

# **VESTIR O SAGRADO: TRAJES RELIGIOSOS AFRO-BRASILEIROS**

*por*

***Manon de Salles Ferreira,***

*Curso de Mestrado em Museologia e Patrimônio  
Linha 01 – Museu e Museologia*

Dissertação de Mestrado apresentada ao  
Programa de Pós-Graduação em Museologia e  
Patrimônio – PPG-PMUS (UNIRIO/MAST)

Orientador: Professor Doutor Mario de Souza Chagas

*UNIRIO/MAST - RJ, fevereiro de 2025.*

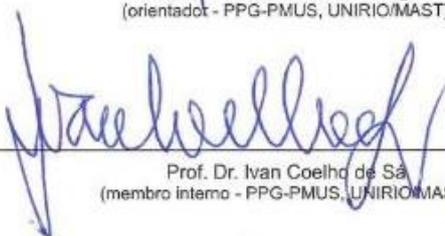
**FOLHA DE APROVAÇÃO****VESTIR O SAGRADO:  
trajes religiosos afro-brasileiros**

Dissertação de Mestrado de Manon de Salles Ferreira submetida ao corpo docente do Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio, do Centro de Ciências Humanas e Sociais da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO e Museu de Astronomia e Ciências Afins – MAST/MCTI, como requisito final para a obtenção do grau de Mestre em Museologia e Patrimônio.

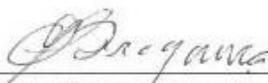
*Aprovada por*



Prof. Dr. Mario de Souza Chagas  
(orientador - PPG-PMUS, UNIRIO/MAST)



Prof. Dr. Ivan Coelho de Sá  
(membro interno - PPG-PMUS, UNIRIO/MAST)



Prof. Dr. Flávio Oscar Nunes Bragança  
(membro externo – Universidade Veiga de Almeida/UVA)

**Rio de Janeiro, 28 de fevereiro de 2025**

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa desde que citada a fonte.

### Dados internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)

#### Catalogação informatizada pelo(a) autor(a)

SSF383v Salles Ferreira, Manon  
VESTIR O SAGRADO: trajes religiosos afro-brasileiros /  
Manon Salles Ferreira. -- Rio de Janeiro : UNIRIO, 2025.  
138  
Orientador: Mario de Souza Chagas.  
Dissertação (Mestrado) - Universidade Federal do Estado  
do Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Museologia e  
Patrimônio, 2025.  
1. Indumentária religiosa afro-brasileira. 2. Acervo  
Nosso Sagrado. 3. Museologia Social. I. de Souza Chagas,  
Mario, orient. II. Título.

## DEDICATÓRIA

Dedico este mestrado ao querido filho Guilherme, jovem estudante, com muitas ideias na cabeça e um longo caminho pela frente!

## AGRADECIMENTOS

Agradeço a todos e a todas com quem tive o prazer de conviver durante a pesquisa e que tanto me ajudaram a entender a importância das vestimentas religiosas enquanto memória reveladora de matrizes africanas.

Meu agradecimento ao querido orientador Prof. Dr. Mario Chagas, por todo o seu conhecimento e comprometimento com as questões sociais. Realmente foi uma honra poder compartilhar tantos saberes.

Agradeço ao Prof. Dr. Ivan Coelho de Sá, por toda a parceria e todo o incentivo para a realização de um novo mestrado.

Meu agradecimento ao Prof. Dr. Flávio Bragança pelas conversas sobre o tema ao longo dos anos.

Agradeço a enorme generosidade do museólogo e antropólogo Raul Lody, por tantas conversas e trocas, a partir de seus profundos conhecimentos sobre a cultura africana e seus rituais testamentários no Brasil.

Agradeço também o apoio e as orientações do colega Egbomi de Oxóssi Marco Antonio Teobaldo, que tanto me ensinou sobre sua religiosidade.

Gostaria muito de agradecer a todos os responsáveis pelos terreiros, Ilê Omolu Oxum, Gantois e Irmandade da Boa Morte, pelas instituições museológicas Museu da República, Museu do Folclore Edison Carneiro, Museu Afro-Brasileiro (MAFRO), Museu Carlos Costa Pinto, Fundação Pierre Verger e Memorial da Baiana de Acarajé, aos professores de Museologia da Universidade Federal do Recôncavo da Bahia, além da artista Goya Lopes, que abriram as portas para minhas pesquisas de campo, permitindo-me vivenciar e aprender tanto sobre o rico universo das indumentárias, seus adornos e suas joias, no contexto religioso afro-brasileiro.

A indumentária foi somente um pretexto para que maravilhosos encontros fossem possíveis.

**Adupé!**

## RESUMO

Ferreira, Manon de Salles. **Vestir o sagrado**: trajes religiosos afro-brasileiros.

Orientador: Prof. Dr. Mário de Souza Chagas. UNIRIO/MAST. 2025. Dissertação.

O tema norteador da dissertação são as indumentárias religiosas afro-brasileiras, consideradas a partir das novas diretrizes do ICOM (Conselho Internacional de Museus), de 2022, que tornaram ainda mais evidentes os desafios dos museus na busca de uma democracia cultural e da inclusão das comunidades. Temos, assim, o entendimento dessas indumentárias como parte da cultura material de um país, de povos ou de um grupo religioso. São trajes sagrados, presentes no cotidiano, nas festas e nos rituais religiosos africanos, que, ao serem trazidos para o Brasil através da diáspora, foram e ainda são discriminados e perseguidos em diversos estados brasileiros, como foi, durante décadas, a Coleção Museu da Magia Negra, ressignificada em 2020 como Acervo Nosso Sagrado. Dezoito artefatos têxteis selecionados desse acervo constituem o objeto principal da pesquisa.

Abordamos questões relacionadas à atuação dos museus brasileiros como espaços de memória (ou não) em relação às vestimentas sagradas afro-brasileiras, onde se evidencia que tecidos, bordados e cores específicas foram escolhidos pelo povo de santo para compor indumentárias de seus orixás ou suas divindades, a partir de uma tradição cultural secular, visando estabelecer uma relação entre os planos dos deuses e dos homens.

Portanto, a partir desse entendimento, a história oral e a metodologia *Object-based research* (pesquisa baseada no objeto) serão usadas para investigar as 18 peças, através dos vestígios, dos materiais usados e da função religiosa, para propormos uma datação aproximada e nomenclatura adequada, relacionada à manifestação religiosa a que cada peça se associa, como parte de um processo de reparação histórica.

Palavras-chave: **Indumentária religiosa; Trajes afro-brasileiros; Acervo Nosso Sagrado; Candomblé; Umbanda; Museologia social.**

## ABSTRACT

FERREIRA, Manon de Salles. Dressing the Sacred: Afro-Brazilian religious clothing  
Master's Supervisor: Prof. Dr. Mário de Souza Chagas. UNIRIO/MAST. 2025.

The guiding theme of the dissertation is about Afro-Brazilian religious costumes, considered based on the new ICOM guidelines of 2022, which made even more evident the challenges of museums in the search for cultural democracy and the inclusion of communities. Thus, we understand these costumes as part of the material culture of a country, people or religious group. They are sacred garments, present in everyday life, in festivals and in African religious rituals, which, when brought to Brazil through the diaspora, were and still are discriminated against and persecuted in several Brazilian states, as was the case for decades with the “Museu da Magia Negra” Collection, resignified in 2020 as *Acervo Nosso Sagrado*, with the eighteen textile artifacts selected from this collection being the main object of the research.

We will address issues related to the role of Brazilian museums as spaces of memory (or not) in relation to sacred Afro-Brazilian garments, where the fabrics, embroidery and specific colors were chosen by the people of *santo* to compose the attire of their *orixás* or deities, based on a centuries-old cultural tradition, aiming to establish a relationship between the plans of gods and men.

Therefore, based on this understanding, oral history and the “Object-based research” methodology will be used to investigate the eighteen pieces, through the remains, the materials used and the religious function, to propose an approximate dating and appropriate nomenclature, related to the religious manifestation to which each piece belongs as part of a process of historical reparation.

**Keywords: Religious clothing; Afro-brazilian costumes; Nosso Sagrado Collection; Candomblé; Umbanda; Social museology.**

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Número		Pág.
Figura 01	Tecido bordado em Richelieu. Acervo Memorial das Baianas de Acarajé.	23
Figura 02	Vitrine África, Passado e Presente. Exposição Kumbukumbu do Museu Nacional.	25
Figura 03	Alaká ou pano da costa. Coleção Heloísa Alberto Torres. Tecido de África, século XX.	26
Figura 04	Trajes de baiana de acarajé e seus adornos	31
Figura 05	Roupas afro-brasileiras no Museu do Traje e do Têxtil.	33
Figura 06	Sala de exposição do Museu Afro-Brasileiro da Bahia/UFBA com exposição permanente de indumentárias religiosas (1982 a 1997)	35
Figura 07	Museu Afro Brasil Emanuel Araújo	39
Figura 08	Indumentárias de Ogum e de Exu, atualmente na reserva técnica do Museu da República. Coleção Nosso Sagrado.	44
Figura 09	Indumentárias da coleção Nosso Sagrado em exposição no Museu da Polícia Civil como Coleção Magia Negra	47
Figura 10	Chapéus em exposição como Coleção Magia Negra no Museu da Polícia Civil	49
Figura 11	Indumentária religiosa feita para a divindade Oxum	57
Figura 12	Colares que compõem os trajes com os nomes das respectivas divindades	59
Figura 13	Joãozinho da Gomeia. Revista <i>O Cruzeiro</i> , 1976	60
Figura 14	Museu Memorial Iyá Davina	64
Figura 15	Catálogo Moda de Terreiro	64
Figura 16	Indumentárias religiosas expostas em vitrines no Gantois	66
Figura 17	Pano da costa na Casa do Alaká	69
Figura 18	Pano da costa	70
Figura 19	Religiosas da Irmandade da Boa Morte em trajes brancos	72
Figura 20	Indumentária religiosa da Irmandade da Boa Morte	73
Figura 21	Peça do Acervo Nosso Sagrado no Museu da República	81
Figura 22	Traje de orixá Ogum do Museu de Folclore Edison Carneiro	84
Figura 23	Traje de orixá Omulu do Museu de Folclore Edison Carneiro	85
Figura 24	Cocar Número de Referência (NR) 13 – imagem frontal da peça e detalhe de danos	91
Figura 25	Cocar NR 15 – imagem frontal da peça aberta e lado interno com danos	93
Figura 26	Cocar NR 16 – imagem lateral da peça e detalhe dos danos	94
Figura 27	Calça NR 32 com detalhes dos danos e botão na braguilha	96
Figura 28	Camisa vermelha NR 33 com detalhes das manchas e guizo	98
Figura 29	Camisa listrada NR 34 – imagem frontal da peça, manga com danos e detalhe da construção do tecido	99
Figura 30	Saia NR 35 – imagem frontal da peça e lado interno com danos e etiqueta	101
Figura 31	Gorro com búzios NR 36 – imagem da frente e do verso da peça, detalhe do tecido e etiqueta encontrada	102
Figura 32	Gorro NR 115 – imagem frontal da peça e lado interno com detalhe de danos	104
Figura 33	Gorro NR 116 – imagem frontal da peça e lado interno com detalhe de danos.	106

Figura 34	Turbante NR 117 – imagem frontal, costas da peça e tecido com detalhe de danos	107
Figura 35	Gorro NR 118 – imagem frontal e superior da peça com detalhe de danos	108
Figura 36	Chapéu de feltro NR 120 – imagem superior da peça, detalhe de danos e fibras	110
Figura 37	Adê de lã NR 151 – imagem frontal da peça e detalhe da malha	111
Figura 38	Camisa NR 305 – imagem frontal da peça e lado interno com detalhe de danos	113
Figura 39	Camisa NR 306 – imagem frontal da peça e detalhe de danos	114
Figura 40	Capa NR 538 – imagem frontal da peça e lado interno com detalhe dos têxteis	116
Figura 41	Capa NR 539 – imagem da frente, do verso, da peça fechada e de detalhe do bordado	118

## SIGLAS E ABREVIATURAS UTILIZADAS

**FFCL** - Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo (USP).

**ICOM** - *International Council of Museums* (Conselho Internacional de Museus) - órgão filiado à UNESCO

**ICOFOM** - *International Committee for Museology, ICOM* (Comitê Internacional de Museologia do Conselho Internacional de Museus)

**ICOM COSTUME** - International Committee for Museums and Collections of Costume, Fashion and Textiles

**IPHAN** – Instituto do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional

**MAFRO** - Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia.

**MHN** - Museu Histórico Nacional

**MR**- Museu da República

**MUHCAB**- Museu da História e da Cultura Afro-Brasileira

**SEPOL** - Secretaria de Estado de Polícia Civil do Rio de Janeiro

**SPHAN**- Serviço do Patrimônio Artístico Nacional

# SUMÁRIO

	Pág.
<b>INTRODUÇÃO</b>	02
<b>Cap. 1 REAPROPRIAR</b>	
1.1 Coleções afro-brasileiras perseguidas e invisibilizadas nos museus	11
1.2 Indumentárias religiosas de matrizes africanas enquanto memória e resistência	20
1.2.1 O sagrado afro-brasileiro e seus objetos nos museus brasileiros	24
1.3 A tentativa de se criar um museu ergológico	27
1.4 A roupa de baiana: um conjunto simbólico multicultural	30
1.5 A inclusão de objetos sagrados dos terreiros nos espaços museológicos	34
<b>Cap. 2 VESTIR</b>	
2.1 Acervo nosso sagrado: percursos de uma retratação histórica	41
2.2 O uso das peças como fontes primárias da pesquisa	50
2.3 Vestir o santo	54
2.4 A musealização do sagrado nos terreiros e nas irmandades religiosas	62
2.4.1 Ilê omolu oxum	63
2.4.2 Memorial mãe menininha do gantois	65
2.4.3 Casa do alaká – Ilê axé opô afojá	67
2.4.4 Irmandade da boa morte	71
<b>Cap. 3 PRESERVAR</b>	
3.1 Indumentárias enquanto documentos históricos	76
3.2 A catalogação de indumentárias de orixás	82
3.3 Os artefatos têxteis do acervo nosso sagrado	86
3.3.1 Fichas de análise das peças	91
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b>	122
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b>	126
<b>ANEXOS</b>	136

# INTRODUÇÃO

## INTRODUÇÃO

As vestimentas, enquanto materialização da cultura e parte da memória e identidade de uma história social, têm sido a abordagem a que tenho me dedicado nesses últimos anos, enquanto professora no ensino e na pesquisa da roupa, da indumentária e da moda em diversas instituições e universidades brasileiras.

Foi possível perceber que o vestir é um fenômeno que pode ser estudado a partir de muitas vertentes, seja do consumo, da criação ou enquanto parte de uma história social, intermediando, através das aparências, muitas relações de controle e poder.

A roupa, antes de pertencer ao que ficou denominado como “sistema da moda”, sempre foi um diferenciador das camadas sociais nas antigas civilizações, sendo os aspectos vestimentários, durante a antiguidade, quase imutáveis, permanecendo os mesmos por séculos. O termo moda surgiu entre o final da Idade Média e o princípio da Idade Moderna, segundo alguns autores como Lipovetsky (1989), Laver (1989), Remaury (1997), devido a certas circunstâncias e com algumas características peculiares, tais como: designar, de fato, um diferenciador social, um diferenciador de gênero (uma vez que homens e mulheres vestiam-se com aparências muito semelhantes até então), expressar um fator resultante da busca de individualidade e, principalmente, assinalar o caráter de sazonalidade das ideias em vigência (BRAGA, 2005, p. 35). Portanto, esse tipo de roupa que é denominado **indumentária**, através da história linear das vestimentas, pertenceu a um período anterior à época moderna, ficando relacionado a determinada **época ou povo**. Ou também **indumentária pode definir a roupa de certa tradição religiosa**, como é o caso das indumentárias religiosas usadas em momentos de celebrações e rituais em diversas religiões, como as afro-brasileiras, que fazem parte do Acervo Nosso Sagrado.

Pesquisar e escrever sobre roupas no ambiente acadêmico continua sendo um desafio constante, desde a primeira pesquisa acadêmica em moda no Brasil, realizada por Gilda de Mello e Souza em 1950 na Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras<sup>1</sup>(FFCL) da Universidade de São Paulo (USP). A moda como fato cultural e social foi o tema que a filósofa se propôs a estudar em sua tese de doutorado, que, segundo ela: “foi uma espécie de desvio em relação às normas predominantes nas teses da Universidade de São Paulo, naquela época”. Ainda na apresentação da

---

<sup>1</sup> A antiga FFCL hoje corresponde à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas (FFLCH).

publicação como livro<sup>2</sup>, que alcançou sucesso e respeito acadêmico a partir de 1987, a autora conclui que: “a moda é um todo harmonioso e mais ou menos indissolúvel. Serve a estrutura social, acentuando a divisão em classe; reconcilia o conflito entre o impulso individualizador de cada um de nós (necessidade de afirmação como pessoa) e o socializador (necessidade de afirmação como membro de um grupo” (SOUZA, 1987, p. 29).

Atualmente, com o grande número de cursos, seminários, grupos de pesquisa e metodologias específicas para o estudo da roupa, as abordagens são mais amplas e podem ser investigadas a partir das diversas áreas do saber (sem tanto constrangimento), pois as vestimentas e seus aspectos, ao longo dos séculos, podem nos contar muitas histórias relacionadas com a cultura do indivíduo e suas construções simbólicas.

A partir do convite para realizar uma conferência<sup>3</sup> sobre questões relacionadas à conservação de acervos de têxteis para o programa Memória & Informação da Fundação Casa de Rui Barbosa (FCRB), foi possível fazer o levantamento sobre importantes ações e parcerias que vêm sendo estabelecidas entre instituições brasileiras, visando preservar coleções de moda, figurinos e indumentárias. O recorte escolhido foi o do período entre 2006 e 2016, em que, apesar das dificuldades historicamente conhecidas em reconhecer a roupa enquanto cultura material houve um aumento no interesse pelo tema, o que propiciou, nas variadas instituições como as museológicas, educacionais e culturais, novas parcerias e iniciativas a serem consideradas. Por reunir um grande número de interessados, a instituição convidou-me para organizar o Seminário Moda: uma abordagem museológica em 2018, o que me aproximou da Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO), quando essa instituição passou a fazer parte do Comitê Científico do evento<sup>4</sup>.

A trajetória que me levou a organizar esse seminário anual veio a consolidar questões antigas de quando comecei a dar aulas nos anos de 1990, já exploradas no

---

<sup>2</sup> Na primeira edição de *O espírito das roupas: a moda no século XIX*, pela editora Companhia das Letras, em 1987, nada de essencial foi alterado em relação ao texto da tese.

<sup>3</sup> A conferência "Acervos de moda como fonte de informação e memória" aconteceu no dia 30 de agosto de 2017, na Fundação Casa de Rui Barbosa, no Rio de Janeiro, onde foram apresentadas questões sobre a criação e conservação dos acervos têxteis em museus. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=DU3XikhkyPA>.

<sup>4</sup> O Conselho Científico do Seminário Moda: uma abordagem museológica foi composto, de 2018 a 2023, pelos seguintes profissionais: Aparecida Rangel (FCRB), Ivan Coelho de Sá (UNIRIO), Maria Luiza Soares (Universidade Federal do Rio de Janeiro – UFRJ) e Manon Salles, idealizadora do evento científico, atualmente docente no Curso de Museologia da UNIRIO. A partir de 2024, a UFRJ passou a ser representada pela Profa. Benvinda de Jesus Soares.

mestrado e doutorado realizados na Escola de Comunicações e Artes da USP. O que me intrigava, naquele momento, era saber onde estavam os acervos de indumentárias e objetos têxteis no país, e por que o tecido e a roupa eram tão desprezados em relação a outros objetos nos espaços museológicos. Era também difícil entender como os alunos se formavam sem considerar o acesso às roupas como fonte primária de pesquisa, ficando restritos às imagens bidimensionais de livros ou computadores.

As dificuldades em relação ao estudo e conservação dos têxteis no Brasil são históricas. Segundo Teresa Toledo de Paula<sup>5</sup>, coorientadora da minha pesquisa de doutorado, “ainda hoje, pouco sabemos sobre as coleções de tecidos preservadas nos museus brasileiros e as razões podem ser muitas e bastante diversas para explicar tamanho desinteresse pelo estudo dos tecidos e da roupa no país”<sup>6</sup>. Enquanto conservadora têxtil do Museu Paulista, ela considera que: “os tecidos, certamente por terem sido sempre associados ao corpo e ao gênero femininos, foram muito inferiorizados como objetos de estudo, se comparados a outras tipologias materiais. Herdamos e preservamos por séculos a antiga noção de que um tecido, dada sua proximidade com o corpo e os sentidos, não deveria ser suporte de expressão”<sup>7</sup>.

Muitas vezes, as coleções de vestuário que existiam nos acervos não tinham sequer uma catalogação adequada e ficavam registradas como “outros objetos”, dificultando ainda mais o acesso ou a pesquisa.

O estudo das coleções de indumentárias no Brasil, segundo Ivan Coelho de Sá, originou-se no antigo Curso de Museus do Museu Histórico Nacional (MHN)<sup>8</sup>, na década de 1930, constituindo um importante subsídio à identificação não somente das próprias peças, mas também dos “documentos iconográficos”. Conforme proposta na época, a classificação das peças poderia ser feita como Indumentária Civil, Religiosa, Militar e Brasileira (SÁ, 2023, p. 45).

---

<sup>5</sup> A Profa. Dra. Teresa de Paula é especialista em conservação e restauro da Universidade de São Paulo desde 1989. Em maio de 2006, coordenou o primeiro evento científico do país na área de conservação/restauração de têxteis, Seminário Internacional Tecidos e sua Conservação no Brasil: museus e coleções, realizado no Museu Paulista da USP, sendo editora da publicação homônima bilíngue.

<sup>6</sup> Informação oral durante o curso realizado pela conservadora em um curso que ministrou no Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro.

<sup>7</sup> Artigo Tecidos no museu: argumentos para uma história das práticas curatoriais no Brasil, *Anais Museu Paulista* 14 (2) • Dez 2006. Acesso: <https://www.scielo.br/j/anaismp/a/FYp6HqqjP9TKBxzkLpHcZNB/>

<sup>8</sup> O Curso de Museus foi criado pelo Decreto nº. 21.129, de 7 de março de 1932, destinado ao ensino das matérias que interessavam ao MHN. A finalidade do Curso de Museus compartilhava da mesma proposta do Curso Técnico de 1922: o aproveitamento de seus egressos na carreira de Oficial do próprio museu, formando internamente a mão-de-obra necessária aos serviços especializados. A partir dos anos 1970, transforma-se em curso universitário, dando origem à atual Escola de Museologia da UNIRIO.

Ao encontrar e investigar algumas coleções<sup>9</sup> ao longo desta última década, foi possível perceber o que cada uma das roupas que as compõem nos conta e representa, além de suas propostas estéticas e dos cuidados com sua conservação, pois temos que considerar que a roupa é um documento que pode revelar as escolhas individuais e coletivas de práticas culturais que se constroem no cotidiano, e que, portanto, representa mais que um adorno, quando agrega valores e crenças.

Essa abordagem também foi ampliada ao fazer o primeiro curso internacional sobre Museologia da Moda, realizado<sup>10</sup> no país em 2013, ministrado pela conservadora têxtil e curadora Sra. Katia Johansen, responsável pela Coleção Real da Dinamarca desde 1980 e, durante uma década, presidente do Costume Committee do International Council of Museums (ICOM). A partir de um panorama sobre coleções de roupas em museus, a conservadora têxtil abordou as principais questões sobre a conservação preventiva de trajes históricos em museus, como também a criação de réplicas e figurinos a partir da pesquisa em roupas antigas. Esse curso teórico-prático tornou possível meu entendimento sobre as noções básicas das indumentárias nos museus enquanto documentos, os cuidados para a exposição de uma roupa e as possibilidades para realizar a manequinagem<sup>11</sup> de maneira artesanal.

Como explicou Johansen, é cada vez mais importante o acesso do pesquisador à roupa como fonte primária de investigação:

[...] o que tem acontecido nas universidades europeias é a substituição de professores de história da moda por teóricos da moda, o que afasta os alunos cada vez mais dos objetos reais, da roupa como fonte primária de pesquisa. Talvez essa seja a grande diferença, pois, nos museus, nós trabalhamos com objetos reais, histórias reais relacionadas àqueles objetos. E, a partir da pesquisa e investigação sobre essas peças, durante muitos anos, podemos propor algumas teorias... ao mesmo tempo que as universidades não têm essa dinâmica de trabalho, criam ou repetem teorias soltas... (informação verbal)<sup>12</sup>

---

<sup>9</sup> Fui responsável pelas pesquisas, documentações e exposições das coleções: figurinos de Ney Matogrosso, Acervo Walter Rodrigues (SENAC SP) e Marionetes de Fause Hatén (FAAP-SP). No Rio de Janeiro, coordenei a documentação do acervo têxtil do Instituto Zuzu Angel de 2016 a 2020. Criei um novo acondicionamento para o traje histórico da Baronesa de Loreto (Museu Histórico Nacional) e realizei a higienização e manequinagem de três fantasias do carnavalesco e museólogo Clóvis Bornay para exposição no Museu de Arte do Rio. Ver artigos publicados sobre essas atividades nas Referências bibliográficas.

<sup>10</sup> O curso de Capacitação em Museologia da Moda foi organizado pela Secretaria de Cultura do Estado do Rio de Janeiro em parceria com o Instituto Zuzu Angel, nos dias 15 a 18 de abril de 2013.

<sup>11</sup> O processo de manequinagem consiste, resumidamente, em adaptar as medidas e os volumes do busto manequim para as proporções da peça a ser exposta.

<sup>12</sup> Anotações feitas durante o curso Museologia da Moda, com Katia Johansen, realizado em abril de 2013, no Rio de Janeiro.

Após muitos trabalhos de pesquisa, documentação e exposição com roupas relacionadas a uma herança eurocêntrica, que não representam a diversidade étnica brasileira, acredito que investigar indumentárias religiosas e objetos têxteis que trazem a simbologia do sagrado das religiões afro-brasileiras seja muito importante nesse contexto atual. Atribuo tal relevância não só ao fato de estar lidando com trajes religiosos, por mim anteriormente não pesquisados, mas também à crença de que deve haver uma democracia cultural, abrindo espaço para o estudo de trajes da rica cultura africana e afro-brasileira, já por tantos séculos invisibilizada no Brasil.

Daniel Roche, através de um viés histórico-social<sup>13</sup>, acredita que as coleções que se encontram nos museus são predominantemente formadas por trajes aristocráticos e belas vestimentas, sendo raras as roupas comuns<sup>14</sup>. Essa é uma colocação que nos faz refletir sobre os critérios utilizados para a aquisição e os caminhos que as vestimentas e os têxteis percorreram até chegarem aos museus de tecidos, de moda ou a um museu histórico.

Ao conhecer as peças e o tortuoso percurso social e histórico da coleção Museu da Magia Negra, que ficou por décadas na sede da Polícia Civil, hoje com o nome apropriado de Acervo Nosso Sagrado, surgiu um grande interesse na investigação. Esta é uma coleção museológica que reúne indumentárias, adereços, instrumentos musicais e diversos objetos usados nos rituais religiosos da umbanda e do candomblé, a respeito da qual existem muitas questões ainda a serem investigadas.

Uma delas, por exemplo, é a preservação desses objetos durante tantas décadas no Museu da Polícia Civil, já que não eram peças cobertas por uma “aura de prestígio”, e sim de discriminação orientada pelo racismo religioso. Questionamo-nos também sobre como esses objetos foram classificados na época da apreensão. Por que só sobreviveram as indumentárias vermelhas e pretas das peças apreendidas pela polícia, já que as cores usadas nas vestimentas por essas religiões são tantas? Ainda continuam muito vagas as informações sobre as origens dessas indumentárias, por quem foram feitas, que tipo de material foi escolhido, como tantas outras questões

---

<sup>13</sup> No estudo sobre a roupa nos séculos XVII e XVIII, publicado como *A cultura das aparências: uma história da indumentária*, Roche considera a roupa como uma das cinco categorias documentais usadas. As outras fontes da pesquisa foram os tecidos, as fontes pictóricas, as fontes da história social e as fontes filológicas.

<sup>14</sup> Devemos levar ainda em consideração que a roupa e os seus tecidos, principalmente das classes menos favorecidas, eram recortados, reaproveitados e remendados até seu desgaste total.

que levantamos ao longo da pesquisa, já que a vestimenta está ligada às práticas sociais, sendo um elemento de construção de identidade do sujeito e de sua realidade.

Outro fator muito motivador foi também o processo recente pelo qual a coleção está passando desde 2020, ao ter sido ressignificada<sup>15</sup> pelo Museu da República (RJ), como Acervo Nosso Sagrado, pois os seus 519 objetos, entre eles os 18 artefatos têxteis selecionados para a pesquisa, que são objetos rituais, haviam sido apreendidos como “prova de crime” pela polícia, desde o início da República até a Era Vargas.

Temos que considerar que as indumentárias e sua conservação são estudadas atualmente em diversos países dentro dos museus, instituições e universidades, seguindo procedimentos definidos por órgãos especializados e com apoio de uma ampla bibliografia<sup>16</sup>. Além disso, devemos lembrar que as coleções têxteis existentes nos museus se formaram de muitas maneiras e por diversas necessidades, mas poucas foram reunidas de maneira repressiva como essa foi. Os objetos que a constituem foram apreendidos em meio a uma repressão histórica aos espaços religiosos dos terreiros e as indumentárias que estavam sendo usadas durante os rituais têm um valor sagrado, simbolizado nos tecidos, nos bordados, nos adereços e nas cores do universo mítico-simbólico afro-brasileiro.

Como vamos propor questões a partir de 18 artefatos de tipologia têxtil<sup>17</sup> que fazem parte de indumentárias usadas em rituais das religiões africanas e afro-brasileiras, temos que considerar uma questão mais ampla, que é qual o papel histórico do museu enquanto legitimador de povos, culturas e civilizações. Assim como a coleção Museu da Magia Negra foi tratada anteriormente no Museu da Polícia Civil, diversas outras coleções foram criminalizadas no país ao longo de sua história, numa narrativa museal pautada na promoção da correspondência desses objetos com o que é “maligno, grotesco e criminoso”.

A coleção tem interessado a muitos pesquisadores, inclusive sendo tema de dissertações, teses, artigos, exposições e documentários nos últimos anos. Mas o

---

<sup>15</sup> Reparação Histórica: “O Museu da República realizou na segunda-feira, 20 de março de 2023, um evento, com o ministro Silvío Almeida, que assinou o acordo de Cooperação Técnica que trata de um convênio de recuperação e pesquisa sobre objetos sagrados de religiões de matriz africana, e visa a ampliação do acervo de objetos de religiões afro-brasileiras. Segundo o ministro, o acordo reforça o processo de reparação histórica aos candomblecistas e umbandistas. Falar de perseguição às religiões de matriz africana, na verdade, é a gente falar de racismo. Naquilo que se classifica de racismo religioso. Essa discriminação sistemática contra pessoas que são de religiões africanas é porque estão relacionadas ao que representa ser negro no Brasil”. (Fonte: site do Museu da República)

<sup>16</sup> No artigo “Conservação de têxteis históricos: uma bibliografia introdutória”, publicado nos *Anais do Museu Paulista*, Paula (1994) selecionou uma ampla bibliografia sobre o assunto, analisando resumidamente cada livro ou artigo citado.

<sup>17</sup> Esses 18 artefatos têxteis selecionados foram arrancados dos terreiros em diferentes datas, não existindo uma relação entre as peças quanto a autoria, datação, tipo de materiais utilizados e seu uso. Nos relatórios existentes, está estimado que devam pertencer ao período do final do século XIX até 1946. Mais adiante, abordaremos os critérios para essa escolha, entre tantos itens da coleção.

recorte aqui proposto será inédito, pois o interesse da pesquisa é sobre as informações que poderemos conseguir através dos vestígios nas indumentárias (portanto, elas são fontes primárias) e como elas se relacionam com o sagrado na construção do universo de crenças afro-brasileiras.

Devemos considerar que a noção de coleção implica seleção e preservação, segundo Pomian, remetendo a um espaço delimitado e a uma audiência. Para o autor, trata-se de um “conjunto de objetos naturais ou artificiais, mantidos temporária ou definitivamente fora do circuito de atividades econômicas, sujeitos a uma proteção especial, num local fechado e preparado para esse fim” (POMIAN, 1984, p. 54). Dentro desse princípio, os objetos inseridos no ambiente museológico desde sua apreensão pela polícia civil foram destituídos de suas funções práticas, pois a eles foram atribuídos outros valores. Portanto, no processo de incorporação dessa coleção, não foram respeitados seus valores e também não existem registros com informações relevantes sobre as peças; por isso, muitas lacunas terão que ser pesquisadas. Segundo o professor Mário Chagas<sup>18</sup>, que orienta minha pesquisa, existem novos desafios para os museus e suas coleções na atualidade:

É notável que depois dos anos oitenta, e, sobretudo, após os anos noventa, tenha acontecido uma renovação no campo museal. Renovação essa que, não tendo um único norte político-cultural e menos ainda uma única orientação técnico-científica, contribuiu para a complexificação do campo e para a ampliação da museodiversidade brasileira (CHAGAS, 2009).

Portanto, diversas coleções afro-brasileiras, antes aprisionadas, excluídas ou tratadas como objetos “malignos” ou “etnográficos” nos museus brasileiros, têm sido investigadas nos últimos anos, a partir do que é entendido como a Nova Museologia, a Sociomuseologia ou a Museologia Social, de modo que se verifica que revisões históricas se fazem necessárias e a comunidade deve ser incluída nesses processos.

Quando realizamos um processo de documentação de uma coleção, não podemos prever quantas informações e histórias cada roupa pode nos trazer a partir da análise da peça e dos vestígios encontrados. Nesse momento raro, em que existe a possibilidade de manusearmos cada roupa, vemos seu volume, suas cores, suas

---

<sup>18</sup> O museólogo Mário Chagas foi diretor do Museu da República de 2018 a 2024 e pertence ao Movimento Internacional para uma Nova Museologia (MINOM), que teve a sua XV Conferência Internacional acolhida pela instituição. O MINOM reúne profissionais que trabalham em museus comunitários, ecomuseus, grupos especializados na organização de atividades culturais, gestão e mediação cultural e instituições culturais envolvidas nas comunidades locais. Chagas foi responsável pela criação da Rede de Museologia Social (REMUS) do Rio de Janeiro, que tem como objetivo promover a conexão e a troca de experiências entre comunidades populares, movimentos sociais e instituições que atuam no campo da memória, do patrimônio e da cultura.

manchas, os tecidos utilizados, seus bordados, o avesso da peça, seu estado de conservação e, muitas vezes, partes já desgastadas e deformadas pelo uso, começamos a ter o entendimento de sua importância enquanto documento histórico, que fala de uma cultura, de um tempo, de escolhas dos sujeitos, pois as vestimentas, assim como outros objetos, estão presentes nas práticas culturais.

A partir desse entendimento, no primeiro capítulo – “Reapropriar” –, relataremos a forma como os museus históricos brasileiros atuaram frente às tradições culturais africanas e afro-brasileiras, com coleções perseguidas e invisibilizadas durante décadas, como também investigaremos as coleções existentes em novos museus dedicados à cultura afro-brasileira, que foram criados a partir da década de 1970 no Brasil.

No segundo capítulo – “Vestir” –, apresentaremos uma investigação sobre as indumentárias usadas em rituais das religiões africanas e afro-brasileiras no Brasil, a partir de coleções musealizadas de diversas maneiras, tendo como referência central o percurso tortuoso da coleção Nosso Sagrado, de suas indumentárias e seus adornos, além da perseguição secular a espaços utilizados por essas religiões e a seus objetos sagrados. Cada uma das 18 peças será analisada em função de sua materialidade, das técnicas de elaboração, das matérias-primas e do uso, o que permitirá, na conclusão da pesquisa, associá-las a um determinado tempo-espaço.

No terceiro capítulo – “Preservar” –, a partir de metodologias orientadas pela *objetc-based research* (pesquisa baseada no objeto), levantaremos indícios, a partir dos vestígios encontrados nas peças analisadas como fonte primária, para interpretarmos a relação desses objetos com a intenção de se “criar” uma coleção “maligna” pela polícia civil, bem como para fazermos uma reflexão sobre a historicidade das roupas a partir de sua materialidade (têxteis, fibras, costuras, modelagens, etc.). Sobre a preservação do sagrado, algumas orientações serão sugeridas para a conservação adequada desses artefatos têxteis.

Sendo essa pesquisa uma pequena contribuição ao processo de reparação histórica que se faz indispensável às religiões afro-brasileiras, consideramos a necessidade do uso correto das nomenclaturas dos artefatos e de informações sobre processos de criação em função da manifestação religiosa. Essas informações foram resgatadas também a partir do depoimento de lideranças religiosas que fazem parte do grupo de trabalho da Gestão Compartilhada do Acervo Nosso Sagrado com Museu da República, além das referências bibliográficas e da pesquisa de campo em diversos terreiros e irmandades religiosas no Rio de Janeiro, em São Paulo e na Bahia.

# **CAPÍTULO 1**

## **REAPROPRIAR**

## 1 REAPROPRIAR

A coleção a ser pesquisada teve uma origem bastante diversa de tantas outras que fazem parte de museus históricos, sempre cercadas de prestígio, doadas por nomes da elite para que ficassem perpetuados na história através de seus objetos.

O acervo que está atualmente reunido no Museu da República<sup>19</sup> foi relegado, durante muitas décadas, a um plano secundário e envolvido em tabus e mistérios (CORRÊA, 2005, p. 408). Formada entre 1889 e 1945, por meio de apreensões policiais motivadas por intolerância religiosa, esta coleção foi o primeiro bem tombado como patrimônio etnográfico brasileiro pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN) em 1938. Denominado pejorativamente como coleção Museu da Magia Negra<sup>20</sup>, esse conjunto de objetos esteve sob a tutela do Museu da Polícia Civil do Rio de Janeiro até o ano de 2020. A patrimonialização desses objetos não significou sua valorização por parte do Serviço do Patrimônio Artístico Nacional (SPHAN), hoje denominado Instituto do Patrimônio Artístico e Histórico Nacional (IPHAN). Esses objetos sagrados passaram a fazer parte do Museu de Polícia (criado em 1912), que utilizou o acervo como ferramenta de ensino para a Academia de Polícia, a respeito da cultura do crime.

---

<sup>19</sup> Os 519 objetos de religiões de matriz africana, apreendidos entre 1889 e 1946 pela polícia fluminense, estão sob a guarda do Museu da República, na capital do Rio de Janeiro, em uma gestão compartilhada com 10 lideranças religiosas, a partir de uma iniciativa inédita da Defensoria Pública da União (DPU), representantes do Ministério dos Direitos Humanos e da Cidadania (MDHC) e do então diretor do Museu, Professor Mário Chagas, que reuniram essas lideranças para compreenderem um pouco mais sobre as histórias das peças e construir, em conjunto, possíveis medidas de reparação aos danos causados à população negra. Qualquer ação que se faça com os itens da coleção (exposição, empréstimo, restauração, etc.) terá que ser aprovada pelo Grupo de Gestão Compartilhada, cabendo ao Museu a guarda e conservação do acervo.

<sup>20</sup> Ortiz argumenta que, para ser aceito na sociedade de classes, o negro, quase como uma imposição, necessitou embranquecer suas práticas religiosas, aproximando-se do kardecismo. Dessa forma, a umbanda estaria situada em um contínuo entre o polo branco-kardecista e o polo negro-africano, ficando mais próxima do primeiro – o que Ortiz chama de “a morte branca do feiticeiro negro”. O grande exemplo de “ocidentalização” dessas religiões, para Roger Bastide, é a própria transformação pela qual a divindade Exu passou nesse processo histórico. Originalmente uma divindade iorubá do candomblé nagô, Exu na quimbanda se aproximou do diabo cristão e das representações religiosas católico-ocidentais. A descrição da umbanda enquanto próxima à ética cristã e distante de suas raízes africanas está presente nas análises feitas na tese de Doutorado de Taísa Domiciano Castanha, realizada na Universidade Federal da Bahia em 2023, como consta nas referências bibliográficas.

Em seu ensaio crítico, Corrêa afirma que seria preciso alargar nossa compreensão sobre o significado cultural dessa singular coleção museológica a partir dos diversos olhares de profissionais que a ela tiveram acesso:

São diversos olhares que pretenderam enquadrar na história o significado dessa coleção museológica, classificada e inscrita como o primeiro patrimônio etnográfico do país. Assim, colocamos sob as coordenadas de um quadro sinótico o olhar da Polícia Civil do antigo Distrito Federal e do Judiciário; o olhar dos agentes de patrimonialização, da Academia Sphan; o olhar dos poetas e literatos modernistas; o olhar dos detetives e peritos da Polícia Civil e, por fim, o olhar dos antropólogos que a pesquisaram a partir de meados da década de 1970. (CORRÊA, 2014, p. 35)

Com a transferência da coleção para o Museu da República, efetivada no dia 21 de setembro de 2020 e sob a expressa condição institucional de o acervo ser gerido de forma partilhada com as Casas de Santo<sup>21</sup>, para fins de consultoria religiosa (OXUM, M. M.; IANSÃ, N.; CHAGAS, M.; VERSIANI, M. H, 2021, p. 89), teve início o processo de reparação histórica da coleção com o devido nome solicitado, quando passou a ser tratada como Nosso Sagrado.

O processo para que uma reparação histórica seja feita em um acervo envolve muitos profissionais e ações que vão desde um novo inventário, com uso de nomenclatura adequada, de acordo com as origens e tradições dos objetos (o que demanda pesquisa), até uma guarda adequada, que já está sendo feita na reserva técnica do Museu da República. Considerando a relevância da coleção, ações para dar visibilidade a esses objetos são muito importantes e vêm sendo realizadas através de exposições<sup>22</sup>, palestras e documentários<sup>23</sup> que registram as recentes iniciativas e foram fundamentais a esta pesquisa.

Sendo esse um processo muito recente, poucas informações existem sobre alguns dos 519 objetos, entre eles, as peças de indumentária feminina e masculina, ferrarias "próprias do sagrado", atabaques, objetos de uso pessoal dos praticantes — como guias (colares), anéis e adereços para a cabeça —, espadas, objetos de altar —

---

<sup>21</sup> Consultoria Religiosa/ Gestão Compartilhada – Mãe Meninazinha de Oxum, Pai Roberto Braga, Mãe Nilce de Iansã, Pai Mauro de Oxossi, Pai Adailton de Ogum, Mãe Marcinha de Oxum, Marcos Aurélio (Casa de Mãe Palmira), Tata Songhele, Mãe Flávia Pinto, Pai Ricardo e Pai Thiago. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/story/mwWx9m6ZCuqk5A?hl=pt-BR>.

<sup>22</sup> A exposição virtual "Nosso Sagrado - A construção de uma herança fraterna" foi lançada na plataforma Google Arts & Culture em 23 de setembro de 2021. A segunda exposição, "Laroiê - Caminhos abertos para o Nosso Sagrado", foi realizada no Museu da República de novembro de 2021 a abril de 2022.

<sup>23</sup> O documentário *Respeita Nosso Sagrado* foi feito durante a campanha para a liberação da coleção do Museu da Polícia Civil pela Quiprocó Filmes. Teve a direção de Fernando Sousa e Gabriel Barbosa, sendo lançado em 20 de novembro de 2020.

como cruzeiros e santos católicos, referências a caboclos — e até um galo taxidermizado.

Visando contextualizar o percurso desses artefatos ao longo de décadas, nos diversos espaços de guarda e não sendo um caso isolado, fizemos um levantamento sobre como os principais museus históricos brasileiros atuam (ou não) como espaços de memória em relação às tradições culturais afro-brasileiras e suas coleções. Se, no presente, os museus são confrontados com o questionamento de sua razão de ser e, principalmente, com o papel e a função que exercem junto à sociedade, cumpre sublinhar o quanto, durante séculos, esses espaços estiveram fechados à diversidade nacional. Portanto, os museus tradicionais no país partilham de uma perspectiva distante em relação aos povos indígenas e aos povos africanos, constituídos como o “outro” na formulação da memória nacional. A partir desse breve relato dos trajetos desses objetos nos museus brasileiros, poderemos contextualizar a importância da libertação do Acervo Nosso Sagrado, ocorrida somente no século XXI.

### **1.1 Coleções afro-brasileiras perseguidas e invisibilizadas nos museus**

Desde o primeiro museu público brasileiro, criado em 1818 por meio do decreto do Príncipe Regente D. João VI que instituiu o Museu Real na cidade do Rio de Janeiro, posteriormente denominado de Museu Imperial e, por fim, de Museu Nacional (após a República), marcou-se um projeto “civilizador” da Metrópole transferida à Colônia, pois, segundo Margaret Lopes<sup>24</sup>, o objetivo era que se constituísse como “um Museu Metropolitano de caráter enciclopédico e universal” (LOPES, 2009, p. 324). Através desse percurso, os primeiros museus no país tiveram, desde o seu início no século XIX, diferentes mecanismos de exclusão do que não fosse eurocêntrico em suas narrativas.

A nova instituição da racionalidade científica alinhava-se a um pensamento hegemônico já em curso há séculos no contexto europeu. Esse modelo de racionalidade, conforme afirma Boaventura de Sousa Santos (2018, p. 14), emerge no século XVI, pautado por regras explícitas e tácitas que promoviam uma hierarquização dos modos de conhecer, de ser e de viver. A negação de outras formas de conhecimento que estavam à parte do projeto científico esteve presente não somente na formação dos museus modernos, mas também na de outras instituições culturais,

---

<sup>24</sup> Anterior a esse período, em 1784, vale registrar a existência do Museu de História Natural, conhecido como Casa dos Pássaros, que, segundo Lopes (2009) serviu de “entreposto colonial” no trânsito de espécimes e objetos destinados a enriquecer as coleções metropolitanas.

como as escolas, as bibliotecas, as academias, que, inclusive, faziam parte de algumas instituições museais, como foi o primeiro curso de Museologia no país, iniciado no Museu Histórico Nacional.

As narrativas criadas desde então foram sendo elaboradas através de marcadores sociais de exclusão e produção de desigualdades nos museus brasileiros do século XIX, com uma sociedade estruturalmente marcada e organizada pela escravidão. As exclusões que acompanham esse processo instituidor dos museus brasileiros em suas diferentes vertentes seguem ainda alimentando desigualdades herdadas ou criadas no presente. É, portanto, necessária a reflexão sobre como foram instituídas as políticas de memória e as marcas dos apagamentos promovidos pelas instâncias de preservação, que mediarão o colecionamento e a destruição de referências culturais. Nesse contexto, as populações historicamente marginalizadas, quando presentes nos museus, estavam pautadas pelos discursos racistas.

Podemos trazer uma primeira questão, que é: como os museus brasileiros incorporaram objetos e referências culturais que transcendiam ao “padrão” branco, europeu e científico? Sobre essa questão, identificamos dois caminhos distintos: o primeiro, com a entrada, nos museus, de objetos e peças de origem africana ou afro-brasileira a partir de perseguições e discriminação, e o segundo, possibilitado somente no século XX, principalmente a partir da década de 70, com o estudo e a valorização de objetos que fazem parte da cultura material de povos africanos a partir de outras narrativas, dando início a museus temáticos. Podemos citar o Museu Afro-Brasileiro da Universidade Federal da Bahia (MAFRO/UFBA) em Salvador (criado em 1974 e inaugurado em 07 de janeiro de 1982), o Museu Afro Brasil Emanuel Araújo em São Paulo (2004), o Museu Memorial Pretos Novos (2011) e, mais recentemente, o Museu da História e da Cultura Afro-Brasileira (MUHCAB, 2021), que contribuem ativamente para a divulgação e preservação dessas matrizes culturais. Vale notar que os dois últimos localizam-se na Pequena África, região portuária no Rio de Janeiro.

Atualmente, dentro dos terreiros, estão sendo também organizados diversos memoriais, visando à conservação de objetos, fotografias e diversos outros ítems que fazem parte da tradição religiosa de cada um deles (Museu Memorial Iyá Davina, Memorial da Irmandade de Nossa Senhora da Boa Morte, Memorial Mãe Menininha do Gantois), como detalharemos mais adiante.

Ao abordarmos coleções africanas e afro-brasileiras nos museus brasileiros, devemos fazer um trajeto do panorama internacional para o nacional, considerando a formação desses espaços museológicos no país, desde a chegada da Família Real Portuguesa, em 1808, e as diretrizes por eles seguidas, inicialmente excluindo esse

tipo de objetos. “É evidente que o Museu Real<sup>25</sup> não se destinava ao João-ninguém, ao negro escravo ou ao índio bravo, mas sim à qualificação da nova sede da coroa portuguesa em relação às outras nações, aos interesses da aristocracia local, dos homens ricos e livres, das famílias abastadas, do clero católico, dos cientistas, dos artistas renomados e dos viajantes estrangeiros” (CHAGAS, 2009).

Ainda no século XIX, outros nove museus foram criados no país<sup>26</sup>, mas somente no século seguinte houve, de fato, um aumento significativo, com a abertura de 135 museus criados até 1958. Existia, no Brasil republicano, um anseio amplo de construção simbólica da nação, no qual se inseriam a imaginação do passado, dos seus símbolos, das suas alegorias, dos seus heróis e dos seus mitos.

A exclusão de objetos relacionados aos rituais religiosos de origem africana está relacionada a um racismo estrutural, evidenciado também na formação das coleções do Museu Histórico Nacional, fundado em 1922, no Rio de Janeiro, que, nos seus primeiros anos, reuniu outros objetos com a finalidade de evocar a memória nacional e forjar uma consciência cívica. Ainda, segundo Regina Abreu (1996), “houve um sistema que foi implantado e consolidado durante 40 anos por Gustavo Barroso e que hoje seja possível uma reflexão do que ali se produziu. Seu diretor não ocultava sua intenção em fazer do Museu Histórico Nacional um museu das elites”.

Nesse mesmo período, as “coisas de negros” eram comodamente vistas de maneira pejorativa, como secundárias ou inferiores, e, mesmo por tradição ou vício, havia certa restrição quanto ao valor da cultura material africana/afro-brasileira no domínio do sagrado, tendo a memória e a visualidade do negro brasileiro sofrido perseguições políticas e policiais, em muitos estados do país. Diversos objetos conservados atualmente em instituições museológicas, tais como indumentárias, colares, fios de conta, leques, adereços de cabeça, instrumentos musicais, entre outros, foram conseguidos a partir de perseguição das forças armadas aos terreiros de candomblé e umbanda, podendo esses objetos sagrados serem considerados como os que sobreviveram, entre tantos outros objetos que foram destruídos como forma de punição.

---

<sup>25</sup> O Museu Real, hoje denominado Museu Nacional da Quinta da Boa Vista, reconhecido ícone da tradição museal brasileira, localizado no bairro de São Cristóvão, Rio de Janeiro, foi aberto ao público em 1821. Em setembro de 2018, um incêndio destruiu a maior parte dos 20 milhões de itens que o museu abrigava, entre eles um amplo e diverso conjunto de peças africanas e afro-brasileiras alocadas no setor de Etnografia/Etnologia, coletadas provavelmente pelo que de “diferente” e “exótico” emanavam esses objetos, a partir de um olhar hierarquizado, dentro dos padrões culturais da época.

<sup>26</sup> Entre eles o Emílio Goeldi, em 1866, o Museu Paranaense, em 1876, e o Museu Paulista, em 1895.

As apreensões policiais integram parte da lógica repressiva e perseguidora do Estado brasileiro contra as manifestações culturais e religiosas<sup>27</sup> de matriz africana no Brasil. Datam do período colonial as perseguições a essas práticas religiosas, que remetem à Inquisição e a outras instituições que buscavam coibir manifestações divergentes da religião católica de matriz europeia, atingindo os povos afro-brasileiros, os indígenas e seus descendentes.

“Podemos dizer que a repressão penal, utilizando-se do aparato policial, foi uma constante na história dos terreiros”, como relata, em seu artigo de 2014, o advogado e pesquisador Ilzver de Matos Oliveira:

No Nordeste e em outras partes do país, muitas peças relacionadas com os cultos, que hoje integram o acervo de museus, tais como a Coleção Perseverança (Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas), na cidade Maceió, objeto de estudo de Duarte (1974, 1985) e Lody (1985), do Museu Estácio de Lima, em Salvador, atualmente pertencentes ao acervo do Museu Afro-brasileiro da Bahia, a Coleção Museu de Magia Negra do Museu da Polícia do Rio de Janeiro, estudada por Maggie (1975, 1979, 1992), e o reduzido acervo do Instituto Histórico e Geográfico de Sergipe, se constituem em doações das Secretarias de Segurança Pública, e foram apreendidas durante ações policiais nos terreiros, inclusive durante cultos e processos de iniciação religiosa<sup>28</sup>.

A Coleção Perseverança foi formada após a invasão de todos os terreiros de matriz africana ou Casas de Xangôs, nome popularmente dado aos terreiros de Alagoas e Pernambuco, na noite de 1º de fevereiro de 1912, por um grupo de ex-milicianos, denominado Liga dos Republicanos Combatentes. Depois da queimada e das inúmeras invasões, parte dos objetos foi levada pelos revoltados para a sede da Liga e, após um dia nesse lugar, os objetos foram doados à antiga Sociedade Perseverança e Auxílio dos Caixeiros de Maceió, espécie de associação de funcionários do comércio. As peças lá ficaram por quase 40 anos e passaram a constituir uma coleção sobre o negro nas Alagoas ou o negro brasileiro, hoje pertencente ao Instituto Histórico e Geográfico de Alagoas<sup>29</sup>, sacralizando o que foi salvo das mãos de policiais.

---

<sup>27</sup> A Coleção Magia Negra, hoje Coleção Nosso Sagrado, e a Coleção Perseverança (Alagoas) são exemplos dessa prática de perseguição religiosa aos terreiros de candomblé no Brasil, nos séculos XIX e XX.

<sup>28</sup> O artigo “Perseguição aos cultos de origem africana no Brasil: o direito e o sistema de justiça como agentes da (in)tolerância”, de 2014, faz uma abordagem ao tema, através do papel que teve a ciência jurídica, a antropologia, a psiquiatria e a comunicação social na construção desse quadro, para citar apenas alguns atores no processo de opressão aos cultos afro-brasileiros. Disponível em: <http://publicadireito.com.br/publicacao/ufsc/livro.php?qt=142>.

<sup>29</sup> “A Coleção Perseverança foi tombada definitivamente pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN). O reconhecimento foi aprovado por unanimidade em 12/11/2024, durante a 106ª

Outro fato marcante sobre esses atos de violência ocorreu com a Coleção Quintino Pacheco, por exemplo, que chegou ao Museu Nacional<sup>30</sup> a partir da repressão. Quintino foi um africano que, em 1879, teve sua casa invadida pela polícia e seus pertences apreendidos sob a acusação de “feitiçaria”. Como observou Agostinho:

Os objetos aprisionados foram levados à delegacia e depois, a pedido do diretor Ladislau, ao Museu Nacional, onde ficariam retidos para sempre. Quintino, contudo, consciente do seu direito sobre aquilo que lhe pertencia, pediu ao imperador Pedro II, em 1881, a devolução do que lhe fora levado pela polícia em 1879 e que se encontrava guardado no Museu. É o primeiro pedido de devolução de que temos conhecimento no Brasil do século XIX (AGOSTINHO, 2022, p. 7).

Pensando na problemática central de nossa pesquisa, que consiste na importância das indumentárias e seus adornos usados nas religiões afro-brasileiras, é possível perceber que elas fazem parte de todas as coleções aqui citadas. A Coleção Quintino Pacheco era formada por *idés*, *edans*, *abebés*<sup>31</sup> e espada. Os objetos remetem a práticas religiosas afro-brasileiras, certamente integrando o conjunto de objetos sacros pertencentes ao africano, mas que foram sequestrados pelo Estado como prova de um suposto crime alegado. Diferente dos objetos ligados à escravidão, esses itens remetem às práticas culturais e às crenças de grupos que se reorganizaram a partir da diáspora, sendo bens preciosos para seus possuidores e indicadores de referências socioculturais de seus proprietários.

Analisando esses aspectos, Myrian Sepúlveda dos Santos afirma que convivem duas posturas das instituições quanto a essa realidade: “um silêncio quase absoluto sobre aspectos positivos da participação da população negra na construção do país e, por outro [lado], um reforço da lembrança do período escravista” (SANTOS, 2007, p. 334).

Podemos considerar que a história da presença africana e afro-brasileira nos museus é marcada também pela resistência e por gestos de contestação à lógica espoliadora, colonial e perseguidora, como fica patente na busca de Quintino para recuperar os seus objetos apreendidos e levados posteriormente ao museu. Essa

---

Reunião do Conselho Consultivo do Patrimônio Cultural. Com a decisão, a coleção será inscrita no Livro do Tombo das Belas Artes, no Livro do Tombo Histórico e no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico, pelo seu valor etnográfico”. Site do IPHAN. Acesso: <https://www.gov.br/iphant/pt-br/assuntos/noticias/colecao-perseveranca-al-recebe-tombamento-definitivo>.

<sup>30</sup> O Museu Nacional é hoje vinculado à Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e, em 2018, sofreu um trágico incêndio poucos meses depois de comemorar seu bicentenário. Trata-se da instituição de ciência mais antiga do Brasil e seu acervo, até o incêndio, era um dos maiores da América Latina.

<sup>31</sup> *Idés* são argolas usadas como um tipo de pulseira, *edans* são pares de figuras de latão masculino e feminino com hastes de ferro, geralmente unidas no topo por uma corrente de ferro, e *abebés* são leques metálicos circulares.

resistência, no século XXI, criou a campanha Liberte Nosso Sagrado<sup>32</sup>, conseguindo dar um novo destino, respeitoso, aos 519 objetos apreendidos pela polícia civil desde o século XIX.

A luta de Mãe Meninazinha pela libertação dos objetos sagrados foi incansável. Em eventos no seu terreiro, quando encontrou o poeta, dramaturgo, político e militante negro Abdias do Nascimento, perguntou: “Como podemos libertar as nossas coisas, o Nosso Sagrado?”; de igual modo, quando encontrou o deputado Carlos Alberto de Oliveira, militante do movimento negro, político e líder antirracista, perguntou: “Como libertar as nossas coisas, o Nosso Sagrado?”.

A partir desse panorama secular de exclusão, pensadores contemporâneos de diversas áreas, como Santos (2018), Chagas (2017) e Varine (2017), argumentam sobre a importância da elaboração de soluções democráticas, de preferência com a participação das comunidades locais, e de uma educação cívica com foco em participação solidária e cooperação mútua, para que sejam estabelecidas outras relações nos espaços museológicos e educacionais. Tal questão, sobre a relação entre oprimidos e opressores, foi abordada insistentemente pelo francês Hugues de Varine<sup>33</sup>, um dos pioneiros na reflexão e na difusão da Museologia Social, obtendo reconhecimento em âmbito internacional, por sua atuação junto ao ICOM.

A partir de sua relação com a Museologia, o Patrimônio e a Educação no Brasil, Varine, em contato com Paulo Freire, defende uma “museologia social”, como um movimento de contestação da museologia tradicional e de experimentação de novas formas de museus, que valorizem o lugar dessas instituições na sociedade e nas comunidades, e novos modos de gestão de coleções. A aproximação entre os dois intelectuais evidenciaria a ideia de “libertação” na pedagogia e, posteriormente, na museologia.

Do Museu Real (1818) ao processo de libertação do Acervo Nosso Sagrado, existe um percurso de lutas e transformações nas formas de musealização da cultura

---

<sup>32</sup>. A campanha Liberte Nosso Sagrado foi lançada em 2017, reunindo o povo de santo com o apoio da Comissão de Direitos Humanos da Assembleia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro (Alerj), a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB), o Ministério Público Federal, o IPHAN, a Superintendência Estadual de Museus, o Museu da Polícia Civil, o Museu da República, o Museu Nacional, o Museu Histórico Nacional, o Museu do Inga, parlamentares e a Rede de Museologia Social do Rio de Janeiro.

<sup>33</sup> Hugues de Varine é um arqueólogo, historiador e museólogo francês. Foi Diretor do Conselho Internacional de Museus (ICOM) de 1965 a 1974, dando continuidade ao trabalho desenvolvido até então por Georges Henri Rivière, seu primeiro diretor. É o criador do termo “ecomuseu”, ideia que surgiu a partir do esforço em gerar um novo termo para abarcar as formas experimentais de museus que seriam teorizadas no pensamento acerca da Nova Museologia, desenvolvida, nos anos 80, sob sua influência. Entre aqueles que tiveram sua influência direta ou indireta, pode-se destacar André Desvallées, Mathilde Bellaigue, Alpha Oumar Konaré, Mário Chagas, entre outros.

afro-brasileira no país. As primeiras experiências museais foram elaboradas em um contexto escravista e as relações sociais hierárquicas produziram a exclusão de parte considerável da população e das culturas produzidas no país. Ao deslocarem o foco do colecionamento para a positivação de suas memórias e seus legados, as culturas de terreiro têm tensionado os modos de ser, de expor e de perpetuar com os quais os museus vêm operando ao longo dos séculos.

Essas transformações não somente comportam necessárias revisões no âmbito narrativo ou discursivo, mas também implicam a necessidade de revisão permanente das práticas institucionais dos museus criados e mantidos pelo Estado, além daqueles da esfera privada<sup>34</sup>.

Inegavelmente, nas últimas décadas, o campo museal brasileiro pluralizou-se e novos agentes entraram em cena na esfera pública. O caso do Acervo Nosso Sagrado é emblemático, por mostrar como a sociedade civil pode produzir rasuras quanto ao tratamento historicamente dado às referências culturais afro-brasileiras, o que resultou em uma transformação significativa: de objetos “testemunhas de crimes”, os bens passam a ser reivindicados como objetos culturais representativos de uma matriz formadora da sociedade nacional. Nesse caso, a função dos museus assume um novo lugar. De espaços promotores do racismo e do preconceito, os museus passam a atuar como espaços de educação antirracista e propiciar o exercício pleno da cidadania.

Devemos também considerar que o pensamento pós-moderno provocou revisões em discursos lineares e rupturas nas diversas áreas, inclusive em relação aos museus, culminando na criação do Movimento para a Nova Museologia (MINOM), em 1985. Segundo Rangel: “O que fica claro, ao observarmos todas essas transformações a partir da sociomuseologia ou da criação dos museus comunitários, é que a museologia não possui uma concepção que seja comum a todos que se debruçam sobre a discussão da área”, mas novas relações estão em construção (RANGEL, 2015, p. 414).

---

<sup>34</sup> Esses temas foram abordados em um artigo realizado em parceria com o museólogo Saulo Moreno Rocha em 2023, durante o Mestrado no PPG-PMUS, ainda não publicado.

## 1.2 Indumentárias religiosas de matrizes africanas enquanto memória e resistência

“Trinta anos eu falando do Nosso Sagrado. Trinta anos eu falando sobre as coisas nossas que estão na mão da polícia, palavras da minha avó. A partir dessas palavras é que nós chegamos até aqui”. Visivelmente emocionada, acrescentou: “Eu tinha certeza que um dia nós íamos conseguir, e conseguimos, em nome de todos os nossos ancestrais e dos Orixás.”

Ialorixá Mãe Meninazinha de Oxum (2021)

Por tratar-se de roupas sagradas e objetos usados nos rituais religiosos africanos, as coleções de objetos relacionados a esses povos foram historicamente perseguidas e invisibilizadas nos museus brasileiros. Por tradição e mesmo por vício, há certa restrição quanto ao valor da cultura material africana/afro-brasileira no domínio do sagrado (LODY, 2004, p. 22). Diante da perseguição e da invisibilização que as coleções de roupas sagradas e de objetos próprios dos rituais religiosos de matriz africana sofreram num contexto museológico que tradicionalmente minorava sua importância cultural, foi somente nas duas primeiras décadas do século XXI que pudemos perceber a existência de novas narrativas usadas para a documentação das peças oriundas da diáspora africana. Tal perspectiva se descortinou a partir de revisões históricas e museológicas que respeitam os valores culturais e religiosos desses objetos e ajudam a recontar a história social do Brasil.

Como trataremos questões sobre coleções de indumentárias religiosas usadas em rituais das religiões africanas<sup>35</sup>, podemos começar a discussão com uma questão anterior ao Acervo Nosso Sagrado, que é o papel do museu enquanto legitimador de povos, culturas e civilizações (ou não), pois, segundo o antropólogo Raul Lody, as comunidades afrodescendentes reclamam e exigem suas representações também nesses espaços culturais.

Já exploradas em diversos artigos de Paula (2006), Salles (2017) e Sá, (2023), as coleções de vestimentas nos museus, sejam elas de moda, figurinos, roupas sociais, trajes sagrados ou uniformes, têm sido, ao longo dos anos, invisibilizadas em relação a outras coleções, consideradas como de “obras de arte” ou objetos provenientes das “artes maiores”, termo ultrapassado, oriundo das academias de arte do século XIX.

---

<sup>35</sup> A África é um continente que abarca 30 milhões de quilômetros quadrados distribuídos em 54 países e nove territórios, com mais de um bilhão de pessoas falando cerca de mil diferentes línguas.

Existe um consenso entre vários estudiosos brasileiros de que a Europa e os EUA desenvolveram estudos baseados no objeto, feitos por conservadores e historiadores no âmbito da cultura material, enquanto o Brasil ficou relegado à invisibilidade de suas coleções museológicas, pela falta de recursos para sua adequada conservação, de profissionais com formação específica e de políticas que valorizem e reúnam exemplos de indumentária de diversas realidades sociais e regiões no país. Apesar dos estudos iniciais, direcionados às coleções têxteis, promovidos no antigo Curso de Museus, do Museu Histórico Nacional (MHN), desde 1932, que ofereciam subsídios à pesquisa, classificação, documentação, conservação e exposição com ênfase também na indumentária histórica, os acervos têxteis museológicos não tiveram o mesmo crescimento observado em outras coleções (Coelho, 2023, p. 44).

A questão das indumentárias religiosas nos exige uma abordagem que vai além da documentação ou conservação da roupa e do têxtil nos museus, pois essas indumentárias trazem seu valor simbólico, sendo, ainda hoje, objetos/artefatos recriados a partir de uma tradição cultural secular, para estabelecer uma relação entre os planos dos deuses e dos homens. Esses objetos sagrados, criados nos terreiros e nas comunidades no seu entorno, só recentemente têm sido musealizados a partir de uma nova orientação, em algumas instituições museológicas no país<sup>36</sup> e no exterior.

Nessas comunidades, nos terreiros enquanto espaços do sagrado, as vestimentas criadas são objetos que perpetuam uma tradição e, ao mesmo tempo, compartilham com a comunidade saberes e fazeres que guardam a memória de seus antepassados e seus ofícios. São criados trajes específicos para vários momentos ou funções, evidenciando a importância dos rituais e, para cada um deles, da escolha de tecidos, bordados, panos da costa, fitas, altura das saias e suas cores, além de adereços de cabeça, pulseiras, anéis e colares. Segundo Santos (2021, p. 5), é importante ressaltar que:

Todos os adeptos passam a ter um guarda-roupa religioso, ou seja, ao adentrar para a “família de orixá”, terão que providenciar, para a participação coletiva, o enxoval de cama, mesa e banho. Com o passar dos anos, o enxoval e guarda-roupa vão se multiplicando e, com isso, irão reforçar a trajetória, os momentos, as recordações e, principalmente, a evolução do iniciado. Cada peça adquirida carrega consigo um momento importante do percurso do *elègùn orisà* (adepto ou fiel escolhido) e da divindade venerável cultuada.

---

<sup>36</sup> Podemos considerar as seguintes instituições museológicas: Museu Afro-Brasileiro (MAFRO) em Salvador, Museu Afro Brasil Emanuel Araújo, em São Paulo, Museu Memorial dos Pretos Novos (Instituto de Pesquisa e Memória dos Pretos Novos – IPN) e o Museu da História e da Cultura Afro-Brasileira (MUHCAB), no Rio de Janeiro, além dos memoriais criados em alguns terreiros.

As peça mais comuns da indumentária são as roupas de uso rotineiro<sup>37</sup>, que nos terreiros são conhecidas popularmente como “roupas de razão”, cujo surgimento, segundo alguns estudiosos, deu-se no contexto escravocrata, no período colonial, quando os escravos vestiam-se com panos de sacaria de algodão ou café. Atualmente essas roupas são feitas de tecidos simples na cor branca, que divergem das roupas usadas nas festas para os orixás, onde são usados tecidos requintados de diversas cores, bordados e rendas.

Ao escrever sobre “Moda e história: as indumentárias das mulheres de fé”, em livro que publicou em 2015, Lody acrescenta que as escolhas de cores, de materiais e de bordados específicos constituem-se em textos visuais, sonoros e plásticos, que têm significados e sentidos para uma sociedade, uma etnia ou um grupo cultural que assume sua identidade; e é justamente com base nessas diferenças que se distinguem os mais importantes sinais da pessoa e de sua história.

O requintado bordado Richelieu pode estar presente em toda a extensão do camisu ou em diversas partes das roupas religiosas, como golas e decotes, ressaltando os bordados feitos à mão, podendo aparecer do mesmo modo nos turbantes. Esse tipo de bordado, que teve sua origem na Europa do século XV, ficou relacionado diretamente o seu emprego nas roupas brancas de uma elite feminina. Trata-se de um requintado trabalho artesanal, que se distingue por sua técnica realizada com pontos cortados – os *picots* – aplicados sobre um fundo de tecido aberto, no qual os fios foram sendo delicadamente retirados até formarem verdadeiros vazios entre os motivos. A denominação “Richelieu” originou-se na França entre 1624 e 1642, pelo uso frequente nos paramentos de Armand-Jean du Plessis, cardeal e duque de Richelieu. Desse modo, esse tipo de bordado constitui-se como elemento de uma visualidade que conferia aos senhores e às senhoras um sentido de poder e riqueza, trazidos aos trajes femininos religiosos, com esse mesmo desejo de ostentação, também dentro do candomblé ou da umbanda para homenagear seus orixás.

---

<sup>37</sup> No momento em que acontecem as atividades cotidianas do terreiro, usam-se roupas brancas, simples, que podem facilitar a locomoção, a gestualidade e as tarefas a serem realizadas.

Figura 01. Tecido bordado em Richelieu. Acervo Memorial das Baianas de Acarajé.



Foto – Manon Salles, 2023  
Fonte das imagens: Compilação da autora

As roupas para as festas religiosas são extremamente requintadas, fazendo parte do traje correntes, pulseiras e brincos em ouro ou prata. As “roupas de santo” são vestidas quando se incorporam as entidades<sup>38</sup>, cada uma delas com suas características de cores, formas, tecidos e bordados. Notam-se nas vestes, além da cor, as texturas, as sobreposições, o volume e as formas que fazem da religião afro-brasileira um espaço de investigação constante, que não tem como definição a totalidade em sua essência nos modos de vestir, embora obedeça a uma estrutura colonial até os dias atuais. Nos templos/terreiros visitados pelo pesquisador José Roberto Santos, ele percebeu que a totalidade não os define, mas sim a diversidade e a pluralidade melhor cabem para a análise do uso de cores, tecidos e panejamentos.

Como sugere Santos: “o vestuário do candomblé, do xangô, da umbanda ou de qualquer manifestação religiosa afro-brasileira<sup>39</sup> possui um simbolismo especial, que, além de ético e moral, aponta posição, postura, legitimidade e hierarquia a cada um dos participantes”. Esse tipo de indumentária, como objeto de pesquisa, é um fenômeno social completo, pois apresenta um discurso histórico, econômico, etnológico e tecnológico, ao mesmo tempo em que aponta também para uma linguagem religiosa, na acepção de um sistema de comunicação.

<sup>38</sup> Nesse caso, a roupa é escolhida pela entidade e a religiosa, já em estado de transe, será conduzida até o espaço destinado a esses trajes nos terreiros, para ser vestida com auxílio das assistentes, segundo fala de Mãe Nilce de Iansã, em palestra proferida no lançamento do catálogo *Moda de terreiro*, no Museu da República, em 2023.

<sup>39</sup> No Rio de Janeiro, esses grupos eram conhecidos como zungus, casas de dar fortuna ou candomblés, onde se cultuavam inquices (bantu), orixás (iorubá) e voduns (jeje-marrim).

### 1.2.1 O sagrado afro-brasileiro e seus objetos nos museus brasileiros

Ao analisarmos as coleções de trajes e objetos de origem africana enquanto memória e resistência nos museus brasileiros, temos a considerar que, ainda no século XIX, foram incorporados ao Museu Nacional/UFRJ (na época, Museu Real), na Quinta da Boa Vista em São Cristóvão, diversos objetos, dando início a um dos mais antigos acervos africanos do Brasil. Essa coleção não abarcava a diversidade do continente africano. A maioria dos objetos datava do século XIX, quando os países modernos ainda não existiam. Muitos deles foram recolhidos de povos que nunca tiveram contato histórico com o Brasil, outros estavam relacionados à escravidão e à diáspora africana, sendo muitos deles catalogados na Coleção Polícia da Corte, como a já citada Coleção Quintino Pacheco.

Para termos a dimensão do desrespeito histórico com esses objetos afro-brasileiros e como eles chegaram ao Museu Nacional, segue texto do catálogo da importante exposição “Conhecendo a Exposição Kumbukumbu: África, memória e patrimônio”, realizada para dar novos usos para a coleção de objetos africanos do museu:

A coleção Polícia da Corte possui cerca de setenta objetos identificados e é uma das mais antigas do acervo de objetos africanos do Museu Nacional. Trata-se de uma coleção de objetos apreendidos pela Polícia da Corte e doados ao Museu Nacional no período de 1880-1887, última década da escravidão no Brasil. As peças doadas estão relacionadas às práticas religiosas e sociais de africanos e de seus descendentes no Brasil que, na época, eram proibidas pela polícia, tais como o jongo e o candomblé. Ao longo do século XIX, as batidas policiais ocorriam com frequência nas chamadas “casas de dar fortuna”, onde pessoas livres e escravizadas celebravam suas festas e realizavam seus rituais religiosos em meio a frequentes iniciativas de controle e cerceamento da polícia. Sabendo das apreensões de objetos pela polícia, Ladislau de Souza Mello e Netto, então diretor do Museu Nacional, a partir de 1880 passou a enviar ofícios à Secretaria da Polícia solicitando que tais objetos fossem encaminhados ao Museu. No ofício datado de 23 de agosto de 1880, Ladislau Netto fez seu primeiro pedido, alegando que os objetos estariam à disposição da polícia para qualquer esclarecimento ou estudo e que seriam de grande importância e interesse para o conhecimento dos costumes africanos e para o desenvolvimento e avanços da ciência etnológica. É neste mesmo ofício que se encontra a relação de 96 peças, incluindo facões, ventarolas, argolas, campainhas, bacia, guizos, penteiros, pentes, taças, mesa e pedaços de metais. (Catálogo Conhecendo a Exposição Kumbukumbu: África, memória e patrimônio, p. 71, 2016.)

A partir de 2014, com a exposição de longa duração denominada Kumbukumbu: África, memória e patrimônio<sup>40</sup>, foram destinados a esse novo espaço dentro do museu outros objetos africanos e criou-se um acervo diversificado, de objetos adquiridos por meio de doações, compras e permutas, que chegou a ter cerca de 700 peças, como consta no catálogo da exposição.

A coleção de objetos do Candomblé Nagô da Bahia, formada em 1940 e complementada em 1953, por Heloísa Alberto Torres (1895-1977), então diretora do Museu Nacional, fez parte da exposição (junto à antiga Coleção Polícia da Corte) e foi organizada após sucessivas viagens da antropóloga à Bahia, de onde trouxe uma importante coleção de objetos adquiridos nas principais casas de candomblé do Recôncavo Baiano, além de uma indumentária de Oxum. Dentre os objetos de maior destaque da coleção, estão os *alakás*, tecidos que, trazidos da costa ocidental da África para o Brasil, são conhecidos como panos da costa. Acredita-se que o nome venha de suas origens, ou seja, da Costa da Mina ou Costa do Ouro. São confeccionados em tear manual e colocados nos ombros como paramento do candomblé (CHATAIGNIER, 2006, p. 153).

Figura 02. Vitrine África, Passado e Presente. Exposição Kumbukumbu do Museu Nacional.



Foto – Roosevelt Mota, 2014

Fonte da imagem: Catálogo *Conhecendo a exposição Kumbukumbu do Museu Nacional*, 2016.

<sup>40</sup>. O catálogo *Kumbukumbu: África, Memória e Patrimônio* foi editado em função da exposição e lançado em 2016. Disponível em: <https://www.museunacional.ufrj.br/dir/exposicoes/etnologia/LivroKumbukumbu.pdf>.

O pano de alaká ou pano da costa refere-se a uma tradição africana, compondo o traje religioso compreendido na sua dimensão simbólica, como um elemento importante na constituição cultural; reforça mitos e signos, reestrutura valores e tradições. Como argumenta Cidreira, (2015, p. 22), tais aspectos são claramente observados no âmbito das construções socioculturais das etnias africanas que recriam, no Brasil, formas peculiares de culto e de significação das vestes no processo de adoração ao sagrado.

Sobre sua confecção, Lody explica, em sua análise, que são feitos em tiras isoladas unidas por costura, geralmente de seis a oito, conforme o tamanho desejado, e que têm alta durabilidade, sendo um patrimônio estimado e passado pelas gerações. Passa a ser um dos objetos sagrados, tanto pelo significado de cores relacionadas aos orixás como pelo seu valor social e hierárquico nos terreiros (Lody, 2004, p. 193).

O pano da costa<sup>41</sup> tem a função de guardar os seios e os órgãos internos da mulher. Deve atravessar os seios de modo que fiquem dois bicos em “V” embaixo e não deve ficar muito comprido, sendo recomendado que pessoas pequenas o usem nas medidas 1,50m x 0,70 m, ao passo que o tamanho padrão é 2,00 m x 0,90 m.

Figura 03. Alaká ou pano da costa. Coleção Heloísa Alberto Torres. Tecido de África, século XX.



Foto – Roosevelt Mota, 2014

Fonte da imagem: Catálogo *Conhecendo a exposição Kumbukumbu do Museu Nacional*, 2016

---

<sup>41</sup> Na seção 3.1, abordaremos o trabalho de preservação realizado pela Casa do Alaká, uma oficina de tecelagem localizada dentro do terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, em Salvador, na Bahia.

### 1.3 A tentativa de se criar um museu ergológico

A indumentária religiosa afro-brasileira, no ambiente de outra importante instituição museológica que é o Museu Histórico Nacional, fundado em 1922, por iniciativa de Gustavo Barroso, foi alvo de uma curiosa tentativa de enquadrar os diversos conjuntos de peças e objetos religiosos afro-brasileiros, recolhidos pelo país afora, como “mágicos e religiosos”. Seguindo a orientação de seu esforço museológico original, o primeiro diretor do museu formula uma classificação das variadas formas de artes e ofícios populares, com objetos que deveriam fazer parte de um museu ergológico brasileiro, entre os quais foi incluída a da “arte da feitiçaria”.

Gustavo Barroso apresentou, em um artigo publicado nos Anais do Museu Histórico Nacional em 1942, a sua proposta de enquadramento conceitual do museu e da lógica do patrimônio cultural. Segundo o então diretor, ergologia seria a parte da vida popular que envolve valores úteis ou artes de utilidade como: cozinha, ofícios manuais, profissões rústicas, etc. Esse raciocínio “barrosiano” teve inspiração em seus colegas argentinos que defendiam a ideia de que: “uma das raízes que dão vida ao estudo do folclore é a nostalgia com que as classes superiores da sociedade voltam o olhar para a vida rústica e, inclusive, para os povos situados à margem da civilização” (BARROSO, 1942, p. 434).

Além de um forte preconceito, uma constatação contundente considerava ainda que a “paisagem da vida popular brasileira” poderia ser classificada, para título de catalogação dos respectivos objetos e peças no museu ergológico, nas suas variadas formas, entre as quais: arte da habitação, arte doméstica (em que estariam os objetos e ofícios relacionados à fiação e ao vestuário, como tecidos, costuras, bordados, rendas e adornos), artes do artesanato, arte das representações (carnaval), arte coreográfica etc. A categoria XII se refere à arte da feitiçaria. Essa proposta, com um tom pejorativo e passadista, reflete o desrespeito da época com peças, objetos e rituais religiosos afro-brasileiros, que, segundo ele, deveriam ser documentados e descritos a partir da classificação abaixo:

#### XII – Arte da feitiçaria

1. Ritos: macumbas, candomblés e pajelanças; altares, orixás, maracás, tambores, espadas, ventarolas e conchas;
2. Tipos: feitiçeiros, curandeiros, benzedores e pais-de-santo;
3. Feitiços: despachos, caborjes, mandingas e patuás;
4. Talismãs: orações-de-trás da porta, amuletos, bentinhos, ferraduras, ovos, chifres e cabeça de boi

A proposta do museu ergológico não foi realizada na prática, sendo implantado, nesta mesma instituição, em 1932, o primeiro Curso de Museus, institucionalizando a formação dos profissionais de museologia no país. Apesar dos esforços para se definir as primeiras noções de organização, arrumação, catalogação e restauração, constata-se, segundo Knauss<sup>42</sup>, que a gestão de coleções e o conceito de museus aplicado na direção do Museu Histórico Nacional por Gustavo Barroso se baseavam na elaboração teórica de seus pressupostos e que seu pensamento sobre a cultura e a história do Brasil evidencia um ponto de vista que valoriza a tradição e as práticas da erudição do antiquariado.

A imprensa também foi um braço apoiador ao racismo religioso direcionado às religiões de matriz africana, pois já era comum e muito divulgada nos jornais a prática de batidas policiais em casas religiosas de matrizes africanas, em que mães e pais de santo eram denunciados, detidos<sup>43</sup> e seus objetos rituais apreendidos como supostas “provas de crime”. Não era considerado que o ato de vestir-se perpassa a simples noção de beleza, sendo mantenedor da perpetuação, da tradição, do costume, do cultivo da memória ancestral, do fortalecimento da cultura material e imaterial na diáspora (SANTOS, 2021). Sequer se perguntavam sobre o que haveria por baixo de cada camada de tecido. Haveria mitos? Haveria histórias? Os búzios e pedrarias que enfeitavam, adornavam os corpos e o vestuário africano e afro-brasileiro teriam algo a nos dizer?

Devido à inferiorização das “coisas de negro” e à desvalorização da cultura material africana/afro-brasileira no âmbito do sagrado, em favor da tradição dominante, também não consideraram, no período, a contribuição de pessoas negras na criação de roupas, calçados e joias, desde o século XVI no país, realidade existente mesmo com as Cartas Régias impedindo que negros, pardos e indígenas exercessem o ofício de ourives. Quanto aos saberes únicos dos alfaiates negros, segundo Maria do Carmo Paulino dos Santos, sempre foram anônimos ou silenciados, apesar dos conhecimentos de matemática, ergonomia e geometria para a criação de um traje feito com a maestria necessária.

---

<sup>42</sup> Paulo Knauss é historiador e foi diretor do Museu Histórico Nacional de 2015 a 2020. O texto acima citado foi redigido por ele como prefácio do livro *Matrizes do pensamento museológico de Gustavo Barroso*, de autoria do professor Ivan Coelho de Sá, atual diretor da Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, instituição que incorporou o antigo Curso de Museus do Museu Histórico Nacional.

<sup>43</sup> A inauguração do regime republicano no Brasil conferiria amparo legal a essas práticas. Embora o primeiro texto constitucional da República, promulgado em 24 de fevereiro de 1891, garantisse a liberdade de culto no país, outra lei, o Código Penal de 11 de outubro 1890, estabelecia parâmetros que justificaram perseguições às mães e pais de santo. Com base nos artigos 156, 157 e 158 dessa Lei Penal, religiosos eram tachados de charlatões, curandeiros, praticantes do espiritismo, da magia negra e do exercício ilegal da medicina, entre outros estereótipos.

Portanto, os objetos de origem afro-brasileira que estão hoje nos museus e memoriais, incluindo as indumentárias religiosas e todos os seus adornos, vieram de todo esse complexo processo de feitura, de usos e de significados, alguns de rescaldo de apreensões policiais, outros doados por intelectuais, outros doados pelos próprios usuários ou por pessoas deles próximas.

Do Museu Real ao processo de libertação do Acervo Nosso Sagrado existe um percurso de lutas e transformações nas formas de musealização da cultura afro-brasileira.

A valorização da cultura material afro-brasileira, inimaginável num cenário anterior, hoje é partilhada como marco para a museologia e para a cultura brasileira, que celebra a reparação histórica que se realizou com a libertação do Acervo Nosso Sagrado.

A partir do panorama secular de exclusão acima exposto, Chagas e Varine argumentam, sobre a importância da elaboração de soluções democráticas, de preferência com a participação das comunidades locais, e de uma educação com foco em participação solidária e cooperação mútua, para que sejam estabelecidas outras relações nos espaços museológicos e educacionais. Muitas das indumentárias religiosas, como também diversos adereços, e outros objetos da cultura africana passaram a ser valorizados nos museus brasileiros a partir daquele momento, com a doação de peças e objetos aos novos museus dedicados exclusivamente a essa temática, criando um espaço para a valorização da cultura material afrodiáspórica. Hoje essas coleções são revisitadas com outras abordagens dentro do campo museológico e cultural, realizando novas leituras, em um momento, desde então, de reparação histórica.

No Brasil, a ideia de patrimônio nacional se construiu para a celebração do poder e afirmação do saber científico, postulando a existência de uma ordem e de um conhecimento soberanos. Como Versiani e Chagas nos ajudam a refletir em artigo escrito e assinado junto com as duas maiores autoridades do Candomblé do Rio de Janeiro, Mãe Meninazinha de Oxum e Mãe Nilce de Iansã, em 2021: “Na contramão desse pensamento, a Coleção Nosso Sagrado nos remete a constructos e saberes tradicionais ao culto afro-brasileiro, decisivos à sua preservação. No cruzamento entre liturgia e ciência, ofício religioso e técnica museológica, sabedoria ancestral e método científico, encontramos o delicado equilíbrio da gestão desse acervo” (2021, p. 97).

#### **1.4 A roupa de baiana: um conjunto simbólico multicultural**

As vestes e os orixás se relacionam na construção do universo mítico-religioso de crenças afro-brasileiras, sendo que essa indumentária, sobretudo usada pelas negras da Bahia, recebeu, no resto do país, o qualitativo de “baiana”, dando a expressão popular: “uma mulher vestida à baiana”, ou uma baiana, como observa Raimundo Nina Rodrigues em seu livro *Os Africanos no Brasil*.

Um traje que transita entre o social e o religioso, seja na “Baiana de Candomblé, Baiana do Bonfim, Baiana do Acarajé, Baiana da Boa Morte, a roupa de baiana reúne elementos barrocos da Europa, tecnologias, cores, texturas de peças africanas do ocidente, forte presença islâmica, fruto das relações entre o Islã e a África e das relações entre portugueses e espanhóis”<sup>44</sup>.

A roupa de baiana é um traje afrorreligioso feminino, que muitas vezes transita entre o religioso e o social. Segundo a descrição de Lody, ela é formada por um *camisu*, também conhecido como camisa de rapariga ou de crioula<sup>45</sup>, peça de algodão bordada na altura do busto, indo até os joelhos. As anáguas, bem engomadas, variam de três a sete, recebendo sempre acabamento de rendas de bico ou de ponta. A ampla saia vai por cima das anáguas, podendo ser estampada, listrada ou de cor única, inclusive branca e trabalhada em bordado Richelieu, arrematada na barra com fitas. Na cabeça, cada turbante, de variadas cores e tecidos, é amarrado de formas diversas de acordo com as intenções do poder religioso ou de reconhecimento dos deuses tutelares. A baiana usa ainda seus brincos e fios de contas ou correntões de ouro e prata, além do pano da costa e da chinela de influência islâmica, assim como os turbantes.

Convidado para fazer a abertura do V Seminário Moda: uma abordagem museológica<sup>46</sup>, em 2023, o museólogo Raul Lody abordou, em sua palestra magna, o processo de criação do Memorial das Baianas de Acarajé em Salvador, inaugurado no ano de 2009, projeto coordenado por ele. Registrado no Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional do Ministério da Cultura (IPHAN/MinC) como Patrimônio Cultural do Brasil, a roupa de baiana, sendo um traje para exercer o ofício, referenda-o

---

<sup>44</sup> Esse texto faz parte do catálogo de uma pioneira exposição sobre esse traje multirracial e funcional, que foi realizada em 2003, no Museu do Folclore Edson Carneiro, com o título: “O que que a baiana tem? Pano-da-costa tecido de além-mar”, para que essas roupas e os adornos que as acompanham ficassem evidenciados como patrimônios têxteis, com suas histórias e significados, principalmente quando se referem ao âmbito do sagrado.

<sup>45</sup> “Crioula” e “crioulo” são formas pejorativas de se referir a uma pessoa negra. O uso dos termos era muito comum no período escravagista e, historicamente, designava a negra ou o negro nascido no Brasil. Ainda encontramos tais vocábulos em diversos livros e catálogos do século XX. Sobre as joias usadas pelas escravizadas ou as negras alforriadas, também chamadas “joias de crioula”, verifica-se iniciativa diferente atualmente: estão sendo citadas como “joias da liberdade” por profissionais do Museu Carlos Costa Pinto, em Salvador.

<sup>46</sup> V Seminário Moda: uma abordagem museológica. Aula Magna disponível no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=OAKSO2cMBDI>

e autentica-o. Em sua palestra, Lody contextualizou assim a roupa de ofício usada pelas baianas de acarajé:

Tabuleiro é o *locus*, sendo a roupa usada de grande importância no processo de patrimonialização, e toda a sua composição a partir do corte, a costura, a tecelagem manual, os bordados, como o crivo e o labirinto, os fios de conta e seus códigos cromáticos, trazem todo o entendimento simbólico. É um ofício de base feminina, relacionado a uma ação próxima ao sagrado que dá autonomia para que as mulheres possam se sustentar.

Desses trabalhos de vender publicamente coisas tão diferentes, houve uma absorção em forma e comportamento, no Brasil, exclusivamente pelas negras. As roupas usadas pelas “negras de ganho”, no século XIX, tiveram como modelo as que eram vestidas pelas “vendedeiras” do século XVIII e XIX, aquelas mulheres que vendiam nas ruas, nas praças e nos mercados das cidades portuguesas. Essas roupas portuguesas já haviam incorporado uma afro-islamização acrescida de outras vertentes civilizatórias da Índia e da Ásia e o produto dessas combinações culturais é visível nas chinelas de feitiço mourisco, nos turbantes, além de alguns objetos de adorno. Embora a tendência dos estudos seja africanizar e, com isso, generalizar, não se pode entender, segundo Lody<sup>47</sup>, estudos de trajes em sociedades complexas que não apresentem a incidência de elementos plurais, de diferentes fontes culturais.

Figura 04. Trajes de baianas de acarajé e seus adornos.



Foto – Manon Salles, 2023

Vitrine principal do Memorial da Baiana de Acarajé em Salvador, Bahia.

Fonte da imagem: Compilação da autora, 2023

<sup>47</sup> LODY, Raul. **O que que a baiana tem: pano-da-costa, roupa de baiana**. Rio de Janeiro: FUNARTE, CNFCP, 2003.

Devido à sua relevância cultural e simbólica, alguns trajes de baiana, também usados nos terreiros de candomblé, foram incorporados, em 1946, à coleção têxtil do Instituto Feminino da Bahia, principiada em 1933 por uma iniciativa inédita de D. Henriqueta Martins Catharino (1886–1969), fundadora do instituto. Ela pretendia apresentar um recorte da sociedade baiana através de seus trajes e tinha a preocupação com a preservação da memória cultural e, conseqüentemente, com a divulgação dos bens culturais brasileiros, como podemos constatar ao conhecer o Instituto Feminino da Bahia e as indumentárias do século XIX e XX em exposições permanentes no seu Museu do Traje e do Têxtil.

Um dos primeiros estudos sobre as saias de baianas oitocentistas foi realizado em 2012 por Aline Monteiro, que, apoiada nas informações do catálogo e na pesquisa no museu baiano, descreveu assim a origem das peças:

Segundo dados levantados em visita aos arquivos do museu, foram doadas ao Instituto 14 saias de crioula, sendo 12 delas doadas diretamente pela fundadora do Instituto Feminino, D. Henriqueta Martins Catharino, uma doada por Gisélia Gomes Leite e a última doada por Joãozinho da Goméa. Nas fichas de entrada dos objetos, consta que todas as saias doadas por D. Henriqueta pertenceram a Florinda Anna do Nascimento, apelidada de Folô. Uma saia não possui registro a quem pertenceu e a última saia foi de D. Felicidade Gracinda da Silva, madrinha do ofertante. As 12 primeiras saias foram adquiridas por D. Henriqueta no ano de 1946, em um leilão que aconteceu na cidade de Salvador. (MONTEIRO, 2012, p. 69)

Em uma época ainda de tantas perseguições e preconceitos em relação a trajes afrodiáspóricos, é significativa a aquisição dessas peças de “roupas de crioulas” ou “roupas de baianas” que pertenceram a Florinda Anna do Nascimento, conhecida como Preta Fulô, falecida em 1931. Além dessa versão relativa à compra em leilão, também constante no catálogo<sup>48</sup> do Museu do Traje e do Têxtil, existe outra, defendida por de Marijara Queiroz<sup>49</sup>, que analisou essas indumentárias tradicionais de candomblé, presentes na coleção do museu. A pesquisadora afirma que as vestimentas pertenceram a Dona Nóla (primeira mulher branca que fez suas confirmações iniciáticas no candomblé da Casa Branca em 1947) e foram doadas em

---

<sup>48</sup> O catálogo Museu do Traje e do Têxtil – Fundação Instituto Feminino da Bahia, foi publicado em 2003 e necessita de uma atualização em relação às pesquisas que foram desenvolvidas nesses 20 anos sobre as coleções lá existentes, pois novas diretrizes foram propostas em relação às nomenclaturas utilizadas nos textos, como “mulata”, “escravas” e conceitos em relação às joias de crioula, muitas vezes compradas pelas escravizadas de ganho, como consta em diversos testamentos já estudados. Inclusive no artigo da pesquisadora Marijara Queiroz, ela enfatiza o apagamento em relação aos trajes terem uma origem afro-brasileira e ao uso nos terreiros de Candomblé por Dona Nóla.

<sup>49</sup> O artigo “Tessituras sobre a indumentária de candomblé a partir da coleção dona Nóla” foi publicado nos *Anais do 3 Sebramus*, Seminário Brasileiro de Museologia. Disponível em: <http://www.sebramusrepositorio.unb.br/index.php/3sebramus/3Sebramus/paper/view/765/319>.

2010 ao Museu do Traje e do Têxtil pelo primeiro neto desta, Francisco Soares de Senna.

A coleção é formada por: 7 conjuntos compostos por saia, bandê, pano da costa, camisu e ojá (trajes do orixá Oyá Igbalê); 9 anáguas; 3 saias; 5 batas; 8 camisus; 11 ojás; 5 panos da costa; 1 bandê; 8 panos de obrigação ou panos de axé (partes avulsas do traje do orixá); 1 combinação e 2 toucas (partes da roupa de ração); 15 bonecas de pano (para assentamento); e 1 cinta com bonecos de pano (peça ritualística). Com isso, as 89 peças que formam a coleção podem se reagrupar internamente, evidenciando três subcoleções: indumentária do orixá, Oyá Igbalê; trajes (de ração) da filha de santo, Nóla; e objetos ritualísticos da sacerdotisa, Yá Dag.

Essa foi, sem dúvida, uma rara aquisição de indumentárias afro-brasileiras, considerando-se os museus brasileiros que começam a se organizar no início do século XX. Hoje, o Museu do Traje e do Têxtil – Fundação Instituto Feminino da Bahia, poderia ter uma publicação que nos ajudasse a elucidar essas lacunas em relação a origem ou a doação dessas peças.

Desde então, essas roupas usadas pelas escravizadas ou negras libertas dividem espaço com o traje de gala em veludo bordado a ouro e prata, usado pela Princesa Isabel ao assinar a Lei Áurea, como também recebem os mesmos cuidados de conservação e na exposição.

É nesta perspectiva, portanto, que o traje de crioula insere-se como indicador de uma visualidade específica da mulher negra nascida no Brasil, que poderia ser livre, liberta ou escrava, mas era, antes de tudo, descendente da escravidão e de uma memória africana na Bahia do século XIX (MONTEIRO, FERREIRA, FREITAS, 2010, p. 291).

Figura 05. Roupas afro-brasileiras no Museu do Traje e do Têxtil



Foto – Manon Salles, 2023

Vitrines do Museu do Traje e do Têxtil na Fundação Instituto Feminino da Bahia

Fonte da imagem: Compilação da autora, 2023

### **1.5 A inclusão de objetos sagrados dos terreiros nos espaços museológicos**

Na mesma cidade de Salvador na Bahia, sacralizada pelos patrimônios africanos herdados e vividos, desenvolveu-se, no início da década de 1970, um novo panorama em relação à patrimonialização de objetos e trajes religiosos de origem africana. No âmbito do Centro de Estudos Afro-Orientais da Universidade Federal da Bahia, o Museu Afro-Brasileiro (MAFRO) teve seu projeto original concebido em 1974<sup>50</sup> pelo antropólogo e fotógrafo francês Pierre Verger. Correspondeu, assim, aos anseios da existência de um espaço de coleta, preservação e divulgação de acervos referentes às culturas africanas e afro-brasileiras, com o objetivo de estreitar relações com a África e compreender a importância desse continente na formação da cultura brasileira.

Centenas de objetos africanos, quase todos originais, processados por mãos que detêm sabedorias milenares, revelam aprendizado de família, de sociedades secretas, dos muitos ofícios que abastecem feiras, mercados, templos, casas, galerias, museus. A cidade “devolveu ao museu” diversos objetos sagrados, como machados, atabaques, cerâmicas, indumentárias e joalheria ritual, doados pelos espaços sagrados das casas de candomblé (terreiros) como Gantois, Alakêtu, Casa Branca, Bogun, entre outros (LODY, 2005, p. 215). Desde os anos 1990, a sua gestão técnico-administrativa é realizada por docentes do Departamento de Museologia da Universidade Federal da Bahia.

A doação de itens para o acervo do MAFRO/UFBA por terreiros de candomblé tradicionalmente conhecidos em Salvador e região do Recôncavo Baiano foi também entendida como resultado de um diálogo estabelecido pela instituição com a comunidade. As peças doadas, além de demonstrarem o apoio da comunidade afrorreligiosa à instituição, valorizaram a memória material das comunidades de terreiro. Na exposição Atributos do Sagrado do Museu Afro-Brasileiro da UFBA, em 2019, indumentárias e adereços do acervo do museu relacionados ao vestir-se foram

---

<sup>50</sup> O primeiro ato para a sua criação foi a assinatura, em 1974, do convênio para cooperação entre o Ministério das Relações Exteriores, o Governo do Estado da Bahia, a Prefeitura da Cidade de Salvador e a Universidade Federal da Bahia, sendo o museu inaugurado oficialmente somente em 1982.

apresentados para celebrar a ancestralidade em rituais para orixás (nação Nagô-Ketu), voduns (nação Jeje) e inquices (nação Angola-Congo).

Durante a sua pesquisa de mestrado, Daisy Santos (2014, p. 57) pôde verificar que diversas indumentárias ficaram expostas desde a abertura do museu, em 1982, até setembro de 1997 – quando a instituição foi fechada para reformulação e reestruturação do espaço físico. Portanto, as peças de indumentária ficaram em exposição permanente por aproximadamente quinze anos. A pesquisadora selecionou para análise 16 conjuntos de indumentárias de sacerdotes, orixás, voduns e inquices, de um total de 321 peças existentes no acervo do museu, e constatou as iniciativas da instituição em relação à melhor conservação<sup>51</sup> das peças religiosas, quando as indumentárias foram retiradas da exposição para a execução do referido projeto de reformulação. Segundo ela:

O mesmo previa uma nova forma expográfica para as indumentárias, em vitrines com manequins. No entanto não foi possível criar este espaço. Dessa forma, as indumentárias foram então armazenadas na reserva técnica e enroladas em material adequado dentro de armários de metal, juntamente com as outras peças que também saíram da exposição (SANTOS, 2014, p. 59).

Figura 06. Sala de exposição do Museu Afro-Brasileiro da Bahia/UFBA com exposição permanente de indumentárias religiosas (1982 a 1997)



Foto – Arquivo do MAFRO/UFBA, 1996

Fonte da imagem: Arquivo do Museu Afro-Brasileiro /UFBA

<sup>51</sup> Nesse período dos anos 1990, no Brasil, os museus não podiam contar com profissionais e museólogos especializados na conservação de acervos têxteis; por isso a coleção de indumentária religiosa do MAFRO contou com a consultoria da especialista e conservadora têxtil do Museu Paulista da USP, Dra. Teresa Toledo de Paula, para sua higienização e um novo acondicionamento.

Igualmente importante, durante a pesquisa, foi resgatar as fichas realizadas para a documentação desse rico acervo de 321 peças doadas ao museu. Nelas verifica-se que as peças foram separados para a catalogação de acordo com as nações representadas, como ilustram abaixo alguns exemplos:

### Grupo 2 – Nação Ketu

Nº de registro	Designação	Nação	Identificação	Origem	Procedência	Modo de aquisição	Data de entrada
MAF 0604	Indumentária de Orixá	Ketu	Indumentária do Orixá Iansã	Yalorixá Olga do Alaketu	Terreiro Ilê Maroiá Laje Alaketu	Doação	1981
MAF 0609	Indumentária de Orixá	Ketu	Indumentária do Orixá Ogum	Babalorixá Moacir Barreto Nobre	Terreiro Ilê Axé Ogum Alakaye	Doação	1989
MAF 0611	Indumentária de Orixá	Ketu	Indumentária do Orixá Xangô	Babalorixá Balbino Daniel de Paula (Obarayin)	Terreiro Ilê Axé Opô Aganju	Doação	Dezembro de 1981
MAF 0612	Indumentária de Orixá	Ketu	Indumentária do Orixá Oxum Opará	Babalaxé Luís Sérgio Barbosa	Terreiro Orile Eda Ifã Ju	Doação	Outubro de 1981
MAF 0614	Indumentária de Orixá	Ketu	Indumentária do Orixá Ogum	Babalorixá Manuel Cerqueira de Amorin (Nezinho Bom no Pô)	Terreiro Ilê Alá Ketu Ashé Ogum Medjédjé	Doação	04.01.1982
MAF 0616	Indumentária de Orixá	Ketu	Indumentária do Orixá Oxóssi	Yalorixá Stella Azevedo	Ilê Axé Opô Afonjá	Doação	1981

### Grupo 3 – Nação Jeje

Nº de registro	Designação	Nação	Identificação	Origem	Procedência	Modo de aquisição	Data de entrada
MAF 0608	Indumentária de Vodun	Jêje	Indumentária do Vodun Azunsu	Luiza Franquelina da Rocha (Gaiaku Luiza)	Terreiro Humpame Ayono Huntoloji	Doação	26.05.1983
MAF 0615	Indumentária de Vodun	Jêje-Mahin	Indumentária do Vodun Sobó	Doné <sup>67</sup> Runhó	Terreiro do Bogun	Doação	1981
MAF 0619	Indumentária de Vodun	Jêje	Indumentária do Vodun Azunsu Onipó	Walter Rocha dos Santos	Terreiro Manezinho de Oxóssi	Doação	Julho de 1982

### Grupo 5 – Trajes sacerdotais

Nº de registro	Designação	Nação	Identificação	Origem	Procedência	Modo de aquisição	Data de entrada
MAF 0605	Indumentária de sacerdote	Ketu	Indumentária de Mãe Menininha	Yalorixá Menininha do Gantois	Terreiro Ilê Iyá Omi Axé Iyamassê (Terreiro dos Gantois)	Doação	1981
MAF 0674	Indumentária de Sacerdote	Angola	Indumentária de Mãe Mirinha de Portão	Altanira Maria da Conceição Souza (Mametó <sup>76</sup> Mirinha de Portão)	Terreiro São Jorge Filho da Goméia	Doação	Abril de 1982

Ao escrever o livro sobre o negro no museu brasileiro, Lody, enquanto museólogo, argumenta que esse tipo de compreensão patrimonial, fundamentalmente unido à função preservacionista do museu, é trazido para discussões mais democráticas, e hoje o patrimônio cultural assume o mesmo sentido de testemunho de um grupo social, de um Estado, de um segmento étnico, de um indivíduo (2005, p. 18).

A partir da década de 1980, com o final da Ditadura Militar, novos espaços museais foram receptivos para receber esse tipo de indumentárias artesanais afro-brasileiras, como são os trajes litúrgicos, os trajes dos orixás e os trajes das baianas, sendo seus ricos bordados e panos da costa devidamente reconhecidos por seu valor simbólico, seja no uso social ou religioso. Dentro dessa perspectiva, foi criada, em 1983, a Sala do Artista Popular, no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular da Funarte, no Rio de Janeiro, sob a organização do Museu do Folclore Edison Carneiro, com o apoio do Programa Artesanato Solidário, visando reforçar a importância da imensa riqueza cultural brasileira e sua extraordinária diversidade.

A coleta de objetos da cultura afro-brasileira teve início no momento da fundação do museu, em 1968, mas o registro do primeiro conjunto de indumentária afro-brasileira foi em 1972, referente ao orixá Omolu (ver Anexo E). O traje é confeccionado em palha da costa e composto por um filá, um saiote, um colar e um *xaxará* (espécie de bastão), atributo dessa divindade (LODY, p. 222). Outra coleção, com dez indumentárias do candomblé (da nação Ketu) e seus adereços, foi comprada pelo museu em 1977 e exposta no mesmo ano, dentro da temática “Artesanato Religioso Afro-Brasileiro”, dando início ao projeto Cultura Negra no Rio. No ano seguinte, foram incorporadas ao acervo do Museu do Folclore Edson Carneiro, por compra, mais sete indumentárias do candomblé, sendo elas de Oxumaré, Logun-Edé, Obá, Iroco, Oxaguiã, Nanã-Burucu e Ewá, completando a série referente aos orixás do candomblé da nação Ketu, totalizando, até aquele momento, cerca de 251 peças entre

indumentárias, adereços e atributos, conforme documentado nos arquivos da instituição.

“Qualquer outro museu que trate da temática negra é um museu da diáspora e, como tal, deverá registrar não só o que de africano ainda existe entre nós, mas o que foi aqui apreendido, caldeado e transformado pelas mãos e pela alma do negro, a miscigenação e a mestiçagem que contribuíram para a originalidade de nossa brasilidade”, como defende Emanuel Araújo<sup>52</sup>, artista que tanto lutou para a valorização da cultura africana e dos seus objetos nos museus e nas galerias.

Com um acervo de mais de oito mil obras, entre pinturas, esculturas, gravuras, joalheria e indumentárias afro-brasileiras de autores brasileiros e estrangeiros, o Museu Afro Brasil<sup>53</sup>, por ele organizado em São Paulo, abarca diversos aspectos dos universos culturais africanos e afro-brasileiros. São abordados temas como a religião, o trabalho, a arte, a escravidão, entre outros, ao registrar a trajetória histórica e as influências africanas na construção da sociedade brasileira<sup>54</sup> a partir de objetos reunidos durante décadas pelo artista e curador.

No núcleo As Religiões Afro-Brasileiras, consagrado às religiões e aos cultos brasileiros que possuem matriz africana, visões de mundo e mitologias são ressaltadas por meio de rica iconografia, com destaque ao panteão de santos, orixás e outras entidades cultuadas no Brasil. No espaço reservado ao núcleo de indumentárias sagradas, podem ser observadas vestimentas de orixás. Ampliou-se, assim, o conceito espacial de museu e mesmo seu histórico papel de legitimador de povos, culturas e civilizações.

---

<sup>52</sup> Foi diretor do Museu de Arte da Bahia (1981-1983). Lecionou artes gráficas e escultura no Arts College, na The City University of New York (1988). Entre 1992 e 2002 foi diretor da Pinacoteca do Estado de São Paulo. Nos anos de 1995 e 1996, foi membro convidado da Comissão dos Museus e do Conselho Federal de Política Cultural, instituídos pelo Ministério da Cultura. Em 2004, fundou o Museu Afro Brasil, em São Paulo, do qual foi Diretor Curador até a sua morte em 07 de setembro de 2022.

<sup>53</sup> Inaugurado em 2004 e rebatizado como Museu Afro Brasil Emanuel Araújo, é uma instituição da Secretaria de Cultura e Economia Criativa do Estado de São Paulo, administrada pela Associação Museu Afro Brasil – Organização Social de Cultura.

<sup>54</sup> Atualmente, o museu está dividido em seis núcleos: África: Diversidade e Permanência, Trabalho e Escravidão, As Religiões Afro-Brasileiras, O Sagrado e o Profano, História e Memória e Artes Plásticas: a Mão Afro-Brasileira.

A partir dessas iniciativas citadas, podemos concluir que os desafios da inclusão das comunidades nos espaços museológicos que tratem da temática negra são contínuos e atuais. É o que se verifica também quanto à tarefa de reinterpretar as coleções de indumentárias religiosas à luz da contemporaneidade, que deve ser pautada nas novas diretrizes do ICOM de 2022, como veremos posteriormente.

Figura 07. Indumentárias religiosas em exposição no Museu Afro Brasil Emanuel Araújo



Foto – Manon Salles, 2022

Fonte da imagem: Museu Afro-Brasileiro Emanuel Araújo

## **CAPÍTULO 2**

### **VESTIR**

## 2 VESTIR

O vestuário, assim como os diversos objetos, também faz parte das práticas culturais. No caso das religiões, as roupas e os seus adornos, incluindo a joalheria, auxiliam os que participam das festas na construção de uma mensagem simbólica, passando mensagens e valores de identidade, pertencimento e poder. A indumentária, enquanto artefato, comunica, expõe a individualização do sujeito, que se apropria de seus signos, traduzindo-os e construindo sua identidade, e usa o vestuário para representar algo (LIPOVETSKY, 2007). As indumentárias e o povo de santo se relacionam na construção do universo mítico-religioso afro-brasileiro, onde o costurar e cuidar das roupas, que inclui o engomar e o passar, faz parte do ritual. Já os museus são, por natureza, instituições que transformam objetos em bens culturais. Ao fazermos o trabalho analítico sobre os 18 artefatos têxteis que compõem as indumentárias do Acervo Nosso Sagrado, tivemos que levar em consideração que a interpretação deve despertar interrogações, pois é somente pela pesquisa que um objeto utilitário e corriqueiro como a roupa torna-se um documento a partir do qual é possível construir conhecimento (JULIÃO, 2006).

### 2.1 O Acervo Nosso sagrado: percursos de uma retratação histórica

O primeiro contato que tive com a Coleção Nosso Sagrado<sup>55</sup> e seu processo de transição para o Museu da República foi através do Ciclo de Estudos Afrodiaspóricos<sup>56</sup>, em agosto de 2022, organizado por essa instituição museológica em parceria com a Cooperativa Cultural. Nesse evento, foram apresentadas as ações de cuidado, catalogação e preservação da coleção, definidas na gestão compartilhada entre museólogos, historiadores, conservadores e dez lideranças religiosas.

---

<sup>55</sup> Em relação ao uso na pesquisa dos termos “ Coleção Nosso Sagrado “ alternando com “ Acervo Nosso Sagrado”, diz respeito

<sup>56</sup> O Ciclo de Estudos foi realizado nos dias 24, 25 e 26 de agosto de 2022 no Museu da República (RJ), com palestras realizadas por Maria Helena Versiani, Mãe Nilce de Iansã, Pamela Pereira, Alexandre Possidônio, Maurício Barros de Castro, Pai Thiago de Ogum e mediação de Mário Chagas e Izabela Pucu.

Essas ações iniciais do museu foram muito importantes para a divulgação do processo de libertação ocorrido, pois muitas pessoas desconhecem a origem desse acervo, que, conforme já exposto, nasceu de um período em que a umbanda e o candomblé (entre outras manifestações religiosas afro-brasileiras) eram perseguidos pelo Estado brasileiro. Na Primeira República (1889-1930) e na Era Vargas (1930-1945), as religiões afro-brasileiras eram criminalizadas pelo código penal brasileiro. Devido a três artigos existentes, os terreiros eram invadidos pela polícia, os religiosos, presos e os objetos sagrados, apreendidos. Antes da Proclamação da República, no século XIX, já era comum e muito divulgada na imprensa brasileira a prática de batidas policiais em casas religiosas de matrizes africanas, evidenciando o racismo religioso e extrutural no País.

Ao conhecer as peças, o percurso social e o histórico da coleção Museu da Magia Negra, hoje Coleção Nosso Sagrado, um acervo museológico que reúne 519 objetos de diversas tipologias e formatos como indumentárias, adereços de metal, artefatos de ferro, instrumentos musicais e objetos usados nos rituais religiosos do candomblé e da umbanda, surgiram algumas questões. Como as indumentárias foram conservadas durante tanto tempo, chegando aos dias atuais em razoável estado de conservação? Como esses objetos foram classificados na época da apreensão, pelo então Museu da Magia Negra, criado no interior do Museu da Polícia Civil do Rio de Janeiro? Existia um critério para a escolha dos locais religiosos que seriam invadidos pela polícia, já que a maioria das vestimentas apreendidas é vermelha? Houve, até o momento, alguma revisão sobre as nomenclaturas que estão sendo utilizadas para documentar as peças, uma vez que a denominação inicial da coleção como Museu de Magia Negra produziu e causou, desde sempre, muita indignação no povo de santo?

De início, importa apresentar um fato muito curioso: mesmo sendo objetos apreendidos pela polícia, alguns dos 519 existentes foram registrados no primeiro tombamento etnográfico do país, inscrito no Livro do Tombo Arqueológico, Etnográfico e Paisagístico do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, órgão vinculado ao Ministério da Cultura, processo concluído em 1938. Das indumentárias, constam somente as camisas de número de registro 305 e 306, catalogadas de maneira resumida como “vestimenta completa para Ogum Guerreiro” (ver Anexo B). Ao acompanharmos esse processo, podemos perceber que, através de um recorte denominado na época pela etnografia, encontrou-se uma possibilidade de tombamento para que essas peças, tão discriminadas no ambiente cultural e museológico brasileiro, pudessem sobreviver.

O desenvolvimento dos estudos e das políticas em patrimônio na época teve interferência direta dos ideais modernistas de Mário de Andrade. Não à toa, ele foi

escolhido por Gustavo Capanema, então ministro da Educação, para redigir o anteprojeto do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (SPHAN), em 1936, que deu base para a redação do Decreto-Lei nº 25/37, documento que organizou a proteção patrimonial e norteia, até os dias de hoje, as ações do IPHAN. O interesse de Mário de Andrade pelos museus e patrimônios culturais, como já foi apontado, está sintonizado com seu ideário modernista (CHAGAS, 2006).

Apesar dos esforços de vários intelectuais, é fato que esse processo de patrimonialização de objetos e peças do Museu da Magia Negra, durante muitas décadas, foi relegado ao esquecimento pelo próprio IPHAN, que relutava em reconhecer qualquer valor patrimonial nesse acervo, considerado pela instituição como “grotesco”, “primitivo” e “bizarro”. Por muitos anos, a referência oficial a essa coleção *sui generis* não apareceu listada nos documentos que arrolavam os bens e valores culturais móveis e imóveis tombados pelo Serviço do Patrimônio Nacional; seus componentes simplesmente eram ocultados dessas listas informativas e dos livros destinados ao resumo de bens tombados até o ano de 1984 (CORRÊA, 2005).

Afinal, qual é a pertinência de se classificar esse acervo como bem de natureza etnográfica? De alguma maneira, essa classificação refletiu um sentido “pejorativo” dominante em relação aos outros acervos de cultura e religiões brasileiras, como os acervos de arte sacra católica, que eram inseridos nos livros de Tombo Histórico e de Belas-Artes. São nomenclaturas consideradas científicas, mas que não podem ser descontextualizadas e entendidas fora do cenário político e histórico<sup>57</sup> de uma época. Nesse sentido, só se encontra alguma metamorfose dos significados nos usos desses termos após a Segunda Guerra Mundial (1938-1945) e o início da descolonização e independência dos países africanos e asiáticos. No Brasil, o processo reivindicatório dos objetos sagrados é inserido em contexto mais amplo de solicitações por restituição e repatriação de objetos no imediato período pós-Ditadura Militar no país.

De acordo com dois artigos de Alexandre Fernandes Corrêa (2005 e 2014), foi possível o entendimento sobre a intenção do Estado ao criar essa coleção, como também sua salvaguarda enquanto patrimônio etnográfico (o primeiro tombamento), a partir das justificativas apresentadas em diversos livros e artigos do professor Mário Chagas, principalmente nas publicações *Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade* (2006) e “Museus e patrimônios: por uma poética e uma política decolonial” (2017).

---

Por ser uma coleção que teve em seu trajeto objetos religiosos saqueados no período compreendido entre 1889 e 1946 e com uma salvaguarda, durante décadas, no Museu da Polícia Civil, é importante evidenciarmos quais conceitos e ideologias foram propostos em épocas anteriores, nos museus onde estiveram “guardadas” essas peças (ver as fichas de documentação nos Anexos). Também será importante analisarmos a relação criada com o corpo social em função do aprisionamento desses objetos, visando reprimir e ocultar uma manifestação religiosa no país.

É a partir do terreiro Ilê Omolu Oxum que a lalorixá Mãe Meninazinha de Oxum lidera uma longa batalha pela libertação dos objetos de culto religioso afro-brasileiro, apreendidos pela polícia. A violência dessas apreensões, que antes era contada e recontada pelos mais velhos aos mais novos recentemente foi divulgada por ela mesma no artigo em que relata, junto a Mãe Nilce de Iansã e aos pesquisadores Chagas e Versiani, a luta, a resistência, a resiliência e a capacidade de enfrentar as adversidades que estiveram presentes na trajetória social desse acervo. Em toda oportunidade, Mãe Meninazinha de Oxum denunciava o desrespeito e a profanação religiosa e interrogava: “É crime a gente ser de candomblé? É crime nós cultuarmos orixás?”. Essas perguntas, aparentemente singelas, tinham e continuam tendo extraordinária potência.

Sobre o acervo hoje reunido, a diversidade de materiais é grande. Além dos objetos têxteis, que não se limitam às 18 indumentárias selecionadas para esta pesquisa, fazem parte da coleção diversos objetos de madeira, palha, pedra, cerâmica, ferro, metal, vidro, couro, em vários formatos, tamanhos e estados de conservação.

Figura 08. Indumentárias de Ogum e de Exu, atualmente na reserva técnica do Museu da República. Coleção Nosso Sagrado.



Foto – Manon Salles, 2023  
Fonte da imagem: Compilação da autora

O Acervo Nosso Sagrado foi transferido para o Museu da República no Rio de Janeiro em 2020 e recentemente ressignificado, tendo sido já abordado por estudiosos de diversas áreas, possibilitando a criação de artigos, documentário<sup>58</sup>, teses e dissertações, antes mesmo dessa data, pois, através de seus objetos, sinaliza uma história de resistência do povo de santo durante décadas, para que sua religiosidade e todos os objetos sagrados que fazem parte desses rituais fossem respeitados, como os de outras religiões, evidenciando, assim, seu valor enquanto testemunho material afro-brasileiro.

São diversas as hipóteses levantadas por estudiosos de antropologia, história, religião, memória social, artes e museologia sobre o interesse do Estado em aprisionar esses 519 objetos reunidos na coleção. Através de um viés antropológico, Yvonne Maggie foi a primeira pesquisadora a entrar no Museu da Polícia Civil para realizar uma investigação intensiva nos anos 1970, durante sua tese de doutorado<sup>59</sup>, que é uma referência até os dias atuais entre os estudos de relações raciais no Brasil. Ao estudar a coleção a partir de transformações decorrentes das políticas de patrimonialização no Brasil desse período, as quais afetaram decisivamente a relação das instituições de proteção e de preservação do patrimônio cultural com tais objetos, a antropóloga relata em entrevista a Christina Queiroz::

Tudo começou em 1979, com uma proposta apresentada em seminário promovido pelo Grupo André Rebouças. Um estudante da UFF propôs o levantamento da Coleção de Magia Negra do Museu da Polícia Civil da Secretaria de Segurança Pública do Rio de Janeiro. A bandeira de luta dos estudantes era a devolução das peças do Museu da Polícia a seus verdadeiros donos. O levantamento completo das peças do Museu (Maggie et al.,1979) não produziu material documental e de arquivo sobre os donos originais nem sobre como os objetos tinham ido parar no Museu. Durante anos, em vão se tentou descobrir o arquivo morto da polícia, sendo grande a dificuldade de conseguir informação das autoridades policiais. Só em 1983, durante o governo Brizola, se teve finalmente acesso a microfimes dos livros de tombos e livros de ocorrência das delegacias policiais do Rio de Janeiro (MAGGIE,1992, p. 33).

---

<sup>58</sup> O documentário *Respeita Nosso Sagrado* foi feito durante a campanha para a libertação da coleção do Museu da Polícia Civil pela Quiprocó Filmes. Lançado em 20 de novembro de 2020, teve a direção de Fernando Sousa e Gabriel Barbosa.

<sup>59</sup> Em 1992, a tese foi publicada como o livro pelo Arquivo Nacional, com o título *Medo do feitiço: relações entre magia e poder no Brasil*.

Ainda em sua investigação, dedicada ao levantamento dos processos judiciais referentes à acusação da prática de feitiçaria e curandeirismo no Rio de Janeiro, ela constata que inicialmente, os objetos confiscados foram depositados nas delegacias responsáveis pelas ações policiais. Porém, em 1912, a partir da criação da Escola de Polícia Científica do Rio de Janeiro, foram reunidos e expostos em sala reservada para uso pedagógico e auxiliar a formação policial. A partir de 1937, o local foi denominado de Seção de Tóxicos, Entorpecentes e Mistificações, vinculado à 1ª Delegacia Auxiliar da Polícia Civil, deixando ver o modo preconceituoso e ofensivo como os objetos de religiões de matriz afro-brasileira eram agenciados na instituição policial. Nesse contexto, Maggie sinaliza essa relação opressiva sobre os terreiros serem submetidos a um processo contínuo de regulamentação por meio de inquéritos policiais e processos criminais instaurados nos termos dos artigos do Código Penal Brasileiro.

O artigo que a antropóloga publicou em parceria com Ulisses N. Rafael, com fotografias de Luiz Alphonsus, tem o título: "Sorcery objects under institutional tutelage: magic and power in ethnographic collections" algo como "Objetos de feitiçaria sob tutela institucional: magia e poder no acervo etnográfico" (tradução nossa), traz um ótimo relato e raro registro fotográfico das vitrines e mobiliário onde ficavam as indumentárias e outros objetos sagrados, naquele museu. Segundo Maggie:

Em 1938, a coleção de Magia Negra do Museu da Polícia do Rio de Janeiro foi abrigada na seção que cobria drogas, narcóticos e fraudes da 1ª Delegacia Auxiliar de Polícia, cuja missão era suprimir o "baixo espiritismo e a cura pela fé". Somente alguns anos depois, em 1945, por razões não precisamente conhecidas, foi transferida para o Museu da Polícia do Rio de Janeiro, onde permanece até os dias atuais, embora não seja exibida desde 1999.

Devido às relações ambíguas e intrincadas entre acusadores e acusados, e entre a elite e os *terreiros*, a mesma delegacia de polícia que apreendeu os objetos durante as investigações os levou para guarda no Museu da Magia Negra e depois no Museu da Polícia.

(MAGGIE, Yvonne; RAFAEL, Ulisses Neves, 2013)

Figura 09. Indumentárias da coleção Nosso Sagrado em exposição no Museu da Polícia Civil como Coleção Magia Negra



Foto – Luiz Alphonsus

Fonte da imagem: Artigo “Sorcery objects under institutional tutelage: magic and power in ethnographic collections”, 2013.

A cada nova investigação sobre o acervo, outras informações são acrescentadas. Por exemplo, ao investigarmos o material com o qual as peças foram feitas, constatamos que o chapéu vermelho retratado na Figura 09, que seria dedicado a Oxóssi, foi feito de feltro, e não de couro, como consta na ficha de registro. E que nem todas as peças que estavam na vitrine em 1978 (Figura 08) fazem parte do acervo atual que chegou ao Museu da República em 2021, pois, no artigo publicado em 2013, Maggie observa que: “este rico acervo não está mais em exposição e alguns itens foram perdidos em um incêndio na década de 1990”. Durante a restauração do centenário prédio da polícia na Rua da Relação, para onde o museu acabou sendo transferido, os objetos foram colocados em estoque.

Através das imagens registradas no Museu da Magia Negra durante sua investigação, a antropóloga concluiu que “o ambiente era assustador”, criado para inferiorizar as religiões afro-brasileiras. Um ponto importante a ter em conta é que os membros da elite estavam dispostos a aproveitar-se da eficácia destas práticas, de criminalização, apesar de negarem a sua legitimidade. A sua relação ambígua com a crença é análoga à resignada atitude de quem colecionou os objetos que compõem essas coleções. Ainda em seu artigo, acrescenta: “só em 2003 é que vimos uma nova postura em relação ao seu patrimônio e às políticas de preservação, sob a forma de uma convenção sobre a salvaguarda patrimônio imaterial”.

Há algumas questões que se destacam ainda nessa pesquisa realizada pela antropóloga em 1978, quando os objetos religiosos continuavam presos pela polícia civil, levando às seguintes questões: “Qual foi o contexto em que esses objetos foram coletados e retirados de seu local tradicional de origem para se tornarem museus espécime? Como podemos explicar o contraste paradoxal entre pesquisa e apreensão por meios violentos e conservação cuidadosa nos lares institucionais encontrados para eles? Quais agentes ou atores estiveram envolvidos nos processos de reunir, catalogar e manter essas coleções e quais eram suas motivações subjacentes?”.

A historiadora Maria Helena Versiani detalha, em artigo apresentado no Seminário da ANPUH- Associação Brasileira de História em 2021, o início desse processo:

De início, todo material confiscado nas casas de santo da cidade permaneceu retido em diferentes espaços de delegacias envolvidas com as apreensões. Em 1912, dentro de um movimento de reformulação da Polícia no Rio de Janeiro, tendo em vista conferir certa aura de cientificidade às ações e intervenções policiais, foi criada a Escola de Polícia Científica do Rio de Janeiro, atual Academia Estadual de Polícia Sylvio Terra, mais conhecida como ACADEPOL8, e os objetos apreendidos foram então reunidos e depositados em uma sala da instituição. Ou seja, as peças da afroreligiosidade confiscadas foram postas em uma sala de aula, onde turmas de policiais eram treinadas, inclusive a partir da reconstituição de supostas cenas de crime. Os objetos sagrados seguiam guardados lado a lado a outras peças classificadas como material de contravenção – armas, documentos fraudulentos e outros.

Em 1945, foi criado o Museu do Departamento Federal de Segurança Pública, quando o conjunto das peças sagradas, àquela altura denominado de Coleção Museu da Magia Negra, foi transferido para a instituição museológica, que, em 1991, passou a se chamar Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro (VERSIANI, 2021, p. 5). Após um incêndio na década de 1990, alguns dos objetos apreendidos foram destruídos, queimados ou perdidos.

Em um raro registro desse local, feito em 1978 por Luiz Alphonsus, podemos ver, no salão principal do Museu da Polícia Civil, objetos que compõem a coleção Magia Negra colocados ao lado de outros objetos apreendidos pela polícia no Rio de Janeiro, como bandeiras com suásticas ou fotos de criminosos famosos da década de 1950, além das vitrines com os adereços de cabeça, antes do incêndio. A última peça à direita na imagem abaixo (Figura 10), vermelha e branca, foi totalmente destruída pelo fogo, mas foi possível fazermos a sua “reconstrução” para esta pesquisa, através do desenho técnico, a partir desta fotografia.

Figura 10. Chapéus em exposição como Coleção Magia Negra no Museu da Polícia Civil



Foto – Luiz Alphonsus

Fonte da imagem: Artigo "Sorcery objects under institutional tutelage: magic and power in ethnographic collections", 2013.

Desde sempre, a libertação desses objetos do domínio policial foi reivindicada pelo povo de santo, fato que aconteceu após muita mobilização social, retomada fortemente a partir de 2017, com esforços dos líderes religiosos, como Mãe Meninazinha de Oxum e suas casas, das autoridades políticas, de vários intelectuais e museólogos, que criaram a campanha Liberte Nosso Sagrado. Após vários documentos assinados entre museus e IPHAN, todo o acervo, com seus 519 objetos, foi transferido para o Museu da República, em 21 de setembro de 2020, com o enorme apoio de seu então diretor, Mário Chagas.

Com essa compreensão, todas as ações de tratamento museológico tocante ao acervo, no Museu da República, vêm ocorrendo no compasso do compromisso com a sua referência cultural. Por isso, o primeiro passo institucional foi a formação de um grupo de trabalho, para fazer uma gestão compartilhada dos objetos sagrados, que demandam cuidados específicos. Sobre essa proposta inovadora realizada na instituição museológica da qual era diretor, Chagas explica:

Longe de ser uma proposta vazia de sentidos, a gestão compartilhada do acervo sagrado é, de fato, o único horizonte em que reconhecemos a possibilidade de avançar em bom termo no trabalho de identificação das peças, de compreensão de seus significados sociais e de sua dimensão sagrada, sem cometer erros básicos, como empregar denominações equivocadas, às vezes carregadas de preconceito, e sem incorrer em desrespeito, por inexperiência ou mesmo ignorância. O princípio da gestão compartilhada é o princípio do respeito, é o princípio do cuidado. (CHAGAS, 2021, p. 90)

A participação dos líderes religiosos é imprescindível, pois a reivindicação por devolução dos objetos sob a guarda da polícia reflete o significado que os mesmos possuem no sistema de valores do candomblé: o que foi roubado não é apenas material; a apreensão dos objetos indica a prisão do próprio sagrado, do Axé, ou seja, da força vital e sagrada dos orixás (PEREIRA, 2017, p. 41).

## **2.2 O uso das peças como fontes primárias da pesquisa**

Além do levantamento histórico da coleção e dos importantes depoimentos do povo de santo, foi necessário ter acesso às peças, o que foi possível em oito de Maio de 2024, quando me foi disponibilizada uma sala na reserva técnica do Museu da República, para conhecer e avaliar cada um dos objetos. Comecei, a partir das informações obtidas, como a materialidade de cada peça, a feitura, o estado de conservação, a fazer o levantamento, através do registro existente, de como haviam sido documentadas até aquele momento, nos diversos espaços que percorreram, pois essas etapas fizeram parte da investigação.

Esse estudo, que parte de artefatos para se chegar a considerações acerca da cultura de um contexto específico, não é feito unicamente através da análise descritiva das peças, mas, como explica Meneses:

Naturalmente, os traços materialmente inscritos nos artefatos orientam leituras que permitem inferências diretas e imediatas sobre um sem-número de esferas de fenômenos. Assim, a matéria prima, seu processamento e técnicas de fabricação, bem como a morfologia do artefato, os sinais de uso, os indícios de diversas durações, e assim por diante, selam, no objeto, informações materialmente observáveis sobre a natureza e propriedades dos materiais, a especificidade do saber-fazer envolvido (MENESES, 2013)

Portanto, a partir desse primeiro contato com o Acervo Nosso Sagrado, foi possível organizar uma tabela, com as principais informações sobre as 18 peças têxteis, resgatando então, o número de catalogação a partir do relatório realizado pela SEPOL – Secretaria de Polícia Civil em 2021, a religião ou divindade a que pertence cada peça e uma imagem mais recente, feita pelo fotógrafo do IPHAN Oscar Liberal, após a transferência do acervo. Com as informações reunidas, iremos ao capítulo 3 explorar a partir dos indícios encontrados nas peças, uma provável datação, seu uso em que tipo de religião ou divindade, como verificarmos se a nomenclatura está apropriada. Basta lembrar que a simples durabilidade do artefato, que em princípio costuma

ultrapassar a vida de seus produtores e usuários originais, já o torna apto a expressar o passado de forma profunda e sensorialmente convincente (MENESES, 2013,p.02)

**TABELA RELAÇÃO DAS 18 PEÇAS  
(INDUMENTÁRIAS E ADORNOS TÊXTEIS EM PESQUISA)  
COLEÇÃO NOSSO SAGRADO**

<b>Numero de catalogação (por ordem de Registro)</b>	<b>Descrição da peça</b> Com a nomenclatura que consta no Relatório da SEPOL, na data de transferência da coleção para o Museu da República.	<b>Religião / Divindade</b> (com identificação provável na etapa inicial da investigação)	<b>Imagem</b> (Fotógrafo Oscar Liberal (IPHAN) para o Museu da República)
13	<b>Cocar</b>	<b>Umbanda/ Candomblé Caboclo</b>  (Caboclo)	
15	<b>Cocar</b>	<b>Umbanda/ Candomblé Caboclo</b>  (Caboclo)	
16	<b>Cocar</b>	<b>Umbanda/ Candomblé Caboclo</b>  (Caboclo)	

32	<b>Calça</b>	<b>Umbanda/ (Exu)</b>	
33	<b>Camisa</b>	<b>Umbanda/ (Exu)</b>	
34	<b>Camisa</b>	<b>Umbanda/ (Exu)</b>	
35	<b>Saia</b>	<b>Umbanda/ Candomblé (Pomba-gira ou Exú-mulher)</b>	
36	<b>Gorro</b>	<b>Umbanda/ (provavelmente Exú)</b>	

115	<b>Gorro</b>	<b>Umbanda/ Candomblé (Por ser branco e vermelho, provavelmente Xangô)</b>	
116	<b>Gorro</b>	<b>Umbanda/ (provavelmente Exu)</b>	
117	<b>Turbante</b>	<b>Umbanda/ (provavelmente Exu)</b>	
118	<b>Gorro</b>	<b>Umbanda/ (provavelmente Exu)</b>	
120	<b>Chapéu</b>	<b>Umbanda/ (provavelmente Exu)</b>	
151	<b>Adê (lansã)</b>	<b>Candomblé (provavelmente lansã ou outra divindade feminina)</b>	
305	<b>Camisa</b>	<b>Umbanda/ (Ogum)</b>	
306	<b>Camisa</b>	<b>Umbanda/ (Ogum)</b>	

538		<b>Candomblé/ (Exu)</b>	
539		<b>Umbanda/ Candomblé (provavelmente Ogum se for originalmente marrom)</b>	

### 2.3 Vestir o santo

O estudo realizado gira em torno das questões sobre as indumentárias e das religiões afro-brasileiras, pensando na relação entre indumentária e orixá no universo mítico-simbólico africano. É importante ressaltar, como sinaliza Vanda Serafim, que vestir as “roupas de santo” não remete a uma prática meramente mundana, mas retoma, por meio da associação desse ato a todo um complexo ritualístico, a transposição a um tempo e espaço mítico primordial, que transcende o caráter profano do corpo daquele que carrega os trajes (SERAFIM, 2013,p. 13).

No candomblé (como na umbanda, no xangô e nas diversas manifestações religiosas afro-brasileiras), temos uma imensa diversidade de vestimentas, trajes e indumentárias, que estão associados aos rituais realizados no templo/terreiro e fora dele (SANTOS, 2021, p. 16). Além de serem elementos que diferem das demais religiões, também são códigos de identidade e preservação cultural dos participantes e fiéis, de acordo com a *egbé*<sup>60</sup> à qual pertencem. A vestimenta do cotidiano do terreiro como descreve Santos, “são em sua maioria brancas, conhecidas popularmente como ‘roupas de razão’, usadas para serem realizadas as funções de cada participante do candomblé na organização dos terreiros”.

<sup>60</sup> A palavra *egbé* significa "grupo", "sociedade" ou "comunidade" na língua iorubá. A *egbé* Aráagbó é uma comunidade espiritual iorubá que inclui a *egbé* Aiyé e a *egbé* Òrun. A *egbé* Aiyé é a sociedade de amigos do mundo visível, enquanto a *egbé* Òrun é a sociedade de amigos do mundo invisível.

Observamos em visitas aos terreiros, que os homens utilizam para os trabalhos diários, o calçolão, a camiseta ou bata branca e ojá<sup>61</sup> (pano de cabeça). As mulheres, por sua vez, usam o calçolão, a saia rodada sem anáguas, o camisu, o ojá e o zingué<sup>62</sup>. O *camisu* é uma peça bastante simples, geralmente de algodão, uma bata sem gola, sendo as femininas mais amplas que as usadas pelos homens, podendo ter detalhes de bordado Richelieu ou rendas, para situações especiais. Devemos considerar que tanto o camisu como o calçolão vêm de uma tradição do século XIX, quando esses tipos de peças eram usados nos trajes sociais, como “roupas de interior”<sup>63</sup> ou, para usar uma expressão mais atual, roupa íntima, pois ficavam próximas ao corpo e abaixo de outras peças que compunham os trajes, como corpetes, camisas, calças e saias.

Essas adaptações de peças, na interpretação de Santos (2021, p. 110), denotam a resignificação e reinvenção de trajes ocidentais coloniais para a prática religiosa negra africana na diáspora, que, por sua vez, passa a ser afro-brasileira, pela importância e necessidade de adequação social dos adeptos ao novo mundo, para resistir e coexistir perante o sistema opressor colonial e pós-colonial, uma vez que lhes eram impostos os modos de vestir ocidentais. Concluindo sua reflexão sobre certa doutrinação de civilidade imposta aos escravizados pelos seus senhores e pela sociedade vigente, Santos afirma que eles eram ainda “readequados” ao sistema patriarcal hegemônico eurocentrado, que ditava os costumes e modos de vestir.

Com saberes ancestrais a serem compartilhados, muitos *Bàbàlòrisà* e *Ìyálòrisà*<sup>64</sup> tinham conhecimentos sobre o corte e a costura, de modo que, durante muito tempo, ensinavam e participavam da criação e confecção das vestimentas para os rituais e as festividades dos terreiros, atividades artesanais que tentam manter até os dias atuais, mesmo com a oferta de trajes religiosos e confecções especializadas, inclusive com vendas pela internet. É possível que esse fato tenha se dado devido ao processo de reafricanização a partir da década de 1980, através dos dignatários que viajaram para a África em busca do “elo perdido”, quando não só trouxeram muitas dessas peças para seus espaços religiosos, como também passaram a assumir as formas de vestir “à moda africana iyorùbá” na religião (SANTOS, 2021, p. 261). Mas

---

<sup>61</sup> Pano que protege a cabeça, na qual está localizado o ori, onde foi depositado o axé da divindade – *orisà*.

<sup>62</sup> Suporte feito de tecidos na cor branca, para ser utilizado pelas mulheres para proteger os seios e, no caso dos homens, para proteger o tórax.

<sup>63</sup> Essas peças íntimas antigas, que serviram de referência para as indumentárias religiosas afro-brasileiras, podem ser pesquisadas nos acervos de museus, como no Costume Institute, no Metropolitan Museum of Art (Met). Disponível em: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/108997>.

<sup>64</sup> Babalorixá e lalorixá são termos de origem iorubá que se referem a sacerdotes do candomblé. Babalorixá é o termo para o sacerdote do sexo masculino, enquanto lalorixá é o termo para o sacerdote do sexo feminino.

não podemos deixar de mencionar a popularização do uso dos trajes e tecidos que ocorreu por meio da globalização e larga escala de comercialização desses produtos no contexto formal e informal.

Dentro desse amplo universo das roupas usadas por esses religiosos, devemos considerar que são as festas o momento de gala; é nelas que as roupas mais elaboradas são vestidas e exibidas para homenagear as divindades, obedecendo a um código de símbolos e hierarquias, como relatou Hanayrá Negreiros, a partir de sua vivência no Candomblé de ketu. Esse tema esteve presente no curso que ministrou no MASP, em 2020, sobre “Negras maneiras de vestir” no Brasil, a partir da diáspora africana. A pesquisadora, que hoje é uma referência no assunto, nos relatou, a partir de sua experiência no terreiro Redandá, em São Paulo, que:

Nos terreiros de candomblé, existe a divisão comunitária e religiosa entre as pessoas que entram em transe, recebendo em seus corpos divindades: inquices, orixás e cablocos, e as pessoas que não entram em transe, chamadas por equedes ou zamba, tendo como responsabilidade o cuidado com as pessoas que entram, vestir os orixás com seus trajes e a manutenção dos mesmos, cuidar de suas roupas e acessórios, lavar, engomar e passar as roupas, sendo também especialistas em laços e nós, para os adereços de cabeça. (NEGREIROS, 2017, p. 91)

As saias, por exemplo, têm um variável número de anáguas engomadas e de aplicação de fitas em sua barra, que descrevem uma hierarquia dentro da religiosidade, sendo que as mais rodadas e volumosas feitas nos tecidos mais elaborados, só podem ser usadas pelas equedes<sup>65</sup> e *ebômis*<sup>66</sup>. As sete fitas aplicadas nas barras das saias são usadas pelas mulheres com maioria de santo, demonstrando seu papel dentro do terreiro. As mulheres com menos de sete anos de iniciação no candomblé podem usar as saias menos rodadas, com pouco volume e feitas com tecidos mais simples, geralmente por cima do calçolão, geralmente branco. Complementando a indumentária, geralmente são usados, tanto pelas mulheres como pelos homens, os calçados conhecidos com chinelas brancas, abertas no calcanhar e fechadas na sua frente pontuda, uma peça com forte influência dos calçados mulçumanos. São chamados também de *changrim* ou chinelos à mourisca.

As indumentárias de orixás são um dos mais importantes elementos visuais da liturgia religiosa afro-brasileira, criados, concebidos e elaborados para mostrar a devoção e a relação profunda dos adeptos aos deuses (SANTOS, 2020, p. 17). A estética e a visualidade dos trajes, de fundamental importância, seguindo uma

<sup>65</sup> Equede é o nome dado, de acordo com a nação do candomblé, para um cargo feminino de grande valor: o de "zeladora dos orixás". É o equivalente feminino dos ogãs, sendo escolhida e confirmada pelo orixá do terreiro de candomblé.

<sup>66</sup> *Ebômi* é uma palavra iorubá que significa "meu mais velho". É utilizada para designar um adepto do candomblé que já concluiu o período de iniciação (iaô) na feitura de santo.

estrutura específica de cores, nós, laços, símbolos identitários, tornam o ato de vestir-se uma espécie de tradução dos atributos e grandes feitos realizados pelos orixás, enquanto seres viventes, antes de se transformarem em seres divinos, em ancestrais veneráveis.

Figura 11. Indumentária religiosa feita para a divindade Oxum



Foto – Exposição Indumentárias de Axé realizada na cidade de Cachoeira, Bahia, em agosto de 2023  
Fonte da imagem: Compilação da autora, 2023

Portanto, o vestuário do candomblé possui um simbolismo especial, que, além de estético, aponta posição, postura, legitimidade e hierarquia a cada um dos participantes. A estética visual é altamente valorizada e enaltecida, de extrema importância, além de ser portadora da responsabilidade de definir o grupo, a *egbé* e a ritualidade, que se expressam a partir de recursos, materialidades e elementos que colaboram para a personalização da religião afro-brasileira e, por sua vez, do templo/terreiro.

As saias de axé, como definiu Alissan Silva em sua tese e artigos, são aquelas utilizadas por mulheres no espaço/tempo das tradições de seus terreiros, nos quais exercem seus papéis e funções – suas performances – no cotidiano e na liturgia da tradição. A partir de uma peça de indumentária, ela contextualiza, como filha de santo, o que pode significar uma mulher de saia numa Casa de candomblé:

Mesmo que não esteja dançando, as saias são iguais para todas? O que sinalizam possíveis distinções? Por que a saia é rodada? Que saberes e/ou códigos são (re)construídos em torno/ a partir da forma

circular destas saias? A saia que veste o corpo feminino no candomblé, que poderia ser compreendida apenas como uma das peças que compõem um traje religioso tradicional, constitui poéticas complexas do existir, refletidas por estéticas moventes: a saia que, ao girar, prolonga o corpo e estende o movimento – como expressão de uma cosmopercepção ancestral, desenhando, no espaço-tempo, a harmonização do axé e restaurando a tradição. (SILVA, 2023, p. 9)

Por ser uma religião que preza e valoriza a importância da presença feminina, principalmente sob o jugo das matriarcas baianas, as vestes utilizadas por elas merecem destaque nos espaços religiosos. Os tecidos, as texturas, as cores e os adornos dão a identificação dos tipos de festas.

Para festejar Oxalá, é totalmente branco, para Xangô, predomina o marrom e o vermelho, como, nas festas para Oxum, predomina o amarelo e dourado. Orixá feminino, da água doce, das fontes e das cachoeiras, Oxum representa a sensualidade, cheia de trejeitos e profundamente vaidosa, levando nas mãos um pequeno leque (abebé), com o qual se abana, enfeitado de espelhos, no qual se admira. Sua cor é o dourado e o amarelo (OLIVEIRA, 2010, p. 59).

As vestimentas referentes a cada divindade estão ligadas a um universo mítico simbólico de significação, sendo associadas a cores e elementos da natureza. Para compor as indumentárias, além das roupas, é de imensa importância o uso das pulseiras, colares, anéis e brincos, com cores e materiais relacionados às divindades. Nos relatos feitos por Raimundo Nina Rodrigues (1862-1906), estudioso dos costumes dos ex-escravizados e seus descendentes na Bahia, ele assim escreveu sobre o uso das cores nas indumentárias:

As vestes variam de santo a santo. *Oubatalá* requer vestimenta toda branca, com grossas voltas de conta branca, cor de leite, em torno do pescoço e dos pulsos, a modo de braceletes ou pulseiras. *Sangô*, vestimenta branca e vermelha e de voltas de contas brancas e vermelhas alternadas. *Yê-man-já*, contas brancas translúcidas. *Osun*, vestes brancas e contas amarelas. *Ogún*, pulseiras de aro de ferro ou de finas cadeias do mesmo metal e assim por diante para outros santos ou orixás. [...] Este vestuário é tão constante que facilmente se distinguem por ele os iniciados da cada confraria. (RODRIGUES, 1935, p. 75)

Os trajes litúrgicos<sup>67</sup> são usados de acordo com uma hierarquia, em que cada membro obedece a critérios específicos relacionados aos elementos que poderão compor seu traje, sendo possível identificar a posição de cada pessoa, observando o que ela está usando.

<sup>67</sup> Citação que faz parte da exposição permanente de objetos litúrgicos no MAFRO/UFBA, em Salvador, Agosto de 2023.

O traje sacerdotal pode ser usado somente pelo sacerdote ou sacerdotisa. Difere dos outros trajes utilizados no terreiro pelo tratamento dado aos seus elementos constitutivos ou pela disposição destes elementos ou ainda pela inclusão de elementos exclusivos. São elementos distintivos: o uso da bata alongada por fora da saia, do pano da costa sobre o ombro, da saia em bordado Richelieu, do turbante com amarração específica, além do uso de acessórios e insígnias representativos de status e poder.

O traje de orixá, vodun ou inquice, por sua vez, é utilizado por iniciados ou iniciadas de acordo com as tradições de cada nação, durante as cerimônias religiosas. Os elementos que os compõem são variados, dependendo da divindade à qual estão ligados. Tem composição básica o uso de ojá, camisu, bata, pano da costa, saia, calça, torço ou adé. Variados acessórios compõem o traje, todos condicionados à ligação com o orixá. Entre esses acessórios, destacam-se as ferramentas que os iniciados trazem nas mãos.

Figura 12. Colares que compõem os trajes com os nomes das respectivas divindades. Exposição no MAFRO/ UFBA, 2023.



Foto – Manon Salles

Fonte da imagem: Compilação da autora

Em meio a uma tradição secular, houve uma subversão dos modos de vestir a partir do *Bàbálòrisà* Joãozinho da Gomeia (1914-1971), que se intitulou o rei do candomblé. Tata Londirá, como era conhecido João Alves de Torres Filho, através de sua trajetória, trouxe à luz o protagonismo e a importância da figura masculina no candomblé, uma vez que o matriarcado estava em alta na Bahia, e a participação dos

homens estava restrita apenas à iniciação de *iyàwó*<sup>68</sup> de portas fechadas, não havendo visibilidade masculina no candomblé baiano. A partir da década de 1970, ele tornou-se uma pessoa ilustre, famosa e midiática, desencadeando despeito e competitividade com as matriarcas dos templos/terreiros baianos, que, de certa maneira, desejavam ter o mesmo prestígio que Joãozinho da Gomeia (SANTOS, 2021, p. 19), a partir de suas luxuosas indumentárias religiosas.

Muitos afirmam ter sido por ele inseridos no candomblé os tecidos brilhosos, joias e tecidos africanos nas indumentárias religiosas masculinas, devido à sua relação com a costura e confecção do vestuário religioso de seu terreiro, onde priorizava os trajes luxuosos. Tata Londirá foi o primeiro líder religioso afro-brasileiro a levar para uma revista de grande circulação, como era a revista *O Cruzeiro*, os trajes religiosos a partir de seu bom relacionamento com a imprensa, políticos e pessoas famosas.

Figura 13. Joãozinho da Gomeia. Revista *O Cruzeiro*, 1976

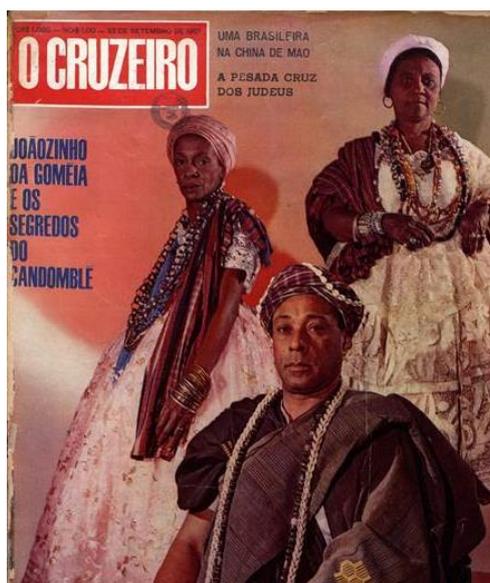


Foto – Revista *O Cruzeiro*, 1976

Fonte da imagem: <https://memoria.bn.gov.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=003581&pagfis=164097>

Em meio a uma repressão histórica aos espaços religiosos dos terreiros, que continua até os dias atuais, as indumentárias são, ainda hoje, objetos/artefatos

<sup>68</sup> *Īyàwó* (em iorubá) é a palavra que designa os filhos de santo que já passaram pela iniciação no candomblé e no batuque, mas que ainda não completaram o período de sete anos.

recriados a partir de uma tradição cultural secular, para estabelecer uma relação entre os planos dos deuses e dos homens.

Os acervos existentes com objetos sagrados nos museus nos dão a possibilidade de, através desses objetos, recontarmos nossa história, muitas vezes fantasiada, apagada ou distorcida. No caso do uso das joias em ouro e prata para compor alguns trajes litúrgicos afro-brasileiros, também conhecidos como balangandãs, tem sido importante recorrer a “Coleção Jóias de crioula” do Museu Carlos Costa Pinto em Salvador, onde essa nomenclatura do período escravagista já foi atualizada para “joias da liberdade” pelo próprio museu. Na “Coleção Jóias Crioulas”, a maior do país, é possível percebermos como o apelo visual em peças grandes e moldadas, principalmente em ouro, representava a ascensão social. A gestora do museu, Simone Trindade, esclarece que muitas escravas<sup>69</sup> “de ganho” recebiam comissão na venda de especiarias, doces, quitutes (como o abará e o acarajé) e guardavam a economia para, primeiro, comprar a liberdade e, depois, sapatos, roupas e joias.

Em palestra realizada no auditório do museu, em agosto de 2023, a museóloga contextualizou a importância das joias durante mais de dois séculos de existência e seu uso nas manifestações religiosas, evidenciando diversas tradições culturais afrodescendentes. Seguindo em sua apresentação, também foi observado por ela que:

No Brasil escravocrata, adquirir um sapato era o primeiro sinal de que uma negra conquistara a liberdade. Em seguida, adornava-se de joias como forma de demonstrar ascensão social e econômica. Esses acessórios surgiram na Bahia durante o período colonial e foram se consolidando ao longo dos séculos XVIII e XIX. As chamadas “joias de crioula” são consideradas símbolo da resistência e de afirmação da identidade das mulheres negras, em especial das negras livres e libertas, que utilizavam as joias como uma forma de expressar ascensão econômica e social, reforçar os laços comunitários culturais e religiosos. Confeccionadas principalmente em ouro, a criação das joias utilizava técnicas altamente sofisticadas, inspiradas ou adaptadas de tradições africanas e portuguesas. Dentre as técnicas mais comuns estavam o trabalho em filigrana, que envolve a criação de delicados desenhos com fios de ouro, e a granulação, que consiste na aplicação de minúsculas esferas de ouro sobre a superfície das joias para formar padrões decorativos. Em uma sociedade marcada pelo racismo e pela escravidão, as joias eram um meio de afirmação de uma posição, tanto no âmbito social quanto religioso.

---

69 A nomenclatura apropriada atualmente é “escravizada”, que já está sendo corrigida por diversas instituições, inclusive no Museu Carlos Costa Pinto. A museóloga Simone Trindade ministrou a palestra: “A joalheria de crioula como registro de uma história ancestral”, que fez parte da programação do curso “Cultura afro-brasileira através das indumentárias e joalheria”, realizado em agosto de 2023 no auditório do Museu Carlos Costa Pinto, em Salvador, Bahia.

Repletos de simbologias, as roupas e os adereços que fazem parte da visualidade e plasticidade das indumentárias religiosas afro-brasileiras são os objetos que, segundo Meneses, denotam características e idiosincrasias de uma cultura, e a natureza física dos objetos materiais traz marcas específicas à memória (MENESES, 1998, p. 90).

#### **2.4 A musealização do sagrado nos terreiros e nas irmandades religiosas**

Considerar a forma como os museus brasileiros atuam frente às tradições culturais afro-brasileiras nos leva a refletir como essas instituições partilham de uma perspectiva distante em relação aos povos indígenas e aos povos africanos, constituídos como o “outro” na formulação da memória nacional.

Em função dessa realidade, temos que considerar os memoriais e museus criados em terreiros de candomblé como exemplos de espaços museológicos que falam sobre si mesmos e rompem com qualquer intermediação sobre a cultura e religiosidade afro-brasileira. Sendo assim, os museus sociais são coerentes com essa realidade, podendo ser entendidos como qualquer iniciativa comunitária que envolva espacialidade, temporalidade e engajamento na preservação da memória (CHAGAS, 2023).

Visando evitar o apagamento de grupos sociais e culturas, o modelo educativo nesses espaços museais tem sido de enorme importância para a proteção e preservação de tradições africanas e afro-brasileiras, já que a liberdade, que é uma conquista, e não uma doação exige permanente busca, como constatou Paulo Freire, em muitas de suas obras.

### 2.4.1 Ilê Omolu Oxum

Reconhecido como o primeiro museu memorial do gênero no estado do Rio de Janeiro, o Museu Memorial Iyá Davina possui um acervo com cerca de 500 itens inventariados e recebe, desde então, a atenção das comunidades tradicionais afro-brasileiras das mais variadas partes do país, além de estudantes, pesquisadores e turistas. A instituição museológica é registrada pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) e se apresenta como uma das únicas opções de museus no município de São João de Meriti, localizado na região metropolitana do Rio de Janeiro, segundo seu curador, Marco Antonio Teobaldo<sup>70</sup>.

Um fato inédito na criação, em 1997, foi reunir, no próprio terreiro, um acervo de objetos sagrados e de uso rotineiro, indumentárias, adereços, fotografias e documentos guardados pela matriarca, configurando-se também como uma importante coleção para pesquisa e preservação da memória dos povos de matriz africana.

Segundo a lalorixá do terreiro, Mãe Meninazinha de Oxum, esta não foi uma tarefa fácil. "Na época, parecia maluquice ter um museu num terreiro<sup>71</sup>, mas conseguimos criar, ainda nos anos 90, um museu dedicado a abrigar uma parte da memória do candomblé a partir da trajetória da nossa família de axé". Ela revela que esse legado faz parte da história e precisa ser tratado com todo o respeito que merece. "Ao longo dos anos, procurei seguir os passos de minha avó materna e também minha mãe de santo, para preservar o nosso patrimônio" (Mundo Negro, 2021). O memorial foi concretizado com a participação solidária do povo do axé e se tornou espaço de visitação pública, com destacada presença de escolares e da comunidade. Hoje possui em exposição permanente, dentro do barracão, uma série de objetos sagrados, devidamente conservados.

Quando pensamos nas práticas educacionais em espaços museológicos, devemos então esperar que os museus evidenciem as questões de representação do outro, através de suas falas e fazeres, como as do vestuário presentes nos rituais de religiões afro-brasileiras. São criados trajes específicos para vários momentos ou funções, evidenciando a importância dos rituais e dos orixás e a sua relação com a escolha dos materiais. Esse saber é transmitido por várias gerações, sendo o espaço

---

<sup>70</sup> O *iyawô* Marco Teobaldo, além de curador do Memorial Iyá Davina, desde 2020, é pesquisador sobre o lugar da memória na comunidade-terreiro no mestrado que está realizando no Programa de Pós Graduação da Escola de Museologia da UNIRIO, tendo cunhado o termo "Museologia de Terreiro", tema de sua pesquisa.

<sup>71</sup> Foi criado no terreiro Ilê Omolú Oxum, em São João de Meriti, Rio de Janeiro, em 1997, e reaberto em 2021, após a pandemia de covid-19.

do terreiro um espaço constante de ensino-aprendizagem e apoio às comunidades do entorno.

A escolha pela denominação “memorial” deu-se em virtude do entendimento de que: “lembrava mais um espaço em constante transformação, em um dinamismo promovido pelo movimento e pela fluidez da memória”, segundo a ialorixá.

Figura 14. Museu Memorial Iyá Davina



Foto – Manon Salles, 2023  
Fonte das imagens: Compilação da autora

Um memorial é espaço em constante transformação e fluidez da memória, que, segundo Pereira, também tem a função social de acolher a comunidade em seus cursos, festas e projetos sociais, para dar pertencimento e autoestima à juventude da comunidade, através da cultura ancestral africana. Ainda segundo a museóloga, “a centralidade de visibilizar narrativas não contempladas nos museus históricos e nacionais e apresentá-las na primeira pessoa integra a pauta dos debates sobre democratização de memória e suas instituições” (PEREIRA, 2017).

Figura 15. Catálogo Moda de Terreiro



Foto – Religiosos do terreiro Ilê Omolu Oxum e objetos sagrados – abebés de Oxum  
Fonte das imagens: catálogo virtual no site do Memorial

#### 2.4.2 Memorial Mãe Menininha do Gantois

“O Candomblé da Bahia traz, na sua história, um amplo movimento de defesa das tradições de matriz africana, com vistas a preservar memórias antigas e ancestrais, e também atualidades, em todas as suas expressões como forma de estabelecer relações com o mundo contemporâneo”.

Ialorixá Mãe Carmen

O texto mencionado acima está na abertura do catálogo *Memorial Mãe Menininha do Gantois* – Seleta do Acervo, publicado em 2010 por iniciativa<sup>72</sup> da Ialorixá Mãe Carmen (Carmen Oliveira da Silva), ciente dos desafios dos espaços sagrados das casas de candomblé em assumir seu lugar social e receber reconhecimento pela sua importância cultural e religiosa.

O terreiro do Gantois foi considerado, desde dezembro de 1985, Área de Proteção Cultural e Paisagística pela Prefeitura Municipal de Salvador (Lei 3.590), sendo tombado como Patrimônio Histórico e Etnográfico do Brasil pelo IPHAN, a partir da portaria 683 de 17/12/1985, pois representa a história da tradição Ketu, na Bahia, devido ao trabalho da grande líder religiosa Mãe Menininha do Gantois, ao modo de vida da comunidade religiosa do terreiro, à sua história e tradição cultural (SILVA, 2010, p. 9).

Seu acervo compreende mais de 500 peças, incluindo documentos, fotografias e coleções museológicas. O memorial é considerado o primeiro espaço museal de cultura afrodescendente da América Latina e possui uma coleção dividida em três núcleos expositivos: o espaço da mulher, Maria Escolástica; o espaço da sacerdotisa, Mãe Menininha, e a ambientação do seu aposento. Sua coleção está classificada em: mobiliário, imaginária, indumentária, objetos de uso pessoal, atributos, louça, documentos e fotografias.

Integrando a política de dinamização e o plano de acessibilidade ao público, o memorial, além de ser aberto à visitação, integra programações externas e internas,

---

<sup>72</sup> O catálogo teve a organização e curadoria do museólogo Raul Lody.

tais como: realização de palestras, oficinas, participação em encontros, congressos e eventos de natureza patrimonial, educativa e sociocultural, além de desenvolver, em conjunto com a Associação de São Jorge Ebé Oxóssi (entidade civil que regula o templo e a instituição), trabalhos sociais para a comunidade do entorno.

Em visita de campo que realizei<sup>73</sup> em agosto de 2023, foi possível conhecer a proposta museológica a partir da valorização do sentido social no estudo de seus objetos, como também observar seus registros, seus documentos e espaços expositivos, como os aposentos da Mãe Menininha do Gantois, seus pertences e objetos religiosos. São vestimentas, joias, utensílios feitos dos mais variados materiais e tantos outros objetos sacralizados por meio de rituais. No segundo andar, estão expostas em vitrines as luxuosas indumentárias e os adornos, usados provavelmente em dias de festas, para saudar as divindades. Em pleno século XXI, o Ilé Ìyá Omi Àse Ìyámasé – Candomblé do Gantois – completou 160 anos de fundação.

Figura 16. Indumentárias religiosas expostas em vitrines no Gantois



Foto – Acervo do Memorial Mãe Menininha do Gantois

Fonte das imagens: Compilação da autora, 2023

<sup>73</sup> O acesso ao Memorial Mãe Menininha do Gantois fez parte das visitas técnicas organizadas no Curso “Estudos nos Acervos Baianos. A cultura afro-brasileira através das indumentárias e joalheria”, por mim organizado em parceria com o Museu Carlos Costa Pinto e a Universidade do Recôncavo da Bahia, e realizado de 9 a 11 de Agosto de 2023, nas cidades de Salvador e Cachoeira.

### 2.4.3 Casa do Alaká – Ilê Axé Opô Afonjá

A Casa do Alaká é uma oficina de tecelagem localizada dentro do terreiro Ilê Axé Opô Afonjá, em Salvador, na Bahia. A casa foi fundada em 2002, mas o fio de sua história começou a ser tramado em 1986. A fiação, contudo, iniciou-se há muitos anos em outro continente. Durante os séculos XIX e XX, havia no Brasil a produção de panos da costa seguindo a mesma técnica africana, em tear horizontal de pedal. Como essa produção não conseguia suprir a demanda local havia uma intensa importação de panos da costa para o Brasil.

Esses tecidos eram fabricados em países da costa ocidental do continente africano, e talvez seja daí que venha seu nome. Chama-se ao pano “da costa” como se dizia dos demais produtos importados da África e que tinham uso popular: sabão da costa, limo da costa, búzio da costa, muito embora a origem de alguns deles tragam ainda controversa. A expressão “pano da costa” tem curso nos estados de Pernambuco, Bahia, Rio de Janeiro e no Distrito Federal, onde se acham os mercados que, com mais intensidade e mais prolongadamente, estiveram em relação com a África (TORRES, 1950, p. 417). A princípio, ao longo do século XX, os panos da costa<sup>74</sup> dos teares tradicionais foram paulatinamente substituídos por tecidos industrializados. Com menos artesãos dominando essa técnica no Brasil e cada vez mais dependendo da importação, os panos tradicionais foram ficando cada vez mais caros. Aos poucos, seu uso ficou praticamente restrito às mulheres com maior poder aquisitivo.

Atenta a esse contexto e sensibilizada por uma viagem que fez à África, Mãe Stella de Oxóssi, então lalorixá do Ilê Axé Opô Afonjá, idealizou um curso de tecelagem tradicional para os filhos do terreiro Como relata Iraildes Maria Santos<sup>75</sup> “seu objetivo era inserir a produção dos panos da costa na casa, para que mais filhas pudessem adquiri-los e usá-los, independentemente de suas condições financeiras”.

---

<sup>74</sup> No contexto das comemorações pelas quatro décadas de sua existência, o Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC) publicou um catálogo realizado por sua equipe técnica sobre o pano da costa, um exercício de resgate da memória de uma instituição criada com o objetivo de preservar o patrimônio cultural baiano, retomando a proposta de uma série de publicações voltadas a pesquisadores, estudantes e interessados em geral, denominadas *Cadernos IPAC*. Disponível em: [https://drive.google.com/file/d/0B3D0pMS8V\\_3sZEpiOXpxNG4yZ00/view?resourcekey=0-D1FYoitXwmTrGDSCZxqBLA](https://drive.google.com/file/d/0B3D0pMS8V_3sZEpiOXpxNG4yZ00/view?resourcekey=0-D1FYoitXwmTrGDSCZxqBLA)

<sup>75</sup> As citações de Iraildes Maria Santos e Norma Alves de Oliveira foram retiradas de uma entrevista realizada por Isabel Franke no dia 26 de abril de 2024. Disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=HNkE66DZgNU&t=2s>.

Além disso, também queria valorizar a tecelagem que já existia no Brasil e estava em vias de desaparecer. Assim, o mestre tecelão baiano Abdias do Sacramento Nobre ministrou um curso para 18 pessoas vinculadas ao terreiro, que foi todo registrado em áudio e fotografias. Contudo, infelizmente, não foi suficiente para instituir a prática no terreiro.

O Projeto Mestre Abdias e a Tecelagem do Pano da Costa, elaborado no ano de 1984 pelo Instituto do Patrimônio Artístico e Cultural da Bahia (IPAC), foi inspirado nos princípios básicos da documentação, divulgação, preservação e produção dos bens tangíveis e intangíveis. Abdias aprendeu a confeccionar o pano da costa com Alexandre Geraldês, seu padrinho. Trabalhava todos os dias e o seu tempo de produção era de seis horas diárias. Confeccionava o pano da costa utilizando o processo original, respeitando os ensinamentos aprendidos; continuava a tecer o pano que seria usado pelas filhas de santo e pelos orixás com o rigor das etapas de execução do mesmo. Trabalhava continuamente por dois ou três meses, tempo de duração para que o produto ficasse pronto.

“É uma tecelagem muito específica, pois vinculada a determinadas técnicas vindas da África e preservadas pelos seus descendentes, uma dimensão imaterial do patrimônio, que se refere a saberes, a modos de fazer e de se relacionar, uma tradição cultural” (MENDONÇA, 2009, p. 11)

Apesar de a tecelagem permitir a criação de vários tipos de peças, os teares da Casa do Alaká produzem apenas três, utilizados nos trajes rituais do candomblé:

- **Pano da costa ou alaká:** pano com tamanho padrão de 80 por 200 centímetros, podendo apresentar outras variações para mais ou para menos, dependendo do orixá, que pode demandar mais ou menos amarrações. Em geral, duas faixas de tecido de 40 centímetros de largura são tecidas e costuradas para se chegar às dimensões finais.
- **Ojá ou torço:** pano com 20 ou 35 por 220 centímetros, que é enrolado na cabeça e utilizado pelas mulheres como um turbante.
- **Filá:** um adereço de cabeça que compõe o traje masculino.

Raul Lody (1995, p. 230) destaca que dois tipos distintos de teares são encontrados para o trabalho dos tecelões e das tecelãs que se dedicam à confecção do pano da costa. O tear feminino é aquele em que a mulher trabalha em pé e o masculino é aquele em que o homem trabalha sentado. O tear de Mestre Abdias, herdado de seu padrinho, possui as mesmas características dos teares encontrados na África Ocidental – em especial na Nigéria, sendo que a técnica desenvolvida é a

mesma. O jacarandá é a madeira que constitui o tear e, segundo o artesão, o tear usado por ele já trabalhava há mais de cem anos.

Figura 17. Pano da costa na Casa do Alaká

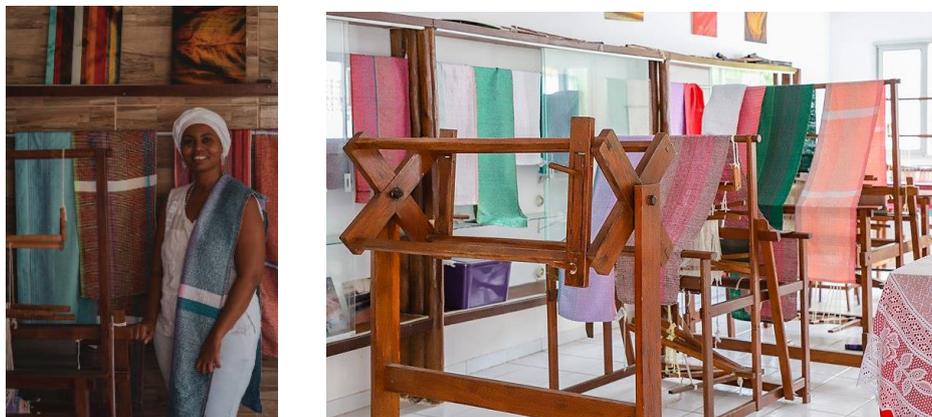


Foto – Mestre tecelã Iraídes Maria Santos e teares da Casa do Alaká

Fonte das imagens: Casa do Alaká/ Instagram

Em 2002, Mãe Stella fez um novo esforço e articulou um projeto para uma nova oficina no terreiro, envolvendo o Instituto Mauá, o Museu do Folclore Edson Carneiro (RJ) e a BR Distribuidora. Dessa vez, a oficina foi pensada especificamente para ensinar os jovens, além de prever a aquisição de teares. Como desdobramento do projeto, no mesmo ano, duas casas de tecelagem foram criadas em terreiros: a Casa do Alaká, no Ilê Axé Opô Afonjá, e a Associação São Jorge Filho da Gomeia, no Terreiro São Jorge Filho da Gomeia, localizado em Lauro de Freitas, Bahia. Nesse contexto, a Casa do Alaká foi idealizada com uma nobre missão: perpetuar uma tradição que é um símbolo de resistência e atravessa culturas, continentes, séculos e gerações.

É no candomblé que o uso do pano da costa está presente no contexto sociorreligioso dos terreiros, como indumentária sagrada, tendo sido reelaborado e adaptado para compor também o traje da baiana. A função sagrada do pano da costa faz dele um elemento de importância fundamental nas representações dos orixás, que são identificadas através das cores e da insígnia de cada divindade. Traduz, também, o respeito diante das divindades ali celebradas, sendo um elemento simbólico repleto

de significado. As cores utilizadas<sup>76</sup> para a confecção do pano da costa estão relacionadas aos orixás, como segue abaixo:

- pano da costa branco – Oxalá, Oxalufã ou Oxaguiã;
- pano da costa vermelho – Xangô ou Iansã;
- pano da costa azul e branco – Oxóssi;
- pano da costa vermelho e amarelo – Ogum;
- pano da costa roxo e branco – Omolu e Nanã.

Figura 18. Pano da costa



Foto – Modos de uso do pano da costa

Fonte das imagens: Heloísa Torres, 1950

Os modos de usar o pano da costa foram ilustrados com desenhos feitos para a tese de doutorado realizada em 1950 por Heloísa Torres, que foi diretora do Museu Nacional, como citado no capítulo 1. Na Figura 18, representa-se, da esquerda para a direita, em cima: 1) saída a passeio com o traje de cerimônia; 2) saída à rua, a serviço, com o traje diário; 3) costas do primeiro. Em baixo, na mesma ordem: 1) modo também de cerimônia, agasalhando mais; 2) pano da costa de mulher que se dispõe a trabalhar; 3) modo de usá-lo em cerimônia do culto orixá masculino. Ao centro (32 a 36), ilustram-se diferentes modos de usar o torso (TORRES, 1950 p. 453).

<sup>76</sup> A partir dos seus estudos, Lody considera que mudanças de cores podem acontecer, a depender da “nação” à qual o Orixá pertence. (Caderno *Pano da Costa* – IPAC p. 25)

#### 2.4.4 Irmandade da Boa Morte

A Irmandade da Boa Morte é uma confraria religiosa afro-católica brasileira, composta exclusivamente por mulheres negras e idosas, comprometidas com o catolicismo e com a religião do candomblé, que, no mês de agosto, tomam as ruas da cidade de Cachoeira, no Recôncavo Baiano, para a encenação de um fascinante ritual religioso. As roupas usadas pelas irmãs, nos três dias principais da festa em louvor a Nossa Senhora da Boa Morte, mostram rituais, marcados por imponentes vestimentas, sendo usada para cada dia uma indumentária diferente.

Na irmandade, são admitidas mulheres somente com idade acima dos 45 anos e delas são exigidas condutas irrepreensíveis, estabelecendo-se um campo hierárquico com base no tempo de vínculo com a instituição. Como requisito para fazer parte da irmandade e ser admitida como “irmã de bolsa”, uma espécie de noviça, como aparece repetidas vezes nas falas das irmãs, a aspirante deve ser negra, ser adepta do candomblé, ter mais de 45 anos, ter fé em Nossa Senhora da Boa Morte e uma boa conduta na sociedade.

A irmandade completou seu bicentenário em 2020, sendo sua trajetória essencial para a preservação das tradições provenientes da diáspora africana. A irmandade é um símbolo de resistência e exemplo de estratégias para a criação e a manutenção de práticas sociais e culturais que combateram a ordem colonial na Bahia e no Brasil.

As vestes da Boa Morte consistem em um repertório de simbologias, reforçando mitos no processo de adoração do sagrado, e se distinguem das utilizadas nas demais confrarias religiosas pela sua singularidade e expressão. Em uma sociedade essencialmente racista, em que o negro era escravizado e coibido de suas adorações, as formas materiais de contestação e de empoderamento eram, assim, canalizadas ao nível do sagrado (CIDREIRA, 2015, p. 60).

No dia 13 de agosto, dia da anunciação da morte de Nossa Senhora, as irmãs vestem-se de branco, pois essa cor é sinal de luto para o povo de santo. Ou também, como nos esclareceu o secretário da irmandade, Sr. Valmir Pereira dos Santos: “o branco simboliza a paz, cor preferida de Oxalá, que também era utilizada para identificar as mucamas, antigas serviçais dos casarões (informação verbal)<sup>77</sup>.”

---

<sup>77</sup> Valmir Pereira dos Santos recebeu-me na sede da Irmandade da Boa Morte, em 12 de agosto de 2023.

Figura 19. Religiosas da Irmandade da Boa Morte em trajes brancos



Foto – Festa da Boa Morte em Cachoeira, Bahia.  
Fonte das imagens: Compilação da autora, 2023

A mescla de rituais próprios do candomblé com algumas singularidades do catolicismo é abordada detalhadamente por Cidreira, no que tange ao aspecto distintivo dessa confraria: “é notório que a simbologia africana dos trajes utilizados pelas adeptas dessa Irmandade é um elemento de identidade considerável, como manifestação étnica e religiosa de uma cultura que aprendeu a congregar astutamente suas tradições e crenças à cultura dominante” (CIDREIRA, 2015, p. 81).

No dia principal da festa, a indumentária religiosa é composta como roupa de gala, com o uso do camisu com bordado Richelieu, saia plissada preta, simbolizando a elevada postura social das escravizadas alforriadas em relação às outras. No ombro é usado o pano da costa, sendo permitido o uso de joias. Para as festividades da noite, são usados trajes com tecidos estampados, como das baianas do acarajé e do samba, simbolizando a alegria. Seus trajes religiosos aliam a expressividade do catolicismo barroco brasileiro com a singularidade dos festejos do candomblé, sendo possível refletir sobre a diversidade na formação da cultura brasileira.

Durante a Festa da Boa Morte, as mulheres da irmandade usam suas joias não apenas para embelezar as participantes, mas também reafirmam uma conexão histórica entre a resistência cultural e a expressão de identidade, essencial para a preservação das tradições afro-brasileiras, assim fortalecendo o elo entre o passado e o presente, mantendo viva a memória das mulheres que, mesmo em condições adversas, encontraram na fé e na cultura uma forma de resistência e empoderamento.

Figura 20. Indumentária religiosa da Irmandade da Boa Morte



Foto – Espaço de exposição das indumentárias na sede da irmandade, em Cachoeira, Bahia.

Fonte das imagens: Compilação da autora, 2023

## **CAPÍTULO 3**

### **PRESERVAR**

### 3 PRESERVAR

Quando realizamos um processo de documentação e preservação de uma coleção de vestimentas, não podemos prever quantas informações e histórias cada roupa pode nos trazer a partir da pesquisa e análise das peças. Nesse momento raro, em que existe a possibilidade de manusearmos cada peça, vemos seus volumes, suas cores, suas manchas, seus bordados, seu avesso, seu estado de conservação e, muitas vezes, partes já desgastadas e deformadas pelo uso, começamos a ter o entendimento de sua importância enquanto documento histórico, que precisa ser bem preservado<sup>78</sup>.

Tendo a peça em mãos, abrimos novas possibilidades na investigação e procuramos conferir de que material foi feita, quem ela já vestiu, como era esse corpo, qual a proposta de cada cor, modelagem ou cada bordado que ela possui. Realmente são muitas as questões a serem levantadas. E, sendo a roupa nossa principal fonte da investigação, temos conseguido responder muitas dessas questões durante o processo de pesquisa.

A busca de informações sobre as indumentárias religiosas e seus adereços textéis, nesse processo de preservação atual, demanda muito tempo investido, como já havia observado Lou Taylor: “a aquisição de competências para a identificação da roupa é um processo de aprendizagem que nunca termina e é um dos verdadeiros prazeres de trabalhar como curador” (2002, p. 12, tradução nossa).

Ao escrever *The study of dress history*, uma referência para os estudiosos da área, a historiadora da roupa e dos têxteis propõe em uma metodologia, etapas que devem ser seguidas, para que seja possível desvendar novas informações sobre uma vestimenta. São elas: a abordagem baseada na análise do artefato; a abordagem baseada na história econômica e social; a abordagem a partir de fontes literárias; a abordagem através de fotografias e filmes; a abordagem etnográfica e a abordagem da roupa a partir da história oral (SALLES, 2015, p. 31).

É interessante e necessário o uso do recurso da história oral, pois além do aspecto estético da peça, que frequentemente encanta o pesquisador no primeiro contato, o resgate de sua importância enquanto cultura material se concretiza quando temos o entendimento de seu uso, seu papel social, cultural,

---

<sup>78</sup> Essa questão foi explorada anteriormente pela autora durante a catalogação da coleção Zuzu Angel e abordada no artigo “Casa Zuzu Angel: a musealização de uma coleção histórica” publicado em 2017 nos Anais do Seminário Moda Documenta Museu, Memória e Design.

político, econômico ou religioso. Precisamos considerar ainda, o uso frequente da transmissão de saberes nos terreiros de candomblé e umbanda através da história oral, visando proteger uma cultura milenar que já sofreu diversas perseguições.

Segundo BRUNO, são muitos os desafios na construção dessa informação museológica:

Portanto, a construção da informação nos museus parte de diferentes estímulos e perspectivas, é organizada mediante diversos procedimentos metodológicos e, uma vez reunida e preservada, pode desempenhar várias funções internas ao processo curatorial museológico e externas em relação a novas possibilidades de acesso público. A construção dessa informação museológica, integrada pelos acervos e por seus respectivos planos de estudos e documentação, tem se tornado extremamente complexa (BRUNO, 2010, p. 173).

### **3.1 Indumentárias enquanto documentos históricos**

Embora a cultura material não seja a única forma de estudo dos objetos nos museus, estudar a roupa permite leituras diversas, muitas das quais só possíveis através de seus métodos e propostas. As indumentárias religiosas afro-brasileiras trazem em si as marcas de suas trajetórias, o fazer ancestral aplicado a elas, os materiais, as técnicas e a modelagem, e são essas questões que muitas vezes abrem caminhos para levantarmos a importância histórica das peças, quando as consideramos como fontes primárias e também importantes evidências para se estudar suas relações socioculturais.

O objeto têxtil, ao ser musealizado, passa a ser visto “em função de seu potencial de testemunho, pelo valor a ele atribuído e pelo que ele pode trazer para a reflexão dos ecossistemas ou das culturas que se deseja preservar” (Desvallés; Mairesse, 2013, p. 70), assumindo a condição de objeto-documento, de evidência material ou imaterial.

Aos nos questionarmos sobre as dificuldades ainda hoje encontradas na documentação dos acervos de vestimentas, seja em instituições públicas ou privadas, precisamos considerar as metodologias, as teorias e os estudos de caso existentes, para que os profissionais que trabalham em museus, memoriais ou instituições possam minimizar suas dúvidas e inclusive perceberem as informações contidas nos artefatos enquanto documento. Ou ponto importante no processo de levantamento de

dados a partir da peça é o uso de uma terminologia a ser entendida por diversos estudiosos hoje e futuramente.

A partir da nossa experiência e prática profissional com trabalhos de documentação realizados em coleções de indumentárias históricas e de moda nos últimos anos, verificamos entre as dezoito peças do Acervo Nosso Sagrado selecionadas para essa pesquisa, algumas que não seria possível a catalogação a partir das referências existentes que são o “Vocabulário básico de termos básicos para catalogação de vestimentas”, (*Vocabulary of basic terms for cataloguing costume*) criado pelo ICOM Costume, segundo eles “para garantir que as informações contidas em cada vestimenta de coleções de artefatos têxteis, fossem registradas claramente em um formato que fosse internacionalmente aceitável”<sup>79</sup> ou o *Tesouro de objetos do patrimônio cultural nos museus brasileiros*<sup>80</sup>, de autoria de Helena Dodd Ferrez. Porém os dois são direcionados a vestimentas de origens eurocêntricas, como também foi o sistema da moda moderna.

Esforços no âmbito internacional vêm sendo feitos, visando a uma melhor documentação de trajes, desde a reunião do International Council of Museums (ICOM – Conselho Internacional de Museus)<sup>81</sup> realizada na cidade de Paris em 1971, quando foi criado um grupo de trabalho dedicado a uma metodologia ou sistema, onde fosse possível abranger todo tipo de coleções de roupas nos museus a partir de suas particularidades enquanto documento museológico. Segundo o conselho, com o desenvolvimento dos sistemas de recuperação de informação, tornou-se, mais do que nunca, necessário examinar a catalogação dos trajes para garantir que a informação contida em cada peça de vestuário nas coleções fosse registrada claramente de uma forma internacionalmente aceitável.

Era necessário algo mais fundamental: a identificação das peças de vestuário para registro e as informações básicas que deveriam ser registradas a partir delas<sup>82</sup>. A nomeação de cada objeto era de extrema importância, mas o vocabulário complexo e

---

<sup>79</sup> O *Vocabulário de termos básicos para catalogação de trajes* está disponível em: <https://costume.mini.icom.museum/publications-2/terminology/>.

<sup>80</sup> Como objetivo, o *Tesouro* proporciona aos profissionais de diferentes formações que integram o corpo de especialistas das unidades museológicas (museólogos, educadores, pesquisadores e outros) e aos usuários que a elas recorrem uma classificação dos objetos/documentos existentes em seus acervos, a definição de cada um deles para auxiliar na sua correta identificação e, finalmente, uma terminologia padrão para nomeá-los.

<sup>81</sup> O ICOM é uma organização não governamental vinculada à UNESCO, criada em 1946 por profissionais de museus, e reúne hoje mais de 40 mil membros em 141 países. Seus objetivos são conservar, preservar e difundir para a sociedade o patrimônio mundial cultural e natural, material e imaterial, do passado e do presente.

<sup>82</sup> O grupo de trabalho realizou reuniões anuais entre 1971 e 1974 e, entre essas reuniões, várias listas e comentários foram distribuídos e compilados. O resultado final foi apresentado ao Comitê na reunião trienal do ICOM em Copenhague, em 1974.

mutável do vestuário significava que esta estava longe de ser uma questão simples. Diante dessa problemática, em 1975, começaram a preparar listas de termos básicos para uso, como nomes padrão de museus, para catalogação.

Atualmente o debate sobre a questão continua presente entre os profissionais que atuam com documentação e informação de coleções de vestimentas em museus e devemos sugerir um olhar atento a novas demandas. Diversos autores vêm se dedicando, nas últimas décadas, a esse trabalho específico dentro do processo de documentação que é a catalogação com o uso de uma terminologia<sup>83</sup> controlada, direcionada a coleções de roupas e objetos têxteis, que fazem parte deste amplo universo do vestir, da moda e da aparência.

Tendo em vista a dificuldade existente nas instituições brasileiras, inclusive quanto à tradução dos termos em inglês, francês, espanhol ou alemão, idiomas usados na catalogação do vestuário pelo ICOM Costume, com imprecisões na tradução para o português, devemos considerar a publicação que foi desenvolvida a partir da conferência Internacional do ICOM, realizada no Brasil em 2013, quando, por iniciativa da Secretaria de Estado da Cultura do Rio de Janeiro, foi feita uma tradução para o português do já citado *Vocabulary of basic terms for cataloguing costume*<sup>84</sup>. Com o lançamento impresso e digital da publicação *Termos básicos para a catalogação do vestuário* foi lançado em 2014.

Devido a complexidade de documentação dos objetos têxteis, de indumentárias e roupas em museus, recorreremos também, nesses processos de catalogação ao *Tesouro de objetos do patrimônio cultural nos museus brasileiros*<sup>85</sup>, de autoria de Helena Dodd Ferrez. Trata-se de uma importante referência teórica, aplicada de maneira mais ampla, quando existe a necessidade de classificar, conceituar e nomear parte considerável dos objetos existentes nos acervos museológicos de diversas tipologias, incluindo o vestuário ou os artefatos têxteis.

Entre as diversas categorias propostas por Ferrez, podemos recorrer, para documentarmos as vestimentas, à categoria 3, "Objetos de uso pessoal", e ao seu desdobramento no tópico 3.1, "Adornos corporais", ou 3.2, "Objetos de auxílio,

---

<sup>83</sup> Nas décadas de 1960 e 1970, Eugen Wüster, a fim de delimitar normas e padrões de usos internacionais, desenvolveu a Terminologia como um campo disciplinar cujo principal objetivo era a caracterização dos sistemas conceituais das áreas técnico-científicas, princípios defendidos pelo engenheiro austríaco na sua Teoria Geral da Terminologia (TGT).

<sup>84</sup> . A proposta do vocabulário criado pelo ICOM está disponível de forma gratuita e online em quatro línguas (inglês, alemão, francês e espanhol), para possibilitar a correta indexação da terminologia do vestuário.

<sup>85</sup> Como objetivo, o *Tesouro* proporciona aos profissionais de diferentes formações que integram o corpo de especialistas das unidades museológicas (museólogos, educadores, pesquisadores e outros) e aos usuários que a elas recorrem uma classificação dos objetos/documentos existentes em seus acervos, a definição de cada um deles para auxiliar na sua correta identificação e, finalmente, uma terminologia padrão para nomeá-los.

cuidados e conforto pessoais”, nos quais encontraremos uma nomenclatura adequada para nomear roupas de uso social, como camisas e saias, mas ainda muito distante de uma nomenclatura específica para compreender a tradição das vestimentas e adereços religiosos na Coleção Nosso Sagrado, de origem afro-brasileira. Para ser possível a catalogação de coleções com objetos sagrados nos diversos museus, foi criada, no mesmo tesouro a seção de número 9, para atender a “Objetos de culto, ritos e crenças”, e seu desdobramento no item 9.3, “Panos e tecidos de uso litúrgico ou ritual” e 9.4, “Vestuário litúrgico e ritual”, nos quais só encontramos referências às peças e artefatos usados nos rituais religiosos do catolicismo.

Na sua nova condição de documento histórico, o objeto têxtil, ao ser musealizado, necessita de uma nomenclatura adequada para a sua descrição, tanto em fichas catalográficas de acervos museológicos quanto em exposições, mas, quando esses objetos envolvem um vocabulário complexo e variável, como é o caso dos trajes religiosos afro-brasileiros, se não usarmos a nomenclatura correta, muitas vezes, prejudicaremos a recuperação das informações, além de descaracterizarmos a coleção e o objeto. Por isso, percebe-se frequentemente a necessidade da criação de tesouros na área de documentação, sempre associados à forma de organização de linguagens documentárias de indexação/recuperação de um domínio específico do conhecimento, que possa atender acervos com essa complexidade.

Esses tesouros podem ser organizados a partir de uma demanda específica, como é o caso de uma coleção de indumentárias e adornos afro-brasileiros, que necessitam de algumas nomenclaturas específicas, que correspondam a sua cultura e história, muitas vezes incompatíveis com nomenclaturas usadas para coleções de roupas sociais catalogadas a partir de uma realidade eurocêntrica.

Essa é uma questão a que os profissionais do Museu da República deverão ficar atentos ao concluir o processo de documentação e disponibilizar cada objeto para visualização em uma plataforma digital, na qual deverá haver a nomenclatura correta, relacionada a sua origem geográfica, ancestral, religiosa, entre outras.

Para a catalogação de um chapéu, por exemplo, ao acessarmos um dicionário bilíngue iorubá-português<sup>86</sup> para procurarmos a tradução para a palavra “chapéu”, encontraremos mais de dez palavras diferentes em ioruba para definir adornos de cabeça, geralmente em função do formato, dos materiais utilizados e do tipo de uso religioso. Ainda devemos considerar, no caso desses objetos sagrados, sua origem de uso e as devidas nomenclaturas em diferentes nações, como: a nação Nagô-kêtu, a nação Jeje, a nação Angola-Congo, por exemplo.

---

<sup>86</sup> Ver, por exemplo, *Dicionário Yorubá-Português*, de Arnaldo Rodrigues Neto, 2020.

Muitas vezes, um só museólogo tem que fazer a documentação de objetos das mais diversas tipologias, como obras de arte, armas, brinquedos, plumária ou coleções de indumentárias, sem que tenha um conhecimento tão amplo para definir a melhor terminologia a ser usada em cada processo de catalogação. Outro problema ocorre quando os termos são mantidos na língua de origem e não é realizado o trabalho de equivalência dessas nomenclaturas<sup>87</sup>. Assim, cabe a cada profissional interpretá-las e, desse modo, uma mesma peça pode ser nomeada de formas distintas.

Diferente dos museus integralmente dedicados aos trajes, ou em um museu histórico, estes são uma dentre muitas outras tipologias de artefatos e podem, por vezes, ficar subsumidos ou subestimados, enquadrados em uma espécie de hierarquia, na qual pinturas e esculturas, por exemplo, seriam mais valorizadas do que itens de indumentária.

A ausência de uma metodologia na descrição de indumentária que possa ser utilizado pelos departamentos de documentação em museus parece ser crítica para o atual estado de inacessibilidade à informação e também de invisibilidade dos acervos. Poderia haver uma plataforma nacional de acesso à informação básica sobre o conjunto de coleções de indumentária em museus brasileiros ou até mesmo sobre indumentárias religiosas afro-brasileiras, que, segundo nosso levantamento, estão presentes em diversas instituições culturais.

No momento atual, as propostas curatoriais vão além do estudo e da classificação das coleções, como em épocas anteriores, para se pautar na **função social do museu** e na **relação do homem com o objeto**, desafio experimentado na realização da nova documentação da Coleção Nosso Sagrado, com roupas que agora, enquanto documentos revelam as escolhas coletivas e individuais, territórios, culturas, hierarquia nas crenças afro-brasileiras e suas práticas culturais.

A partir do momento em que existem diferentes práticas e manifestações culturais oriundas de nações distintas, devemos tomar cuidado para não haver, durante a documentação das peças, um processo de “tradução cultural”, já que os objetos oriundos da cultura africana devem ser catalogados com seus nomes de

---

<sup>87</sup> As traduções mal feitas podem gerar erros na catalogação, pois as adaptações linguísticas são frequentemente feitas no Brasil, que “importou” diretamente as formas vestimentárias de países como a França e a Inglaterra. A palavra “costume”, em inglês, pode ser traduzida atualmente para o português por “figurino”, que também é usada como sinônimo de “traje”. Na alfaiataria, o conjunto de três peças composto de paletó, calça e colete é chamado de “terno”. Já a dupla composta por paletó e calça é chamada de “costume”.

origem, como são chamados nos terreiros ou irmanadades religiosas, geralmente uma nomenclatura relacionada à sua origem cultural.

Para uma documentação correta, devemos, portanto, buscar, por exemplo, usar o termo *filá* (palavra em iorubá) ou *barrete*, e não gorro, para descrevermos o adereço de cabeça masculino com o número de referência 118 (figura 21) muito usado pelos adeptos do candomblé ou da umbanda. Um pano da costa não deve ser descrito como uma echarpe ou um xale, pois é somente pela pesquisa que um objeto utilitário como a roupa torna-se um documento, que, por sua vez, constrói conhecimento.

Outro ponto relevante sinalizado por TORRES (2022, p.38) é que, “embora o tombamento destes objetos tenha sido executado, não há qualquer descrição destes itens”. Atribui-se esta ausência de descrição à metodologia do SPHAN relacionada ao processo de tombamento, cujas práticas ainda não tinham sido regulamentadas na época (Mãe Meninazinha de Oxum et al., 2021; Corrêa, 2014). O inventário detalhado dos objetos só foi requerido dois anos depois pelo diretor do serviço, Rodrigo Melo Franco de Andrade, por meio do Ofício n.º 231, de 10 de abril de 1940.

Além das questões de terminologia, devemos também perceber que indumentárias sagradas demandam outras abordagens em relação a sua conservação e guarda, diversas das realizadas com as coleções de roupas sociais em museus.

Figura 21. Peça do Acervo Nosso Sagrado no Museu da República



Foto – Manon Salles

Fonte da imagem: Compilação da autora, 2024

### 3.2 A catalogação de indumentárias de orixás

Com as diversas lacunas existentes nos processos de documentação de trajes das religiões afro-brasileiras nas instituições, devemos destacar a excelente proposta realizada no Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular, que abriga o Museu de Folclore Edison Carneiro, realizando nos anos 1970, a criação e musealização de diversos trajes do candomblé para que fizessem parte do seu acervo; por isso, não são peças sacralizadas, pois acreditamos que não tenham sido usadas nos rituais religiosos ou doadas por casas de santo.

Acompanhamos, no século XXI, uma diversidade cada vez maior de peças relacionadas ao vestir de alguns segmentos sociais antes invisibilizados, ou tratados de maneira preconceituosa, como os povos originários e os afrodescendentes, fazendo parte de acervos históricos. Por isso, temos que refletir sobre como devemos documentar as indumentárias e os adornos que sejam significativos no contexto social ou religioso desses povos. Ademais, devemos continuar pensando em como fazer essa documentação de forma adequada, ouvindo esses usuários e sua valoração sobre seus objetos sagrados, o que ressalta a importância do Grupo de Gestão Compartilhada, composto por integrantes das casas religiosas que estão auxiliando atualmente os profissionais do Museu da República, durante todo o processo de documentação do acervo Nosso Sagrado, que é muito recente.

Para atender a essas demandas existentes em relação a esse tipo de acervo, podemos trazer a iniciativa do Museu de Folclore Edison Carneiro nos anos 1970, como uma contribuição muito positiva.

Em suas fichas catalográficas, foi possível percebermos importantes informações sobre cada uma das peças que compõem uma indumentária religiosa, registradas há quase 50 anos e que poderão servir atualmente como referência para o processo de catalogação desse tipo de objetos sagrados afro-brasileiros. Destaca-se, principalmente, o uso correto das nomenclaturas e informações necessárias a cada item, pois esses distintivos servem para fixar elementos de maior significação no traje e identificar seus domínios e campo de ação como reforça o museólogo Raul Lody, responsável pela pesquisa e a coordenação deste projeto no Museu do Folclore.

Podemos verificar, em uma das fichas disponíveis na base de dados do museu, como foi documentada corretamente cada uma das partes que compõem a indumentária do orixá Ogum:

Relação de trajes de orixás
77.25.2.a/L
Objeto: Traje de Orixá
Título: Traje de Ogum
Autor: Carlos de Almeida Filho; Célia de Souza Rodrigues
Origem: Rio de Janeiro, RJ
Data: 1977
Material: Metal Dimensões: Ver fichas individuais
Partes componentes: Capacete; Fio de Contas; Espada; Ojá; Saieta; Calçulão; Anágua; Copo <sup>88</sup> (par); Bracelete (par); Pulseira (4); Laço (par)
Descrição: Traje do Orixá Ogum composto de 17 partes, a saber: Capacete; Fio-de-contas; Espada; Ojá; Saieta; Calçulão; Anágua; par de Copos; par de Braceletes; quatro Pulseiras; par de Laços
. Serão catalogadas em fichas individuais.
Associações adicionais: Traje do Orixá Ogum registrado sob os números 77.25.2. de "A" a "L".

<sup>88</sup> Referência a pulseira do tipo copo, que tem um formato mais alongado, envolvendo todo o antebraço.

Figura 22. Traje de orixá Ogum do Museu de Folclore Edison Carneiro



Foto – Traje de Ogum de 1977

Fonte da imagem: Museu de Folclore Edison Carneiro

Entendemos, assim, que o processo de musealização consiste na seleção e na aquisição do objeto, na sua classificação com a nomenclatura correta e na disponibilização de acesso a ele a partir das exposições, sendo esse um processo dinâmico, posto que o objeto museal esteja sujeito a diferentes enquadramentos classificatórios e informacionais, que, muitas vezes, necessitam de uma reparação histórica.

Na ficha criada para a documentação do traje referente ao orixá Omolu, como consta na tabela abaixo, acreditamos que o uso da nomenclatura que é usada pelo povo de santo para seus trajes sagrados foi respeitada, sendo colocado entre parênteses um nome mais usual, para os que não fazem parte dessas religiões, como feito na descrição do Azé (capuz em palha-da-costa), do Mariuô (saieta em palha-da-Costa) e do Brajá (fio de búzios com cabaça).

Relação de trajes de orixás
77.25.5.a/j
Objeto: Traje de orixá
Título: Traje de Omolu
Autor: [s.n.], Célia de Souza Rodrigues, Carlos de Almeida Filho

Origem: Rio de Janeiro, RJ
Data: 1977
Material: Palha; Tecido; Búzio; Conta
Dimensões: Ver fichas individuais.
Partes componentes: Azé; Mariuô; Ojá; Saieta em tiras; Saia; Calçulão; Brajá; Lança; Xaxará; Exim; Anágua.
Descrição: Traje do orixá Omolu composto de Azé (capuz em palha-da-costa); Mariuô (saieta em palha-da-Costa); Saieta em tiras; Saia; Calçulão; Brajá (fio de búzios com cabaça); Lança; Xaxará (espécie de vassoura ritual); Exim e anágua. As partes foram catalogadas em fichas individuais.
Associações adicionais: Traje do Orixá Omolu registrado sob os números 77.25.5.a/j. Compõe o Conjunto de dez indumentárias de orixás do Candomblé, registrado sob os números 77.25.1 a 77.25.10, a saber: 1- Exu; 2 - Ogum; 3 - Oxóssi; 4 - Ossãe; 5 - Omolu; 6 - Xangô; 7 - Oxum; 8 - Iansã; 9 - Iemanjá e 10 – Oxalá.

Figura 23. Traje de orixá Omolu do Museu de Folclore Edison Carneiro



Foto – Traje de Ogum de 1977

Fonte da imagem: Museu de Folclore Edison Carneiro

Como o museu atua para preservar a identidade cultural, deve, sempre que possível, orientar-se também pela nova definição aprovada no encontro do ICOM

2022<sup>89</sup>, de também capacitar-se para receber todos os grupos, sejam quais forem, que estiveram ou ainda estão excluídos por barreiras impostas pelas próprias instituições, sendo acessíveis e inclusivos, fomentando a diversidade e sustentabilidade.

### 3.3 Os artefatos têxteis do Acervo Nosso Sagrado

Ao considerarmos as peças como fonte primária na pesquisa, será a partir da observação detalhada que poderemos levantar algumas questões e hipóteses, através das pistas encontradas, como etiquetas antigas, tipos de costura, composição das fibras, tipos de abotoamentos e botões usados, cores dos tecidos, pontos de desgastes, tipos de bordados e modelagens. Essa metodologia que estaremos usando faz parte de uma investigação pautada na “pesquisa baseada em objetos”, já utilizada em diversos museus e universidades desde o início do século XX, quando a noção de cultura material, aplicada inicialmente às áreas de história e arqueologia, contribuiu para a ampliação das fontes, não mais restritas ao documento escrito.

Com base na compilação de teóricos que nos trazem diversas contribuições ao estudo de objetos a partir da cultura material, como Jules Prown (1994), Igor Kopytoff (1986) José Reginaldo Gonçalves (2002), Lou Taylor (2002), podemos concluir, assim como Andrade (2008), que: “as roupas, assim como qualquer outro objeto pensado e feito por pessoas, têm um sentido físico e outro cultural. Aquelas feitas em tecido, no entanto, são diferentes de outros tipos de objetos porque as propriedades têxteis, usadas aqui como uma ferramenta para interpretação, permitem que as marcas do objeto em seus estados transitórios fiquem impregnadas”.

Em uma pesquisa sobre duas saias afro-brasileiras do Museu do Traje e do Têxtil em Salvador, Monteiro (2012) achou necessário o uso de metodologia semelhante, pois, como aborda na sua justificativa:

Estamos considerando a metodologia “Object Based Research”, pois nos possibilita uma leitura de marcas e sinais existentes, e, a partir dessas “marcas”, os objetos nos contam suas histórias. Jules Prown propôs um olhar para a sociedade a partir do artefato, acreditando que artefatos refletem, direta ou indiretamente, as convicções dos indivíduos e da sociedade que os usaram, fabricaram ou os compraram. A ordem dos passos, segundo ele, deve ser respeitada a fim de evitar a construção de falácias, e o primeiro deles é a descrição, seguido da dedução e especulação. Esse método é

---

<sup>89</sup> “Um **museu** é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade, que pesquisa, coleciona, conserva, interpreta e expõe o patrimônio material e imaterial. Os **museus**, abertos ao público, acessíveis e inclusivos, fomentam a diversidade e a sustentabilidade”. (ICOM, 2022)

detalhadamente explicitado pelo autor, sendo que a exposição a seguir é apenas um resumo das informações encontradas em seu artigo “Mind in matter: an introduction to material culture theory and method” (1982).

O levantamento das características físicas das roupas, ou seja, as atividades de observação e descrição de um artefato, como foram abordadas no primeiro capítulo, não objetiva simplesmente o estudo de sua materialidade. Como explica Prown (1994), o artefato, nos estudos da cultura material, deve ser o meio, o caminho, e não seu fim.

Entre os estudiosos que defendem as pesquisas a partir da análise dos objetos, temos em Meneses (2003) a sugestão de que as fontes, sejam elas orais, materiais ou visuais, não são estudadas e interpretadas para que haja uma maior compreensão delas mesmas, mas sim para que, através delas, chegue-se a um maior entendimento da sociedade. Compreender o lugar de artefatos em certa sociedade é uma tarefa complexa e desafiadora, já que objetos, tais como as roupas, circulam socialmente e podem adquirir diferentes significações em diferentes contextos (MONTEIRO, 2012, p. 22).

Em sua conferência de abertura do IV Seminário Moda: uma abordagem museológica<sup>90</sup>, em 2022, o antropólogo José Reginaldo Gonçalves, abordou brilhantemente os temas antropologia dos objetos, coleções, museus e patrimônio, sobre os quais tem diversos estudos e livros publicados. Ele chamou atenção para a presença dos objetos na nossa vida cotidiana e a sua entrada nos museus. Para o pesquisador, nada mais próximo do nosso cotidiano do que as roupas e os adornos, usados diariamente, que são objetos que circulam na vida social, por meio das categorias ou sistemas classificatórios. A esse respeito, Gonçalves advertiu: “as nossas classificações não são espelhos fiéis do que eles representam; nós classificamos os objetos como se fossem sempre os mesmos. Todo objeto, para ser entendido, tem que ser considerado em relação a uma constelação, um conjunto de relações”.

Essa possibilidade de análise, considerando os objetos como parte significativa da cultura material, foi direcionada para as coleções de vestimentas nas universidades inglesas a partir das pesquisas realizadas pela professora da Universidade de Brighton, Lou Taylor, que, em 2022 publicou *The study of dress history*, livro que se tornou importante referência para esse tipo de investigação, que deve ser feita em diversas etapas. Como defende Taylor: “Identificar corretamente a materialidade das

---

<sup>90</sup> A conferência está disponível no Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=EIJSUEcj-Gk>.

peças e seus detalhes será necessário para uma correta documentação das indumentárias nos museus, como também para o processo de preservação correta desse patrimônio”.

No processo inicial, a observação da peça é fundamental. Podemos, com o uso de lupa, ver de forma aproximada os detalhes e alguns sinais que são indícios para uma localização da época de fabricação, como o respeito às questões religiosas, a escolha dos materiais (naturais ou sintéticos), os tipos de máquina de costura usados para fechar as peças (caseira ou industrial), os tipos de pontos usados nas costuras e a presença de fechamentos diferenciados.

No caso da coleção de objetos sagrados afro-brasileiros examinados para o presente estudo, foi possível constatar que tudo que faz parte das peças e do seu atual estado de conservação (inclusive as marcas de queimaduras nas duas peças afetadas pelo incêndio ocorrido no Museu da Polícia Civil), junto a outras fontes consultadas, como jornais da época, fotografias, livros e artigos, contam uma história.

Para a primeira análise descritiva de cada peça, é necessário tirarmos as medidas e observarmos a modelagem, como também percebermos todas as alterações no tecido, desde manchas a rasgos ou perda de parte da peça. Essas informações são importantes para termos a dimensão do objeto e conhecermos sua feitura. Como os 18 objetos investigados são variados em termos de formatos, materiais e usos, cada um deles foi analisado com cautela.

Em um segundo momento, devemos identificar as costuras presentes em cada peça, ou seja, as junções de dois ou mais materiais por meio de uma sequência de pontos feitos por agulha e linha, lembrando que tais pontos podem ter diversos tipos de tamanhos, formas e entrelaçamentos. As costuras podem ser feitas manualmente ou por diferentes tipos de máquinas. Essa questão é bastante interessante, pois, ao analisarmos o fechamento das peças e o tipo de maquinário usado, podemos fazer uma datação aproximada das vestimentas e dos objetos têxteis que estão sendo investigados. O ponto de costura mais comum é o chamado ponto reto e, para o acabamento das roupas examinadas, foi usada uma “costura rebatida”, também conhecida como “costura inglesa”, para dar um melhor acabamento a peça. Isso indica que essas peças foram confeccionadas, provavelmente, por máquinas caseiras e em décadas anteriores à massificação de outros tipos de máquinas que dão acabamento às costuras, como a máquina de overloque ou galoneira.

Foi também importante confirmarmos essa hipótese levantada, a partir da datação atribuída à peça com número de referência 306, “camisa de Ogum”, usando como fonte o jornal *A Noite*, que, em 1935, estampou foto de homem vestido com a camisa no momento de sua apreensão no terreiro em Madureira (ver Anexo A).

Portanto, é uma peça da década de 1930, assim como a camisa com número de referência 305, que consta no tombamento da coleção feito em 1938.

Outra pista que nos é dada em relação à idade dessas peças é que o material usado como base para prender tiras de *strass* ao tecido é feito de metal, e não de plástico. O plástico começa a ser introduzido fortemente nas vestimentas a partir dos anos 1950/1960. Ainda podemos considerar que essas tiras de *strass* tenham sido colocadas na “camisa de Ogum” para dar certo luxo à peça, no sentido de adoração à divindade, pois esse elemento não tem nenhuma relação com o orixá e, segundo depoimento de Mãe Nilse de Iansã: “os orixás não nos pedem nada, mas sempre vamos oferecer o melhor que tivermos a eles”.

Durante a pesquisa, optamos por fazer a análise e o levantamento dos tecidos e das fibras dos 18 objetos religiosos selecionados, pois, para se preservar um objeto, temos que conhecer sua matéria-prima e o processo pelo qual cada têxtil foi feito para tentar localizá-lo em uma determinada época e contexto. “Estudar tecidos é uma atividade minuciosa e estudar tecidos em museus é um desafio”, como constatou o Prof. Dr. Ronaldo Vasques, engenheiro têxtil, ao concluir uma longa investigação de indumentárias em dois museus históricos, no Brasil e em Portugal.

Sua pesquisa<sup>91</sup> é pioneira no Brasil, pois se dedicou à identificação dos têxteis e sua complexidade, ao analisar a materialidade de bordados, rendas e tecidos e o design de superfície (técnica que cria padrões e estampas para tecidos) em coleções museológicas do século XIX. O pesquisador defende, em sua tese, que: “a conservação dos têxteis, nas suas variadas especificidades, oferece subsídios para uma melhor compreensão dos materiais e estruturas que os compõem, auxiliando a sua preservação, conservação e também a sua catalogação, pela crença na riqueza e na seriedade desta classe patrimonial específica” (VASQUES, 2024).

Nas análises dos 18 artefatos do Acervo Nosso Sagrado, foi possível identificarmos as fibras (naturais em quase todos eles, como o algodão, sendo uma peça em seda), como também as estruturas dos têxteis. A estrutura básica de um tecido plano é feita através do entrelaçamento dos fios em dois sentidos perpendiculares, o do urdume e o da trama. Os tipos de entrelaçamento são criados pela trama, de acordo com o padrão de quantidade de fios que vão ser passados por baixo e por cima. Assim, a forma mais simples de tecer é a “um por um” (1X1), conhecida como tela ou tafetá, em que “cada fio da trama passa alternadamente por cima e por baixo de cada fio do urdume” (PEZZOLO, 2008, p. 153). A quantidade de

---

<sup>91</sup> Após sua pesquisa nos acervos dos dois países, o professor Ronaldo Vasques publicou, em 2024, o livro *Patrimônio têxtil e vestuário – um olhar para os acervos de moda nos museus*.

fios constitui um dos fatores que proporcionam não apenas as qualidades físicas, mas também as diferenças no preço do produto tecido.

A identificação da natureza da fibra, assim como a dos corantes e pigmentos usados no tingimento e a presença de outras substâncias, só é possível de forma definitiva quando realizada em laboratório especializado. Para essa pesquisa, por se tratar de tecidos de simples construção e datados (primeira metade do século XX), foi necessário, para uma primeira análise, somente o uso da lupa.

Verificamos o uso de tecidos sintéticos apenas a capa vermelha que foi realizada com tecido 100% poliéster, sendo o lado direito do material têxtil (parte externa) com fibra 100% poliéster (PES), enquanto o têxtil do lado avesso (parte interna) é malha, ou seja, trata-se de malharia de trama com fibra 100% poliéster. Nos aviamentos, foi possível constatar que o bordado foi feito com paetês pretos de plástico, o que nos ajuda na datação da peça, a partir dos materiais, como uma peça confeccionada após os anos 1960, provavelmente, pois o fio sintético foi introduzido no Brasil pela empresa francesa Rhodia, a partir dessa década. Essas informações foram confirmadas ao acharmos um documento de doação da peça ao Museu da Polícia Civil nos anos 80. Essa peça foi a única doada.

A representação das peças a partir de um desenho técnico é parte importante no processo de documentação de objetos museológicos, pois nos permite “refazer” a peça bidimensionalmente através do desenho técnico, com proporções e medidas observadas, principalmente nas peças já danificadas, cujo manuseio deve ser restrito; sendo assim, a compreensão da construção e as dimensões da peça podem recuperadas através do desenho. Em caso de construção de réplicas, todas essas informações são fundamentais. Para fazermos os desenhos técnicos<sup>92</sup> das peças destruídas pelo incêndio (número de registro 115 e 116), foi necessário recorreremos ao registro de suas imagens realizado pelo fotógrafo Luiz Alphonsus em 1978, pois, pelo estado atual das peças, seria impossível<sup>93</sup>.

Achamos importante fazer uma análise detalhada das peças considerando todos os indícios encontrados; por isso, iremos apresentar uma breve descrição de cada uma delas, mencionando os materiais têxteis, os danos verificados e as respectivas medidas, para que, a partir desses dados, seja possível uma documentação adequada, respeitando a origem e função de cada objeto sagrado. A

---

<sup>92</sup> Os desenhos técnicos foram realizados pelo designer de moda Wendel Soares, a partir de fotografias feitas e encontradas por Manon Salles durante a investigação.

<sup>93</sup> Temos que considerar que não existe, até o momento, uma ficha técnica com todas as especificidades necessárias de cada um dos objetos; portanto, tivemos como recurso o relatório realizado na época da transferência do acervo para o Museu da República em 2020.

seqüência das fichas abaixo se dá em função do número sob o qual elas estão registradas no relatório feito a partir do Termo de doação impresso<sup>94</sup> (Volume I e II), que se encontra no Museu da República.

### 3.3.1 Fichas de análise das peças

O **COCAR** com número de **registro 13** é provavelmente uma peça usada nos rituais religiosos da umbanda, criada para a divindade Caboclo, por isso conhecida como cocar de Caboclo, não havendo registros anteriores. Porém, pode ter sido usada também para o ritual “candomblé de caboclo”. Sendo um adereço de cabeça, foi possível identificarmos os seguintes **materiais**: sua base retangular foi confeccionada em tecido plano em tela ou tafetá com fibra 100% algodão (CO) sobre uma base de papelão, sendo fechada nas extremidades por colchetes de metal. As penas são naturais, de origem animal, e ficam presas na base retangular com costura manual. No tecido, existe ainda purpurina preta colada.

Figura 24. Cocar Número de referência (NR) 13 – imagem frontal da peça e detalhe de danos



Foto – Acervo Nosso Sagrado, Museu da República.

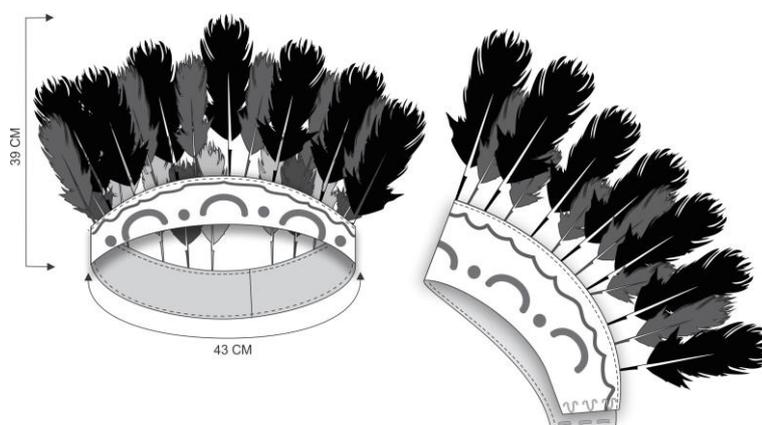
Fonte da imagem: Compilação da autora, 2023

<sup>94</sup> “TERMO DE DOAÇÃO DE BENS MÓVEIS QUE ENTRE SI CELEBRAM ESTADO DO RIO DE JANEIRO, POR INTERMÉDIO DA SECRETARIA DE ESTADO DE POLÍCIA CIVIL INSTITUTO BRASILEIRO DE MUSEUS-IBRAM, POR INTERMÉDIO DO MUSEU DA REPÚBLICA/IBRAM. Data 19 de Junho de 2021. PARÁGRAFO SEGUNDO: Anexo parte integrante indissociável deste termo, contempla relatório com descrição das **(519 quinhentas dezenove)** peças que compõem Coleção Magia Negra acervo de matriz africana), sendo 126 (cento vinte seis) peças tombadas pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional IPHAN, sendo 393 (trezentos noventa três) peças não tombadas”.

Sobre o **diagnóstico de conservação**, podemos perceber que a peça está bastante fragilizada, dificultando, inclusive, o manuseio. O seu **estado de conservação** é regular, havendo a necessidade de higienização e conservação curativa em alguns pontos, devido a manchas no tecido e fragilidade das penas. É preciso providenciar um novo acondicionamento para uma melhor conservação da peça. Os **danos verificados** são amarelecimento, desfiamento, desgaste, perda de tecido, rasgo, furos e sujeira. As penas parecem estar desbotadas.

As **medidas** das peças são: altura da base 21,5 X 15,5 cm, altura da base com as penas 39 cm e largura 58 cm.

**Desenho técnico:**



O **COCAR** com número de **registro 15** também é uma peça provavelmente usada nos rituais religiosos da umbanda, criada para a divindade Caboclo, não havendo registros anteriores, mas pode ter sido usada também para o ritual “candomblé de caboclo”. É um adereço de cabeça, no qual foi possível identificarmos os seguintes **materiais**: em sua base retangular, temos a utilização de dois tipos de tecido, sendo o externo, na cor bege, um tecido plano em tela ou tafetá 1X1, com fibra 100% algodão sobre uma base de papelão, e o interno, na cor preta, em tela ou tafetá 1X1, com fibra 100% linho. O método de construção dos têxteis foi a tecelagem em tear convencional. A peça é fechada nas extremidades por colchetes de metal. As penas são naturais, de origem animal, e ficam presas na base retangular com costura manual e costura a máquina com ponto reto.

Figura 25. Cocar NR 15 – imagem frontal da peça aberta e lado interno com danos

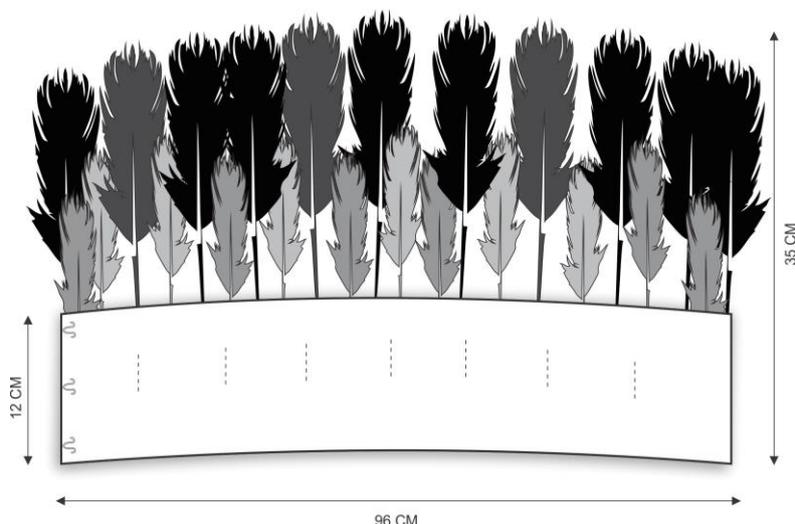


Foto – Acervo Nosso Sagrado, Museu da República.  
Fonte das imagens: Compilação da autora, 2023

Sobre o **diagnóstico de conservação**, podemos perceber que a peça está bastante fragilizada, dificultando, inclusive, o manuseio. O **estado de conservação** é ruim, havendo a necessidade de higienização e conservação curativa, devido a perdas de tecido e fragilidade das penas. É preciso um novo acondicionamento para uma melhor conservação da peça. Os **danos verificados** são sujidades em toda a peça, que apresenta também vários pontos de deterioração, furos, perda de tecido, oxidação nos colchetes de metal, penas com desgastes e soltando-se da base em tecido.

As **medidas** das peças são: altura da base 12,5 cm, altura da base com as penas 44 cm e largura 96 cm.

**Desenho técnico:**



O **terceiro COCAR** do Acervo Nosso Sagrado, com número de **registro 16**, também é uma peça que provavelmente foi usada nos rituais religiosos da umbanda, criada para a divindade Caboclo, não havendo registros anteriores, mas pode ter sido usada também para o ritual “candomblé de Caboclo”. É um adereço de cabeça, no qual foi possível identificarmos os seguintes **materiais**: em sua base triangular, houve a utilização de um tecido plano em tela ou tafetá 1X1, com fibra 100% algodão sobre uma base de papelão, sendo a parte frontal em couro natural. O método de construção dos têxteis foi a tecelagem em tear convencional. As penas são naturais, de origem animal, e ficam presas na base retangular com costura manual e costura a máquina com ponto reto. A peça está bastante fragilizada, oferecendo dificuldade para manuseio.

Figura 26. Cocar NR 16 – imagem lateral da peça e detalhe dos danos

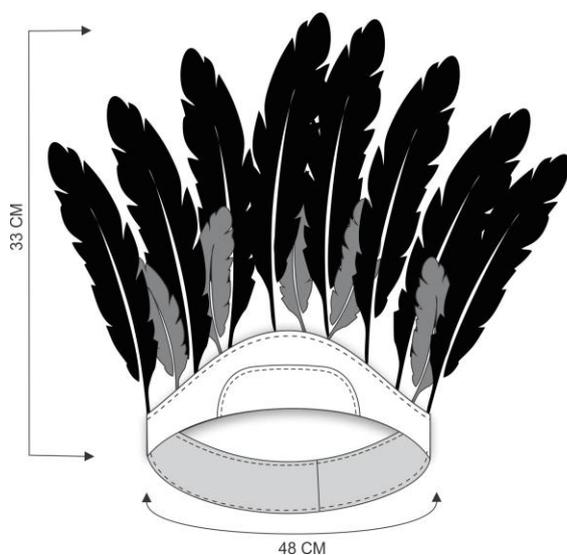
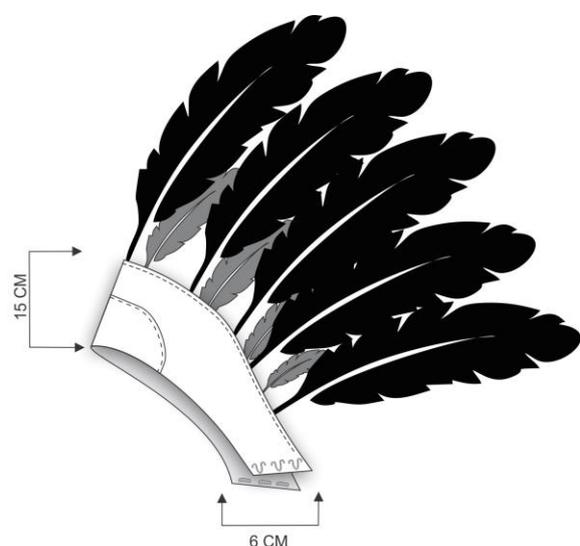


Foto – Acervo Nosso Sagrado, Museu da República

Fonte da imagem: Compilação da autora, 2023

Sobre o **diagnóstico de conservação**, podemos perceber que a peça está bastante fragilizada, dificultando, inclusive, o manuseio. O **estado de conservação** é ruim, havendo a necessidade de higienização e conservação curativa, devido ao desgaste e à extrema fragilidade da peça. É preciso um novo acondicionamento para uma melhor conservação. **Os danos verificados** são sujidades em toda a peça, além de vários pontos de deterioração, furos no tecido, penas desgastadas e soltando-se da base em tecido. Há sinais de ataque por fungo ou traça. As **medidas** das peças são: altura da base 15,5 cm, altura da base com as penas 33 cm e largura 24 cm.

### Desenho técnico:



---

A **CALÇA** (listrada de vermelho e preto) do Acervo Nosso Sagrado com número de **registro 32** também é uma peça usada nos rituais religiosos da umbanda, criada para a divindade Exu, não havendo registros anteriores. É uma peça que faz conjunto com uma camisa de manga longa do mesmo tecido (número de registro 34). Nela foi possível identificarmos o seguinte material: tecido plano, apresentando como tipo de ligamento tela 1x1, com fibra 100% algodão, e tendo como método de construção o tear convencional. Foi realizada costura com ponto reto em máquina caseira e, nos botões, costura a mão. No acabamento interno, utilizou-se costura rebatida (costura inglesa).

Figura 27. Calça NR 32 com detalhes dos danos e botão na braguilha

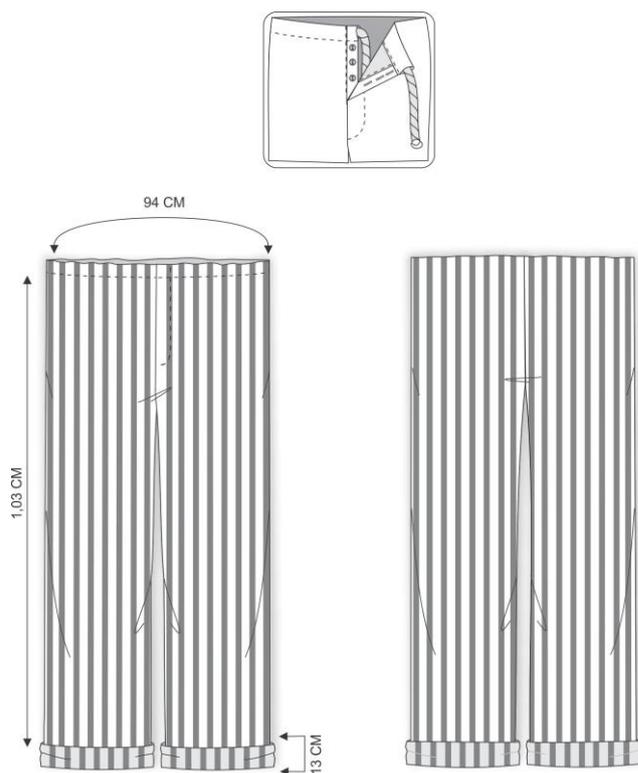


Foto – Acervo Nosso Sagrado, Museu da República

Fonte da imagem: Compilação da autora, 2023

Sobre o **diagnóstico de conservação**, consideramos que a preservação da peça é regular, pois o tecido está com sujidades e com danos. O cadarço localizado no cós apresenta cor bege e está sem ruptura. Os três botões estão inteiros e fixados na braguilha, lugar de origem na confecção da peça. A calça tem barra “italiana”, que não possui alterações na modelagem, apesar de alguns **danos verificados** no tecido, como manchas, rasgos e furos, além de sujidades em toda a peça e algumas áreas com descosimento. O **estado de conservação** é regular, havendo a necessidade de higienização e conservação curativa, devido ao estado da peça. É preciso um novo acondicionamento para uma melhor conservação. As **medidas** são: altura 97 cm e cintura 90 cm.

**Desenho técnico:**



A **CAMISA** do Acervo Nosso Sagrado com número de **registro 33** também é uma peça usada nos rituais religiosos da umbanda, criada para a divindade Exu, não havendo registros anteriores. Foi possível identificarmos o seguinte **material**: tecido plano, apresentando como tipo de ligamento tela 1x1, com fibra 100% algodão, e tendo como método de construção o tear convencional. A costura foi realizada com ponto reto em máquina caseira, notando-se também costura a mão nos botões e guizos. O acabamento interno foi feito com costura rebatida (costura inglesa). A peça possui os seguintes aviamentos: 1 guizo, 5 botões de madrepérola na frente e 1 na manga direita, além de passamanaria preta fazendo o desenho na frente, no lado direito.

Figura 28. Camisa vermelha NR 33 com detalhes das manchas e guizo

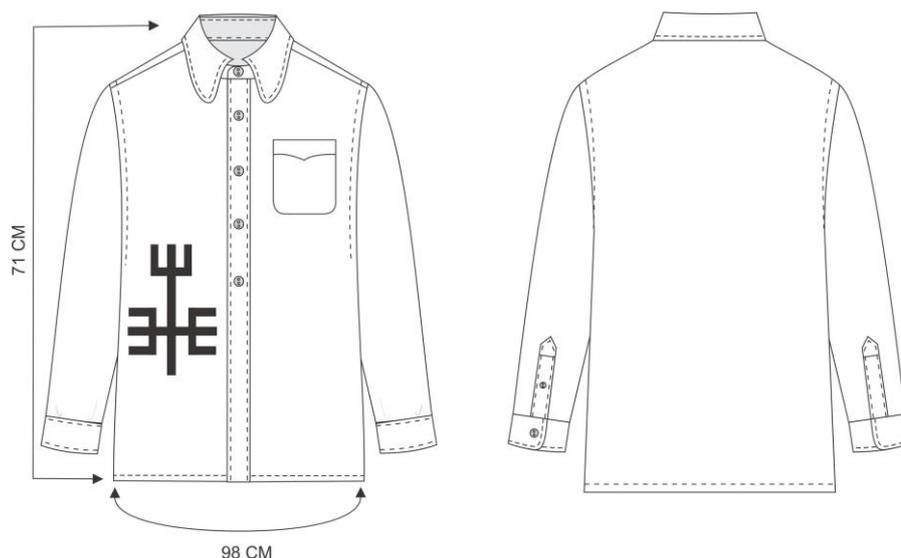


Foto – Acervo Nosso Sagrado, Museu da República

Fonte da imagem: Compilação da autora, 2023

Como **diagnóstico de conservação**, é possível avaliar que o tecido, apesar de algumas manchas e rasgos, apresenta-se, no geral, em estado regular. A camisa possui outras manchas pretas de material indefinido, para cuja identificação são necessários testes e investigações. Os botões estão inteiros e fixados no lugar de origem, faltando somente o do punho esquerdo. Os **danos verificados** foram: sujidades em toda a peça, manchas, rasgos, descosimento em algumas áreas, desgaste, perda de botão, esmaecimento, ataque por insetos e desbotamento. O **estado de conservação** é regular, havendo a necessidade de higienização e conservação curativa, devido ao estado da peça. É preciso um novo acondicionamento para uma melhor conservação. As **medidas** são: altura 71 cm, largura do peito 98 cm e largura do quadril 104 cm. O colarinho tem bico arredondado e a camisa possui abertura de 10 cm nas laterais.

**Desenho técnico:**



A **CAMISA** (listrada de vermelho e preto) do Acervo Nosso Sagrado com número de **registro 34** também é uma peça usada nos rituais religiosos da umbanda, criada para a divindade Exu, não havendo registros anteriores. Foi possível identificarmos o seguinte **material**: tecido plano, com tipo de ligamento tela 1x1 e fibra 100% algodão, tendo como método de construção a tecelagem em tear convencional. A camisa apresenta costura com ponto reto em máquina caseira e, nos botões, costura a mão. No acabamento interno, há costura rebatida (costura inglesa). A peça possui um bolso no lado direito da parte frontal.

Figura 29. Camisa listrada NR 34 – imagem frontal da peça, manga com danos e detalhe da construção do tecido

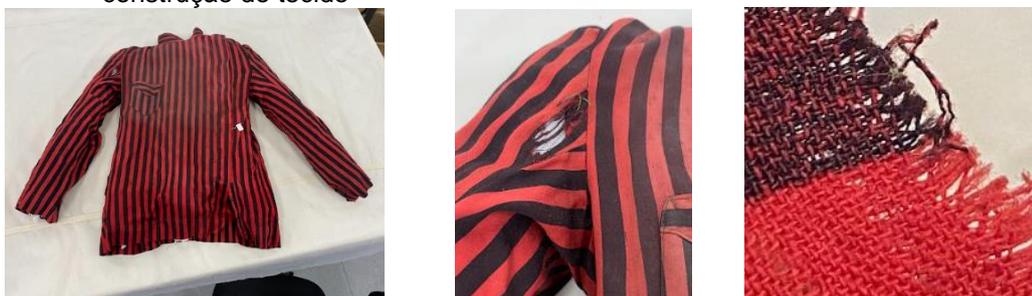


Foto – Acervo Nosso Sagrado, Museu da República

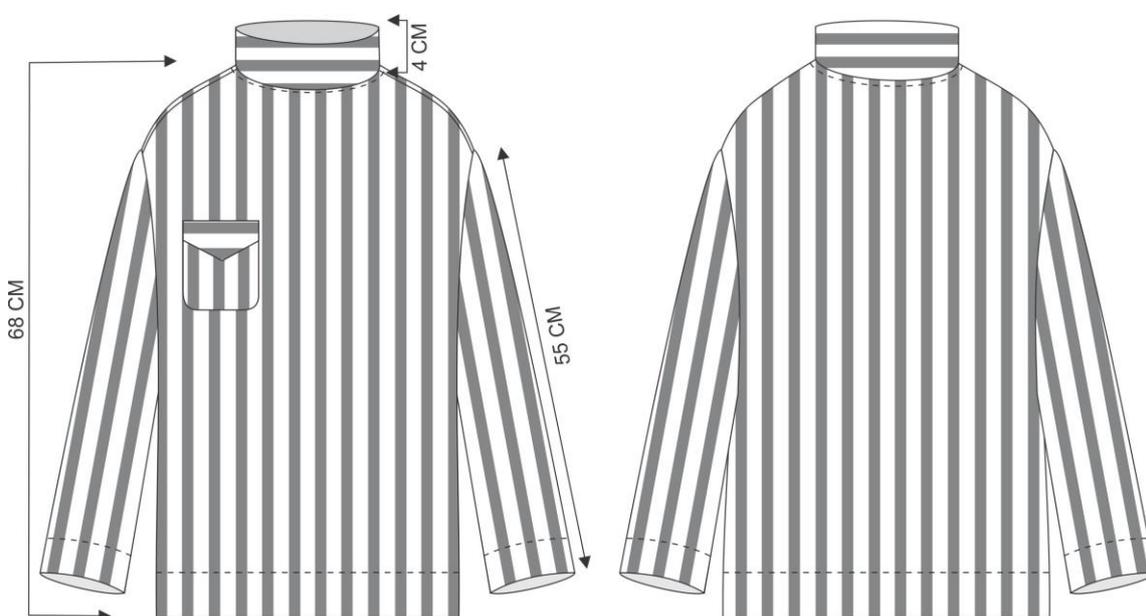
Fonte da imagem: Compilação da autora, 2023

Como **diagnóstico de conservação**, avaliamos que o tecido, apesar de algumas manchas e rasgos, mostra-se, no geral, em bom estado. A camisa apresenta pontos

de esgarçamento do tecido e um dos bolsos está descosturado. O estado de conservação da peça, no geral, é bom, considerando-se o percurso e a datação.

Como **danos verificados** arrolamos: sujidades em toda a peça, manchas, rasgos, algumas áreas com descosimento, perda de costura e ataque por fungo. O **estado de conservação** é bom havendo a necessidade de higienização e conservação curativa, devido ao estado da peça. É preciso providenciar um novo acondicionamento para uma melhor conservação. As **medidas** são: altura 68 cm, altura da gola 4 cm, largura 82 cm e mangas com 55 cm.

**Desenho técnico:**



A **SAIA VERMELHA** do Acervo Nosso Sagrado com número de **registro 35** também é uma peça usada nos rituais religiosos da umbanda, criada provavelmente para a divindade Pombagira ou Exu-Mulher, não havendo registros anteriores. Foi possível identificarmos o seguinte **material**: tecido plano, com tipo de ligamento tela 1x1 e fibra 100% algodão (CO), confeccionado pelo método de construção do tear convencional. A costura foi executada com ponto reto em máquina caseira e a mão. O acabamento interno apresenta costura rebatida (costura inglesa). A peça possui os seguintes

aviamentos: fita preta de cetim e cadarço na cintura. Foi encontrada na saia uma etiqueta de 1.500 réis<sup>95</sup>, dinheiro usado no Brasil até 1942. Esse tipo de indício (selo fiscal de taxação) confirma a datação da peça, que deve ter sido feita no período de 1930 até 1942.

Figura 30. Saia NR 35 – imagem frontal da peça e lado interno com danos e etiqueta



Foto – Acervo Nosso Sagrado, Museu da República  
Fonte da imagem: Compilação da autora, 2023

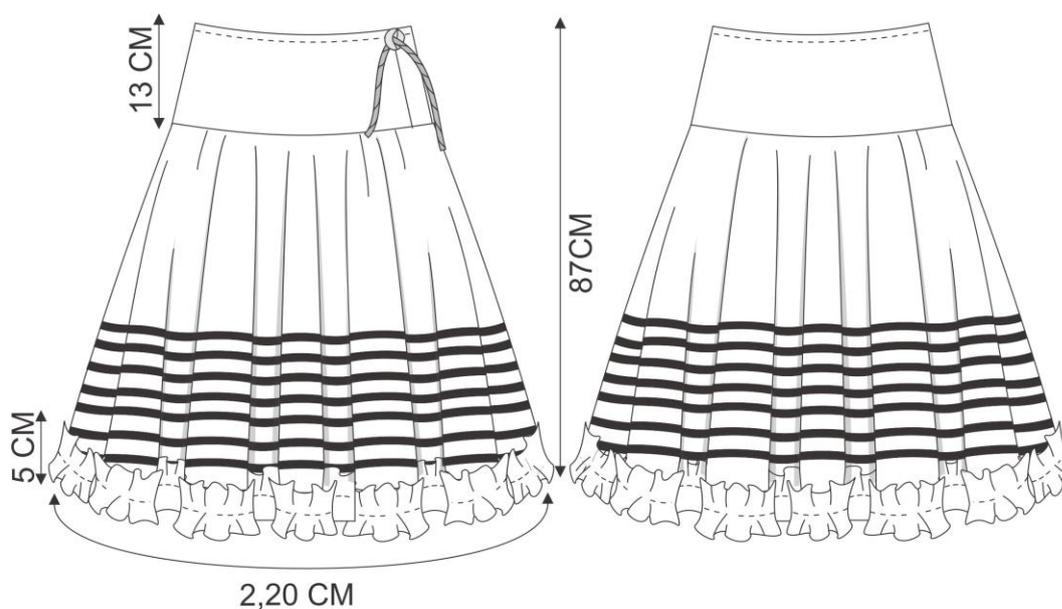
Como **diagnóstico de conservação**, podemos considerar que o tecido, apesar de algumas manchas e rasgos, apresenta-se, no geral, em estado regular. A saia possui muitas manchas pretas de material indefinido, requerendo-se testes e investigações para identificação. Os **danos verificados** foram: sujidades em toda a peça, manchas, furos, rasgos e descosimento em algumas áreas.

O **estado de conservação** é regular, havendo a necessidade de higienização e conservação curativa, devido ao estado da peça. A saia precisa de um novo acondicionamento para uma melhor conservação.

**As medidas** são: altura 87 cm com a pala, cintura 90 cm sem franzir, quadril 112 cm e circunferência da barra da saia de 2,20 cm.

Se observarmos a ficha da mesma saia no relatório feito pela SEPOL, na época da transferência do acervo, vamos perceber alguns centímetros de diferença nas medidas. Além disso, no campo “Materiais”, constam, de forma genérica, “produtos vegetais”, sem especificar que a fibra é de algodão, o que seria mais preciso, pois existem várias fibras e tecidos com matéria-prima de origem vegetal. Outra diferença aparece no campo “Material 2”, em que está escrito o tipo de ligamento, no caso tela, e não outro tipo de material.

<sup>95</sup> A partir de 1833, passou a circular no Brasil o real (versão brasileira da moeda), popularmente conhecido como “réis”, sendo uma moeda que esteve em circulação até o ano de 1942.

**Desenho técnico:**

O **GORRO** do Acervo Nosso Sagrado com número de **registro 36** também é uma peça usada nos rituais religiosos da umbanda, criada para a divindade Exu, havendo registros anteriores em etiqueta de papel com número 173. Foi possível identificarmos o seguinte **material**: tecido plano, com tipo de ligamento tela 1x1 e fibra 100% algodão, confeccionado com o método de construção do tear convencional. A peça apresenta costura com ponto reto em máquina caseira e costura a mão nos búzios. Na parte interna, existe um forro redondo no formato da cabeça. O acabamento foi feito com costura rebatida no tecido do forro interno.

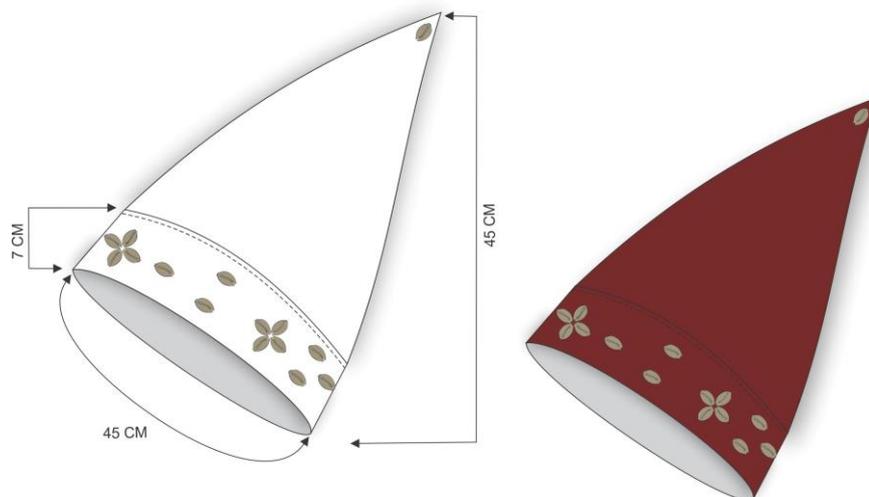
Figura 31. Gorro com búzios NR 36 – imagem da frente e do verso da peça, detalhe do tecido e etiqueta encontrada



Foto – Acervo Nosso Sagrado, Museu da República  
Fonte da imagem: Compilação da autora, 2023

Ao realizarmos o **diagnóstico de conservação**, constatamos que o tecido, apesar de algumas manchas e rasgos, mostra-se, no geral, em bom estado. A peça apresenta externamente sujidade, inclusive nos búzios e partes queimadas (perda de tecido), mas a parte interna está bem conservada e a estrutura da peça também. Os **danos verificados** foram sujidades, manchas, furos, abrasão, desgaste, rasgos e descosimento em algumas áreas. O **estado de conservação** é bom, havendo a necessidade de higienização e conservação curativa, devido ao estado da peça. É preciso um novo acondicionamento para uma melhor conservação. As **medidas** são: altura total 45 cm e altura da barra com búzios bordados 7 cm. Na parte interna, há um forro arredondado para acomodar na cabeça.

Sobre esse adereço de cabeça masculino, que se originou entre os iorubás, na Nigéria, mas que pode ser usada em várias regiões, sua nomenclatura adequada seria **filá**. Em relação a seu uso, pode significar proteção ou respeito. Ainda pode indicar se o homem está solteiro ou casado, dependendo do lado em que é usado. Filá com a ponta virada para à direita significa homem solteiro e filá à esquerda, homem casado.

**Desenho técnico:**

O **GORRO** do Acervo Nosso Sagrado com número de **registro 115** também é uma peça usada nos rituais religiosos da umbanda, criada para a divindade Exu como esta na descrição feita pelo Museu da Policia, mas pode também ter sido feita para a divindade Xangô, por ter, entre suas cores, o vermelho e o branco, não havendo registros anteriores. Foi possível identificarmos o seguinte **material**: tecido plano, com tipo de ligamento tela 1x1, em fibra 100% algodão e tendo como método de construção a tecelagem em tear convencional. A costura foi executada com ponto reto em máquina caseira. A peça contém os seguintes aviamentos: conchas de búzios, miçangas, fita de veludo e pingente de fios de seda (S) preto. O acabamento interno foi feito com costura rebatida (costura inglesa).

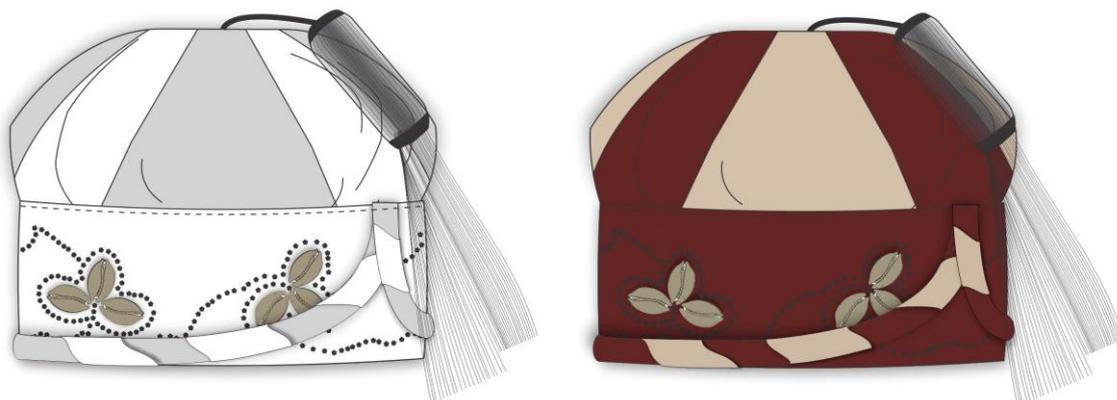
Figura 32. Gorro NR 115 – imagem frontal da peça e lado interno com detalhe de danos



Foto – Acervo Nosso Sagrado, Museu da República  
Fonte da imagem: Compilação da autora, 2023

Nosso **diagnóstico de conservação** é que a peça está bastante danificada e apresenta muitas partes queimadas, o que a torna, inclusive, de difícil manipulação. Os **danos verificados** foram: abrasão, perda de tecido, sujidades, desfiamento, desgaste, queimadura, rasgo. O **estado de conservação** é ruim, havendo a necessidade de higienização e muito trabalho de conservação curativa, devido ao péssimo estado da peça. É preciso providenciar um novo acondicionamento para uma melhor conservação. Quanto às **medidas**, não foi possível realizar a manipulação da peça para fazer a medição. A confecção do desenho técnico foi viabilizada pela análise de fotografia feita em 1978, antes do incêndio, quando a peça estava no Museu da Polícia Civil.

**Desenho técnico** (sem as medidas devido ao péssimo estado de conservação da peça):



---

O **GORRO** do Acervo Nosso Sagrado com número de **registro 116**, em tecido vermelho, bordado na lateral com passamanaria de cor indefinida após o incêndio, fazendo círculos e estrelas, também é uma peça usada nos rituais religiosos da umbanda, criada para a divindade Exu, não havendo registros anteriores. Contém pingente de linha dourada, fixado na parte superior e pendurado lateralmente. Foi possível identificarmos o seguinte **material**: tecido plano, com tipo de ligamento tela ou tafetá 1x1, em fibra de veludo tradicional 100% seda, produzido pelo método de construção do tear convencional. Apresenta costura com ponto reto em máquina caseira e costura a mão. Seu acabamento interno foi feito com costura rebatida (costura inglesa). A peça possui os seguintes aviamentos: linha de costura, passamanaria e pingente de fios de seda.

Figura 33. Gorro NR 116 – imagem frontal da peça e lado interno com detalhe de danos

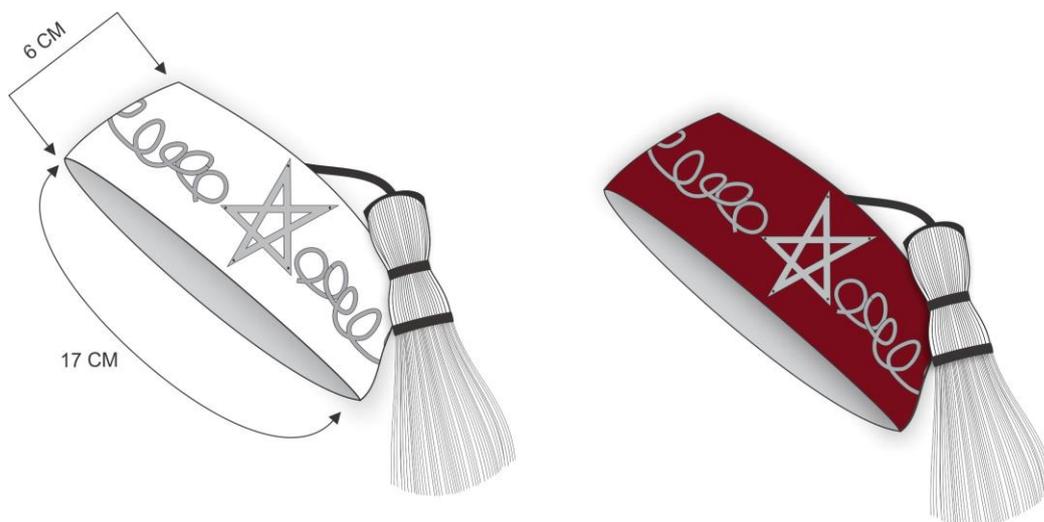


Foto – Acervo Nosso Sagrado, Museu da República  
Fonte da imagem: Compilação da autora, 2023

Pelo **diagnóstico de conservação**, notamos que a peça apresenta várias partes queimadas, com perda de tecido e alteração de cor. Os **danos verificados** foram: abrasão, perda de tecido, sujidades, desfiamento, desgaste, queimadura, rasgo. O **estado de** conservação é ruim. A peça apresenta várias partes queimadas, com perda grande de tecido e alteração de cor, havendo a necessidade de higienização e conservação curativa, devido ao seu estado. É preciso haver um novo acondicionamento para uma melhor conservação. As **medidas** são: altura 6 cm e

largura 17 cm. Foi possível fazermos o desenho técnico a partir de fotografia feita em 1978, antes do incêndio, quando a peça estava no Museu da Polícia Civil.

**Desenho técnico:**



O **TURBANTE** fechado vermelho com detalhe preto do Acervo Nosso Sagrado, com número de **registro 117**, também é uma peça usada nos rituais religiosos da umbanda, criada para a divindade Exu, não havendo registros anteriores. Foi possível identificarmos o seguinte **material**: tecido plano, com tipo de ligamento tela 1x1, fibra 100% algodão e confeccionado com método de construção do tear convencional.

Figura 34. Turbante NR 117 – imagem frontal, costas da peça e tecido com detalhe de danos

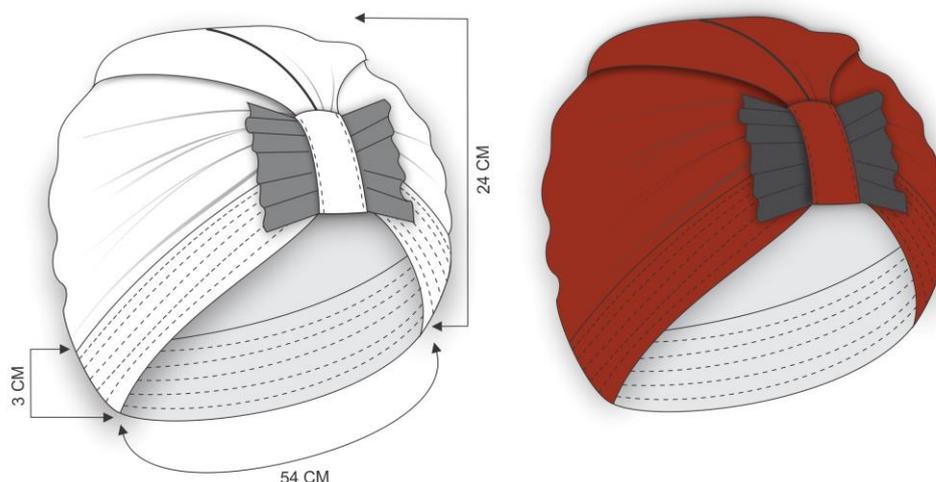


Foto – Acervo Nosso Sagrado, Museu da República  
Fonte da imagem: Compilação da autora, ano 2023

Nosso **diagnóstico de conservação** é que a peça apresenta alguns rasgos e parte do tecido desbotada, além de sujidades, mas sua estrutura está em bom estado de conservação.

Os **danos verificados** foram: sujidades em toda a peça, manchas, rasgos, descosimento em algumas áreas, desgaste, desbotamento. O **estado de conservação** é bom pois a peça apresenta sujeira, rasgos e desfiamento. As **medidas** são: altura 24 cm, circunferência interna 54 cm e barra inferior 3 cm.

#### Desenho técnico:



Sobre o **GORRO REDONDO COM BORDADO** do Acervo Nosso Sagrado, com número de **registro 118**, não há registros anteriores. Nele foi possível identificarmos o seguinte **material**: tecido plano, com tipo de ligamento tela ou tafetá 1x1, fibra 100% algodão, fabricado com o método de construção do tear convencional. A peça apresenta costura com ponto reto em máquina caseira e, nos bordados, costura feita à mão. O acabamento interno foi feito com costura rebatida (costura inglesa). Os aviamentos usados foram: linha de costura, fios de seda trançados e canutilhos. Não conseguimos identificar a que se referem as letras bordadas ELM.

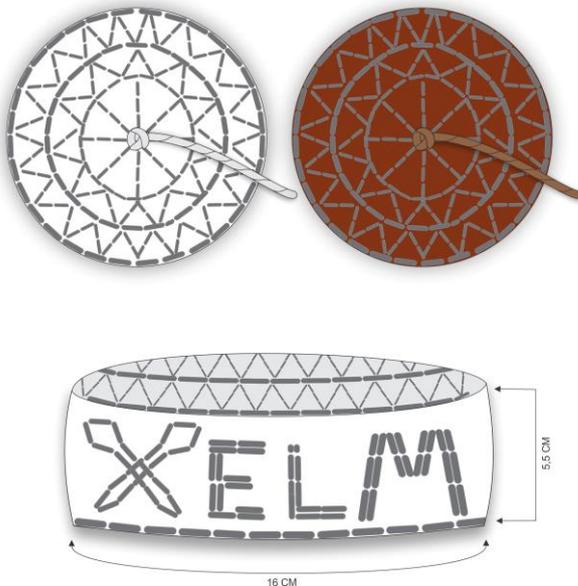
Figura 35. Gorro NR 118 – imagem frontal e superior da peça com detalhe de danos



Foto – Acervo Nosso Sagrado, Museu da República  
Fonte da imagem: Compilação da autora, 2023

Como **diagnóstico de conservação**, avaliamos que o tecido, apesar de algumas manchas, partes rasgadas e perdas de bordado, apresenta-se, no geral, em bom estado. Os **danos verificados** foram: sujidades em toda a peça, rasgos, descosimento em algumas áreas e perda de bordado. As **medidas** são: diâmetro 16 cm e altura 6 cm.

#### Desenho técnico:



No **CHAPÉU DE FELTRO** do Acervo Nosso Sagrado com número de **registro 120**, foi possível identificarmos o seguinte **material**: tecido feltro (Não-tecidos – NT), com trama composta por aglomeração de fibras 100% poliéster (PES).

Figura 36. Chapéu de feltro NR 120 – imagem superior da peça, detalhe de danos e fibras

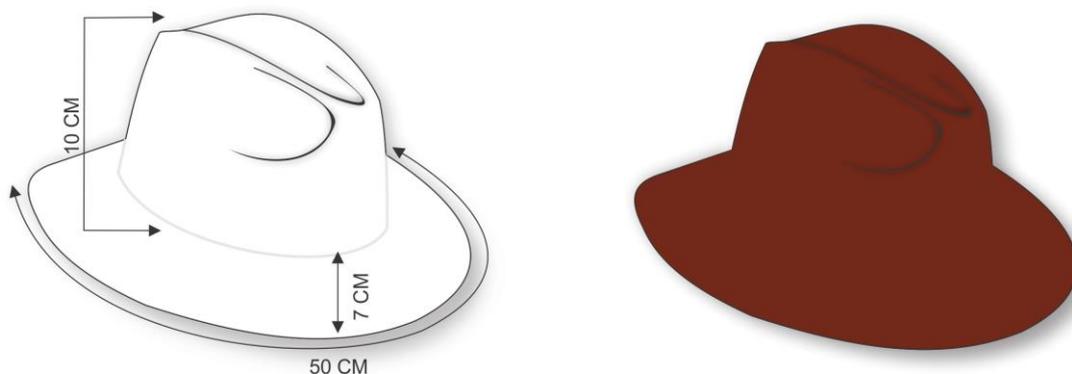


Foto – Acervo Nosso Sagrado, Museu da República  
Fonte da imagem: Compilação da autora, 2023

Ao realizarmos o **diagnóstico de conservação**, constatamos que o chapéu apresenta várias manchas, desbotamentos, furos, mas não está deformado, o que nos leva a avaliar seu estado como bom.

Os **danos verificados** foram: sujidades em toda a peça, manchas, furos, esmaecimento, desgastes. O **estado de conservação** é bom, havendo a necessidade de higienização e conservação curativa, devido ao estado da peça. É preciso haver um novo acondicionamento para uma melhor conservação. As **medidas** são: altura 10 cm, diâmetro da base 50 cm e aba 7 cm.

#### Desenho técnico:



---

O **ADÊ DE IANSÃ** do Acervo Nosso Sagrado, com número de **registro 151**, também é uma peça usada nos rituais religiosos do candomblé, criada provavelmente para a divindade Iansã, não havendo registros anteriores. Embora o item esteja associado a Iansã na catalogação, pode ser também um adê de Oxum, pela tonalidade. Foi possível identificarmos o seguinte **material**: malha de urdume, com tipo de ligamento jacquard, em fibra 100% algodão, fabricada com o método de construção do tear convencional de malharia retilínea. Os aviamentos presentes na peça são: linha de costura, papelão, miçangas, pedraria de plástico e colchete de metal.

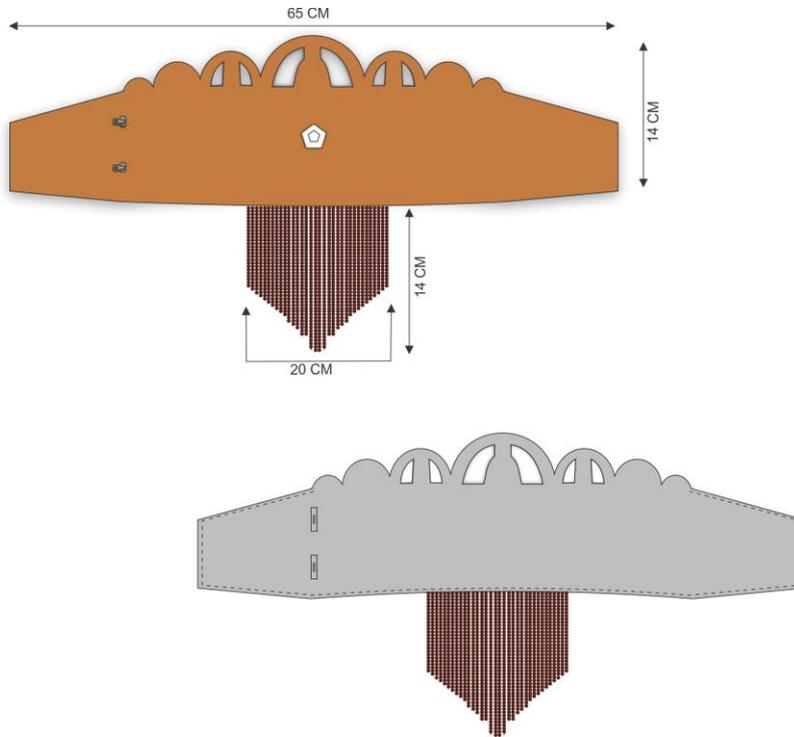
Figura 37. Adê de Iansã NR151 – imagem frontal da peça e detalhe da malha



Foto – Acervo Nosso Sagrado, Museu da República  
Fonte da imagem: Compilação da autora, 2023

Sobre o **diagnóstico de conservação**, foi constatado que o adereço está com boa sustentação, apesar do desgaste da peça e de perdas nos fios de miçangas. Os **danos verificados** foram: sujidades em toda a peça, manchas, vincos, desfiamento, deformação, dobra, oxidação, perda de bordados. O **estado de conservação** é bom, havendo a necessidade de higienização e conservação curativa, devido ao estado da peça. É preciso um novo acondicionamento para uma melhor conservação. As **medidas** são: altura 14 cm, largura 65 cm e altura da franja 14 cm.

### Desenho técnico:



A **CAMISA** do Acervo Nosso Sagrado com número de **registro 305** também é uma peça usada nos rituais religiosos da umbanda, criada para a divindade Exu. Quanto à análise de **materiais**, foi possível identificar que a peça possui tecido plano vermelho com tipo de ligamento tela ou tafetá e fibra 100 % algodão, tendo sido confeccionado com o método de construção do tear convencional. Foram utilizadas costura com ponto reto em máquina caseira e costura a mão. O acabamento interno foi feito com costura rebatida (costura inglesa). A peça possui modelagem reta e recebeu a aplicação de faixas de *strass* com 4 cm de largura na região do peito, indo de uma cava a outra, e também nas mangas, na região dos punhos.

Figura 39. Camisa NR 305 – imagem frontal da peça e detalhe de danos

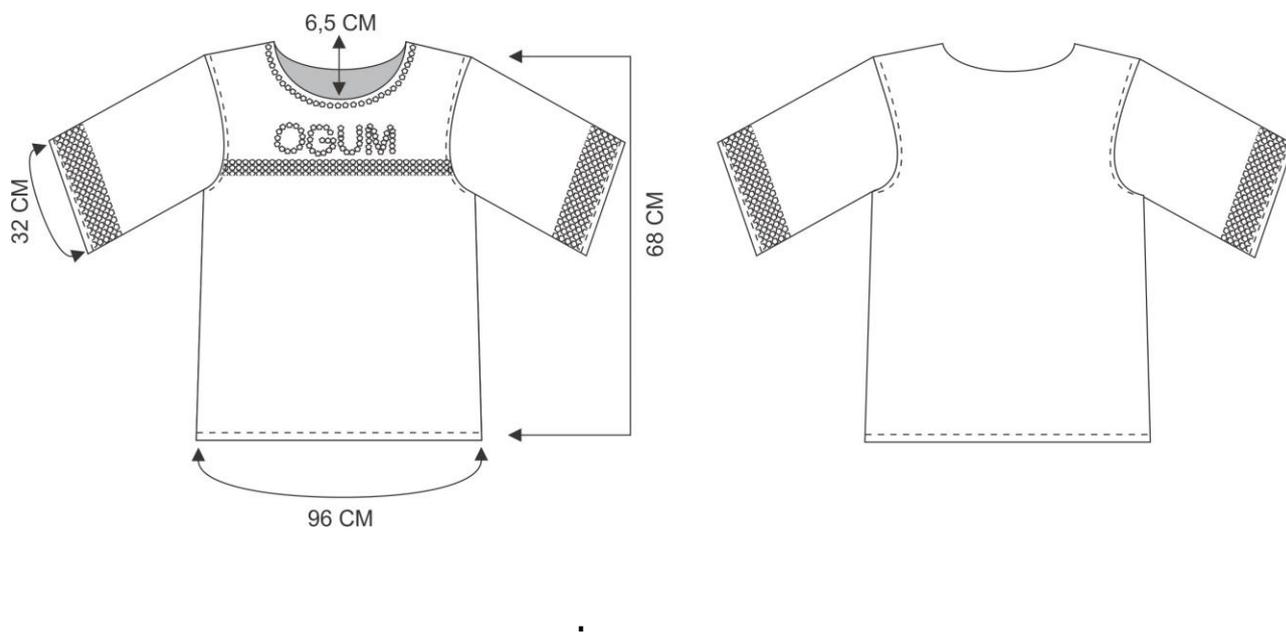


Foto – Acervo Nosso Sagrado, Museu da República  
Fonte da imagem: Compilação da autora, 2023

Ao realizarmos o **diagnóstico de conservação**, constatamos que a peça possui sujidades e manchas, mas manteve sua estrutura. Os **danos verificados** foram: sujidades em toda a peça, manchas, furos, rasgos e algumas áreas descosturadas nos ombros. A faixa de *strass* precisa de reforço em algumas partes, pois está se soltando.

O **estado de conservação** é razoável, havendo a necessidade de higienização e conservação curativa, devido ao estado da peça. É preciso um novo acondicionamento para uma melhor conservação. As **medidas** são: altura 68 cm, largura (cintura) 98 cm, mangas 32 cm e largura da faixa de *strass* 4 cm.

Nessa peça, é muito interessante observarmos a aplicação das faixas de *strass* nas mangas e no peito, pois o uso desse material não faz referência direta ao orixá Ogum. Muitas vezes, nesses trajes eram colocados bordados retirados de outras roupas, com o objetivo de enfeitar, valorizar e criar a melhor indumentária possível para homenagear os seus orixás, como nos disse, em entrevista, Mãe Nilce de Iansã, do Terreiro Ilê Omolu Oxum, no Rio de Janeiro.

**Desenho técnico:**

A **CAMISA** do Acervo Nosso Sagrado com número de **registro 306** também é uma peça usada nos rituais religiosos da umbanda, criada para a divindade Exu. Foi possível identificar, quanto aos **materiais**, que a peça possui dois tipos de tecido em sua construção. O do lado externo é um tecido plano vermelho com tipo de ligamento tela ou tafetá, fibra 100 % algodão, tendo como método de construção a tecelagem em tear convencional. O tecido do lado interno, por sua vez, é bege, plano, com tipo de ligamento tela ou tafetá, fibra 100% algodão e fabricado pelo método de construção do tear convencional. Foram utilizadas costura com ponto reto em máquina caseira e costura a mão. O acabamento interno apresenta costura rebatida (costura inglesa). A peça contém pala interna em tecido na cor bege.

Figura 38. Camisa NR 306 – imagem frontal da peça e lado interno com detalhe de danos

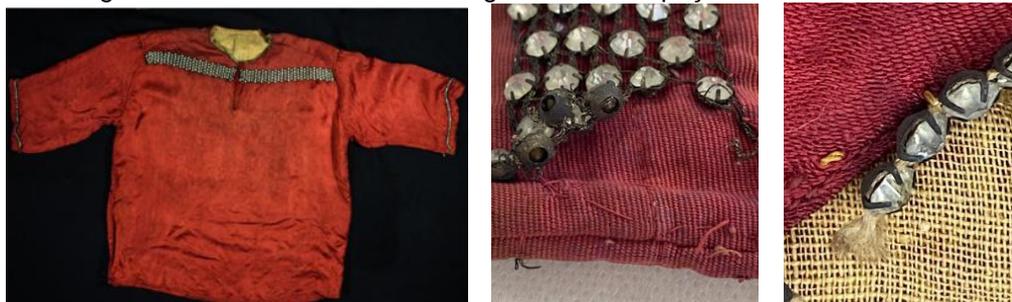
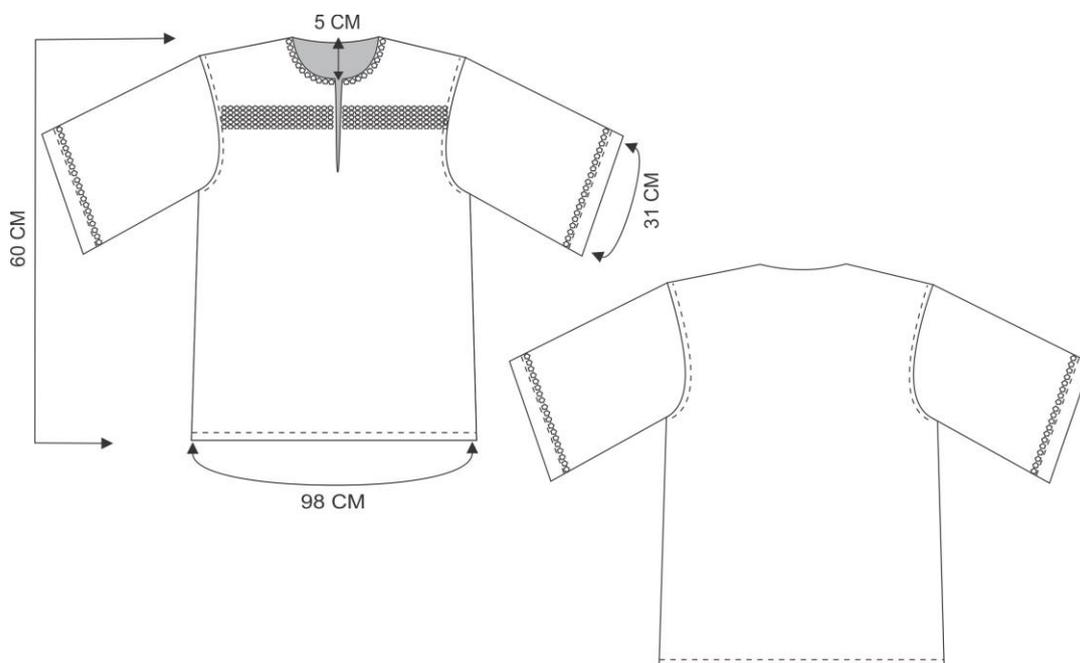


Foto – Acervo Nosso Sagrado, Museu da República  
 Fonte da imagem: Compilação da autora, 2023

Sobre o **diagnóstico de conservação**, verificamos que a peça, de modelagem reta com decote pequeno enfeitado por *strass*<sup>96</sup>, possui mangas  $\frac{3}{4}$  com alguns furos e desgaste no tecido. A camisa, que tem a aplicação de uma faixa de *strass* com 4 cm de largura, indo de uma cava a outra, possui ainda sujidades e manchas, mas manteve sua estrutura. Os **danos verificados** foram: sujidades em toda a peça, manchas, furos, rasgos e algumas áreas descosturadas nos ombros. A faixa de *strass* precisa de reforço em algumas partes, pois está se soltando. O **estado de conservação** é razoável, havendo a necessidade de higienização e conservação curativa, devido ao estado da peça. É preciso um novo acondicionamento para uma melhor conservação. As **medidas** são: altura 60 cm, largura (cintura) 55 cm, mangas 31 cm e largura da faixa de *strass* 4 cm.

Ao observarmos com lupa a aplicação da faixa de *strass*, foi possível identificarmos a sua base em metal, e não em plástico, material atualmente usado na fabricação desse aviamento. Esse detalhe nos ajuda na datação da peça, que provavelmente é anterior aos anos de 1960, quando, de modo geral, os aviamentos (zíperes, colchetes, botões etc.) começaram a ser produzidos em plástico.

#### Desenho técnico:



<sup>96</sup> O termo "strass" se refere a um conjunto de materiais que imitam diamante. Inventadas no século XVIII por Georg Friedrich Strass (1701-1773), as chamadas "pedras de Strass" eram originalmente produzidas a partir de cristal de rocha, mas, no século XIX, começou-se a produzir *strass* a partir de cristal de chumbo e, mais tarde, a partir de polímeros como o acrílico.

A **CAPA** (vermelha) do Acervo Nosso Sagrado com número de **registro 538** também é uma peça usada nos rituais religiosos da umbanda, criada para a divindade Exu, não havendo registros anteriores. Foi possível identificarmos os seguintes **materiais**: no lado direito (parte externa), material têxtil vermelho com fibra 100% poliéster (PES), tendo como método de construção o uso do tear convencional, e, no lado avesso (parte interna), material têxtil malha de trama de cor cinza, com tipo de ligamento malha de trama e fibra: 100% poliéster (PES), fabricada com o método de construção do tear convencional. Estão presentes na peça os aviamentos: linha de costura, guizos, paetês pretos de plástico e viés vermelho. Os bordados são feitos com paetês pretos, formando, no lado direito, o desenho de uma caveira com sete tridentes e, na parte interna, duas cruzes nos bolsos, também bordadas com paetês<sup>97</sup> pretos.

Figura 40. Capa NR 538 – com imagem frontal da peça e lado interno com detalhe dos têxteis



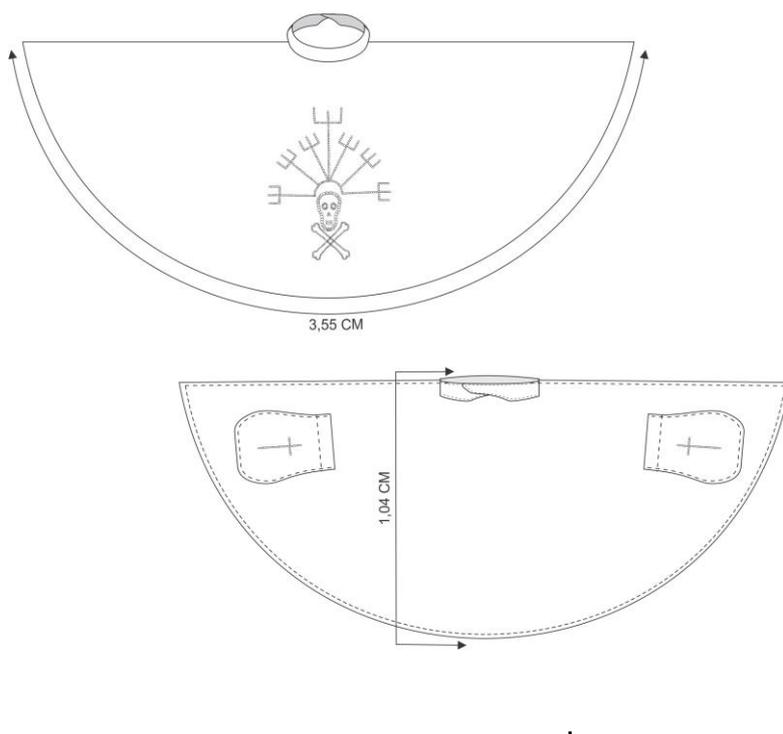
Foto – Acervo Nosso Sagrado, Museu da República  
 Fonte da imagem: Compilação da autora, 2023

<sup>97</sup> Pequenos discos de plástico liso ou sextavado com um pequeno furo no meio, usados para decorar roupas e acessórios. Alguns estudiosos diferenciam paetê de lantejola pelas suas formas: a lantejola teria a borda sextavada e o paetê é totalmente liso. O paetê como conhecemos hoje em dia, em menor tamanho e mais leve, tem raízes no Egito e na civilização do Vale do Indo, na Ásia, que existiu entre 3300 a.C. a 1300 a.C. Lá, costumavam usar discos de ouro, uma alternativa mais leve e luxuosa ao bronze, para decorar roupas; e, no túmulo do faraó Tutancâmon, aberto em 1922, foram encontrados bordados com discos de ouro semelhantes. Nos anos 1920, as lantejoulas e os paetês foram desenvolvidos em metal e, na década seguinte, a partir dos anos 1930, começaram a ser produzidos em gelatina galvanizada, que era significativamente menos pesada do que suas contrapartes de metal. No entanto, as lantejoulas de gelatina derreteriam se fossem molhadas ou muito quentes. Com a difusão dos plásticos em diversos objetos a partir dos anos 1960, o plástico vinílico passou a ser usado na fabricação de paetês e lantejoulas. Esse breve histórico ilustra a importância da identificação do material usado em cada vestimenta ou peça para nos ajudar na datação dos artefatos e suas relações sociais. Informação retirada do site: <https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/a-history-of-sequins-from-king-tut-to-the-king-of-pop-8035/>.

Sobre o **diagnóstico de conservação**, constatamos que a capa é de tecido sintético, pois apresenta um tipo de mancha preta de abrasão, caracterizando o uso de plástico na composição do tecido. Apesar de muito manchada internamente, a peça está sem rasgos ou furos.

Os **danos verificados** foram: sujidades em toda a peça, manchas e ataque por fungo. O **estado de conservação** é bom, havendo a necessidade de higienização e conservação curativa, devido ao estado da peça. É preciso um novo acondicionamento para uma melhor conservação. As **medidas** são: altura 1,04 cm, largura 3,55 cm e distância de 23 cm separando 15 guizos um do outro. Entre os aviamentos, além desses guizos, há outros três em cada ponta da capa. A partir do material com que foi feita a peça, em poliéster, é possível estimar a datação provável de sua criação: após os anos 1960.

#### Desenho técnico:



A **CAPA** (marrom) do Acervo Nosso Sagrado com número de **registro 539** não apresenta registros anteriores. Foi possível identificarmos os seguintes **materiais**: no lado direto (externo), tecido plano com tipo de ligamento tela ou tafetá 1x1, em fibra 100% algodão e confeccionado pelo método de construção do tear convencional, e, no lado avesso, tecido plano com tipo de ligamento tela ou tafetá 1x1 e fibra 100% algodão, tendo como método de construção a tecelagem em tear convencional. Foi

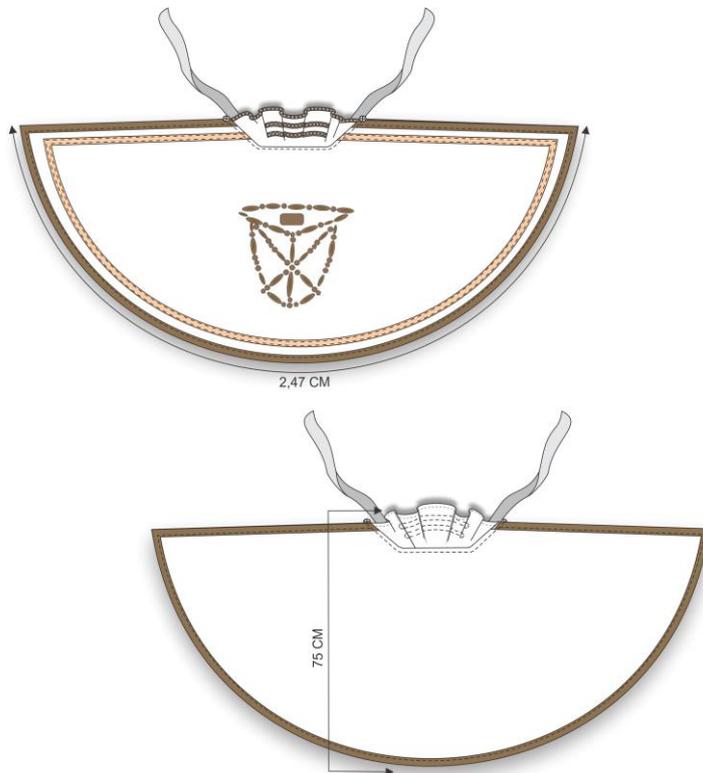
realizada costura com ponto reto em máquina caseira e, nos aviamentos e nos detalhes, costura a mão. O bordado aplicado com costura manual tem referências do estilo *art déco*, usado no Brasil nos anos 1920 e 1930. Muitas vezes, como já comentado, eram utilizados bordados retirados de outras roupas, para “enfeitar” os trajes religiosos.

Figura 41. Capa NR 539 – imagem da frente, do verso, da peça fechada e de detalhe do bordado



Foto – Acervo Nosso Sagrado, Museu da República  
Fonte da imagem: Compilação da autora, 2023

Como **diagnóstico de conservação**, avaliamos que, apesar de estar com algumas manchas, a peça apresenta, no geral, bom estado de conservação. Os **danos verificados** foram: sujidades em toda a peça, manchas, furos que podem ter sido causados por ataque por traça ou fungo, descosimento em algumas áreas, inclusive nos bordados, perda de bordado e desfiamento. As **medidas** são: altura 85 cm, altura da gola 11 cm, extensão da barra 247 cm.

**Desenho técnico:**

A pesquisa realizada nas 18 peças estabelece um testemunho material de objetos sagrados da umbanda e do candomblé que tiveram um percurso tortuoso, ao serem arrancados dos religiosos através de batidas policiais e por muitas décadas guardadas indevidamente no Museu da Polícia Civil, como objetos de crime.

Apesar de documentação existente sobre os itens, como o laudo de vistoria realizado pelo IPHAN em 1996, os relatórios realizados pela Rede de Museus e pelo SEPOL na ocasião da mudança do acervo para o Museu da República em 2021, ainda existem lacunas sobre a materialidade e o histórico de muitas peças. Desde seu dono originário, como também seu uso ritualístico.

Com a caracterização dos materiais que realizamos, foi possível confirmar a datação de muitas peças, cruzando informações sobre as imagens publicadas em jornais no dia da apreensão nos terreiros, os têxteis (a maioria de origem natural- fibra

de algodão), a costura e a modelagem das indumentárias, muito próximas às roupas de uso social da época, como as camisas masculinas de número de referência 33 e 34, provavelmente adaptadas para as giras da umbanda.

Devemos considerar ainda que “o tecido, enquanto item das tradições culturais que têm acompanhado as sociedades desde os primórdios do processo de hominização e com dispersão à escala mundial resultou em distintos indicadores da memória”, como sugere VASQUES (2024. P.35). Inclusive, lembrar que a mistura das fibras não naturais com a fibra do algodão começaram a se misturar no Brasil após 1964, com pesquisas do setor têxtil sobre fibras artificiais e a instalação de empresas estrangeiras, como a DuPont.

Além de suas fibras, a cor do tecido também está relacionada ao enxoval do santo ou orixá e as indumentárias variam de santo a santo. Em seus estudos, RODRIGUES registra a importância das cores em relação aos orixás ou divindades, pois não temos essa variedade no acervo apreendido.

As vestes variam de santo a santo. *Oubatalá* requer vestimenta toda branca, com grossas voltas de conta branca, cor de leite, em torno do pescoço e dos pulsos, a modo de braceletes e pulseiras. *Sangô*, vestimenta branca e vermelha e de voltas de contas brancas e vermelhas alternadas. Osun, vestes brancas e contas amarelas... (RODRIGUES, 1935, P.75).

Em seus estudos, RODRIGUES registra a importância das cores em relação aos orixás ou divindades, como tantos outros estudiosos das religiões afro-brasileiras, aqui citados, mas ao reunirmos os 18 artefatos têxteis, reunidos inicialmente como parte da “ Coleção Magia Negra”, só encontraremos **peças vermelhas**, algumas com detalhe em preto, o que nos leva a questionar sobre o intuito da Policia, ao escolher sempre esta mesma cor, para as indumentárias saqueadas nas festas de candomblé ou da umbanda. Podemos considerar que o vestuário é um documento que revela as escolhas coletivas e individuais, marca territórios, culturas, temporalidades, gênero e posição social ( LINKE. 2013. P.85). E acreditamos então, que escolhas foram feitas.

## **CONSIDERAÇÕES FINAIS**

(...) sem repetição não há música, música é repetição, atabaque é repetição, e sem repetição não há poesia. Vamos repetir, repetir e, de vez em quando, vamos repintar e reinventar e continuar a repetir, que a repetição acende nossa memória e, se há uma memória que precisa ser acesa e acordada, é a do povo afro-brasileiro, denunciando o racismo estrutural, o racismo religioso, que atravessa a sociedade brasileira de ponta a ponta. Temos que repetir incansavelmente...

Mário Chagas

A Coleção Nosso Sagrado constitui um patrimônio cultural que merece toda atenção em termos de documentação, pesquisa, preservação, conservação e restauro; trata-se de uma coleção única, original, sem precedentes; trata-se de um acervo que deve ser conhecido, cuidado, lembrado, estudado e divulgado.

Ao escolhermos um objeto de pesquisa, já estamos direcionando o foco da investigação. Ao invés de elegermos somente um dos artefatos têxteis entre os 519 objetos que fazem parte da Coleção Nosso Sagrado, achamos que a investigação seria mais consistente a partir de todas as indumentárias e adereços têxteis a elas relacionados, para podermos chegar a algumas conclusões sobre o percurso social dessa coleção.

Entendemos que as roupas, quando viram memória, evidenciam trajetórias cotidianas, neste caso, trajetórias de violência e desrespeito, por terem sido retiradas à força dos cultos religiosos afro-brasileiros, sendo destinadas ao Museu da Polícia Civil, como prova de crime. Somente a capa vermelha foi doada a esse museu em 1988, pelo marido da médium Nilza Dias, talvez por ele não saber da origem repressiva da formação daquela coleção Museu da Magia Negra (ver ficha no Anexo D). Devemos também considerar que essas ações foram realizadas repetidamente, durante muitas décadas, em diferentes regiões da cidade, abrangendo sua periferia.

Portanto, quando analisamos o conjunto das peças, podemos fazer uma avaliação sobre qual era a intenção da polícia em reunir somente indumentárias com tecidos vermelhos em seus acervos. Das 18 peças investigadas, 16 foram feitas com

têxteis vermelhos e algumas possuem detalhes em preto ou branco. Somente uma capa é marrom (será essa sua cor original ou está desbotada?) e o adê atribuído a lansã não é amarelo. Será que um dia foi e desbotou? Onde estão as indumentárias amarelas de Oxum, já que existe, na coleção, um adê de Oxum, uma coroa em metal?

Após a análise minuciosa das peças, concluímos que a maioria é oriunda da umbanda, sendo que foram excluídas dessa “coleta policial” as roupas brancas, os bordados em Richelieu nos camisas e tantas outras peças representativas dessa religião. Foi importante conhecer, ao longo da pesquisa, acervos de trajes religiosos afro-brasileiros em diversas coleções e instituições para percebermos a riqueza desses trajes e concluirmos que parte significativa deles foi excluída dessa coleção. Temos somente roupas vermelhas, a maioria usada por homens, em religiões pautadas no matriarcado.

A pergunta que nos fazemos é: onde estão as saias rodadas, que fazem parte desses rituais? Onde está a beleza dos trajes religiosos afro-brasileiros no Acervo Nosso Sagrado?”.

O vermelho é usado nos trajes das divindades Ogum ou Exu, além de outras divindades, o que justifica haver peças dessa cor, mas, intencionalmente, as belas indumentárias de outras cores foram excluídas na “coleta policial”. A antropóloga Yvonne Maggie reforça a tese aqui levantada, sobre a escolha somente dos trajes vermelhos recolhidos pela polícia, quando sabemos que existe uma variedade de cores, bordados e estampas, já no período da primeira metade do século XX, usada nos trajes do candomblé e da umbanda. A intenção foi associar o vermelho a Satanás e a tudo de pejorativo que ele representa, pois, segundo Maggie, “esta representação de Exu é típica da influência do cristianismo nos cultos afro-brasileiros. Embora o Satanás do cristianismo seja descrito como uma entidade indesejável expulsa do paraíso, Exu, nos cultos afro-brasileiros, é retratado como uma espécie de embaixador dos homens na corte dos orixás.”

Outra questão interessante que podemos levantar quando analisamos o conjunto das indumentárias é que, apesar do matriarcado ser uma tradição no candomblé, somente duas peças são de uso feminino no acervo, sendo elas a saia vermelha com fitas pretas (número de registro 35) e o adê (numero de registro 151). Todas as outras vestimentas e os adereços de cabeça eram usados por homens. Essa é outra questão que poderá ser futuramente investigada, a partir de matérias publicadas nas primeiras páginas dos jornais, exaltando a ação de aprisionamento dos religiosos, confirmando como a imprensa era conivente com as ações policiais (ver Anexo A).

Proponho ainda que as nomenclaturas estejam de acordo com os objetos documentados, respeitando sua origem e manifestação religiosa, e que haja o uso de uma terminologia que seja entendida por diversos estudiosos hoje e futuramente (ver Anexo E)

Do Museu Real ao Museu Memorial Iyá Davina, existe um percurso de lutas e transformações nas formas de musealização da cultura afro-brasileira. As primeiras experiências museais foram elaboradas em um contexto escravista e as relações sociais hierárquicas produziram efeitos sentidos até o presente. Ao deslocarem o foco do colecionamento para a positivação de suas memórias e legados, as culturas de terreiro têm tensionado os modos de ser, de expor e de perpetuar com os quais os museus vêm operando ao longo dos séculos.

Essas transformações não somente comportam necessárias revisões no âmbito narrativo ou discursivo, mas também implicam a necessidade de revisão permanente das práticas institucionais dos museus instituídos e mantidos pelo Estado, além daqueles da esfera privada.

Inegavelmente, nas últimas décadas, o campo museal brasileiro pluralizou-se e novos agentes de direito entraram em cena na esfera pública. O caso do Acervo Nosso Sagrado é emblemático pelo modo como a sociedade civil pode produzir rasuras quanto ao tratamento historicamente dado às referências culturais afro-brasileiras. Em cena, uma transformação significativa: de objetos testemunhas de crimes, os bens passam a ser reivindicados como objetos culturais representativos de uma matriz formadora da sociedade nacional.

A função educativa dos museus, portanto, assume novo lugar: de espaços promotores do racismo e do preconceito, os museus são instados a atuarem como instâncias de educação antirracista e palcos do exercício pleno da cidadania.

Como disse Tata Luazemi (Pai Roberto Braga):

“É tratar os objetos com carinho, como se cuida da nossa Mãe, como se cuida dos nossos parentes, dos nossos pais” e, ainda mais, “é cuidar com preservação, pra lá na frente o povo poder olhar e ver: olha a herança que os nossos mais velhos, os nossos antepassados deixaram”.

## **REFERÊNCIAS Bibliográficas**

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Regina. **A fabricação do imortal**: memória, história e estratégias de consagração no Brasil. Rio de Janeiro: Lapa: Rocco, 1996.

ABREU, Regina. Memória, história e coleção. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 28, p. 37-64, 1996.

ADOLF, Sérgio P. O simbolismo das cores no candomblé de Congo-Angola. *In*: . **Blog Mbanza Kongo**. Acesso em 03 jul. 2024. Disponível em: [mbanzakongo.blogspot.com.br/2010/06/o-simbolismo-das-cores-no-candomble-de.html](https://mbanzakongo.blogspot.com.br/2010/06/o-simbolismo-das-cores-no-candomble-de.html). Acesso em: 03 jul. 2024. .

AGOSTINHO, Michele de Barcelos. O Museu Nacional do Rio de Janeiro entre a escravidão e a liberdade. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, Nova Série, v. 30, p. 1-23, 2022. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/anaismp/article/view/195841/189130> Acesso em 17/07/2023. Acesso em: 22 mar. 2024.

ANDRADE, Rita M. de. Roupas e tecidos: notas sobre moda e cultura material. *In*: SEMINÁRIO NACIONAL DE PESQUISA EM CULTURA VISUAL, 1., 2008, Goiânia. [Anais]. Goiânia: FAV UFG, 2008. p. 1-14.

ANHESINI, Célia M. J.; QUEIROZ, Fernanda. **Terminologia do vestuário**. Ed. trilingue. São Paulo: SENAI, 1996.

BARROSO, Gustavo. Museu ergológico. **Anais do Museu Histórico Nacional**. Rio de Janeiro, v. 3, p. 433-453, 1942.

BENARUSH, Michelle Kauffmann. (Organizador ) **Termos básicos para a catalogação do vestuário**. Publicado por FUNARJ, Rio de Janeiro, 2014.

BRAGA, João; PRADO, Luís André do. **História da Moda no Brasil - Das influências como autorreferências**. São Paulo: Pyxis Editorial, 2011.

BRAGA, João. **Reflexões sobre moda**. São Paulo: Editora Anhembi Morumbi, 2005.

BRUNO, Maria Cristina Oliveira. Informações em museus: alguns argumentos e muitos desafios. I Seminário Serviços de Informações em Museus. Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo e Pinacoteca do Estado em São Paulo, 2010.

CASTANHA, Taísa Domiciano. **Tempo, movimento e existências conjuntas**: magia negra, quimbanda e umbanda no norte de Minas Gerais. 2023. Tese (Doutorado em Estudos Étnicos e Africanos) — Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2023.

CHAGAS, Mário de Souza. **A imaginação museal**: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Rio de Janeiro: MinC/IBRAM, 2009.

CHAGAS, Mário de Souza. **Há uma gota de sangue em cada museu**: a ótica museológica de Mário de Andrade. Chapecó: Editora Argos, 2006.

CHAGAS, Mário de Souza. Museus e patrimônios: por uma poética e uma política decolonial. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Brasília, n.35, p.121-138, 2017.

CHATAIGNIER, Gilda. **Fio a fio**: tecidos, moda e linguagem. São Paulo: Estação das Cores e das Letras Editora, 2006.

CIDREIRA, Renata Pitombo. **As vestes da Boa Morte**. Cruz das Almas/BA: UFRB, 2015.

CONDURU, Roberto. **Arte afro-brasileira**. Belo Horizonte: Editora C/Arte, 2012.

CORRÊA, Alexandre Fernandes. A Coleção Museu de Magia Negra do Rio de Janeiro: o primeiro patrimônio etnográfico do Brasil. **Revista de Humanidades**, Caicó, v. 7, n. 18, p. 404-438, out./nov. 2005.

CORRÊA, Alexandre Fernandes. Um museu mefistofélico: museologização da magia negra no primeiro tombamento etnográfico no Brasil. **Textos Escolhidos de Cultura e Arte Populares**, Rio de Janeiro, v. 11, n. 1, p. 33-51, mai. 2014.

CUNHA, Marcelo Nascimento Bernardo da. **Museus, memórias e culturas afro-brasileiras**. Revista do Centro de Pesquisa e Formação SESC-SP, São Paulo, n. 5, p. 78-88, set. 2017.

DESVALLÉES, André; MAIRESSE, François (ed.). **Conceitos-chave de museologia**. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013. Disponível em: [http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2014/03/PDF\\_Conceitos-Chave-de-Museologia.pdf](http://www.icom.org.br/wp-content/uploads/2014/03/PDF_Conceitos-Chave-de-Museologia.pdf). Acesso em: 28 mai. 2023.

SCOREL, Sílvia. **Vestir poder e poder vestir**: o tecido social e a trama cultural nas imagens do traje negro (Rio de Janeiro, século XVIII). 2000. Dissertação (Mestrado em História Social) — Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2000. Disponível em: <http://hdl.handle.net/11422/2954>. Acesso em: 10 ago. 2023.

FERREZ, Helena Dodd; BIANCHINI, Maria Helena S. **Thesaurus para acervos museológicos**. Rio de Janeiro: Ministério da Cultura, Secretaria do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, Fundação Nacional Pró-Memória, Coordenadoria Geral de Acervos Museológicos, 1987. 2 v.

FLORES, Joana. Mulheres negras e a discussão de gênero na construção das narrativas nos museus de Salvador. **Revista de História Mosaico**, Goiânia, v. 9, n. 2, p. 178-188, 2016. DOI: <https://doi.org/10.18224/mos.v9i2.5239>. Disponível em: 27 mai 2017. Acesso em: 05 jul 2024.

FREITAS, Joseania; SILVA, Livia da; FERREIRA, Luzia. Ações afirmativas de caráter museológico no Museu Afro-brasileiro/UFBA. **Musas – Revista Brasileira de Museus e Museologia**, Rio de Janeiro, n. 2, p. 116-126, 2006.

GONÇALVES, José Reginaldo dos Santos. **A retórica da perda**: os discursos do patrimônio cultural no Brasil. Rio de Janeiro: Editora UFRJ: IPHAN, 2002.

JULIÃO, Leticia. Pesquisa histórica no museu. **Caderno de Diretrizes Museológicas I**. 2 ed. Brasília, DF: Ministério da Cultura: Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional: Departamento de Museus e Centros Culturais, 2006. p. 93-105.

JUPYRA, a mãe de santo: a noitada de magia negra, em Madureira. **A Noite**, Rio de Janeiro, 24 abr. 1935. Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=348970\\_03&pagfis=22569](https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=348970_03&pagfis=22569). Acesso em: 18 jul 2023

KILEUY, Odé; OXAGUIÃ, Vera de. **O candomblé bem explicado**: nações bantu, iorubá e fon. Rio de Janeiro: Pallas, 2009.

KOPYTOFF, Igor . The cultural biography of things: commoditization as process. In: Appadurai A, ed. *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge University Press; 1986:64-92.

KNAUSS, Paulo. Prefácio. In: SÁ, Ivan Coelho de. **Matrizes do pensamento museológico de Gustavo Barroso**. Rio de Janeiro: Escola de Museologia, UNIRIO, 2019.

LIPOVETSKY, Gilles. **O império do efêmero**: a moda e seu destino nas sociedades modernas. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

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

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

LODY, Raul. **O negro no museu brasileiro**: construindo identidades. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

LODY, Raul. **O que que a baiana tem**: pano-da-costa, roupa de baiana. Rio de Janeiro: FUNARTE, CNFCP, 2003.

LODY, Raul. **Pencas de balangandãs da Bahia**: um estudo etnográfico das jóias-amuletos. Rio de Janeiro: FUNARTE, 1988.

LOPES, Maria Margaret. **O Brasil descobre a pesquisa científica**: os museus e as ciências naturais no século XIX. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 2009.

MAGGIE, Yvonne. **Medo do feitiço**: relações entre magia e poder no Brasil. Rio de Janeiro: Arquivo Nacional, 1992.

MAGGIE, Yvonne; RAFAEL, Ulisses Neves. “Objetos de feitiçaria sob tutela institucional: magia e poder em coleções etnográficas”. in: *Vibrant – Antropologia Virtual Brasileira*, v. 10, n. 1. Janeiro a junho de 2013. Brasília, ABA. Disponível em <https://vibrant.org.br/issues/v10n1/yvonne-maggie-ulisses-neves-rafael-objetos-de-feitiçaria-sob-tutela-institucional/>

MENDES, Andrea. **Vestidos de realeza**: contribuições centro-africanas no Candomblé de Joãozinho da Goméia (1937-1967). Dissertação (Mestrado em História Social) — Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade Estadual de Campinas, UNICAMP, Campinas, 2012. Disponível em:

<https://repositorio.unicamp.br/acervo/detalhe/847561>

Acesso em: 19 jul 2023 .

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Fontes visuais, cultura visual, história visual: balanço provisório, propostas cautelares. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 23, n. 45, p. 11-36, 2003.

MENESES, Ulpiano Toledo Bezerra de. Memória e cultura material: documentos pessoais no espaço público. **Estudos Históricos**, Rio de Janeiro, São Paulo, n. 21, p. 89-103, 1998.

MIDA, Ingrid; KIM, Alexandra. **The dress detective**: a practical guide to object-based research in fashion. London, New York: Bloomsbury Publishing Plc, 2015.

MILLER, Daniel (ed.). **Material cultures**: why some things matter. Londres: University College London, 1998.

MILLER, Daniel. Things ain't what they used to be. In: PEARCE, Susan M. (ed.). **Interpreting objects and collections**. London, New York: Routledge, 1994.

MILLER, Lesley. **Clothing as material culture**. Oxford: Berg, 2005.

MONTEIRO, Aline Oliveira Temerloglou. **Para além do “Traje de Crioula”**: um estudo sobre materialidade e visualidade em saias estampadas da Bahia oitocentista. 2012. Dissertação (Mestrado em Cultura Visual) — Faculdade de Artes Visuais, Universidade Federal de Goiás, Goiânia, 2012.

MONTEIRO, J.; FERREIRA, L. G.; FREITAS, J. M. As roupas de crioula no século XIX e o traje de beca na contemporaneidade: símbolos de identidade e memória. **Mneme – Revista de Humanidades**, [s. l.], v. 7, n. 18, 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufrn.br/mneme/article/view/329>. Acesso em: 07jun2023.

NAPOLEÃO, Eduardo. **Dicionário Yorubá- Para entender a linguagem dos orixás**. Editora Pallas, Rio de Janeiro, 2011.

OLIVEIRA, Ilzver de Matos. **Perseguição aos cultos de origem africana no Brasil: o direito e o sistema de justiça como agentes da (in) tolerância**. Anais do XXIII Encontro Nacional do CONPEDI/UFSC, 2014.

- OXUM, M. M.; IANSÃ, N.; CHAGAS, M.; VERSIANI, M. H. A chegada do nosso sagrado no Museu da República: “a fé não costuma faiá”. *In*: PRIMO, Judite; MOUTINHO, Mário (ed.). **Sociomuseologia: para uma leitura crítica do mundo**. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2021. p. 73-102.
- PAIVA, Kate Lane Costa de. **O conhecimento incorporado: aspectos da dança dos orixás no candomblé**. 2009. 157 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) — Centro de Educação e Humanidades. Instituto de Artes. Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.
- PAIVA, Kate Lane Costa de. Odara: comunicação estética da dança no candomblé. **Revista Concinnitas**, Rio de Janeiro, v. 2, n. 15, p. 71-83, 2009. Disponível em: <https://doi.org/10.12957/concinnitas.2009.55547>. Acesso em: 08 mar 2023 .
- PAULA, Teresa Cristina Toledo de (org.). **Tecidos e sua conservação no Brasil: museus e coleções**. São Paulo: Museu Paulista/USP, 2006.
- PAULA, Teresa Cristina Toledo de. Tecidos no museu: argumentos para uma história das práticas curatoriais no Brasil. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 14, n. 2, dez. 2006. Disponível em <https://www.scielo.br/i/anaismp/a/FYp6HqqjP9TKBxzkLpHcZNB/>. Acesso em: 23 out 2023.
- PEARCE, Susan M. (org.). **Interpreting objects and collections**. London, New York: Routledge, 1994.
- PEIXOTO, Ana Lucia (org.). **Museu do Traje e do Têxtil**. Salvador: Fundação Instituto Feminino da Bahia, 2003.
- PEREIRA, Hanayrá Negreiros de Oliveira. **O Axé nas roupas: indumentária e memórias negras no candomblé angola do Redandá**. 2017. 1 v. Dissertação (Mestrado em Ciência da Religião), Faculdade de Ciências Sociais. Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <https://tede2.pucsp.br/handle/handle/20817> Acesso em: 27 out 2023.
- PEREIRA, Pamela de Oliveira. **Novos olhares sobre a coleção de objetos sagrados afro-brasileiros sob a guarda do museu da polícia: da repressão à repatriação**. 2017. Dissertação (Mestrado em Memória Social) — Programa de Pós-Graduação em Memória Social. Centro de Ciências Humanas e Sociais. UNIRIO, Rio de Janeiro, 2017.
- PEZZOLO, Dinah Bueno. **Tecidos: história, tramas, tipos e usos**. São Paulo: Senac, 2007.
- POMIAN, K. Coleção. *In*: GIL, F. (org.). **Enciclopédia Einaudi**. Porto: Imprensa Nacional: Casa da Moeda, 1984. v. 1 (Memória-História). p. 51 a 86.
- PRIMO, Judite; MOUTINHO, Mário (org.). **Introdução à sociomuseologia**. Lisboa: Edições Universitárias Lusófonas, 2020. Disponível em: [https://www.museologia-portugal.net/files/introducao\\_sociomuseologia\\_10.07.2020.pdf](https://www.museologia-portugal.net/files/introducao_sociomuseologia_10.07.2020.pdf). Acesso em: 08 abr 2023
- PROWN, Jules. Mind in matter: an introduction to material culture theory and method. *In*: PEARCE, Susan M. (org.). **Interpreting objects and collections**. London, New York: Routledge, 1994. p.1-19 .

QUEIROZ, Christina. **Yvonne Maggie: Antropóloga das religiões afro-brasileiras**. Revista Pesquisa FAPESP. Edição 295. Setembro 2020. Disponível em : [Yvonne Maggie: Antropóloga das religiões afro-brasileiras : Revista Pesquisa Fapesp](#)

RANGEL, Marcio. A museologia no mundo contemporâneo. **Ciência da Informação**, Brasília v. 42, n. 3, p.408-417 , 2013. DOI:<https://doi.org/10.18225/ci.inf.v42i3.1371> Disponível em: <https://revista.ibict.br/ciinf/article/view/1371/1550> . Acesso em: 30 mar 2023.

REDE, Marcelo. Estudos de cultura material: uma vertente francesa. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v.8/9, n. 9, p. 281-292, 2003.

REDE, Marcelo. História a partir das coisas: tendências recentes nos estudos de cultura material. **Anais do Museu Paulista**, São Paulo, v. 4, p. 265-282, jan/dez. 1996.

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

ROCHE, Daniel. **História das coisas banais**: nascimento do consumo nas sociedades do século XVII ao XIX. Rio de Janeiro: Rocco, 2000.

RODRIGUES, Raymundo Nina. **Os africanos no Brasil**. São Paulo: Editora Madras, 2008.

RODRIGUES, Raymundo Nina. **O animismo fetichista dos negros bahianos**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1935.

SÁ, Ivan Coelho de. Acervos têxteis e musealização: importância da conservação preventiva. In: SALLES, Manon (org.). **Museologia da moda**: acervos e coleções no Brasil. São Paulo: Editora Alameda, 2023. p.23-46 .

SÁ, Ivan Coelho de. **Matrizes do pensamento museológico de Gustavo Barroso**. Rio de Janeiro: Escola de Museologia, UNIRIO, 2019.

SALLES, Manon. **A roupa depois da cena**. 2015. Tese (Doutorado em Artes) — Escola de Comunicações e Artes, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2015. Disponível em: <http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/27/27156/tde-12012016-102324/pt-br.php> . Acesso em: 22 out 2022.

SALLES, Manon. Casa Zuzu Angel: a musealização de uma coleção histórica. In: SEMINÁRIO MODA DOCUMENTA, 7., 2017, São Paulo. **Anais [...]**. São Paulo 2017. Disponível em: <http://www.modadocumenta.com.br/anais-2017>. Acesso em: site indisponível atualmente.

SALLES, Manon (org.). **Museologia da moda**: acervos e coleções no Brasil. São Paulo: Editora Alameda, 2023.

SANTOS, Boaventura de Souza. **O fim do império cognitivo**. Coimbra: Almedina, 2018.

SANTOS, Daisy Conceição. **Roupas de axé**: a coleção de indumentárias litúrgicas do Museu Afro-brasileiro da Universidade Federal da Bahia. 2014. Dissertação (Mestrado em Estudos Étnicos e Africanos) — Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal da Bahia, Salvador, 2014.

SANTOS, José Roberto Lima. **Indumentárias de orixás**: arte, mito e moda no rito afro-brasileiro. 2021. Dissertação (Mestrado em Artes) – Instituto de Artes, UNESP, São Paulo, 2022.

SANTOS, José Roberto Lima. O guarda-roupas de candomblé: ancestralidade, devoção e tradição afro-brasileira. *In*: CONGRESSO DA ABRACE, 11., 2021, Campinas. **Anais [...]**. Campinas, Anais Abrace, 2021, . v. 21.

SANTOS, Maria do Carmo Paulino dos. **Moda afro-brasileira é design de resistência da luta negra no Brasil**. São Paulo: FAUUSP, 2022. (Coleção Caramelo).

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. Entre o tronco e os atabaques: a representação do negro nos museus brasileiros. *In*: PEREIRA, Cláudio Luiz; SANSONE, Lívio (org.). **Projeto UNESCO no Brasil**: textos críticos. Salvador: EDUFBA, 2007. p. 321-344.

SANTOS JUNIOR, Roberto Fernandes dos; BRITTO, Clovis Carvalho. Hugues de Varine e os museus comunitários no Brasil. **Museologia & Interdisciplinaridade**, Brasília, v. 8. n. 15, p.323-327 , 2019.

SCARANO, Julita. Roupas de escravos e de forros. **Resgate – Revista de Cultura**, Campinas, n. 4, p. 51-61. 1992.

SERAFIM, Vanda Fortuna. O significado da indumentária para os orixás. *In*: VASQUES, Ronaldo; SIMILI, Ivana (org.). **Indumentária e moda**: caminhos investigativos. Maringá: Eduem, 2013. p. 71-84.

SILVA, Alissan Maria. A saia como portal e o corpo como altar: reflexões em curso acerca da performance da saia que veste o corpo no candomblé. **GIS – Gesto, Imagem e Som – Revista de Antropologia**, São Paulo , v. 8, n. 1, p. 1-16, 2023. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2525-3123.gis.2023.197825>. Acesso em 05 jul. 2024.

SOUSA, Karoline Cassiano. **Coleção Nosso Sagrado**: uma encruzilhada histórica e museológica. TCC ( Trabalho de conclusão de curso em História).Universidade de Brasília, Instituto de Ciências Humanas, Brasília, 2021.

SOUZA, Gilda de Mello e. **O espírito das roupas**: a moda no século XIX. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.

STALLYBRASS, Peter. **O casaco de Marx**: roupas, memória, dor. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

TAYLOR, Lou. **The study of dress history**. Manchester: Manchester University Press, 2002.

TORRES, Flávia Fernandes. **Sagrado liberto**: coleção de artefactos de religiões de matriz africana. Dissertação (Mestrado em Museologia) — Faculdade de Letras, Universidade do Porto, Porto, 2022.

TORRES, Heloísa Alberto. Alguns aspectos da indumentária da crioula baiana. **Cadernos Pagu**, Campinas, v. 23, p 413-467 jul.-dez. 2004. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/cpa/a/BWn36FWrSP6t5nL7z5TQL9w/?format=pdf&lang=pt>. Acesso em: 14 out 2023.

TRINDADE, Simone Costa. **Joias crioulas: Coleção Museu Carlos Costa Pinto**. Caixa Cultural, 2012.

VARINE, Hugues de. **L'écomusée singulier et pluriel**: un témoignage sur cinquante ans de muséologie communautaire dans le monde. Paris: Harmattan, 2017.

VASQUES, Ronaldo Salvador. **Identificação e análise do vestuário/têxteis presente em museus do traje e moda do século XIX**. 2018. Tese (Doutorado em Engenharia têxtil) — Escola de Engenharia, Universidade do Minho, Guimarães, 2018. Disponível em: [file:///C:/Users/User/Downloads/Tese%20Ronaldo%20Salvador%20Vasques%20\(5\).pdf](file:///C:/Users/User/Downloads/Tese%20Ronaldo%20Salvador%20Vasques%20(5).pdf). Acesso em: 22 out 2022.

VASQUES, Ronaldo Salvador. **Patrimônio têxtil e vestuário**: um olhar para os acervos de moda nos museus. Maringá: Ed. do Autor, 2024.

VASQUES, Ronaldo; SIMILI, Ivana (org.). **Indumentária e moda**: caminhos investigativos. Maringá: Eduem, 2013.

VERSIANI, Maria Helena. **É nosso sagrado e é história: as lições de um acervo museológico**. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, ANPUH- BRASIL, 31, 2021, Rio de Janeiro. **Anais** [...]. Rio de Janeiro, . p.1-11, 2021.

## Catálogos

ADUPÊ. Arte com axé gerando sustentabilidade. Rio de Janeiro: Edição Ilê Omolum Oxum, 2016.

Conhecendo a exposição Kumbukumbu do Museu Nacional. Soares, Mariza de Carvalho. Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro: Edital Faperj, 2016. Disponível em: <https://www.museunacional.ufrj.br/dir/exposicoes/etnologia/LivroKumbukumbu.pdf> Acesso em: 8 abri 2023

Memorial Mãe Menininha do Gantois. Seleta do Acervo. Salvador: Omar G. Editora, 2010

Moda de Terreiro. Rio de Janeiro: Edição Ilê Omolum Oxum, 2003.

Museu do Traje e do Têxtil – Fundação Instituto Feminino da Bahia. Salvador: Instituto Feminino da Bahia, 2003.

O que que a baiana tem? Pano-da-costa tecido de além-mar. Idealização e coordenação Raul Lody. Museu do Folclore Edson Carneiro. Rio de Janeiro 2003.

Terminologia e catalogação vestuário: percursos interdisciplinares/ Organizadores Janine Pimentel, Maria Cristina Volpi. – São Paulo: Pimenta Cultural, 2023. Disponível em: [https://www.pimentacultural.com/wp-content/uploads/2024/04/eBook\\_terminologia-catalogacao.pdf](https://www.pimentacultural.com/wp-content/uploads/2024/04/eBook_terminologia-catalogacao.pdf)

## Websites

CASA DO ALAKÁ. Disponível em: <https://www.facebook.com/OjaeAlaka/>. Acesso em: 4 jul 2023 .

ICOM COSTUME. Disponível em <https://costume.mini.icom.museum/>

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS. International Committee for Museums and Collections of Costume. Disponível em: <http://icom.museum/the-committees/international-committees/international-committee/international-committee-for-museums-and-collections-of-costume/>. Acesso em: 5 out 2023 .

MEMORIAL MÃE MENININHA DO GANTOIS. Disponível em: <http://terreirodogantois.com.br/index.php/memorial/>. Acesso em: 10 mai 2023 .

MUSEU AFRO BRASIL EMANOEL ARAUJO. Disponível em: <http://www.museuafrobrasil.org.br/o-museu/apresentacao>. Acesso em: 14 ago 2022 .

MUSEU AFRO-BRASILEIRO DA UFBA. Disponível em: <https://mafro.ceao.ufba.br/>. Acesso em: 28 nov 2022.

MUSEU DA REPÚBLICA. Disponível em: <https://museudarepublica.museus.gov.br/>. Acesso em: 17 out 2022 .

MUSEU MEMORIAL IYÁ DAVINA. Disponível em: <https://ileomolueoxum.org/museu-memorial-iyá-davina/>. Acesso em: 16 out 2022 .

Vocabulary of Basic Terms for Cataloguing Costume  
ICOM International Committee for the Museums and Collections of Costume.  
Disponível em: <https://terminology.collectionstrust.org.uk/ICOM-costume/>

## Exposição virtual

GOOGLE ARTS & CULTURE. **Nosso sagrado**. a construção de uma herança fraterna. Disponível em: <https://artsandculture.google.com/story/mwWx9m6ZCuqk5A?hl=pt-BR>

**ANEXOS**

## ANEXO A – Jornal A Noite de 1935

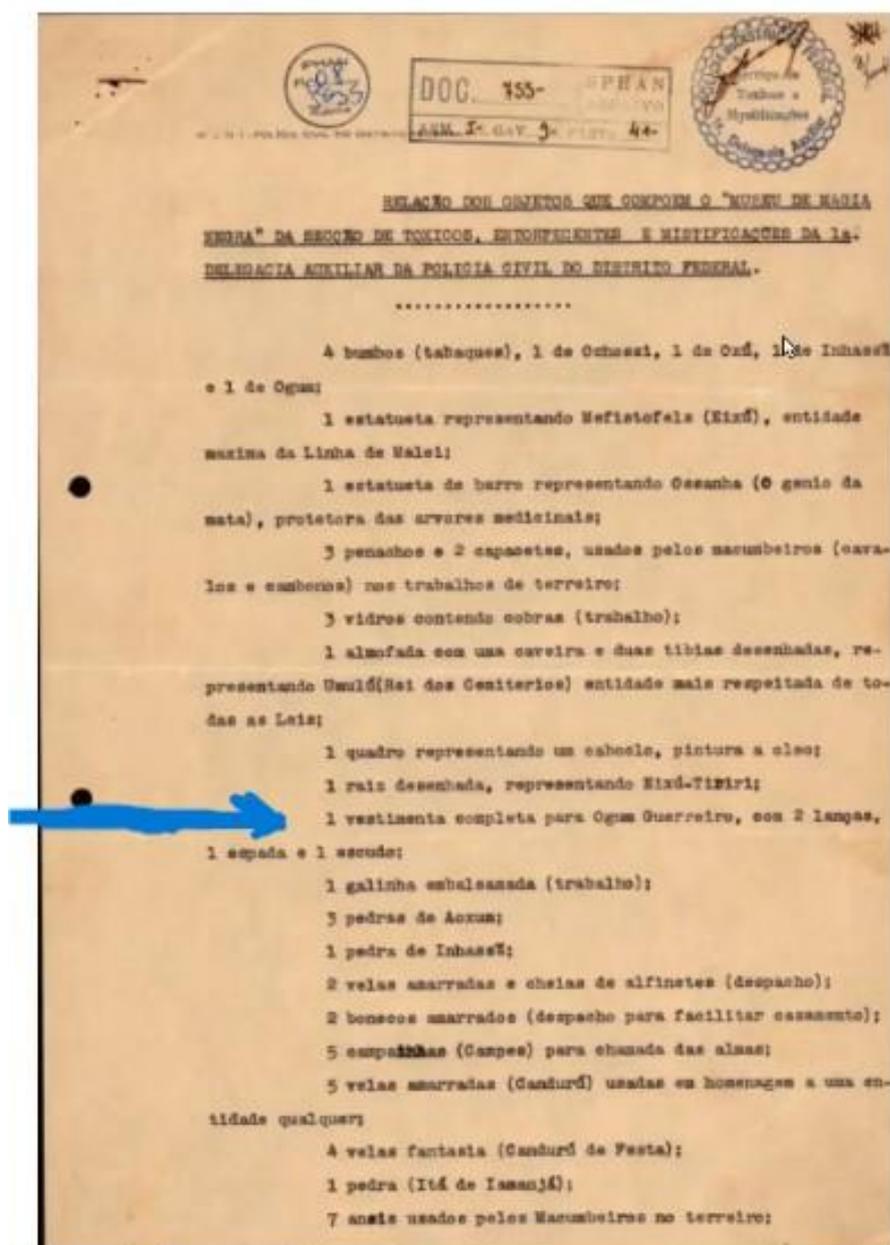
Capa do jornal *A Noite*, de 24 de abril de 1935, noticiando a invasão do terreiro da Cabloca Jupyra em Madureira, no Rio de Janeiro, com foto do religioso que foi preso vestido com a camisa de Ogum, peça que recebeu o número de registro 306 no Acervo Nosso Sagrado. Registros fotográficos como esse, feitos no momento da invasão, eram produzidos de forma “alegórica” pela polícia, nem sempre correspondendo à realidade dos rituais religiosos.



(Fonte Biblioteca Nacional). Disponível em: [https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=348970\\_03&pagfis=22569](https://memoria.bn.gov.br/docreader/DocReader.aspx?bib=348970_03&pagfis=22569)

## ANEXO B -Relação dos objetos da Coleção Magia Negra feita em 1938

Na época em que a coleção foi tombada pelo SPHAN (antigo IPHAN). Como itens de vestuário do documento, só temos o registro das peças com número 305 e 306, catalogadas de maneira resumida como “vestimenta completa para Ogum Guerreiro”. As outras indumentárias e muitos outros itens foram inseridos na “coleção” após essa data, como é possível concluirmos.



(Fonte: IPHAN)

## ANEXO C- Ficha de catalogação blusa de Ogum

Ficha de catalogação que faz parte do relatório feito pela Superintendência dos Museus- SEPOL do Rio de Janeiro em 2020, na vistoria conjunta com a Superintendência do IPHAN, para fazer a transferência da Coleção Magia Negra para o Museu da República, onde foi renomeada como Coleção Nosso Sagrado. Todas as 519 peças do acervo Nosso Sagrado constam desse relatório.

(Ficha técnica da camisa com número de referência - n305).

**REDE DE MUSEUS**  
do Estado do Rio de Janeiro



**Unidade Administrativa:** MPCRJ      **Tipo de Acervo:** Museológico  
**Nº de Identificação:** 000305  
**Outros Números:** 1998/00060

**Classe Genérica:** Objetos Pessoais  
**Classe Específica:** Acessório de Indumentária  
**Objeto:** Camisa

**Data:**  
**Data Posição:**  
**Origem:**  
**Procedência:**  
**Forma Aquisição:**  
**Inscrição Posição:**  
**Dimensão 1:** C 69 X L 52,5 cm  
**Dimensão 2:** Manga: C 31 X 17,5 cm  
**Dimensão 3:** Ombro a ombro 40 cm  
**Imprenta local:**  
**Material 1:** PRODUTOS VEGETAIS  
**Material 2:** Tela/tecido

**Descrição:** Camisa de (gorguão) vermelha com manga média. Decorada com faixas de pedraria nas mangas, nas costas e na parte da frente escrito "OGUM"

**Vinculação Pessoa:**  
**Vinculação Eventos:**

(Fonte: Museu da República)

## ANEXO D- Ficha de Registro da capa vermelha doada em 1988.

Ficha de doação da capa vermelha, descrita como “capa de pomba-gira rainha das 7 catacumbas”, ao Museu da Polícia Civil, em 1988, na qual consta que o objeto, que pertenceu à médium Nilza Dias, da Tenda Espírita Santa Expedita, foi oado por seu marido após sua morte.


**ACADEMIA ESTADUAL DE POLÍCIA SÍLVIO TERRA**  
**MUSEU DA ACADEMIA DE POLÍCIA**  
**FICHA DE REGISTRO TEMPORÁRIO**

Nº REGISTRO: 00.04.00-

CATEGORIA: 04 / Indumentária

OBJETO: Capa de pomba-gira rainha das 7 catacumbas, Tenda.

MATERIAL: catão

TÉCNICA: \_\_\_\_\_

DIMENSÕES: 13,00 largura 110,00 comprimento  
\_\_\_\_\_ diâmetro \_\_\_\_\_ altura

PROVENIÊNCIA: Tenda Espírita Santa Expedita - Rio de Janeiro

ORIGEM: Rio de Janeiro

MODO DE AQUISIÇÃO: Doação feita por Jacéi Iuar

ESTADO DE CONSERVAÇÃO:  BOA  REGULAR  PÉSSIMO

MARCA: \_\_\_\_\_

INSCRIÇÕES: Nas costas, desenhado de cavalo encimado por  
carfo e sobre cruz inclinada.

COLEÇÃO: Museu da Academia

EXPOSIÇÕES: \_\_\_\_\_

LOCALIZAÇÃO: Exposição permanente VITRINE Nº \_\_\_\_\_

DESCRIÇÃO: Monte nos tons vermelho e lilás, com alacote  
nas costas, de uma cavalo sobre cruz inclinada ( um X) e  
encimada por auréola do carfo. Tudo em preto.

HISTÓRICO: Monte usado pela médium Nilza Dias, entre os  
anos de 1982 a 1986, na Tenda Espírita Santa Expedita,  
no bairro de Vila Valencina, RJ, a doação a este Museu

OBSERVAÇÕES: por Jacéi Iuar, marido da dita médium, em 20/  
novembro de 1988.

Registrada por: [assinatura] data registro: 24/11/88

(Fonte: Academia de Polícia, Museu da Polícia Civil)