



UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO GRANDE DO SUL
INSTITUTO DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUAIS
BACHARELADO EM HISTÓRIA DA ARTE

Carla Michele S. Maciel

MÃE RITA
COMO SÍMBOLO DE PODER SÓCIO-RELIGIOSO
A PARTIR DE SEUS AXÓS E ILEQUÊS

Porto Alegre
2019

Carla Michele S. Maciel

MÃE RITA

COMO SÍMBOLO DE PODER SÓCIO-RELIGIOSO A PARTIR DE SEUS AXÓS E ILEQUÊS

Trabalho de Conclusão apresentado à Comissão de Graduação do Curso de História da Arte do Instituto de Artes da Universidade Federal do Rio Grande do Sul como requisito parcial e obrigatório para obtenção do título de Bacharela em História da Arte.

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a. Joana Bosak (UFRGS – orientadora)

Prof. Dr. Eduardo Veras (UFRGS)

Prof. Dr. José Rivair Macedo (UFRGS)

Mestranda Izis Abreu (MARGS)

Porto Alegre
2019

Dedico este trabalho a Mãe Rita (*in memoriam*) por sua trajetória e à minha filha Luana, que me ensina a todo instante a ser uma pessoa melhor.

AGRADECIMENTOS

De fato, no momento que se entrar em uma universidade até sua conclusão, temos um caminho por muitas vezes solitário, mas de forma alguma devemos esquecer de dar os devidos créditos para as pessoas a nossa volta, que de alguma forma nos deram suporte para que chegássemos neste momento tão importante. E é por isto que tenho uma pequena e afetuosa lista de pessoas que devo o meu mais sincero obrigada!

Não me considero uma pessoa religiosa, mas sim uma pessoa de fé quando se trata em agradecer às divindades, aos espíritos de luz, a Deus, ao Universo, aos Orixás — em especial a Iemanjá, Oxum e Xangô —, aos Anjos, a Buda, a Nossa Senhora Aparecida, a São Francisco de Assis e a Nossa Senhora dos Navegantes. Por isto e por outros motivos pessoais, quero continuar acreditando nestes seres espirituais e celestiais que me guiaram e me protegeram até aqui. Assim seja.

À minha mãe que sempre fez o possível para que nada nos faltasse e continuasse a estudar, pois seria a única herança que ela poderia me deixar. Para a “Dona” Tetê, meu eterno obrigada por tudo.

Ao meu pai que foi e ainda é o melhor pai que eu poderia ter. Ele é a calma, o amigo, o sentimental da casa e que hoje ele transborda de amor como avô da minha filha. Para “Seu” Joaquim, devo minha eterna gratidão por tudo, me faltam palavras para expressar o quanto ele ainda é importante na minha vida e até hoje, minha referência de caráter e lealdade.

Para a minha filha Luana agradeço pela sua existência na minha vida, pela paciência com a minha falta de tempo e ausência. Quando eu penso em desistir, é por ela que eu continuo.

Aos meus amigos, meu obrigada pela paciência e pelos momentos de descontração. Também quero aproveitar e agradecer aos colegas de graduação no qual tive a oportunidade de compartilhar as vivências acadêmicas, principalmente os remanescentes de outros anos e da turma de 2016, em especial para o Rafael Braz,

Camila Salvá, Maíra Coelho e ao colega e professor Charles Monteiro.

Quero agradecer imensamente a todos os professores, que de forma direta ou indireta contribuíram para o meu aprendizado no decorrer deste curso, em especial à professora e orientadora Joana Bosak por sua paciência, dedicação, incentivo e pela disponibilidade de tempo em me auxiliar neste momento tão importante e tenso. Estendo os agradecimentos aos professores Eduardo Veras, Paulo Gomes e Paulo Silveira. Para as professoras Daniela Kern, Kátia Pozzer e Bruna Fetter meu obrigada pela leveza e frescor ao transmitirem seus conhecimentos teóricos em sala de aula.

Para Izis Abreu que gentilmente aceitou participar da Banca Examinadora deste trabalho.

Ao professor Igor Simões por ser esta pessoa tão “solar”, que me faz sentir tão representada em sua fala.

Quero desejar vida longa ao PRAE (Pró-reitora de Assuntos Estudantis), pois sem os auxílios financeiros para as passagens de transporte público, o material didático e para participar de eventos acadêmicos fora de Porto Alegre, ficaria extremamente difícil seguir adiante nesta graduação.

Não poderia esquecer de agradecer a toda a equipe do NEAB (Núcleo de Estudos Afro-Brasileiros, Indígenas e Africanos) e do DEDS (Departamento de Educação e Desenvolvimento Social) pelo excepcional trabalho realizado dentro da UFRGS, em especial ao professor José Rivair Macedo, pela sua dedicação e por sua fala tão clara, objetiva e inclusiva.

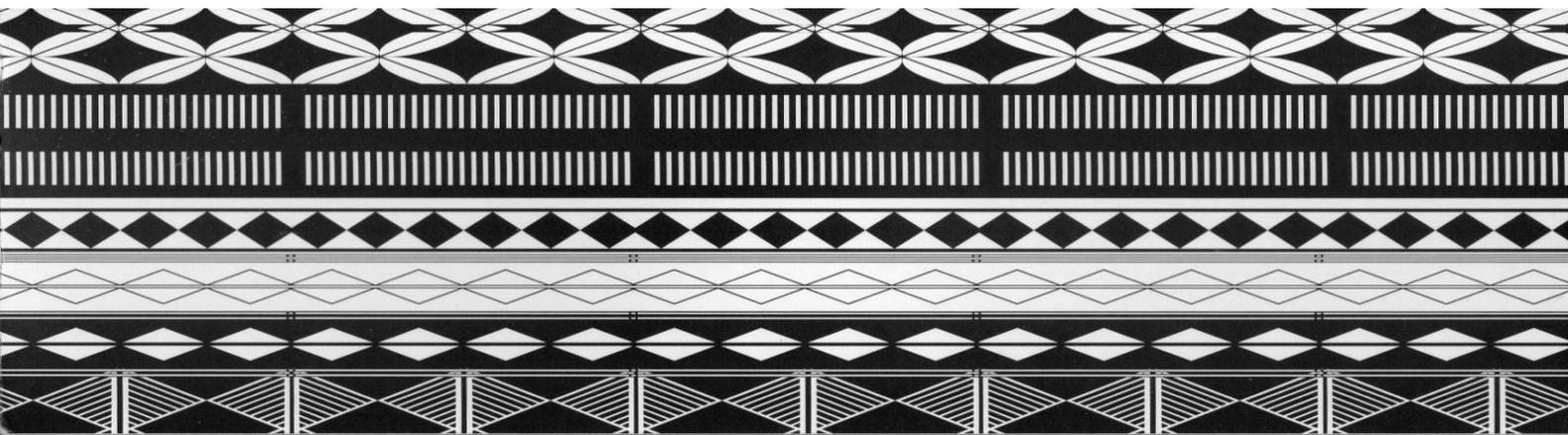
Gratidão as equipes das bibliotecas da UFRGS e da PUC-RS, pelo atendimento prestativo e por manterem esses ambientes organizados, facilitando o andamento das nossas pesquisas, principalmente o acesso às obras raras, como foi o caso dos textos do Professor Coruja, escrito no século XIX e do livro sobre o Batuque do antropólogo Norton Corrêa.

Para a instituição museológica de Porto Alegre Joaquim Felizardo, por manter com zelo a fotografia como um documento raro em seu acervo.

Meu imenso obrigada para a Escola Municipal de Educação Infantil Jardim Camaquã, no qual tive a oportunidade de estagiar por um ano e obtive uma experiência profissional e pessoal ímpar. Para as minhas queridas Déia e Aninha, que sempre me receberam com alegria e sorrisos, meu eterno afeto. E por último e não menos importante, a todos os alunos da escola que tive a oportunidade de conviver, em especial para as minhas ternurinhas Gabi, Isa e Pietra.

Enfim, acredito que nada acontece por acaso e que ninguém cruza o nosso caminho por engano, mesmo que de forma negativa, essas pessoas servem para nos alertarmos que temos capacidade e uma força interior imensa diante das dificuldades. E para essas pessoas tóxicas, meu reconhecimento por terem me ensinado — de forma cruel — que posso ir além, ampliando as minhas possibilidades e contrariando toda a perspectiva negativa construída sobre mim.

Ubuntu.

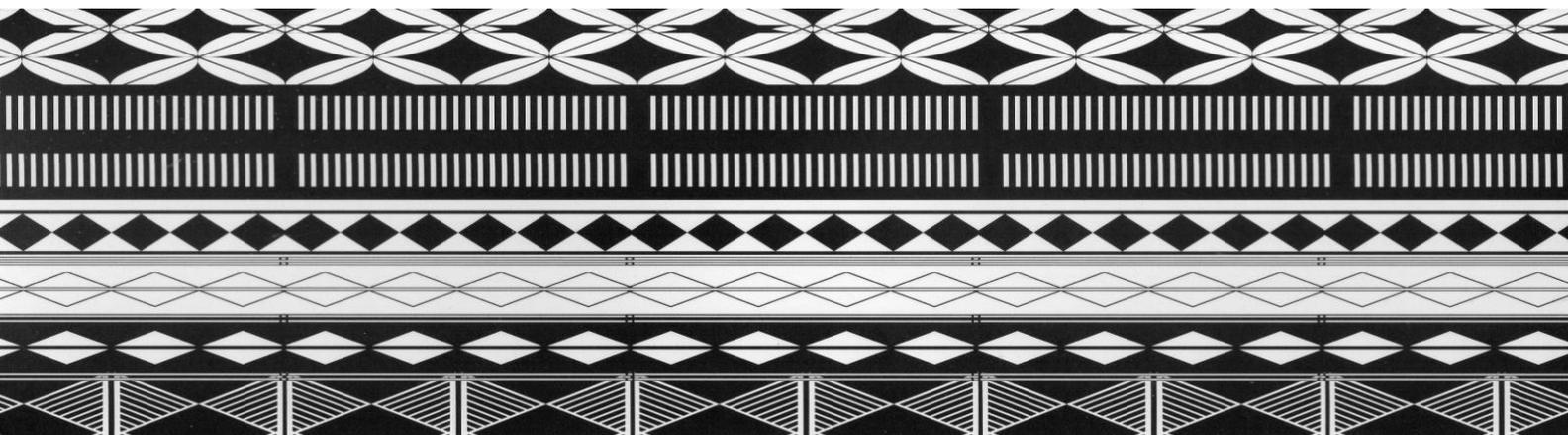


*“São nações escravizadas
E culturas assassinadas
É a voz que ecoa do tambor
Chega junto, venha cá
Você também pode lutar, ei!
E aprender a respeitar
Porque o povo preto veio para revolucionar*

*Não deixe calar a nossa voz não!
Não deixe calar a nossa voz não!
Não deixe calar a nossa voz não!*

Revolução”.

(Bia Ferreira)



RESUMO

Esta pesquisa se apresenta num recorte temporal entre o fim do século XIX e início do século XX, trazendo como enfoque a indumentária utilizada por Mãe Rita, uma mulher negra de terreiro que viveu em Porto Alegre/RS e que foi retratada pelo fotógrafo Virgílio Calegari. Mãe Rita ocupou uma posição de destaque dentro de uma sociedade escravocrata e se tornou referência como uma das principais fundadoras do Batuque em Porto Alegre/RS. Por este motivo, a pesquisa também tem a intenção de dar visibilidade à imagem da mulher negra em posição de liderança sócio-religiosa durante e após o período de escravidão desenvolvida no Brasil. O trabalho consiste em analisar a indumentária afro-brasileira feminina e seu ornamento corporal como norteadores para a leitura de imagem fotográfica. Para isto, há a necessidade em perceber a posição da imagem fotográfica como icônica e a possibilidade de compreender a vestimenta como expressão religiosa negra, bem como seus adornos como atributos sagrados. Diante do longo período de escravidão, das várias tentativas de apagamento histórico, da presença do racismo e da intolerância religiosa, espera-se com isto, estimular a reflexão sobre o valor simbólico, sagrado e estético que os axós e ilequês carregam.

Palavras-Chave: Mãe Rita; Indumentária; Adornos; Batuque; Fotografia.

ABSTRACT

This research presents a temporal number between the end of the nineteenth century and the beginning of the twentieth century, bringing as a result the inductor used by Mãe Rita, a black terreiro woman who lives in Porto Alegre / RS and was portrayed by photographer Virgílio Calegari. Mãe Rita occupied a prominent position within a slave society and became a reference as one of the main founders of Batuque in Porto Alegre / RS. For this reason, a research also intends to give visibility to the image of black women in the position of socio-religious leadership during and after the period of slavery developed in Brazil. The work consists of analyzing a female Afro-Brazilian document and its body ornament as guidelines for reading the photographic image. For this, there is a need to perceive a position of the photographic image as iconic and the possibility of understanding a black religious expression, as well as its adornments as sacred characteristics. Faced with the long period of slavery, the various attempts at historical erasure, the presence of racism and religious intolerance, wait for it with this action, to stimulate a reflection on the symbolic, sacred and aesthetic value that the axos and ileques carry.

KEYWORDS: Mother Rita; Clothing; Adornment; Batuque; Photography

LISTAS DE IMAGENS

<i>Gráfico 1 – Dados coletados</i>	29
<i>Imagem 1 – Detalhe do carimbo em destaque</i>	21
<i>Imagem 2 – Relação das ruas de Porto Alegre</i>	25
<i>Imagem 3 – Álbum em comemoração do Bicentenário de Porto Alegre, 1940</i>	27
<i>Imagem 4 – Imagem de Mãe Rita</i>	39
<i>Imagem 5 – Cafuza, antes e depois.</i>	50
<i>Imagem 6 – Moça cafuza, antes e depois</i>	50
<i>Imagem 7 – Axós e llequês de Mãe Rita</i>	51
<i>Imagem 8 – Mangas</i>	52
<i>Imagem 9 – Blusa de Mãe Rita</i>	52
<i>Imagem 10 – Detalhe em destaque da saia</i>	54
<i>Imagem 11 – Dança das quartinhas</i>	58
<i>Imagem 12 – Leque de Mãe Rita</i>	60
<i>Imagem 13 – Brinco de Mãe Rita</i>	61
<i>Imagem 14 – Moinho de vento</i>	62
<i>Imagem 15 – Machado duplo</i>	63
<i>Imagem 16 – Detalhe em destaque dos anéis</i>	64
<i>Imagem 17 – Pulseiras no pulso direito</i>	66
<i>Imagem 18 – Roda das Irmãs da Boa Morte</i>	66
<i>Imagem 19 – Irmãs da Boa Morte</i>	66
<i>Imagem 20 – Pulseiras</i>	67
<i>Imagem 21 – Pulseiras do punho esquerdo</i>	68
<i>Imagem 22 – llequês de Mãe Rita</i>	68
<i>Imagem 23 – Penteado de Mãe Rita</i>	71
<i>Mapa 1 – Planta de Porto Alegre, 1888</i>	25
<i>Mapa 2 – Planta de Porto Alegre, 1872.</i>	26
<i>Tabela 1 – Tabela de fios de contas</i>	69

LISTA DE ABREVIATURAS

FSM – Fototeca Sioma Breitman (MPAJJF, Porto Alegre/Rio Grande do Sul);

IFHC – Instituto Feminino Henriqueta Catarino (Salvador/Bahia);

MPAJJF – Museu de Porto Alegre Joaquim José Felizardo (Secretaria da Cultura, Porto Alegre/Rio Grande do Sul);

UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	14
1 MÃE RITA	20
1.1. BATUQUE	29
1.2 A FOTOGRAFIA COMO FIO CONDUTOR	36
1.2.1. Mãe Rita pelas lentes do Cav. Calegari	38
2 AXÓS E ILEQUÊS	45
2.1 AXÓS	52
2.1.1 Camisu e bata	52
2.1.2 Madras	54
2.2 ILEQUÊS.....	59
2.2.1 Leque	59
2.2.2 Brinco	61
2.2.3 Anéis.....	63
2.2.4 Idé / Ibós.....	65
2.2.5 Ilequês	68
2.2.6 Adorno para o cabelo.....	70
CONSIDERAÇÕES FINAIS	72
REFERÊNCIAS	75
GLOSSÁRIO	81
APÊNDICE I – Entrevista	84
ANEXOS II – Autorização	86

INTRODUÇÃO

*“You may write me down in history
With your bitter, twisted lies,
You may trod me in the very dirt
But still, like dust, I’ll rise.”*
(Maya Angelou)

Quando se pesquisa no dicionário Aurélio (2004, p.474) o significado da palavra *indumentária*, consta que se refere a “arte ou a história do vestuário” ou como consta do Aulete Digital, são “as vestimentas de dada época, classe, povo etc.” Cidreira e Ribeiro (2015) reforçam isso, nos ajudam a pensar os significados e importância das vestimentas: “as roupas e seus usos dão conta de uma construção sociocultural e simbólica, que incorpora um conjunto de práticas, hábitos, habilidades, estilos etc., variáveis no tempo” (p. 42).

Neste sentido, esta pesquisa visa analisar a indumentária afro-brasileira feminina e religiosa com seus adornos, a partir da imagem fotográfica em que Mãe Rita foi retratada pelo fotógrafo ítalo-brasileiro Virgílio Calegari (1868–1937)¹ e que faz parte do acervo da FSM no MPAJF.

O interesse por pesquisar indumentária afro-brasileira feminina e religiosa surgiu durante a graduação em 2016, mas hoje, pensando melhor, acredito que isto iniciou-se muito antes. Foi durante uma viagem de estudos realizado pela UFRGS em 2015 para à Bahia onde foi possível conhecer a história da Irmandade da Boa Morte na cidade de Cachoeira do Paraguassu e — em uma oportunidade única e privilegiada — ouvir a fala de Mãe Stella de Oxóssi (1925 – 2018) no terreiro Ilê Axé Opó Afonjá em Salvador. Nessa viagem, também foi possível contemplar o acervo de roupas do Museu do Traje e do Têxtil do Instituto Feminino da Bahia e a coleção de Joias de Crioulas do Museu Carlos Costa Pinto, ambos localizados em Salvador/BA. Talvez por isto todas estas referências tenham ficado no meu inconsciente e só aflorado mais tarde.

Dentro do campo da História que estuda a indumentária, há registros que desde a civilização egípcia antiga — que se desenvolveu às margens do rio Nilo —

¹ SANDRI, 2007, passim.

já se fazia uso dos adornos: “eram comuns brincos, braceletes, colares. Para os mais nobres, o colar peitoral era muito usado, feito com pedras, metais preciosos e conta de vidro coloridas” (SILVA, U., 2009, p.8). Desta forma, este trabalho irá demonstrar a necessidade de pensar na importância histórica e no valor simbólico da vestimenta afro-brasileira feminina com seus adornos no contexto social brasileiro e como estes objetos e vestimenta se tornam norteadores importantes para a leitura da imagem fotográfica e conseqüente atributo de significação dessas mulheres.

Neste sentido, Calanca (2008, p.16) afirma que a indumentária é muito importante como objeto de pesquisa:

Como objeto de pesquisa, de fato, a indumentária é um fenômeno completo porque, além de proporcionar um discurso histórico, econômico, etnológico e tecnológico, também tem a valência de linguagem, na acepção de sistema de comunicação, isto é, um sistema de signos por meio do qual os humanos delineiam a sua posição no mundo e sua relação com ele.

Também é necessário destacar a importância da imagem de Mãe Rita como uma personalidade religiosa de relevância em Porto Alegre, entre o fim do século XIX e início do século XX, dando a devida visibilidade para a fotografia (possivelmente a única) em que Mãe Rita foi retratada. E com isto, ressignificar o papel da mulher negra como agente histórico, deixando de ser meramente uma personagem secundária e se tornando a protagonista na História, já que retratada por um dos grandes fotógrafos da cidade naquele período.

É válido ressaltar que diante do processo de apagamento² da história dos africanos e dos negros que viveram no Rio Grande do Sul durante e após a escravidão, do racismo e da contínua intolerância religiosa, proponho a reflexão sobre o valor simbólico, sagrado e estético que os axós e os ilequês carregam.

Sobre o Batuque — vertente religiosa à qual se filia Mãe Rita — Corrêa (1992, p.68) afirma que “o Batuque é a presença de uma forte e efetiva herança tradicional africana” que se manteve mesmo dentro de uma “sociedade ocidentalizada e da repressão aberta e/ou velada de que foi (e de certa forma

² Em 1890 por ordem do Ministro da Fazenda Rui Barbosa, foram incinerados todos os registros relativos à escravidão no Brasil (SANTOS, G., 2005, p.32).

continua sendo) vítima, ao longo de sua história, no Rio Grande do Sul”.

Ao pensar na problematização gerada através deste trabalho, foi necessário articular a importância histórica e o valor simbólico da vestimenta afro-brasileira feminina com seus adornos no contexto social brasileiro e como a vestimenta feminina e seus adornos se tornam parâmetros norteadores e importantes para a leitura da imagem fotográfica.

Com estas indagações, foi possível elaborar o objetivo geral, analisar a indumentária afro-brasileira feminina e religiosa a partir da imagem fotográfica em que Mãe Rita foi retratada. Os objetivos específicos desta pesquisa incluem visibilizar a trajetória de uma mulher negra que chefiava uma casa de terreiro; apontar semelhanças e diferenças entre fotografias de mulheres negras retratadas, a partir de suas vestimentas e adornos utilizados; analisar o vestuário e especificar os significados das peças de roupas e seus adornos utilizados dentro de um contexto afro-religioso;

Este trabalho utiliza a *pesquisa exploratória*, na qual foi necessário explorar as informações disponíveis sobre o objeto pesquisado a partir de bibliografias sugeridas e encontradas sobre o tema abordado. Com isto, foi realizada uma revisão bibliográfica sobre fotografia, indumentária, escravidão, religiões afro-brasileira e sobre a cidade de Porto Alegre. Também foi utilizado o *método dedutivo*, fazendo uso das informações existentes, na tentativa de chegar a uma conclusão final nesta pesquisa.

Para a leitura de imagem fotográfica, foi aplicada a pesquisa *descritiva e documental*. Considerando a fotografia como um documento, foi utilizada como ponto de partida a fotografia de Mãe Rita com autoria do fotógrafo Calegari, o qual constitui-se em analisar o vestuário utilizado por Mãe Rita na fotografia citada. Em se tratando de imagem, foi necessário pensar em uma metodologia que possibilitasse especificar os significados das peças de roupas e de seus adornos utilizados dentro de um contexto afro-religioso, bem como apontar semelhanças e diferenças com outras fotografias de mulheres negras retratadas. Para isto, o primeiro passo foi descrever todos os detalhes necessários, até mesmos os menores possíveis, como

por exemplo o formato do brinco que não está muito visível e só aparece do lado esquerdo da imagem fotográfica. Para o historiador da arte italiano Giovanni Morelli (1816–1891) —, que dá nome ao método morelliano — “é necessário examinar os pormenores mais negligenciáveis”. Por sua constante obsessão em buscar detalhes “imperceptíveis para a maioria”, Morelli foi comparado ao personagem do detetive Sherlock Holmes no texto de Carlo Ginzburg, em que o “paradigma indiciário” é apresentado como ferramenta de historiadores da arte (GINZBURG, 2011, pp.144–145).

Para Kossoy, “o documento fotográfico é *uma representação a partir do real*” (2002, p. 58, grifo do autor) e para iniciar o processo de leitura de imagem é necessário o uso de uma “análise iconográfica”. Este processo possui duas formas de “análise multidisciplinares”, que constitui-se em “a reconstituição do processo que originou a fotografia” como “assunto, fotógrafo, tecnologia, espaço e tempo”, além “da recuperação do inventário de informações codificadas na imagem fotográfica”, através “da identificação dos detalhes icônicos que compõem seu conteúdo”. Tais procedimentos serão importantes aqui, a fim de captar as especificidades da imagem em questão.

Para Burke (2004), as imagens possuem um grande valor, pois são um “testemunho sobre o passado” e possuem “algo a acrescentar”. Para o historiador, as imagens “oferecem acesso a aspectos do passado que outras fontes não alcançam”, desta forma, “apoiando, as evidências dos documentos escritos” (p.233). No mesmo texto, autor também abre a reflexão sobre o método e sugere a troca do termo para enfoque (p. 214) e ressalta que não tem a intenção de criar “um tratado de ‘receitas’ para decodificar imagens”, pois as imagens “são muitas vezes ambíguas ou polissêmicas” (p. 234), demonstrando que, sozinhas, nem sempre as imagens dão conta de todo o universo em que queremos adentrar, sendo necessário fontes complementares para se chegar às respostas que queremos ter.

Em uma entrevista, Damisch alega que “falar de metodologia é uma maneira de escapar ao verdadeiro problema” e destaca “que podemos escrever todas as interpretações que queremos” porque “uma obra tem todos os sentidos que se queira e toda uma história que lhe pode ser atribuída” (2007, pp. 9-11).

Por fim, Mauad (1996, p. 14) destaca que é muito importante “lembrar que toda a metodologia, longe de ser um receituário estrito, aproxima-se mais a uma receita de bolo, na qual, cada mestre-cuca adiciona um ingrediente a seu gosto”. Dentro deste mesmo conceito, Schneid (2015, p.21) concorda que é possível construir uma metodologia própria sem a urgência de aplicar uma já existente. Isso é o que tive de fazer aqui, neste trabalho, já que questões extremamente específicas não eram respondidas pelas metodologias existentes.

Foram elaborados ao total dois capítulos e cinco subcapítulos que constroem relações com a visibilidade da mulher negra e com a indumentária afro-brasileira, além de tratar, mesmo que brevemente, sobre a fotografia e o Batuque.

O primeiro capítulo irá tratar de Mãe Rita, sobre o Batuque no Rio Grande do Sul e a fotografia como fio condutor para contar uma história. Para isto, será aproveitada a leitura dos textos do antropólogo Ari Oro referentes à sua pesquisa sobre as religiões afro-brasileiras. Para uma aproximação maior com a história do Batuque, será essencial a leitura dos textos do antropólogo e sociólogo Norton Corrêa, o qual possui uma longa pesquisa de mais de 20 anos sobre a religião de matriz africana no Rio Grande do Sul, que resultou no livro *O batuque do Rio Grande do Sul: antropologia de uma religião afro-rio-grandense* (1992). Também é de grande importância a dissertação de mestrado “*Não somos filhos sem pais*”: *História e Teologia do batuque do Rio Grande do Sul*, escrita por Hendrix Silveira, que nos leva a refletir sobre o Batuque no Rio Grande do Sul e seus desdobramentos na formação de uma cultura religiosa de matriz afro-brasileira.

Sobre fotografia, discorrerei brevemente sobre sua história no Brasil e como funcionou a relação dos fotógrafos com a população negra. Como leitura inicial, há a referência do livro *Negros no estúdio do fotógrafo: Brasil, segunda metade do século XIX* (2010) escrito por Sandra Koutsoukos. Também serão importantes as leituras sobre a história da fotografia em Porto Alegre e sobre a trajetória profissional do fotógrafo Calegari, através das dissertações de mestrado *Um fotógrafo na mira do tempo: Porto Alegre, por Virgílio Calegari* de Sinara Sandri, e *A fotografia e as representações do corpo contido (Porto Alegre 1890-1920)*, por Alexandre Santos. Vale destacar a leitura do livro *História e Cultura Afro-Brasileira*, escrito por Regiane

Mattos.

No segundo, capítulo serão analisados os Axós e Ilequês. Para dar conta desta demanda, será necessário verificar os significados e o valor simbólico de cada peça das vestimentas com os adornos corporais. Para auxiliar nisto, foi feita a leitura da tese de doutorado sobre *Axós e Ilequês: Ritos, mitos e a estética do Candomblé*, escrita por Patrícia Souza (2007), e a dissertação de mestrado de Hanayrá Pereira sobre o *Axé das roupas: indumentária e memórias negras no candomblé angola do Redandá* (2017). Ambos os textos inicialmente darão suporte e auxiliarão na melhor compreensão dos significados destas peças. Após entender os significados, os valores simbólicos e as origens desta indumentária com seus adornos, será possível realizar uma leitura de imagem tal como foi desenvolvida pela historiadora da arte Renata Bittencourt em sua dissertação de mestrado que trata *Dos Modos de negra e modos de branca: O retrato “Baiana” e a imagem da mulher negra na arte do século XIX* (2005).

Este trabalho não tem a pretensão de resolver e/ou preencher as lacunas sobre a fotografia ou sobre a indumentária religiosa do Batuque no Rio Grande do Sul, mas há a grande expectativa que, ao pesquisar sobre este modelo de vestimenta e seus adornos corporais, seja possível entender melhor uma época com seus modos e costumes. E, principalmente, demonstrar a possibilidade de unir o estudo da História da Arte com a indumentária a partir da leitura de uma imagem fotográfica.

Espera-se que a leitura seja apreciada, pois esta pesquisa carrega muito respeito e admiração pela trajetória de Mãe Rita.

1 MÃE RITA

*“Tú és o mais belo dos belos, traz paz e riqueza
Tens o brilho tão forte por isso te chamo de pérola negra”
(Miltão / Guiguio / Renê Veneno)*

Desde o início da pesquisa, ao olhar a imagem fotográfica, surgiu o questionamento sobre quem foi Mãe Rita? Que trajetória ela percorreu para ser fotografada em um estúdio ou na sua residência por um fotógrafo europeu na cidade de Porto Alegre? Sempre há um incômodo em olhar para as imagens com negros retratados na fotografia, sem nome ou, com muita sorte, somente com o primeiro nome. Sem lastro de sua história, herdeiros e/ou paradeiro. Sempre fica no ar a dúvida se estas pessoas negras foram tratadas como um simples objeto para a composição de uma imagem fotográfica.

Também há os questionamentos complexos de se responder como: qual é a datação da fotografia? Que idade Mãe Rita tinha no momento do registro? Para tentar responder este tipo de questionamento, é necessária uma pesquisa de maior fôlego em arquivos públicos de Porto Alegre, Rio Grande e Pelotas, na busca de documentos da época que comprovem o local e data de nascimento e/ou seu nome com sobrenome. Durante esta pesquisa, não houve condições e nem tempo suficiente para coletar mais informações sobre Mãe Rita. Restou somente a imagem fotográfica que, até o momento, ganha *status* de único documento e fonte primária que comprova a existência de Mãe Rita.

Nesta pesquisa, houve uma espécie de “costura de retalhos”, em que foi necessário coletar pequenas informações na tentativa de uni-las, formando algum dado mais claro e coerente sobre quem foi Mãe Rita. É interessante lembrar do “paradigma indiciário” de Ginzburg (2011), o qual menciona o “método morelliano” sobre as várias dificuldades encontradas diante de uma obra de arte que não possui dados concretos sobre autoria, data ou até mesmo sem boa conservação. Neste caso, foi necessário observar os menores detalhes, que por muitas vezes passam como “irrelevantes aos olhos leigos” e a partir dos dados coletados e “aparentemente negligenciáveis” tentar “decifrar” e “ler” as pistas deixadas.

Infelizmente não há muitas pesquisas encontradas sobre o assunto e os registros encontrados tratam somente sobre a vida e obra do autor da fotografia. A imagem fotográfica de Mãe Rita é apenas mais um item quantitativo dentro do trabalho do fotógrafo. A fotografia não possui datação, somente um carimbo³ em alto relevo — localizado no canto superior esquerdo da fotografia — com a descrição de *Cav. Calegari*, que significa *Cavaleiro Calegari*, nomeação que o fotógrafo recebeu em janeiro de 1910 pela Coroa italiana (SANDRI, 2007, p.37), conforme consta em destaque na *Imagem 1*.

Imagem 1 -- Detalhe do carimbo em destaque



Carimbo em alto relevo.

Em sua dissertação de Mestrado sobre o fotógrafo Virgílio Calegari, Sandri (2007) descreve algumas fotografias. No texto, Mãe Rita é mencionada como “uma negra de origem africana” (p.12) e mais adiante, há uma nota de rodapé identificando Mãe Rita como uma “africana legítima” (p.109).

Em outro momento, pesquisando na internet o nome de Mãe Rita, foi localizada uma publicação no caderno Donna, do site da Gaúcha ZH, que menciona os nomes de algumas mães-de-santo de relevância no Brasil. A reportagem intitulada de *Filhas da fé*, cita o nome de Mãe Menininha do Gantois (Maria

³ O carimbo d'água foi utilizado como diferencial no seu produto (BORGES, 1999, p.56).

Escolástica da Conceição Nazaré, 1894–1986) e de Mãe Clélia de Xapanã (Clélia Maurília Alves dos Santos, 1951). Já no fim do texto o nome de Mãe Rita é mencionado como “*Mãe Rita de Xangô*” e, diferente das demais, não foi colocada a sua imagem fotográfica. Mãe Rita de Xangô foi a primeira a ganhar destaque “vindo de Rio Grande e se estabelecido em Porto Alegre”:

Ela teria sido a primeira Mãe de Santo a fundar um terreiro de Candomblé, na primeira metade do século 19 [...] nos domingos à tarde, os negros se reuniam na casa de Mãe Rita para cantos e danças africanas que, apesar de reprimidas, tornaram-se cada vez mais populares. (LIMA, 2014, grifo nosso)

Em outro texto pesquisado, o cronista e professor Coruja⁴ menciona o nome de Mãe Rita em suas crônicas⁵. Isto só reforça a ideia de que Mãe Rita era uma personalidade conhecida e de relevância na cidade de Porto Alegre naquele período.

Na primeira versão de 1881, o cronista comenta que próximo “do Portão⁶ para os lados da Caridade” havia “um preto lázaro, que d’ali se divertia, com saudades do passado, a vêr de longe o Candombe da mãri Rita [sic]”. Logo em seguida o autor menciona que o “Candombe” de Mãe Rita estava localizado na Várzea⁷ “defronte da casa e curral do antigo matadouro, mais ou menos no terreno então baldio e depois ocupado pelas casas do Firmo e olaria do Juca⁸” (1881, p.15). Na última versão, atualizada em 1996, há uma nota explicando que a expressão *Candombe* utilizado pelo cronista em 1881, trata-se do Candomblé, termo utilizado para “designar os

⁴ Antônio Álvares Pereira Coruja (1806 – 1889), nascido em Porto Alegre, é considerado o primeiro cronista da cidade. Também exerceu as atividades de gramático, historiador, dialetólogo, político e empresário. Em 1866 recebeu a condecoração de Cavaleiro da Ordem da Rosa. Após uma série de acontecimentos que afetaram sua vida pessoal, a partir de 1880 o Prof^o Coruja começa a escrever suas crônicas sobre a cidade de Porto Alegre. Disponível em: <<http://observatoriodaimprensa.com.br/memoria/coruja-o-primeiro-cronista-de-porto-alegre/>>.

⁵ *As Antigualhas, reminiscências de Porto Alegre* – inicialmente publicadas como folheto em 1881, pela Tipografia do Jornal do Comércio (1864-1911). Após edição esgotada, foi reeditado pelo Instituto Histórico e Geográfico do Rio Grande do Sul em sua Revista de nº 105/108, do ano de 1947. Em 1981 houve uma nova reedição. Em 1996, houve uma nova série de *Antigualhas*, atualizada e com notas explicativas.

⁶ Portão – único lugar onde até certo tempo se entrava e saía, tinha para o lado da Várzea uma ladeira ladrilhada de pedra, por onde subiam caros e cavaleiros. *Ibid.*, p.144.

⁷ Várzea do Portão – uma região baixa e alagadiça que se situava a sudeste da cidade e era utilizada pelos moradores para descanso de gado, de carreteiros e para recolhimento de lenha (MARTINS, 2008, p.157). A região corresponde hoje ao Parque Farroupilha.

⁸ Juca da Orlaria era José de Souza Costa, catarinense, que chegou em Porto Alegre por volta de 1815, logo comprando uma quadra que abrangia a rua 1^o de Março, Avenida Redenção e ruas Avaí e Orlaria.). Edificou, então, um pequeno galpão na rua, onde deu começo aos seus trabalhos (REIS, 2018. p. 75).

rituais religiosos africanos”, porém este termo “não perdurou em Porto Alegre” e é conhecido até hoje como “batuque” (1996, p.40).

Podemos perceber que o texto escrito pelo Professor Coruja em 1881 confirma a notoriedade de uma mulher de terreiro em posição de poder sócio-religioso. Contrariando Sandri (2007, p.110), Mãe Rita gozou de reconhecimento público e nos faz supor que a escolha do fotógrafo Calegari em fotografá-la não foi aleatória. Calegari possivelmente teve conhecimento prévio da notoriedade religiosa de Mãe Rita na cidade de Porto Alegre⁹, fazendo questão de retratá-la.

A primeira publicação de crônicas do Professor Coruja foi em 1881, porém na última versão publicada em 1996, na introdução do livro constam informações sobre a trajetória do cronista, como a sua saída de Porto Alegre em 1837, por questões políticas. Apesar de uma memória privilegiada, o autor escreveu a “reminiscência mais de quarenta anos após afastar-se da província”. Quando Mãe Rita é mencionada em seus textos, é de uma memória anterior ao ano de 1837. O que comprova que em 1836 Mãe Rita já era uma mulher adulta — possivelmente com 20 ou 30 anos de idade — exercendo suas atividades religiosas em Porto Alegre.

Ao contar a história da Capela do Bom Fim¹⁰, Leite C. menciona que “neste local, aos domingos, os negros realizavam seus batuques com a presença da legendária mãe Rita” (2015, grifo nosso).

Utilizando as crônicas do Prof.^o Coruja como referência, Corrêa cita o nome de Mãe Rita como a “famosa mãe-de-santo da época” e informa que o seu “templo” estava localizado na “atual rua Avai”. O autor também supõe que no Batuque em Porto Alegre, “a primeira chefe seria uma mulher” (1992, pp.48-49, grifo nosso).

⁹ A cidade de Porto Alegre evocada pelo cronista era uma cidadezinha de seus doze mil habitantes, segundo a estimativa de Arsène Isabelle, em 1833. Já no ano da publicação do livro, a cidade contava com quarenta mil moradores. Dados retirados da introdução do livro Antigualhas: reminiscências de Porto Alegre, 1996.

¹⁰ A imagem de Nossa Senhora dos Navegantes foi esculpida em 1871, como não havia uma igreja dedicada à santa, foi abrigada na Capela do Bom Fim, em frente do Campo da Várzea (atual Parque Farroupilha). Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/navegantes-a-festa-da-diversidade-religiosa/>>.

Conforme dados do site da Prefeitura de Porto Alegre (FRANCO, 1992), a rua Avaí, mencionada no texto de Corrêa, está localizada entre a avenida João Pessoa e a Primeira Perimetral. A história desta rua acompanha a história da cidade de Porto Alegre. A rua Avaí já recebeu o nome de rua da Fonte em 1821, “pois desembocava na Várzea diante de uma das primeiras fontes da Vila”. Porém foi mais conhecida como Beco do Firme [sic] por ser “na esquina voltada para o norte e a nascente, olhando para a Várzea e para a nova ruela, existia a residência de Antônio Francisco Firme [sic]”, conhecido na época por conceder abrigo para “a comitiva do Imperador Pedro I”, que visitou a cidade de Porto Alegre em 1826. Já em 1879 o nome de Beco do Firme é alterado definitivamente para rua Avaí — “em homenagem à famosa batalha vencida pelas armas brasileiras no Paraguai” — pela Câmara Municipal da cidade de Porto Alegre.

Importante destacar que o Beco do Firme é o mesmo mencionado nos textos do cronista Coruja quando cita o “candombe” de Mãe Rita. Isto reforça a possibilidade de que as lembranças do Prof. Coruja sobre a cidade de Porto Alegre são referentes ao período de 1826 até 1836, último ano no qual residiu na cidade.

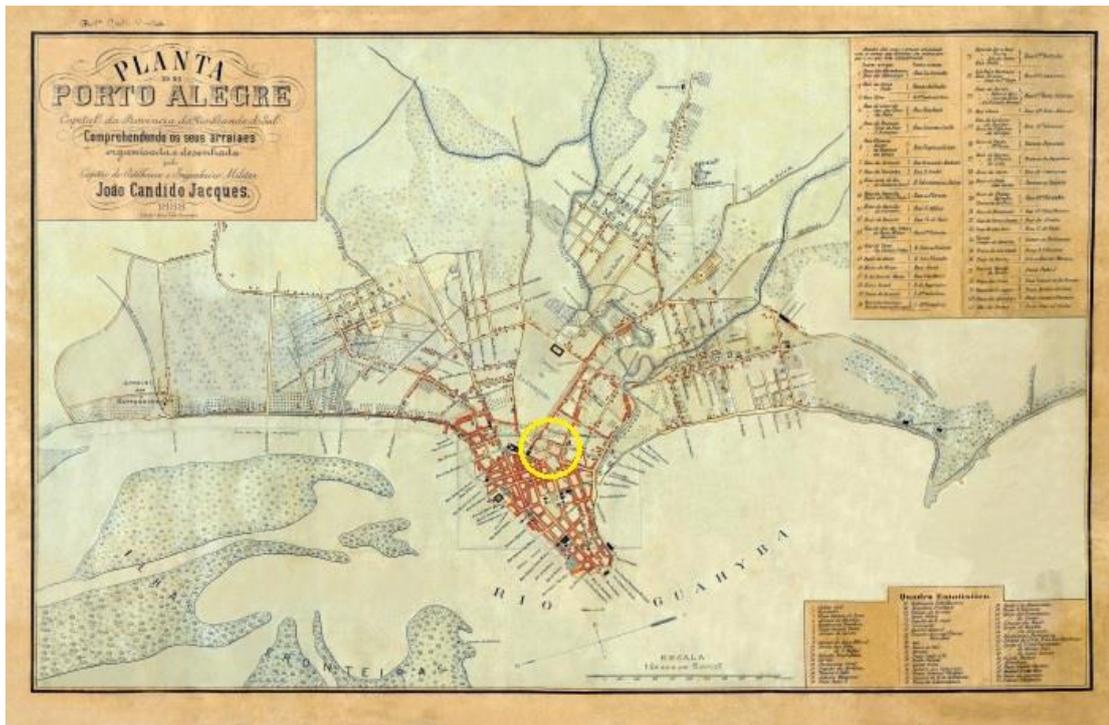
Imagem 2 mostra a legenda do mapa da cidade onde consta a relação das ruas de Porto Alegre com suas respectivas alterações, como o Beco do Firme e a rua Avaí mencionadas anteriormente e que recebe a numeração 16 para sua localização na planta. A seguir consta no Mapa 1 e no Mapa 2, a marcação com um círculo amarelo da possível localização do templo de Mãe Rita entre o período de 1826 até 1836.

Imagem 2 -- Relação das ruas de Porto Alegre

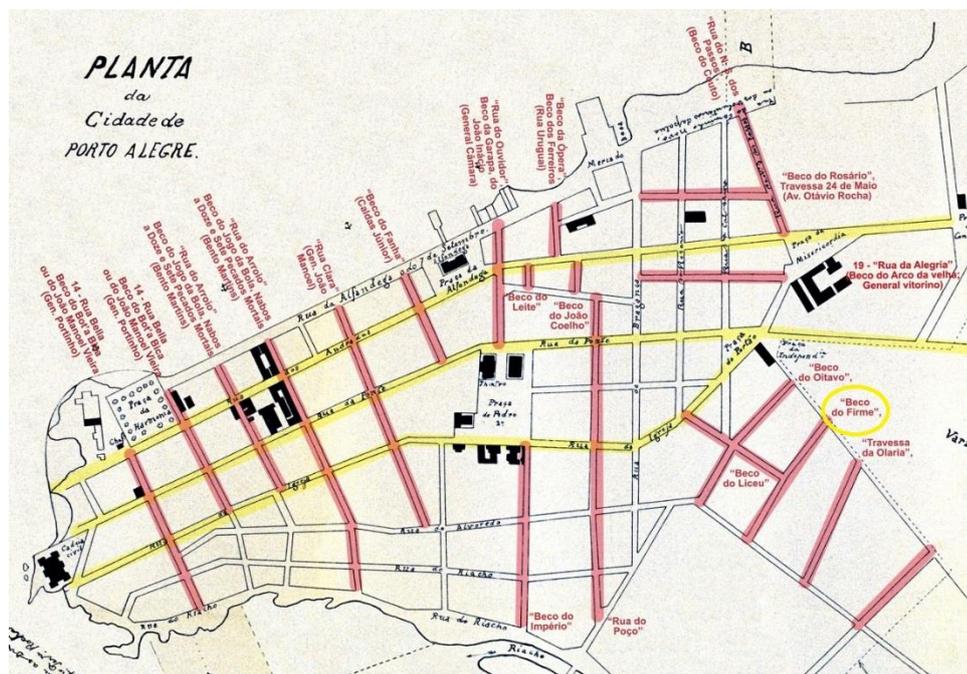
Quadro das ruas e praças da cidade com os nomes que tiveram em outros tempos e os que tem actualmente.

Nomes antigos:	Nomes actuaes:
1 Beco dos Marinheiros Rua da Alfândega	Rua 1.ª de Setembro
2 Rua da Graça " Praia	Rua de Andradas
3 Rua Nova	R. 6.ª Andrade Neves
4 Rua do Cotovello " Cruz das Dóres da Ponte	Rua Riachuelo
5 Rua do Pantano " Nova do Poco " S. Jerónimo	Rua Jeronimo Coelho
6 Rua Firmosa " Alegre " do Hospital " da Loreja	Rua Duque de Caxias
7 Rua do Arvoredo	Rua Fernando Machado
8 Rua da Varzinha	Rua D. Isabel
9 Rua cota do Rio " do Caminho Novo	R. Voluntarios da Patria
10 Rua da Marcella Beco do Chico Pinto	Rua da Floresta
11 Beco da Marcella " do Carneiro	Rua D. Afonso
12 Beco do Rosario	Rua 24 de Maio
13 Rua do Arco da Velha " da Praia Militar " Alegria	Rua 6.ª Victorino
14 Rua do Trem " da Cadeia Velha	R. Dous de Fevereiro
15 Beco do Otavio	R. 3 de Novembro
16 Beco do Firme	Rua Araby
17 B. do Inca da Olaria	Rua 1.ª de Marco
18 Beco Israel	R. do Imperador
19 Praia do Arsenal	R. 6.ª Sebastião
20 Beco dos Guaranys Rua das Guarnia Principaes	R. 6.ª Vasco Alves
21 Beco do Bot a Bica " Vieira " João de Castro Rua Bella	Rua 6.ª Portinho
22 R. do Pedro Mantinga Rua Direita " Conde de P. Alegre	Rua 6.ª Canabarro
23 Rua do Arroio " Sabos a doze " Jogo da Bola " dos Picados Mortuos	Rua 6.ª Bento Martins
24 Rua Clara	Rua 6.ª João Manoel
25 Rua da Ladeira " do Ouveitor Beco do S. Ignacio " da Garapa	Rua 6.ª Camaraz
26 Beco da Fanha " M. Vieira	Travessa Paysandu
27 Beco do Barriga " de P. Brásula " do Leite	Travessa da Angustura
28 Beco da Opera	Rua do Commercio
29 Beco do Brito " João Coelho	Travessa ao Itapirú
30 Beco do Freitas " Meireles Travessa do Poco	Rua 6.ª Peranhos
31 Rua de Braganca	Rua 6.ª Silva Tavares
32 Rua da Varzea Grande	Rua da Azenha
33 Rua Menino Deus	Rua 13 de Maio
34 Varzea Compo do Bomfim	Campo da Redempção
35 Praça da Caridade	Praça D. Feliciano
36 Praça do Portão	Praça General Marques
37 Praça do Palácio " da Matriz	Praça Pedro II
38 Praça das Dóres	Praça Visconde do Rio Grande
39 Praça da Harmonia	Praça Martins de Lima
40 Praça da Alfândega	Praça Senador Florencio
41 Alto da Bronze	Praça General Ozorio

Mapa 1 – Planta de Porto Alegre, 1888



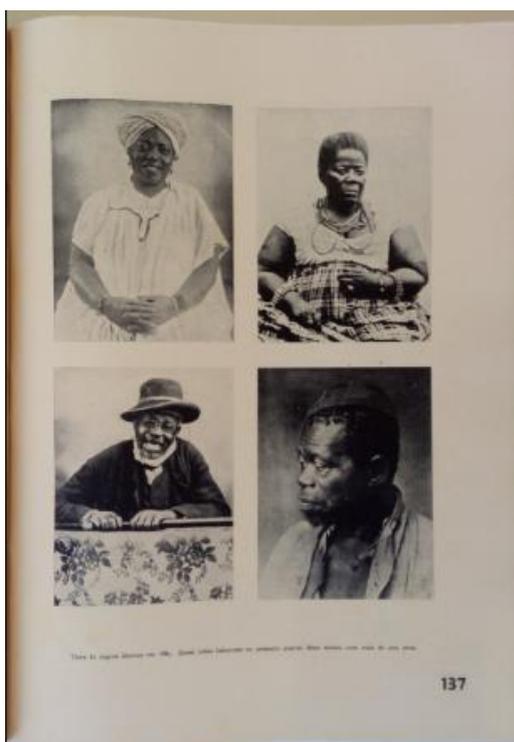
Mapa 2 – Planta de Porto Alegre, 1872.



Durante esta pesquisa, foram localizadas algumas informações da publicação lançada pela Prefeitura de Porto Alegre em 1940, referente ao álbum comemorativo do bicentenário de Porto Alegre. O álbum é “composto quase exclusivamente de fotografias — exceto parágrafos introdutórios de autoria de renomados intelectuais — que retratam algumas feições específicas da cidade na época” (MARQUES, 2007, p.7). Neste álbum, é possível visualizar na p.137 quatro imagens fotográficas de pessoas negras. Entre estas imagens, consta a fotografia de Mãe Rita, a mesma fotografia apresentada nesta pesquisa. Na parte inferior da página, consta a seguinte legenda: “Tipos de negros libertos em 1884. Quasi [sic] todos faleceram no primeiro quartel d’este [sic] século, com mais de cem anos”.

Com esta informação, podemos concluir que possivelmente Mãe Rita viveu por mais de 100 anos. Se imaginarmos que no período supostamente lembrado pelo Professor Coruja ela já estava em idade adulta, podemos deduzir que no fim do século XIX, Mãe Rita já teria mais de 90 anos.

Imagem 3 -- Álbum em comemoração do Bicentenário de Porto Alegre, 1940



Apesar da fotografia conter uma marca em alto relevo devido à sua nomeação recebida pelo Rei italiano Vitor Emanuel em 1910 (SANDRI, 2007, p.37), conforme mencionado anteriormente, possivelmente após sua nomeação Calegari tenha carimbado todas as fotografias disponíveis em seu acervo e anteriores à nomeação internacional ou também podemos acreditar na possibilidade do registro fotográfico de Mãe Rita ter ocorrido a partir de janeiro de 1910.

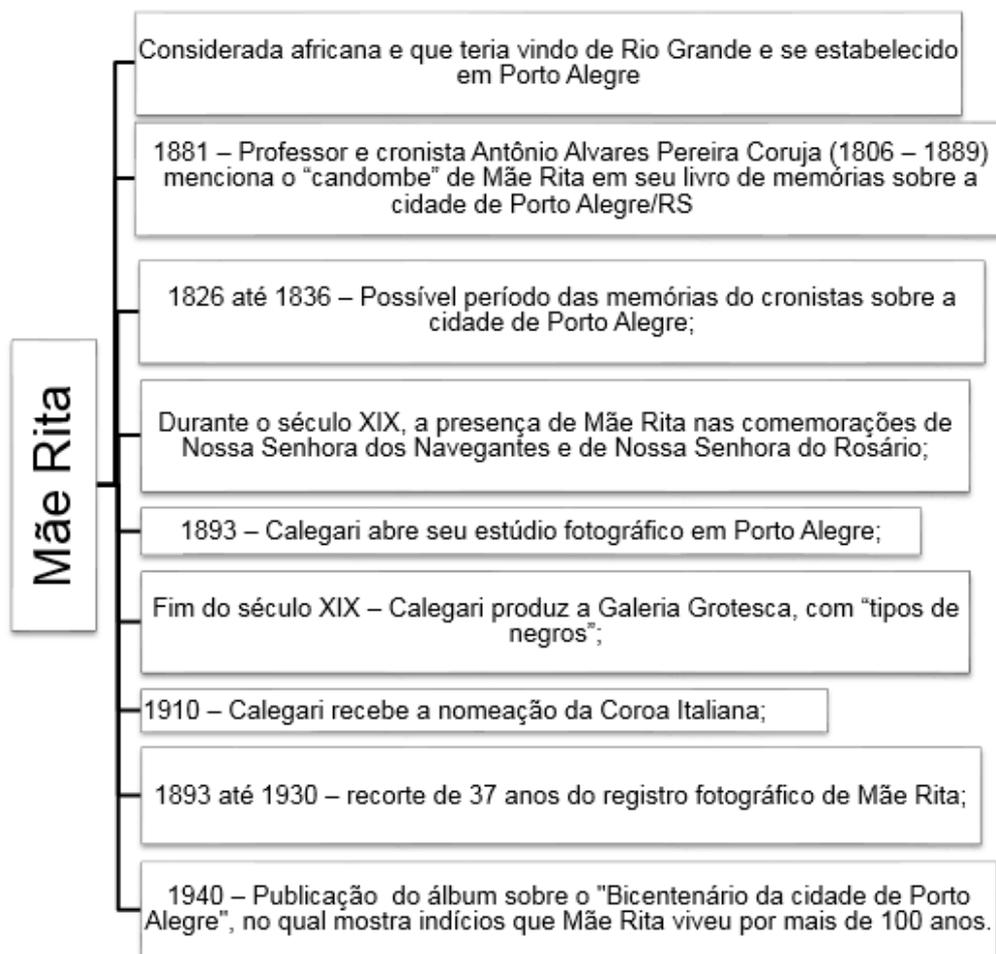
Como não há até o momento a confirmação da existência de documentos que comprovem o ano de nascimento de Mãe Rita, temos que nos deter em imaginar uma linha de tempo a partir dos textos escritos pelo Professor Coruja, publicados em 1881 até o período do registro da fotografia de Mãe Rita, entre 1893 até 1930. Vale ressaltar que quando o cronista menciona sobre o “candombe” de Mãe Rita, são decorrentes de uma memória que ele guardou por mais de quarenta anos sobre o período em que viveu em Porto Alegre ou seja, são lembranças de algo que ele vivenciou até o ano de 1836, pois a partir de 1837 ele fixa sua residência na cidade do Rio de Janeiro.

Para uma pessoa acessar certas memórias pessoais correspondentes a sua vivência em uma cidade e relacionar entre estas lembranças — mais de quarenta anos depois — a imagem de uma mulher de terreiro, demonstra que Mãe Rita usufruiu de uma certa notoriedade naquela sociedade escravocrata. Principalmente se olharmos sob um outro ângulo. Neste caso, é possível imaginarmos as razões por que uma mulher negra e de terreiro permaneceu por tanto tempo entre as lembranças de um homem branco, letrado, que ocupava uma posição social privilegiada e política. No mínimo, podemos deduzir que a imagem de Mãe Rita foi de alguma forma impactante e inesquecível para se manter por tanto tempo na memória do cronista Coruja.

Nunca é demais insistir que, nesta época citada, o Brasil era escravocrata e construiu durante estes últimos séculos seu olhar sobre a imagem da mulher negra como promíscua, incapaz de produzir conhecimento e por muito tempo “considerada desprovida de humanidade, sendo frequentemente tratada como objeto de exploração física e, por vezes, sexual” (SILVA A.,2017 p.21).

No *Gráfico 1*, é possível verificar os dados recolhidos referente à trajetória de Mãe Rita, desde as memórias de Coruja entre os anos de 1826 até 1836, a nomeação de Calegari recebida em 1910 e a publicação da fotografia de Mãe Rita — que possivelmente viveu por mais de 100 anos — no álbum comemorativo para o “Bicentenário de Porto Alegre” em 1940.

Gráfico 1 – Dados coletados



1.1. BATUQUE

“Meu tempo é agora”.
(Mãe Stella de Oxóssi)

Conforme o mencionado anteriormente, o Batuque está diretamente ligado à trajetória de Mãe Rita. Nas crônicas de Coruja, o nome dela é associado ao *Candombe*, que posteriormente acabou se popularizando como Batuque. Sobre o Batuque, iremos brevemente mencionar sua história dentro do Rio Grande do Sul como forma de identidade social, de fé e de resistência para a comunidade negra que viveu nesta região durante e após a escravidão. Antes, é necessário compilar alguns significados encontrados para o termo Batuque.

Em sua dissertação de mestrado, Silveira (2014, p.61) menciona o significado do termo Batuque e “sua etimologia africana”:

BATUQUE, sm. Dança de negros, com sapateados, palmas, cantigas e toque de tambor. // Qualquer barulho com pancadas repetidas e frequentes. // Etim: é bailado originário de Angola e do Congo, mas, em que pese a opinião do Cardeal Saraiva, não lhe chamavam os negros batuque, mas os portugueses; a dança é feita com cantos em que entra a expressão kuba'tuku, nesta casa aqui. Daí proveio batucu, alt. em batucum, batecum e batecu. De bat'uku originou-se o verbo batucar: batuco + ar; de batucar o verbal batuque, que, levado à Contra-Costa foi adoptado pelos landinos sob a forma batchuque (P. Raposo, Dic. Land.). // Ders.: batucada, batucador, batucante, batuqueira.

Mattos explica que o Batuque “era uma manifestação cultural marcada pela música e por movimentos de dança” e que esta manifestação ocorria geralmente aos “domingos, dias santos e de festas religiosas” (2016, p.177). Também destaca os relatos sobre o Batuque feitos por cronistas, religiosos e viajantes que estiveram no Brasil durante o século XIX. Um deles, Rugendas¹¹, descreve sua percepção sobre a manifestação:

A dança habitual do negro é o batuque. Apenas se reúnem alguns negros e logo se ouve a batida cadenciada das mãos: é o sinal de chamada e de provocação à dança. O batuque é dirigido por um figurante; consiste em certos movimentos do corpo que talvez pareçam demasiado expressivos; são principalmente as ancas que se agitam; enquanto o dançarino faz estalar a língua e os dedos, acompanhando um canto monótono, os outros fazem círculo em volta dele e retem o refrão (RUGENDAS apud MATTOS, p.178).

Para Mattos, devido ao regime escravocrata¹² instalado no país, o Batuque praticado no Brasil recebeu influências do continente africano, como da parte da África Centro-Occidental¹³, principalmente das regiões do Congo e de Angola, gerando semelhanças “como o acompanhamento da dança com canto e palmas, a disposição dos participantes em pares ou sozinhos, formando um círculo e se encaminhando em direção ao seu centro no momento da troca dos pares”. Com estes traços em comum, o batuque “seria originário de uma dança chamada ‘batuco’,

¹¹ Johann Moritz Rugendas (1802 – 1858). Foi um pintor, desenhista e gravador alemão. Chega ao Brasil em 1821, retornando em 1845 para retratar a família imperial e para participar da Exposição Geral de Belas Artes. JOHANN Moritz Rugendas. Disponível em: <<http://enciclopedia.itaucultural.org.br/pessoa707/johann-moritz-rugendas>>.

¹² Do início do século XVI até o final do XIX, a África Centro-Occidental foi a maior exportadora de escravos de todo o continente (MATTOS, 2016, p.82).

¹³ A África Subsaariana, isto é, ao sul do deserto do Saara, costuma ser dividida em três grandes áreas: Occidental, Centro-Occidental e Oriental (Ibidem, p. 15).

praticada pelos povos de Ambriz, do Congo, e territórios em torno de Luanda” (p.178), conforme menciona Monteiro¹⁴ ao descrever o “batuco” após conhecer a região do Congo e Angola no fim do século XIX:

[...] forma-se um círculo dos dançarinos e espectadores; tangem-se marimbas e batem-se vigorosamente tambores, e todos reunidos batem palmas acompanhando a batida dos tambores, e gritam uma espécie de coro. Os dançarinos, tanto homens como mulheres, saltam com um grito dentro do círculo e começam a dançar. Isso consiste quase exclusivamente em balançar o corpo com um pequeno movimento dos pés, cabeça e braços, mas ao mesmo tempo os músculos dos ombros, costas e nádegas são violentamente contraídos e convulsionados.

Para Oro (2002, p.352), o “Batuque é um termo genérico aplicado aos ritmos produzidos à base da percussão por frequentadores de cultos cujos elementos mitológicos, axiológicos, linguísticos e ritualísticos são de origem africana”.

Batuque acabou se tornando um termo adotado e popularizado pela população branca, conforme consta no site Wikipédia, que informa que o termo correto seria *pará*, da mesma forma que consta no site Dicio, explicando que a palavra *pará* significa “todos ou qualquer cultos afro-brasileiros” e “no Rio Grande do Sul, todos os locais ou terreiros em que são realizados esses cultos”.

No caso do Rio Grande do Sul, conforme menciona Corrêa, o Batuque foi “trazido ou fundado pelos escravos e/ou libertos no final do século XVIII” e possivelmente “seus fundadores tenham sido de etnias jêje-nagô”, sem descartar a possibilidade de serem “oriundos (ou de uma ramificação) do Xangô recifense”. Com isto, “os primeiros templos teriam sido fundados em Rio Grande ou Pelotas graças à concentração de negros, entre os quais sudaneses, naquelas regiões”. Com a queda da comercialização do charque, em torno do ano de 1850, houve uma migração por parte da população negra para outras regiões (1992, p. 272).

Possivelmente Porto Alegre, em fase de crescimento, absorveu a chegada destes negros escravizados e até mesmo dos negros livres, para “preencher funções diversas no mercado de trabalho urbano”. O autor relata que entre o período de 1833 a 1859, “a época mais remota na qual, pode-se supor, poderia ter sido fundado o primeiro templo de Batuque no Rio Grande do Sul”. Em seu texto, Corrêa supõe

¹⁴ MONTEIRO apud ibidem, p.179.

“que a primeira chefe seria uma mulher”, pois até hoje elas são em maioria na liderança dos templos afro-religiosos. Também há a possibilidade desta primeira chefe não ter sido “uma africana, ou pelo menos estaria durante algum tempo no Brasil, pois caso contrário o Batuque não teria tanta semelhança com outras religiões afro-brasileiras”. Neste sentido, se acredita que esta primeira chefe teria sido “uma praticante do Xangô recifense¹⁵”, pois o Batuque praticado no Rio Grande do Sul¹⁶, possui muita “similaridade com o culto do Recife¹⁷”.

Dentro deste contexto sobre a liderança feminina nas religiões afro-brasileiras, é comum encontrar a mulher negra alcançando posições hierárquicas elevadas e tornando-se peças chaves para a manutenção e continuidade da religião afro-brasileira dentro do território brasileiro. Conforme destaca Silva, M., “foi a mulher de tradição étnica iorubá que lançou a semente, germinou e pariu a reinvenção da religiosidade africana em continente brasileiro”. Desta forma, “esse protagonismo se perpetuou através da chefia espiritual das Casas e da sua presença real em toda a hierarquia religiosa do templo” e também, desenvolveram “laços afetivos, bem como de solidariedade econômico-política e étnica, além de fornecerem à população afrodescendente, em geral, a oportunidade de um espaço de resistência e luta contra a escravidão”. Silva, M. destaca que “*territórios negros*, chefiados majoritariamente por mulheres, podem ser considerados verdadeiros *quilombos contemporâneos*, espaços de preservação do capital simbólico étnico da africanidade” (2010, p.131, grifo do autor).

Prof. Coruja menciona em suas crônicas sobre o “candombe” de Mãe Rita, no qual consta a presença dos “cocumbis”, que seria uma cerimônia com referências das “congadas ou moçambiques”. Atualmente esta cerimônia ainda é praticada na cidade de Osório/RS:

¹⁵ Os documentos entre os anos de 1802-1803 relacionam 989 escravos na Província. Quanto à sua origem no Brasil, temos: Rio, 770 (78%); Bahia, 111 (11%); Pernambuco, (9%) e Santa Catarina, 19 (2%). MAESTRI, 1984, pp.101-103 apud CORRÊA, 1992, p.44.

¹⁶ Entre os anos de 1816-1822 houve o ingresso em torno de 6.133 escravos no Rio Grande do Sul. Destes, as origens de 3.724 do território brasileiro: Rio, 3.359; Bahia, 186; Santa Catarina, 82; Santos, 21; Pernambuco, 13; Paranaguá e Espírito Santo, 2. De Montevidéu, 47 (DIAS, 1978, pp.142-169 apud Ibid., p.45).

¹⁷ Semelhanças maiores do que com o Candomblé (Bahia). Ibid., p. 49.

[...] reuniam nos domingos à tarde pretos de diversas nações, que com seus tambores, canzás, urucungos e marimbas, cantavam e dançavam esquecendo as mágoas da escravidão [...]. Nesse candombe também se ensaiavam os *cocumbis* que pelo Natal nas festas da Senhora do Rosário, levando à frente o Rei e a Rainha¹⁸ vestidos a caráter, com a juíza do ramallete e a competente aristocracia negra, iam dançar ou antes sapatear no corpo da igreja com guizos nos tornozelos [...] (1996, p.22, grifo do autor).

Em seus textos sobre a cidade de Porto Alegre, Aquiles Porto Alegre (1940, p. 99 apud MONTEIRO, 2006, p.190) relata que o Batuque mais popular “era o Campo do Bom Fim¹⁹, em frente à capelinha então em construção” e que a “cada domingo que Deus dava era certo um ‘batuque’ ali”. O autor destaca que havia uma grande aceitação perante a sociedade, ao mencionar que “o interessante é que muita gente se abalava da cidade para ir ver a dança dos negros”.

Para Flores, conforme a tradição, “os negros do Candombe da Mãe Rita construíram a igreja de N. Sra. do Rosário²⁰ trabalhando de graça e doando materiais” (2004, nota 60, p. 96 apud PEREIRA L., 2007, p. 122).

Neste sentido, Maestri afirma que os negros escravizados no país e que viviam no meio urbano, tinham mais acesso a uma vida social, cultural e religiosa, comparado aos negros escravizados nas áreas agrícolas. E que para os batuques “ainda que permitidos em muitas fazendas, eram mais frequentes e concorridos em meio urbano” (2013, p.91).

Vale ressaltar que estas pessoas estavam dentro de um processo desumano de escravidão e, por isto, Mattos (2016) informa que “esses encontros entre africanos e crioulos, escravos e libertos eram por vezes, incentivados pelos seus proprietários” para evitar desta forma, possíveis “rebeliões” e “tensões proporcionadas pelo sistema escravista” (p.177). Porém, Mattos reforça a ideia de união e resistência presente nestes grupos religiosos:

¹⁸ A coroação de uma rainha e um rei, a Jinga e o Rei de Congo, que tiveram existência histórica na África, em Angola, no século XVII. Ibid., p.48.

¹⁹ Em 1870 a Várzea passou a denominar-se Campo do Bom Fim, em decorrência da proximidade com a recém construída capela do Senhor do Bomfim e em 1884 a Câmara Municipal propôs a denominação de Campo da redenção, celebrando o movimento popular que libertou os escravos de Porto Alegre (BITTENCOURT I. apud SANTOS, 2005, p.48).

²⁰ A Igreja do Rosário foi construída em 1842 e iniciou em 1846 e funcionou até início do século XX (CASTRO, 1994, p. 83 apud PEREIRA L., 2007, p.122).

Esses grupos serviram como ponto de apoio a essa camada social destituída de suas famílias originais, possibilitando espaços para manifestar suas visões de mundo e crenças, construir alianças ao mesmo tempo em que ressaltavam a existência da diversidade entre os africanos (2016, p.176).

É possível afirmar que, “somados ao fato de a maioria dos participantes serem negros”, o Batuque se tornou “um espaço de resistência — e neste sentido, político — através do qual expressiva parcela da população local de descendentes de africanos constrói e conserva uma identidade própria, diversa da sociedade dominante” (CORRÊA, 1992, p.68).

Para este processo de construção identitária, Hall explica o conceito “Tradução”:

Este conceito descreve aquelas formações de identidade que atravessam e intersectam as fronteiras naturais, compostas por pessoas que foram ‘dispersadas’ para sempre de sua terra natal. Essas pessoas retêm fortes vínculos com seus lugares de origem e suas tradições, mas sem a ilusão de um retorno ao passado. Elas são obrigadas a negociar com as novas culturas em que vivem, sem simplesmente serem assimiladas por elas e sem perder completamente suas identidades. Elas carregam os traços das culturas, das tradições, das linguagens e das histórias particulares pelas quais foram marcadas. A diferença é que elas não são e nunca serão ‘unificadas’ no velho sentido, porque elas são, irrevogavelmente, o produto de várias histórias e culturas interconectadas, pertencem a uma e, ao mesmo tempo, a várias ‘casas’ (2003, p.88-9 apud PEREIRA L., 2007, p.237).

Com isto, é possível imaginar o quanto foi importante na época a existência de templos como do “Candombe” de Mãe Rita, tanto no Rio Grande do Sul como no restante do país. Não só pela questão da religiosidade e preservação do pouco que restou de suas culturas, mas principalmente pela questão de acolhimento e inclusão que estes lugares representavam para estas pessoas, conforme afirma Corrêa:

Os templos religiosos afro-brasileiros exerceram e exercem papel social importantíssimo na sociedade gaúcha, atuando como *locus* de resistência, proteção, sociabilidade e de construção de uma identidade coletiva para grandes segmentos das massas negras urbanas (2005, p.113, grifo do autor).

Estes lugares de acolhimento, conhecidos como “casa de nação ou de batuque”, também servem como “templos” para as práticas religiosas. Suas localizações, na sua grande maioria, são em residências visualmente similares às demais residências presentes nas cidades. Dias (2008, p.36) destaca que estas

casas de nação, “via de regra”, também são as casas onde “o pai de santo ou a mãe de santo, os chefes ou diretores da comunidade religiosa” residem.

Não podemos esquecer que estes “templos” representavam uma espécie de refúgio e muito disto se deve à liderança presente nestes lugares e, de fato, Mãe Rita obteve e exerceu esta liderança em Porto Alegre, que até o momento, se supõe, entre a segunda década do século XIX até o início do século XX.

É interessante perceber a presença do “candombe” de Mãe Rita nas festividades de duas santas católicas, que dentro do sincretismo associa Nossa Senhora dos Navegantes com Iemanjá e Nossa Senhora do Rosário com Oxum (CORRÊA, 1992, p.191). Este assunto será tratado mais adiante no capítulo sobre Axós e Ilequês, quando iremos tratar sobre as cores destinadas para cada orixá.

Também é necessário perceber que, quando o nome de Mãe Rita é associado ao orixá Xangô, podemos deduzir que além da possibilidade de ter sido seu orixá de *orí*²¹, esta denominação pode ser devido à grande semelhança do Batuque com o Xangô de Recife, conforme mencionado anteriormente neste capítulo.

É importante observar que, dentro das religiões de origem africana, possuem outro conceito sobre o termo “tempo”. Prandi explica que nas religiões afro-brasileira, no caso o candomblé, o tempo não passa da mesma forma no qual temos percepção no ocidente. Na verdade, não haveria a passagem de tempo. Para os frequentadores/adeptos destas religiões, Prandi descreve:

(...) ao frequentar o terreiro, o templo, e ao participar das inúmeras atividades coletivas indispensáveis ao culto, logo se depara com uma nova maneira de considerar o tempo (...) Ele terá que aprender que tudo tem sua hora, mas que essa hora não é simplesmente determinada pelo relógio e sim pelo cumprimento de determinadas tarefas (...). É a atividade que define o tempo, e não o contrário (2005, p.23).

Desta forma, podemos concluir que, além do constante apagamento histórico sobre a cultura afro-brasileira, adeptos desta religião – por terem uma noção

²¹ Ori – Palavra em iorubá, que significa cabeça (PEREIRA, 2017, p. 94).

diferente de tempo – não se preocuparam em manter e preservar documentos:

(...) as datas de fundação dos terreiros, assim como as que marcam os reinados de sucessivas mães e pai-de-santo, são desconhecidas. Seus nomes são respeitosamente lembrados; seus feitos, cantados e festejados nas cerimônias que louvam os antigos fundadores (...), mas nada de datas” (PRANDI, 2005, p. 29-30)

O grande suporte utilizado por esta população foi a oralidade como forma de transmissão de conhecimento, principalmente quando esta fala é produzida pelos mais velhos.

Atualmente é possível perceber que, além da oralidade, o registro fotográfico auxilia na preservação e manutenção destas memórias. A fotografia é considerada pelos historiadores como “um instrumento fundamental para explicar períodos e construir vínculos com o passado” (NETO, 2018).

1.2 A FOTOGRAFIA COMO FIO CONDUTOR

Neste subcapítulo, a fotografia será abordada de forma breve para termos uma noção sobre esta técnica que revolucionou o campo das artes visuais e sem esquecer de sua importância como um fio condutor para contar histórias. Com o passar dos tempos, a imagem fotográfica vem adquirindo aos poucos o status de documento, conforme afirma Kossoy:

A descoberta da fotografia propiciaria, de outra parte, a inusitada possibilidade de autoconhecimento e recordação, de criação artística (e, portanto, de ampliação dos horizontes da arte), de documentação e denúncia graças a sua natureza testemunhal (2001, p.27).

Porém, Mauad (2006) imediatamente nos leva a refletir sobre a fotografia e seus desafios ao afirmar que “a fotografia lança ao historiador um desafio: como chegar ao que não foi imediatamente revelado pelo olhar fotográfico”? Este questionamento vem à tona, pois a fotografia se tornou extremamente “múltipla”. A autora também menciona que junto com estes desafios que a fotografia carrega, obriga os historiadores a trabalhar com “temas pouco trabalhados pela historiografia tradicional” e ampliar seu acesso a novas fontes e com isto, “desenvolver

abordagens pouco convencionais” (p. 5-6). Como Kossoy, Mauad também acredita que a fotografia possui valor de documento ou “testemunho”, independentemente “se o registro fotográfico foi feito para documentar um fato ou representar um estilo de vida”. Neste sentido, a autora ressalta que a fotografia seria vista como uma espécie de “índice” no qual indica determinados “aspectos desse passado” através de “objetos, pessoas, lugares”, como por exemplo, “condições de vida, moda, infraestrutura [sic] urbana ou rural, condições de trabalho etc.” (p.8).

Em seu estudo sobre fotografia Santos A. (1997) destaca que “a fotografia servia como documento que legitimaria o ato histórico” (p. 24) e sugere que para uma leitura eficaz de uma imagem fotográfica é necessário como parâmetros norteadores, analisar a imagem fotográfica utilizando “três vertentes principais: o *corpo em si* [...], os *artefatos do corpo* [...] e o *corpo em relação ao ambiente*”. Em “corpo em si” é necessário observar “os gestos, a postura e as expressões fisionômicas; para os “artefatos do corpo”, perceber “os invólucros corporais como a indumentária, os adereços, a maquilagem e o arranjo de cabelo e barbas”. Por último, em “corpo em relação ao ambiente”, verificar “onde aparecem os cenários e ambientes como fatores de complementação da linguagem visual da corporeidade fotografada” (p.11, grifo do autor).

Certamente algumas das questões abordadas neste trabalho ficarão sem respostas, mesmo assim, é necessário de alguma forma questionar a imagem fotográfica com a intenção de localizar outros dados sobre ela. Neste sentido, foi necessário analisar outras informações/documentos antes de concluir a leitura de imagem, como por exemplo os mapas e “crônicas da cidade”, conforme recomendação de Kossoy (2001), com o objetivo de “recuperar as datas” (p.85). O autor menciona a necessidade de “perceber na imagem o que está nas entrelinhas” e desta forma, “ousar na interpretação”, pois só assim será possível recuperar “particularidades daquele momento histórico retratado, pois uma imagem histórica não se basta em si mesma” (p.116).

1.2.1. Mãe Rita pelas lentes do Cav. Calegari

Ao olhar uma imagem fotográfica e, neste caso, a fotografia de Mãe Rita, surgem algumas questões sobre a imagem, tais como (ASSUNÇÃO, 2014, p.18):

- Quais as intenções presentes na fotografia?
- Mãe Rita teve o interesse em contratar o serviço de um fotógrafo bem-conceituado na cidade, algo comum na alta sociedade porto-alegrense daquela época?
- A foto seria para a retratada alcançar algum status social?
- Ou partiu do fotógrafo o interesse em registrar pessoas do cotidiano da cidade para vender as imagens fotográficas, como uma forma artística de uma imagem “exótica” ou “grotesca”?

Na fotografia pesquisa neste trabalho e de autoria do fotógrafo Calegari, consta uma mulher negra retinta, em idade adulta, possivelmente com mais de 80 anos. Esta mulher negra, identificada como Mãe Rita, está sentada diante de um fundo claro e neutro, sem apresentar nenhum objeto em seu entorno. Por estar sentada, é possível visualizar somente até seu colo. Suas pernas estão entreabertas, sendo que a perna da esquerda está posicionada para frente, em direção do fotógrafo e a perna direita está levemente direcionada para o lado direito. Com braços roliços, suas mãos estão na frente do seu corpo. A mão direita está repousando em cima da sua perna direita, enquanto a mão esquerda está posicionada logo abaixo dos seios, na altura dos quadris. Ambos os punhos e dedos estão ornamentados com pulseiras e anéis. Na mão direita, Mãe Rita segura levemente um leque fechado e de cor clara, apoiado em seu colo. Seu cabelo crespo, de cor escura e com curvatura entre 4a e 4c, está disciplinadamente penteado para trás, preso e apresentando alguns fios brancos. Seu corpo está posicionado de frente para a câmera, porém seu rosto está levemente direcionado para esquerda. Seu rosto apresenta traços negroides e no momento do registro fotográfico está com uma expressão séria²², seguindo os padrões estéticos dos retratos da época. Referente à sua vestimenta, está utilizando uma blusa branca com detalhes em rendas e um tecido com estamparia em xadrez envolta de sua

²² O sorriso só começou a ser “culturalmente” aceito nas fotografias a partir de 1919 (Santos A., 1997, p. 273).

cintura.

A fotografia pertence ao acervo do MPAJJF possui assinatura do fotógrafo em forma de carimbo no canto superior direito da fotografia. Não há registro no verso da fotografia e até o momento, nenhuma documentação ou informações sobre a origem. A imagem fotográfica se encontra com vários danos e desgastes devido à passagem do tempo, incluindo manchas claras e escuras. Seu recorte temporal está entre os anos de 1893 até 1930, período no qual Virgílio Calegari trabalhou como fotógrafo na cidade de Porto Alegre.

Imagem 4 – Imagem de Mãe Rita



Mãe Rita. CALEGARI, Virgílio. Fotografia P&B, 21,7 x 16,6cm. Acervo do MPAJJF.

Ao pesquisar uma pintura retratando uma mulher negra, Bittencourt afirma que dentro da sociedade brasileira no século XIX — mesmo sendo uma mulher escrava ou liberta — “a cor de sua pele certamente era geradora de situações de exclusão e desvantagem social, política e econômica” e, com isto, ser retratada naquela época simbolicamente estava associado a diversas “relações de poder”. Bittencourt também destaca que “indivíduos que não usufruíam qualquer dimensão de cidadania, certamente não poderiam controlar o modo de exibição de suas imagens” (2005, p.15).

Neste sentido, Koutsoukos (2010) afirma que havia um certo “constrangimento causado pela situação de ser fotografado, com a pose orquestrada pelo fotógrafo (...) sem poder de participação ou intervenção”, mas destaca que no momento que estas pessoas negras foram fotografadas, a “capacidade de resistência foi notada” (p.121). Por isto, neste período citado, ser fotografado teria um significado diferente para as pessoas negras, pois “o negro livre e o forro procuravam a sua dignidade também através da imagem” (p.97), conforme afirma Bourdieu: “fazer uma pose é respeitar-se e exigir respeito” (apud KOUTSOUKOS, 2010, p.97).

Com isto, podemos intuir que, por mais que Mãe Rita tenha recebido a orientação do fotógrafo para se posicionar diante da câmera fotográfica, seu olhar contraria a direção do seu rosto posicionado para esquerda, encarando o fotógrafo com seus olhos.

Devemos observar que para os negros que residiam no Brasil durante este século, era importante contratar este tipo de serviço, para “se verem retratados como as classes altas” (ASSUNÇÃO, 2014, p.23). Ao tratar sobre a representação dos negros na fotografia, em seu estudo sobre *cartes de visite*, Leite M. afirma:

As *cartes de visite*, disponíveis como um bem de consumo, são utilizadas por negros com melhores condições econômicas (alforriados ou não). Afinal, aos poucos esta população marginalizada (escravos, ex-escravos, trabalhadores livres) vai tendo na fotografia uma possibilidade de afirmação social (2011, p.7, grifo do autor).

Neste sentido, Kossoy e Carneiro (2002, p.174) relatam que neste período o atelier fotográfico era visto como um “palco de ilusões”, local onde seria possível “imortalizar-se nobremente”:

Nas décadas de 1870 e 1880, quando a *carte-de-visite* se encontravam em pleno apogeu, negros, provavelmente ex-escravos, compareciam aos *ateliers* e contratavam os serviços do fotógrafo – cuja clientela era, na sua grande maioria, constituída só de brancos –, fazendo-se retratar segundo os moldes europeus (pp.174-175, grifo do autor).

Por estas razões, podemos pensar em um possível pagamento feito por Mãe Rita pelos serviços do fotógrafo e, se efetivamente ela pagou por esta fotografia, sua possível cópia não teve o mesmo fim como um documento histórico e museológico,

pois não foi legitimado ao receber o carimbo com a autoria do fotógrafo. Ou se realmente recebeu o carimbo do profissional, recebeu um outro fim.

Por outro lado, este status e prestígio, que a fotografia proporcionava, não era uma condição exclusiva do retratado, pois também estava em jogo o resultado final do trabalho do fotógrafo e suas consequências. Para Corrêa, “a foto sempre dá muito prestígio ao fotógrafo: ela circula, passa de mão em mão, e sobretudo atesta a presença de alguém junto a figuras importantes como, no caso, uma mãe-de-santo” (1992, p.17).

Como já mencionado anteriormente, o fotógrafo ítalo-brasileiro Virgílio Calegari recebeu premiações devido a sua extensa produção fotográfica durante o período que exerceu suas atividades em seu estúdio entre os anos de 1893 até 1930 em Porto Alegre, vindo a falecer em 1937. Calegari chegou ao Brasil em 1881 e iniciou sua atividade profissional no centro da cidade²³. Em 1895, o fotógrafo realizou “a sua primeira exposição pública” e, por volta de 1900, ele já era um dos profissionais “mais procurados”. Sem esquecermos que em 1910, no auge da sua carreira, Calegari recebeu “o título de *Cavalheiro da Coroa Italiana*”, conforme afirma Santos A. (1997, p.27-28, grifo do autor). Calegari teve oportunidade de fotografar personalidades famosas em Porto Alegre, como o poeta Alcides Maya, a atriz Iracema Alencar e autoridades políticas como os governadores Júlio Castilhos, Borges de Medeiros e a primeira-dama do Estado, Carlinda Borges de Medeiros (MAROCCO, 2009, p.164). Seu trabalho lhe proporcionou muito prestígio e rápida ascensão:

Calegari destacou-se como o fotógrafo das autoridades locais, realizando o retrato de figuras políticas proeminentes da sociedade porto-alegrense. A sala de espera de seu estúdio reunia muitos desses retratos de figuras destacadas da República, numa época em que os artistas utilizavam seu local de trabalho como uma espécie de galeria de exposições das imagens fotográficas por eles elaboradas (POSSAMAI, 2006, p.265)

Sandri descreve que na época, “por volta de 1870”, o “colódio úmido” foi substituído pela gelatina, tornando o trabalho dos profissionais da fotografia menos complexo. Apesar disto, até 1920 ainda se fazia uso da técnica com “uso de

²³ Seu primeiro estúdio na rua do Arroio, atual rua Bento Martins (SANTOS A., 1997, p. 27).

negativos de vidro em médio e grande formato”, além da necessidade de utilizar um “tripé” como suporte e fixação da máquina. O tripé possibilitou o registro de imagens fora do núcleo dos estúdios fechados, podendo aproveitar as paisagens e a luz natural da cidade. Neste sentido, Calegari fez jus a nova modalidade, registrando o cotidiano e o crescimento urbano da cidade de Porto Alegre (2007, p.8).

Com isto, podemos pensar na hipótese de que Calegari tenha ido até Mãe Rita ao invés do contrário. Por ela ter sido uma mulher de terreiro, com seus compromissos religiosos, não teria tempo para ir pessoalmente até o estúdio fotográfico ou pode ter sido uma simples coincidência do fotógrafo estar pelas redondezas registrando as imagens da cidade e resolveu realizar o registro fotográfico de Mãe Rita.

Infelizmente, devido ao período de escravidão em que os negros tiveram que sofrer, a fotografia indiretamente está associada ao “olhar europeu”. Neste caso, os negros são vistos como objetos, algo exótico²⁴, e muitos fotógrafos comercializavam estas imagens em formato de *carte-de-visite*²⁵, conforme afirmam Kossoy e Carneiro (2002): “não eram utilizadas unicamente para o retrato. Imagens que cobriam os mais diferentes temas foram multiplicadas em série e comercializadas pelos próprios fotógrafos ou em outros pontos de venda como livrarias”, pois também serviam como “um complemento na receita” destes profissionais. Logo em seguida estes *cartes-de-visite* com negros retratados, foram padronizados e amplamente comercializados para a Europa como “lembança do Brasil” (pp.193-194, grifo do autor). Os autores, ao descreverem o trabalho do fotógrafo Christiano Júnior, deixam evidente que isto teria sido uma prática comum entre os demais fotógrafos que residiam no Brasil:

Os negros escravos que integravam a mencionada *colleção* [sic] foram registrados em seu estúdio com o propósito de comporem uma galeria de *tipos*. Essas figuras “exóticas”, reunidas provavelmente sob forma de “mostruários”, prestavam-se à finalidade comercial pretendida pelo fotografo (KOSSOY; CARNEIRO, 2002, grifo do autor).

²⁴ Definição de exótico em dicionário de 1813: estranho, extravagante, não vulgar. (SILVA, 1922, apud KOUTSOUKOS, 2010, p.116).

²⁵ Vendida na forma de cartões-postais como *souvenir* aos estrangeiros, colecionadores e/ou curiosos, atendendo, sobretudo, à demanda do mercado europeu no período (Ibid., p. 115, grifo do autor).

Para Koutsoukos (2010), boa parte destas fotos com negros retratados, foi muito explorado como “exótico²⁶”, compondo muitas coleções como forma de “entretenimento” e também como suporte para “(re)afirmar o sentimento íntimo de superioridade dos consumidores”. Porém, não podemos esquecer de que este material fotográfico foi amplamente e “explicitamente usada como coleta de dados para sustentação de trabalhos ‘científicos’ baseados em teorias racistas”, algo muito comum naquele momento (p.116, grifo do autor).

Estas informações corroboram com a ideia de que Calegari também fez uso desta prática, principalmente quando lembramos que, durante sua carreira, o fotógrafo produziu o catálogo com fotografias retratando pessoas negras. Este ensaio foi nomeado pelo próprio fotógrafo como Galeria Grotesca. Esta Galeria Grotesca foi um “curioso e ilustrativo conjunto de tipos populares” (BORGES, p.54, 1999).

Conforme Irene Santos relata em seu blog *Griot Digital* (2013), este “ensaio explicava bem o olhar de Calegari sobre os nativos brasileiros”. Em outro momento, Xavier explica que o fotógrafo ganhou muito prestígio na cidade de Porto Alegre registrando “o cotidiano urbano (ruas, prédios, praças, transeuntes etc.), destacando-se aquelas imagens de negros (reunidos no conjunto de fotografias denominadas Galeria Grotesca)” (2018, p.44). Devido à sua rivalidade profissional com os Irmãos Ferrari e como forma de responder a republicação do *Álbum de Vistas*²⁷ de Porto Alegre, Calegari publicou este ensaio denominado como Galeria Grotesca no fim do século XIX (GOMES, 2007, p. 13), desde então seus trabalhos fotográficos lhe proporcionaram algumas premiações e fama a partir do ano de 1901 (SANDRI, 2007, p. 5). Portanto, como a Galeria Grotesca possui registros fotográficos com pessoas negras, podemos supor que a fotografia de Mãe Rita compôs a “Galeria Grotesca” do fotógrafo Calegari.

Em sua dissertação, Sandri (2007) nos convida a refletir que devido à postura “austera” e “um olhar enviesado” de Mãe Rita, a fotografia teria fugido dos padrões

²⁶ Exótico: eram todos os elementos que fossem “estranhos à cultura ocidental” (SAGNE, 1981, p.27 apud *Ibid.*, p.119).

²⁷ Em 1897 os Ferrari voltaram a confeccionar álbuns de vistas de Porto Alegre (BORGES, 1999, p.50).

utilizados naquela época, como por exemplo, retratando os negros como “mão-de-obra” ou seguindo “uma tradição etnográfica classificatória” e/ou “de um olhar sobre o exótico” (p.12). Também destaca o possível interesse de Calegari por “um personagem que representa circuitos e relações sociais que extrapolam o meio em que vivia a chamada elite dirigente da época”, mantendo distância “da imagem do exótico”. E que na imagem fotográfica de Mãe Rita “poderia ser tomado como exemplo da preocupação do autor com personagens, hábitos e modos de viver então vigentes na cidade” (p.110).

Além deste interesse do fotógrafo em retratar Mãe Rita de uma forma elegante e respeitosa, nunca é demais insistir que ela – como uma mulher de terreiro e em posição de liderança – obteve reconhecimento e visibilidade a ponto de um profissional europeu – com uma clientela elitizada – demonstrar interesse em registrar a postura “austera” de uma mulher negra pós-abolição.

Isto oferece uma boa oportunidade para olharmos para a fotografia como documento importante e, a partir dela, entender como os axós e os ilequês carregam simbolicamente um valor e poder religioso.

2 AXÓS E ILEQUÊS

*“Existe uma beleza – eu confesso – nos símbolos de resistência negra.
[...] São artifícios para resistir, para obter o que lhe é negado”.*
(Lázaro Ramos)

Para Calanca, uma determinada peça de roupa possui poderes de identificação: “uma roupa ou uma indumentária têm de transformar um corpo e uma identidade” e com os “corpos revestidos” é possível demonstrar “os modos pelos quais o sujeito entra em relação com o mundo” (2008, p.17). Dentro deste contexto, Lody concorda que a roupa denuncia quem a utiliza, pois, a vestimenta carrega o poder de delatar, “distinguir os indivíduos, dizer quem são, quais os seus cargos, mostrar as relações iniciado e deus tutelar”, dentro do “âmbito etnográfico” (1987, p.68).

É necessário informar que muitas das peças, tanto da indumentária como do adorno, consideradas como de uso afro-brasileiro, são denominadas como peças e/ou objetos híbridos, pois significa que houve uma mistura de culturas, como por exemplo as “relações entre o Islã e a África e, ainda, da península Ibérica, entre os portugueses e os espanhóis” (LODY, 2015, P. 27). Conforme Canclini define: “Parto de uma primeira definição: entendo por hibridação processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existem de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas” (CANCLINI, 2006, p.19 apud FACTUM, p.137).

Mas também é necessário entender que, neste caso, os axós e os ilequês carregam simbolicamente um valor e poder religioso. Este poder ultrapassa o estético, se tornando fundamentais para compor o processo ritualístico. Quando estas vestes e adornos estão relacionadas com o ritual afro-religioso, recebem um novo significado. Serafim (2013) menciona que “vestir as roupas do santo é também um ato simbólico que transcende as cores e acessórios e implica em vestir uma nova filosofia de vida” (p.77) e destaca que o “revestir o corpo” vai além de um “simples componente físico”, pois é necessário refletir que este ato possui conexão entre “signos e sentidos” (p.80).

Ao descrever as fotografias realizados em estúdios retratando pessoas negras, durante o século XIX, Koutsoukos (2010) destaca que possivelmente as vestimentas e adornos que as mulheres negras utilizaram no momento da fotografia não poderiam ser de estúdio, pois alguns destes objetos “lhes garantiram uma identidade africana”. Ainda na p.123 ressalta: “muitos apetrechos, colares, balangandãs e amuletos das negras possuíam implicações rituais e religiosas” e afirma que “a modelo sabia o que significava cada um daqueles símbolos, assim como é possível que o fotógrafo também o soubesse”.

Para Lody (1987), são as mulheres que detêm o conhecimento sobre a indumentária e adornos, como por exemplo:

(...) suas confecções, incluindo costuras e bordados, entre eles o *richelieu*; preparação de fios de contas, *diloguns* (conjunto de dezesseis fios de contas), *quelês* (fio de conta, símbolo do noviço), *rungeves* (fio de conta, símbolo de alto *status* religioso), *braçadeiras* (trançados em palha-da-costa) e *xumbetás* feitos de traçados de palha-da-costa, búzios e contas, entre muitas outras especialidades (p.25, grifo do autor).

Lody também afirma que a roupa possui o poder de “distinguir os indivíduos, dizer quem são, quais os seus cargos, mostrar as relações iniciado e deus tutelar são alguns aspectos deletados pela roupa, aí vista no seu âmbito etnográfico” e destaca que os “materiais, textura, cores” formam elementos importantes e “variado elenco de roupas específicas de cada orixá, vodum, inquice e caboclo, apoiando a identificação e cumprimento das ações dos deuses nos planos do poder temporal e religioso” (p. 68).

No Rio Grande do Sul, infelizmente temos poucas pesquisas tratando sobre a indumentária e adornos utilizados pela população negra durante o século XIX. Além dos textos do cronista Coruja, foi possível encontrar descrições sobre a indumentária utilizada pelas mulheres negras que residiram em Porto Alegre no período citado pelo historiador Athos Damasceno²⁸ (1902 – 1975). Em seus apontamentos (1957), Damasceno ressalta que na Província a “indumentária feminina, a vestimenta das pretas, que davam o tom”, principalmente “no último quartel do século XIX é que

²⁸ Athos Damasceno Ferreira como autor teve obras bastante diversificada: ensaísta, cronista, sociólogo, historiador, poeta e romancista. O escritor também se dedicou ao estudo sobre a história da cultura no estado do Rio Grande do Sul (SILVA G., 2012).

começa a apurar-se e a exprimir-se em um figurino particular” (pp. 81-82).

Para esta etapa final desta pesquisa foram consultadas duas pessoas que detêm de um conhecimento teórico e prático sobre a indumentária religiosa afro-brasileira. A primeira pessoa consultada foi a professora Hanayrá Negreiros²⁹, que informalmente visualizou a imagem fotográfica de Mãe Rita – enviada via e-mail (2019) – e deu seu parecer sobre a indumentária e adornos registrado na fotografia. Já a segunda pessoa consultada foi Pai Clóvis³⁰, que gentilmente concedeu uma entrevista³¹ dentro da sede CEUCAB-RS (Conselho Estadual de Umbanda dos Cultos Afro-brasileiros do Rio Grande do Sul), localizada no bairro Cidade Baixa em Porto Alegre/RS. Após consultar estas duas pessoas estudiosas e adeptas das religiões de matriz africana, foi possível verificar as relações e significados que estes axós e ilequês carregam.

Um dos principais incômodos gerado durante esta pesquisa foi o impedimento de perceber quais eram as cores presentes no momento da fotografia. A imagem fotográfica de Mãe Rita está em escala de cinza e, neste caso, é impossível identificar as cores presentes nos axós e ilequês utilizados por ela no momento do registro fotográfico. Neste sentido seria de grande relevância detectar estas cores na imagem fotográfica, pois algumas questões associadas à sua religiosidade seriam respondidas, como por exemplo, as cores de suas guias e sua correspondência com os orixás.

Para Silveira (2005, p.153) “as imagens fotográficas em preto-e-branco também nos despertam as mais diversas sensações, que vão desde a evidência da

²⁹ Hanayrá Negreiros É mestre em Ciência da Religião pela PUC-SP e graduada em Negócios da Moda pela Universidade Anhembi Morumbi. Tem como principais focos de estudo as estéticas afro-brasileiras e africanas, que se manifestam através da indumentária, iconografia, memórias e religiosidades negras. Disponível em: <<https://ims.com.br/eventos/roupas-de-preta-olhares-de-branco-indumentaria-e-imagens-coloniais-ims-paulista/>>.

³⁰ Clóvis Alberto Oliveira de Souza nasceu em 03 de maio de 1947, é Babalorixá Clóvis de Xangô Agandjú. Iniciado na Nação Oyó Ijexá em 1959. Atualmente é Chefe da Casa de Agandjú e Pena Verde e Presidente do CEUCAB-RS (Conselho Estadual de Umbanda dos Cultos Afro-brasileiros do Rio Grande do Sul) desde 2005. Disponível em: <<https://www.facebook.com/clovis.ceucabrs/about?lst=100006501158684%3A100004018298594%3A1572459081>>.

³¹ SOUZA, Clóvis Alberto Oliveira de. Entrevista I. [out. 2019]. Entrevistadora: Carla Maciel. Porto Alegre, 2019. 1 arquivo .mp3 (1 hora: 41 minutos: 59 segundos). A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice I desta monografia.

estrutura ou do ‘esqueleto’ das imagens, até a liberdade de cromatizá-las através da imaginação” e abre a discussão se realmente a presença física das cores na imagem nos causaria “mais emoção”? E neste contexto destaca que na realidade a fotografia em “preto-e-branco” não podem ser classificadas como uma imagem “sem cor”, pois o branco, o preto e o cinza continuam sendo cores.

Não há nenhuma intenção de resolver as questões sobre as cores ausentes nesta fotografia pesquisada, apesar de sua importância, isto requer um tempo maior para estudar as cores e um conhecimento, no mínimo, intermediário para trabalhar com as ferramentas de edição de imagens. A intenção neste momento é abordar as possibilidades que temos quando se trata de imagens/fotografias antigas e as ferramentas disponíveis para restaurar suas cores perdidas com o tempo. Além de abrir caminho para futuras pesquisas sobre o assunto.

Teoricamente cada cor — mesmo em escala de cinza — possui um valor/código³² e, ao usarmos algum programa de manipulação de imagens, é possível que uma fotografia em escala de cinza receba uma versão em cores no momento em que alteramos este código³³, de acordo com a cor desejada. Conforme consta no site Tecmundo, explicando o passo a passo para aplicar cor com o auxílio do Photoshop:

[...] a mudança de RGB para CMKY vai fazer toda a diferença. No ajuste de curvas, você precisa mudar os canais de ciano, amarelo, magenta e preto separadamente para misturar as cores e conseguir bons resultados [...]. É importante pensar nas cores que precisam ficar e nas que precisam ser diminuídas. Por exemplo, para a pele, você precisa aumentar a quantidade de tons rosas e amarelos e diminuir o azul. O preto serve como um ajuste de contraste e é útil para deixar a pele mais brilhante (NEMES, 2011).

Como trago à tona a possibilidade de recuperar as cores originais de uma imagem fotográfica e antiga, foi localizado o trabalho da colorista digital Marina Amaral, que consiste exclusivamente em colorir imagens fotográficas. Seu trabalho é

³² LCH – Neste espaço de cor, L* indica luminosidade, C* representa a saturação e H é o ângulo de tonalidade. O valor de saturação C*, representa a distância do eixo de luminosidade L* e inicia em zero no centro. Se movimenta em sentido anti-horário. É expresso em graus (por exemplo, 0° é vermelho e 90° é amarelo). Disponível em: <<http://sensing.konicaminolta.com.br/2015/08/compreendendo-o-espaco-de-cor-cie-lch/>>.

³³ Valor é o grau de claridade ou de obscuridade contido numa cor (SILVEIRA L., 2005, p. 164).

reconhecido internacionalmente, principalmente devido ao projeto *Auschwitz*³⁴ no qual foi fundadora e inseriu cores nas fotografias que nos remetem à memória do Holocausto. Considerada uma artista, Marina destaca que “a cor tem o poder de trazer a vida de volta aos momentos mais importantes”. Em seu site³⁵, Marina ressalta sobre seu trabalho:

Colorir fotos em preto e branco é uma arte que requer um trabalho profundo de pesquisa, análise de cada objeto para torná-lo o mais realista possível, conhecimento histórico e respeito suficiente para valorizar e preservar todos os detalhes de cada história. É um processo complexo capaz de nos transportar para qualquer lugar (AMARAL).

Atualmente – desde o dia 23 de setembro de 2019 – Marina está com o projeto: *In Color / Slavery in Brazil, 1869*³⁶, que consiste em recuperar as cores nas fotografias com pessoas negras retratados dentro do período da escravidão no Brasil. Conforme segue nas imagens 5 e 6 com o retrato de mulheres negras, ambas fotografias de autoria do fotógrafo Alberto Henschel³⁷.

Para isto, Marina necessita realizar uma pesquisa histórica para descobrir as cores em fotos antigas e que para cada colorização também inclui “escolhas artísticas”. Neste projeto mais recente sobre fotografias com negros, a colorista digital destaca que para retratar o tom da pele negra, “faz uma interpretação a partir da escala de cinza das fotos originais” e que gostaria muito de realizar o processo de colorização digital em mais fotografias históricas do Brasil, mas isto depende da boa resolução e da disponibilidade de uso de cada imagem fotográfica (MORI, 2019).

³⁴ Disponível em: <<https://facesofauschwitz.com/>>.

³⁵ Disponível em: <<https://marinamaral.com/about/>>.

³⁶ Disponível em: <<https://marinamaral.com/in-color-slavery-in-brazil-1869/>>.

³⁷ Alberto Henschel (1827 – 1882), fotógrafo alemão que chegou ao Brasil em 1866. Disponível em: <<https://ims.com.br/titular-colecao/alberto-henschel/>>.

Imagem 5 -- Cafuza, antes e depois.



HENSCHEL, Alberto. Retrato Cafuza, 1869. Medidas, 9,0 x 5,7cm, albumina/prata. Recife, PE. Acervo do IMS

Imagem 6 -- Moça cafuza, antes e depois



HENSCHEL, Alberto. Moça cafuza, 1869. Medidas, 9,0 x 5,7cm, albumina/prata. Recife, PE. Acervo do IMS.

Conhecer a função de um colorista digital abre um caminho para se pensar nos recursos tecnológicos e as possibilidades de pesquisas que proporcione e/ou preencha com mais cores as fotos antigas. É quase um alívio saber que, com uma pesquisa histórica mais minuciosa e “mãos habilidosas” para lidar com programas específicos de edição de imagem, é possível dar cor, visibilidade, para imagens esquecidas e desbotadas com o passar do tempo.

Por fim, nesta última fase da pesquisa será tratado sobre os Axós e Ilequês utilizados por Mãe Rita na fotografia com autoria de Calegari. Brevemente será tratado sobre os possíveis significados que cada vestimenta e adorno carregam e para isto, foi sinalizado na *Imagem 05*, os itens que serão tratados: o tecido xadrez – também conhecido como tecido madras –, a blusa branca com detalhes em renda, os adornos no qual incluem: os anéis, pulseiras, brincos, colares e/ou guias e também iremos mencionar os possíveis significados da presença do leque que repousa sobre o colo de Mãe Rita.

No subcapítulo 2.1 *Axós*, serão tratadas as vestimentas que, neste caso, será sobre o tecido madras e a presença das rendas/bordados aplicados na blusa branca. Também iremos interligar estas peças com seus significados simbólicos dentro do contexto afro-religioso.

Para o subcapítulo 2.2 *Ilequês*, serão tratadas de forma simplificada, a relação destas peças e o possível vínculo com os orixás através de suas cores e seu uso como forma de proteção e/ou amuleto religioso.

Imagem 7 – Axós e Ilequês de Mãe Rita



2.1 AXÓS

Souza explica que “o traje também cria e fortalece os laços do grupo social”, fortalecendo a relação do indivíduo “com o todo em que se encontra inserido” e mesmo inserido em um contexto religioso, “a vestimenta é uma linguagem simbólica importante para todo o grupo religioso”. Desta forma, mesmo que sua participação não exija “um traje especial para todos os membros, há sempre um cuidado com o vestir para a participação dos ritos” (2007, pp. 47-48).

Por isto, neste subcapítulo iremos tratar das duas vestimentas utilizadas por Mãe Rita: camisu/bata branca com detalhes de renda/bordado e em volta da sua cintura, um tecido xadrez com tons intercalados entre claro e escuro.

2.1.1 Camisu e bata

Na imagem fotográfica, Mãe Rita está vestindo uma blusa branca com aplicação de renda/bordado entre o decote e mangas, conforme as imagens 8 e 9. Esta vestimenta também pode ser denominada como bata e/ou camisu. Muitas vezes seu uso muda conforme a situação ou hierarquia afro-religiosa, como descreve Mãe Stella de Oxóssi no caso do uso desta peça por uma Ègbón³⁸: “Arrumam-se de maneira diferente. Tem o direito ao uso da bata sobre o camisu [...]. Destacam-se, das demais *Olórisa*³⁹, pela bata, símbolo de maioridade religiosa. Não é adotado o uso de bata em cima da pele. O camisu é indispensável” (2010, p. 58, grifo do autor).

Imagem 8 -- Mangas



Imagem 9 -- Blusa de Mãe Rita



³⁸ O mais velho, mais maduro e experiente (SANTOS M., 2010, p.170).

³⁹ O iniciado, aquele que tem o Orisa como religião (Ibid., p. 178).

Souza (2007) explica que o camisu nada mais é do que uma blusa de modelagem simples, “sem colarinho ou qualquer tipo de gola” (p. 56) e esta vestimenta também identifica as *iaôs*. Já a bata deve ser utilizada “exclusivamente” pelas *ebómis*, possui uma modelagem mais ampla, geralmente “bastante decotada ou vazada” e também é uma peça que sinaliza “distinção” (p.77, grifo do autor).

Estas batas geralmente são confeccionadas “em tecido elaborados como richelieu, lese e outros tipos de tecidos bordados” como por exemplo, “tecidos bordados de mesa ou cortina, que possuem padronagens elaboradas, mas são mais baratas que as rendas de algodão”. É importante destacar que a bata é considerada como “uma das peças da indumentária de candomblé que mais carrega memórias e histórias para os filhos de santo” e por representar “a maioria de santo, a bata é sempre lembrada como item de grande importância” (PEREIRA, 2017, pp. 98-99).

No Rio Grande do Sul, Corrêa descreve esta vestimenta feminina e afro-religiosa como “gandola, uma blusa de decotes amplos na frente e atrás, e mangas curtas, que deixam os braços à mostra, muita renda, fitas, flores estilizadas, tecidos de textura diferentes, compõem a ornamentação” (1992, pp.109-110).

Ao mencionar sobre o Batuque, Damasceno (1957) descreve que “até por ocasião dos divertidos candomblés [...] as damas (crioulas) se apresentavam no rigor da moda africana”, como por exemplo “o decote dos corpetes bem grande, todo coberto ou franjado de vistosas rendas tão alvas como a neve” (p.86).

Diante destas descrições, é possível perceber que há algumas semelhanças com a vestimenta utilizada por Mãe Rita. Podemos supor – devido à sua atividade afro-religiosa – que Mãe Rita estava utilizando um camisu por baixo, e por cima, uma bata com rendas nas mangas e no decote.

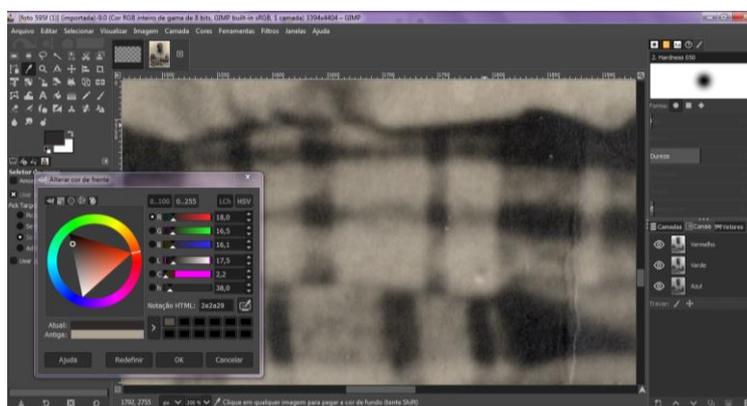
Durante a entrevista, Pai Clóvis chama atenção para o fato de Mãe Rita estar com mangas curtas. Ele ressalta que não é comum estar com os braços expostos desta forma e que não seria “pelo recato moral [...], mas o recato religioso mesmo”. Ao ser questionado sobre a possível razão que fez Mãe Rita ser registrada desta forma, Pai Clóvis acredita que “foi uma coisa muito espontânea [...] pegaram naquele

momento e fotografaram. Ela não se programou pra esta foto”. Isto nos leva a acreditar que o registro fotográfico de Mãe Rita pode ter ocorrido fora do estúdio do fotógrafo Virgílio Calegari.

2.1.2 Madras

Tentando seguir a teoria das cores de Musell⁴⁰, foi utilizado um aplicativo mais simples para edição de imagens, com a intenção de descobrir ou ter uma ideia aproximada sobre quais cores estavam presentes no momento do registro fotográfico de Mãe Rita. Primeiro, foi feito o download do programa GIMP⁴¹, logo após foi selecionado no programa GIMP o arquivo desejado, que neste caso foi a imagem fotográfica de Mãe Rita. Ao ampliar e passar o cursor do mouse pela imagem, o programa acusa uma sequência e coordenadas numéricas e direciona uma das pontas do triângulo para a cor supostamente presente na imagem, conforme mostra na *Imagem 10*.

Imagem 10 -- Detalhe em destaque da saia



Nesta simulação, é possível perceber que houve alterações na parte interna do triângulo. Enquanto nas duas partes internas do triângulo acusam o grau de

⁴⁰ Albert H. Munsell (1858–1918) desenvolveu os princípios básicos de seu sistema de ordem de cores. O sistema Munsell Color é configurado como uma escala numérica com etapas visualmente uniformes para cada um dos três atributos de cores - na notação de cores Munsell, cada cor tem uma relação lógica e visual com todas as outras cores. Disponível em: <<https://munsell.com/about-munsell-color/how-color-notation-works/>>.

⁴¹ Disponível em: <<https://www.gimp.org/>>.

luminosidade entre escuro e claro, a terceira ponta do triângulo mostra o tom da cor. Ao passar o cursor na estamparia xadrez, onde há tons intermediário entre o claro e o escuro, a terceira ponta sinaliza para uma cor avermelhada entre o amarelo e o vermelho. Próximo ao triângulo, possui uma sequência numérica com a denominação de “Notação HTML⁴²”, com esta numeração foi possível pesquisar no site Encycolorpedia⁴³ sobre as informações da cor. Após pesquisar a sequência 2e2a29, o site apresenta a seguinte informação:

O código de cor hexadecimal #2e2a29 é uma escura forma de cor de laranja avermelhado. No modelo de cor RGB #2e2a29 é um compromisso de 18.04% vermelho, 16.47% verde e 16.08% azul. No espaço de cor HSL #2e2a29 tem tonalidade 12° (graus), 6% saturação e 17% intensidade. Esta cor tem um comprimento de onda de aproximadamente 592.34 nm.

Desta forma, podemos deduzir que na estamparia em xadrez havia a presença do vermelho/avermelhado e, desta forma, as cores estão simbolicamente associadas com alguns Orixás, como por exemplo: Exú, Xangô e Iansã (VIDAL, 2015, passim). Conforme Patrícia Souza (2007), “as cores usadas nos colares e roupas dos orixás” seguem uma classificação de “acordo com um sistema tripartite”, onde “as cores-significados podem ser classificadas a partir do branco, vermelho e preto do qual todas as outras cores derivariam”. Seguindo esta classificação, “ao vermelho estariam associados: o corrimento menstrual, o sangue humano ou animal; o azeite de dendê, o *assùn*, um pó ritual vermelho muito usado nas iniciações, o mel; cobre e o bronze” e que a cor vermelha “também abrange o amarelo” (SANTOS, 1975 apud SOUZA, 2007, p.38, grifo do autor).

Ao observar o tecido que está na volta da cintura de Mãe Rita, se imagina algumas possibilidades sobre esta vestimenta, como por exemplo: uma saia, ou um avental utilizado para proteger a roupa ou um “*pano da costa*”⁴⁴. Como na fotografia Mãe Rita está sentada, não é possível identificarmos plenamente que tipo de

⁴² Teoria dos Códigos de Cores HTML – Formato dos Códigos HTML: cada código HTML contém o símbolo “#” e 6 letras ou números. Estes números estão no sistema numérico hexadecimal. Disponível em: <<https://html-color-codes.info/Codigos-de-Cores-HTML/>>.

⁴³ Disponível em: <<https://encycolorpedia.pt/>>.

⁴⁴ Através do intenso comércio entre a costa do continente africano e o Brasil (a partir do século XVI), muitos dos produtos que chegaram foram chamados *da costa*. No fim do século XVIII, chegaram ao porto de São Salvador, na Bahia, cerca de 150 mil panos da costa, os quais compunham formas e estilos de vestir e davam identidades aos africanos e aos afrodescendentes no Brasil colônia. (LODY, 2015, p. 33).

vestimenta foi utilizada naquele momento, mas, entre estas possibilidades, se acredita que foi utilizado um pano da costa no momento do registro fotográfico.

Um das justificativas que reforça esta possibilidade, é o fato dela ter ocupado uma posição de liderança religiosa, pois o pano da costa como vestimenta possui vários usos e significados específicos, “usá-los é o mesmo que empreender uma linguagem visual” e também porque o “pano da costa transpassado sobre o peito indica uso sociorreligiosos [sic], o mesmo ocorrendo com o pano da costa enrolado como uma faixa na cintura” (LODY, 2015, p.34). Para Mãe Stella de Oxóssi, o pano da costa “é a peça feminina de maior significado histórico [...] faz parte do vestuário da africana, sobrevivência da Terra Mater” (2010, pp. 61-62).

Sobre o uso do pano da costa na altura da cintura, há muitas semelhanças com a “indumentária legítima africana”, pois os “panos amarrados na altura dos rins tinham como finalidade dar maior força e sustentabilidade ao corpo” e durante suas obrigações o pano “vem amarrado na altura dos seios ou da cintura” (VIDAL, 2015, p.50). Estas faixas de tecidos amarradas na cintura “são adereços largamente difundidos na África” (CARISSE, 1991 apud VIDAL, 2015, p.51). E em “se tratando de uma *ebômi*⁴⁵, ou uma *equede*⁴⁶, pode ser preso na cintura (SOUZA, 2007, p.61, grifo do autor). Para Mãe Stella de Oxóssi, o uso do pano da costa depende muito da situação, como, por exemplo, “na cintura, ou no peito, é demonstração de trabalho: usa-se desta maneira nas festas no Barracão e durante outros rituais [...] em função religiosa. Caso contrário, o pano da costa é jogado no ombro direito” (2010, p. 60), mas chama atenção para o uso pelas *Ègbón* do pano da costa: “O pano da costa é ajeitado na cintura elegantemente [...]. Jamais enrolado feito uma faixa ou òjá, na cintura. Fica antiestético e errado para nós” (2010, p. 59, grifo do autor).

Lody afirma que o pano da costa, este “simples pedaço de tecido”, carrega uma “profunda conotação sócio-religiosa” e que “atua em diversificadas situações,

⁴⁵ Ebômi – Na religião dos orixás os “mais velhos no santo”. Atinge a senioridade sacerdotal na hierarquia do terreiro (SOUZA,2007, passim).

⁴⁶ Equedes – A categoria sacerdotal dos não-rodantes. Não entram em transe, mas são confirmadas num cargo de alto prestígio. A função básica de uma equede é vestir os orixás, dançar com eles, cuidar deles, zelar por suas roupas e assessórios (Idem).

desempenhando papéis dos mais significativos e necessários para a sobrevivência de memória e identidades africanas no Brasil”. Referente ao seu formato, geralmente é retangular e possui variações em seu tamanho, podendo medir “dois metros por 60 centímetros” (LODY, 2005, pp. 17-18), sendo que o tecido é constituído por tiras, cada uma medindo “aproximadamente 15 centímetros” e posteriormente estas tiras são costuradas entre si (LODY, 1977, p. 10).

Sobre a estamparia, Lody menciona que tradicionalmente o pano da costa possui “padronagem listada ou em madrás⁴⁷” (1987, p. 69, grifo nosso). Mãe Stella de Oxóssi também destaca que o pano “pode ser de listras, quadros, a exemplo dos tradicionais modelos nigerianos, de nossas ancestrais” (2010, p.60). E isto só reforça a ideia inicial de que Mãe Rita utilizou o tecido madras como pano da costa em volta da sua cintura, no momento do registro fotográfico. Para Pai Clóvis (2019), na imagem fotográfica Mãe Rita está fazendo uso de um pano da costa ao invés de uma saia, devido à forma como está preso em volta de seu corpo.

Outro fator que corrobora esta hipótese é o registro fotográfico (*Imagem 11*) que consta na pesquisa de Manuel Querino⁴⁸ (1851 – 1923), relatado no artigo de Vasconcellos. Intitulada por Querino como “A dansa [sic] das quartinhas. Festa de Ochóssi”, o autor descreve que se trata de uma “cerimônia de iniciação de um ogan”

⁴⁷ Originalmente da Índia, o tecido Madras é um tecido de algodão leve, com uma textura estampada colorida e um design xadrez diferenciado. O tecido recebeu o nome da cidade de Madras, hoje Chennai [...]. O tecido foi feito para pessoas de renda média e baixa, mas mais tarde seria de grande importância para a cultura e a história dos negros. O tecido de Madras chegou ao território africano no início do século XIV por meio de comerciantes do norte da África e do Oriente Médio. O tecido ganhou popularidade significativa no norte da África porque era leve e confortável, tornando-o adequado para as atividades do dia a dia. Ao contrário da Índia, o tecido tornou-se lentamente de alto valor, embora geralmente fosse usado pela classe trabalhadora média e baixa. O tecido logo se tornou uma mercadoria valiosa no comércio transatlântico de escravos, no século XIX, entre comerciantes de escravos africanos e comerciantes de escravos ocidentais [...] o tecido de Madras também se tornou culturalmente importante na África Ocidental. Os Igbos da Nigéria e outros pequenos grupos étnicos do Gana, Senegal, Costa do Marfim e Camarões usaram o tecido para várias cerimônias, incluindo casamentos. Entre o grupo Kalabari, um pequeno grupo Igbo, o pano simbolizava a jornada de uma pessoa desde o ventre até o túmulo e era usado nos ritos de passagem. Para muitos africanos escravizados, especialmente no Caribe e em alguma parte do sul da América, os Madras também eram uma peça importante de roupa. Disponível em: <<https://face2faceafrica.com/article/how-the-colonial-madrás-fabric-played-a-role-in-transatlantic-slave-trade>>.

⁴⁸ Manuel Raymundo Querino nasceu em Santo Amaro, Bahia, em 28 de julho de 1851. Aprendeu o ofício de pintor-decorador e aos 17 anos, foi recrutado para a Guerra do Paraguai, onde serviu como escrevente até o final do conflito. Em 1871 trabalhou como pintor e foi aluno do recém-criado Liceu de Artes e Ofícios da Bahia, onde estudou português, francês, desenho e pintura. Trabalhou como professor de Desenho Industrial e Geométrico na Liceu e no Colégio dos Órfãos de São Joaquim (VASCONCELLOS, 2009, pp. 88-111).

(QUERINO, 1916 apud VASCONCELLOS, 2009, p. 101, grifo do autor).

Imagem 11 – Dança das quartinhas



Fotógrafo não identificado, Bahia, Terreiro do Gantois, s.d., papel fotográfico, acervo IFHC.

Neste registro fotográfico, é possível perceber a presença da estamparia de madras nas vestimentas entre as mulheres negras que participaram desta cerimônia religiosa e, o mais interessante, há o uso deste tecido preso em volta da cintura, de uma forma muito parecida com a forma utilizada por Mãe Rita. Isto nos auxilia a entender que tanto o tecido madras como o pano da costa, carregam “simbologias e funções rituais” e que, dentro de um contexto afro-religioso, exige “um traje específico, tanto para a vivência religiosa cotidiana no terreiro, quanto para o ritual público, que é a festa” (PEREIRA, 2017, p.89).

Neste sentido, é possível afirmar que “essa é aliás, a ocasião em que a linguagem simbólica da vestimenta se manifesta plenamente” (SOUZA, 2007, p. 48).

2.2 ILEQUÊS

*“Meu rosário é feito de contas negras e mágicas.
Nas contas de meu rosário eu canto Mamãe Oxum [...].
Do meu rosário eu ouço os longínquos batuques do
meu povo e encontro na memória mal-adormecida
as rezas dos meses de maio de minha infância.”*
(Conceição Evaristo)

Para Roche (2007), a ornamentação do corpo “contribui para o reconhecimento da distinção, para a confirmação do *status* e para a afirmação da riqueza” (p.49, grifo da autora).

Ao olhar a imagem fotográfica de Mãe Rita, é possível perceber que se trata de uma mulher religiosa, devido a presença de suas guias e colares, que, dentro das religiões afro-brasileiras, são utilizados como forma de proteção. Como mencionado anteriormente nesta pesquisa, na reportagem publicada pelo site Donna, consta a denominação de Mãe Rita de Xangô e, dentro deste contexto, Pereira observa:

Que interessante, eu não sabia dessa associação dela com Xangô, mas quando notei as contas dos colares, pensei logo nesse orixá! Geralmente as contas de Xangô são intercaladas em branco e vermelho e mesmo a foto sendo em PB, me pareceu isso (2009).

Além dos ilequês, iremos observar neste subcapítulo outros objetos utilizados por Mãe Rita no momento do registro fotográfico, como forma de ornamentação corporal e ritualística, como forma de proteção. É importante destacar que este conjunto de objetos estéticos “marcam um lugar social da mulher de matriz africana no cotidiano, nas tradições religiosas e nas festas” (LODY, 2015, p.41).

2.2.1 Leque

Em sua pesquisa, Koutsoukos (2010) analisou várias fotografias onde havia homens e mulheres negras retratados. Em uma destas fotografias, a autora observa a presença de um leque, descrevendo seu significado para a sociedade da época: “O leque era um detalhe importante, pois consistia num dos símbolos de distinção, que podia denotar aos outros, através do uso e manejo corretos” (p.99-100).

Sobre a presença do leque na imagem fotográfica de Mãe Rita, foram levantadas três possibilidades que justificam a presença deste objeto no momento do registro fotográfico:

- O leque como objeto para compor a fotografia;
- Para aliviar do calor em um dia quente;
- Ou por fazer referência direta a algum orixá feminino.

Imagem 12 -- Leque de Mãe Rita



É fundamental mencionar que há objetos que simbolicamente estão associados aos orixás, conforme explica Silva V.:

As ferramentas ou insígnias mais do que compor as roupas dos orixás tornaram-se espécie de símbolos metonímicos de sua identidade. São uma espécie de emblema ou ícones exemplares por meio dos quais os orixás são imediatamente identificados e associados aos seus domínios básicos (2008, p. 103).

Neste caso, o leque o qual Mãe Rita segura e repousa em seu colo possui conexão com algum orixá feminino, conforme Pereira enfatiza a importância desta associação:

E sim pode ser o fator de dias quentes, mas também é importante levar em consideração que os leques para mulheres negras possuem associação com os orixás femininos, as chamadas iabás e que tbm pode ser considerado um adorno que configura poder e realeza. Mães de santo são rainhas para as suas comunidades [sic] (2019).

Em um primeiro momento os primeiros orixás femininos associados ao leque foram Iemanjá e Oxum, conforme sinaliza Silva V.: "Oxum e Iemanjá, divindades da água, carregam símbolos que demonstram sua feminilidade como o leque ou

espelho (abebê) com os quais dançam dengosamente” (2008, p.103). Para Sandri (2007), a presença do leque está ligada à orixá Oxum, conforme informa na p. 109: “um leque na mão direita, apetrecho que além de ser sinal de distinção seria usado no candomblé como atributo de Oxum”.

Porém, durante a entrevista com Pai Clóvis, foi ressaltado pelo religioso que o leque também pode ser associado à orixá Iansã, por ela ser denominada como a dona dos ventos: “Se não é com a Oxum, é com a Iansã, que também usa o leque, dona do vento [...]. Porque o leque mesmo era da Iansã, que é a dona do vento. Mas depois ele foi mais usado do lado da vaidade, aquela coisa da Oxum” (2009).

2.2.2 Brinco

Outra peça importante a ser mencionada, é o uso de brincos por Mãe Rita no momento do registro fotográfico. Apesar de aparecer somente um lado e ser pouco visível na imagem, é possível perceber que na imagem o brinco apresenta um tamanho pequeno e uma coloração clara, como se houvesse a presença de uma pedra, pérola ou um coral branco, por exemplo.

Imagem 13 -- Brinco de Mãe Rita

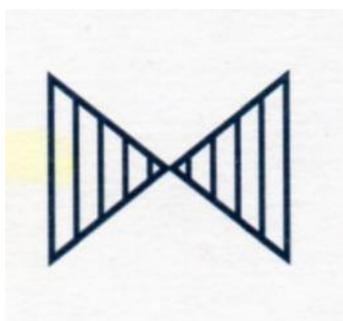


Referente à forma, na parte superior – de tamanho menor – parece ser duas formas de círculos (redondo) ou em forma de laço, onde teria suas pontas unidas no

centro e na parte inferior do brinco seria em forma de um círculo (redondo) e de tamanho maior que a superior.

Visualmente é possível pensar em outros significados neste formato de brinco utilizado por Mãe Rita, como por exemplo o formato de um “moinho de vento”, conforme mostra a *Imagem 14*. Dentro do Adinkra⁴⁹, “significa faculdade de enfrentar as dificuldades da vida” (VIDAL, 2015, p.75).

Imagem 14 -- Moinho de vento



Fonte: VIDAL, 2015, p. 75

Ou podemos – dentro de um contexto afro-religioso – acreditar que a parte superior do brinco possui o formato de um oxé⁵⁰, símbolo de Xangô, conforme ilustra a *Imagem 15*.

Sobre o uso de pares de brincos por seus adeptos, Mãe Stella de Oxóssi afirma que “estes, porém, devem ser discretos, em harmonia com a ocasião e trajes rituais [...]. Bom gosto e bom senso se casam”. Sobre os materiais que compõem estes brincos, ela destaca o coral, prata, marfim e ouro ou de acordo com seu “*Orísa*⁵¹”, que seria o “dono da cabeça” (2010, p. 52, grifo do autor).

⁴⁹ Simbologia Adinkra = conjunto de ideogramas. Seus símbolos foram gravados em tecidos, em pesos de ouro e talhados em peças de madeira anunciando soberania. Incorporam, preservam e transmitem aspectos da história, filosofia, valores e normas socioculturais dos povos de Gama. Pertencem à família tipográfica Crioula (VIDAL, 2015, pp. 75 e 73).

⁵⁰ Oxé = Machado duplo (Ibid., p. 106).

⁵¹ Orísa = Divindade. (SANTOS M., 2010, p. 179).

Imagem 15 -- Machado



Fonte: VIDAL, 2015, p. 107

2.2.3 Anéis

Ao aplicar a mesma simulação realizada sobre a imagem do tecido xadrez, na parte onde aparece os anéis de Mãe Rita – conforme consta na *Imagem 16* –, a terceira ponta do triângulo é direcionada para uma cor mais amarelada e a numeração da Notação HTML muda para `9e9785` e, ao pesquisar no site *Encycolorpedia*, a pesquisa resulta na seguinte informação:

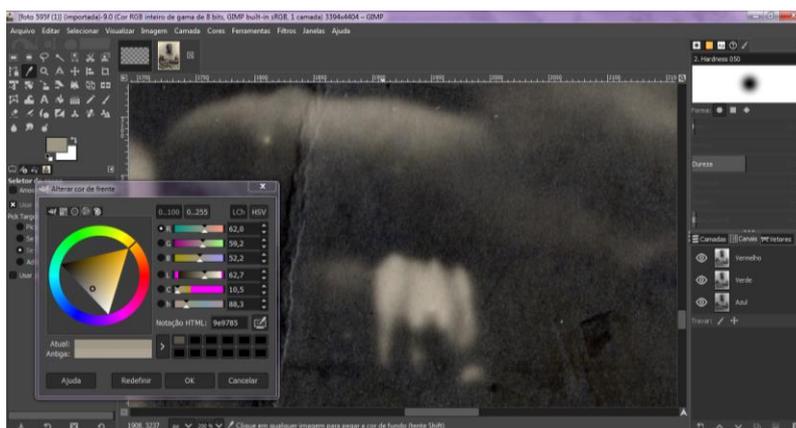
O código de cor hexadecimal `#9e9785` é uma forma de amarelo. No modelo de cor RGB `#9e9785` é um compromisso de 61.96% vermelho, 59.22% verde e 52.16% azul. No espaço de cor HSL `#9e9785` tem tonalidade 43° (graus), 11% saturação e 57% intensidade. Esta cor tem um comprimento de onda de aproximadamente 575.27nm.

No caso dos anéis, quando a simulação sinaliza a cor amarela ou dourada, nos remete a acreditar que possivelmente o material que compõe esta joia é o ouro⁵². Entre os séculos XVIII e XIX, havia uma produção significativa de joias em

⁵² Ouro, do latim *aurum*, que significa brilhante, elemento químico de número 79, símbolo Au, é um metal considerado nobre, precioso e raro. Possui características inigualáveis, a sua cor dourada e o seu brilho [...] uma luz que fascina. Não oxida, não escurece, não se modifica com o passar dos anos e, por assim ser, vários povos africanos o consideraram como um material maléfico [...] o ouro é o único que possibilita transformar apenas um grama do seu material em dois mil metros de fio praticamente invisível ao olho nu (FACTUM, 2009, p.182).

ouro para o uso exclusivo das mulheres negras (mestiças, escravas, alforriadas ou libertas). Conhecidas como “joias de escravas ou joias de crioulas”, estas joias eram diferentes, se comparadas às joias para uso de mulheres brancas e da alta sociedade (FACTUM, 2009, p.123).

Imagem 16 -- Detalhe em destaque dos anéis



Factum também destaca que, para a sociedade daquela época, ter ouro era sinal de muito prestígio, “acúmulo de riqueza material”, porém, “para as mulheres negras eram uma arma de inserção social, de resgate de autoestima, de solidariedade humana” (p. 257).

Também é possível acreditar que Mãe Rita fez uso de ouro, pois “o povo-de-santo adora se enfeitar [...] manifestando assim a riqueza e a beleza de seus deuses e deusas e sua satisfação em cultuá-los, o orgulho de ser filho e filha dos orixás (SOUZA, 2007, p.80), neste caso, o uso de cores douradas evoca o ouro e cultua o orixá Oxum⁵³. Neste caso, muitas vezes é exigido pelo orixá que seu filho (a) faça uso do metal que lhe representa, por este motivo, “os filhos costumam portar cotidianamente algum adorno desses metais como uma forma de terem sempre presentes as suas divindades” (SOUZA, p. 82).

É necessário entender que o anel por si só já era considerado uma peça que carrega um valor simbólico muito rico e forte, pois “simboliza de modo muito especial o poder”, mas dentro de um contexto afro-religioso, o uso de um anel também

⁵³ Oxum (Òsun): orixá do rio Oxum; deusa das águas doces, do ouro, da beleza e da vaidade. (SOUZA,2007, p.177).

simboliza “a união do adepto com uma divindade, como se dá com as alianças de casamento (SOUZA, 2007, p. 81-82).

2.2.4 Idé / Ibós

Na imagem fotográfica, Mãe Rita utiliza algumas pulseiras, tanto no pulso direito como no esquerdo. No pulso direito – conforme *Imagem 17* –, Mãe Rita carrega dois modelos diferentes de pulseiras. Uma delas possui várias esferas (bolinhas) enfileiradas uma ao lado da outra. A cor e o brilho claro ressaltam na imagem, mesmo se tratando de uma fotografia em escala de cinza. Possivelmente é uma pulseira em prata. Este modelo de pulseira é muito recorrente entre as pulseiras da joalheria de crioulas⁵⁴ e também presente entre as joias utilizadas pela Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, conforme descreve Lody (2015) como “pulseiras de bolotas e de placas” (p.108).

É possível perceber entre as *Imagens 17, 18 e 19* a semelhanças entre as pulseiras utilizadas por estas mulheres negras. Visualmente se percebe que se trata de pulseiras de bolotas. Outra semelhança encontrada nas peças utilizadas por Mãe Rita, foi o modelo de pulseiras em formato de aro e localizado no punho direito. Aparentemente com articulação para ser abertos e com formado por placas. Este modelo de pulseira em placas geralmente são menos largas e possuem formatos variados entre quadrado ou retangular, com ouro trabalhado em relevo ou em filigrana (SOUZA, p.83).

Em sua pesquisa, Almeida relata sobre os modelos variados de pulseiras encontrados na Coleção Perseverança⁵⁵ – conforme *Imagem 20* – e destaca que este tipo de acessório é muito utilizado por mães de santo e pela indumentária dos orixás. Neste sentido, Lody afirma que os “idés” são utilizados nos cultos dos orixás Oxum, Iemanjá, Nanã, Oxalá, Iansã entre outros” (LODY, 1985, p. 24 apud ALMEIDA, 2015, p.100).

⁵⁴ Joias de crioulas possuem um magnífico acervo de objetos de uso corporal em ouro, prata e prata dourada, nascem da milenar joalheria portuguesa de base greco-romana. Essa joalheria une as suas bases ibéricas e as interpretações e apropriações de matriz africana (LODY, 2015, p.38-39).

⁵⁵ Coleção Perseverança faz parte do acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas – IHGAL.

Imagem 17 – Pulseiras no pulso direito



Imagem 18 -- Roda das Irmãs da Boa Morte



Imagem fotográfica do fotógrafo Pierre Fatumbi Verger (1902 – 1996). LODY, 2015, p. 115

Imagem 19 -- Irmãs da Boa Morte



Imagem fotográfica do fotógrafo Pierre Fatumbi Verger (1902 – 1996). LODY, 2015, p. 117

Imagem 20 -- Pulseiras



Fonte: LODY, 1985

Entre os modelos da Coleção Perseverança, há alguns muito parecidos com as pulseiras utilizadas por Mãe Rita, tanto de metal mais estreito – no punho direito – como mais robusta e escura – no punho esquerdo –, conforme consta na *Imagem 21*. Na mesma imagem, também é possível perceber a presença de mais três pulseiras com bolotas ou de fios de contas, aparentemente com tons diferentes entre si.

Lody menciona que as pulseiras finas recebem a denominação de *idés* e as pulseiras grossas de *ibós* (1987, p. 26, grifo do autor).

Além de enfeitarem, existe outro significado para utilizar as pulseiras, este significado está ligado à “circularidade, à infinitude do tempo dos deuses [...]. O número de pulseiras que o orixá, e mesmo um filho, usam nunca é aleatório, é sempre o número do orixá no sistema oracular, ou um múltiplo ou submúltiplo desse” (SOUZA, 2007, 98-99).

Entre os materiais mais utilizados nestas pulseiras, podemos citar o “cobre, latão, ferro, pratas, ouro, alpaca, laguidibás (rodela de chifres), contas, búzios, couro, entre outros materiais que significam funções e hierarquia nos terreiros” (LODY, 1987, p.72).

Imagem 21 -- Pulseiras do punho esquerdo



2.2.5 Ilequês

Lody (2015) afirma que “o fio de contas é um emblema social, religioso e estético que marca um compromisso ético e cultural. É um objeto de uso cotidiano, público, que situa o indivíduo na sociedade” (p.45). Neste sentido, Bittencourt também informa que os “colares funcionam como emblemas de caráter social e religioso que conectam homem e santo, localizando o papel dos indivíduos nos rituais do terreiro” (2005, p.157).

Imagem 22 -- Ilequês de Mãe Rita



Os ilequês também são conhecidos como guias⁵⁶, fio de conta, colar de orixá, colar de santo ou como colares rituais, apresentando formas, cores e significados variados, porém para os devotos das religiões afro-brasileiras, seu uso é obrigatório. Com isto, é possível identificar um iniciado ou um ebômi através da quantidade de guias que carregam. Para os ebômis, ficam reservados os “colares mais elaborados

⁵⁶ Em área sul do país, especialmente no Rio Grande do Sul, no batuque, em que prevalece um modelo nominado *Nação Oyá* – os orixás cultuados assumem alguns fios-de contas conhecidos principalmente por guias (LODY, 2003, p.236).

[...] utilizam uma ampla gama de materiais” (SOUZA, 2007, p.27-28).

Sobre os fios de contas, Pereira (2007) informa:

[...] os fios de contas, podem receber significado ao das joias de crioulas, na medida em que também desempenha função protetiva, demarca hierarquias e identifica a divindade de cada membro no terreiro. Além de conter em sua composição memórias e gostos pessoais (p.112).

Pereira também destaca, que entre os vários tipos de fios de conta, “fio de conta simples⁵⁷”, “quelê”, “brajá” e o “runjefe” (p. 113-114).

Como mencionado inicialmente, o nome de Mãe Rita é associado ao orixá Xangô, o que nos leva a acreditar que pelo menos uma de suas guias (em torno de 04 modelos diferentes) tenham cores que correspondem à cor do seu orixá, que neste caso, seriam as cores vermelha e branca (VIDAL, 2015, p.106), conforme demonstra na *Tabela 1*.

Tabela 1 -- Tabela de fios de contas

Cor única	Combinação de cores	Contas de cores múltiplas	Orixá	Vodum	Inquice	Outros	Modelo religioso	Nação	Localização
Preto		Branco rajado de preto					Candomblé Candomblé Candomblé	Kêtu-Nagô Jeje Angola Congo	BA, RJ BA BA, RJ
Preto através do laguidibá	Coral	Branco rajado de preto e marrom Olho de polvo, conta branca e preta	Omolu	Sapatá			Candomblé Candomblé	Jeje Kêtu-Nagô	BA BA
				Sapatá	Burugunço		Candomblé	Jeje	BA
		Verde rajado de amarelo Verde rajado de marrom Amarelo rajado de preto	Oxumaré Oxumaré	Bessém			Candomblé Candomblé Candomblé Candomblé	Kêtu-Nagô Jeje Kêtu-Nagô Angola Congo	BA, RJ BA BA BA, RJ
					Angorô				
Vermelho		Amarelo rajado de vermelho	Euá				Candomblé	Kêtu-Nagô	BA
		Amarelo rajado de vermelho e marrom	Obá				Candomblé	Kêtu-Nagô	BA, RJ
	Vermelho	Vermelho	Xangô				Candomblé	Kêtu-Nagô	BA, RJ, PE

⁵⁷ Também chamado de ian, ou yan, feito em miçangas alternadas de acordo com as cores rituais de cada divindade; pode ser usado por membros ou simpatizantes do terreiro.

Cor única	Combinação de cores	Contas de cores múltiplas	Orixá	Vodum	Inquice	Outros	Modelo religioso	Nação	Localização
	Branco e marrom	Branco rajado de vermelho	Xangô				Candomblé	Kêtu-Nagô	BA RJ, PE
	Branco e marrom Branco e marrom Azul-segúis e coral Branco e marrom Branco, marrom e coral Branco e vermelho Branco, vermelho e monjoló	Branco rajado e vermelho	Xangô	Sobô			Candomblé	Jeje	BA
Marrom	Cinza branco e marrom branco e marrom	Branco rajado de preto	Iroco	Loco	Qitembe		Candomblé Candomblé Candomblé	Angola Congo Kêtu-nagô Jeje Angola Congo	BA, PE, RJ BA BA BA
Cinza									
Azul-marinho	Verde e coral Azul-marinho, vermelho e preto		Ogum	Gu			Candomblé Candomblé	Kêtu-Nagô Jeje	BA, RJ BA, RJ
Azul-marinho Verde Azul-marinho	Azul-marinho e coral				Sumbo Mucumbe		Candomblé	Angola Congo	BA RJ

Fonte: LODY, 2003

2.2.6 Adorno para o cabelo

Como mencionei anteriormente, no registro fotográfico Mãe Rita está com seus cabelos disciplinadamente arrumados e presos para trás, conforme *Imagem 23*. Fugindo do padrão de imagens fotográficas com mulheres negras da época, Mãe Rita não faz uso de turbante e sim de um penteado, seguindo uma moda possivelmente europeia. Em sua dissertação, Bittencourt ressalta que, para as mulheres negras libertas no século XIX, era importante seguir as normas e modos de vestir para se sentirem aceitas naquela sociedade elitizada e branca, caso contrário, estas mulheres teriam dificuldades para inserção social. A autora afirma que toda visualidade associada com o continente africano deveria ser evitada, para garantir “uma percepção social diferenciada”. Com isto, estas mulheres negras deveriam seguir com alguns costumes como por exemplo: o corpo coberto, o uso de roupas e penteados ocidentalizados (pp. 152-153).

Imagem 23 -- Penteadado de Mãe Rita



Entre os modelos localizados e citados por Lody (2003) são:

- Atracas;
- Pentão;
- Pente trepa-moleque;
- Travessa;

É possível flertar com esta possibilidade ou que tenha sido uma solicitação do próprio fotógrafo para “melhor compor” o momento do registro fotográfico. De qualquer forma, é fato que Mãe Rita precisou de algo para prender os fios de seus cabelos de forma elegante.

Não é possível visualizar na imagem fotográfica qual adorno foi utilizado em seu cabelo, mas é possível perceber que seu cabelo estava com um comprimento suficiente para prendê-lo para trás. A mecha de cabelo localizado na parte da frontal da cabeça foi presa, formando um discreto topete e logo após o restante do cabelo. Desta forma, se acredita que Mãe Rita tenha utilizado mais de um adereço/objeto para prender seus cabelos.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Foi um grande desafio pesquisar sobre uma mulher negra sobre a qual até o momento se tem poucas informações sobre a trajetória pessoal e religiosa. No início foi bem frustrante não ter tempo suficiente para poder debruçar-me com mais calma em arquivos públicos por exemplo, em busca de documentos com dados pessoais ou até mesmo uma possível autorização/alvará da Prefeitura de Porto Alegre a respeito do funcionamento do terreiro. E às vezes batia a dúvida em seguir com este tipo de pesquisa tão “fora da curva”, comparada com a temática de outros trabalhos acadêmicos. Até o momento é um tema pouco explorado no Rio Grande do Sul.

E com o tempo foi possível perceber que Mãe Rita valeria o risco, e o trabalho de “costurar” todas as pequenas informações sobre ela foi aumentando. As incertezas e dúvidas continuam, mas é muito satisfatório perceber que houve uma mulher negra de terreiro em posição de liderança sócio-religiosa, que, dentro dos moldes de uma sociedade escravocrata da época, resistiu. Não há dúvidas que ela sofreu e enfrentou muitos obstáculos durante este processo de resistência.

Durante esta pesquisa, foi necessário criar uma linha de tempo imaginária interligando um texto publicado em 1881 com uma fotografia do fim século XIX ou início do século XX. Estes dois documentos tão distintos possibilitaram reunir algumas informações sobre Mãe Rita. Assim foi possível perceber o quanto sua história está associada à história da cidade de Porto Alegre, juntamente com o sincretismo católico da época e principalmente por ser mencionada e considerada como a “famosa” e “legendária” mãe-de-santo. Neste sentido, a pesquisa realizada por Norton Corrêa e que gerou um livro sobre o Batuque, foi fundamental para conhecer e entender a história dos africanos e negros que viveram no Rio Grande do Sul durante a escravidão e no após-escravidão.

A pesquisa conseguiu responder algumas questões, mas também deixou algumas lacunas abertas com deduções e questionamentos latejantes. Neste sentido, é possível supor que Mãe Rita tenha vivido primeiro no Nordeste, neste caso em Pernambuco – antes de chegar em Rio Grande e Porto Alegre –,

exatamente pela identificação e a proximidade do Batuque praticado no Rio Grande do Sul, com o Xangô de Pernambuco.

Mãe Rita foi uma mulher de terreiro de relevância, principalmente quando se tem conhecimento que um escritor, intelectual e político lembrou do “candombe” de Mãe Rita, passados mais de quarenta anos. Este dado é muito importante, pois reforça a ideia desta mulher negra de terreiro ocupando espaços. Afinal, quem lembra de algo após durante tanto tempo? Estas memórias só se mantêm em casos de intensa repetição – seja pela visualidade ou oralidade – ou bastou somente uma situação para que Mãe Rita tenha se perpetuado na memória de uma pessoa que foi residir em outro Estado, sem retornar para o local novamente.

Com isto, também é possível acreditar que o fotógrafo Virgílio Calegari já conhecia a “fama” desta mulher negra e isto também é perceptível no cuidado que o profissional teve para compor a imagem fotográfica de Mãe Rita, de forma elegante e respeitosa. Claro que ainda existe uma lacuna sobre a Galeria Grotesca, ao saber se realmente a imagem fotográfica de Mãe Rita fez parte deste álbum fotográfico. Também não foi possível descobrir se o registro fotográfico foi realizado dentro ou fora do estúdio do fotógrafo Virgílio Calegari, mas sigo acreditando que foi o profissional que saiu de seu estúdio para registrar a imagem de Mãe Rita.

Referente à indumentária, foi muito satisfatório localizar outras imagens que comprovam a similaridade das vestimentas e adornos utilizados por Mãe Rita com a indumentária afro-brasileira. Isto reforça a ideia de que as vestimentas e adornos utilizados por Mãe Rita não eram aleatórios, ela tinha ciência dos valores simbólicos que cada peça representava. Desde as suas guias, pulseiras de crioulas até mesmo o tecido xadrez. Por sinal, o uso do madras – tecido xadrez – me leva acreditar que foi utilizado por Mãe Rita como pano da costa, peça extremamente importante e simbólica para seus adeptos. Com isto, foi possível compreender a vestimenta como expressão religiosa negra, bem como seus adornos como atributos sagrados.

Infelizmente não foi possível descobrir mais sobre a imagem, pois está em escala de cinza, porém foi um alívio saber que, com uma pesquisa histórica mais minuciosa e “mãos habilidosas” para lidar com programas específicos de edição de

imagem, é possível dar visibilidade para imagens esquecidas e desbotadas com o passar do tempo.

Esta pesquisa está longe de resolver as questões sobre o assunto e desejo que este campo de estudo sobre indumentária religiosa e afro-brasileira continue sendo explorado, principalmente na região sul do Brasil. Certamente há muito mais sobre esta temática a ser estudada. E diante do longo período de escravidão, das várias tentativas de apagamento histórico, da presença do racismo e da intolerância religiosa, espera-se que este trabalho estimule a reflexão sobre o valor simbólico, sagrado e estético que os axós e ilequês carregam na resistência dessas pessoas negras que significam através deles.

REFERÊNCIAS

- ALMEIDA, Anderson Diego da Silva. **Narrativas Imagética da Coleção Perseverança**: Um conceito de Etnodesign. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal de Alagoas, Maceió, 2015. Disponível em: <<http://www.repositorio.ufal.br/handle/riufal/1388>>. Acesso em 15 nov. 2019.
- ARQUIVO NACIONAL (Brasil): **Retratos modernos**: Criatividade, Arte e Cultura. In: Arquivo Nacional. Disponível em: <<http://www.an.gov.br/retratosmodernos/>>. Acesso em: 15 set. 2019.
- ASSUNÇÃO, Naiara Müssnich Rotta Gomes de. Relatório de pesquisa sobre a fotografia “Antigos carregadores de Docas”. Museu Júlio de Castilhos, Porto Alegre, RS, 2014. Disponível em: <https://dadospdf.com/download/relatorio-de-pesquisa-sobre-a-fotografia-antigos-carregadores-de-docas-_5a44ab23b7d7bc891f769070_pdf>. Acesso em: 07 de out. 2019.
- BATUQUE (RELIGIÃO). In: WIKIPÉDIA, a enciclopédia livre. Disponível em: <[https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Batuque_\(religi%C3%A3o\)&oldid=56264299](https://pt.wikipedia.org/w/index.php?title=Batuque_(religi%C3%A3o)&oldid=56264299)>. Acesso em: 26 set. 2019.
- BITTENCOURT JÚNIOR, Iosvadyr Carvalho. Territórios negros. In: SANTOS, Irene (org.). **Negro em Preto e Branco**: história fotográfica da população negra de Porto Alegre. FUMPROARTE: Porto Alegre, 2005, p.48.
- BITTENCOURT, Renata. **Modos de negra e modos de branca**: O retrato “Baiana” e a imagem da mulher negra na arte do século XIX. Campinas, SP, 2005. Dissertação (Mestrado em História da Arte) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.
- BORGES, Márcia de Castro. **Imagens da cidade**: o olhar de Virgílio Calegari sobre Porto Alegre do início do século XX. Campinas, SP, 1999. Dissertação (Mestrado em Multimeios) – Instituto de Artes da UNICAMP.
- BURKE, Peter. **Testemunha ocular**: história e imagem. Bauru, SP: EDUSC, 2004.
- CALANCA, Daniela. **História Social da Moda**. Tradução de Renato Ambrósio. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2008.
- CIDREIRA, Renata Pitombo et al (Org.). **As vestes da Boa Morte**. Cruz das Almas, BA: Editora UFRB, 2015.
- CORRÊA, Norton F. **O Batuque do Rio Grande do Sul**: antropologia de uma religião afro-rio-grandense, Porto Alegre: Ed. da Universidade, 1992
- _____. Origens do Batuque. In: SANTOS, Irene (org.). **Negro em Preto e Branco**: história fotográfica da população negra de Porto Alegre. FUMPROARTE: Porto Alegre, 2005
- CORUJA, Antônio Álvares Pereira, 1806 – 1889. **Antigualhas**: reminiscências de

Porto Alegre. Organização e notas de Sérgio da Costa Franco. 2.ed. Porto Alegre: UE/Porto Alegre, 1996. 152p.

_____. **Antigualhas**: reminiscências de Porto Alegre. Porto Alegre: Tipografia do Jornal do Comércio, 1881.

DAMISCH, Hubert. Entrevista com Hubert Damisch. [Entrevista concedida a] Joana Cunha Leal. **Revista do IHA**, Lisboa, n.3, pp. 7-18. 2007. Disponível em: <<http://hdl.handle.net/10362/12466>>. Acesso em: 16 set. 2019.

DIAS, Glauco Marcelo Aguiar. **Batuques de negros forros em Porto Alegre**: um estudo sobre as práticas religiosas de origem africana na década de 1850. Trabalho de Conclusão de Curso (História). Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2008. Disponível em: <<https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/16056/000691849.pdf?sequence=1&isAllowed=y>>. Acesso em 20 set. 2019.

FACTUM, Ana Beatriz Simon. **Joalheria escrava baiana**: a construção histórica do design de joias brasileiro. In: Biblioteca Digital USP. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/16/16134/tde-13012010-154213/pt-br.php>>.

FERREIRA, Athos Damasceno. Apontamentos para o estudo da indumentária no Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Faculdade de Filosofia/UFRGS, 1957.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. Mini Aurélio: o minidicionário da língua portuguesa. Curitiba: Positivo, 2004. 474p.

FRANCO, Sérgio da Costa. Guia Histórico de Porto Alegre. Porto Alegre: Editora da Universidade (UFRGS) /Prefeitura Municipal, 1992. Disponível em:<http://www2.portoalegre.rs.gov.br/vivaocentro/default.php?reg=14&p_secao=17>. Acesso em: 22 de set. 2019. .

GINZBURG, Carlo. Sinais: Mitos, emblemas, sinais: morfologia e história. Tradução de Federico Carotti. 2ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

GOMES, Arilson dos Santos. **Aparecendo na foto**: representação do negro na fotografia em Porto Alegre no final do século XIX e início do século XX. In: História, imagem e narrativas, n. 5, ano 3, setembro/2007, p.13. Disponível em:<<http://www.historiaimagem.com.br>>.

INDUMENTÁRIA. Aulete digital: Dicionário. Disponível em: <<http://www.aulete.com.br/INDUMENT%C3%81RIA>>. Acesso em: 20 agosto 2019.

KOSSOY, Boris. **Fotografia & História**. 2ª ed. revisada. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. **Realidades e Ficções na Trama Fotográfica**. 3ª ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

_____ ; CARNEIRO, Maria Luiza Tucci. **O olhar europeu: o negro na iconografia brasileira do século XIX**. 2ª ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2002.

KOUTSOUKOS, Sandra Sofia Machado. **Negros no estúdio do fotógrafo**: Brasil, segunda metade do século XIX. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2010.

LEITE, Carlos Roberto S. Costa. **Coruja**: o primeiro cronista de Porto Alegre. In: Observatório da Imprensa. Edição 923. Disponível em: <<http://observatoriodaimprensa.com.br/memoria/coruja-o-primeiro-cronista-de-porto-alegre/>>. Acesso em: 18 set. 2019.

_____. **Navegantes**: a festa da diversidade religiosa. In: Geledés – Instituto da Mulher Negra. Disponível em: <<https://www.geledes.org.br/navegantes-a-festa-da-diversidade-religiosa/>>. Acesso em: 22 de set. 2019.

LEITE, Marcelo Eduardo. **A representação do negro na fotografia brasileira**: um estudo das cartes de viste. In: XI Congresso Luso Afro Brasileiro de Ciências Sociais – Diversidades e (Des) Igualdades. Salvador: Universidade Federal da Bahia, 2011. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/5360127-A-representacao-do-negro-na-fotografia-brasileira.html>>. Acesso em: 21 out. 2019.

LIMA, Patrícia. Filhas da Fé. **Zero Hora**, Porto Alegre, 11 de maio 2014. Donna. Disponível em: <<https://gauchazh.clicrbs.com.br/donna/noticia/2014/05/filha-da-fe-cjplafcat00ibb9cnt0yfam5d.html>>. Acesso em: 19 de set, 2019.

LODY, Raul Giovanni. **Candomblé**: religião e resistência cultural. São Paulo: Ed. Ática, 1987.

_____. **Dicionário de arte sacra & técnicas afro-brasileiras**. Rio de Janeiro: Pallas, 2003.

_____. **Moda e história: as indumentárias das mulheres de fé - fotografias de Pierre Fatumbi Verger**. Ed. Senac. São Paulo, 2015.

_____. **O que que a bahiana tem**: pano-da-costa e roupa de baiana. Rio de Janeiro: Funarte. IPHAN, 2003.

_____. **Pano de costa**. In: Caderno de Folclore. Rio de Janeiro: Funarte. IPHAN, 1977.

_____. **Pencas de balangandãs da Bahia**: um estudo etnográfico das joias-amuletos. Rio de Janeiro: FUNARTE / Instituto nacional do Folclore, 1988.

MAROCCO, Beatriz. **O cotidiano dos negros no exterior dos jornais de Porto Alegre**: pistas de fotojornalismo no século XIX. In: Discursos Fotográficos, Londrina, v5, n.7, pp.161-180, jul. /dez.2009.

MARQUES, Olavo Ramalho. **As demandas de memória**: o impasse acerca da história oficial de Porto Alegre e o papel da fotografia nas comemorações no

bicentenário da cidade, no mandato de Loureiro da Silva (1937-1943). **Revista Iluminuras**, Porto Alegre, v. 8 n. 18, 2007. Disponível em: <<https://seer.ufrgs.br/iluminuras/article/view/9266>>. Acesso em: 23 set. 2019.

MARTINS, Liana Bach. **A Geografia Histórica de Porto Alegre através de três olhares: 1800 – 1850 (RS)**. Dissertação (Mestrado em Geografia) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2008.

MATTOS, Regiane Augusto. **História e cultura afro-brasileira**. 2. ed., 6ª reimpressão. São Paulo: Editora Contexto, 2016.

MAUAD, Ana Maria. **Através da imagem: Fotografia e História Interfaces**. In: Tempo. Rio de Janeiro, vol.1 n. 2. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/tempo/artigos_dossie/artg2-4.pdf>. Acesso em: 23 set. 2019.

MONTEIRO, Charles. **Porto Alegre e suas escritas: história e memórias da cidade**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2006. Coleção NOVA ET VETERA 10.

MORI, Letícia. Artista restaura cor de brasileiros fotografados às vésperas da abolição. In BBC News Brasil em São Paulo. 23 de setembro 2019. Disponível em: <<https://www.bbc.com/portuguese/49789763>>. Acesso em: 02 out. 2019.

NEGREIROS, Hanayrá. **Re:** [mensagem pessoal]. Mensagem recebida por <cmichelle.maciел@gmail.com> em 18 jul. 2019

NETO, José Alves de Freitas. **Fotografia e memórias: o que queremos registrar**. In: Jornal da Unicamp On – Edição Web. São Paulo, fev. 2018. Disponível em: <<https://www.unicamp.br/unicamp/ju/artigos/jose-alves-de-freitas-neto/fotografia-e-memorias-o-que-queremos-registrar>>. Acesso em 08 dez. 2019.

NEMES, Ana. Photoshop: como colorir fotos preto e branco. In: Tecmundo. Disponível em: <<https://www.tecmundo.com.br/photoshop/11963-photoshop-como-colorir-fotos-preto-e-branco.htm>>. Acesso em: 20 set 2019.

ORO, Ari Pedro. **Religiões Afro-Brasileira do Rio Grande do Sul: Passado e Presente**. In: Scielo. Estudos afro-asiático. Volume 24, nº 2. Rio de Janeiro, 2002. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/ea/v24n2/a06v24n2.pdf>>. Acesso em: 26 set. 2019.

PARÁ (RELIGIÃO). In: Dicio – Dicionário Online de Português. Disponível em: <<https://www.dicio.com.br/para-3/>>. Acesso em: 26 set. 2019.

PEREIRA, Hanayrá Negreiros de Oliveira. **Axé das roupas: indumentária e memórias negras no candomblé angola do Redandá**. São Paulo, SP, 2017. Dissertação (Mestrado em Ciências da Religião) – PUC-SP.

PEREIRA, Lúcia Regina Brito. **Cultura e afrodescendência: Organizações negras e suas estratégias educacionais em Porto Alegre (1872 – 2002)**. Porto Alegre, RS, 2007. Tese (Doutorado em História) – Universidade Católica do Rio Grande do Sul.

POSSAMAI, Zita Rosane. O circuito social da fotografia em Porto Alegre (1922 e 1935). Anais do Museu Paulista. São Paulo. N. Sér. v.14 n.1. p.263-289. Jan.-jun.2006. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/anaismp/v14n1/09.pdf>>. Acesso em: 28 set. 2019.

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

PREFEITURA Municipal. Porto Alegre – Biografia de uma cidade. Edição comemorativa do Bicentenário da Cidade, 1940.

REIS, Vanessa. **Da baixa boemia à baixa cidade**: limites do bairro cidade baixa no imaginário urbano de Porto Alegre. Porto Alegre, RS, 2018. Dissertação (Mestrado em Cidade, Cultura e Política) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

ROCHE, Daniel. **A cultura das aparências**: uma história da indumentária (século XVII-XVIII). Tradução: Assef Kfoury. São Paulo: Editora Senac São Paulo, 2007.

SANDRI, Sinara Bonamigo. **Um fotógrafo na mira do tempo**: Porto Alegre, por Virgílio Calegari. Porto Alegre, RS, 2007. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal do Rio Grande do Sul.

SANTOS, Alexandre Ricardo dos. **A fotografia e as representações do corpo contido (Porto Alegre 1890-1920)**. Dissertação de Mestrado em Teoria, História e Crítica de Arte - Instituto de Artes, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 1997.

SANTOS, Guarani. Os primeiros tempos. In: SANTOS, Irene (org.). **Negro em Preto e Branco**: história fotográfica da população negra de Porto Alegre. FUMPROARTE: Porto Alegre, 2005.

SANTOS, Irene. **O olhar do estranho**. In: Blog Griot Digital. Porto Alegre, 12 mar. 2013. Disponível em: <http://blogdogriot.blogspot.com/2013/03/o-olhar-do-estranho_12.html>. Acesso em: 24 de set. 2019.

SANTOS, Maria Stella de Azevedo. Meu Tempo é Agora. Editora Assembleia Legislativa - BA. 2ª ed. 2010.

SCHNEID, Frantieska Huszar. **Fotografias de Casamento**: memórias compartilhadas a partir de acervos pessoais. Dissertação (Mestrado em Memória Social e Patrimônio Cultural) – Instituto de Ciências Humanas da Universidade Federal de Pelotas, Pelotas, RS, 2015.

SERAFIM, Vanda Fortuna. O significado da indumentária para os orixás. In: SIMILI, Ivana Guilherme; VASQUES, Ronaldo Salvador (orgs). **Indumentária e Moda**: caminhos investigáveis. Maringá: Eduem, 2013. 220 p. il. Disponível em: <https://books.google.com.br/books?id=Q0l8CwAAQBAJ&lpg=PA71&hl=pt-BR&pg=PP1#v=onepage&q&f=false>. Acesso em: 22 out. 2019.

SILVA, Andreza Lanuza Fernandes da. **Yalodê**: um olhar contemporâneo sobre a mulher afro-brasileira. Natal, RN, 2017. Trabalho de Conclusão de Curso II (Licenciatura em Artes Visuais) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

SILVA, Gabriela Correa da. **Da ficção à história**: a escrita da História de Athos Damasceno Ferreira (1940 - 1974). Anais eletrônicos do XI Encontro Estadual da APNPUH 2012. Rio Grande: FURG, 2012. Disponível em: <http://www.eeh2012.anpuh-rs.org.br/resources/anais/18/1344882953_ARQUIVO_Anpuhtextofinal.pdf>. Acesso em 20 de nov. 2019.

SILVA, Marlise Vinagre. **Gênero e Religião**: o exercício do poder feminino na tradição étnico-religiosa iorubá no Brasil. In: Revista de Psicologia da UNESP 9(2), São Paulo, 2010. Disponível em: <<https://docplayer.com.br/147808141-Genero-e-religiao-o-exercicio-do-poder-feminino-na-tradicao-etnico-religiosa-ioruba-no-brasil.html>>. Acesso em: 27 set. 2019.

SILVA, Úrsula de Carvalho (org.). **História da Indumentária**. In: Apostila de Projeto de Coleção IFSC - Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia de Santa Catarina, Campus Araranguá, 2009.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Arte religiosa afro-brasileira: as múltiplas estéticas da devoção brasileira. **Revista Debates do NER**, Porto Alegre, n. 13, p. 197-1013, jan./jun.2008.

SILVEIRA, Hendrix A. Anzorena. **"Não somos filhos sem pais"**: História e Teologia do Batuque do Rio Grande do Sul. Dissertação (Mestrado em Teologia) - Faculdades EST, São Leopoldo, 2014. Disponível em: <<http://dspace.est.edu.br:8080/xmlui/handle/BR-SIFE/529>>. Acesso em: 25 set. 2019.

SOUZA, Clóvis Alberto Oliveira de. Entrevista I. [out. 2019]. Entrevistadora: Carla Maciel. Porto Alegre, 2019. 1 arquivo .mp3 (1 hora: 41 minutos: 59 segundos). A entrevista encontra-se transcrita no Apêndice I desta monografia

SOUZA, Patrícia Ricardo. **Axós e llequês**: rito, mito e a estética do candomblé. São Paulo, 2007. Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

VASCONCELLOS, Christianne Silva. O uso de Fotografias de Africanos no Estudo Etnográfico de Manuel Querino. *Sankofa* (São Paulo), v.2, n.4, pp. 88-111, 2009. Disponível em <<http://www.revistas.usp.br/sankofa/article/view/88747/91643>>. Acesso em: 22 out. 2019.

VIDAL, Júlia. **O africano que existe em nós brasileiros**: Moda e Design Afro-Brasileiros. Babilônia Cultura Editorial: Fundação Biblioteca Nacional. Rio de Janeiro, 2015.

XAVIER, Regina Célia Lima; BOHRER, Felipe Rodrigues. **Africanos, afrodescendentes**: Imagens de Porto Alegre [e-book]. São Leopoldo: Oikos, 2018. 318 p. Disponível em: <<http://www.guaritadigital.com.br/oikos/africanos/assets/basic-html/page-1.html>>. Acesso em: 22 set. 2019.

GLOSSÁRIO

- Agone** (*s.f.*) Tipo e uso do pano-da-costa.
- Alacá** (*s.m.*) Ver pano-da-costa.
- Aquelé** (*s.m.*) Lembra quelê – fio-de-contas especial do período da iniciação ou de grandes obrigações cíclicas no candomblé. Ver fio-de-contas.
- Atracas** (*s.f.*) Peças confeccionadas em carapaça de tartaruga e ouro – tipos de pentes-travessas. São dois tipos de peças, sendo a principal de formato arredondado e que condiciona um penteado ajustado à cabeça, culminando esta como um tipo de adorno de topo. O outro tipo é secundário, lembra travessa laterais luso-ibéricas, sendo também feitas de carapaça de tartaruga e ouro. Geralmente um conjunto de três peças – atraca principal e duas secundárias laterais.
- Axós** (*s.m.*) Roupa, conjunto de roupas, termo usual nos terreiros. Inclusive um dos cargos hierárquicos dos candomblés. A roupa, sem dúvida, é um dos mais eficazes meios de representação sócio-religioso e de comunicação visual nos terreiros.
- Bata** (*s.f.*) Peça tradicional da indumentária de baiana, de crioula ou de saia. Lembra e remete a roupa folgados dos afro-islâmicos, sendo usada sobre camizu ou camisa de rapariga. A bata será branca, rendada, bordada ou ainda de estampas miúdas. É também no candomblé um distintivo de alta hierarquia, sendo prerrogativa das iniciadas que tenham cumprido sete anos de obrigações específicas.
- Bijogum** (*s.m.*) É um distintivo dos iniciados com mais de três anos em alguns candomblés. Constitui-se o bijogum num fio de miçangas preto, vermelho e branco. É uma marca de ascensão na hierarquia do terreiro.
- Brajá** O brajá demonstra a maioria de santo do iniciado; brajá tem um formato específico: as muitas voltas de miçangas são unidas a intervalos regulares por uma firma que pode ser de louça, resina, coral, pedra, búzio ou um outro material. O número de contas de cada segmento é dado por um múltiplo do número característico do orixá.
- Camisu** (*s.m.*) Tipo de camisa de uso estritamente feminino, geralmente feita de algodão branco com o decote bordado em richelieu, crivo ou com aplicações de rendas entremeio e de bico. O camisu vai até quase o joelho – serve também para compor como roupa de baixo – e por cima é usado a bata para a formação da roupa de crioula. O camisu também usado como peça de destaque na composição da razão ou roupa de razão. A peça é as vezes chamada apenas por camisa, havendo algumas variações formais como aparecimento de botões em mangas curtas.
- Fios-de-contas** (*s.m.*) Chamado pelo povo-do-santo, especialmente o dos terreiros de candomblé Kétu-Nagô, por ilequês, os fios-de-contas são distintivos de usos feminino e masculino, embora com maior expressão e força estética estejam no domínio da mulher. As cores e os materiais que formam cada fio-de-conta variam conforme a intenção, podendo marcar hierarquia, situações especiais, uso cotidiano, além de identificar os deuses. As cores funcionam como as mais eficazes formas de identificar o deus protetor ou mesmo o tipo de nação. As cores dos fios-de-contas estendem-se também para as indumentárias, utensílios dos santuários, ferramentas (...). Também chamado de colar de santo – os fios-de-contas podem ser classificados de diferentes formas. A

primeira é a partir do número de fios ou pernas. Um fio simples de uma única perna e feito de miçangas de uma ou mais cores indica uma pessoa adepta, iniciante ou simpatizante das religiões afro-brasileiras. (...) em seguida sua sacralização por cerimônia que, no candomblé, chama-se lavagem das contas. As contas assim purificadas são entregues à possuidora, que as deve conservar numa vasilha de barro. O fio de uma perna é também identificação de pessoa possuidora de alto cargo hierárquico no terreiro.

- Firma** (s.f.) Conta cilíndrica ou arredondada assumindo destaque entre as demais que formam fio-de-contas. A firma tem função de firmar o fio-de-contas – arremate de uso mágico religioso. É uma espécie de conclusão do discurso simbólico do próprio fio-de-contas. Há uma valorização especial para as firmas africanas, geralmente feitas de vidro reciclado e pintura policrômica ou aquelas que lembram contas africanas.
- Guia** (s.f.) Termo comumente usados pelos adeptos da umbanda. Generalização para adereços em miçangas, contas diversas, búzios, entre outros materiais. Ver fio-de-contas.
- Ibó** (s.m.) Convencionalmente são chamados os aros grossos inteiros ou semiabertos, funcionando como pulseiras rituais. Ver idé.
- Idé** (s.m.) Caracterização de pulseira em forma de aro, preferencialmente de folha metálica, exibindo incisos ou não, servindo também como indicação hierárquica, vinculação com deuses patronos, sendo objeto de uso pessoal e/ou na composição de assentamentos em formato original ou em miniatura. A denominação *idé* ocorre, em especial, nos terreiros de candomblé para os aros em diferentes metais onde aparecem marcas por incisos e outras são totalmente lisas, sendo de uso convencional da mulher. Alguns *idé* são de ouro ou prata, o que evidencia poder e vinculação com os orixás Oxum e Oxalá, respectivamente. Outras pulseiras em contas variadas, laguidibás, corais, seguis, búzios, entre outros materiais, são adornos complementares aos fios-de-contas e servem também como importantes distintivos do usuário, geralmente pulseiras mais elaboradas pertencem às mulheres de maior graduação na hierarquia do terreiro. Os ides além de integrarem os adornos da joalheria ritual dos terreiros são usados extramuros dessas comunidades, sinalizando o corpo ora por questões iniciáticas, para especificar grau hierárquico e poder, ora para significar vinculação ao deus patrono. Os ides são então importantes instrumentos da compreensão iniciáticas e de vínculo com o sagrado e com as normas sociais do terreiro. Os ides foram dinamizados em uso religioso para outros modelos afro-brasileiros, quando passaram a valer pela quantificação e ainda como espécie de amuleto corporal. Os ides tradicionais, muitas vezes adquiridos em feiras e mercado populares passam a compor o que se convencionou chamar de pulseiras de estéticas afro, juntamente com fios-de-conta, brincos de búzios, penteados em trancinhas, roupas em estamparia africana. Esta estética, diria de intenção de etno-estética, incorpora, pela visualidade, o variado e rico elenco de objetos artesanais, preferencialmente legitimados pelos terreiros. Pulseira arredondada em fio metálico, vincula a iaô ao seu orixá e ao seu terreiro, retoma as marcas da iniciação, símbolo de sujeição, pulseira que une e que perpetua o vínculo.
- Ilequê** (s.m.) Termo preferencialmente usado nos terreiros de candomblé Kêtu-nagô. Ilequê ainda se atém aos fios elaborados e também formados de uma perna – o que determina início da vida religiosa ou alta hierarquia. Ver fio-de-contas.
- Pano-da-costa** (s.m.) Tecido confeccionado por processo artesanal ou de feitura industrializada, mantendo características de padronagem e formato retangular; o pano será bicolor, listrado ou em madras apresentando maiores combinações ou

totalmente branco, podendo ser bordado – em crivo, richelieu, ponto cheio – com aplicações de renda, de bilro e outras técnicas. O pano-da-costa é feito de tiras e depois costurado em número de acordo com a usuária – panos terão em média seis, oito ou mais tiras. O uso e a função do pano são fundamentais à caracterização da roupa de baiana, de crioula, das quituteiras e quitandeiras, entre outras. Outros panos-da-costa são específicos de roupas especiais e festivas, como acontece com a beca, baiana de beca ou ainda elemento peculiar das negras da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte. O pano-da-costa estará nas roupas litúrgicas, nas danças no cotidiano dos terreiros ou em outras roupas que queiram marcar ou definir visualmente a personagem baiana ou crioula. O pano-da-costa é também sinalização do corpo da mulher – explicitar hierarquia, uso festivo, tipo ou qualidade do orixá vodum ou inuice patrono. O pano-da-costa é ainda uma soma funcional e visual de maravilhas luso-espanholas, xales tecidos na formação da roupa da mulher europeia. Para a identificação da mulher, em especial para a constituição visual e social da mulher afro-brasileira – pelos diferentes tipos de atividades, cargos e funções – o pano-da-costa apoia, autêntica, marca e diz simbolicamente a posição de quem usa e sabe usar o tecido.

- Pentão (s.m.)** Pente de cabelo integrado a tipos de penteados que caracterizavam a crioula, negra-mina. Feito de carapaça de tartaruga com acréscimos de ouro e prata, exibindo elementos de joalheria visualmente barrocos. O pentão lembra pentes ibéricos usuais para apoiar mantilhas entre outros panos.
- Pente Trepamoleque (s.m.)** Ver pentão.
- Pulseira-esteira (s.f.)** Tipo que lembra uma esteira por ser flexível – são partes encaixadas e que se movimentam. São feitas de ouro e de prata e ainda em contas cilíndricas destes metais, ocorrendo ainda entre outros materiais. É joia tradicional que integra roupas de beca ou baiana de beca, ou em prata compondo roupas tradicionais das baianas do Bomfim, tradicionalmente vestidas de branco.
- Quelê (s.m.)** por ser uma peça que está inserida no contexto da iniciação e, por conseguinte no contexto do segredo, deve ser coberto com cetim branco, se o seu portador tiver que sair do terreiro no tempo em que o estiver vestindo. O quelê se torna elemento importante para a vida do iniciado, o acompanhando durante toda a sua vida religiosa, sendo recolocado nas suas obrigações como por exemplo: de sete, quatorze e vinte e um anos.
- Runjefe** Para a comunidade, esse fio de conta, formado por contas marrons, seguis vermelhos e azuis e uma figa de madeira de azeviche no fecho, é considerado “a conta máxima” da nação angola, sendo portado apenas por iniciados com maioria de santo (equedes e ogãs) e ebômis. A palavra *runjefe* é de origem *fon* e é uma herança do candomblé jêje
- Saia (s.f.)** Estar de saia, símbolo da estética das roupas femininas que funciona como um substitutivo de estar de baiana ou de roupa de baianas ou ainda roupa de crioula. A saia apoia e complementa coreografia, as roupas além de identificarem pessoas e personagens atuam nos comportamentos que vão de liturgias ao teatro coletivo e de rua, cortejos, autos dramáticos. O conceito básico de saia rodada, ampla com ou sem armações de anáguas, é distintivo da mulher, das santas fêmeas ou dos santos híbridos e andróginos como Oxalá, por exemplo. A saia é também apelo valorativo do homossexual masculino no candomblé e no Xangô.
- Travessa (s.f.)** Objeto de adorno para o cabelo feminino, servindo para caracterizar orixás das águas como Oxum e Iemanjá. Travessa de latão dourado em tamanho convencional ou miniatura estão nas louças de assentamento de Oxum e quando feitas de metal branco para Iemanjá.

APÊNDICE I – Entrevista

Entrevista com Babalorixá Clóvis de Xangô Agandjú

Realizada em 25 de outubro de 2019.

Legenda: **CM** – entrevistador / **BC** – entrevistado

CM - Ao visualizar a imagem fotográfica de Mãe Rita, é possível reconhecer alguma referência afro-religiosa em sua indumentária ou adorno? Comente.

BC - Nas guias ô... [entrevistado desviou o assunto]...

CM - Então o senhor acredita que estas guias sejam referentes as cores de Xangô?

BC - Aham, é vermelho e branco a guia dela, as cores de Xangô [entrevistado desviou o assunto].

CM - Comente se há alguma conexão do leque com algum orixá feminino?

BC - Ela tá de manga curta... ela tá de braços de fora, isso não é comum.

CM - Isto não é comum para as Mães-de-santo?

BC - Não é comum ficar com os braços expostos assim... Todos nós temos um orixá de ori como chamamos... de cabeça. Se é masculino, tem uma mulher acompanhando. Se é feminino, tem um orixá masculino acompanhando. E ela é com Oxum... Se não é com a Oxum, é com a Iansã que também usa o leque, dona do vento.

CM - Outra informação que tive, que o leque poderia ser também de Iemanjá. Mas o senhor acredita que seja da Oxum?

BC - O leque mesmo...Aham, como posso dizer assim... a ferramenta... a característica vamos dizer assim, do leque mesmo, seria mais... um estudo sobre isso. Porque o leque mesmo era da Iansã, que é a dona do vento. Mas depois ele foi mais usado do lado da vaidade, aquela coisa da Oxum. Tem a reza... [entrevistado desviou o assunto]. Na hora que a Oxum dança assim, ela tirando o vento do espelho, então ficou um hiato. E há momento que aparece até Obá usando o leque. Então tem... tudo pra nós tudo é muito interrogatório, muito...

CM - O senhor contou que sempre tem um orixá ori na cabeça e aqui seria coração?

BC - O corpo. A gente chama o corpo.

CM - Mas aí tem alguma diferença de um ser da cabeça e do corpo, em questão de comando?

BC - Tem diferença. Tem porque influencia mais que o outro. É a segunda característica da gente é o orixá de corpo. Tem dia que o pessoal diz assim: - Bah, mas o senhor tá hoje, a Oxum tá tomando conta! Que a Oxum sobe pra cabeça, dizem.

CM - E há possibilidade de ao invés de ser uma saia tenha sido um pano de costa. O senhor acredita que esta amarração seja possível?

BC - Sim, com certeza. A maneira que tá preso aqui.

CM - Porque parece muito com uma saia...

BC - Aham, não... não... não... não... é um pano solto por cima da roupa dela.

CM - Outra coisa que me chamou a minha atenção, é o brinco dela. Não sei se é uma impressão minha, mas parece que aqui ele tem um contorno de um machadinho... de um machado, se o senhor pelo zoom aqui.

BC - Pode ser. Tem algo... tá. Pode ser mesmo um machado... É, sim. Machado é de Xangô... "Machadinho que corta mironga... machadinho de Xangô". Tem uma reza em português, um ponto de Umbanda que fala nisso.

CM - O senhor tinha também comentado que não é comum estar de braços de fora. Isto por ela ser Mãe-de-santo?

BC - Não é comum. Por ser Mãe-de-santo já... ah... tarimbada, com nome, com prestígio, com coisa...

CM - Então neste caso ela teria que estar com os braços protegidos?

BC - É. Eu cuido muito quando eu saio pra lugar público, eu procuro cobrir os braços, eu não deixo os braços descobertos.

CM - E o senhor acha que por qual motivo ela se deixou ser retratada assim, "desprotegida"?

BC - Não é nem pelo recato moral... não é isso aí... mas o recato religioso mesmo.

CM - Mas aí para ela ter permitido este registro o senhor acredita que...

BC - Isto foi uma coisa muito espontânea e pegaram naquele momento e fotografaram. Ela não se programou pra esta foto, aí pegaram ela. Eu pra mim, pegaram ela de surpresa.

ANEXOS II – Autorização



MUSEU DE
PORTO ALEGRE
JOAQUIM FELIZARDO

Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo
Fototeca Sioma Breitman
www.museudeportoalegre.com.br

TERMO DE RESPONSABILIDADE PARA UTILIZAÇÃO DE REPRODUÇÕES DE FOTOGRAFIAS DO ACERVO DO MUSEU DE PORTO ALEGRE JOAQUIM FELIZARDO

Eu, Carla Michele Sobrinho Maciel, portadora do CPF 957228070-87 na qualidade de pessoa física, telefone (51) 994 363232 e-mail: cmichelle.maciel@gmail.com

DECLARO:

a) Utilizar as reproduções do acervo fotográfico do Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo cujas referências vão relacionadas na página em anexo para única e exclusiva reprodução em: pesquisa acadêmica para disciplina e TCC do curso de História da Arte - UFRGS.

IMAGENS: 591f / 595f / 596f

b) Estar de acordo em mencionar o crédito ao Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo por ocasião da sua utilização na forma: “Acervo do Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo/Crédito do fotógrafo”;

c) Assumir o compromisso de não comercializar e utilizar as imagens em outros trabalhos, edições, tiragens e publicações que não os especificados na presente solicitação e não repassar a terceiros as reproduções que me foram cedidas;

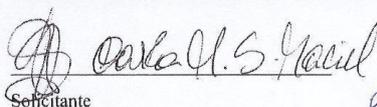
d) Preencher novo termo de responsabilidade em caso de utilização diversa, das reproduções objeto deste termo;

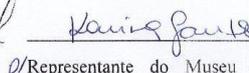
e) Assumir inteira e exclusiva responsabilidade, no âmbito civil e penal, pela utilização das reproduções a qualquer tempo, bem como por danos materiais ou morais que possam advir do uso das reproduções fornecidas e das informações nelas contidas, de acordo com o previsto na Lei nº 9610/1998 (Lei de Direitos Autorais); nos art. 138 e 145 do Código Penal, que prevêem os crimes de calúnia, injúria e difamação; e no art. 5º, inciso X, da Constituição da República Federativa do Brasil, de 1988, relativos à difusão de informações obtidas que, embora associadas a interesses particulares, digam respeito à honra e à imagem de terceiros, eximindo o Museu de Porto Alegre Joaquim Felizardo de qualquer responsabilidade;

f) Obter diretamente com os autores e/ou retratados autorizações relativas a direitos autorais e de imagem, quando pertinente;

g) Estar ciente do pagamento de retribuição, de acordo com as finalidades declaradas no item "a", e dos valores pré-determinados.

Porto Alegre, 21 de julho de 2019.


Solicitante


p/Representante do Museu de Porto Alegre
Joaquim Felizardo