vídeo por WhatsApp gravada na plataforma Teams/Microsoft

Parte I – Apresentação da Equede:

Nome completo. Profissão (outra). Local de trabalho. Biografia resumida. Trajetória no Candomblé e no Terreiro da Casa Branca.

Parte II – Função da Equede e o traje sagrado

Como a Senhora define a relação da Equede com o traje de Orixá? O traje é sagrado? Como consagrar o traje ao Orixá? Existe algum rito? O corpo e a roupa no transe. O enxoval do Orixá no Igbá.

Parte III – Forma de uso, significados e símbolos.

De que é composto o enxoval de uma Omo Orixá? O traje de ração. O Pano da Costa e o Ojá. A bata como referência hierárquica. Adê, banté e as peças que identificam o Orixá. A simbologia do branco no traje de Oyá Igbalé.

Parte IV – Produção e circulação do traje

Onde e como se adquire os trajes. Confecciona, compra ou encomenda? Reuso (redistribuição no Axé), desuso (descarrego) e outros rumos do traje no pós-morte. Padrões decorativos, bordados e rendas mais usados.

Parte V – Outras questões relevantes

O que a Senhora sabe e poderia nos dizer sobre Mãe Nóla? Curiosidades, outras questões que julgar relevantes ao tema.

Transcrição da entrevista – 50:10’ (min/seg)

Marijara Queiroz – MQ (00:03) – Boa tarde, Sua Benção.

Maridalva Conceição – MC (00:36): Tudo bem minha linda? Tá me escutando?

MQ (00:42): Sim, estou te ouvindo bem.

MC (00:47) Boa tarde querida. Eu não sei se vou lhe agradecer ou chegar onde você quer...

MQ: Vai sim, tenho certeza que vai. Enviei um questionário pra Senhora como um roteiro. Primeiro gostaria que a Senhora se apresentasse nome, idade, profissão. Depois pode falar sobre a função da Equede. Depois sobre o traje e a simbologia como e onde é produzido ou comercializado. Posso também ir perguntando cada coisa por vez. Por favor, fique à vontade.

MC (2:57): Boa tarde, à benção. Meu nome é Maridalva Ferreira Conceição, tenho 72 anos. Sou de 14 de fevereiro de 1949, minha profissão é escrevente de tabelionato de cartório,

trabalhei 35 anos e agora estou aposentada e vivo do Candomblé. Eu tenho dois Candomblés e sou Equede da Casa Branca, Equede de Oxóssi de [suspensa por] Celina Odé Tolá, o nome da minha filha, da criatura que eu sou Equede. Só que ela é falecida, mas nós continuamos na casa, como eu, Sinha, Nem e outras Equedes, continuamos fazendo o que tem de ser feito, servindo aos Orixás. Servindo o Orixá, a nossa roupa, o nosso traje é... Consta... [Marinalva, a irmã mais nova da Equede, também Equede da Casa Branca interfere]. Que mais?

MQ (4:37): Pode seguir, falar à vontade. Se ao final da sua fala faltar alguma coisa eu pergunto mais, mas fique à vontade por favor, hoje é quarta feira [risos].

MC (5:04): [Risos] Entendeu meu nome? Profissão?

MQ (5:16): Sim, entendi tudo perfeitamente e estou fazendo anotações num caderninho pra não esquecer nada.

MC (5:23): Eu sou Equede de Oxóssi. Então, o traje da Equede é camisa, pano da costa, Ojá na cabeça e saia. Durante o dia nós ficamos de roupa branca pra fazer o *Ose*. *Ose* é cuidar, limpar o Santo, trocar a roupa do Santo. A Equede fica de roupa branca, a gente sempre começa por Oxalá, a gente veste roupa branca, saia, camisa, pano da costa, Ojá... pra limpar Oxalá e trocar a roupinha dele. Se for Santo de Idade, bota uma sainha no assentamento, no *Igbá*, um pano da costa e um Ojá. A mesma coisa a gente faz com os outros Santos. Com Xangô, os Santos masculinos do Candomblé usam saieta, só que Xangô já é estampado. Oxalá é todo branquinho, mas Xangô já é estampado e pode usar a cor que quiser como rosinha, vermelho estampado, com a saieta e Ojá em cima. Xangô sempre usa dois Ojás. Iansã, não sendo Igbalé, pode ser qualquer cor, como rosa, ela gosta de cor de rosa, vermelho que é a marca da Iansã, aí bota saieta, banté e um Ojá em cima. Oxum a gente bota amarelinho e bota também banté com Ojá em cima. Iemanjá. Todas as Santas femininas a gente usa saia com banté e um Ojá. Se quiser pode botar um fio de conta enfeitando. Depois disso aí a gente arrumar o barracão, enfeitar, botamos cortinas, compramos flores para enfeitar os lugares, o quarto de Santo, o barracão. Acabando de arrumar o quarto de Santo e o Barracão, a gente vai pra cozinha, ajudar a cozinhar, a preparar a comida do Santo. Se for de Oxum, Iansã, Iemanjá, a gente vai aprontar o *Ipeté*, o *Omolokum*. Se for Iansã vai preparar o acarajé. Se for Xangô vai aprontar o Amalá, hoje é dia dele, tem que ser bem preparadinho como ele gosta, bem temperado, bem camarão, bem cebola e assim por diante.

MQ (8:51): Pimenta?!

MC (8:58): É, de acordo com a marca [do Xangô]. Tem a marca que come pimenta e a marca que não come [pimenta]. Airá mesmo é uma marca de Xangô que não come, porque ele já é quente, então não bota pimenta. O Amalá de Xangô Airá é branco, tem uma maneira diferente de cortar [o quiabo] em lascas e é branco. Tem azeite doce, bem cebola, bem camarão e sal. Ele não usa azeite de dendê nem pimenta. Iansã é o acarajé. Oxum é o *Ipeté*, *Omolokum* e ela come também o acarajé. Iemanjá é o *Omolokum*... [incompreensível]... Ogun é um Santo homem que a gente vai botando um pano da costa com um laço e botando Inhame. Ele come muito Inhame e come feijão fradinho também temperadinho. Mas na nossa Casa Ogun não come camarão. A gente bota o feijão fradinho temperadinho inteiro, não é quebrado, cozido com cebola, sal e azeite de dendê, mas não é amassado, é durinho. Oxóssi come a mesma coisa, mas não é amassado, é durinho [o feijão fradinho]. Eles comem acará, abará, mas tudo sem camarão. Que mais, meu pai? Oxalá é só Ebô, o milho branco puro, bem cozidinho, bem cozidinho mesmo o milho branco. Ele também come Inhame. Nós fazemos o Inhame [cortado] a roda pra Oxalá. Também fazemos amassado com farofa pra Oxalá. Ele também come arroz, açaçá... Diga aí, vai, diga você... mais?

MQ (11:55): A Senhora conheceu Nóla?

MC (12:02): Conheci.

MQ (12:04): Que bom! A Senhora tem alguma coisa pra nos dizer sobre ela? Sobre o Orixá dela ou sobre a roupa do Orixá dela?

MC (12:14): Era uma Iansã bonita, diferente, era muito diferente a marca da Iansã, ela [Nóla] cuidava muito bem da Iansã dela, as roupas eram lindas, riquíssimas. Dançava muito bonito. Ela era uma pessoa séria, respeitadora, tratava todo muito bem, tinha carinho por todos, abraçava todos, tinha dedicação por todos, por filhos de Santo, por Equede... Ela tinha respeito e carinho por todos.

MQ (13:00): A Senhora disse que a Sainha ou Saieta fica no *Igbá*. Na coleção de Nóla, além dessa sainha, tem umas bonecas de pano presas a uma faixa e outras soltas. Essas bonecas são comuns a todos os Orixás ou é uma coisa específica da Iansã de Nóla? Explica um pouco.

MC (13:51): A marca de Iansã dela [Nóla] tinha essa boneca. Ela tanto dava a bonequinha de pano, distribuía no barracão para o povo como a Iansã dela também carregava uma boneca na mão no barracão.

MQ (15:05): O que é feito com as roupas de Santo quando a filha de Santo como Nóla morre? O que é mais comum de ser feito com as roupas no Terreiro?

LIGAÇÃO CAIU (16:17)

MQ (16:57): Vou repetir a pergunta: Qual é o destino dado às roupas quando uma filha de Santo falece?

LIGAÇÃO CAIU (18:10)

MQ (19:03): Perguntei o que fazem com as roupas do Orixá quando a filha de Santo morre no Terreiro? Qual o destino das roupas?

MC (19:35): Distribuí as roupas com as filhas de Santo, as filhas pequenas e com as pessoas mais velhas da Casa. Quem tem conhecimento bota num mostruário a roupa. Como é aquilo que Edinho faz? Mostruário não... [vitrine]... num lugar, tipo museu, que era museu... [Ateliê de costura], na casa onde bota roupas boas, panos da costa, xale, torço, Ojás, bombacho [saieta], chinelos. Quando a pessoa está nova [Iaô] é de pé descalço. Depois de 7 anos a pessoa se veste de baiana, veste a roupa do Candomblé, do Axé e vai pro barracão com o pé calçado. Quando é Iaô é com o pé no chão, sem chinelo, pra fazer roda. De acordo o Santo, Oxalá é todo branco, Iemanjá, de acordo com [a Iemanjá]. É azul, rosa... pra botar, pra fazer, pra arrumar.

MQ (21:15): As pessoas vão olhar as peças expostas e escolhem o que querem? É assim? Ainda estou na mesma pergunta [risos], quando alguém morre...

MC (21:40): Eu sei, tô entendendo [risos]. Então a pessoa, uma mais velha da Casa que sabe da passagem da pessoa pela Casa [terreiro] e com as pessoas, aí dá. A mãe de Santo da Casa, quando morre uma pessoa como Nóla, passa para as filhas pequenas dela [Nóla]. A roupa é uma lembrança que todo quer da pessoa quando ela morre.

MQ (22:22): Entendi. Nesse caso não ficou nenhuma lembrança de Nóla na Casa Branca?

MC (22:39): Que eu saiba não ficou, não.

MQ (22:44): Só no assentamento?

MC (22:46): Só o assentamento ficou. A roupa do assentamento a gente arruma. Arruma a sainha, arruma o laço, o enfeite no assentamento.

MQ (22:57): Quando a coleção foi doada ao Museu [do Traje] chegou com fios de contas, bonecas de pano, muitas peças que pareciam ser do assentamento residencial. Umas duas

semanas depois as peças foram retiradas, os objetos de fundamento, ficou somente as roupas. As peças de assentamento que não estão no Terreiro podem ficar com a família ou são do terreiro?

MC (24:30): Quando alguém que a gente gosta morre, nossa mãe que nos pariu [por exemplo], a gente pega o que ela gosta e conserva no lugar, a gente arruma aquele lugar, bota um jarro, as coisas que ela gostava, uma Nossa Senhora que ela zelava a gente conserva aquilo ali. A mesma coisa no Candomblé, os filhos dela, tem Luiz que é Ogan daqui, tem neto, eles podiam continuar conservando e o que não quisesse que desse na Roça (Terreiro). Mas eles é que sabe, né? Eu não sei, porque eles que são da família, é a família que decide e fizeram o que quiseram.

MQ (25:27): Bem, eu recebi essa coleção em 2007 no Museu, quando trabalhei lá. E estou com isso na cabeça a 14 anos, por isso resolvi pesquisar.

MC (26:10): O que Antônia lhe disse?

MQ (26:16): Ela ficou muito emocionada. Disse que Nóla era a mãe de consideração dela. Ficou muito feliz de saber da pesquisa, até chorou. Disse que foi Iansã que me enviou e também que gostaria de ver as roupas que ela engomava.

MC (26:52): Tá certo. E Sinha?

MQ (26:55): Equede Sinha mostrou o Ateliê de Costura e explicou o projeto. Eu entendi que as roupas são feitas aí no Terreiro, é isso mesmo?

MC (27:10): É feito aqui. Roupas de obrigação é feita na Casa, porque não sai pra rua pra fazer. E quando tem uma filha de Santo que saiba costurar, aí compra os tecidos dentro da roça (Terreiro) pra fazer os trabalhos.

MQ (27:35): Então, não é comum fazer as roupas fora do Terreiro? Nem bordados, nem roupas?

MC (27:44): Não. Quando a gente não faz algum bordado, algum trançado tem gente de outros terreiros que sabem fazer, como no Opô Afonjá mesmo, sabe fazer muitos trançados de trabalhados, lá tem uma moça [Fernanda] que faz roda de quiabo [?], esse tipo de trançado e de bordado, mas tem que ser uma pessoa do Axé [Candomblé].

MQ (28:24): Sua especialidade é vestir a Orixá, como sacerdotisa sua função é sagrada, gostaria de saber da sua relação com a Orixá e do seu sentimento com a roupa sagrada que você a veste?

MC (28:50): É um prazer que nós temos. É uma filha que nós temos. É aquele amor. Eu tenho aquele amor e pego aquelas roupas, aquelas anáguas bem lavadas, bem alva, bem engomada do Orixá, as saias. Porque o Orixá é muito vaidoso, usa argola. Então a gente bota um brinco na matéria [corpo] do Orixá pra ficar mais bonita, valorizar o Orixá. É aquele amor, a gente quer a filha bonita na rua [no barracão], quer a filha arrumada.

MQ (29:40): No caso de Oyá Igbalé, ela só usa branco? Porque ela só branco?

MC (29:54): Ela só usa branco porque é uma marca de uma Santa que só usa branco. Ela mora num lugar que só usa branco. Ela usa Morim, usa cassa, não usa pano Brocado ou pano de muito luxo. Organdi, que não se acha mais, não se acha, cassa pele de ovo... Essas coisas finas que ela usa e branco. E morim trabalhado, usa muito morim.

MQ (30:30): Algumas peças são usadas apenas quando o Orixá chega, como o Banté e o Adê, é isso?

MC (30:51): Quando o Orixá chega e incorpora na matéria, ele toma aquele Rum na sala [barracão] depois entra e troca a roupa toda. Bota aquela anágua bonita, a saia muito chique, o banté, os Ojás. Iansã mesmo usa 4 Ojás, um no peito, um abaixo da cintura, um na cabeça e um no pescoço. Ela usa o Adê.

MQ (31:30): Eu ia fazer essa pergunta sobre a quantidade de Ojás que Iansã usa, porque na coleção de Nóla há vários conjuntos com até 5 Ojá e tem um em morim com 7 Ojás. Fiquei achando que é porque alguns são usados no assentamento. Pode ser isso?

MC (31:55): Pode ser. Mas o normal é 4: um no peito, com um laço no peito, um abaixo da cintura, com um laço, um no pescoço e um na cabeça. Mas como ela tinha a boneca também pode ser que tinha um laço na boneca também. Ela [Nóla] também usava uma vara de bambu na mão dela, feita para amarrar e dar um laço também, mas pequena, pra ferramentas médias

MQ (32:35): Ah, perfeito. A Senhora está esclarecendo coisas importantes porque na coleção tem dois Ojás menores que eu não entendia. Então devem ser para as ferramentas?

MC (32:56): É acompanhamento [para as ferramentas]. Porque ela usa uma espada e uma vara de bambu. Então dá um laço na vara de bambu e dar outro laço no *Obé* [?] e dá na boneca também pra igual à roupa que ela tá vestida.

MQ (33:16) É mais comum usar três, né? Oxum usa três, né? Não entendia tantos Ojás na coleção dela [Nóla].

MC (33:30): Oxum usa 4 também, um no peito, um na cintura, um na cabeça e um no pescoço e quando ela dança ela segura no Ojá.

MQ (33:48): Acho que a Senhora já esclareceu quase tudo, rápido [risos].

MC (34:21): Tenho ordem de falar [risos]. Essa Iansã também me ajuda bastante [risos].

MQ (34:30): Tem sido difícil essa pesquisa. A energia é muito forte. É uma pesquisa difícil a gente lida com morte e nesse momento de pandemia a morte é muito presente. Então tenho pedido muitas forças pra terminar essa pesquisa.

MC (35:28): Se agarre com ela. Ela é da morte, mas ela é vida. Ela trata da pessoa, toma conta. Pode procurar saber, se essa Iansã não toma conta da Senhora direitinho. Ela toma conta.

MQ (36:53): eu sempre usei muito branco, mesmo antes da pesquisa.

MC (37:00): É Ela! Ela que manda, ela é muito viva e poderosa. Disso não se duvida.

MQ (37:28): Dona Antônia me falou que é um Orixá de muito brilho. Só mais umas coisinhas. Ela usava uma vareta de bambu...

MC (38:41): Eles não levaram a vareta pro museu?

MQ (38:44): Não. A vareta não.

MC (38:48): Essa vareta é de metal, mas que imita os nozinhos do bambu.

MQ (39:12): Ela usa palha também junto à roupa?

MC (39:20): Usa sim, usa palha na mão.

MQ (39:27): E em cima do Adê tem outro Adê de palha? Porque o Adê dela [Nóla] é muito simples, branco de seda com fio de contas transparentes caindo na testa. Vem com palha por cima também?

MC (39:40): É bem simples mesmo. Muitas vezes usam palha. Não me lembro se a dela [Iansã] usava palha. Mas essa marca de Iansã é muito simples, ela não gosta de luxo, prateado, dourado. Ela usa muito Cambraia, Cassa, Linho bordado, Linho trabalhado. Ela gosta desse tipo de roupa.

MQ (40:20): Tem outras filhas de Santo desse mesmo Orixá na Casa?

MC (40:30): Não. Lá só tinha ela. É uma Santa [Orixá] muito rara, muito rara mesmo.

MQ (40:40): Entendi.

MC (41:02): Quando a pessoa morre tem uma obrigação que faz, a mãe de Santo faz no barracão, que veste a pessoa que morreu de Orixá. Veste de saia, de camisa, de bata, de torço, bota fio de contas, enfeita a pessoa toda quando a pessoa morre.

MQ (41:34): Ela teve o Axexê adequado quando faleceu?

MC (41:39): Teeeve! Faz tanto tempo, teve sim.

MQ (41:45): Sobre o ritual da Gamela de fogo, dona Antônia me disse que Nóla dançava com a gamela de acará nesse ritual. É isso mesmo?

MC (42:00): Era ela sim. A gamela era cheia de acarajé. Nem todo Terreiro tinha isso, mas agora, tudo o povo pega e vira moda. Mas o único terreiro que tinha essa gamela de acarajé era a Casa Branca. Era ela, Nóla, Mãe Teté e outra falecida que dançava com a gamela de acarajé.

MQ (42:22): Mas ainda existe esse ritual?

MC (42:27): Ainda existe e outras pessoas fazem. Mas só que agora com essa pandemia tá tudo parado.

MQ (42:34): Tem que ser uma filha de Oyá Igbalé ou pode ser qualquer Oyá?

MC (42:39): Pode ser de outra. Porque Mãe Teté não era, Cosma não era e elas faziam [o ritual]. São três gamelas: uma na porta de Xangô, uma na porta do fundo e outra na porta da frente.

MQ (43:20): Ela joga o acará quando dança com a gamela no barracão?

MC (43:25): É. Ela dança e joga no barracão, mas também distribui com as pessoas.

MQ (43:32): E pode comer esse acará que ela joga no barracão?

MC (43:36): Pode. Não pode comer o que cai no chão, mas o que ela distribui pode.

MQ (43:47): Mais alguma coisa que a Senhora queira dizer?

MC (43:54): Acho que eu já falei tudo.

MQ (44:00): Falou sim. A Senhora falou rápido que fiquei aqui querendo mais.

MC (44:05): Eu queria saber de adiantamento o que você queria pra não ficar com dúvida. Que Iansã mesma lhe dê força, que Iansã lhe dê sua saúde, que tudo que lhe falei seja bem aceito, tudo certinho. Que você fique bem com minha fala, com a de Sinha e também Antônia. Porque Equede Sinha é mais velha do que eu no Candomblé e Antônia mora ali no Candomblé desde menina, conhece muita coisa. Eu não, eu ia pra minha casa, trabalhava ia lá e voltava.

MQ (45:08): Tem muitas pessoas que conviveram com Nóla vivos?

MC (45:17): Teem. Muita gente viva, mas as pessoas estão espalhadas por aí. Uns moram no Rio, outros moram por aí. Outros já estão idosos. Eu já tô com 72 anos, as outras também, 70, 80, aí não ficam mais aqui no Candomblé.

MQ (45:47): E sobre Nóla ter sido a primeira mulher branca a fazer Santo num Terreiro? É verdade isso?

MC (46:06): Era sim. Eu não era nem nascida [quando ela fez Santo]. Ela era branca.

MQ (46:14): Como era a relação dela, uma mulher branca, em 1940, momento em que o Candomblé ainda era muito discriminado, com as demais pessoas do Terreiro?

MC (46:26): Muito simples. Ela era uma pessoa muito simples, muito boa, muito pura. Não tinha bobagem com ela. Ela tratava bem a todos. Branca só era ela, não tinha pessoas claras de cor. Ela era muito boa mesmo, nunca esqueço dela.

MQ (46:55): Dona Antônia disse que ela empregava pessoas na fábrica de costuras.

MC (47:03): Empregava sim, muita gente. Ela ajudava muita gente mesmo.

MQ (47:18): Então é isso. Vou agradecer à Senhora apesar de estar com vontade de falar mais porque estou com saudades do Terreiro. Se eu lembrar de alguma coisa importante posso voltar a falar com a Senhora?

MC (48:08): Pode ligar. Espero que você esteja satisfeita.

MQ (48:15): estou sim, muito obrigada. Ah, Equede Sinha me mostrou umas roupas de Vó Conceição, fiquei muito feliz de ver.

MC (48:26) Eu aqui não tenho nenhuma pra te mostrar agora.

MQ (48:32): Tá bom. Obrigada Equede. Agradeça também à outra Equede que está aí no apoio, a Marinalva.

MC (49:30): Não há de que. De vez em quando pode ligar. Um cheiro, um beijo e precisando eu tô aqui.

MQ (49:40): MUITÍSSIMO obrigada, de coração. Um beijo.

MC (49:48): Tchau, minha filha.

MQ (49:51): Tchau. Fiquem bem, se cuidem, espero vê-las com saúde. À benção.

FIM DA GRAVAÇÃO (50:10).