



UNIVERSIDADE DE BRASÍLIA  
INSTITUTO DE ARTES  
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS  
CURSO DE BACHAREL EM TEORIA, CRÍTICA E HISTÓRIA DA ARTE

MUKAÍLA MANIKA PEREIRA BRAGA

**INDUMENTÁRIAS DE *MUNKISI*: busca histórica e  
relevância artística na comunidade Manzo Kalla Muisu**

BRASÍLIA  
2023

MUKAÍLA MANIKA PEREIRA BRAGA

**INDUMENTÁRIAS DE *MUNKISI*: busca histórica e relevância artística na comunidade Manzo Kalla Muisu**

Trabalho de conclusão do curso Teoria, Crítica e História da Arte, apresentado ao Departamento de Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, como pré-requisito para a obtenção de título de Bacharel.

Orientador: Prof. Dr. Nelson Fernando Inocêncio da Silva

Brasília  
2023

Mukaíla Manika Pereira Braga

Indumentárias de *munkisi*: busca histórica e relevância artística na comunidade

Manzo Kalla Muisu

Trabalho de conclusão do curso Teoria, Crítica e História da Arte, apresentado ao Departamento de Artes Visuais, Instituto de Artes, Universidade de Brasília, como pré-requisito para a obtenção de título de Bacharel.

Orientador: Prof. Dr. Nelson Fernando Inocêncio da Silva

Aprovado em \_\_\_\_\_ de \_\_\_\_\_ de 2023

### **Banca Examinadora**

---

Prof. Dr. Nelson Fernando Inocêncio da Silva – IDA/UnB (Presidente)

---

Profa. Dra Adriana Mattos Clen Macedo – IDA/UnB (Membro Interno)

---

Profa. Dra. Maria do Carmo Couto da Silva – IDA/UnB (Membro Interno)

## DEDICATÓRIA

Dedico este trabalho ao meu pai Boiadeiro Lua Branca. Preocupado com a educação e um futuro melhor para os seus filhos, nunca me desamparou. Não chegaria até o final sem seu apoio e motivação.

*Saí da minha aldeia sem lê-lê lá-lá  
Aprendi no mundo a soletrar  
O caboclo me deu o bê-a-bá  
e a lua me ensinou  
o que é o amar.  
(Cantiga de Caboclo)*

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a toda a minha ancestralidade, africana e indígena, que me possibilitou viver. Sem passado, não há futuro.

Agradeço ao *Tatetu Nkasuté* por me receber em sua casa, como filha.

Agradeço ao *Tatetu Kavungo* e ao meu pai Kanamburá pela navalha que me tornou *muzenza*.

Agradeço ao meu pai *Mutakalambô* por me honrar com o privilégio de ser sua filha, por nunca ter me deixado só ou ter permitido que eu perecesse; por nunca ter permitido me faltar força, sabedoria e fartura para poder me dedicar a esta pesquisa.

Agradeço ao meu pai Boiadeiro Lua Branca por ser o colo das minhas lágrimas de alegria e tristeza, por ser o incentivo para que eu continue a estudar.

Agradeço à Dona 7 Punhal por não ter deixado com que eu desistisse da graduação. Foi por pouco.

Agradeço à minha *mutuê* (cabeça) por suportar todo o estresse, desespero, sistema educacional racista e impasses da vida durante o percurso desta pesquisa. Sempre que pensei estar no limite, ela se manteve íntegra.

Agradeço ao meu pai Kanamburá, ainda, por trazer o tema deste trabalho em uma conversa dentro de nossa roça, além de ter estado sempre à disposição para as minhas dúvidas sobre o tema.

Agradeço à minha família de santo por todo o incentivo e ajuda, assim como a disponibilidade e prontidão em me ajudar quando precisei. Destaco dois agradecimentos especiais: um à minha irmã de barco, minha eterna *katatú*, Lukambila (Brenda Paixão), por, além de ser uma fotógrafa excepcional, ter me cedido registros de candomblés em nossa casa; outro à minha irmã Carolina de Souza, que se prontificou a revisar todo o texto, com muito afeto.

Também agradeço à Lia Maria dos Santos por ter me acolhido em um momento de profunda crise e quase desistência do curso. Nossas trocas, abraços e dengos foram acalanto quando precisei.

## RESUMO

O presente trabalho busca fazer um histórico breve acerca das indumentárias confeccionadas para celebração das divindades do candomblé de Angola, os *munkisi* (plural de *nkisi*), a partir de uma preocupação estética. As indumentárias são elaboradas conforme padrões estéticos tradicionais que nos permitem considerá-las obras de arte, não meros artefatos religiosos. Para este estudo, além do cruzamento de referências textuais e visuais, ocorrem também os registros do processo de confecção e de utilização das vestes dentro da comunidade tradicional de matriz africana Manzo Kalla Muisu, situada na Capital da República.

**Palavras-chave:** Arte ritualística. Candomblé. *Munkisi*. Indumentárias. Herança bantu.

## **ABSTRACT**

The present work seeks to provide a brief history of the clothing made to celebrate the deities of the Candomblé from Angola tradition, the *munkisi* (plural of *nkisi*), guided by an aesthetic concern. Thus, the garments are elaborated according to traditional aesthetic patterns that allow us to consider them as works of art, not mere religious artifacts. For this study, in addition to the crossing of textual and visual references, there are also records of the process of making and using the garments within the traditional community of African origin known as Manzo Kalla Muisu, located in the Capital of the Republic

**Keywords:** Ritualistic art. Candomblé. *Munkisi*. Garments. Bantu heritage

## LISTA DE FIGURAS

Figura 1 - <i>Tota</i> de <i>Mutakalambô</i> , <i>nkisi</i> da caça e da fartura	26
Figura 2 – Saiote do <i>Nkisi Mutakalambô</i>	33
Figura 3 – Saiote do <i>Nkisi Tempo</i>	33
Figura 4 – Saiote do <i>Nkisi Kavungo</i>	34
Figura 5 – <i>Nkisi Nkongobila</i> vestido	35
Figura 6 – Detalhe dos laços do <i>Nkisi Mutakalambô</i>	36
Figura 7 – Detalhe dos laços da <i>Nkisiana Ndandalunda</i>	37
Figura 8 – Detalhe dos laços da <i>Nkisiana Ndandalunda</i>	37
Figura 9 – <i>Nkisi Nkongobila</i> de costas	40
Figura 10 - Detalhe das “bandas” do <i>Nkisi Mutakalambô</i>	40
Figura 11 – <i>Nkisi Nkasuté</i> vestindo seu capacete	44
Figura 12 – Confeção do <i>adê</i> de <i>Nzumbá</i>	45
Figura 13 – Confeção do <i>adê</i> de <i>Nzumbá</i>	45
Figura 14 – Confeção do <i>filá</i> de <i>Nzumbá</i>	46
Figura 15 – <i>Mametu Nzumbá</i> vestindo o seu <i>adê</i>	47

## SUMÁRIO

<b>CONSIDERAÇÕES INICIAIS.....</b>	<b>10</b>
<b>CAPÍTULO 1 - QUESTÕES SOBRE O TRATO COM A HISTÓRIA BANTU NO BRASIL.....</b>	<b>17</b>
1.1. HIBIRDAÇÃO: MECANISMO DE DEFESA BANTU .....	20
<b>CAPÍTULO 2 - INDUMENTÁRIAS: A TRANSFORMAÇÃO DO CORPO EM TRANSE.....</b>	<b>24</b>
2.1. OS TECIDOS DAS VESTIMENTAS .....	28
2.2. A “REAFRICANIZAÇÃO” E O USO DE TECIDOS AFRICANOS.....	30
2.3. OUTROS TECIDOS E LAÇOS .....	34
2.4. A COSTURA DAS VESTIMENTAS.....	38
2.5. BREVES OBSERVAÇÕES SOBRE AS SIMILARIDADES ENTRE NAÇÕES E “BANDAS” .....	39
<b>CAPÍTULO 3 - AS PARAMENTAS NA COMUNIDADE DA MANZO KALLA MUISU .....</b>	<b>41</b>
3.1. A CONFECÇÃO.....	41
3.2. DUAS EXECUÇÕES, UM OBJETO.....	44
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>49</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>51</b>
<b>PEQUENO GLOSSÁRIO.....</b>	<b>54</b>
<b>ANEXO.....</b>	<b>55</b>

## CONSIDERAÇÕES INICIAIS

Uma pesquisa pode ser fruto, dentre outras coisas, do interesse pela história que diz respeito às reinterpretações necessárias, visando a superação de certos silenciamentos. Os ancestrais possibilitaram a nossa existência, apesar das práticas nefastas de hostilização dos cultos afros protagonizadas pelo Estado e por parcela expressiva da sociedade civil. A intenção era de lançá-los ao esquecimento, longe do lugar onde crescemos e construímos as nossas relações sociais. Tudo isso, de certa maneira, justifica a nossa visão de mundo e escolhas. Comigo não seria diferente. O caminho que percorri permitiu que percebesse quem sou até este momento.

Nascida na periferia que é Ceilândia (Distrito Federal), estar em um lugar que historicamente manteve-se como espaço de exclusão e delimitação de desigualdade social foi importante para que eu, desde jovem, percebesse que política e cultura são atravessadas por processos de tensões e invisibilidades. Até mesmo entre indivíduos pertencentes a uma comunidade que se une, como no caso de pessoas vinculadas ao mesmo contexto, há divisões sociais e confrontos, evidenciando o fato de que as contradições fazem parte de nossas existências.

A dificuldade em conseguir acessar a memória de meus antepassados por meio da árvore genealógica de minha família de origem foi, também, marcante no processo de estudos e de interesses durante a minha formação acadêmica. O projeto racista de mestiçagem em prol de um apagamento da negritude e da herança indígena obteve, infelizmente, sucesso em expressiva parte das famílias brasileiras. A estratégia impossibilitou a qualquer pessoa não-branca o acesso ao conhecimento de parte significativa de sua ancestralidade. Com isso, somos marcados por uma diária ausência de memória, uma herança do sentimento de banzo<sup>1</sup> e a falta do sentimento de pertencimento à nação brasileira.

Nesse contexto de perda e enfrentamento das disputas por história, eu, travesti, negra, angoleira (candomblecista da nação de Angola), me percebi capaz de participar positivamente da escrita da história da arte e do povo negro.

---

<sup>1</sup> Segundo Nei Lopes, “banzo” tem origem na língua quicongo, *mbanzu*: pensamento, lembrança; e no quimbundo, *mbonzo*: saudade, paixão, mágoa. Para ele, “Banzo é uma nostalgia mortal que acometia negros africanos escravizados no Brasil” (2006).

Assim, foi em uma conversa com meu Tatetu Kanamburá, sacerdote de Candomblé da Manzo Kalla Muisu, que o tema deste trabalho surgiu. Não trato aqui da história de nossa *manzo* (casa), pois exigiria mais páginas do que seria cabível. Ademais, o registro da história de uma casa, ou família de Candomblé necessita de uma outra abordagem que não a artística tratada aqui. De todo modo, destaco que essa história não foi fundada de maneira fácil, mas atravessada por muitos desafios até que fosse tão bem-sucedida como é hoje. Como exemplo dos percalços vividos, há a dificuldade de um filho de santo se desprender de sua casa e para dar continuidade à família em outra. Nesse processo, reflexões, crises e problemas aparecem, e com nossa casa não seria diferente.

Muito interessado por cultura, empoderamento negro e reparação histórica, meu pai de santo (sacerdote masculino de Candomblé) questionou como a nossa cultura oriunda de povos vinculados ao tronco linguístico bantu é pouco valorizada. Dentro dessa conversa, indagou o que havia sobre nossas festividades que as reconhecesse como manifestações artísticas, também. Por fim, falou sobre como seria importante que as indumentárias de nossas divindades fossem valorizadas enquanto objetos de arte.

A partir desse momento de conversa dentro de nosso terreiro de Candomblé, meu interesse por defender nossa cultura de matriz Bantu – compreendendo sociedades angolanas e congolanas – surgiu. Enquanto bacharelanda em Teoria, Crítica e História da Arte, percebi que estava localizada em uma encruzilhada perfeita para contribuir dentro dessas discussões sobre negritude e outras heranças africanas no Brasil.

Para além da encruzilhada de conhecimentos, me localizo na encruza de estilos. Mesmo que esta pesquisa seja para concluir o bacharelado, minha escrita nunca se adequou ao estilo acadêmico tradicional. Afirmando isso neste momento introdutório para conscientizar a quem for ler este texto: eu fiz certas escolhas e esse estilo é construído ao longo de alguns anos sendo poetisa e escritora de verbetes/críticas de arte. Apenas para citar um exemplo, ao longo do texto se nota que pouco faço uso de rodapés. Mais uma vez, trata-se de uma escolha.

Para introduzir o tema, é necessário dizer que a festividade é uma das características mais marcantes da cultura popular brasileira. Além disso, por mais que o Brasil seja um país com dimensões continentais, a forte presença africana – no que

se refere às relações interculturais – corrobora para que existam semelhanças entre as manifestações culturais e religiosas por todo o território nacional.

O Candomblé é um culto que, com base em suas matrizes africanas, foi organizado no Brasil durante o regime escravista, dividindo-se entre nações. Dentre elas, a Ketú é a mais conhecida, tendo como divindades os orixás, compreendidos enquanto ancestrais africanos divinizados. Esse Candomblé tem como referência a sociedade iorubana, distribuída entre a Nigéria, o Benin e o Togo. Já a nação Jeje tem como divindades os voduns, ancestrais deificados, mas com uma cosmovisão diferente da divinação iorubana (nação de Ketú). O culto aos voduns está vinculado às sociedades do Reino do Daomé, atual Benin, em particular ao povo Fon. Já a nação Angola de candomblé, também chamada de Congo-Angola, tem como divindades os *munkisi* (plural de *nkisi*), divindades que são a própria natureza. Essas sociedades oriundas tanto do Congo Kinshasa quanto de Angola são vinculadas ao tronco linguístico Bantu.

Nos ritos festivos do candomblé, as divindades habitualmente usam roupas bem elaboradas. Essas vestes são ricas em símbolos que remetem às suas histórias e características, sendo raramente divididas com outras divindades. Tal exclusividade acontece devido ao forte caráter pessoal que elas adquiriram com o tempo, dentro de cada tradição.

Além da lembrança histórica do enredo de cada divindade fazer menção aos seus caminhos (variações que cada divindade tem de acordo com sua maior proximidade com outra), a indumentária – constituída por roupa e paramenta – é, de certo modo, continuidade da memória de cada nação. Há situações nas quais as divindades participam da preservação do sincretismo entre elas, como no caso de certas divindades que, originalmente cultuadas por certo povo, foram assimiladas com o tempo em um processo de simbiose por outras nações.

Existe um sincretismo entre as nações de Candomblé, fator que estimula a aproximação – no que se refere às vestimentas das diferentes divindades, como se fosse um só culto. Por outro lado, ainda existem diferenças próprias da liturgia de cada nação.

Portanto, o que é proposto neste trabalho é a pesquisa acerca do reconhecimento das qualidades estéticas e artísticas das indumentárias dos *munkisi* dentro da comunidade tradicional de matriz africana Manzo Kalla Muisu (Sobradinho dos Melos/Distrito Federal), admitindo os limites religiosos de acesso ao

conhecimento sobre as divindades. É importante afirmar o caráter cultural do processo e da constituição das indumentárias, assim como é fundamental preocupar-se em não ferir uma tradição fundada em segredos, que tem como referência uma forte hierarquia.

Não trato de todas as indumentárias feitas na Manzo Kalla Muisu até então. Um recorte foi realizado baseado puramente em meu gosto estético e pessoal. Enquanto pertencente à essa comunidade, porém, meus gostos também foram perpassados por minhas emoções e vivências, o que pode ter influenciado na abordagem e na escolha de alguns tópicos. Logo, nem tudo demonstrado em fotografias ou registros visuais pode ser explicado. Torna-se essencial ao candomblé que algo esteja sempre em aberto, em que só o *Tempo* é capaz de nos explicar – ou nem mesmo ele.

A importância da pesquisa e da escrita sobre a herança cultural congolana está demonstrada na própria cultura brasileira, como na forte influência no português brasileiro. Ademais, há uma grandiosa participação na preservação das religiões de matriz africana, a começar pelo nome Candomblé (de *Kandombile*) (DE CASTRO, 1983, 2008); ou, ainda, do kimbundo *kiandomb* ou do kicongo *ndombe*, ambos significando “negro” (LOPES, 2011).

Mesmo com a existência de textos que abordam o culto e as vestimentas do candomblé de Ketú<sup>2</sup>, é necessário que a cultura Bantu tenha seu próprio reconhecimento e visibilidade. Isso se eleva quando pensamos em uma abordagem a partir da perspectiva plástica/artística. Nessa direção, o artigo *Adornos e Orixás: O Design como Mediador entre os Símbolos e Plasticidade* (ALMEIDA; CARDOSO; SANTOS, 2016) se destaca por se preocupar com os trajes, levando em conta seu caráter plástico; porém, foi dado foco aos trajes do C

andomblé iorubano.

Lamentavelmente, nos deparamos com uma situação injusta, uma vez que constatamos uma popularização que foi construída graças a sobreposição da herança iorubana às demais nações. Essa hegemonia dos estudos sobre o povo iorubano possui justificativa histórica: trata-se de uma escolha de uma ala acadêmica evolucionista que resolveu hierarquizar os povos escravizados, definindo, conforme

---

<sup>2</sup> Como os artigos **Indumentárias de Orixás: Arte, Mito, Moda e Rito Afro-Brasileiro**, de José Santos (2019) e **Artefato têxtil no candomblé: tessitura sobre processos, cultura, artefato e divino**, de Henrique Santos e Regina Ramos (2021).

seus critérios, quais seriam supostamente mais ou menos “evoluídos”. Tal atenção se torna ainda menos lógica se lembrarmos que os povos vinculados ao tronco linguístico Bantu foram os primeiros a serem trazidos para o Brasil na condição de escravizados. Um de seus legados mais significativos, da perspectiva da luta contra o regime colonial, foi a constituição e a manutenção, por cerca de um século, do Quilombo dos Palmares, ou Angola Janga (pequena Angola), como a ele se referia a população palmarina.

Desde antes do século XIX, uma hierarquia entre os povos negros foi defendida por autores tidos como referência dentro da pesquisa científica brasileira, conforme constatado por Nei Lopes em sua obra *Bantos, malês e identidade negra* (2011). Durante o século XX, a supervalorização do Ketú em detrimento das outras nações esteve presente nas ciências humanas. A nagocracia (PRANDI, 1991) marcou os estudos clássicos de Candomblé apontando, uma “pureza” iorubana e uma rejeição do valor cultural de outros povos africanos, principalmente aqueles pertencentes ao tronco linguístico Bantu. Essa perspectiva marcou, também, os estudos sobre as indumentárias do Candomblé, apagando-se, mais uma vez, o universo sagrado de algumas tradições originárias do Congo Kinshasa e Angola.

Assim sendo, esta pesquisa visa elucidar e valorizar os significados das vestimentas de *munkisi* com uma abordagem que as destaca e as reitera. Primeiramente, está direcionada como referência para a comunidade que faz, utiliza e perpetua o conhecimento, assim como busca reconhecer as vestes enquanto obras de artes, e não apenas artesanato ou artefato – no que se refere à sobrecarga dos estereótipos atribuída a tais conceitos, o que seria o resultado do racismo e da luta de classes.

Ao longo dos estudos religiosos nas ciências humanas, os cultos afro-brasileiros têm sido tratados como meras expressões “folclóricas” de grupos sociais, historicamente preteridos. Por mais que nesta perspectiva exista um olhar de análise cultural, ela não é capaz de compreender com profundidade o teor estético e artístico intrínseco às vestimentas sagradas.

O que é buscado por esta pesquisa é entender um pouco sobre a feitura e o uso das vestimentas e das paramentas com uma preocupação estética. O que se tem sobre tais objetos, até então, são pesquisas interessadas por um teor etnográfico, entendido por mim como uma continuidade eurocêntrica de ver na cultura afro-brasileira uma exotividade.

Aqui, vestes indumentárias são entendidas para além de cobertura de corpos das pessoas que partilham o sagrado afro-brasileiro. São consideradas enquanto parte das visualidades que colaboram para o entendimento das corporeidades daquela comunidade, na medida em que são, também, mantenedoras de uma memória negra em diáspora. Portanto, são dispositivos de memórias que ressignificam quem as veste, tornando essas pessoas – cujos corpos se inserem nesse cenário – parte ritualística fundamental, expandindo a ideia de “lugar de culto” para além dos limites espaciais de um salão (templo).

Tais dispositivos de memória despertam no povo-de-santo, consciente de seus significados, a lembrança de sua experiência coletiva, além de contribuir como demonstração da existência de uma memória estética (PEREIRA, 2018) da comunidade que as utiliza. Conforme Hanayrá Pereira (2018), essa memória estética trata dos afirmativos da memória coletiva das formas de vestir perpetuadas ancestralmente entre o povo negro brasileiro, transmitida com o ensinamento oral e o aprendizado comunitário. Esses modos seriam reconhecidos em diversas manifestações culturais negras, como a semelhança entre as “baianas” de Candomblé e as vestimentas da Irmandade da Boa Morte.

O início de uma pesquisa dessa natureza, que lida com o sagrado de um povo oprimido, já traz consigo os problemas de seguir outros caminhos de conhecimento. Nesse caso, tratamos da pesquisa em saberes africanos-em-diáspora. A transmissão oral e visual é tida como uma marca comum às filosofias africanas das quais somos tributários. Elas também são encaradas como problema para determinadas pesquisadoras e pesquisadores, ao preferirem que suas produções sejam consequência do que elaboraram *sobre* e não *em* diálogo com os segmentos pesquisados.

Acontece que esse caminho alternativo para buscar referências é o mais seguro para entender o que elementos culturais herdados dos grupos étnicos vinculados ao tronco linguístico Bantu significam para o povo-de-santo dentro de sua própria cosmovisão. Uma vez que “as imagens produzem sentimentos, identificação, favorecem lembranças, [...] evocam memórias pessoais e visões de mundo” (WELLER; BASSALO, 2011, p. 285), seu uso é essencial para o estudo dos momentos ritualísticos em que as vestimentas são utilizadas, além de serem registros de seus elementos.

Os registros fotográficos foram analisados enquanto visualidades. Segundo Knauss (2006), é quando “a imagem e o significado visual operam”. Tal abordagem possibilita uma maior compreensão cultural, na medida em que os elementos representados estão no nosso universo de conhecimento possíveis de serem explicados em contato com praticantes do culto, levando em conta as particularidades de cada registro. Conforme afirmam Hernandez e Scarpaaro (2008, p. 62), “temos de entender que o sentido dado à imagem irá variar de acordo com os conhecimentos culturais de quem a interpreta, podendo ser bastante universal dentro de uma cultura dada, mas idiossincrática em outra.”

Para a interpretação das entrevistas, inicialmente optei pelo método de Análise de Conteúdo. Durante o processo de interpretação de informações e de escrita da pesquisa, entretanto, percebi que esse não estava sendo o método mais produtivo. Portanto, optei por outra abordagem do conteúdo provinda da entrevista realizada. Segui o modo candomblecista de apreensão de conhecimento, ouvindo e conversando, sem buscar sistematizar ou racionalizar tudo o que foi conversado.

Depois de muito ouvir e rever a transcrição feita, foi necessário entender o que há de segredo – e que não deve ser registrado –, o que é ensino histórico-artístico e o que é dito como fundamento do nosso culto. Isso foi tratado com cautela, de modo que não apresentarei tudo. Somente após todo esse percurso, então, as falas aqui citadas foram trazidas.

## CAPÍTULO 1 - QUESTÕES SOBRE O TRATO COM A HISTÓRIA BANTU NO BRASIL

Conforme Yeda de Castro, em *Towards a Comparative Approach of Bantuisms in Iberoamerica* (2008), os estudos africanos no Brasil foram iniciados por Nina Rodrigues, no fim do século XIX, em Salvador. Nesse período, a maioria da população negra da cidade era composta por escravos e alforriados de origem africana que trabalhavam na cidade e em trabalhos domésticos.

Dentre esse grupo negro de diversas etnias, uma maioria de iorubás mantinha contato direto com o Benin, aproveitando das trocas comerciais desse país com a Nigéria (A esse respeito, consultar a obra *Fluxo e refluxo: do tráfico de escravos entre o Golfo do Benin e a Bahia de Todos os Santos, dos séculos XVII a XIX*, Pierre Verger, 1987). Várias vezes ao ano, era comum que negociantes transportassem os “produtos da costa”, como roupas e colares, com o intuito de atender às demandas da população preta que aqui procurava manter os seus cultos.

De acordo com Nina Rodrigues, em *Os Africanos no Brasil* (1932), a língua iorubá já era ensinada aos negros na Bahia por outros que, vindos do trânsito Bahia-Lagos, haviam aprendido o iorubá por meio de missionários. O “dialeto nagô” surgiu, então, da necessidade de comunicação durante essas trocas intercontinentais e diárias, em que diversos africanos estavam concentrados em uma área urbana. Essa mistura entre português e iorubá ajudou a preservar a língua, além de mantê-la dentro das práticas litúrgicas.

Acontece que Rodrigues (1932) infelizmente não teve a mesma preocupação de registrar o ocorrido com outras línguas africanas na Bahia. Isso pode ter ocorrido devido à escassez de falantes no período em que fez a pesquisa. O deslumbre com essa presença majoritariamente iorubá, porém, fez com que ele concluísse que o povo nagô seria o mais numeroso e influente na Bahia.

É creditado ao supracitado livro, *Os Africanos no Brasil* (1932), trabalho póstumo de Nina Rodrigues, o despertar de interesse nos estudos afro-brasileiros. Conforme detalhado por Yeda de Castro (2008), outros pesquisadores, como Renato Mendonça e Jacques Raimundo, contribuíram para a pesquisa da influência das línguas africanas no português brasileiro, o que atraiu diversos investigadores de variadas áreas de estudo com reputação internacional – como Pierre Verger. A

relevância foi tamanha que se observa que os estudos científicos que vieram depois seguiram um mesmo caminho percorrido por Rodrigues, mesmo os que possuíam uma outra orientação. Esses estudiosos concentraram-se nas casas de candomblé de Salvador, onde a distinção da nação de Ketú é evidente. Trata-se de um enfoque que, apesar de historiográfico, apresenta-se nitidamente tendencioso.

Essa escolha historiográfica mostrou-se confusa e imprecisa, na medida em que outros estudos sobre cultura afro-brasileira foram desenvolvidos. Não haveria sentido que o povo nagô fosse tão ressaltado e a ele fosse atribuída uma certa pureza e superioridade, se, conforme Santos (1977), o povo nagô foi o último a se estabelecer no Brasil, no fim do século XVIII e início do século XIX. Segundo Oliveira (2015), os quilombos foram as primeiras manifestações culturais do povo Bantu em solo brasileiro, o que mostra a sua relevância e presença primária às outras etnias africanas neste país. Os termos quilombo, mocambo, nomes como Andalaquituche, Ganga Zumba, Zumbi, evidenciam a forte participação do povo Bantu na formação de Palmares. Nesse período histórico, não se constata a presença mais substantiva de membros da sociedade iorubana na Colônia.

Sobre a distribuição de povos africanos no Brasil durante a escravidão e uma linha do tempo de suas chegadas, Santos (1977) afirma que:

Enquanto os africanos de origem Bantu, do Congo e de Angola, trazidos para o Brasil durante o duro período da conquista e do desbravamento da colônia, foram distribuídos pelas plantações, espalhados em pequenos grupos por um imenso território, principalmente no centro litorâneo, nos Estados do Rio de Janeiro, São Paulo, Espírito Santo, Minas Gerais, numa época em que as comunicações eram difíceis, com os centros urbanos começando a nascer a duras penas, os de origem sudanesa, os Jeje do Daomé e os Nàgô, chegados durante o último período da escravatura, foram concentrados nas zonas urbanas em pleno apogeu, nas regiões suburbanas ricas e desenvolvidas dos estados do Norte e do Nordeste, Bahia e Pernambuco, particularmente nas capitais desses estados, Salvador e Recife. (p. 31).

Alinhado ao intuito de rever a superioridade nagô, Carneiro (1991, p. 20), explicitou que a constituição mais visível e acessível do candomblé de Ketú foi graças a um desenvolvimento regional do povo nagô. Para manter um culto organizado sob um regime escravatório, era necessário ao negro estar em contexto urbana, onde poderia ter dinheiro e liberdade. Logo, seria mais difícil para o escravizado em contexto rural florescer um culto.

Considerando a ocupação nagô nas cidades já no período tardio da escravidão, em que havia maior flexibilidade, não é por acaso que os nagôs conseguiram

estabelecer a sua religiosidade. Apesar dos enfrentamentos, não havia os mesmos percalços que os povos de matriz bantu viveram, que conseguiram lutar por respeito em um contexto hostil, cuja gravidade não se compara àquela vivida pelos nagôs.

Graças a descrita repetição de equívoco historiográfico, desenvolveu-se, erroneamente uma tendência a reduzir a história africana no Brasil a história do povo iorubá. Essa escolha historiográfica constituiria a nagocracia, termo cunhado por Prandi (1991) e descrito por Yeda de Castro:

Consequentemente, todas as tradições africanas foram descritas pela perspectiva iorubá. [...] o continente africano foi concebido como um único país, uma África "única", de língua e cultura iorubá, popularizou-se no Brasil, renegando a participação de outros povos africanos negros igualmente expressivos no processo de configuração do perfil da língua e cultura representativas do Brasil para um segundo plano (DE CASTRO, 2008, p. 81, tradução livre).<sup>3</sup>

A ascensão da nagocracia, complementando o argumento apresentado, foi percebida dentro dos cultos afro-brasileiros por Prandi (1991) a partir da relevância nacional de Joãozinho da Goméia. A sua morte teria sido, para o pesquisador, o início de uma disputa por atenção, já que Joãozinho foi, ainda em vida, uma forte figura pública que trouxe atenção para a sua tradição.

Em 19 de março de 1971, aos 57 anos de idade, morreu no Hospital das Clínicas de São Paulo Joãozinho da Goméia. Ocorreu então uma reviravolta de nações no candomblé em São Paulo. O angola entrou em baixa, e o queto se impôs, começando o período de predomínio desse candomblé nagô da Bahia, com grandes disputas sobre tradição, origem e legitimidade, tanto entre o povo-de-santo, quanto entre os antropólogos. (PRANDI, 1991, p. 101).

Sem disputar uma pureza ou domínio e sendo fundamento de Angola os mistérios e resguardo, o candomblé de Angola ficou renegado a segundo plano, assumindo os holofotes a nação de Ketú.

Foi a tese de doutorado de Yeda de Castro (*De l'intégration des apports africains dans les parlars de Bahia au Brésil*, 1976) que marcou uma redescoberta da importância bantu e sua repercussão no Brasil. Isso proporcionou uma expansão dos

---

<sup>3</sup> No original: "Consequently, all African traditions were explained through a Yoruba optic.[...] "conceiving the African continent as one singular country, a "unique" Africa, of Yoruba language and culture, became popular in Brazil meanwhile relegating the participation of other black African people equally expressive in the process of configuring the profile of representative language and culture of Brazil to a second plan".

estudos linguísticos no Centro de Estudos Afro-Orientais – CEAO, da Universidade Federal da Bahia, para línguas bantu (kikongo, kimbundo e umbundu) por meio da parceria com a National University of Zaire. Os seus esforços refletiram em uma reorientação metodológica nos estudos de etno-linguística, visando estudar mecanismos de integração entre o português da Bahia e as línguas bantu.

Destaca-se que o trajeto historiográfico com enfoque na cultura iorubana no Brasil evidentemente influenciou não só o campo dos estudos linguísticos. O interesse de Pierre Verger está nesse contexto de uma supervalorização da nação de Ketú e dos cultos iorubanos no Brasil, por exemplo.

Vejamos que há uma falsa imagem de que existe uma africanidade brasileira única inclusive nas artes, fazendo com que já existam pesquisas e estudos sobre as plasticidades e indumentárias do candomblé de Ketú. Podemos, ainda, perceber como as produções afro-brasileiras seguem imersas em uma afirmação inconsciente de que falar em diáspora e cultura africana, significa tratar de temáticas e cosmologia iorubana. Na grande mídia, a imagem de Exú, por exemplo, foi facilmente assimilada como oposição à cultura e pensamento colonial. Porém, onde está a imagem NZila?

Pouco, entretanto, se registra sobre a nação de Angola/Congo-Angola. Portanto, este trabalho se propõe a contribuir para a revisão histórica e representatividade Bantu dentro dos estudos artísticos relacionados às manifestações afro-brasileiras.

### **1.1. HIBRIDAÇÃO: MECANISMO DE DEFESA BANTU**

Após o entendimento científico de que a origem da humanidade foi em território africano, por um tempo foi buscada na África antiga uma pureza cultural originária das outras mais atuais. Segundo Oliveira (2015), foi a partir da perspectiva de que as sociedades africanas antigas seriam puras que surgiu a noção de sincretismo. Acerca do conceito de sincretismo religioso afro-brasileiro (1977), Valente define que

O sincretismo se caracteriza fundamentalmente por uma intermistura de elementos culturais. Uma íntima interfusão, uma verdadeira simbiose, em alguns casos, entre os componentes das culturas que se põem em contato. Simbiose que dá em resultado uma fisionomia cultural nova, na qual se associam e se combinam, em maior ou menor proporção, as marcas características das culturas originárias (VALENTE, 1977, p. 11).

Adiante, o autor também afirma que, originalmente entendido como uma explicação para mudanças culturais ao longo dos séculos, o sincretismo passou a ser uma coisa negativa, uma declaração de contaminação. É comum, entretanto, que organizações políticas e religiosas negras brasileiras se lembrem do sincretismo como processo creditado à opressão católica e à colonização no território brasileiro. Nesse sentido, não haveria em seu uso uma possibilidade positiva, tampouco respeitosa com as tradições reprimidas.

Com o intuito de falar sobre os processos de combinação realizados pelas minorias resistentes no Brasil, a nomeação de hibridismo tem sido desenvolvida. Trata-se de uma busca por revisão do teor problemático e pejorativo assumido por sincretismo.

A importância de descrever o processo de hibridação se dá pela necessidade de, ao analisarmos as indumentárias feitas dentro da Manzo Kalla Muisu, reconhecer que nem tudo ali demonstrado é de origem unicamente Bantu. Ademais, há elementos que não mantêm a original tradição Bantu, mas, sim, a hibridação ocorrida ao longo do tempo – dentro da tradição *Kasanje*. É devido a isso que há tantas similaridades entre as indumentárias de *munkisi* e orixás. Considerando que “na diáspora, o espaço geográfico da África genitora e seus conteúdos culturais foram transferidos e restituídos no ‘terreiro’” (SANTOS, 1977, p. 33), as relações entre nações desse culto têm acontecido como intercâmbios culturais. Cada nação, tradição ou comunidade assimila o que lhe convém, adaptando o culto.

Uma vez que o percurso histórico de desvalorização e de impasses enfrentados pelos povos de matriz bantu no Brasil foi descrito anteriormente, a compreensão de que a hibridação foi instintivamente utilizada como mecanismo de defesa, de resistência e de preservação de memória coletiva é uma conclusão plausível. Esse entendimento é expresso por Oliveira, quando diz que “Acostumados com as adaptações impostas pelo regime escravagista, os bantu aceitaram o espírito de hibridação como método de garantia de sobrevivência do capital religioso” (OLIVEIRA, 2015, p. 123).

Ademais, como tática de ilusão, a cultura Bantu se camuflou com o tempo, aparentando ter sido extinta. Foi uma forma de resistir aos olhares mortíferos do catolicismo português.

É interessante perceber o que parece ter sido uma imposição gradual nação de teologia e de modo de cultivar a todas as nações de Candomblé. Com o tempo as

liturgias individuais de cada nação começaram a se perder, rendidas ao modo iorubano de cultuar as suas divindades. Isso fez com que “Candomblé” se tornasse o nome dado ao culto dos orixás, formado ao longo do século XIX na Bahia (PRANDI, 2005), de acordo com o desenvolvimento da nação de Ketú, como já discorrido.

Esse processo de homogeneização não foi vivido sem prejuízo. Para o povo bantu, principalmente, percebe-se um forte impacto em sua cosmovisão e liturgia. Os *munkisi*, cultuados em África enquanto ancestrais da natureza, passaram a ser cultuados ao modo nagô, muito semelhante aos orixás. Alteraram-se os nomes, mas os atos de dança e a mitologia foram mantidos, por exemplo. Como bem descrito por Beniste (2002):

A cidade de Kétu, mais exposta às invasões pela sua localização vizinha na época, teve o seu povo escravizado e vendido aos mercadores negreiros. Assim, entre eles vieram sacerdotes religiosos para a Bahia. Os que aqui já estavam se juntaram aos que estavam chegando, conhecedores mais profundos da religião de Òrisà. E a palavra Kétu ganhou, então, entre os descendentes africanos, o sentido de reunião, reencontro entre todos, e passou a definir a modalidade de culto a ser seguida. Definindo melhor, podemos afirmar que aqui aportaram a partir de 1790 aproximadamente, em levadas sucessivas, trazendo entre eles sacerdotes religiosos e gente conhecedora de suas tradições vivas, sem outras influências, em contraste com aqueles que aqui já estavam confundidos com a cultura dominante. Esta é uma das razões principais de eles imporem seu modelo religioso, tudo devidamente absorvido, inclusive muitas de suas divindades que foram usadas sob outras denominações. Isto proporcionou condições de todas as modalidades de Candomblés terem uma forma de culto, quase idênticas. (BENISTE, 2002, p. 19).

Desde Edison Carneiro (1991) a Prandi (2005), há uma tese de que os terreiros bantu adotaram os orixás e apenas transliteraram seus nomes para o kimbundo ou kikongo. Sobre essa suposta transposição bantu, Prandi afirma:

Essa modalidade banta lembra muito mais uma transposição das religiões sudanesas para as línguas e ritmos bantos do que propriamente cultos bantos da África Meridional, tanto em relação ao panteão de divindades e seus mitos como no que respeita às cerimônias, à organização sacerdotal e aos procedimentos iniciáticos (PRANDI, 2005, p. 124).

Entretanto, teoricamente, segundo Néstor Canclini (2013), a hibridação não é um processo impossível de ser remediado. É possível hibridizar-se por uma necessidade histórica, mas, após o momento de necessidade, seguir em caminho oposto, desfazendo a hibridação.

Sobre as indumentárias de nossa *manzo*, Tatetu Kanamburá afirma que, após a mudança de raiz de tradição de nossa família, uma busca de desorubanzar<sup>4</sup> nosso culto foi iniciada. O corrente processo de des-hibridação é similar ao levante por abandonar o, assim chamado, sincretismo vivido pelos terreiros de Ketú no fim do século XX. Vemos um exemplo disso no noticiário “Candomblé rompe de vez com o sincretismo” (CONSORTE, 1999), em 29 de julho 1983, no Jornal da Bahia. Trata-se de um manifesto assinado por Menininha do Gantois, Stella d’Oxóssi, Telê de Iansã, Olga de Alaketu e Nicinha do Bogum Axé, ialorixás afamadas, lutando contra o sincretismo religioso.

---

<sup>4</sup> Nome dado por meu sacerdote, Tatetu Kanambura, ao processo de emancipação cultural da nação Angola de certos costumes e tradições da nação de Ketú, herdadas historicamente no processo de hibridação.

## CAPÍTULO 2 - INDUMENTÁRIAS: A TRANSFORMAÇÃO DO CORPO EM TRANSE

Chamamos de indumentária a união entre a vestimenta, que corresponde aos tecidos que cobrem o corpo do iniciado em transe, e a paramenta do *nkisi*. Isso inclui os adornos e demais elementos que a divindade carrega, simbolizando a sua energia enquanto divindade.

A indumentária do candomblé ressignifica corpos, os tornando parte ritualística. Uma indumentária guarda narrativas e faz parte da composição de uma memória cultural, tramada por processos carregados de herança africana e colonial. Além disso, o fazer das indumentárias é um conhecimento oral, como qualquer fundamento do Candomblé. Trata-se de um conhecimento que pode ser entendido como um patrimônio cultural ambíguo, ou, mais especificadamente, “a relação entre a cultura imaterial e material, sendo os conhecimentos que o produzem e as relações que circundam esse fazer, representantes da cultura imaterial e a vestimenta final, uma importante representante da cultura material” (RAMOS; SANTOS, 2021, p. 46)

O uso das indumentárias se dá especialmente em ocasiões festivas. Nessas cerimônias, *munkisi* que têm alguma participação ou relevância maior são vestidos a fim de que o transe do iniciado seja posto em segundo plano. Mesmo os *munkisi* que não usam do *filá*, fios de miçanga que cobrem os olhos e parte do rosto, dificilmente dançam no salão do terreiro com seus rostos totalmente expostos. Caçadores, como *Nkongobila* e *Mutakalambô*, por exemplo, usam seus chapéus de um modo que, raramente, possamos ver a sua expressão por completo.

É importante dizer que um *nkisi* não necessita de sua indumentária para que esteja presente. No dia a dia de uma roça de candomblé angola, é comum que se façam presentes sem necessariamente haver uma demanda de vestirem-se com todos os seus aparatos. Assim sendo, as indumentárias são um luxo, utilizadas com certos tipos de tecido e vestidas pelos fiéis apenas em ocasiões especiais.

Evidentemente, porém, ao estar trajado com suas vestes, o modo de dançar da divindade altera. São muitos os tecidos envolvidos na roupagem, portanto, muito a ser administrado no que se refere à performance das pessoas iniciadas durante as celebrações públicas. Estas vestes são constituídas por bombacha ou calçolão,

saiote, banda (um tecido amarrado sobre os ombros) e, para *munkisi* masculinos, grandes laços para os lados e para trás.

Impacto semelhante no modo de dançar acontece ao usarem de suas paramentas. Em alguns casos, a paramenta traz mais peso ao corpo do que outros elementos que a divindade carrega de maneira despercebida. A exemplo, há a paramenta de *Kavungo*, composta por uma grande cobertura de palhas-da-costa, o que, além de visivelmente encantador e com grande movimento a cada gesto, muda a expressão do corpo do iniciado em transe. Conforme Ramos e Santos (2021), “no corpo, ou por meio dele, manifestam-se o mundo do invisível habitado por deuses e ancestrais que podem voltar à terra durante o transe ritual, e do visível habitado pelos vivos” (p. 49).

Em outros casos, como caçadores, o uso de um *tota* (pequeno arco e flecha), motiva a mudança do gesto durante certos momentos de sua dança, chamados de “atos”. Atos são as divisões das encenações feitas pela divindade presente, sendo acompanhados por cantigas específicas. No caso de um *nkisi* caçador, por exemplo, quando utilizando de suas paramentas – dentre elas o supracitado arco e flecha –, ao chegar o momento do “ato da caça”, vemos o *tota* ser utilizado como uma arma branca no ar, sem que alcance ou toque em alguém. Ou seja, na dança é apenas simbolizando que o *nkisi* está caçando.

Com esse breve relato, pode-se ter alguma ideia da complexidade que um simples objeto pode tomar quando dentro de um contexto sagrado afro-brasileiro, passando a ser ressignificado por aquela manifestação religiosa.

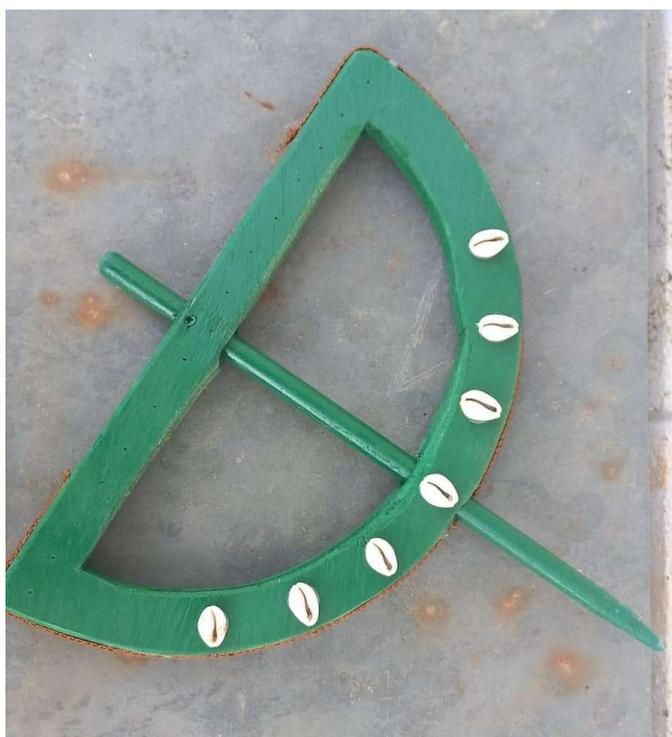
A estrutura das indumentárias é conceitual, no sentido de que é rica em conceitos culturais que necessitam de aplicação. Portanto, não são feitas ao acaso, segundo a vontade de quem as confecciona. Tal estrutura é o que fornece os elementos essenciais para a compreensão dos significados da presença daquele *nkisi* em terra.

É importante levar em consideração a dimensão simbólica desse conjunto de trajes, sendo a partir de um estudo estético, objetos de leitura visual, baseados em conceituações que sofreram mudanças e ainda continuam se transformando. Desta maneira, são resultados de transformações e difusões

culturais, possuindo seu mérito histórico! (ALMEIDA; CARDOSO; SANTOS, 2016, p. 39)

Ainda tendo o *tota* como exemplo, em seu contexto ritualístico, percebemos como o trabalho artístico cumpre uma função religiosa, mas vai além. Para um *nkisi* caçador, a cor, tamanho e material do pequeno arco e flecha são significantes, mas não decisivos. Ele não deixará de dançar ou fazer o “ato da caça” se não estiver com o pequeno arco feito. Isso pode ocorrer até mesmo durante o seu nascimento, mesmo que seja um momento festivo e esteja com a sua vestimenta.

**Figura 1 -Tota de Mutakalambô, nkisi da caça e da fartura.**



Fonte: Acervo pessoal de Tatetu Kanamburá

O nascimento de um *nkisi* diz respeito à iniciação do *muzenza* que, após iniciado no candomblé, está apto para entrar em transe e manifestar uma divindade. Na cerimônia que marca o nascimento daquele *muzenza*, até então chamado de *ndumbe* (não iniciado, mas pertencente à comunidade), ocorre a saída de luxo, na qual o *nkisi* é apresentado pela primeira vez com a sua indumentária completa, usada

por ele até a maioria do *muzenza* (quando completa sete anos de iniciado e cumpre com as suas obrigações, sendo a indumentária aprimorada).

Sobre a dedicação em participar da continuidade da preservação da memória afro-diaspórica, Almeida, Cardoso e Santos (2016) vão dizer que os esforços pela exatidão em reproduzir certos elementos, tão recorrentes, não é irracional, pois na “estética, a visualidade dos trajes é de fundamental importância, seguindo uma estrutura básica, de cores, nós, laços, símbolos, acarretando os trajes como representação cheia de atributos, em busca de um esforço visual. (ALMEIDA, CARDOSO E SANTOS, 2016, p. 32)

A preciosidade estética exercida por quem faz as indumentárias de *munkisi*, especialmente as paramentas, busca agradar, também, os olhos da comunidade que cultua aquela divindade. A importância da percepção da comunidade se dá por conta de como a indumentária está de acordo com a tradição. Na introdução deste trabalho, discorri brevemente sobre a existência de nações de Candomblé, cada uma com suas divindades, cosmovisões e cultos. Acontece que dentro das nações há, ainda, as raízes. Essa segunda camada de composição e organização religiosa determina, também, os modos de fazer e usar as indumentárias utilizadas por *munkisi*.

A partir disso, certas preocupações e escolhas estéticas vão variar de tradição para tradição. O modo de pensar as indumentárias da tradição Tumba Junsara pode ser diferente do nosso modo *Kasanje*, na Manzo Kalla Muisu – bem como também pode haver similaridades. As roupas de *munkisi* de minha *manzo* (casa), assim como de tantos outros terreiros de diferentes nações, são feitas pelos próprios membros da comunidade. No nosso caso, a grande maioria é feita por nosso *Tatetu ria Nkisi* (pai de santo), o que não impede que mais de uma pessoa participe do processo de confecção. Enquanto *ndumbe*, participei da confecção de algumas paramentas, mas sem me envolver com a costura dos tecidos (comumente feita em nossa *manzo* pelo até então *muzenza* Nvúamaza). É justamente dessas minhas experiências que surge uma parte das imagens utilizadas para falar sobre o desenvolvimento de algumas paramentas.

Por fim, ao contemplar uma indumentária de *nkisi*, temos a oportunidade de enxergar – por meios dos elementos visuais ali postos, assim como pela sua frequência e destaque dentre os outros – as lembranças de suas histórias. Devido à

hibridação exercida pelo povo bantu no Brasil, entre outros aspectos, os mitos religiosos dos *munkisi* são muito semelhantes aos mitos iorubanos sobre orixás. De todo modo, para além dos mitos, pode-se perceber um desenvolvimento da história do culto, notável nas mudanças de tecidos ao longo das décadas.

A expressão visual das indumentárias não se reduz a uma função, já que não é essencial e não é puramente estética, uma vez que seu uso está atrelado à liturgia de um culto. Assim sendo, a afirmação de que as vestimentas, paramentas e adornos são obras de arte não é falsa. Nesse sentido, é possível afirmar que as indumentárias agregam dimensões estéticas e ritualísticas, sendo necessário dizer que, nas tradições de matrizes africanas, a produção de um objeto único e exclusivamente artístico é improvável.

## 2.1. OS TECIDOS DAS VESTIMENTAS

Vestir um *nkisi* é um ato de amor e de devoção, e não apenas uma contribuição ritualística. Uma vez que cada *nkisi* tem suas vestimentas e paramentas, zelá-las demonstra respeito à divindade; também se exige devoção por quem está responsável por “vestir o santo”, como chamamos essa ação.

As rendas são, talvez, a matéria mais encontrada nas vestimentas dos adeptos do Candomblé. Há um percurso histórico de demarcação social pelas vestes que, possivelmente, explica o valor dado aos tecidos luxuosos – como as rendas –, assim como o imaginário criado em torno deles dentro dessas comunidades tradicionais de matriz africana.

Desde a segunda metade do século XV, havia uma legislação portuguesa sobre a permissão do uso de roupas às diversas categorias sociais. No fim do século XVII e começo do século XVIII, houve uma regulamentação do modo de vestir das escravizadas nas colônias portuguesas. A “pragmática contra o luxo” (1749), de Dom João V, proibiu o uso de renda em Portugal e suas colônias, além de proibir aos escravizados vestimentas que tivessem luxo, para que não se vestissem como os brancos (LARA, 2017). Com a regulamentação das vestes, o governo visava reafirmar

a ordem social, reiterando visualmente os privilégios e facilitando o reconhecimento do status social a qual alguém pertencia. Entretanto, essa marca social pelas vestimentas não era apenas europeia. Conforme lembrado por Mendes (2012), a partir do relato de Giovanni Anónimo Cavazzi, no Reino do Congo durante o século XVII havia uma diferenciação entre a corte e plebe por meio das vestimentas:

O rei compunha sua figura de modo a transmitir magnificência, trocava frequentemente as alfaias e compunha seu visual, além dos panos vistosos, com argolas nos braços e pescoço, além de colares de corais, pérolas, correntinhas de ouro, crucifixos e relíquias para se preservar das feitiçarias. Sobre essa composição, vinham o manto e a coroa, próprios dos reis europeus. Os grandes do reino, por sua vez, se vestiam de modo semelhante ao rei, com exceção do manto e da capa, mas se encontrava a mesma suntuosidade dos tecidos, como os veludos e damascos (MENDES, 2012, p. 98).

No reino do Kongo havia um grande apreço por tecidos locais, de modo que os tecidos estrangeiros não tinham maior prestígio. Lá, havia uma produção exemplar de tecidos, como os feitos a partir da árvore sanda; e o pano *mpusu*, feito a partir das fibras de uma palmeira de mesmo nome. Este último era tão apreciado que servia até mesmo como moeda local (MENDES, 2012, p. 99).

[Na região do Reino do Congo do século XVII] Os tecidos e vestimentas assumiam um papel tão importante para os nobres, que existia inclusive um encarregado especial, dentro da corte, para cuidar pessoalmente do “guarda-roupa” do príncipe. Esse oficial, denominado *ilunda*, raramente se afastava, e para esse cargo eram nomeadas somente pessoas de confiabilidade comprovada, e escolhidas invariavelmente entre os membros da família. Considerando o valor que os tecidos carregavam, normalmente se tornavam itens de destaque nas heranças, ao lado de guarda-chuvas, especiarias do oriente e corais (MENDES, 2012, p. 101).

Logo, a ênfase no modo de se vestir enquanto delimitador social já era uma característica presente no povo bantu antes mesmo de serem escravizados. Assim, a demonstração visual da hierarquia do Candomblé por meio das vestes foi desenvolvida, uma vez que o culto foi formado no Brasil, segundo os processos de hibridação. Aqui, os seus costumes enquanto escolha de tecidos foram adaptados para o novo território e o novo comércio.

Por mais que essa diferenciação têxtil seja mais perceptível pelas roupas dos adeptos, também é presente, em nossa família, nas vestimentas de *munkisi*. Tecidos luxuosos e mais trabalhados, com rendas caras e detalhes mais sofisticados, são reservados aos *munkisi* de adeptos “mais velhos” (expressão que diz respeito a quem, após iniciado no candomblé, completou o ciclo de sete anos desde a iniciação com as suas obrigações devidamente cumpridas).

## 2.2. A “REAFRICANIZAÇÃO” E O USO DE TECIDOS AFRICANOS

Por mais que muitos dos tecidos da moda europeia colonial sejam assimilados pelo candomblé e continuem a ser utilizados, atualmente observamos um crescente uso dos chamados “tecidos africanos”. Isso se deve a um processo nomeado de “reafricanização” do Candomblé – originalmente chamado de africanização (PRANDI, 1998) – cada vez mais intenso.

Para Reginaldo Prandi (2001), a africanização trata de um conjunto de tentativas de retomada dos valores africanos tradicionais, além dos esforços para resgatar conhecimentos culturais perdidos durante o trânsito escravatário do atlântico. Tais movimentos de busca a um passado africano visam uma tradição que tenha a africanidade no centro, assim, a dessincretização andaria junto a esse processo. Com tais esforços, a procura por aprender as línguas africanas antigas e seus costumes culturais ganharam destaque, bem como os produtos africanos. Acerca do significado desses esforços por uma descolonização, Araújo e Cruz (2020) afirmam que:

Se levarmos em consideração o fato do desenvolvimento do candomblé no Brasil ter sido marcado, entre outros fatores, pela necessidade dos grupos negros em reelaborarem a sua identidade religiosa sob as condições nada favoráveis da escravidão e, logo em seguida, do abandono social, é possível encarar o movimento de reafricanização também como uma estratégia política na qual o retorno às raízes africanas representa a busca da origem e da autenticidade do ser negro (ARAÚJO; CRUZ, 2020, p. 9).

Nesse contexto de retorno às africanidades a partir de 1960, os tecidos Wax Print assumiram a posição de maior valor dentro do Candomblé, comumente chamados de “tecido africano”. Ainda que tenham chegado ao Brasil na década de 1910 (LIMA, 2013), ganharam imenso valor, de modo que, atualmente, se faz mais presente que as tecelagens tradicionais africanas, como os tecidos Aso Oke. O nome do tecido varia conforme a região da África que o utiliza, podendo ser chamado de capulana, fancy print, ankara, entre outros.

O termo Wax Print foi cunhado devido ao processo que o origina, chamado de “estamparia por reserva”. Nele, as regiões do tecido que não devem receber cor são isoladas e reservadas. Esse processo teria se desenvolvido a partir do processo batik de estamparia, provindo de Java (LIMA, 2013). Segundo Lima (2013), na década de 1940, os tecidos Wax Print começaram a ter estampas apenas de um lado do tecido, além de passarem a receber mais cores, o que o levou a tornar-se mais popular entre as variadas classes sociais africanas, que não as elites da África Ocidental e Central. A respeito desse momento de mudança e busca por ampliar a sua presença no mercado, Silva (2017) afirma que as primeiras estampas revelavam inspirações de correntes europeias justo após o interesse europeu por importar esses tecidos.

Segundo Lima (2013), há um percurso de mercado que fez com os tecidos batik se tornassem interessantes para países europeus, que importaram os tecidos durante o século XVIII. Lima (2013) diz que, no final do século XIX, diversas empresas europeias se propuseram a adaptar o processo de confecção de batik para um procedimento mais industrial. Investir no mercado africano foi uma escolha estratégica, mas, agora feitos por método industrial, sofreram resistência de importação pelo seu público original, a Indonésia (OKASAKI, 2021).

Para chegar ao Brasil, porém, esses tecidos têm necessitado, em grande parte, de uma ponte comercial com países africanos, como Angola, Costa do Marfim e Benin. Contudo, sua importação também é feita a partir de outros países fora do continente africano, como Holanda e China.

Em nossa *manzo*, temos o privilégio de ter uma *muzenza* como revendedora de ankaras (maneira que chamamos os tecidos Wax Print em nossa casa). Kindalú, nome iniciático de Fabíola Cristina, começou a vender os tecidos em 2021, abrindo a loja virtual e itinerante Kindalú Tecidos. Segundo ela, que já tinha experiência com

vendas, o incentivo para começar a loja veio durante uma conversa com o caboclo Serra Grande, encantado (assim chamados indígenas e boiadeiros dentro do culto a Caboclo) do Pai Pequeno de nossa *manzo*, cargo abaixo do sacerdote. Ela contou-me sobre essa conversa dizendo: “ele me perguntou por que eu não vendia panos? Foi literalmente assim. Conversei com ele num sábado. Só fui atrás na quarta-feira, onde postei imagens no status do WhatsApp e vendi de quarta à sexta 40 peças”<sup>5</sup>.

Ao questioná-la sobre a sua história com ankaras, Kindalú me respondeu:

A minha história com tecidos começou num dia que fui ao CCBB e estava tendo uma Feira com tema Afro. [...] Fui em várias barracas e me apaixonei pelos tecidos. Um mais lindo que o outro. Quando fui ver o preço do metro, vi que não era para mim. Não tinha dinheiro para comprar. Daí para frente, coloquei na cabeça que se eu fosse abrir um negócio, venderia tecidos. Venderia tecidos com preços justos com o intuito de popularizar a *ankara* Africana em Brasília<sup>6</sup>.

As fotos a seguir de *munkisi* vestindo ankaras mostram alguns dos tecidos que já foram vendidos por ela para adeptos de nossa casa. O uso de ankaras na Manzo Kalla Muisu é naturalizado. São comumente utilizados até mesmo no dia a dia de funções por *muzenzas* que possuem esse direito. Isso, porque, somente a partir de uma certa idade de iniciado que se pode usar roupas “estampadas”, como chamamos em nossa família *Kasanje*. A regra é diferente para as divindades. A grande parte dos *munkisi* nascidos em nossa casa, até esse momento, já tiveram a sua primeira apresentação pública com vestimentas feitas com ankaras. Quando se trata das vestimentas das *nkisianas* (*munkisi* femininas), contudo, o seu uso é menos recorrente. Já nas vestimentas dos *munkisi* masculinos, seu uso é quase regra.

---

<sup>5</sup> Kindalu (Fabíola Cristina), *muzenza* da Manzo Kalla Muisu. Entrevista feita para esta pesquisa.

<sup>6</sup> Em entrevista feita para esta pesquisa.

**Figura 2 – Saiote do *Nkisi Mutakalambô*.**



Fonte: Lukambila (Brenda Paixão), *33uzenza* da Manzo Kalla Muisu

**Figura 3 – Saiote do *Nkisi Tempo***



Fonte: Lukambila (Brenda Paixão), *muzenza* da Manzo Kalla Muisu

Figura 4 – Saiote do *Nkisi Kavungo*.



Fonte: Lukambila (Brenda Paixão), *34uzenza da Manzo Kalla Muisu*

### 2.3. OUTROS TECIDOS E LAÇOS

Por mais que haja uma preferência pelo uso de ankaras para a confecção das vestimentas de nossas divindades, acontece de utilizarmos outros tecidos, também. Na foto a seguir, há um exemplo a partir da vestimenta do *Nkisi Nkongobila*, sendo o seu saiote feito de tecido malha arrastão. Importante ressaltar que essa foi uma vestimenta ganha, sem ter sofrido modificações em nossa casa.

Figura 5 - *Nkisi Nkongobila* vestido



Fonte: Lukambila (Brenda Paixão), *muzenza* da Manzo Kalla Muisu

Nessa peça, o tecido em um tom mais escuro de verde – chamado por nós de “laço” – com os “bicos” (como chama o *muzenza* Nvúamaza, costureiro responsável pela grande maioria das nossas vestimentas) amarelos do mesmo tipo que o “bico” do saio foi feito com tecido jacquard. Importante dizer que há saioes, ou até mesmo saias de *munkisi*, feitos com fita, também.

Um dos elementos da vestimenta são os *atakans*, amarrados conforme a energia masculina ou feminina do *nkisi*. Na foto anterior, bem como na foto a seguir, podemos ver que geralmente há dois *atakans* amarrados, formando laços nas pontas, cada qual em um lado do *nkisi*, somados a um amarrado para trás. A sua contagem pode variar nos *munkisi* dos mais velhos.

Figura 6 - Detalhe dos laços do *Nkisi Mutakalambô*



Fonte: Lukambila (Brenda Paixão), *muzenza* da Manzo Kalla Muisu

Os *atakans* e *saiotes* são confeccionados com “bicos”. A escolha das cores tanto dos tecidos quanto dos acabamentos é feita de acordo com o *nkisi*. Cada divindade tem as suas preferências por cores, as quais deve prevalecer em sua vestimenta. Elas são consultadas pelo sacerdote e orientadas a quem for costurar. Na foto acima, entretanto, no registro dos laços do *Nkisi Mutakalambô*, é perceptível que os *atakans* foram feitos, também, em ankara, tecido fornecido por Kindalú.

O modo de vestir os *atakans* varia conforme a energia da divindade, como já dito. Assim, nas fotos a seguir, temos exemplos de como eles podem ser usados por *nkisinas*. Nelas, há um laço para a frente, oposto ao laço amarrado para trás em *munkisi* masculinos.

**Figura 7 - Detalhe dos laços da *Nkisiana Ndandalunda*.**



Fonte: Lukambila (Brenda Paixão), *muzenza* da Manzo Kalla Muisu

**Figura 8 - Detalhe dos laços da *Nkisiana Ndandalunda*.**



Fonte: Lukambila (Brenda Paixão), *muzenza* da Manzo Kalla Muisu

Nessa última foto, vemos um laço feito com tecido percal, feito de algodão, mostrando que as escolhas de tecido são variáveis. Uma vez que já participei desse momento de compra e de escolha dos tecidos para o nascimento de novos *munkisi*,

sei que a cor e/ou estampa tem maior importância do que o tipo de tecido. Evidentemente o sacerdote mantém-se preocupado com o valor, evitando tecidos demasiadamente luxuosos.

Retomando a introdução desta pesquisa, cada elemento, cor e tecido é fundamental para contar a história daquele *nkisi* que estará vestido. Sendo assim, há uma responsabilidade com a memória da comunidade na qual aquele *nkisi* irá nascer. Quando ele já nasceu, mas vai ser vestido em outra casa, as questões acerca de sua vestimenta e paramentas são outras, incabíveis aqui.

## 2.4. A COSTURA DAS VESTIMENTAS

Após a escolha dos tecidos, levando em conta todas as necessidades já citadas, é chegada a etapa de costura das vestimentas. Em nossa *manzo*, a grande maioria das roupas de *munkisi* foram costuradas pelo *muzenza* Nvúamaza (Victor Aurélio). Ao ser questionado sobre como se deu o desenvolvimento de seu empreendimento (a Boutique Legbara) focado em costura de roupas para o povo-de-santo, mas sem limitar-se a esse nicho, ele respondeu:

O Ateliê Legbara [como ainda era chamado na época em que se deu esta conversa] começou de um propósito de produzir roupas para o povo de terreiro, do candomblé, no exercício de autonomia e sustentabilidade da minha família, da minha comunidade. Iniciei meus estudos em moda e costura com meu Pai de Santo e segui investindo em ampliar meu processo criativo não só para atender as necessidades do cotidiano de nossa filosofia e modo de viver, mas também para a vida civil, na sociedade que nos engloba. Assim, o Legbara foi crescendo como um empreendimento que foi abrindo um leque de opções, inspirado em necessidades reais e nobres, saindo das roupas de candomblé para as roupas civis<sup>7</sup>.

Nesse trecho, temos um semblante da relevância da vida em uma comunidade de Candomblé, atingindo outros lugares da vida do adepto, não estando restrita ao exercício religioso. Assim como ocorreu com Kindalú, ao ver uma necessidade de nossa comunidade e buscar saná-la, Nvúamaza se tornou uma figura essencial durante o processo de confecção das vestimentas que nossas divindades vestem. É

---

<sup>7</sup> Nvúamaza (Victor Aurélio), *muzenza* da Manzo Kalla Muisu. Entrevista feita para esta pesquisa.

evidente que houve irmãos de santo que optaram por comprar as vestimentas de seus *munkisi*, mas foi uma minoria.

Nvúamaza participa, ocasionalmente, das compras de tecido, juntamente ao nosso *Tatetu*. Com isso, é uma das primeiras pessoas a saber sobre as particularidades de cada *nkisi* que nasce em nossa casa, o que influencia na costura e nos palpites de que tipos de tecido usar. Saber do caminho da divindade interfere em como os detalhes e acabamentos serão executados por ele.

## **2.5. BREVES OBSERVAÇÕES SOBRE AS SIMILARIDADES ENTRE NAÇÕES E “BANDAS”**

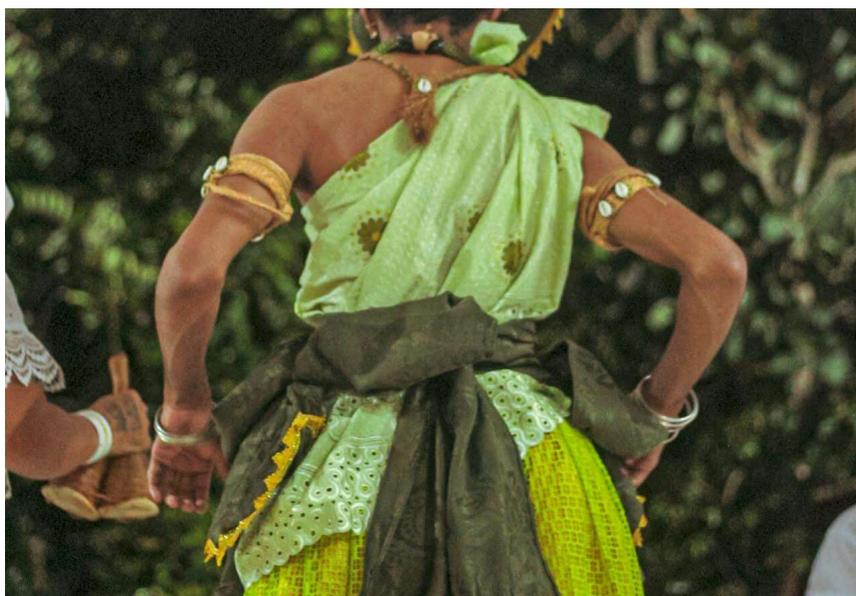
Devido ao processo de hibridação, as cores atribuídas a cada *nkisi* são semelhantes – quando não as mesmas – que as atribuídas a orixás no Candomblé de Ketú. O que há de diferente – nesses casos de intensa semelhança – são os significados.

Para o Candomblé de Ketú, é comum que Oxum, por exemplo, uma orixá da beleza, vista um tom forte de amarelo. O mesmo acontece com a *Nkisiana Ndandalunda*, força das águas doces e divindade da beleza; em nossa tradição, há uma predominância de forte amarelo em suas vestimentas. Em alguns casos, porém, há o acréscimo de outras cores de acordo com o caminho e particularidades daquela divindade (conferir Imagem 8).

A divergência mais visível está nas cores de *Mutakalambô* e *Nkongobila*. Devido a sua relação com a mata, possuem verde dentro de sua paleta. Já na nação de Ketú, Oxóssi (orixá da caça e fartura) comumente veste azul turquesa e Logun Edé (orixá da riqueza e fartura) veste azul com dourado.

As “bandas”, por sua vez, são tecidos retangulares amarrados de forma a cobrir o torso de um *nkisi* masculino. Ora uma, ora duas bandas, a escolha por quantas que serão utilizadas cabe à própria divindade. Nesse caso, a escolha do tecido segue os mesmos critérios que os anteriormente apresentados para os saíotes e laços, dando maior importância a como ele participa da história daquela divindade. A seguir, temos duas fotografias, em que, na primeira, o *nkisi* usa de uma banda, enquanto no segundo registro, o *nkisi* veste duas.

**Figura 9 - Nkisi Nkongobila de costas**



Fonte: Lukambila (Brenda Paixão), *muzenza* da Manzo Kalla Muisu

**Figura 10 - Detalhe das “bandas” do Nkisi Mutakalambô .**



Fonte: Lukambila (Brenda Paixão), *muzenza* da Manzo Kalla Muisu

## **CAPÍTULO 3 - AS PARAMENTAS NA COMUNIDADE DA MANZO KALLA MUISU**

Entendemos tudo o que não é tecido como paramenta. Qualquer elemento que não cumpre a função de cobrir o corpo apenas complementa os tecidos. As vestimentas, porém, não necessitam tanto de uma identidade, de uma visível exclusividade. Já as paramentas, em nossa família, são pensadas e executadas para tornar a aparência do *nkisi* única e rica em detalhes misteriosos que não são anunciados.

Em nossa família, não há uma separação objetiva no processo de fazer vestimentas do de fazer paramentas. A confecção de ambas tem uma centralidade comum: deixar traços do caminho daquele *nkisi* que a usará. Nas paramentas, porém, há uma preocupação com detalhes mais particulares, em que, nesse processo de tornar a aparência do *muzenza* e o *nkisi* vestido mais única, há uma continuidade do ofício sacerdotal, no sentido de que é um processo artístico que exige não só conhecimento manuais, mas também comunicação e conhecimento sobre as divindades.

Quando tínhamos outra raiz que não a *Kasanje*, Goméia, as indumentárias eram quase que cópias de um mesmo molde. Com a mudança de tradição, porém, começamos um processo de desorubanização, conceituado por Tatetu Kanamburá como um distanciamento da tradição iorubana e uma aproximação com a tradição angolana de Candomblé.

A desorubanização levou a nossa família a se preocupar em entender e demonstrar o caminho do *nkisi* nas indumentárias. Foi um processo também vivido como um resgate bantu.

### **3.1. A CONFECÇÃO**

Para confeccionar as paramentas, utilizamos de todo tipo material, desde que cumpra seu objetivo artístico-religioso. Como exemplo disso, já houve um chapéu do

*nkisi Mutakalambô* feito com papelão e coberto por tecido e detalhes. O que nos importa é demonstrar a identidade do *nkisi*, "a paramenta funciona como um CPF"<sup>8</sup>.

Esse caráter familiar das paramentas utilizadas pelos *munkisi* de nossa *manzo* traz consigo, também, limitações. Ainda que optemos por uma rusticidade, algo valorizado em nossa tradição, na maioria das vezes a falta de conhecimento sobre o manuseio de metais nos limita. Com isso, recorreremos a outros materiais, mesmo os que não imitam a aparência metálica.

Tatetu Kanamburá<sup>9</sup> descreve a existência de quatro processos para a existência de uma paramenta para um *nkisi*: 1. paramenta comprada; 2. paramenta ganhada por mais-velhos de outras casas de Candomblé; 3. paramenta moldada por alguém de fora da nossa família, mas decorada em nossa casa. 4. paramenta realizada desde o início por alguém de nossa casa.

Acerca desse trato com paramentas vindas de fora, o que se mostra interesse enquanto processo e concretude artística é que, com uma mudança simples de elemento, alteramos completamente o seu significado e enredo com um *nkisi*. Em casos como adaga e lança utilizados por um *nkisi*, por exemplo, adicionar um búzio que seja já muda toda a sua ligação. O processo exige não apenas um repertório visual de *munkisi*, mas, também, sensibilidade religiosa.

Ao tratar de questões como as supracitadas, entramos em um campo de difícil compreensão para a História e Teoria da Arte: o da religiosidade afro-brasileira. Como as paramentas são elementos que individualizam uma divindade, é necessário saber o que o *nkisi* deseja. Para tal, é preciso uma comunicação com ele, nem sempre feita pelo jogo de búzios (tradicional oráculo do Candomblé). É importante lembrar que os *munkisi* são a própria força de elementos da natureza, como o ar, o fogo, o tempo etc. A comunicação com eles, para nós, não é vista como dificultosa. Pelo contrário, para os adeptos, são divindades acessíveis. Contudo, essa relação exige sensibilidade.

Durante a confecção de uma paramenta, é comum que conversemos "sozinhos", indagando diretamente ao *nkisi* qual a sua vontade. A resposta pode vir de vários modos e é a partir dessa conversa que trabalhamos. Outra necessidade do processo é a de visualização do resultado, ou seja, pensar na harmonia entre paramentas e vestimentas, assim como imaginar como ambos irão se comportar junto ao corpo do iniciado. Assim como as indumentárias, as paramentas estão submetidas

---

<sup>8</sup> Tatetu Kanamburá, sacerdote da Manzo Kalla Muisu. Entrevista feita para esta pesquisa.

<sup>9</sup> Em entrevista feita para esta pesquisa.

a uma estrutura conceitual afro-diaspórica que as formaliza, a fim de que seus significados sejam compreensíveis.

Sobre a junção indumentárias e corpo, Tatetu Kanamburá diz que exercitar essa visualização facilita alcançar a materialização do *nkisi* quando o iniciado estiver em transe, pois, assim, projetamos o resultado desejado e conseguimos alcançá-lo com maior facilidade.

Já sobre as mudanças nas paramentas ao longo das décadas, Tatetu Kanamburá afirma que, antigamente, era costume que todos os *munkisi* tivessem elementos de metal. De todo modo, o teor rústico que já existia se manteve. “Pra gente, onde há vaidade, não há fé”<sup>10</sup>; é como um manifesto angoleiro sobre a constituição de nosso culto. Em outro momento, ele diz que essa contínua atenção à rusticidade nas indumentárias se deve ao nosso cuidado de que a manifestação do *nkisi* (transe do iniciado) seja o mais importante, não a aparência.

Há uma duplicidade de valor devido a todo o cuidado em fazer as indumentárias sem tê-las como centro e, ao mesmo tempo, sem que haja uma falsidade. Certas coisas no Candomblé apenas são ambíguas, confusas ou misteriosas. Essa lembrança persistente de que precisamos da rusticidade é, portanto, um mecanismo para evitar que façamos das indumentárias algo carnavalesco, demasiadamente chamativo. Ou seja, atentamo-nos com a linha tênue entre a confecção das paramentas ser um ofício artístico-religioso ou uma “folclorização” da cultura oral africana de origem bantu. Segundo o Tatetu Kanamburá, existe um limite para a preocupação estética relacionada à melhor qualidade de materiais. A paramenta não pode tomar mais a atenção do que a festividade. Portanto, o material mais caro não significa ser o melhor; o luxo não é o objetivo e, sim, a riqueza da capacidade de manutenção da memória africana no culto.

A escolha de materiais passa – ainda que muitas vezes inconscientemente – pelas heranças da história e da cultura da região original e das origens do Candomblé no Brasil. Se há a preocupação em trazer uma visualidade de natureza para os objetos – como ao utilizar palha da costa e penas nas paramentas –, também existe uma área de tensão, em que a tradição determina inquestionavelmente algumas escolhas. É o caso do capacete de *Tatetu Nkasuté*, uma visível referência à cultura grega antiga. Por mais que traga outra herança cultural que não a africana, não paramos de utilizá-

---

<sup>10</sup> Tatetu Kanamburá, sacerdote da Manzo Kalla Muisu. Entrevista feita para esta pesquisa.

lo por ser parte de nossa tradição. Com isso, percebemos não haver um total arbítrio sobre a confecção dos objetos.

A desorubanização encontra sua limitação justamente nos momentos em que a tradição é mais decisiva do que revisionismos. “Desconstruir sem perder a identidade”, afirma Tatetu Kanamburá<sup>11</sup> sobre esses conflitos entre mudanças no culto e a continuidade dos saberes.

**Figura 11 - Nkisi Nkasuté vestindo seu capacete.**



Fonte: Lukambila (Brenda Paixão), *muzenza* da Manzo Kalla Muisu

### **3.2. DUAS EXECUÇÕES, UM OBJETO**

Encaminhando este trabalho para o fim, trago um exemplo vivenciado por mim de processo conjunto de confecção de parte de uma paramenta. No intuito de falar em algumas sutilezas de processo que ainda não foram abordadas, como a repetição de elementos em um objeto, trago imagens comentadas da confecção de um *adé* para a *Nkisiana Nzumbá*.

---

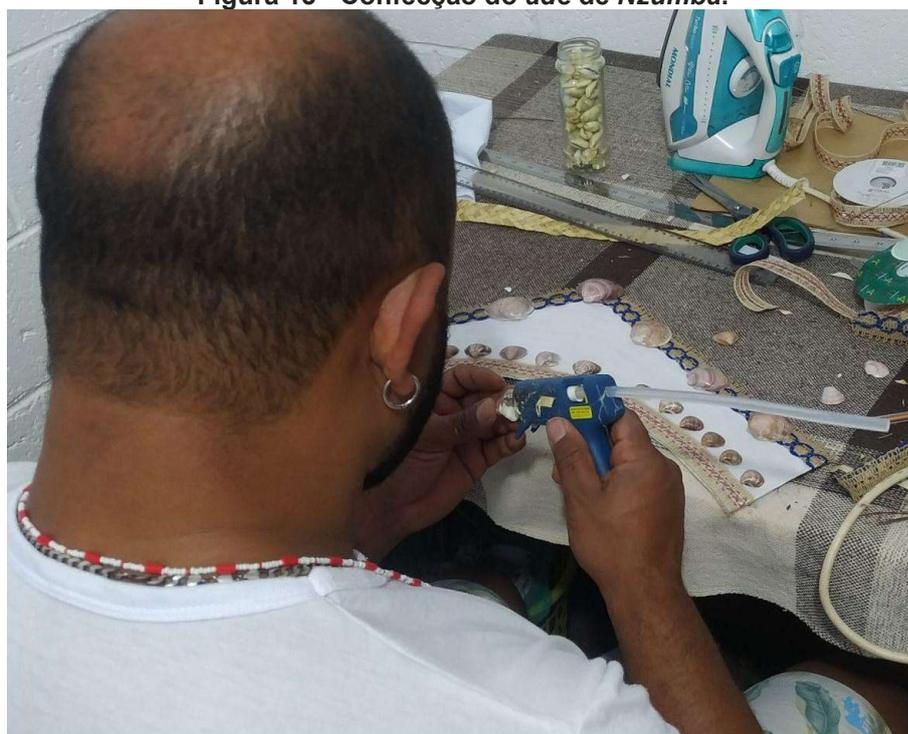
<sup>11</sup> Em entrevista feita para esta pesquisa.

Figura 12 – Confeção do adê de Nzumbá.



Fonte: Lukambila (Brenda Paixão), *muzenza* da Manzo Kalla Muisu

Figura 13 - Confeção do adê de Nzumbá.



Fonte: Lukambila (Brenda Paixão), *muzenza* da Manzo Kalla Muisu

Nas fotografias acima, documentei um pouco da realização do adê da *Nkisiana Nzumbá* feito por meu sacerdote, Tatetu Kanamburá. Podemos observar a rusticidade que foi tratada anteriormente na escolha dos elementos utilizados: papelão, tecido branco, entremeios, conchas do mar e búzios.

Além de trazer visualmente esse conceito, o objeto pode gerar em quem o vê um questionamento sobre a repetição e simetria. Nesse caso em particular, os números não foram tão importantes, prezando mais por uma simetria da disposição das conchas e búzios. Essa não é a regra, tendo em vista que, em certos casos, o número também é relevante. O tom terroso do entremeio colado na parte superior e inferior trazem um exemplo visual do que disse sobre a rusticidade ser valorizada.

Sobre essa “coroa” tão utilizada no Candomblé, herança da cultura iorubana presente na nação de Angola, Mendes (2012) localiza historicamente com a seguinte afirmação:

Inicialmente confeccionado em folhas de metal e, mais tardiamente, em coroas de papelão, couro ou outro material, revestido em tecido e bordado com lantejoulas e pedrarias, parece traduzir o caráter ideal na arte yorubá, onde a cabeça é magnificada, realçada por um volumoso penteado ou um por um grande adorno. Sua construção abriga também a influência das formas das tiaras européias, pela concepção de que os deuses se identifiquem com antigos reis e rainhas africanos, como sugeriu Matory. [...] Entre os yoruba, o rei é considerado o maior elo entre o povo, os ancestrais e os deuses; detentor do poder de participação do comando divino, sua coroa, construída em contas de vidro, além de proteger e ampliar a cabeça desse ser quase divino, contém um véu de contas que protege os simples mortais do olhar faiscante do rei que, em si, carrega um estado de unidade com os seus ancestrais (MENDES, 2012, p. 120).

**Figura 14 - Confeção do *filá* de Nzumbá.**



Fonte: a autora, 2022.

Já a fotografia acima foi tirada durante o meu processo de confecção do *filá* do mesmo *adê*. Um *filá* é constituído por fios curtos cobertos por miçangas ou materiais similares. Eles escondem o rosto da divindade que o usa. Para o *filá* da imagem, a escolha de cobertura dos fios foi a de miçangas brancas e Lágrimas de Nossa Senhora, sementes da planta de mesmo nome. Antes de colocar cada semente em um fio de linha encerada, as furei com uma agulha grossa de costura. Fiz um longo fio dessas sementes com grandes espaçamentos no início e final do fio para que pudesse cortar e formar pequenos fios ao final do processo. Justamente esses fios que formaram o *filá*. Para prender os fios no *adê*, os amarrei alternadamente – um fio de miçangas seguido por um fio de sementes – em um cordão trançado de algodão cru. Depois, coleí esse cordão no verso da coroa, com cola quente. Por fim, com o objetivo de ter como segurá-lo na cabeça da *muzenza* em transe, nas laterais foram feitos dois furos, nos quais amarrei dois fios de cordão trançado. Assim, ao vestir o *adê*, haveria como amarrá-lo na nuca para que ficasse firme.

Figura 15 - Mametu Nzumbá vestindo o seu *adê*.



Fonte: Lukambila (Brenda Paixão), *muzenza* da Manzo Kalla Muisu

Aqui não trouxe uma explicação detalhada de todos os elementos utilizados, nem seus significados. Isso, porque, como dito na introdução, dentro do culto há

mistérios que são revelados de acordo com a hierarquia. Em outras palavras, há coisas que pessoas não iniciadas não podem saber. Logo, por não ter controle de quem poderá vir a ler este trabalho, optei por não explicitar fundamentos da nossa tradição.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

A maior parte dos textos consultados para esta pesquisa não é especificamente escrita por historiadores da arte. De todo modo, meu intuito foi o de contribuir para essa área no campo das artes. Assim, as obras, em algum momento, tratam de um caráter artístico dentro da produção e do uso das indumentárias, reconhecendo-as em suas dimensões, possibilidades e qualidades estéticas.

Este trabalho se constitui em um esforço, no sentido de responder ao silenciamento e ao apagamento aos quais as artes negras têm sido historicamente submetidas. Com exceção de algumas publicações interessadas no assunto, a exemplo da produção intelectual do historiador da arte Roberto Conduru, somente alguns poucos renomados ao longo do século XX deixaram suas contribuições, dentre eles Clarival do Prado Valadares e Aracy Amaral, ainda que distantes de um lugar ideal de propriedade de fala sobre a cultura negra. Soma-se a essas personalidades o fundamental trabalho de Emanuel Araújo, que resultou na criação do Museu AfroBrasil. Todavia, a grande massa crítica em relação às artes negras continua nos territórios das ciências sociais e nos estudos da religião, que acabam tangenciando questões do campo artístico e vendo-se forçados a tratar dessa característica das produções culturais negras brasileiras – ainda que de maneira superficial.

Assim sendo, é relativamente óbvio constatar que temos um longo percurso até superarmos os limites impostos por uma História da Arte “universal” centrada na Europa e no desenvolvimento colonial das sociedades. É justamente por essa condição de contínuo ensino retrógrado dos grupos colonizados que não se percebe um vigor necessário para que as perspectivas decoloniais sejam alimentadas. A perspectiva etnográfica e exótica sobre os povos afro-brasileiros faz com que a História da Arte ainda reprima a sua produção para um estado de subcultura, sempre tratando desses povos a partir de referenciais europeus.

Há ainda o fator da escassa produção científica sobre a cultura do povo bantu no Brasil, dando origem à necessidade de se buscar estudos sobre outras nações de Candomblé. Conforme o trabalho identificou, a persistência do fenômeno da supracitada nagocracia impõe sérias limitações à compreensão de que várias áfricas povoam o Brasil. Restringir a diáspora negra ao legado iorubano é menosprezar a

complexidade, fruto da presença plural de diferentes sociedades africanas na constituição da nação brasileira.

Devido ao trabalho ter sido desenvolvido lidando com a minha vivência dentro desse culto, essa pesquisa está entre as que marcam um novo período dentro da academia. Trata-se de um novo momento em que a propriedade para tratar de um assunto não é puramente graças a títulos, mas garantida pelo respeito primordial ao lugar de onde se fala. O nível de envolvimento com o assunto tem deixado de ser um problema a ser evitado. No lugar de buscar um distanciamento, passa-se a requerer uma possibilidade de humanizar o texto e descolonizar nosso conhecimento.

Este trabalho é, portanto, uma homenagem ao povo Bantu no Brasil, além de uma reivindicação do reconhecimento de outras histórias da diáspora, narradas por nossas próprias vozes.

## REFERÊNCIAS

ALMEIDA, A.D., CARDOSO, A.D., & SANTOS, J.N.. **Os trajes dos orixás**: design, plasticidade e símbolos do Candomblé. *Agália Revista de Estudos na Cultura*, v. 114, p. 27-40, 2016.

ARAÚJO, Bárbara Luna de; CRUZ, Cláudia Maria da Silva. **Reafricanização e luta por reconhecimento nos terreiros de candomblé do Recife/PE**: o caso do Ilê Axé Obá Aganju. In: *Reunião Brasileira de Antropologia – Saberes Insubmissos: Diferenças e Direitos*, XXXII, 2020, Rio de Janeiro/RJ.

BENISTE, José. **As águas de Oxalá**. São Paulo: Bertrand Brasil. 2002.

CARNEIRO, Edison. **Candomblés da Bahia**. 8. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

CONSORTE, Josildeth Gomes. Em torno de um manifesto de ialorixás baianas contra o sincretismo. In: CAROSO, Carlos; BACELAR, Jeferson (Orgs.). **Faces da tradição afro-brasileira**: religiosidade, sincretismo, anti-sincretismo, reafricanização, práticas terapêuticas, etnobotânica e comida. Rio de Janeiro: Pallas; Salvador: CEAO, p. 71-91, 1999.

DE CASTRO, Yeda Pessoa. Das línguas africanas ao português brasileiro. **Afro-Ásia**, n. 14, 1983. Disponível em: <<https://portalseer.ufba.br/index.php/afroasia/article/view/20822>>. Acesso em: 20 fev. 2023.

\_\_\_\_\_. Towards a Comparative Approach of Bantuisms in Iberoamerica. In: PHAF-RHEINBERGER, Ineke; PINTO, Tiago de Oliveira. (Org.). **AfricAmericas**: Itineraries, Dialogues, and Sounds. Madrid / Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert, v. 119, p. 81-92, 2008.

LARA, Silvia Hunold. **Fragmentos setecentistas**: escravidão, cultura e poder na América Portuguesa. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 87-

LIMA, Celso. **“Fancy-print”**: o pano da África. 2013. Disponível em: <[http://celsolima.zip.net/arch2013-07-21\\_2013-07-27.html](http://celsolima.zip.net/arch2013-07-21_2013-07-27.html)>. Acesso em: 9 set. 2019.

LOPES, Nei. **Enciclopédia brasileira da diáspora africana**. São Paulo: Grupo Editorial Summus, 2011.

\_\_\_\_\_. **Novo dicionário banto do Brasil**. Rio de Janeiro: Pallas, 2006.

\_\_\_\_\_. **Bantos, malês e identidade negra**. 3. ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2011.

MENDES, Andrea Luciane Rodrigues. **Vestidos de realeza**: contribuições centro-africanas no Candomblé de Joãozinho da Goméia (1937-1967). Dissertação (Mestrado em História) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas. São Paulo, 2012. Disponível em: <<https://hdl.handle.net/20.500.12733/1617224>>. Acesso em: 20 fev. 2023.

OLIVEIRA, Roberto Francisco de. **Hibridação bantu**: o percurso cultural adotado por um povo. Tese (Pós-graduação em Ciências da Religião) - Pontifícia Universidade Católica de Goiás. Goiás, 2015. Disponível em: <<http://tede2.pucgoias.edu.br:8080/handle/tede/774>>. Acesso em: 17 jun. 2022.

PEREIRA, Hanayrá Negreiros de Oliveira. **O Axé nas roupas**: indumentária e memórias negras no candomblé angola do Redandá. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. São Paulo, 2018. Disponível em: <<https://tede2.pucsp.br/handle/handle/20817>>. Acesso em: 12 jan. 2022.

PRANDI, Reginaldo. **Os candomblés de São Paulo**: a velha magia na metrópole nova. São Paulo: Hucitec, 2001.

\_\_\_\_\_. **Segredos guardados**. Orixás na alma brasileira, São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

RAMOS, Regina Barbosa; SANTOS, Henrique Campos Petarelo dos. **Artefato têxtil no candomblé**: tessitura sobre processos, cultura, artefato e divino. *Transverso*, n. 10, p. 44–51, 2021.

SILVA, Dandara Maia da. A estampa wax hollandais como objeto de etnicidade. In: **COLÓQUIO DE MODA**, 13., 2017, Bauru. Anais [...]. Bauru: Abepem, 2017. Disponível em: <[http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202017/COM\\_ORAL/co\\_3/co\\_3\\_A\\_estampa\\_wax\\_hollandais.pdf](http://www.coloquiomoda.com.br/anais/Coloquio%20de%20Moda%20-%202017/COM_ORAL/co_3/co_3_A_estampa_wax_hollandais.pdf)>. Acesso em: 29 jul. 2021.

VALENTE, Waldemar. **Sincretismo religioso afro-brasileiro**. 3. ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1977.

WELLER, Wivian; BASSALO, Lucélia de Moraes Braga. **Imagens: documentos de visões de mundo**. *Sociologias*, v. 13, p. 284–314, 2011.

**Entrevistas**

KANAMBURÁ, Tatetu. Janeiro de 2023. Entrevistadora: Mukaíla Manika Pereira Braga. Brasília, 2023.

KINDALÚ (Fabíola Cristina). 17 jan. 2023. Entrevistadora: Mukaíla Manika Pereira Braga. Brasília, 2023.

NVÚAMAZA (Victor Aurélio). 17 jan. 2023. Entrevistadora: Mukaíla Manika Pereira Braga. Brasília, 2023.

## PEQUENO GLOSSÁRIO

**Adê:** espécie de coroa utilizada majoritariamente por divindades femininas.

**Angoleiro:** pertencente ao culto do Candomblé Angola/Kongo-Angola.

**Filá:** parte do adê que cobre o rosto do iniciado em transe.

**Mametu:** uma figura materna; divindade ou sacerdotisa dentro do culto.

**Munkisi:** plural de nkisi.

**Muzenza:** iniciado na nação Angola/Kongo-Angola de Candomblé.

**Ndumbe:** pessoa não-iniciada no culto de Candomblé, mas pertencente à uma comunidade de terreiro.

**Nkisi:** divindade de origem Bantu cultuada no Candomblé Angola/Kongo-Angola.

**Tatetu:** uma figura paterna; divindade ou sacerdote dentro do culto.

**Tota:** pequeno arco e flecha que pode ser utilizado por munkisi da caça.

**ANEXO**

Paramenta de *Nkongobila*  
Arquivo da autora (2023)



Processo de confecção da paramenta de *Nzumbá*  
Arquivo da autora (2023)



Processo de confecção da paramenta de *Nzumbá* e *Kavungo*  
Arquivo da autora (2023)



*Nkisi Kavungo* vestido  
“Lukambila” Brenda Paixão (2022)