

SILVA, Alissan Maria da. **Minha saia gira**: complexidades costuradas na barra da saia. Rio de Janeiro: PPGAC - Unirio. Licenciatura em Teatro, IFFluminense; Profª EBTT; CAPES (prodoutoral docente). Performer e macumbeira. Orientador: Zeca Ligiéro.

RESUMO: A investigação da *Performance das Saias de Axé* vem sendo elaborada como estudo de doutoramento em Artes Cênicas junto ao PPGAC-Unirio. Como Saias de Axé estão compreendidas aquelas utilizadas por mulheres no espaço-tempo de seus terreiros de Candomblé, nos quais exercem seus papéis e funções no cotidiano e liturgia da tradição. A pesquisa propõe que as *Saias de Axé*, em seus movimentos circulares, revelam uma rede de memórias e saberes construídos na esfera do seu relacionamento com a ancestralidade. A tríade que sustenta a relação conceitual dessa pesquisa – Saia-Mulher-Candomblé – fricciona o corpo feminino negro como autoria e eixo de perpetuação de tradições que mantêm vivos corpo e alma através das espirais do tempo. Neste trabalho, portanto, compartilho as considerações processuais da atualidade da investigação, buscando provocar-nos a refletir acerca do não interesse desta pesquisa em inventariar as recorrentemente ditas origens europeias das saias das mulheres de terreiro, de maneira a nos colocarmos no exercício de buscar transformar nossos paradigmas de construção de pensamento acerca das experiências de afro-referência.

PALAVRAS-CHAVE: Saia. Mulher. Candomblé.

My round skirt spins: complexities swen on the skirt bar

ABSTRACT: The investigation of *Saias de Axé* (axé skirts) Performance has been elaborated as a doctoral study in Performaming Arts at PPGAC-Unirio. As *Saias de Axé* are understood those ones used by women in the space-time of their *Candomblé terreiros* (temples), in wich they play roles and functions in the daily life and liturgy of tradition. The reserarch proposes that the *Saias de Axé*, in their circular movements, reveal a network of memories and knowledge built in the sphere of their relationship with ancestry. The triad that supports the conceptual relationship of this research – round skirt – woman – Candomblé – rubs the black female body as na author and perpetuatiios axis of traditions that keep body and soul alive through the spirals of time. In this paper, therefore, I share the procedural consideratrions of the current investigariion, seeking to provoke us to reflect on the lack of interest of this research in inventorising the currentily said European origins of terreiro women’s round skirts, in order to put ourselves in the exercise of seeking to transform our paradigms of constructing thoght about the experiences of afro-reference.

KEYWORDS: Skirt. Woman. Candomblé.

Afinal, não tinha ela (Oxum) recebido, da própria Odudua, o título e as atribuições de Iyámi Akoko, A Mãe Ancestral Suprema, a grande protetora da gestação? ¹

As considerações que ora se apresentam integram o processo de investigação sobre a performance das *saias de axé*, estudo que vem sendo elaborado como processo de doutoramento em Artes Cênicas. Como Saias de Axé estão compreendidas aquelas utilizadas por mulheres de Candomblé no espaço-tempo de seus terreiros, nos quais exercem seus papéis e funções no cotidiano e liturgia da tradição. As saias de axé compreendem, portanto, as *saias de ração* – aquelas que compõem a roupa de ração, trajes utilizados no cotidiano da roça² – e as saias de festa, saias de roda ou *baianas* – aquelas que compõem o traje utilizado pelas iniciadas nos xirês³, preenchidas por anáguas⁴, e popularmente chamadas pelo povo-de-santo como baianas.

O Candomblé está circunscrito no terreno religioso, sendo uma das várias religiões que compõem um grupo de cultos de matrizes africanas no Brasil, como o Tambor de Mina, Umbanda, Quimbanda, Xangôs, Batuques, dentre outros, que se configuram numa vastíssima gama de diversidades. Em acordo com Barros (2003, p.59), compreendo que as comunidades de terreiro, as quais são denominadas candomblé, *se constituíram como locus privilegiado de manutenção de uma identidade afro-brasileira, contribuindo significativamente para a preservação da memória africana no Brasil.*

Comungando seu ponto de vista, o Candomblé é *resultado da reelaboração de diversas culturas africanas, produto de várias afiliações, existindo, portanto, vários candomblés (Angola, Congo, Efan).* É em si um

¹ (Ogbebara, 2014, p. 63- 66)

² Conduru (2010, p.193) aponta que a variação dos termos casa e roça como denominação para comunidades de terreiro indica *transformações significativas quanto às possibilidades espaciais e às práticas dessas comunidades religiosas, bem como as assinala na passagem do tempo.*

³ Barros, em “Religiosidade afrobrasileira” (produção audiovisual) 6: *O termo xirê significa exatamente brincadeira. Seria uma expressão lúdica que comemora o mito de origem e essa relação estabelecida entre homens e deuses. A origem da vida e a origem dos orixás é lembrada através da dança, através da música sagrada e ela fala exatamente dessa formação do mundo.*

⁴ Geralmente a iniciada possui um conjunto de três a quatro anáguas e mais um quebra-goma, que é utilizado sobre as anáguas e sob a saia. Ambos são como saias de ampla roda, assim como as saias de festas, mas sem a pala e, em geral, feitos de tecidos de algodão. São utilizados engomados, para que ganhem amplitude de diâmetro na roda do xirê.

sistema complexo que se divide em nações⁵ que, por sua vez, possuem suas “famílias” de axé, todos com rígidos sistemas de tradições que perpetuam suas linhagens e noções de pertencimento, sempre compreendendo, contudo, que cada ilê axé⁶ é um reino, por assim dizer, liderado por sua Iyalorixá⁷ ou Babalorixá.

Tendo sido iniciada no Candomblé, a pesquisa vem sendo construída na perspectiva de uma pesquisadora que integra o universo pesquisado. Dessa maneira, portanto, coloco-me como quem investiga com, e não sobre, a performance dessas saias, intensificando os encruzilhamentos de uma investigação que se costura na premissa de que pela saia se “é” mulher em um terreiro de Candomblé e esse “ser” saia se restaura (Schechner, 2003) a cada vez que é performado – vestido – extrapolando noções restritas de “figurino” ou de uma herança europeia meramente absorvida ignorando as complexidades costuradas nas barras destas saias.

Cada ilê é um reino que corresponde a uma espécie de “dinastia” e não é pretendido desenvolver tratados sobre a tradição, nem muito menos invisibilizar outras nações e suas tradições. O exercício aqui é, assumindo a não fronteira na relação entre sujeito e objeto - somos uma: corpo-saia - desenvolver uma relação de investigação que é lúcida em relação aos seus limites e alcances, mas tendo a própria experiência como disparadora de análises que consideram a existência de suas sujeitos. Minha vivência familiar em torno da costura com minha mãe (consanguínea) – Maria Vicente, quem costura minhas saias - e minhas experiências - a princípio como abian⁸, e

⁵ Parés (2007, p.101 – 123), sustenta em seu estudo sobre a Formação do Candomblé, tendo como foco a nação jeje na Bahia, que a identidade das nações religiosas de Candomblé, baseada na articulação de sinais diacríticos, compartilha a mesma lógica e dinâmica de contraste inerentes aos processos de diferenciação étnica.

⁶ Ilê axé e ilê orixá também são termos que se referem a casa de Candomblé. O segundo, ainda, pode estar se remetendo ao local onde estão os assentamentos (artefatos sagrados) das divindades. Conforme Beniste (2014, p. 373), do yorubá *ilê òriṣà* significa *casa das divindades, casa de santo*.

⁷ Do yorubá *iyálóriṣà* e *bàbálóriṣà* (Beniste, 2014, p. 413 e p. 148), respectivamente, *sacerdotisa, mãe que tem conhecimento de orixá, e sacerdote do culto aos Òriṣà*. Contrações de *iyá + ní + òriṣà* e de *bàbá +ní+ òriṣà*. Os orixás - Òriṣà - por sua vez, *são as divindades representadas pelas energias da natureza, forças que alimentavam a vida na terra, agindo de forma intermediária entre Deus e as pessoas, de quem recebem uma forma de culto e oferendas. Possuem diversos nomes de acordo com a sua natureza* (Beniste, 2014, p. 502).

⁸ Conforme Barros (2011, p. 69), o termo *abiyán*, em iorubá, *poder ser traduzido como nascer para um novo caminho (abi=aquele que nasce; iyán ou na [contração de “onã”]=caminho novo*.

agora como iaô⁹ - no terreiro de Candomblé de nação Ketu *Ilê Axé Omin Iwin Odara*¹⁰ são disparadoras das análises articuladas ao estudo bibliográfico e a um corpo de entrevistas realizadas: São um grupo focal composto por iaôs e equedes¹¹ deste terreiro.

O *Ilê Axé Omin Iwin Odara* (Cachoeiras de Macacu, RJ), casa na qual sou filha de santo, fundado por José Flavio¹², de Oxaguian¹³ – Papai Flavio - em 1995 e, com seu falecimento em 2011, liderado por Lucas Minervino, de Oxaguian – Pai Lucas, estabelece relações de vínculo familiar de santo com o *Axé Iyá Nasso Oká Ilê Oxum* (Nova Iguaçu, RJ), onde Pai Flavio foi iniciado por Iyá Nitinha¹⁴ de Oxum¹⁵, tida como uma *grande “parideira”* por ter iniciado muitos filhos, além de *matriarca de uma extensa família de filhos (consanguíneos) todos com funções sacerdotais* (Oliveira, 2000, p.273). Ela - que plantou o axé do *Ilê Axé Omin* - por sua vez, é filha em uma das mais

[...] o abiã traz a ideia de início, de nascimento, e ele representa realmente o começo, pois é um pré-iniciado, o primeiro momento do futuro iaô. E, acrescentando com Augras (2008, p.185), *Os(as) abiã constituem categoria mais restrita. [...] participam dos ritos públicos e semipúblicos.*

⁹ Sobre a(o) iaô Augras (2008, p.186) expõe: *São as pessoas iniciadas, iaô, que foram a base do “corpo místico do terreiro. Conforme as regras, cada iaô terá de oferecer uma obrigação (festa) ao dono da cabeça, um ano, depois da iniciação, três anos, e, por fim, sete anos depois. [...] cumpridos os tais preceitos, a iaô ascende ao status de ebami. [...] iaô e ebami são geralmente designadas pelo nome genérico de adoxu, ou seja, “iniciadas”.* Para Beniste (2014, p.414), do yorubá, *iyàwo’* significa esposa. Para Barros (2011, p. 74): *a palavra iorubá iaô (iyàwo’) é ambivalente, independe de sexo. Ela pode ser traduzida como iyà, mãe; awó, segredo – a “mãe do segredo”; ou ainda iyàwòrìsá, - “a mãe do segredo do orixá”.*

¹⁰ Conforme nossos mais velhos, o significado para *Ilê Axé Omin Iwin Odara* seria Casa da força das águas de um bom espírito.

¹¹ Sobre as equedes, Augras (2008, p.187) procura demonstrá-las: [...] *ekedi, palavra que antes traduzimos por “alcólitas”. As ekedi são mulheres devotadas ao serviço de determinado orixá. Durante as celebrações, elas cuidam das adoxu quando possuídas, ajudando-as a não cair, a mudar de roupas, a segurar as insígnias.* As equedes compõem um importante cargo feminino na hierarquia do Candomblé podendo assumir diversas funções como braço direito das(os) sacerdotas.

¹² José Flavio Pessoa de Barros, a quem nos referimos como Papai Flavio, herança de tratamento afetivo que lhe dedicavam seus filhos de santo, além de babalorixá é referência nos estudos sobre antropologia das religiões, sobretudo o Candomblé, cujo um dos preciosos ledos se referem a etno-botânica. Professor da Uerj, era graduado em Direito e Biologia, doutorado pela USP e pós-doutorado pela Universidade de Paris. Seus estudos são referências fundamentais a essa investigação, assim como seu legado como babalorixá, sem o qual não re-existiríamos.

¹³ De acordo com Ligiéro (2006, p. 102), Oxaguiã é um dos dois aspectos distintos da personalidade do princípio masculino e criador Oxalá. Seria a personificação de Oxalá em sua juventude – guerreiro e irrequieto. Cossard (2011, p. 59) acrescenta Oxaguian como *Olowú*, dono do algodão e do inhame.

¹⁴ Iyalorixá Nitinha de Oxum - Areonithe da Conceição Chagas, originária da Bahia - que se estabelece no Rio de Janeiro na década de 60 (Barros, 1999, p.51 e 2000, p.71).

¹⁵ De acordo com Cossard (2011, p. 52), *é a dona das águas doces e das cachoeiras.* É tida como *Iyálóde*, que significa *título civil feminino de alto grau* (Beniste, 2014, p.413).

tradicionais comunidades de terreiro do Brasil – o *Ilê Axé Iyá Nassô Oká*¹⁶, tendo sido iniciada por Iyá Massi, também de Oxaguian, mencionada como *figura quase lendária* na história deste terreiro, falecendo centenária em 1962 (Augras, 2008, p.37).

Tendo em vista a relevância da descendência para o povo-de-santo no que toca a importância da ancestralidade para as redes construídas e que se constroem em torno da tradição, integraram também a metodologia da pesquisa visitas, em duas ocasiões, aos terreiros mencionados. A partir desses encontros, fui oportunizada a realizar um diálogo¹⁷ para a pesquisa com Mãe Sinha¹⁸, equede da Casa Branca, cujo diálogo destaco para a discussão pretendida neste artigo em função da sua profunda relação com a tradição dos axós¹⁹ no Engenho Velho. Além das atividades litúrgicas de uma equede, enfatizando aqui a sua senioridade no santo e uma vida inteira dedicada aos orixás, a equede assume múltiplas facetas em um exercício político em prol do povo de santo, próprio de mulheres negras cuidadoras da existência da tradição. É, inclusive, criadora do projeto Vovó Conceição, em que articula a preservação dos saberes referentes a costura e bordados que compõem a tradição das roupas de Candomblé e a preocupação acerca de geração de renda para moradores da comunidade. Portanto, como uma mais velha detentora de saberes referente ao contexto que remonta nossas raízes, é uma referência singular.

[...] Porque a roupa de crioula e o traje de beca simbolizam a ascensão social conquistada pelas negras através da religião e do trabalho nas ruas. Isso tem muito valor para nós. Então, tem que ser bem feita. (Brandão, 2015, p. 62).

Em acordo com o que coloca a equede, a relação conceitual que sustenta a pesquisa – Saia-Mulher-Candomblé – fricciona o corpo feminino negro como autoria e eixo de perpetuação de tradições que mantêm vivos

¹⁶ O renomado Terreiro da Casa Branca do Engenho Velho está situado no Engenho Velho da Federação, Vasco da Gama, na cidade de Salvador (BA). Embora atada sua fundação em 1830, é considerada por estudiosos e adeptos com mais de 200 anos. (Barros, 1999, p.46).

¹⁷ Entrevista realizada em 18/10/2018 em Natal (RN), na ocasião da participação da equede em mesa de debate no último congresso da Abrace.

¹⁸ Gersonice Azevedo Brandão é equede de Oxossi, mas ela mesmo se descreve como mãe de todos os orixás por ter a todos infinito amor materno de origem ancestral (Brandão, 2015, p.29).

¹⁹ Axó, do yorubá *aşo*, significa *roupa, paramentos* (Beniste, 2014, 130).

corpo e alma (Moura, 2000) através das espirais do tempo. Nessa perspectiva, o termo saias de axé é, então, cunhado por nelas estarem inscritas a construção sócio-política dessas mulheres que “ganham” as ruas²⁰ e reinam em seus terreiros e, sobretudo, por nelas estarem costuradas a subversão em formatos, ornamentos e barrados pelo movimento espiralar que “dançam” nos territórios do terreiro.

[...] Que a gente tem detalhes na nossa roupa de axé, que não é igual as roupas das europeias, né, das grandes damas. A gente tem detalhe. [...] Então, por incrível que pareça, nossos antepassados pensaram em tudo pra fazer uma roupa. Parecida com a do europeu, mas que não é a mesma costura da roupa europeia. O que a gente herdou deles são as rendas. [...] a gente tem uns detalhes que não são os mesmos das grandes damas. É só uma imitação, a roupa. (Equede Sinha, entrevistada em 18/10/2018, Natal -RN)

Neste trabalho, portanto, compartilho as considerações processuais da atualidade da investigação, buscando provocar-nos a refletir acerca do não interesse desta pesquisa em inventariar as recorrentemente ditas origens europeias das saias das mulheres de terreiro, de maneira a nos colocarmos no exercício de buscar transformar nossos paradigmas de construção de pensamento acerca das experiências de afro-referência.

O ponto não está em negar origens ou eleger ao objeto saia uma origem africana que não lhe cabe ou, por um outro lado, romantizar as relações coloniais tecidas nestas saias. Ao contrário, o intuito está no alargamento para os debates em torno das complexidades que giram nos encruzilhamentos de modos de ser e estar no mundo e expandem movimentos – existências – do corpo feminino negro no Brasil com a diáspora. O estudo da performance das saias de axé nos revela poéticas e estéticas que restauram cosmovisões africanas no Brasil por mulheres negras que se expandiram e, ainda, ao contrário da lógica excludente a qual foram submetidas, aquilombaram muitas outras.

²⁰ Sobre a importância das chamadas ganhadeiras na construção econômica da Salvador do século XIX, cidade marco para a construção de nossas ancestralidades, Soares (1996, p.61) aponta: *O sucesso se refletia, sobretudo, no controle que as ganhadeiras vieram a ter sobre o comércio varejista de produtos perecíveis. Já no final do século XVIII, Vilhena notou que elas praticamente monopolizavam a distribuição de peixes, carnes, verduras e até produtos de contrabando.* Entre o sistema de exploração impingido pelos senhores, estava a parcial liberdade de colocar em prática características femininas culturais de origem, o comércio nas ruas, fazendo ganhos que poderiam colaborar para compra de sua alforria e de outros, como dominando a cartografia das ruas.

Assim que passei a integrar o Ilê Axé Omin, a saia foi a peça para a qual o babalorixá chamou minha atenção, atentando para as pregas de seu barrado, e a Iyalê²¹ – equede Lucia, mamãe Lucinha²² - buscou me introduzir em suas formas, tamanhos e arremates da costura. Em minha experiência, desde o meu primeiro dia em minha comunidade de terreiro, a presença deste barrado tem se demonstrado como algo de significância à progressão de nossa própria existência no terreiro, assim como ao respeito à tradição, a ancestralidade e a relação de descendência com o Axé Engenho Velho²³. Como se nossas saias fossem uma espécie de documento de identidade ou um atestado de nossa relação com a tradição a qual passamos a compor.

Os ensinamentos de equede Sinha, corroborando a experiência vivida, indicam a saia como nosso primeiro sinal de compromisso no terreiro. Ali começa uma trajetória de aprendizado assumida por aquela que a veste e é aceita pela comunidade:

Quando no momento que o líder religioso diz que você precisa começar a ter compromisso com a comunidade, é o momento que a primeira coisa que ele fala que você já precisa botar uma sainha. Você precisa usar o uniforme, né? Faz parte da comunidade. Porque você não bota uma saia aleatoriamente, chegou e veste uma saia. Você para vestir uma saia você tem que ter algum compromisso com o Axé ou com o terreiro. (Equede Sinha, entrevistada em 18/10/2018, Natal -RN)

De um modo geral, o traje de ração feminino é composto por camisú, calçolinho, saia, pano-da-costa e laço ou gravata. Em geral, as saias de ração são de menor amplitude de roda e mais simples, pois são as utilizadas mais nos afazeres cotidianos do terreiro. O traje de baiana ou de festa é composto basicamente pelas mesmas peças, mas geralmente são mais elaborados e vistosos, pois são aqueles que as mulheres vestirão no xirê – a festa pública do Candomblé. A saia da baiana tem amplitude de roda maior que a da saia de ração, cerca de cinco metros, pois são preenchidas por um conjunto de

²¹ Do yorubá *iyálé* significa, conforme Beniste (2014, p.413), *a primeira esposa ou a mais velha*.

²² Equede Lucia, conhecida entre nós como mamãe Lucinha, é viúva de papai Flavio e a equede mais velha de nossa casa. É dela o cargo de Iyalê. Nossas trajetórias estão costuradas à sua figura, visto que além de multiplicadora dos saberes em torno da costura entre vários dos filhos, era com ela que as relações com as roupas dos filhos-de-santo eram tecidas na época de papai Flávio, e é com ela que Pai Lucas elabora as primeiras roupas de todos os orixás.

²³ Chamamos assim a identidade dada pelo conjunto de especificidades da tradição do Ilê Axé Iyá Nassô Oká.

anáguas que ampliam seu diâmetro, bem como a presença da iaô na roda do xirê.

Fig. 2. De branco, o traje da abian; De amarelo, o de ração de uma iniciada e de rosa e azul/verde o de festa da iniciada. Vestimentas desenhadas com referência em nossos aprendizados no Ilê Axé Omin.



Aquarela de Pamella de Yemonjá²⁴, iaô do Ilê Axé Omin.

Essas saias, desde sua a feitura no processo de costura, são regidas por um sistema rígido e complexo que atende a uma estrutura hierárquica pautada pelo tempo – a senioridade na iniciação na religião - e também pelas particularidades do orixá que rege a adepta. Todas as partes que compõem a modelagem da saia - pala, corpo da saia, peso e pregueado – possuem suas metragens, larguras e alturas especificadas e que vamos aprendendo com o tempo. Como também há determinadas especificações que possuem relação a determinados orixás como, por exemplo, as cores - filhas de Oxalá, orixá *funfun*²⁵, só podem usar branco o tempo todo dentro do terreiro.

Em suma, abians não utilizam as saias de roda, pois apenas as iniciadas – iaôs – passam a ter o direito de usá-las. E, segundo o que orientam as mais velhas na tradição, suas saias precisam ser de tecidos simples, em geral o morim²⁶ branco para o cotidiano, e não deve haver a presença de fitas e rendados nos seus barrados. As saias de ração das iaôs podem ser de mesma amplitude de roda das saias de ração das abians, embora seja comum perceber que algumas saias de festa mais simples utilizadas por vezes pela iaô, podem passar a ser utilizadas em seu cotidiano com o passar do tempo, já

²⁴ Divindade das águas salgadas, no Brasil Iemanjá. Seu nome deriva de Yèyé (mãe) omo(filho) ejá (peixe).

²⁵ O termo yorubá significa branco. É símbolo deste venerável, Oxalá, orixá da criação. Conforme Ligiéro (2006, p.102) Oxalá é o pai, criou todos os homens e gerou muitos orixás.

²⁶ Tecido de algodão.

que com a senioridade elas podem elaborar cada vez mais em tecidos e ornamentos.

O vestuário que usamos no axé simboliza a sobrevivência de toda uma identidade e conserva detalhes fundamentais da nossa cultura. A roupa em um terreiro expressa, inclusive graus hierárquicos. A sabedoria dos mais velhos é reverenciada com a permissão para o uso de trajes mais detalhados. (Brandão, 2015, p. 72)

Fig.1. Michele de Oyá, Festa de Oxaguian. Ilê Axé Omin, Jul.2019.



Fotografia: Carolina Merat. Acervo pessoal de Pai Lucas.

As barras das saias ganham ênfase, pois nelas estão destacadas de maneira mais aparente as formas de representação desse sistema hierárquico, bem como as relações de afirmação de identidades, demonstração de esmero, cuidado e respeito das adeptas com a tradição. Pela barra da saia é possível identificar a abian – o pregueado deve ser do mesmo tecido da saia e arrematado com viés e a iaô mais nova – o pregueado pode começar a ser feito e arrematado com fita, seguidos de um conjunto de poucas fitas que, como linhas paralelas, enfeitam o final das saias.

Conforme o tempo vai passando e suas obrigações vão sendo cumpridas, a quantidade de fitas que adornam a barra das saias pode aumentar e se diferenciar em técnicas e materiais, como nervurinhas e bordados, sianinhas, entremeios etc. E, também as ebomes – quando a iaô se torna uma mais velha - tanto os tecidos, quanto os rendados, brocados, entremeios e bordados podem ser cada vez mais elaborados, a quantidade e

variedade de técnicas e ornamentos bordados na barra da saia aumentam, demonstrando a virtuosidade de uma alta costura própria do Candomblé.

Fig.3. Detalhe de uma saia de ração de abian “reformada” para o uso após a iniciação. É o primeiro exercício de minha mãe na técnica de nervurinhas (sequência de três), seguida de duas sinhaninhas, uma delas, no arremate das pregas, está sobre o viés. Nota-se a preservação das pregas com o mesmo tecido de algodão da saia.

Fig.4. Quebra-goma com entremeios. Detalhe de peça do acervo de dona Nóla Araújo, ebome de Oyá, salvaguardado pelo Instituto Feminino Baiano, Museu do Tecido e do Têxtil. Salvador, 2018.



Fotografias da pesquisadora.

Essa barra pregueada que está costurada ao tecido no final da saia é elemento de muita observação e distinção. Embora, ao olhar comum, possa parecer apenas um detalhe, revelam identidades e guardam mistérios do sagrado. Essas pregas precisam estar presentes na saia de todas desde as abians. Apenas no caso das mais velhas, é possível perceber que o pregueado pode ser dispensado, quando o tecido bordado já possui uma barra elaborada, pois o que não seria possível é que a barra não tenha costura, que não seja arrematada e que não tenha peso.

Fig.5. Detalhe da saia de equede Sinha. Feira de Saúde da Casa Branca, em 2018. Nota-se o que se chama de peso na parte interna da barra da saia.

Fig.6. Detalhe de uma saia minha feita para uma festa de Ogum e Oxossi, em 2018. Na barra estão um passa-fita simples com fita, arrematando o pregueado com bordado inglês, e acima a sequência de sianinha, fita e sianinha.



Fotografias da pesquisadora.

Esses conhecimentos, apesar de aparentemente simples, estão atrelados a um processo de aprendizagem cotidiana, de observação, apropriação de códigos estéticos e também do desenvolvimento de uma identidade própria que está submetida à identidade do terreiro e sua ascendência. Os mais velhos com quem tenho tido a oportunidade de conviver e dialogar apontam que os axés vistos como mais tradicionais preservam a presença deste barrado e, portanto, ele demonstra a importância dada a tradição.

Fig.7. Barras de saias das nossas mais velhas, irmãs de Papai Flavio. Festa de Oxalá, Ilê Axé Omin, jul.2019.



Fotografia Carolina Merat. Acervo Pessoal de Pai Lucas.

De acordo com Schechner (2003), performances artísticas, rituais ou cotidianas são feitas de *comportamentos restaurados* e estes são a chave para que determinado evento seja performance. São comportamentos duplamente exercidos - ações performadas que as pessoas treinam para desempenhar.

Performar é, então, mostrar-se fazendo, apontar, sublinhar e demonstrar uma ação que nunca é desempenhada pela primeira vez mesmo que se pense puramente original. As ações seriam constituídas por recombinação de pedaços de comportamentos aprendidos, observados, já exercidos pelo sujeito em variados momentos de sua vida e até mesmo por outros indivíduos e, portanto, impregnado de significados e significações.

Há uma gama de saberes restaurados por mulheres de Candomblé que denunciam estéticas referenciadas em uma lógica de pensamento ímpar e ainda bastante ignorada por diversos campos do saber. Em nossas saias estão emblematizados mistérios que garantiram, pela luta e pelo segredo (Oliveira, 2003), a preservação da tradição e a re-existência de corpos que em suas poéticas e estéticas restauram cosmovisões africanas em diáspora no Brasil.

Embora, não se esteja questionando o fato de que as saias e anáguas das mulheres de Candomblé estejam também desenhadas numa relação político-social de representação de status ao assumir a saia da sinhá²⁷, questiono o lugar de compreensão que vem sendo construída em torno desse “assumir” que, em geral, não acende a devida atenção para determinadas complexidades por ignorá-las.

Na tentativa de traçar um panorama simplificado, que embora possa englobar variantes nessas argumentações, em geral, essas leituras estão compreendidas em dois paradigmas. Um que elege às mulheres negras, desde os tempos coloniais, uma busca de estarem semelhantes às sinhás numa tentativa de se colocarem em pé de igualdade, como uma mera apropriação cultural aplacadora de recalques, sem levar em consideração uma tensa e densa negociação contra hegemônica travestida por uma incorporação de elementos, que, por exemplo, poderiam ter “contribuído”, inclusive, numa luta para a distinção entre a condição de cativas e libertas, afinal pano de cobrir não é o mesmo que pano de vestir.

O objetivo principal do uso de tecidos de algodão natural era o de “tapar as vergonhas”, como anunciava o Padre Antônio Vieira. [...]

²⁷ A mulher de ascendência europeia que, em tempos coloniais, tinha o lugar de “dona de escravos”, em geral, esposas dos grandes senhores. Sinhá seria o antônimo de “sinhô”, o sinhozinho, o senhor.

Pano de roupa, na época (Brasil colônia), era sinônimo de riqueza material. O corpo escravo, tido como suporte meramente utilitário, deveria estar coberto, embora houvesse as marcas étnicas, sinais que marcam as sociedades [...] As aquisições de panos para, segundo a moral cristã, vestir o corpo nu, já começavam a formar um elenco de morfologias adaptadas, que buscavam, talvez algumas aproximações com desenhos africanos.(Lody, 2015, p. 28).

O ganho [...] era o serviço feminino. [...] A mulher mostrava nas suas roupas alguns distintivos próprios de sua condição de quitandeira, de mercadora de alimentos. (Lody, 2015, p. 39 - 40).

Ao passo que também foram imposições marcadoras da condição de escravizadas, que utilizando determinadas indumentárias rebuscadas, tornavam-se vitrines de suas senhoras e senhores:

No jogo das significações, o uso de objetos luxuosos afirma a situação social do indivíduo branco, e não necessariamente daquele que os porta. Como que por extensão o escravo (ou peça) bem vestido e ornamentado de joias (também peças, objetos), funciona como um adorno adicional de seu senhor. (Bittencourt, 2005, p.36)

Ou atentavam contra o pudor, dependendo do jogo de interesses em questão:

No entanto, uma portaria real de 3 de outubro de 1636 tinha tomado as disposições necessárias para lutar contra a prática que consistia em deixar as mulheres negras vestir-se como tal luxo que chocava os bons costumes: “El-Rei, tendo tomado conhecimento do luxo exagerado que as escravas do Estado do Brasil mostram no seu modo de vestir, e a fim de evitar este abuso e o mau exemplo que poderia seguir-se-lhe, Sua Majestade dignou-se decidir que elas não poderiam usar vestidos de seda nem de tecido de cambraia ou de Holanda, com ou sem rendas, nem enfeites de ouro e de prata sobre os seus vestuários. Com este luxo as escravas causam uma baixa de moral nas capitanias, pervertem os homens brancos, do que resulta o cruzamento das raças e o aumento sempre crescente do número de pessoas de cor, o que de modo algum é conveniente”. (Verger, 1992, p.103).

Nesse caso, geralmente, estão argumentações que por não compreenderem ou legitimarem os meandros das lutas por equidade racial, acionam discursos de origens para estas vestes, negando a construção de uma identidade negra e/ou afrobrasileira para estas saias, ignorando assim meandros e expressões de processos de restauração de comportamentos implicados nas performances das saias de axé.

Há também o segundo grande paradigma que, justamente por reconhecer os meandros de todo esse quadro político-social, e, pelo

comprometimento com a causa da negritude, refuta a utilização destas vestes diante deste panorama histórico de imposições, apagamentos, silenciamentos e genocídios decorrentes do regime escravocrata. Nesses casos, embora as argumentações não estejam equivocadas, corremos o risco de invisibilizar, mesmo com as melhores intenções, e assumir determinadas entrelinhas capciosas de uma não inteligibilidade dessas e desses sujeitos em criar maneiras de transgressão às imposições. É necessário tensionar os procedimentos de análise para que determinadas falas não sejam “aproveitadas” para deslegitimar os conhecimentos restaurados nessa costura realizada a negras mãos.

No caso do estudo da performance das saias de axé, portanto, é relevante pensar como estas relações poderiam estar imbricadas nas complexidades que estão expressas nas barras de nossas saias não africanas que as tornaram de axé, embora seus contextos de origens não tenham sido pacificamente acordados ou desejados pela ancestralidade negra no Brasil. Que complexidades podem estar costuradas nas barras das saias das mulheres de Candomblé e o quê podem revelar de uma cosmovisão pautada pelo conhecimento ancestral africano?

Fig. 8. Detalhes de nossas barras. Festa de Oxalá, Ilê Axé Omin, Jul.2019.



Foto: Carolina Merat. Acervo Pessoal de Pai Lucas.

De uma maneira geral, a investigação que vem sendo realizada tem apontado que são escassos os estudos que levantam as complexidades contidas nas saias dessas mulheres articuladas a lógica da cosmovisão que fundamenta o Candomblé. O que desde já, tendo a pesquisa não sido ainda finalizada, posso adiantar é que a saia se demonstra como uma peça

importante na composição de uma estética espiralar em que o corpo feminino assume destaque.

A procedência dos tecidos ou dos bordados, e até mesmo a origem dos modelos das saias, não faz parte dos interesses desta investigação em específico, não por menosprezá-las, desconsiderar sua importância, ou por tentar eleger a elas lugares que não lhe competem. Contudo, justamente por não menosprezar as performances da diáspora negra no Brasil, cujas construções ainda não estão devidamente reconhecidas em suas epistemes que, por sua vez, estão preservadas em espaços tradicionais, que essa experiência de investigação se funda.

A marca destas performances têm sido o caráter de re-existências que na restauração de suas humanidades, promovem a manutenção e continuidade de saberes, os quais nós – mulheres de terreiro - nos tornamos suas detentoras no exercício de ser sendo – somos saias de axé. Cabe a nós essa responsabilidade, em respeito a essas mesmas barras de saias que lambeam as ruas promovendo ganhos, confrarias, irmandades e liberdades a preços bastante altos. A história está aí e não nos deixa mentir.

A construção do próprio Candomblé é atravessada por uma multiplicidade étnico-cultural, mesmo africanas, para o qual não apontamos uma única origem, tendo em vista os encruzilhamentos que envolvem os processos exploratórios em África e nas Américas, para nós, sobretudo no Brasil.

Fig.9. Combinação entre a saia e o pano da costa de uma mais velha. Festa de Oxalá, Ilê Axé Omin, Jul.2019.



Fotografia: Carolina Merat. Acervo Pessoal de Pai Lucas.

A saia em si não é africana, assim como nenhuma peça do traje do Candomblé é, com exceção do pano-da-costa como aponta Lody (2015, p.33). E não precisaria ser para “ser de axé” – *poder mágico-sagrado, que une, sustenta e singulariza as comunidades-terreiro* (Barros, 2000, p.74) - já que

O Axé é algo que literalmente se “planta” (graças as suas representações materiais) num lugar, para depois ser acumulado, desenvolvido e transmitido. Existe axé plantado nos assentamentos dos orixás, dos ancestrais e **no interior (inu) de cada membro do terreiro**. (Sodré, 2002, p.97. Grifo meu).

Não interessa a esse estudo a investigação das origens das saias das sinhás apenas porque esse seria outro caminho. Um caminho que não corresponde ao interesse em investigar as performances das saias que se fizeram axé no Candomblé, que preenchem e são preenchidas por uma resignificação das imposições, subvertendo as lógicas de dominação hegemônica e re-existindo a partir de seus próprios prismas. São esses prismas, ainda não devidamente investigados no universo acadêmico, e por vezes ignorado, que interessa a lente deste estudo.

Thompson (2011) aponta que o povo iorubá *avalia todas as coisas esteticamente – do gosto e da cor do inhame às qualidades de uma tintura, às vestimentas e ao comportamento de uma mulher ou de um homem*. E a novidade e a improvisação eram apreciadas compondo preocupações evidentes em suas obras de arte que celebram a religião.

Saia de orixá masculino não tem a mesma roda que a saia de orixá feminino. Nem a iabá usa a mesma saia que oboró usa por conta disso, a mulher tem mais roda, a mulher roda mais, gira mais. [...] O africano pensa em tudo, né. O africano tem formas de se identificar de vários jeitos, com várias leituras. Através da roupa, das cores, por isso que cada orixá tem sua cor. Cada um se apresenta de uma forma, uma usa três laços, outra usa dois. [...] Toda a forma como eles se apresentam a gente identifica. Porque quando você chega num lugar que você vê uma santa toda bonita, toda bordada, de cor amarela, você pensa – mesmo que nem seja – ali deve ser Oxum. (Equede Sinha, entrevistada em 18/10/2018, Natal -RN)

A investigação de como essas saias foram costuradas em seus formatos, barrados e bordados e comportamentos que suas estéticas em movimento passaram a performar, denotam que não foi apenas devorar o inimigo para fazer do poder dele o seu, mas submeter conteúdos e formas sob seus próprios fundamentos inteligentemente parecendo cópia, mas

de princípios de uma cosmovisão africana no Brasil, que compõem a performance de uma saia que, ao vestir o corpo o singulariza como território do sagrado, e que também é singularizado por ele, pois é ele que a faz movimento, afinal como postula Ligiéro (2011, p.131) *o corpo é o centro de tudo* nas performances de origens africanas.

A circularidade a que se remete essa saia, que preenchida por anáguas amplia sua roda, e que, por vezes, gira enquanto dança ou que gira em torno de um marco central de fundamento - a cumeeira²⁹ -, ao mesmo tempo movimenta, se faz movimento e imagem em movimento, acionando princípios estéticos visuais e corporais em prol da divindade.

Nesse caso falamos do Princípio de Integração onde cada parte está ligada ao todo e o todo é o conjunto de cada parte (mas a soma de cada parte com as outras não é o todo) ao mesmo tempo em que cada parte é um todo em si mesmo na totalidade da singularidade. (Oliveira, 2009, p.5)

Aos deuses o mais belo, pois ao axé – *pode-de-fazer-as-coisas-acontecerem* (Thompson, 2011) – estão ligados princípios de beleza desta lógica cultural em que o ser não se liga ao divino, mas é parte dele, compondo *espirais do tempo* (Martins, 2002) como princípio de movimento tido como a perfeição, ou o/a próprio/a deus/a em diversas culturas.

Na verdade, os pares são complementários e assim se comportam por força da coesão que tanto prezam. A coesão é uma força de unidade. Acontece, entretanto, que a unidade não é uma síntese, mas um cohabitar de forças díspares e até opostas (ímpar-par, macho fêmea, acima-abaixo, esquerda-direita). A unidade é, pela via Dogon, uma coexistência equilibrada entre fatores diversos. A Unidade faz cohabitar as diversidades, e isto pela geração da vida da comunidade [...]. (Oliveira, 2009, p.6)

E, no Candomblé, com a presença da mulher – cujo corpo é capaz de abrigar a união de complementaridades para gestar a vida – promovendo,

²⁹ Sobre a cumeeira, Barros (2000, p.75) esclarece: *O poste central, além de sustentar a cumeeira, lembra aos adeptos o mito de formação do mundo, isto é, a corrente que ligou o Orum ao Aiyê, por onde desceram os orixás povoando o mundo e criando os homens. É em volta dele que se desenrolam os cânticos e danças que rememoram a saga dos orixás. O sentido da dança é contrário dos ponteiros do relógio, ou seja, o movimento lunar. [...] o poste central que, segundo Bastide (1978, p.54), estaria relacionado aos quatro pontos cardeais indicados pelas colunas de madeira que envolvem e que suportam a coroa de Xangô no terreiro de Ilê Iya Naso”.*

assim, a possibilidade de renovação da existência, mantendo o equilíbrio e restaurando a tradição.

Por fim, mas não fechando as portas, pois o mundo gira, aciono aqui as figuras de Oxum e Exu³⁰, como Aquela que faz as trocas comerciais e de bens culturais e o Dono dos mercados. É no diálogo do feitiço da lalodê com Aquele que é princípio do movimento que faz girar a roda. No corpo da mulher se faz a condensação da união entre os pólos. Somos descendência Daquelas que já demonstraram que sem elas nada é feito. No peso da barra de minha saia habitam complexidades que fizeram da saia da sinhá a saia de pretas mulheres que permaneceram como tradição no interior dos terreiros de Candomblé, fazendo-nos lembrar para não esquecer a herança de responsabilidade em sermos “macumbeiras”. Por isso, minha saia gira.

Moju ba Iyá Nitinha.
À senhora, os meus respeitos sempre.

Referências

AUGRAS, Monique Rose Aimee. **O duplo e a metamorfose**: a identidade mítica em comunidades nagô. 2ª ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2008.

BARROS, José Flavio Pessoa de. As comunidades religiosas negras do Rio de Janeiro. *In*: LEMOS, Maria Teresa Toríbio Brittes; BAHIA, Luiz Henrique Nunes; BARROS, José Flavio Pessoa de (Org.). **Brasil**: cinco séculos de memória e história: relações internacionais. Rio de Janeiro: UERJ, INTERCON, NUSEG, 1999.

BARROS, José Flavio Pessoa de. Mito, memória e história: a música sacra de Xangô no Brasil. *In*: CONDURU, Roberto; SIQUEIRA, Vera Beatriz (Org.). **Políticas públicas de cultura do estado do Rio de Janeiro**. Rio de Janeiro: Uerj, Rede Sirius: FAPERJ, 2003.

BARROS, José Flavio Pessoa de. O espaço sagrado no Candomblé Nagô. *In*: LEMOS, Maria Teresa Toríbio Brittes; MORAES, Nilson Alves de; PARENTE, Paulo André Letra (Org.). **Memória e identidade**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2000.

BARROS, Marcelo (Org.). **O Candomblé bem explicado (Nações Bantu, Iorubá e Fon)**. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

³⁰ Divindade responsável pela comunicação entre este mundo e o mundo dos deuses (Ligiéro, 2016, p.54)

BENISTE, José. **Dicionário Yorubá** – português. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2014.

BITTENCOURT, Renata. **Modos de negra, modos de branca**: o retrato “baiana” a imagem da mulher na arte do século XIX. Dissertação (Mestrado em História da Arte e da Cultura), IFCH, Unicamp, 2005.

BRANDÃO, Gersonice Equede Sinha. **Equede**: a mãe de todos - Terreiro da Casa Branca. Org. Alexandre Lírio e Dadá Jaques. Salvador, BA: Barabô, 2016.

CONDURU, Roberto. **Das casas às roças**: comunidades de candomblé no Rio de Janeiro desde o fim do século XIX. Topoi, v. 11, n. 21, jul.-dez. 2010, p. 178-203.

COSSARD, Gisele Ominidarewá. **Awó**: o mistério dos Orixás. 2ª ed. Rio de Janeiro: Pallas, 2011.

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

LIGIÉRO, Zeca. **Iniciação ao Candomblé**. Rio de Janeiro: Nova Era, 9ªed., 2006.

LODY, Raul. **Moda e história**: as indumentárias das mulheres de fé. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2015.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar. *In: Performance, exílio, fronteiras, errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2002, v. 1, p. 69-92.

MOURA, Carlos Eugênio Marcondes (Org.). **Candomblé**: religião do corpo e da alma: tipos psicológicos nas religiões afrobrasileiras. Rio de Janeiro: Pallas, 2000.

OGBEBARA, Awofa. **Igbadu**: a cabaça da existência. Rio de Janeiro: Pallas, 2014.

OLIVEIRA, Eduardo David. **Cosmovisão africana no Brasil**: elementos da filosofia afrodescendente. Fortaleza: LCR, 2003.

OLIVEIRA, Eduardo David. Epistemologia da ancestralidade. *In: Entrelugares: Revista de Sociopoética e Abordagens Afins*, v. 1, pp. 1-10, 2009.

OLIVEIRA, Rafael Soares. **Feitiço de Oxum**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), UFBA, 2005.

PARÉS, Luis Nicolau. **A formação do Candomblé**: história e ritual da nação jeje na Bahia. 2ª ed. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

RELIGIOSIDADE AFROBRASILEIRA 6 O Xirê. Direção: Rafael Eiras.
Produção: Mandinga Produções, 2010. 5'12". Disponível em:
<https://vimeo.com/16142502>. Acesso em: 14 ago. 2018.

SCHECHNER, Richard. O que é performance. In: **Revista O percevejo**. Rio de Janeiro: UNIRIO - Programa de Pós-Graduação em Teatro, v.12, n.11, 2003.

SOARES, Cecília Moreira. As ganhadeiras: mulher e resistência negra em Salvador no século XIX. In: **Revista Afro-Ásia**, Salvador: UFBA, v.17, p. 57-71, 1996.

SODRÉ, Muniz. Força e território. In: **O terreiro e a cidade**. Rio de Janeiro: Imago Ed.; Salvador, BA: Fundação Cultural do Estado da Bahia, 2002.

THOMPSON, Robert Farris. **Flash of the spirit**: arte e filosofia africana e afro-americana. Tradução Tuca Magalhães. São Paulo: Museu Afro Brasil, 2011.

VERGER, Pierre Fatumbi. A contribuição especial das mulheres ao Candomblé do Brasil. In: **Artigos Tomo I**. São Paulo, Editora Corrupio, 1992.