

**EXPOSIÇÃO INDUMENTÁRIAS
DE ORIXÁS: ARTE, MITO E MODA
NO RITO AFRO-BRASILEIRO**
REPRESENTATIVIDADE CONTEMPORÂNEA
NÃO HEGEMÔNICA NA UNIVERSIDADE

*ORIXÁS CLOTHING
EXHIBITION: ART, MYTH AND
FASHION IN THE AFRO-RITE*
BRAZILIAN CONTEMPORARY NON-HEGEMONIC
REPRESENTATION AT THE UNIVERSITY

José Roberto Lima Santos¹

¹ Artista e Pesquisador. Atualmente é Doutorando em Artes na UNESP - "Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho" / IA - Instituto de Artes. Possui Mestrado (2021), Especialização e Licenciatura em Artes Cênicas (2010/2014).

Email: jrl.santos@unesp.br. ORCID: 0000-0002-5816-6885.

RESUMO

O presente trabalho tem por objetivo analisar e refletir a respeito da representatividade contemporânea não hegemônica, a partir da ocupação realizada na Galeria Arlindo Costa Pinto instalada no Instituto de Artes da UNESP. A ocupação trouxe à luz a exposição Indumentárias de Orixás: Arte, Mito e Moda no Rito Afro-Brasileiro, proposta pelo artista e pesquisador Roberto Santos, sendo o resultado da pesquisa realizada durante o mestrado acadêmico entre 2018 e 2021 em diálogo com sua arte preta contemporânea, experiências vividas no candomblé e na atuação em espaços museais na cidade de São Paulo. Partimos de pressupostos de que uma mostra com esse tema, perpassa o paradigma perante o sistema hegemônico das artes contemporâneas, pautado numa lógica mercadológica, propondo aos alunos universitários e público em geral, a aproximação, a ampliação da reflexão e do pertencimento ao que se refere aos aspectos culturais, filosóficos e festivos assentados na diáspora brasileira pelos africanos trazidos para o Brasil durante o período de tráfico e comércio transatlântico, através da mediação realizada pelo artista pesquisador durante a vigência da exposição.

Palavras-Chave

Artes Negras. Indumentárias de Orixás. Trajes Negros. Candomblé de ketu. Artes Visuais Contemporâneas.

ABSTRACT

The present work aims to analyze and reflect on the non-hegemonic contemporary representativeness, based on the occupation carried out at the Arlindo Costa Pinto Gallery installed at the UNESP Arts Institute – “Júlio de Mesquita Filho State University” Campus São Paulo, located in the neighborhood from Barra Funda. The occupation brought to light the exhibition Indumentárias de Orixás: Arte, Mito e Moda no Rito Afro-Brasileiro, proposed by the artist and researcher Roberto Santos, being the result of research carried out during the academic master’s degree between 2018 and 2021 in dialogue with his black art and experiences lived in candomblé and acting in museum spaces in the city of São Paulo. We assume that an exhibition with this theme permeates the paradigm before the hegemonic system of contemporary arts, once based on a marketing and distanced logic, proposing to university students and the general public, the approximation, the expansion of reflection and belonging to the which refers to the cultural, philosophical and festive aspects settled in the

Brazilian diaspora by the Africans brought to Brazil during the period of transatlantic trafficking and trade through the mediation carried out by the artist researcher during the duration of the exhibition.

Keywords

Contemporary Black Art. Orisha's clothing. Black Costumes. Candomblé. Non-Hegemonic Contemporary Black Visual Arts.

Introdução

A Exposição Indumentárias de Orixás: Arte, Mito e Moda no Rito Afro-Brasileiro (Fig.1 e 2), foi apresentada no período de 19 de junho a 8 de julho de 2023 na galeria de arte Alcindo Moreira Filho da UNESP – “Universidade Estadual Júlio de Mesquita Filho”, com o apoio técnico do IA – Instituto de Artes, ao qual o artista pesquisador está vinculado ao PPGAS de Artes, realizando atualmente o doutorado acadêmico. A exposição teve o objetivo de estender a pesquisa sobre o tema e o aprofundamento referente aos significados, significantes e sentidos da arte têxtil e do vestuário africano e afro-brasileiro, além das funções utilitárias dos elementos plásticos vestíveis presentes nas manifestações negras religiosas, assentadas na diáspora brasileira desde o período do tráfico e comércio transatlântico (Séc. XV ao Séc. XIX). Através do recorte voltado para o *candomblé de ketu* e para a produção de arte preta contemporânea autoral, o artista pesquisador tem se debruçado sobre o tema enviando-o com aspectos pedagógicos e educacionais, uma vez que os elementos materiais vestíveis carregam consigo fatos históricos, histórias e experiências vividas de quem faz parte dessas manifestações pretas.



Fig. 1 e 2 – Folder de Divulgação Exposição. Foto: José Roberto Lima Santos, março 2023.

O período de montagem da exposição durou cinco dias, uma vez que o artista pesquisador se colocou na experiência de organizar todos os elementos por todo o espaço e fazer tomar forma as ideias presentes no processo de execução. A exposição reuniu 16 obras artísticas bidimensionais no tamanho 60 x 100, 24 pranchas de estudos no tamanho 37x39, um Baú de axé com enxoval religioso de *candomblé*, três trajes de festejos religiosos afro-brasileiros, três indumentárias dos orixás do *candomblé de ketu*, quatro vestimentas africanas da Nigéria, um *kufi* (acessório de cabeça que representa a coroa de um Obá, rei), dois turbantes (um feito com tecido de gorgurinho e um outro de tecido *aso oke*), um manto africano utilizado para a entronização de um *Obá/Babalawo*

Kabiesi Oba Adenkoule Aderonmu Ogunjimi Ogboni Iwashe (Rei e Sacerdote de Ifá) na cidade Estado de Abeokutá (residente no Brasil há mais de 20 anos), oito peças de tecidos *fancy prints*, quatro cortes de tecidos de seda, seis cortes de tecidos de algodão, uma capulana, oito peças de tecidos *wax prints hollandais* Vlisco², seis peças de tecidos *fancy prints* e sete peças de tecidos tingidos artesanalmente com a técnica *adire*³. Importante ressaltarmos a contribuição do Centro Cultural Africano, que gentilmente nos emprestou o manto real e os três trajes africanos para enriquecer a exposição.

Através das obras e demais elementos vestíveis apresentados durante a mostra artística, foi possível tecer aproximações com a resistência, existência e coexistências das epistemes negras na diáspora, que num movimento poético artístico espiralar e de continuidade, demonstra a riqueza cultural brasileira preta, através de diversos povos que vieram para o Brasil durante o processo de comércio e tráfico transatlântico desde o séc XVI até o XIX, nos deixando um legado imensurável através de suas formas de ser, de estar e se colocar no mundo. Mas principalmente, através de seus modos de vestir, de utilizar aviamentos, fibras, miçangas, tecidos e demais elementos que pudessem colaborar com a preservação filosófica, cultural e ancestral das epistemes africanas. E ainda, o ato de celebrar e festejar os seres vivos e antepassados veneráveis, através de suas cosmopercepções de mundo. O vestuário religioso festivo tradicional africano e afro-brasileiro do candomblé narram e contam histórias.

Os modos de vestir nas manifestações pretas, tendo como exemplo o candomblé afro-brasileiro, de certa maneira, se propõe a contar, a narrar histórias e

2 A Vlisco é uma empresa de produção têxtil holandesa que tem sua fundação em 1846, no auge do comércio e tráfico transatlântico para as Américas. A empresa fica localizada na cidade de Helmond. Em seu processo de colonização de outros povos, ao aportar seus navios na Indonésia, conhecem as técnicas artesanais de tingimento e produção de estampas através do *batik* (impressão com cera de abelha em tecidos), reproduzindo-o nesse período para revender no país de origem, porém é recusado pelos indonésios, e a Holanda escoou a produção no continente africano que passa a ser reconhecido no Ocidente como um produto legitimamente africano. A complexidade de todo o processo de captação, produção e comercialização desses tecidos desde o séc XIX, até chegar aos dias atuais é difícil e problemática, uma vez que a colonização e, posteriormente, a industrialização possibilitou a produção em larga escala, o que nos convida a pesquisar de maneira profunda como se deu esse processo. Em meio a toda riqueza cultural apresentada nos tecidos *wax prints hollandais*, há processos de exploração de mão de obra, apropriação cultural e apagamentos de tradições da Indonésia e de muitos países africanos. Ao mesmo tempo que preservou narrativas textuais dos povos africanos e indonésios, sua larga comercialização prejudicou as microempresas e a produção familiar de artífices especializados nessa produção, que era realizada para a manutenção do grupo ou comunidade. Atualmente, concorre com o mercado chinês que reproduziu a técnica de impressão em cera, gerando tecidos genéricos *fancy prints* e suas variadas classificações. Para mais informações consultar: <https://www.vlisco.com/about-vlisco> Acesso em: 03 jul. 2023.

3 Técnica de amarrar, pespontar, alinhar, torcer e tingir tecidos africanos de teor milenar. Os panos *Adire* se tornaram tão significativos que sua produção se volta a suprir mercados não só locais como também nacionais. Em suas origens a denominação *Adire* significa 'amarrar e tingir' e foi primeiramente aplicada ao pano *índigo-dyed* decorado com padrões *resist* (técnica de pintura, na qual determinadas partes do tecido são impedidas de receber a tinta), por volta do fim do Século XX. Para mais informações consultar: MARTINS, Edna. MENEZES, Marizilda dos Santos. *Panos Adire e Elementos da Linguagem Visual: Um Olhar Além Das Fronteiras Ocidentais*, EDUCAÇÃO GRÁFICA, V.20 – No. 01, [p. 1 – 16], 2016.

fatos sobre a organização dos africanos na diáspora brasileira, perante a um sistema colonial escravagista e violento, uma vez que o negro era isento de alma para os algozes e para a igreja católica. Uma vez inseridos de maneira forçada num outro mundo – terra brasilis - com práticas e pensamentos ocidentais hegemônicos eurocêntricos, recriaram suas manifestações filosóficas e festivas para que sobrevivessem e se perpetuassem através de seus descendentes. Ao serem forçados a utilizar todos os costumes europeus nos modos de vestir e serem convertidos para uma religiosidade católico cristã, forjaram através das vestes europeizadas, seus valores, seus ritos e celebrações que rememoram suas existências.

Ao refletirmos sobre o viés presente na atualidade, onde o mercado da arte é resistente a legitimar o fazer artístico afro-brasileiro, apenas favorecendo a hegemonia eurocêntrica nas artes visuais, o artista pesquisador se propôs a ocupar o espaço através do material coletado, de suas obras artísticas bidimensionais e elementos têxteis. E, assim, realizou uma aproximação com comunidade de estudantes da UNESP IA/Instituto de Artes, com sua presença física, com a oferta de mediação compartilhada, apresentando o conceito, as ideias, instigações e o desejo de expor sua pesquisa e processo de produção no decorrer de 23 anos de realização em diálogo com temas africanos e afro-diaspóricos, que tomaram forma durante o período de pesquisa referente ao seu mestrado acadêmico.

O artista pesquisador, atrelado ao repertório, experiências vividas e contexto histórico, se propôs a mediar a exposição, a conversar com os colegas e demais interessados sobre o tema. E com isso, tecer uma trama imaginária de bordados para dar continuidade à produção artística e intelectual, uma vez que se faz necessário quebrar paradigmas sobre a presença da cultura, filosofia e religiosidades negras presentes na diáspora que na atualidade tem estado presente na universidade, através de estudantes, artistas e pesquisadores que trazem consigo, uma bagagem muito rica e experiência vivida nos terreiros de candomblé, nas festividades negras em suas diversas formas de expressão e convivência familiar.

Podemos afirmar que nós afro-brasileiros, carregamos em nosso cerne o dever de recontar essas histórias e refletir sobre elas e, de alguma maneira, contribuir para que haja a elucidação dos fatos que ainda não foram contados e narrados. Segundo Leda Maria Martins em sua obra “A Cena em Sombras” (1995),

A sociedade ocidental tem-se prodigalizado na produção de enunciados sobre o negro, através dos quais se legitimam sistemas e regimes de exclusão, como o escravismo, o *apartheid*, a marginalização econômico-social. Na África do Sul, no Brasil, nos Estados Unidos, por exemplo, os enunciados *verdadeiros* sobre os negros fazem circular, um discurso do saber que sanciona práticas de domínio e violência (MARTINS, p.35, 1995).

A partir dessa perspectiva, temos muito a pesquisar sobre esses assuntos, e rever a história hegemônica vigente, e com isso, desmistificar verdades que, até então, eram inquestionáveis ao que se refere à presença dos negros africanos e afrodescendentes na diáspora brasileira, mas em particular, na cidade de São Paulo. Cada vez mais a presença preta africana e afrodescendente se apresenta

no meio artístico, acadêmico, formal e não-formal. Através da busca do lugar de fala, somos responsáveis a dar à luz a essas vozes e fazê-las ecoar nos espaços hegemônicos, sejam eles acadêmicos ou artísticos.

Em se tratando de pesquisa e produção artística continuada, se faz urgente e mais que necessário o ecoar de nossas vozes, para que possamos deixar de sermos vistos como apenas objeto de pesquisa, entretenimentos, exotismos, povos étnicos, tribais, primitivos e destituídos de cultura, filosofias, cosmopercepções e visões de mundo. Em meio a um processo de aculturação e violência, a arte preta está presente no carnaval, no candomblé, na congada, na capoeira, no jongo, nas telas bidimensionais, nas esculturas; e não menos importante, nos modos de vestir. Modos de vestir esses que possuem sentidos, significados e significantes em cada uma das manifestações mencionadas no decorrer do texto. Ainda dialogando com Leda Maria Martins (1995), a autora corrobora para nossa reflexão, uma vez que aponta:

[...] nos rituais afro-brasileiros, processa-se o fenômeno de um código histriônico, de uma dupla fala sintagmática: por trás do apelido cristão e da máscara católica, os signos africanos preservam seu valor conceitual primitivo e os orixás exibem, teatralmente, seus nomes e funções originais, presidindo os cultos a eles consagrados. Essa estratégia de duplicidade cênica semântica movimenta o jogo ritualístico das aparências, permitindo à cultura religiosa africana resistir à violência da assimilação compulsória dos mitemas religiosos ocidentais, constituindo um *entrelugar* que marca a diferença negra e preserva sua alteridade (MARTINS, p.58, 1995).

O ato de vestir preto não se resume apenas à ação de cobrir e revestir o corpo, mas ao desejo de narrar elementos que organizam o grupo no meio social e busca traduzir seus aspectos culturais e narrativos que perpassam o tempo e sua relação com o tempo. Tempo esse que traz transformações, inovações, negociações, diálogos e estratégias para resistir e perpetuar a existência. E com isso, fortalecer a tradição, a memória, a perpetuação e legado ancestral. E nesse caminho de negociações, nos deparamos com a encruzilhada. E é nela que as negociações e estratégias começam a florescer.

A encruzilhada nos oferece caminhos de escolhas, de percursos e direções em prol de um espaço de troca e de partilha com os nossos e demais que venham a surgir no percurso. O sentimento de família estendida se fortalece e se amplia em estado de devir, nos perguntando: o que está por vir diante de uma sociedade estruturada no racismo, epistemicídio e ação necropolítica que pretende dizimar nossos valores, nossas filosofias, práticas coletivas e celebrações ancestrais?

Nos parece que a resposta é: resistir através da arte e da educação. Somente essas bases aliadas à valorização da cultura poderá enfraquecer o vilipendiamiento e abrir novos caminhos durante a caminhada por essa encruzilhada da vida, que nos coloca a lutar por uma equiparação histórica e nos proporcionar a continuidade da visibilidade e das riquezas culturais e epistemológicas pretas. Assim

como a ave sankofa presente nos símbolos *adinkra*⁴, devemos voltar no passado, resgatar nossos valores, implantarmos no presente para que estejamos presentes no futuro. Será que o futuro não é o aqui e o agora?

PROCESSO DE CRIAÇÃO DE UMA EXPOSIÇÃO SOBRE ARTE AUTURAL PRETA CONTEMPORÂNEA E O VESTUÁRIO DE *CANDOMBLÉ DE KETU*

Durante o projeto de realização da exposição, o artista propositor/pesquisador/curador/montador/mediador, buscou estabelecer critérios de escolha de todos os elementos, para que ocupassem de maneira qualitativa a Galeria Alcindo Moreira Filho, uma vez que a galeria está instalada no 1º e 2º andares da instituição acadêmica. O retângulo branco de dois andares precisaria ser acolhedor e chamar a atenção do público que por ali passasse. Uma vez que toda a produção e escolha das peças eram preenchidas de significados através das cores, texturas e dimensões, era necessário transformar o espaço, torná-lo receptivo e acolhedor, a fim de contribuir para a apreensão do público e despertar o interesse em adentrá-la. Com a planta da galeria em mãos e a realização de alguns minutos de observação no espaço expositivo vazio, a estratégia e organização das obras, do vestuário e demais elementos, foi tomando forma, saindo do campo das ideias e tornando-se realidade. Foram cinco dias de montagem realizado pelo artista pesquisador que, por escolha própria, produziu tudo sozinho, com o desejo de realizar a imersão no processo, dialogar com o espaço e estar realmente presente na idealização do projeto expositivo.

Observando através da porta de entrada e da transparência dos vidros, nos deparamos com uma mesa do lado esquerdo com a Instalação *Baú de Axé (2019)* (Fig.3), que nos apresenta um enxoval de *iyàwó* (pessoa que adentrou para o universo do candomblé tornando-se um iniciado), contendo peças que foram minuciosamente escolhidas para a participação dos ritos internos e acesso aos mistérios e segredos da religião. Cada elemento vestível narra o processo iniciático, a resiliência, a fé e a devoção do participante. Durante o processo de iniciação, o adepto passa de 21 dias a 4 meses cumprindo as orientações e preceitos que

4 Os *Adinkras* são um conjunto de símbolos pertencentes ao povo Ashanti, atualmente localizados principalmente nos países Gana, Burkina Faso e Togo, na África Ocidental, mas também estão presentes em outros lugares do globo, principalmente em consequência dos processos das diásporas africanas. O nome desse povo também recebe outras grafias, sendo as mais comuns Asante e Ashanti, mas também encontramos variações como Axante, Achanti, Axânti, entre outros. Além disso, os Ashanti fazem parte de um conjunto de povos denominados de Akan. Os Ashanti se destacaram, dentre outros motivos, por conta do intenso comércio de ouro extraído das minas de sua região de origem. Os *Adinkras* são, também, um conhecimento e uma tecnologia ancestral africana, que trabalha no campo da linguagem. Nesse sentido, são ideogramas que expressam valores tradicionais, ideias filosóficas, códigos de conduta e normas sociais. Podem ser divididos em algumas categorias, como animais, seres humanos, objetos artesanais, corpos celestiais, plantas e ideias abstratas. A palavra *Adinkra* tem um significado de despedida na língua Twi do povo Ashanti. O sufixo "Kra" é traduzido como alma, então *Adinkra* é como um adeus à alma. Assim, esses símbolos estão relacionados a funerais. Nessas cerimônias as roupas utilizadas pelos participantes eram estampadas com os símbolos como uma mensagem à pessoa falecida. Para mais informações consultar: <https://www.ufmg.br/espacodoconhecimento/tecnologia-ancestral-africana-simbolos-adinkra/> Acesso em 03 jul. 2023.

fortalecem a sua religiosidade e envolvimento com seu orixá. E ainda, o processo ao qual a pessoa renasce para uma nova vida, onde cultivará sua estreita ligação com suas divindades e ancestrais em prol de um bem comum.



Fig.3 – Baú de Axé. Foto: José Roberto Lima Santos, junho 2023.

O emblema do candomblé é a cor branco, daí a presença de tecidos de algodão, *oxford*, *laise*, *organdi*, *percal*, entre outros, que se transformam em peças vestíveis que irão narrar toda a experiência vivida da pessoa. As roupas passam por diversos momentos e impregnam o axé através de oferendas, banhos, corantes naturais e demais ações realizadas que visam fortalecer o espírito e o corpo de iniciado, e, toda a reeducação recebida, uma vez que a partir do dia do *orunkó* (dia do nome)⁵ e da celebração de nova divindade cultuada, terá que seguir o rigor que a religião prega e solicita.

O iniciado deve exercitar o *rumbê*⁶, para que haja uma boa convivência com todos os envolvidos e presentes. Após as renovações de um ano, dois anos e três anos, poderá incluir em seu guarda-roupas peças vestíveis coloridas, tanto para os dias de atividades internas, quanto para o uso de trajes de celebrações. Deve estar adequado e sempre bem-vestido, alinhado com os modos tradicionais de sua *egbê*⁷ no que se refere aos modos de vestir. Dando continuidade à apresentação dos trabalhos apresentados na exposição, em sua produção visual e plástica, o artista se propõe a criar séries, uma vez que a riqueza de conceitos africanos e afro-brasileiros requer um aprofundamento contínuo de estudos e de contato com os materiais.

5 Para mais informações consultar: SILVA, Vagner Gonçalves da. *Orixás da Metrópole*. (Coleção Viramundo). Universidade de São Paulo. Faculdade de Educação, 2022. DOI: <https://doi.org/10.11606/9786587047324> disponível em: www.livrosabertos.sibi.usp.br/portaldelivrosUSP/catalog/book/827. Acesso em 3 jul. 2023.

6 Normas e regras de comportamento de um iniciado que fortalece as relações de hierarquia no templo/terreiro ao qual está filiado. Para mais informações consultar: AYRÁ, Babalorixá Caccioli de. *Rumbê* – Regras de conduta e comportamento, Editora AutoPublicação, 2020.

7 Comunidade do templo/terreiro que convive e dialoga com a comunidade espiritual ali assentada e presente.



Fig.4 e 5 – Série Nuances D'Alma 2017. Foto: José Roberto Lima Santos, junho 2023

Há uma diversidade imensa de detalhes e uma tabela de cores qualitativa/quantitativa, que dá ao artista propositor/criador possibilidades variadas de produção. A série *Nuances D'Alma de 2017* (Fig.4 e 5), se propõe a narrar os processos de aniquilamento do povo negro na condição de escravizados, uma vez que a hegemonia eurocentrada cristã afirmava que os povos africanos não tinham alma e que não eram munidos de saberes religiosos, forçando-os a se converterem para o catolicismo. Kabengele Munanga (2019) sustenta que:

Lembrar-se-ia que a conversão dos negros africanos figurava entre os motivos evocados no século XVI para legitimar e justificar a escravidão. A bordo dos navios negreiros havia já capelas onde eram batizados os cativos antes mesmo de realizar a travessia. Chegados ao destino no Brasil, eles eram proibidos de praticar suas religiões. Todas as medidas, incluídas as repressões policiais, foram tomadas para assegurar sua conversão ao catolicismo. De outro modo, a religião católica era considerada como a única e verdadeira, e as dos escravizados, relegadas à posição de cultos misteriosos ou de simples superstições (MUNANGA, p.9, 2019).

As formas criadas na série já mencionada nos possibilitam realizar uma leitura ainda mais ampla. O uso das técnicas abstratas e combinação de cores denotam o contrário de uma afirmação equivocada, mas que tinha como objetivo exterminar filosofias e sociabilidades de um povo em processo de auto aniquilamento ao ser obrigado a se converter ao cristianismo perante o processo

de colonização e catequização cristã. O artista propositor se debruçou em estudar os aspectos apresentados pelo *Teste de Rorschach*⁸ utilizado como elemento de análise das possíveis personas que contribuem para a aproximação com as artes e utilizada como dispositivo para a criação, uma vez que a personalidade e experiências vividas, podem contribuir para a criação artística em suas variadas modalidades, sejam elas visuais, plásticas ou cênicas. Com isso, para além do idealizador da obra, proporciona aos espectadores o diálogo de aproximação e fruição de acordo com seu repertório pessoal.



Fig. 6 e 7 – Série Tradições Afro-Brasileiras Iyòrúbas (2018-2023). Foto: José Roberto Lima Santos, junho 2023.

Na continuidade da observação das telas, temos uma outra: A Série *Tradições Afro-Brasileiras Iyòrúbas* (2018-2023) (Fig. 6 e 7), que apresenta uma técnica mista entre a pintura e a aplicação de tecidos sobre o plano. Ao serem criadas imagens sob telas percebem-se os encantamentos através das formas e sobreposições feitas com os tecidos, uma vez que no candomblé as danças são em sua maioria circulares, no sentido anti-horário, que tem por objetivo reforçar a dinâmica milenar das tradições negras que ao serem realizadas durante o calendário anual, emanam o axé e a força que ecoa no universo. É uma ânsia de liberdade e fortalecimento da reminiscência, uma vez que o festejo celebra a vida, a morte e a perpetuação dos ritos. Os tecidos representam o vestuário

⁸ O teste de Rorschach (popularmente conhecido como “teste do borrão de tinta”) é uma técnica de avaliação psicológica pictórica, comumente denominada de teste projetivo, ou mais recentemente de método de auto expressão. Foi desenvolvido pelo psiquiatra e Psicanalista suíços Hermann Rorschach. O teste consiste em dar respostas sobre com o que se parecem as dez pranchas com manchas de tinta simétricas. A partir das respostas, procura-se obter um quadro amplo da dinâmica psicológica do indivíduo. Para mais informações consultar: BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral*. é Realizações, 2012.

religioso festivo que identifica e grupo e estabelece uma certa hierarquia de todos os adeptos e suas funções para com a comunidade. A série Pranchas de *Estudos de Tecidos e Composições 2018/2021* (Fig.8), tendo como suporte folhas de papelão tratadas com tinta acrílica, repletas de adornos, pedaços de retalhos, búzios e tendo como suporte de sustentação os cabides, representam o corpo que é repositório de memórias e experiências vividas no contexto individual e coletivo do ser humano, uma vez que o corpo imerso no contexto do ritual do candomblé é preenchido de vozes ancestrais, que são evocadas através dos *Oríki*⁹, dos *Ofô*¹⁰, dos *Àdùrà*¹¹ e cânticos de evocação.



Fig.8 – Série Estudos de Tecidos e Composições (2018-2021). Foto: José Roberto Lima Santos, junho 2023

9 Poesia ou texto poético africano oriundo da Nigéria, através dos povos iyorùbás. O *oríki*, assim como o *àdùrà*, é uma espécie de texto utilizado para louvar os òrìsà(s), só que de forma recitada como os poetas e recitadores fazem com as poesias. A palavra *oríki*, segundo os dicionários de língua yorùbá, significa poesia. Trata-se de um texto escrito em verso com a finalidade de louvar os ancestrais divinizados. O *oríki* tem como objetivo, quase sempre, apresentar atributos e características do orixá, exaltar seus feitos e suas qualidades, mas isso não significa que não se possa utilizá-lo para clamar, pedir, solicitar, agradecer. O *oríki* é o texto utilizado para o encantamento das forças ancestrais nos seus assentamentos e *ojubós*.

10 A palavra *ofô* em yorùbá quer dizer encantamento, magia, potencialização. É a palavra na qual estão resumidos os encantamentos que podem acontecer por intermédio da expressão recitada ou cantada. O *ofô* pode estar contido numa única palavra, ou num texto formado por muitas palavras. O principal segredo do *ofô* é que não basta saber a palavra, é preciso estar preparado, é necessário ter o dom para usá-lo. Se o indivíduo não estiver com suas energias alinhadas às energias do sagrado, não lhe adianta conhecer e saber pronunciar o *ofô*. A vida contemporânea atribulada, cheia de estresse, de vais-e-vens e as relações confusas entre o humano e o sagrado fizeram com que esse poder fosse reduzido a um número ínfimo de pessoas privilegiadas. Todos nascemos com o dom de transformar palavras em encantamentos e à medida que nos doamos e nos aproximamos mais e mais do orixá, mais esse poder aumenta. Para o dicionário yorubá/português, *ofô* é um “feitiço, encantamento feito para dar alívio à dor” (BENISTE, 2020).

11 Encantamentos através do uso das palavras que expressa versos e cantigas da cultura iyorùbá presente na diáspora brasileira preservados nos templos/terreiros de candomblé e, atualmente, na existência de templos africanos na cidade de São Paulo. O *àdùrà* é o nome pelo qual as rezas cantadas aos òrìsà(s) são denominadas. O *àdùrà* é um tipo de louvor cantado, quase sempre, entoado de forma mais cadenciada e tem como principais objetivos clamar por socorro; agradecer por dativas recebidas; solicitar auxílio; pedir perdão, exaltar atributos e características dos òrìsà(s), entre outros. O *àdùrà* evoca a energia do sagrado. Segundo Beniste (2020) em seu dicionário yorubá/português: *àdùrà* é o mesmo que oração, súplica.



Fig.9 – Traje Africano e Traje Afro-Brasileiro. Foto: José Roberto Lima Santos, junho 2023

Os trajes de candomblé (Fig.9, 10 e 11) representam a simbologia mítica que se refere ao corpo, que, ao ser coberto por tecidos e envoltórios, personifica o divino e o diálogo horizontal com ele. O ato de vestir e adornar o corpo corrobora para personificar e materializar as divindades, a identificá-las e enaltecer os grandes feitos desses ancestrais com os quais, segundo os adeptos do candomblé, a relação se dá desde o útero de nossa mãe terra. E ainda, para identificar o papel desempenhado de cada participante, os anos de vivência e experiência adquirida, através de seu comprometimento com o templo/terreiro, com sua família espiritual e com sua divindade. E ainda, a reconstituição de filosofias negro-africanas que se mantiveram através do tempo, através dos resquícios e da oralidade, uma vez que o comércio e tráfico transatlântico¹² para as Américas, em particular para o Brasil (séc. XV ao séc. XIX), separou famílias, clãs e comunidades que eram munidas de notórios saberes milenares que organizavam suas comunidades e cidades Estado.

¹² Para mais informações consultar: MARQUESE, Rafael de Bivar. *A dinâmica da escravidão no Brasil: resistência, tráfico negreiro e alforrias, séculos XVII a XIX*. Novos estudos CEBRAP, p. 107-123, 2006.



Fig.10 e 11 – Trajes Africanos e Afro-Brasileiros. Foto: José Roberto Lima Santos, junho 2023

No mesmo piso, ainda no 1º andar, nos deparamos com as indumentárias dos orixás do *candomblé de ketu*. As divindades veneráveis, durante os festejos e celebrações conhecidas nos meios religiosos como *xirê*, surgem vestidos e adornados para nos contar seus grandes feitos, vitórias e fracassos. Demonstram através de seus mitos e gestos dançantes sua humanidade e comunhão com o meio terreno. No momento que se abre o portal de evocação, homenageiam e celebram suas existências, divinização e memórias através de suas vestes, de suas insígnias/paramentos e, através desses elementos, são exaltados seus atributos, que nos encorajam a continuar no caminho e na trajetória pelas escolhas realizadas na encruzilhada da vida.

Ao nos reportarmos para as indumentárias dos orixás, a cada elemento presente em suas vestes, há um mito que remonta aos tempos imemoriais que perpassam o tempo até chegar a nós. Cada orixá tem suas histórias vividas e experiências compartilhadas em seu meio de existência: a África, mas em particular, na Nigéria, onde até os dias atuais são celebrados por famílias que os cultuam e preservam sua importância para a comunidade. Já no Brasil, em particular em São Paulo, são lembrados nos templos/terreiros de *candomblé*, lugar de assentamento e fortalecimento de forças da natureza aos quais os orixás e devotos estão intimamente ligados.

Cada indumentária é minuciosamente construída por mãos hábeis e detentoras de notórios saberes, resguardados nos templos/terreiros de *candomblé* e passados de geração a geração, tendo como norteador o *meérindilógun* (oráculo divinatório realizado com a leitura das caídas dos búzios). Embora haja a preservação da tradição, essa não é imutável nos modos de vestir, que de tempos em tempos, incluem materiais, cores, modelagens e novas possibilidades de expressar a exuberância, opulência e atributos dos deuses africanos, que em particular, no Brasil, se tornaram afro-brasileiros. Há uma mão de obra qualificada e

técnica que dialoga com todas as minúcias presentes na construção do vestuário, dialogando com o mercado de têxteis e com a moda. As três indumentárias dos orixás (Xangô, Oyá e Osanyin), presentes na exposição narram os caminhos e experiências vividas dessas divindades, uma vez que no panteão *nàgô iyorùbá*, são mais de 16 divindades presentes e cultuadas no candomblé. São peças vestíveis, utilitárias e imersas de narrativas específicas, que expressam todo o processo de negociação, recriação e resgate cultural na diáspora brasileira, nos demonstrando que os aspectos que denotam a presença de fazeres artísticos têxteis, cumprem uma função que favorece o grupo a preservar seus aspectos culturais e sua relevância no meio social, através da valorização dos significados que perpassam os aspectos religiosos, através dos ritos e modos de vestir dialogando com a cultura hegemônica europeia e a africana. O estudioso Vagner Gonçalves da Silva(2008) afirma que:

A arte religiosa afro-brasileira é eminentemente uma arte conceitual que exprime valores coletivos, mesmo quando os artistas que a praticam parecem se destacar como indivíduos com seus estilos pessoais perfeitamente reconhecíveis. Essa arte produz, por meio de um conjunto de objetos modelados, um sistema de ideias, de tal modo que idéias e objetos possam se expressar mutuamente enfatizando a inseparabilidade existente entre eles. A ideia religiosa não se “objetiva” na peça artística e nem esta é uma mera “função” do religioso. São antes linguagens diferentes que expressam planos complementares de significados, ou seja, são fatos sociais estético-religiosos. Por isso, insiste-se em que essa arte, apesar da influência da arte ocidental, dificilmente pode ser entendida como “arte pela arte” (SILVA, p.99, 2008).



Fig.12 – Indumentária do Orixá Xangô. Foto: José Roberto Lima Santos, junho 2023

A indumentária de Xangô (Fig.12) demonstra sua linhagem real, uma vez que foi e ainda é o Rei da cidade Estado de Oyó, e no *candomblé de ketu* o patrono dessa nação. As cores vermelho e marrom representam o seu poder sob o fogo, os raios e os trovões. Enquanto a presença da cor prata demonstra sua relação estrita com Oxalá. Dizem que um rei jamais governa sozinho, e com isso, Oyá, sua terceira esposa, o acompanha na exposição através da da exposição de sua indumentária. Ao observarmos a indumentária de Oyá Igbálè (Fig.13), que é a senhora do fogo, rainha dos ancestrais divinizados e veneráveis, percebemos a relação com tudo que a natureza oferece, através dos materiais presentes em suas vestes. Mas também, Oyá é aquela que se transforma em antílope, borboleta, búfalo e coruja. É uma guerreira sagaz que acompanhou Xangô durante uma de suas batalhas contra o reino do Daomé, que ao ter sido derrotado, entrou para dentro da terra e passou a ser divinizado. Oyá, destemida como tal, jurou fidelidade ao seu rei amado e se encantou para estar com ele por toda eternidade.



Fig.13 – Indumentária do Orixá Oyá. Foto: José Roberto Lima Santos, junho 2023

Ao lado de Oyá, temos a indumentária do orixá Osanyin, que tal como as demais vestes narra histórias míticas, uma vez que as divindades nunca estão sozinhas. Sempre há um conto, um mito ou poema que demonstra a relação entre eles e como se configuram as epopeias. Reginaldo Prandi, em *Mitologia dos Orixás* (2000), nos oferece uma variedade deles e a seguir descrevo com minhas palavras uma dessas histórias que foram úteis para a produção da indumentária de Osanyin (Fig.14) com a técnica artesanal *adire* nos tons da cor verde.



Fig.14 – Indumentária do Orixá Osanyin. Foto: José Roberto Lima Santos, junho 2023

Oyá, muito generosa, um dia, propôs realizar uma festa, já que todos os orixás estavam muito tristes, pois precisavam de folhas sagradas para curar seus discípulos. Todos haviam ido conversar com Osanyin, lhe pedido os segredos das folhas para compartilhar e ele, mais que depressa, negou a partilha. Oyá, indignada, forjou uma festa para que todos pudessem se divertir e ao dançar com ele, conseguiu espalhar todas as folhas que Osanyin carregava e cada uma das divindades passou a ter o segredo de cada uma das folhas. Mas o orixá detentor de seus segredos medicinais, rogou a todos que, ao utilizar as folhas, se lembrassem dele dizendo: *kosi ewe!kosi orisà!* (Sem folhas não há orixá)! E, a partir de então, passou a ser lembrado por todos nos momentos de uso de suas folhas medicinais e de cura para todos que precisassem delas. Esse conto, justifica a presença dos tons verdes em sua indumentária, uma vez que todas as folhas apresentam essa cor e os elementos benéficos para manter o equilíbrio dos seres humanos. Mas não podemos nos esquecer, Osanyin propõe o equilíbrio de nosso bioma, uma vez que não é correto retirar em excesso as propriedades medicinais para além do necessário. Ele também nos orienta a replantar e a dar continuidade com o cuidado com a natureza e tudo que ela nos oferece.

Em meio a tecidos diversos, aviamentos, rendas, bordados, moldes, modelagens, composições e demais elementos de construção de roupas, a arte têxtil e artesanal se apresenta de maneira suntuosa no vestuário de candomblé. Os trajas dos adeptos os identificam no grupo e as festividades às quais estão intimamente ligados, pois festejar é orar com o corpo, com o gesto, com a palavra entoada e com o *okan* (coração).

No meio do espaço expositivo, em fila temos os trajes de candomblé que dialogam com os trajes “africanos” das diversas regiões da Iorubalândia, que carregam a junção de culturas diversas como a islâmica, europeia e afro-brasileira. Cada um dos trajes apresentados representam a hierarquia e posição dos *egbon/egbomis* (mais velhos e experientes) do candomblé. As vestes dos *egbon/egbomis* após o sétimo ano de votos realizados para com seu orixá, ficam cada vez mais exuberantes e suntuosas, assim como as indumentárias dos orixás às quais estão totalmente ligados, onde as vestes identificam sua posição hierárquica na *egbé* (comunidade religiosa). E ainda, há a presença de fios-de-contas, colares, jóias e demais elementos que legitimam a longevidade e experiência vivida adquirida no decorrer dos anos na religião.

Em meio aos trajes, os panos das costas complementam alguns dos elementos vestíveis, dialogando com uma tradição que foi preservada na diáspora brasileira, mas que não é imutável, uma vez que está o tempo todo sendo enriquecida por inovações têxteis e vestíveis.

No candomblé se acumulam saberes e as vestes não ficam de fora. São peças que simbolizam um legado ancestral e suas transformações no decorrer da resistência religiosa, perante a sociedade capitalista que através dos aspectos monetários, políticos e ideológicos contemporâneos tenta inviabilizar as práticas ritualísticas africanas e afro-brasileiras.

A ARTE TÊXTIL E ARTESANAL PRESENTES NO VESTUÁRIO DE CANDOMBLÉ DE KETU



Fig.15 e 16 – Moulage com tecidos tingimentos com a técnica *adire* pelo artista pesquisador. Foto: José Roberto Lima Santos, junho 2023

Os manequins usados para o *moulage*¹³ (Fig. 15 e 16), presentes no 2º andar dividindo os espaços com diversos tecidos espalhados pelo chão, pretendiam extravasar os sentidos que nos movem através dos movimentos gestuais circulares, presentes nos festejos de *candomblé*. Não há separação do mundo visível e invisível, pois ambos dialogam juntos e convivem de forma harmoniosa. A celebração é para reforçar essa relação e mantê-la viva. Os aspectos da artesanaria manual, através do tingimento dos tecidos *adire*, convida-nos a refletir a respeito da manutenção da memória cultural, dos símbolos narrativos e da matéria-prima dos elementos, nas suas mais variadas técnicas, cores e narrativas figurativas textuais e a presença no seio comunitário, familiar e nas microempresas nigerianas.

A captação dessas narrativas pela indústria e apropriação cultural, ao mesmo tempo que movimenta a economia, o mercado da moda, promove um grande desserviço social, pois muitos desconhecem as práticas milenares de construção das vestes, através de tecidos e de técnicas de tingimento. Em se tratando dos tecidos *adire*, acompanham a trajetória do ser humano desde o nascimento, seu percurso de vida e após a morte. Uma vez que uma grande parte dessas peças são utilizadas para a construção de uma outra vestimenta que representará o ancestral familiar, passa a rememorar sua importância e legado deixado para os sucessores.

O processo de industrialização e produção em série em larga escala, ao mesmo tempo que oferece empregabilidades, promove o epistemicídio cultural das famílias africanas no território da Iorubalândia se dando pela contradição, uma vez que os tecidos genéricos *Fancy Prints Hollandais* e dos tecidos *Wax Prints Hollandais Vlisco* (Fig. 17 e 18), impulsionam a economia e o comércio nacional e internacional. Segundo, Vidal e Arruda (2020),

13 A *moulage* é uma técnica de modelagem, onde a construção do modelo do vestuário é feita diretamente sobre o corpo de modelo vivo ou busto de costura, permitindo a sua visualização no espaço, bem como seu caimento e volume, antes de a peça ser confeccionada. O processo de modelagem tridimensional facilita o entendimento da montagem das partes da roupa e suas respectivas funções. A técnica permite a produção de peças bem projetadas, com caimento perfeito, favorecendo a percepção das formas estruturais do corpo durante a construção das roupas. Para mais informações consultar: SILVEIRA, Icléia. *Modelagem tridimensional moulage*, UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina, CEART /Departamento de moda: Florianópolis, 2017. Disponível em: https://www.udesc.br/arquivos/ceart/id_cp-menu/3787/Apostila_Moulage___2017_15206213254004_3787.pdf Acesso em: 13 jul. 2023.

Hoje a equipe de designers de estampas Vlisco está alocada na Holanda, e foram instaladas fábricas de impressão em países africanos, tais como Costa do Marfim e Gana, também há fábricas na Inglaterra e cópias feitas na China. Podemos mapear a origem da impressão desses tecidos pelas etiquetas e garantias, que apresentam assinaturas na borda de cada tecido Wax, porém, com as disputas pela sua lucrativa comercialização, as etiquetas e garantias são copiadas e reproduzidas por fabricações chinesas, por exemplo, que buscam ganhar o prestígio e o valor cultural da trama. Essa disputa pelas apropriações e reapropriações é intensificada com a entrada da China no comércio de tecidos e estamparias “africanas”. Essa potência, tendo em vista o negócio lucrativo de tecidos estampados para africanos, começa a copiar os Wax e passa a usar as mesmas assinaturas na barra do pano, de forma a confundir totalmente o consumidor (VIDAL; ARRUDA, p.108, 2020).

Em se tratando de São Paulo, os empresários ao se apropriarem e investirem na larga comercialização dos tecidos impressos com estampas que trazem narrativas antigas, modernas e contemporâneas africanas, e das mais diversas culturas têxteis presentes no continente africano, estas não se referem às realidades dos países que compõem o continente, muito menos às problemáticas nele existentes. Ou seja, a simbologia apresentada nos tecidos e nos têxteis são apagadas, uma vez que cada tecido ou têxtil possui narrativas que dialogam com os conceitos morais, de organização dos grupos étnicos e comunidades. Esses tecidos e têxteis carregam em si, simbologias profundas que organizam o contexto social de cada país africano, que a meu ver fica reduzido na utilização massificada que pressupõe universalidades, mesmo num *modus operandi* de ressignificação de suas narrativas e simbólicas.



Fig.17 e 18 - Tecidos Wax Prints Hollandais Vlisco. Foto: José Roberto Lima Santos, junho 2023

Ao observarmos os modos de vestir que traduzem aspectos sociais na Nigéria e demais países africanos, estes não estão relacionados com os aspectos

religiosos africanos, mas sim, com o cotidiano. Totalmente diferente de como passou a ser usado no Brasil, através do processo de reafrikanização nos candomblés paulistas, ou seja, uso de cunho estritamente religioso. E ainda, utilizados no campo da moda para a produção de trajes que buscam valorizar e explicitar as africanidades existentes na cultura afro contemporânea preta brasileira em todo território nacional. Os criadores, designers e propositores de novas tendências de moda, têm se debruçado sobre as epistemologias pretas preservadas no candomblé e oriundas do território africano, colocando-as em diálogo com coleções vestíveis, e com isso, através dos tecidos, promovendo tensões, questionamentos e a necessidade de entender a construção e comercialização desses materiais têxteis, de seu surgimento e inserção deles, nos modos de vestir africanos e afro-brasileiros. Esses tecidos são africanos, europeus ou chineses?

Nos parece que com a globalização¹⁴ e economia criativa¹⁵, essas fronteiras se borram, se misturam e se relacionam por uma lógica mercadológica capitalista que impossibilita a busca dos consumidores, sejam eles do candomblé ou não, por produtos ditos como africanos de fato, e muito menos saber a procedência ou quem os produz. Ao receberem o que é oferecido pela propaganda *Made in Africa*, acredita-se que os torna mais próximos de suas origens ancestrais, fortalecendo suas existências em tom de resistência e luta por suas permanências. Ser preto, reafrikanizado e afro-brasileiro passa a ter uma conotação de status, poder e alteridade, para assumir a pretitude existente no DNA. E com isso, estabelecer uma explicitação identitária de altivez, exuberância e beleza individualizada ou coletiva, que demonstra particularidades existenciais e de pertencimento através de um imaginário e ressignificação de produtos ditos *Made in Africa*. Você passa a ser a partir do que veste, mesmo que seja genérico ou falsificado.

Uma vez que afirmamos no decorrer do texto que há narrativas textuais e sociais apresentadas na estampa dos tecidos, não há nessa larga produção em massa o apagamento das epistemes filosóficas? Sim há. Os *fancy prints hollandais* são tecidos genéricos produzidos a partir da técnica do *batik* javanês, uma vez que no séc XVIII, momento que a Holanda estava expandindo seu Império através do comércio, se deparou com a prática milenar do tingimento de tecidos nos modos orientais, e fascinada com a precisão e modos de composição das figuras, tentou reproduzi-la e vendê-la para os seus criadores da Indonésia. Havendo a recusa, já em território africano, com sua colônia escoando toda a produção que passa a fazer parte da cultura vestível do continente, em particular nos países: Nigéria, Togo, Mali, Benin entre outros. A seguir, descreveremos a

14 Utilizo esse termo numa perspectiva geopolítica, uma vez que a África estabelece conexões com o mercado global econômico, mesmo com um histórico de exploração e epitemicídio desde o comércio e tráfico transatlântico para as Américas. Para mais informações consultar: LUIGI, Ricardo; PENNAFORTE, Charles. *A integração global do continente africano. Perspectivas Geopolíticas: uma abordagem contemporânea*. Rio de Janeiro: CENEGRI, p. 163-184, 2010. Acesso em: 02 nov. 2023

15 Busco esmiuçar esses aspectos uma vez que estão atrelados à produção de vestuário afro-brasileiro no campo da moda, imbricado com a cultura preta e bens de consumo. E ainda, os agentes nela envolvidos através de políticas públicas divulgadas pelo Ministério da Cultura através da Secretaria de Economia Criativa. Para mais informações consultar: DE OLIVEIRA SANTOS, Heloisa Helena. *Moda e economia criativa: políticas culturais no Brasil contemporâneo*. Ciências Sociais Unisinos, v. 50, n. 3, p. 194-205, 2014. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/938/93835316003.pdf> Acesso em: 02 nov. 2023.

respeito do manto *iyorùbá* real oriundo da Nigéria, gentilmente cedido pelo Centro Cultural Africano, fundado no bairro da Barra Funda, na cidade de São Paulo, na década de 1980.



Fig. 19 e 20 – Manto Real *iyorùbá* com adornos e figuras feito de missangas (frente e trás). Centro Cultural Africano. Foto: José Roberto Lima Santos, junho 2023

A presença do manto de entronização do *Obá/Babalawo Kabiesi Oba Adenkoule Aderonmu Ogunjimi Ogboni Iwashe* (Rei e Sacerdote de Ifá) (Fig.19 e 20), na cidade Estado de Abeokuta (residente no Brasil há mais de 20 anos), demonstra que a artesanaria e manualidades ainda resistem em solo africano. O manto é todo bordado com miçangas por mãos hábeis e detentoras de saberes milenares, que são expressadas pelo uso de figuras e motivos que denotam a preservação da continuidade real, do cultivo de símbolos que remetem aos valores africanos e a presença da valorização do legado para as próximas gerações, para que não seja jamais esquecida. Emocionei-me ao conversar com o Rei/ Babalawo, que ao me entregar a peça para expor disse:

Sinta o peso do meu manto! Esse peso é para que eu nunca esqueça da responsabilidade e dever que tenho em cuidar das pessoas! Que eu sempre lembre todos os dias de meu compromisso para com a humanidade!(Kabiesi Oba Adenkoule Aderonmu Ogunjimi Ogboni Iwashe, junho 2023)

ENTRE TECIDOS E TRAJES AFRICANOS UTILIZADOS NO CANDOMBLÉ REAFRICANIZADO



Fig.21 e 22 – Trajes Agbada e Gele Africanos. Centro Cultural Africano. Foto: José Roberto Lima Santos, junho 2023

Com as novas tecnologias, com a globalização dos tecidos ditos como “africanos” e a divulgação massificada da existência desses trajes na cidade de São Paulo, através do comércio formal e não formal, cada vez mais essas vestes se apresentam nos templos/terreiros de candomblé paulistas que realizaram o processo de reafrikanização¹⁶. Ao conhecermos um adepto de candomblé, ao qual está vinculado à um templo/terreiro que se assume como reafrikanizado, devido ao convênio realizado pelo sacerdote ou sacerdotisa com famílias africanas presentes na Iorubalândia, esse vestuário passa a se somar às peças existentes no guarda-roupas religioso. A cada peça vestível adquirida, uma história é contada e rememorada. As vestimentas narram as epistemologias africanas através das mãos de quem as construiu, as fabricou ou confeccionou. E ainda, do seu portador final, o afro-brasileiro presente dentro do candomblé que dá a esse uso dos tecidos ou trajes uma outra leitura: a relação com sua divindade e de sua identificação de base, através das cores que os representam.

Nos intriga o uso dessas peças no candomblé, uma vez que na Nigéria não possuem nenhuma conotação religiosa, mas sim, social como um todo. Estão presentes no dia a dia, em celebrações familiares e em tudo que os africanos da Nigéria realizam, desde casamentos, festivais anuais em louvor aos orixás, e ainda, celebrações destinadas ao cultivo da memória dos ancestrais presentes no seio familiar. Na exposição, além dos tecidos tingidos manualmente com a técnica *adire*, há também a presença dos tecidos *aso oke* nigerianos, criados em teares

¹⁶ Para mais informações consultar: MELO, Aislan Vieira. *Reafrikanização e dessincretização do candomblé: Movimentos de um mesmo processo*. Revista *Anthropológicas*, v. 19, n. 2, 2008.

manuais horizontais e verticais, por habilidosos artífices que transformam os fios em lindas faixas estreitas que se transformam em envoltórios corporais, em trajes *bou bou*, *agbada*, *gele*, *shokoto* (Fig. 21 e 22) entre outros.

Através dessas peças, percebemos o quão importante é o ato de vestir na Iorubalândia e no candomblé afro-brasileiro, nos dando a oportunidade de aprofundar os saberes, a buscar conhecimento e perceber o quão preciosos são, por carregarem em si, narrativas diversas que muitas vezes passam despercebidos aos nossos olhos, que nos encantam e nos seduzem pela padronagem, pela distribuição dos motivos figurativos, pelas cores vibrantes, opacas, translúcidas ou pastéis. Percebe-se que a tabela cromática é dinâmica e que intensifica a riqueza de detalhes presentes nas tramas dos tecidos. O que está por vir, diante de tantas inovações, desdobramentos e usos diversos dessas peças em terras africanas e afro-brasileiras?

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A Exposição Indumentárias de Orixás: Arte, Mito e Moda no Rito Afro-Brasileiro através das obras de arte, trajes, vestimentas e indumentárias dos deuses/as, propôs a contribuição para a desmistificação negativa ao que se refere aos modos de vestir nas manifestações populares negras presentes em São Paulo, em particular, no candomblé. Ainda, a importância da produção artística de um homem afrodescendente preto, morador da periferia e doutorando em artes que se propõe a dialogar, compartilhar e tecer novas narrativas em prol de um presente melhor e uma possibilidade de equiparação social, através do cultivo de suas tradições, experiências vividas e as que irá vivenciar. Mas principalmente, o seu olhar voltado para a educação, para a ciência, para a pesquisa e produção artística preta autoral. Ao ocupar a galeria e mantê-la com as portas abertas para receber todos que se interessaram sobre o tema, compartilhou suas inquietações, anseios, desejos e deslumbramentos que, de certa maneira, favorecem a continuidade da pesquisa e materialização do processo.

Ao expor seu projeto de pesquisa no formato de uma exposição de arte, materializá-lo no espaço expositivo e compartilhá-lo com a comunidade, convidou a todos que aprofundem saberes e que possam ter um encontro com as culturas pretas, africanas e afro-brasileiras de maneira afetuosa e acolhedora, uma vez que na simbologia *adinkra*, a ave *sankofa* nos ensina a olhar para trás, aprender com o passado, construir no presente para que permaneça rumo ao futuro.

No decorrer da mostra, além da comunidade estudantil da UNESP de Artes, houve a presença de diversos grupos de pesquisa, professores de graduação e pós-graduação interessados sobre o tema das mais diversas áreas presentes no IA – Instituto de Artes. Um grupo de estudantes da ETEC de Artes juntamente com seus professores, incluindo a Profa. Dra. Yaskara Manzini, compareceram na mostra para ampliar as possibilidades de referenciais que possam contribuir para a produção dramaturgica e de produção de figurinos. E ainda, a presença de líderes religiosos de candomblé que generosamente compartilharam seu apreço

e consideração para com o que tiveram a oportunidade de apreciar, uma vez que ainda há uma forte marginalização e proselitismo negativo ao que se refere às religiões de matrizes africanas.

Na última semana da exposição e atriz a pesquisadora Fernanda Faran, realizou uma performance intitulada “*Recontando Memórias, 2023*” com os colegas do curso de artes cênicas ocupando a galeria. A proposta foi de trazer o grupo com os olhos vendados, colocá-los à frente das obras e trajes expostos. E em seguida, a atriz declama um texto com fragmentos da escritora Maria Carolina de Jesus e do cantor Emicida. O texto além de dialogar com as vozes de duas personalidades pretas importantes, foi enriquecido com trechos de autoria da própria atriz. Abaixo compartilho alguns trechos que ecoaram pela galeria e ocuparam o coração dos participantes através de Fernanda Faran.

“Sequestra eles, roubam eles, mentem sobre eles. Nega o Deus deles, ofende, separa eles” (Ismália/Emicida)¹⁷.

“Descemos dois lances de uma escada estreita e escura, iluminada apenas pela tocha de um guarda que ia a frente mostrando o caminho. O navio tinha dois porões, e o de baixo onde fomos colocados era um pouco menor que o de cima. Não tinha qualquer entrada de luz ou de ar, a não ser a portinhola por onde descemos e que foi fechada logo em seguida à ordem para que escolhêssemos um canto e ficássemos todas juntas, pois logo trariam outros. Quando alguém disse que não cabia mais ninguém, recebeu a resposta de que o balanço do navio faria caber. Os prisioneiros chegavam amarrados uns aos outros pelos pés e pelo pescoço, estavam amarrados por uma só corda que prendia os pulsos aos tornozelos, o que faziam que mantivessem as pernas dobradas e as cabeças enfiadas entre os joelhos. A portinhola do teto não foi aberta e era quase impossível respirar. Algumas pessoas se queixavam da falta de ar e do calor, mas o que realmente incomodava era o cheiro de mijó e merda. Não comíamos desde a partida, o corpo doía no chão duro, frio e molhado. Vistos do alto devíamos estar parecendo um imenso tapete, deitados no chão sem que houvesse espaço entre um corpo e outro.” Trecho adaptado do livro “Um defeito de cor” de Ana Maria Gonçalves.¹⁸

“Isso que vocês veem agora são pequenos pedaços de memórias, histórias que durante séculos foram destruídas, batizadas e negadas. Enquanto os de antes tiveram suas línguas inteiras nas suas bocas, as memórias, as histórias eram passadas pra frente para que agora, hoje a gente saiba, a gente saiba que ainda vamos seguir passando pra frente memórias e histórias dos que antes aqui forçosamente pisaram”. Fernanda Faran, jul. 2023: no prelo)¹⁹.

Ao final, o artista e pesquisador entoou três cânticos de louvação para os orixás Oyá, Xangô e Oyá devido à presença de suas indumentárias na mostra artística e por terem sido trazidos para o Brasil no séc. XVIII pelos iyorúbás e perpetuados até a atualidade, não só nos templos/terreiros de candomblé, mas

17 Para ouvir consultar: ISMÁLIA. Intérpretes: Emicida, Larissa Luz e Fernanda Montenegro. In: AMARELO. Intérprete: Emicida. São Paulo: Sony Music, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EtN1jBk0ZQg> Acesso em: 29 jan. 2024.

18 Para mais informações consultar: GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Record, 2006.

19 Texto não publicado.

nas vozes de muitos artistas da música popular brasileira, que foram beber na fonte afro-brasileira para demonstrar o quão importantes são essas musicalidades presentes em África e nos templos/terreiros de candomblé.

Uma ação potente como essa num espaço hegemônico e acadêmico, além de promover um outro olhar sobre estas realidades, permitiu que as vozes pretas pudessem ecoar e deixar energias positivas que proponham o conhecimento do vestuário preto e suas particularidades, sentidos, significados e significantes. E que nada que está presente na cultura tradicional africana e afro-brasileira é vazia, mas repleta de simbologias, contextos míticos e históricos que merecem um olhar mais aprofundado para compreender o uso das vestes que vão muito além do que os olhos veem.

A mostra se encerra com possibilidades de serem realizadas outras num futuro próximo e vindouro com a força dos orixás e dos ancestrais divinizados.

Ase! Ase! Ase ooo!!!

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AYRÁ, Babalorixá Caccioli de. *Rumbê: regras de conduta e comportamento*. Editora AutoPublicação, 2020.
- BARBA, Eugenio; SAVARESE, Nicola. *A arte secreta do ator: um dicionário de antropologia teatral*. é Realizações, 2012.
- BENISTE, José. *Dicionário yorubá-português*. Bertrand Brasil, 2020.
- DE OLIVEIRA SANTOS, Heloisa Helena. *Moda e economia criativa: políticas culturais no Brasil contemporâneo*. Ciências Sociais Unisinos, v. 50, n. 3, p. 194-205, 2014. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/938/93835316003.pdf> Acesso em: 02 nov. 2023.
- GONÇALVES, Ana Maria. *Um defeito de cor*. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- SOUZA, Eliandra de. *Economia criativa na moda*, 2018. Disponível em: <https://www.redalyc.org/pdf/938/93835316003.pdf> Acesso em: 02 nov. 2023.
- LÉPINE, Claude. O CANDOMBLÉ'AFRICANIZADO" NO CAMPO RELIGIOSO PAULISTANO'. *Cadernos CERU*, v. 13, p. 173-191, 2002.
- LUIGI, Ricardo; PENNAFORTE, Charles. *A integração global do continente africano. Perspectivas Geopolíticas: uma abordagem contemporânea*. Rio de Janeiro: CENEGRI, p. 163-184, 2010. Disponível em: https://www.researchgate.net/profile/Charles-Pennafor/publication/321082551_A_Integracao_Global_do_Continente_Africano/links/5a0c6e2eaca2729b1f4d49fc/A-Integracao-Global-do-Continente-Africano.pdf Acesso em: 02 nov. 2023.
- MARTINS, Leda Maria. *A cena em sombras*. São Paulo: Perspectiva, 1995.
- MARTINS, Edna. MENEZES, Marizilda dos Santos. Panos Adire e Elementos da Linguagem Visual: Um Olhar Além Das Fronteiras Ocidentais, *EDUCAÇÃO GRÁFICA*, V.20 – No. 01, (p. 1 – 16), 2016. Disponível em: http://www.educacaografica.inf.br/wp-content/uploads/2016/06/05_PANOS-ADIRE_25_39.pdf Acesso em: 03 jul. 2023.
- MARQUESE, Rafael de Bivar. A dinâmica da escravidão no Brasil: resistência, tráfico negreiro e alforrias, séculos XVII a XIX. *Novos estudos CEBRAP*, p. 107-123, 2006.
- MELO, Aislan Vieira. Reafricanização e dessincretização do candomblé: Movimentos de um mesmo processo. *Revista Antropológicas*, v. 19, n. 2, 2008.
- MUNANGA, Kabengele. Arte afro-brasileira: o que é afinal? *PARALAXE*, v. 6, n. 1, p. 5-23, 2019.
- PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos Orixás*, Companhia das Letras, 2000.
- SANTOS, José Roberto Lima. *Indumentárias de orixás: arte, mito e moda no rito afro-brasileiro*. 2021. Disponível em: <https://repositorio.unesp.br/handle/11449/216975> Acesso em: 27 jun 2023.

SANTOS, José Roberto Lima. O guarda-roupas de candomblé: ancestralidade, devoção e tradição afro-brasileira, *ANAIS ABRACE*, v. 21 (2021): XI Congresso da ABRACE, Seção O Afro nas Artes Cênicas: performances afro diaspóricas em uma perspectiva de decolonização. Disponível em: <https://www.publionline.iar.unicamp.br/index.php/abrace/article/view/4988> Acesso em 27 jun 2023.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *Orixás da Metrópole*. (Coleção Viramundo). Universidade de São Paulo. Faculdade de Educação, 2022. DOI: <https://doi.org/10.11606/9786587047324> Disponível em: www.livrosabertos.sibi.usp.br/portal-delivrosUSP/catalog/book/827 . Acesso em 3 jul. 2023.

SILVA, V. G. da. ARTE RELIGIOSA AFRO-BRASILEIRA: AS MÚLTIPLAS ESTÉTICAS DA DEVOÇÃO BRASILEIRA. *Debates do NER*, [S. l.], v. 1, n. 13, 2008. DOI: 10.22456/1982-8136.5251. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/index.php/debatesdoner/article/view/5251> Acesso em: 27 jun. 2023.

SILVEIRA, Icléia. *Modelagem tridimensional moulage*, UDESC – Universidade do Estado de Santa Catarina, CEART /Departamento de moda, Florianópolis, 2017. Disponível em: https://www.udesc.br/arquivos/ceart/id_cpmenu/3787/Apostila_Moulage__2017_15206213254004_3787.pdf Acesso em: 13 jul. 2023.

VIDAL, J.; ARRUDA, D. de O. Influências dos tecidos e das estamparias africanas na identidade e na cultura afro-brasileiras. *dObras[s] – revista da Associação Brasileira de Estudos de Pesquisas em Moda*, [S. l.], v. 15, n. 30, p. 91–114, 2020. DOI: 10.26563/dobras.i30.1236. Disponível em: <https://dobras.emnuvens.com.br/dobras/article/view/1236> . Acesso em: 2 nov. 2023.

MÚSICAS

ISMÁLIA. Intérpretes: Emicida, Larissa Luz e Fernanda Montenegro. In: AMARELO. Intérprete: Emicida. São Paulo: Sony Music, 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=EtN1jBk0ZQg> Acesso em: 29 jan. 2024.

Submetido em: 14/07/2023
Aceito em: 02/02/2024