



A SAIA COMO PORTAL E O CORPO COMO ALTAR: REFLEXÕES EM CURSO ACERCA DA PERFORMANCE DA SAIA QUE VESTE O CORPO NO CANDOMBLÉ

DOI
10.11606/issn.2525-3123.
gis.2023.197825

**DOSSIÊ MUNDOS EM PERFORMANCE: NAPEDRA
20 ANOS**

ORCID
<https://orcid.org/0000-0002-0412-5420>

ALISSAN MARIA DA SILVA

Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia Fluminense, RJ, Brazil,
28060-010 - coord_licenciaturaemteatro.centro@iff.edu.br

As considerações apresentadas neste ensaio¹ constituem-se como reflexões que vêm sendo tecidas desde a finalização do meu doutorado, no qual concentrei-me no estudo da performance das saias utilizadas por mulheres no espaço-tempo das tradições de terreiros de candomblé. Na perspectiva de uma iniciada no candomblé – tendo em vista que sou uma iaô, compreendo-o como um complexo cultural e epistêmico, no qual o sagrado desenha nossas relações devocionais e construções de pertencimento a uma ancestralidade afrodiáspórica.

1. Este ensaio compõe o compartilhamento das considerações apresentadas na mesa “Performance Afro-Ameríndia: Matrizes e motrizes”, realizada em 08 de dezembro de 2021 pelos pesquisadores do Nepaa-Unirio: Prof. Dr. Zeca Ligiéro, Prof.^a Dr.^a Denise Zenícola, Prof.^a Dr.^a Juliana Manhães e Prof.^a Dr.^a Alissan Maria, como parte da programação do evento “Sismologia da Performance: Napedra 20 anos” da Universidade de São Paulo (USP).

Como religião, o candomblé compõe um grupo de diversos cultos de motrizes culturais (Ligiéro 2011) africanas no Brasil, como tambor de mina, umbanda, quimbanda, xangôs, batuques, terecô, dentre tantos outros, que se configuram ainda em uma vastíssima gama de diversidades em suas multiplicidades, atravessamentos e interseções. Dessa forma, construo-me como sujeito pertencente a uma de muitas comunidades de terreiro que “se constituíram como lócus privilegiado de manutenção de uma identidade afro-brasileira, contribuindo significativamente para a preservação da memória africana no Brasil.” (Barros 2003, 59)

Desse modo, interessam a esse estudo, em primeira instância, as saias longas e rodadas que passam a integrar um conjunto de elementos significativos na composição das vestimentas tradicionais das mulheres de terreiro, construídas por africanas e suas descendentes, a partir do contexto da diáspora africana no Brasil. Como formas de expressão e existência vividas no interior das tradições de terreiro, as *saias de ração*, utilizadas no cotidiano da roça, e as *baianas* (ou saias de roda ou de festa, como também são conhecidas), utilizadas nos xirês (festas públicas) pelas iaôs (iniciadas), ainda não haviam sido devidamente investigadas e reconhecidas como disparadoras de conhecimentos que performam cosmopercepções (Oyêwùmí 2021) específicas.



FIGURA 1

Detalhe de saias de ração, Ilê Axé Omin.

Fonte: Acervo da pesquisa. Março de 2019. Foto: Alissan Maria.

Assim, como sujeito integrante e atuante do universo pesquisado, coloco-me como quem investiga com e não sobre a performance dessas saias,

intensificando os encruzilhamentos² de uma investigação que se costura na premissa de que, pela saia, se aprende a “ser” mulher em um terreiro de candomblé. Por tal motivo, esse “ser” saia se restaura (Schechner 2003) cada vez que é performado – vestido –, extrapolando noções restritas de “figurino”, ou de uma herança europeia meramente absorvida que ignora as complexidades costuradas nas barras dessas saias.

As reflexões continuam em curso e, por isso, o exercício do discurso se apresenta ora no presente, ora no gerúndio, bem como aciona construções no passado. Trata-se de múltiplos tempos em um, como a espiral sagrada desenhada no espaço pela saia em giros. Essa é, portanto, uma pesquisa em *continuum*, à medida que vive em mim como quem aprende a ser uma iaô no próprio exercício de ser e no corpo de tantas outras, em suas identidades e subjetividades.

Nesse sentido, estamos considerando como esse “ser” que aprende a ser saia a multiplicidade de existências que se compreendem como mulheres e “corpo feminino” como expressão do que é relativo às suas existências. Embora a classificação e hierarquização das relações pautadas pelo gênero sejam invenções do pensamento ocidental e não da gênese da concepção de pensamento iorubá (Oyêwùmí 2021) somos também atravessadas pelas relações impostas pela colonialidade desde a diáspora.

Vislumbro que muitas atividades, funções e determinadas diferenciações ritualísticas no candomblé preservadas pelos awo (segredos da tradição) não estão pautadas exatamente pelo gênero, mas pelo que Oyêwùmí (2021, 72) propõe como anassexo (anamacho e anafêma). Isto é, noções articuladas à fisiologia de nossas anatomias e não a hierarquizações sociais pautadas por identidades de gênero binárias: “[...] um novo conjunto de constructos surgiu do reconhecimento de que, no pensamento ocidental, mesmo os chamados conceitos biológicos como macho, fêmea e sexo não estão livres de conotações hierárquicas.”

No entanto, por vezes, em tantas outras atribuições e funções, os papéis do “feminino-mulher” e “masculino-homem” pautados pela ocidentalidade dual hierárquica também se impõe nos comportamentos e interpretações de conhecimentos da tradição, visto que estes também fazem parte dos conflitos que compõem os desafios do legado de nosso processo

2. A encruzilhada é invocada como ênfase aos processos de construções de conhecimento próprios dos terreiros. Estamos imersos em processos circulares em que nossas noções de existência estão assentadas em nossas formas de ser e estar no mundo, em *continuum*, em um fluxo sem fins, interrupções ou fronteiras rígidas pré-determinadas entre quem somos ou nos tornamos e as maneiras como inscrevemos nossos saberes no mundo, inclusive na academia. Como espaço-tempo acionado por Exu, a encruzilhada é princípio do conhecimento como movimento dinâmico que devora tudo que lhe é necessário, não como princípio de dominação, mas como fertilização de conhecimentos plurais. Aprendemos a ser sendo e a fazer fazendo e, por isso, em encruzilhada.

de colonização. Nesse sentido, embora não seja o foco específico deste ensaio (mas, possivelmente de outros porvir), o debate acerca das saias e identidades de gênero nos territórios do candomblé, como o corpo vestido pela saia que a dinamiza e o atravessamento de suas existências, não pode ser ignorado.

Embora seja necessário não perder de vista a existência de singularidades que marcam os processos de construção de cada terreiro como descendência de suas tradições específicas, suas realidades plurais, suas perspectivas políticas e relacionais, o acesso ao próprio (re)conhecimento de suas tradições, bem como as interpretações de suas lideranças e membros, levo em consideração, neste estudo, que mulher é quem se compreende como tal. Mesmo porque é o tempo que fundamenta nossas existências em terreiro.

Sendo assim, neste ensaio, parto da concepção de pensamento iorubá para elaborar que a anafêmea (Oyêwùmí 2021) atua como alegoria primeira da possibilidade de continuidade pela característica anatômica da procriação, mas não se encerra nisso. O feminino nas concepções filosóficas negro-africanas não é generificado e não reside na anatomia de um corpo sua potência criadora. Ela pertence a todos, tendo em vista o princípio da complementaridade (Oliveira 2003).

No entanto, também vislumbro a transgressão para o conhecimento a partir da performance da saia que passa a vestir o corpo da anafêmea, que, em territórios coloniais, era/foi compreendido como corpo do gênero mulher.

Nas Américas, a saia rodada passa a vestir por imposição um corpo subalternizado pelas relações sociais, raciais e de gênero: a mulher preta. Desse modo, a característica anatômica de procriação como possibilidade literal de continuidade não atua como determinismo biológico, mas como concha capaz de abrigar a ideia do gerar, em uma diversidade de acepções. Não é uma alegoria do gênero em movimento, mas uma alegoria do tempo em movimento ou do movimento do tempo que contém, mas nela não está contida exclusivamente a capacidade de manutenção da vida, gerar, gerar, criar, parir e continuar processos e existências.

Assim, o que fundamentalmente está em questão não é exatamente o gênero que habita a saia, mas os múltiplos tempos em um que esse corpo – que nós, atravessados pela colonialidade, postulamos “feminino” – concretamente alegoriza. Um tempo que também é inscrito na transgressão de transformar tecidos, fitas e bordados europeus em marcadores de um tempo iorubá: espiralar.

FIGURA 2
Detalhes da barra
da saia em seu
processo de costura.
Fonte: Acervo da
pesquisa. 2018.
Foto: Alissan Maria.



Em linhas gerais, a noção das “Saias de Axé” pretende contribuir com a investigação da performance de múltiplas saias cujos movimentos circulares se circunscrevem em uma rede de memórias e pertencimentos, revelando uma gama de epistemes tecidas na esfera do relacionamento com as tradições e ancestralidades negras. A relação conceitual que sustenta o estudo – Saia-Mulher-Candomblé – fricciona o então corpo “feminino” negro como autoria e eixo de perpetuação de tradições que mantêm vivos “corpo e alma”³ em uníssono (Moura 2000) por meio das espirais do tempo.

Conforme Martins (1997, 31), “nos territórios sagrados do Candomblé, África e Europa encostam-se, friccionam-se e atravessam-se, mas, não, necessariamente, fundem-se ou perdem-se uma na outra”. Confio que, nessas saias, estão escritas histórias de encontros e desencontros de diferentes culturas singularizadas pela performance de corpos negros

3. Cabe atentar, aqui, a busca por sublinhar tradições que, por se restaurarem continuamente em diáspora, mantêm aglutinadas noções que a tradição do pensamento colonial dicotomiza. A noção de dualidade não faz sentido nas formas de pensar das tradições africanas e, justamente por isso, é sublinhada uma suposta relação de “corpo e alma” que mantêm vivos “corpo e mente” de existências que se restauram à revelia das condições adversas da colonialidade, cuja tradição é partir, fragmentar, dualizar. A construção de pensamento segue quando Martins (1997) enfatiza que, no candomblé, fricções e atravessamentos entre Europa e África nunca as fundiram ou fizeram suas noções de existência se perderem uma na outra. Aqui, joga-se com a ideia de que a saia passa a vestir a existência de um corpo que a colonialidade buscou apagar, mas que, por existir com “corpo e alma” em uníssono, transgredir a própria saia fazendo-a girar sob suas próprias restaurações.

que restauram comportamentos (Schechner 2003) rituais a partir de uma lógica ancestral afrodiaspórica através dos tempos.

O corpo vestido com as insígnias e paramentos do sagrado assume-se como altar na devoção da tradição do candomblé. Com o processo iniciático, o corpo passa também a ser território do sagrado e, poderíamos dizer, com axé plantado no orí. Axé, o-poder-de-fazer-as-coisas-acontecerem, como chamou Thompson (2011). O orí, a cabeça, é tão importante que é considerado como uma divindade. Existem cultos e oferendas à cabeça de modo a restabelecer o equilíbrio corpo-mente, tão necessário para que o indivíduo seja capaz de elaborar sua postura, estar forte para a vida e equilibrado, também, para sua relação com os deuses. Então, é justamente pelo orí que a saia veste o corpo, como lucidamente minha irmã Priscila – Preta de Oguian – observou sobre as singularidades do nosso vestir durante o processo de diálogos e pesquisas em campo que integram essa investigação.



FIGURA 3

Detalhes do vestir
– Ebome Michele e
Romulo de Oyá, Ilê
Axé Omin. Fonte:
Acervo da pesquisa.
2018. Foto: Eduardo
Birchler.

A saia que veste o corpo no candomblé, como um portal, é singularmente vestida pelo orí, atada ao corpo na cintura, na altura do umbigo – elo ancestral que nos remete a matrilinearidade, matrifocalidade e matrigestão. Corpo-saia: uma.

A saia é tornada Axé à medida que se torna prolongamento desse corpo que a preenche e que também é expandido diametralmente. Por sua vez, o prolongamento desse corpo feminino expandido torna-se, também, extensão do movimento que se entende circular, mesmo que não esteja literalmente dançando em giros a todo momento. Assim, esse movimento giratório, desenhando a afrografia (Martins 1997) dessa performance, expressa a sacralidade de uma temporalidade espiralar, fazendo com que as Saias de Axé, em sua unidade corpo-saia, sejam como “portais de inscrições de saberes de vária ordem, dentre elas a filosófica” (Martins 2002, 72).

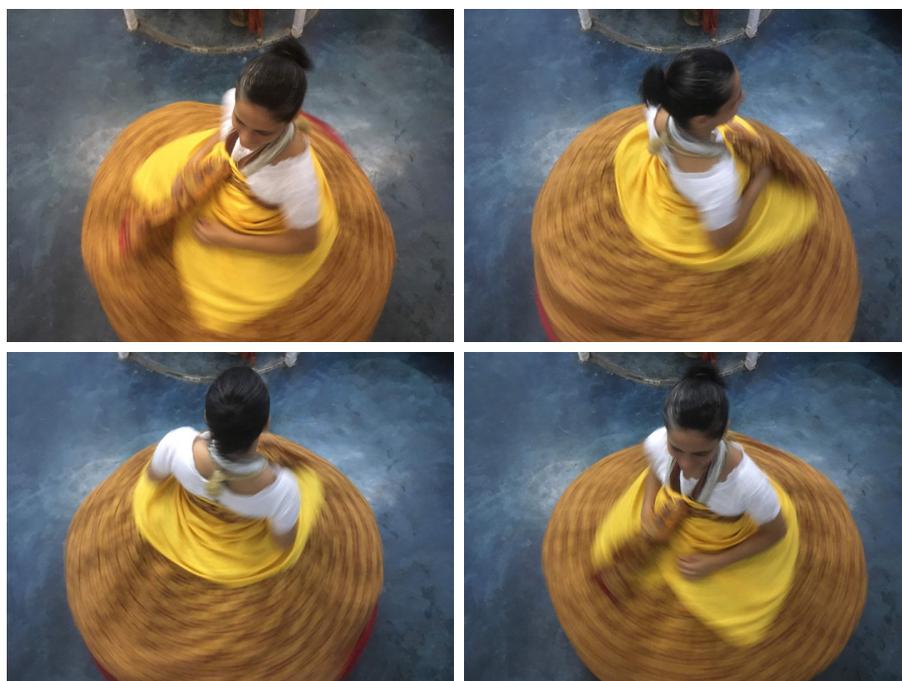


FIGURA 4
Corpo-saia em
giro – Mariana de
Obaluayê, Ilê Axé
Omin. Fonte: Acervo
da pesquisa. 2018.
Foto: Eduardo
Birchler.

O corpo, como princípio dinâmico do movimento, dinamiza a circulação do axé. No entanto, se corpo – *bára* – somos todos, a singularização da saia que esse princípio dinâmico dá vida é a própria manutenção da vida, tornando-nos conceito de espirais em movimento com “nome, sobrenome e identidade”, como apontou a minha mais velha ebome Michele de Oyá, responsáveis pela continuidade dessa mesma vida e, portanto, iaôs-mulheres-espirais.

Como corpos singularizados por saias que singularizam corpos, carregamos o tempo no próprio corpo como um portal. Somos como Yemonjá, aquela que deu luz a Exu – princípio dinâmico da vida e dono do corpo – dentro de uma concha espiral, o *ogó*. Mantenedoras dos mistérios, somos

mães do movimento de uma “performance do tempo espiralar” (Martins 2002). A análise dessa imagem em movimento articula, portanto, a performance de uma saia que, ao vestir o corpo, o singulariza como território do sagrado e que também é singularizado por ele, pois é o corpo que a faz movimento, afinal, “o corpo é o centro de tudo” nas performances de origens africanas (Ligiéro 2011, 131).

A saia girando, ou a noção da saia girando, torna a performance da saia em axé à medida que o compartilhamento da emanção da energia é importante aspecto do equilíbrio buscado. Assim, essa performance é como a água que brota da nascente e se torna cachoeira, como a voz que, como extensão do corpo, atinge o outro em comunicação, como o som sagrado do *adjá* que me faz retornar para viver múltiplos tempos em um só tempo, como ensinou meu pai de santo. É como o *doburu* e o *ebô*, assim como ensinou minha mãe pequena, que se multiplicam depois do seu cozimento e que podem alimentar a todos – humanos e divindades – tornando a saia possível signo de emanção de axé que, em seus rodopios e ondas, faz a guarda dos mistérios do tempo: o nascimento de uma nova vida e, também, de uma vida em renascimento – a *iaô*. Sou Alissan Maria de Yemonjá, sou filha de Lucas Minervino de Oxaguian, neta de José Flávio de Oxaguian, bisneta de Iyá Nitinha de Oxum. Sou filha pequena da equede de Oxaguian Raquel de Oyá e do ogan de Nanã Julinho de Ayrá. Sou a gamotinha de um barco de oito iaôs renascidos no Ilê Axé Omin Iwin Odara. Sou filha consanguínea de Maria de Oxum e do Amancio de Xango, que, embora não tenham dado continuidade a vida na religiosidade, transbordam também em mim a saia que me veste – minhas ancestralidades.

Assim, considero que há uma conexão entre a forma circular da saia e o feminino nessa cosmopercepção que, em diáspora, soube se construir alegoricamente no corpo da mulher que preenche a saia e a move como se propagasse ondas pelo espaço. Mais uma estratégia simbólica em singularizar – restaurando comportamentos – elementos que a princípio não lhe constituíam sob essa forma – saia – naquilo que é seu – corpo – expressando sua cosmopercepção – circular – e sua gênese – anafêmea/mulher/feminino que gera – em movimento – afrografia – nos tempos reversos da ancestralidade – espiral. Desse modo, procuro acessar a performance não do movimento do corpo que utiliza a saia, mas de saberes provenientes da performance da saia cujo movimento é gerado a partir do feminino que dança.

O valor estético do movimento curvilíneo remonta à circularidade como forma de expressão de uma percepção de mundo. A espiralaridade construída pela imagem movente da unidade corpo-saia está posta para uma relação que sacraliza o corpo que, por sua vez, sacraliza a saia como roda

que se constituem, como uma espiral que, ao prolongar o corpo e se tornar expansão do movimento, é o espriaiar da vibração emanada pelo corpo.

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.

Thompson (2011, 23) aponta que o povo iorubá “avalia todas as coisas esteticamente – do gosto e da cor do inhame às qualidades de uma tintura, às vestimentas e ao comportamento de uma mulher ou de um homem”. E a novidade e a improvisação eram apreciadas compondo preocupações evidentes em suas obras de arte que celebram a religião. O processo de investigação de como essas saias foram costuradas em formatos, barrados, bordados e comportamentos que suas estéticas em movimento passaram a performar denota que não foi apenas devorar o “inimigo” para fazer do poder dele o seu, mas submeter conteúdos e formas a seus próprios fundamentos inteligentemente parecendo “cópia”, porém, estabelecendo autorias grafadas em entrelinhas que não eram para a capacidade de qualquer leitor, constituindo, assim, um complexo cultural ímpar no Brasil.

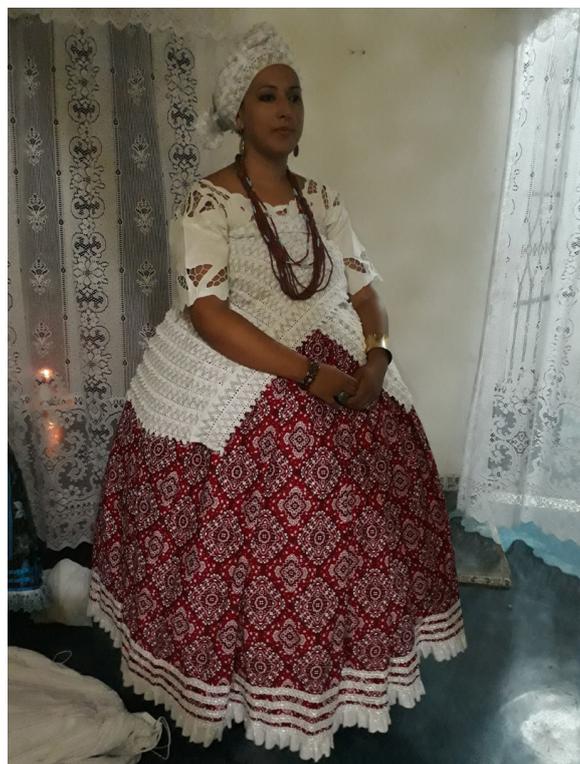
A noção construída, portanto, é a de que a espiralaridade, como valor estético expresso pelo giro sagrado da saia da mulher no candomblé, está arraigada no conceito de um tempo ancestral cuja performance de expansão do axé é alegorizada no corpo da mulher como expressão do feminino e como continuidade da vida e, portanto, do axé, já que ele é a força vital sustentáculo da existência nessas formas de ler e atuar no mundo. A saia de axé – compreendendo-a preenchida pelo feminino que é vestido por ela e que a faz mover – faz de seu formato, da costura e dos adornamentos elementos de uma composição estética que gira desenhando espirais no espaço, como vórtices.

Martins (2002, 81 e 82) aponta que um dos modos de escrita do corpo nas culturas afro-americanas está também nos diversos adornamentos que revestem o sujeito, sublinhando o formato côncavo de muitos dos artefatos utilizados. Esses adornamentos alinhados em determinadas posições e ordem contíguas atuam como textos complexos, fazendo da superfície corporal conceito e forma de maneira simultânea.

FIGURA 5
Detalhe do peso
(arremate interno
da saia) de equede
Sinha. Feira de
Saúde da Casa
Branca, Salvador/
BA. Fonte: Acervo
da pesquisa.
2018. Foto:
Alissan Maria.



FIGURA 6
Baiana, Ebome
Lili de Oyá,
Ilê Axé Omin.
Fonte: Acervo da
pesquisa. 2017.
Foto: Eduardo
Birchler.





A barra da saia de candomblé, em suas fitas lineares e pregas arrematadas internamente pelo peso, dá estabilidade ao movimento do girar, além de fornecer proteção do corpo feminino, como mistério sagrado. Com as saias preenchidas por anáguas para o xirê, quando iniciadas, tornamo-nos cúpulas, como grandes conchas côncavas.

O babado pregueado no barrado, tão importante para a tradição, instaura-se como metáfora das dobras do tempo, como mistérios que serão aprendidos e preservados pelas mulheres guardiãs de um tempo mítico ancestral. Fitas, tipos de tecidos, rendas em combinação com técnicas de costuras e bordados sinalizam a progressão do tempo da trajetória da iniciada.

Essas linhas de fitas, por sua vez, conferem ritmo ao corpo-saia como uma obra. O tempo desenha o movimento. Como um desenho ritmado provocado pelo movimento circular, as linhas continuam seu caminho pelo infinito e expandem-se na saia como espaço tempo reterritorializado pelo corpo. Assim, ao passo que a saia gesta a mulher de terreiro – vestindo-a em sua simplicidade de razão até o momento em que será ela mesma uma roda integrante da roda, como uma iniciada –, ela também é gestada pela mulher em seus preparos, costuras e processos do vestir.

Aos nos vestirmos e paramentarmos, estamos sempre prontas para as divindades e para o sagrado, sempre o mais belo, pois, ao axé – “poder-de-fazer-as-coisas-acontecerem” (Thompson 2011) –, estão ligados princípios de beleza da lógica cultural em que o ser não se liga ao divino, mas é parte dele – nele está contido, mas não o contém –, compondo espirais do tempo” (Martins 2002) como princípio de movimento tido como a perfeição, ou o(a) próprio(a) deus(a) em diversas culturas.



FIGURA 7

Em destaque, ebome Michele de Oyá, vestida de baiana, pronta para o xirê., Ilê Axé Omin. Fonte: Acervo da pesquisa. 2018. Foto: Eduardo Birchler.

Nesse sentido, como parte de um processo analítico *in progress*, venho me propondo a emaranhar meus fios ao tear do “rodar das rodas” (Teixeira, Pessoa de Barros e Santos 1985) de candomblé. Até aqui, vestindo-me de saia, percebo no aprendizado de “ser” que o território da roda do xirê tornado espiral pelas repetidas voltas dançadas pelas e pelos iaôs que o compõem, assim como a repetição das fitas nas rodas de nossas saias, integram a instauração de um grande portal cantado-dançado-batucado (Fu-Kiau 1980, Ligiéro 2011). Como parte integrante da roda, estão mulheres, cuja expressão do feminino está na circularidade de nossos corpos, que atuam como altares que, ao serem sacralizados pelo rodar de seus portais rodantes, são o emblema sígnico de uma ancestralidade em movimento contínuo, já que somos propagadoras em potencial da vida. Nossos corpos são capazes de abrigar a reversibilidade dos tempos, através do transe como de todo iaô, também pela possibilidade de promover a espiralidade do gestar continuidades. O Tempo, expressão da ancestralidade como epistemologia, é tornado espaço reterritorializado pelo rodar das rodas de nossas saias em roda. Somos as mães do segredo: *Iyá Awô*.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Akinwumi, M. Tunde. 2006. *Yorùbá Identity and Power Politics*, ed. Toyin Falola e Ann Genova. New York: University of Rochester Press.
- Bastos, Ivana Silva. 2009. A Visão do Feminino nas Religiões Afro-brasileiras. *CAOS – Revista Eletrônica de Ciências Sociais*, no. 14: 156-165.
- Bernardo, Teresinha. 2003. *Negras, mulheres, mães: lembranças de Olga de Alaketu*. Rio de Janeiro: Pallas.
- Bittencourt, Renata. 2005. *Modos de negra e modos de branca: o retrato “baiana” e a imagem da mulher na arte do século XIX*. Dissertação de mestrado, Universidade Estadual de Campinas, Campinas.
- Brandão, Gersonice Euede Sinha. 2016. *Euede: A Mãe de Todos – Terreiro da Casa Branca*, org. Alexandre Lírio e Dadá Jaques. Salvador: Barabô,
- Campos, Zuleica Dantas Pereira. 2015. Axós nos bastidores: uma análise da indumentária litúrgica afro-brasileira no Recife e região metropolitana. *Estudos de Religião*, vol. 29, no. 2: 221-236.
- Castro, Olivia Feio. 2016. *Guarda-roupa encantado: Espetacularidade das roupas de caboca do Terreiro Estandarte de Rei Sebastião, Outeiro, Pará*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal do Pará, Belém.
- Correia, Paulo Petronilio. 2016. Estéticas e Performances “Odara” na cultura dos orixás. *Revista Nós, Cultura, Estética e Linguagem*, vol. 1, no. 1: 154-179.
- Cidreira, Patrícia Pitombo. 2015. *As Vestes da Boa Morte*. Cruz das Almas: Universidade Federal do Recôncavo da Bahia.
- Factum, Ana Beatriz Simon and Ana Maria Barbosa Nascimento. 2015. Os trajes sagrados de Nóla Araújo. In: *Anais do II Congresso Internacional de Memória, Design e Moda – Moda Documenta: Museu, Memória e Design*, São Paulo: Estação das Letras, vol. 2, no. 1: 282-300.
- Farelli, Maria Helena. 1981. *Balangandãs e Figas da Bahia: O poder mágico dos amuletos*. Rio de Janeiro: Pallas.
- Fu-Kiau, Kimbwandênde Kia Busenki. 1980. *The African Book Without Title*. Cambridge: J.P., Cambridge.
- Ligiéro, Zeca. 2011. *Corpo a corpo: Estudo das performances brasileiras*. Rio de Janeiro: Garamond.
- Lima, Cláudia. 2010. A construção de poder no matriarcado na base sacerdotal afro-brasileira: normatização das Casas de Culto de Matriz Iorubá, no Recife e em Salvador, a partir de estudos em Abeokuta, na Nigéria. In: *Paralellus*. Programa de Pós-Graduação em Ciências da Religião, vol. 1, no. 2: 35-51.
- Lody, Raul. 1997. *Pano da Costa / Cadernos de Folclore 15*. Brasília, DF: Fundação Nacional de Artes.
- Lody, Raul. 2001. *Jóias de Axé: fios-de-contas e outros adornos do corpo: a joalheria afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil.

- Lody, Raul. 2003. *A Roupa de Baiana*. Salvador: Memorial das Baianas.
- Lody, Raul. 2015. *Moda e história: as indumentárias das mulheres de fé*. São Paulo: Senac São Paulo.
- Martins, Leda Maria. 1997. *Afrografias da memória: O Reinado do Rosário no Jatobá*. São Paulo: Perspectiva.
- Martins, Leda Maria. 2002. Performances do tempo espiralar. In: *Performance, exílio, fronteiras, errâncias territoriais e textuais*, org. Graciela Ravetti e Márcia Arbex, 69-92. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG.
- Martins, Suzana Maria Coelho. 2008. *A dança de Yemanjá Ogunté sob a perspectiva estética do corpo*. Salvador: EGBA.
- Moura, Carlos Eugênio Marcondes. 2000. *Candomblé: religião do corpo e da alma: tipos psicológicos nas religiões afrobrasileiras*. Rio de Janeiro: Pallas.
- Nascimento, Ana Maria Barbosa. 2016. *Pespointos nos Trajes de Candomblé: os trajes sagrados de Nôla de Araújo*. Dissertação de mestrado, Universidade Federal da Bahia, Salvador.
- Nogueira, Renato. 2018. *Mulheres e deusas: como as divindades e os mitos femininos formaram a mulher atual*. Rio de Janeiro: HarperCollins.
- Oliveira, Eduardo David. 2003. *Cosmovisão Africana no Brasil: Elementos da Filosofia Afrodescendente*. Fortaleza: LCR.
- Oyêwùmí, Oyèrónké. 2021. Visualizando o corpo: Teorias ocidentais e sujeitos africanos. In: *A invenção das mulheres: Construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*, 27 – 66. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- Oyêwùmí, Oyèrónké. 2021. (Re)constituindo a cosmologia e as instituições socioculturais Oyó-lorubás. In: *A Invenção das Mulheres: Construindo um sentido africano para os discursos ocidentais de gênero*, 69 – 131. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo.
- Pereira, Hanayrá Negreiros de Oliveira. 2017. *O Axé nas Roupas: indumentária e memórias negras no candomblé angola do Redandá*. Dissertação de mestrado em Ciência da Religião, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo.
- Pessoa de Barros, José Flávio. 2000. Mito, Memória e História: A música sacra de Xangô no Brasil. *Espaço e Cultura*, no. 9-10.
- Pires, Antônio Liberac Cardoso Simões. 2012. Uma “volta ao mundo” com as mulheres capoeiras: gênero e cultura negra no Brasil (1850 – 1920). In: *Mulheres Negras no Brasil escravista e do pós-emancipação*, org. Giovana Xavier, Juliana Barreto Farias e Flavio Gomes. São Paulo: Selo Negro Edições.
- Póvoas, Ruy do Carmo. 2010. *A memória do feminino no candomblé: tecelagem e padronização do tecido social do povo de terreiro*. Ilhéus: Editus.
- Salles, Alexandre de. 2010. *Quando as mulheres têm voz: um estudo sobre raça, gênero e cidadania*. Tese de doutorado, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Schechner, Richard. 2003. O que é performance. *O Percevejo*, ano II, no. 12: 25-50.

- Silva, Alissan Maria da. 2020. *Saias de Axé: giro sagrado das mulheres do Candomblé*. Tese de doutorado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Soares, Cecília Moreira. 1996. As ganhadeiras: mulher e resistência Negra em Salvador no século XIX. *Revista Afro-Ásia*, no. 17: 57-71.
- Souza, Patrícia Ricardo de. 2007. *Axós e Ilequês: rito, mito e a estética do candomblé*. Tese de doutorado, Universidade de São Paulo, São Paulo.
- Teixeira, Maria Lima Leão, José Flávio Pessoa de Barros e Micênio Lopes dos Santos. 1985. *O rodar das rodas dos homens e dos orixás: Estudo antropológico do samba de roda e da roda de samba do candomblé*. Rio de Janeiro: mimeo. (menção honrosa do Concurso Sílvio Romero de monografias de 1985).
- Thompson, Robert Farris. 1998. Divine coutenance: art and altars in the black Atlantic world. In: *Divine Inspiration: from Benin to Bahia*. New York: Athelia Henrietta Press.
- Thompson, Robert Farris. 2011. *Flash of the Spirit: arte e filosofia africana e afro-americana*, trad. Tuca Magalhães. São Paulo: Museu Afro Brasil.

RESUMO

O ensaio reflete a relação corpo-saia, a partir do estudo da performance das Saias de Axé, para considerar a saia que compõe o traje de mulheres do candomblé como portal de uma relação sagrada que tem o corpo como altar. Os processos de confecção e costura, considerando seus formatos e adornamentos articulados à expressão espiral do movimento que pressupõem, desenham no espaço a imagem desses corpos como espirais em movimento. O rodar das rodas dessas saias de axé torna a saia um prolongamento do corpo e expande seu movimento, expressando, assim, uma cosmopercepção espiralar em que o feminino é sublinhado como continuidade da tradição.

PALAVRAS-CHAVE
Performance; Corpo-saia; Altar; Portal; Candomblé.

ABSTRACT

The essay reflects the body-skirt relationship, based on the study of the performance of Axé Skirts, to consider the skirt that composes the female costume of Candomblé as a portal of a sacred relationship with the body as an altar. The confection and sewing processes, considering their articulated formats and adornments the spiral expression of the movement they presuppose, draw in space the image of the body as a spiral. The turning of the wheels of these axé skirts makes the skirt an extension of the body and expansion of its movement, thus expressing a spiral cosmoperception in which the feminine is underlined as a continuity of tradition.

KEYWORDS
Performance;
Body-skirt; Altar;
Portal; Candomblé



Alissan Maria da Silva é doutora (2020) e mestre (2013) em Artes Cênicas pelo Programa de Pós-graduação em Artes Cênicas (PPGAC) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, com pesquisas articuladas ao NEPAA, sob a orientação do Prof. Dr. Zeca Ligério. É especialista (*lato sensu*) em Diversidades Culturais e Interculturalidades: Matrizes Africanas e Indígenas na Educação Brasileira (2011, UFF) e em Educação Infantil (2007, Senac). É professora no IFFluminense – *campus* Campos Centro com atuação no Ensino Médio, Graduação (Licenciatura em Teatro) e Pós-Graduação (Docência na Educação Básica). Atualmente, é coordenadora acadêmica do curso de graduação em Licenciatura em Teatro.
E-mail: alissan.ms@gmail.com

Licença de uso. Este artigo está licenciado sob a Licença Creative Commons CC-BY. Com essa licença, você pode compartilhar, adaptar e criar para qualquer fim, desde que atribua a autoria da obra.

Recebido em: 15/05/2022
Reapresentado em: 27/03/2023
Aprovado em: 27/04/2023