COMFILOTEC

Revista da Graduação da
Faculdade Paulus de Comunicação - FAPCOM
ANO 12 | VOL. 12 | 2026 | FLUXO CONTÍNUO ISSN: 2446-5569

Vestir a Fé

Corpo, sincretismo e os diferentes sentidos da indumentária na Umbanda brasileira

Lara Macedo Nery Santiago[1]

Resumo:

Esta pesquisa investiga como a vestimenta e a estética corporal presentes em terreiros de Umbanda na cidade de São Paulo atuam como formas de expressão de identidade cultural, pertencimento religioso e tradição afro-brasileira. A proposta parte de uma abordagem antropológica, comunicacional e visual, articulando pesquisa bibliográfica, observação de campo, entrevistas semiestruturadas e fotografia documental. O foco recai sobre a Umbanda brasileira e sobre sua formação histórica marcada pelo encontro e pela reelaboração de referências africanas, católicas, espíritas e indígenas. A partir desse recorte, busca-se compreender como essa formação religiosa também se manifesta visualmente nas roupas, nos adornos, nas cores, nos panos de cabeça e nas roupas utilizadas por entidades durante as giras. A análise considera o corpo vestido como sistema simbólico, forma de comunicação não verbal, construção cultural e território de resistência. As entrevistas revelam que não existe um único código indumentário da Umbanda: o branco aparece como elemento recorrente de simplicidade, igualdade, respeito e preparação para o sagrado, enquanto roupas coloridas e vestimentas de entidades variam segundo a tradição de cada casa. A roupa comunica, mas para públicos distintos, a assistência, a comunidade que domina o código e as próprias entidades e nem sempre os praticantes aceitam descrevê-la como "linguagem". O ensaio fotográfico mostra ainda que a roupa não atua isoladamente, mas em conjunto com corpo, gesto, movimento, guias, objetos e cores. Assim, vestir-se no terreiro aparece como prática de pertencimento, memória, espiritualidade e resistência cultural.

Palavras-chave: Umbanda; Vestimenta; Sincretismo religioso; Cultura afro-brasileira; Corpo; Fotografia documental.

[1] Estudante de Publicidade e Propaganda na Fapcom. Email: 101746@sou.fapcom.com.br

Introdução

A proposta desta pesquisa surgiu do interesse em compreender como a moda e a estética corporal presentes nos terreiros funcionam como formas de expressão de identidade, pertencimento e tradição cultural. Em muitos casos as roupas utilizadas nesses espaços carregam significados relacionados à espiritualidade, à organização religiosa e à preservação de tradições afro-brasileiras.

Ao longo da pesquisa o recorte foi direcionado principalmente para a Umbanda, porque as entrevistas e os registros de campo evidenciaram uma característica importante: diferentemente de sistemas mais rígidos de codificação da roupa presentes no Candomblé, a Umbanda apresenta maior flexibilidade entre casas, ao mesmo tempo em que mantém elementos recorrentes, como o uso do branco, os panos de cabeça, as guias e as roupas específicas de determinadas entidades. Essa flexibilidade não significa ausência de significado. Ao contrário, ela mostra que a vestimenta umbandista é produzida dentro da história própria de cada terreiro e de uma religião brasileira construída a partir de diferentes matrizes culturais.

A Umbanda se consolidou no Brasil a partir do encontro e da reelaboração de referências africanas, católicas, espíritas e indígenas[2]. Mais do que uma simples soma de crenças, esse processo produziu uma religião com linguagem, ritualidade e estética próprias. Nesse sentido, o sincretismo religioso interessa a esta pesquisa não apenas como fenômeno doutrinário, mas também como fenômeno visual. A associação entre orixás e santos católicos, a permanência de símbolos cristãos, o uso do branco, as cores relacionadas a determinados orixás e a presença de entidades como pretos-velhos, caboclos, exus e pombagiras ajudam a construir uma estética religiosa especificamente brasileira.

Esta pesquisa toma a moda, portanto, menos como tendência de consumo e mais como forma de comunicação não verbal: a roupa é um dos primeiros textos que o corpo oferece ao olhar do outro. Esse ponto de partida, no entanto, é tratado com cautela. A teoria da moda como linguagem, de Roland Barthes a Malcolm Barnard, permite identificar códigos, repetições e

[2] A noção de Umbanda como religião brasileira, formada por diferentes matrizes religiosas e culturais, é trabalhada por Maria Helena Villas Boas Concone em Umbanda: uma religião brasileira.

sistemas de reconhecimento visual, mas pressupõe um emissor, uma mensagem e um leitor e é justamente a relação entre quem veste, quem vê e quem é visto pelo sagrado que as entrevistas obrigaram a repensar. Por isso, o texto articula a antropologia e a sociologia clássicas da moda e do corpo a uma bibliografia produzida por mulheres, cujas teses sobre corpo, memória, imagem e racismo deslocam o olhar exclusivamente externo sobre o terreiro.

A ideia foi desenvolver uma pesquisa com abordagem antropológica e visual, utilizando a fotografia documental como ferramenta de observação e registro dessas manifestações culturais. A partir da visita a terreiros de Umbanda em São Paulo, observei como as vestimentas e os costumes presentes nesses espaços ajudam a construir identidades coletivas e a manter vivas práticas culturais e religiosas dentro do contexto urbano.

Assim, a pesquisa buscou refletir sobre a relação entre corpo, moda, religião e cultura, contribuindo para o entendimento da diversidade religiosa e das formas visuais de expressão cultural presentes na cidade.

As análises partiram de três entrevistas com praticantes da Umbanda: Lucas (Baboju), Mãe Ana e Sandro Luiz e de uma entrevista com Mãe Mayara, do Ilê Omin Abatan Àsé Olùwá Àwón Erín, no Candomblé, mobilizada aqui exclusivamente como contraponto comparativo.

O objetivo geral consiste em investigar como a vestimenta, os adornos e as práticas estéticas presentes em terreiros de Umbanda atuam como formas de expressão de identidade cultural, pertencimento religioso e tradição. Como objetivos específicos, busca-se registrar fotograficamente elementos de vestimenta, adornos e costumes; observar como a estética corporal se relaciona com funções rituais, hierarquias religiosas e tradições culturais; analisar de que forma a moda religiosa se torna um marcador visual de identidade e pertencimento; examinar em que medida a vestimenta pode ser compreendida como forma de comunicação não verbal e para quem ela comunica; compreender de que maneira o sincretismo entre catolicismo e matrizes africanas aparece também na dimensão visual da Umbanda; e desenvolver reflexão antropológica a partir da pesquisa de campo, das entrevistas e do material fotográfico produzido.

Parti da hipótese de que a vestimenta e a estética corporal presentes nos terreiros constituem elementos fundamentais de construção e expressão da identidade religiosa e cultural.

Assim, esses elementos não se limitam a uma função estética, mas atuam como formas simbólicas de comunicação que expressam pertencimento, relação com entidades, organização ritual e continuidade das tradições afro-brasileiras no contexto urbano. A própria pesquisa de campo, no entanto, mostrou que essa hipótese precisa ser tratada com cuidado: para alguns praticantes, a roupa é sagrada; para outros, ela é principalmente tradição, beleza ou preparação, sem conter em si a força espiritual. Essa diferença é parte central da análise.

1. Umbanda Brasileira, Sincretismo E Produção De Sentido

A cidade de São Paulo caracteriza-se por uma intensa diversidade cultural e religiosa, resultado de processos históricos de formação social, migração e circulação de diferentes tradições. Nesse contexto, as religiões afro-brasileiras ocupam papel significativo na preservação de práticas culturais, simbólicas e identitárias, se manifestando não apenas por meio de rituais e crenças, mas também através de expressões visuais como a vestimenta, os adornos e a estética corporal.

Para entender a Umbanda, é importante considerá-la como uma religião brasileira, formada dentro de condições históricas específicas. Maria Helena Villas Boas Concone (1987) a analisa justamente a partir dessa característica, mostrando que a Umbanda não pode ser reduzida nem ao Candomblé, nem ao espiritismo, nem ao catolicismo popular. Ela articula referências diversas e produz uma lógica própria, ligada às condições sociais e históricas do país em que se formou. Ler a roupa umbandista, portanto, exige partir desse princípio: não se trata de procurar uma "origem pura" para cada peça, mas de compreender como diferentes matrizes foram reorganizadas em uma estética local.

Um dos interlocutores desta pesquisa é Lucas, Pai de santo da casa, ligado ao Baboju, no terreiro Ilê Axé Obaluayê Ni Oyá na zona sul de São Paulo. A entrevista seguiu um roteiro semiestruturado sobre o significado da roupa usada no terreiro para além da estética, a relação entre vestimenta e identidade espiritual, as diferenças ligadas ao tempo de religião e as mudanças de estado que o ato de se vestir provoca. Por isso, seu relato oferece um olhar de quem vive a roupa por dentro do ritual, e não apenas de quem a observa.

Essa formação ajuda a explicar por que, dentro da Umbanda, elementos católicos e afro-brasileiros podem aparecer lado a lado sem serem necessariamente percebidos pelos praticantes como contraditórios. A relação entre santos católicos e orixás é um exemplo conhecido desse processo. Em uma das entrevistas realizadas para esta pesquisa, Lucas explica que, em festas de Oxum, algumas pessoas utilizam azul-escuro "por causa de Nossa Senhora e do sincretismo religioso", enquanto outras usam amarelo, cor mais comum no Candomblé. Esse depoimento é particularmente importante porque mostra o sincretismo não como uma abstração histórica, mas como algo que chega ao corpo e à roupa.

A antropologia compreende a cultura como um sistema de significados compartilhados, construídos socialmente e expressos por meio de sentidos e símbolos. Nesse contexto, Clifford Geertz (1989) propõe que a cultura deve ser entendida como "teias de significados" nas quais o homem está inserido, sendo papel de quem pesquisa interpretá-las. A religião, nesse sentido, pode ser compreendida como um sistema simbólico que organiza experiências, valores e visões de mundo.

Aplicada à Umbanda, essa perspectiva permite perceber que símbolos católicos, cores de orixás, guias, velas, panos de cabeça, roupas brancas e roupas de entidades não precisam ser lidos separadamente. Eles fazem parte de uma gramática religiosa produzida no Brasil. É justamente essa gramática que a fotografia e as entrevistas ajudam a observar.

2. O corpo como construção social e espaço de experiência religiosa

Para entender a relação entre vestimenta e religião, é preciso pensar no próprio corpo. Tendemos a achar que o corpo é algo puramente biológico. Mas a antropologia demonstra que gestos, posturas, modos de vestir e modos de se movimentar são culturalmente aprendidos.

Marcel Mauss (2003), em As Técnicas do Corpo, argumenta que os modos de utilizar o corpo são transmitidos socialmente. A forma de amarrar um pano de cabeça, a postura durante o ritual, o modo de se mover ao incorporar uma entidade e a forma de ocupar o espaço do terreiro são exemplos de práticas que se aprendem com a convivência e com a observação dos mais velhos.

A pesquisadora Patrícia Birman (1995) reforça essa perspectiva ao analisar corporalidade, possessão e gênero em terreiros de Umbanda e Candomblé. Em Fazer estilo criando gêneros, a autora mostra que aprender a ser possuído é também aprender um estilo, modos de andar, gesticular, falar e vestir e que a relação entre o gênero do médium e o da entidade não é uma simples coincidência. O corpo não é apenas suporte da experiência religiosa, mas o lugar onde essa experiência acontece. Isso é particularmente importante para esta pesquisa, porque as fotografias não registram roupas isoladas: registram roupas em corpos que dançam, caminham, incorporam, seguram objetos, fumam, bebem, giram e se relacionam com outros corpos.

A sociologia da moda de Joanne Entwistle (2000) vai na mesma direção ao tratar o vestir como uma prática corporal situada. Para a autora, o corpo é sempre um corpo vestido, e a roupa só ganha sentido social no encontro com o corpo que a usa, com o modo como ele se move e com o contexto em que é visto. Essa ideia converge com a escolha metodológica desta pesquisa de fotografar roupas em uso, e não peças isoladas.

Pierre Bourdieu (1983) complementa essa discussão com o conceito de habitus, isto é, disposições incorporadas que orientam práticas e percepções. No terreiro, o habitus religioso aparece na forma como a pessoa aprende a vestir, gesticular e se posicionar de modo imediatamente reconhecível pelos demais membros da casa.

Essa leitura também se aproxima de Beatriz Nascimento (1985), especialmente quando se pensa o corpo negro como espaço de memória e continuidade histórica. A vestimenta, nesse sentido, não está apenas sobre o corpo: ela se articula a um corpo que carrega história, aprendizado, ancestralidade e pertencimento. Leda Maria Martins (2021) amplia essa chave ao propor a noção de tempo espiralar, em que passado, presente e futuro se entrelaçam, e ao ler o corpo em performance, nas festas, nos cantos, nas danças, como lugar de inscrição e transmissão de saberes afro-brasileiros. Se o corpo é arquivo, a roupa que o veste e se move com ele participa desse registro: não como documento fixo, mas como memória em ato.

3. Moda Como Linguagem, Comunicação E Comportamento Social

3.1 A roupa como comunicação não verbal

Quando pensamos em moda, é comum associá-la apenas a tendências, estética ou consumo. Mas, para as ciências sociais, a roupa é muito mais do que isso: ela é uma forma de comunicação, uma maneira de dizer ao mundo quem somos, a qual grupo pertencemos e qual é o nosso lugar dentro de determinada comunidade.

Georg Simmel (2008) argumenta que a moda cumpre duas funções sociais simultâneas: a imitação, que aproxima indivíduos de um grupo, e a diferenciação, que os distingue de outros. No Brasil, Gilda de Mello e Souza (1987) foi uma das precursoras ao levar essa chave para o estudo do vestuário: em O espírito das roupas, ela lê a moda do século XIX como parte de uma disputa social em que classe, gênero e distinção se expressam pelo modo de vestir. Essa lógica pode ser percebida nos terreiros, embora de maneira menos rígida na Umbanda do que no Candomblé. No caso umbandista, o branco pode produzir unidade visual entre os membros da casa, enquanto panos de cabeça, guias, cores, roupas de festa ou vestimentas de entidades introduzem diferenças.

Diana Crane (2006) reforça que as roupas funcionam como meio pelo qual grupos sociais expressam e negociam identidades de classe e de gênero, e que seus significados não são fixos: mudam conforme o contexto e o modo como são recebidas por diferentes públicos. A observação é valiosa para a Umbanda, em que a mesma peça - um pano de cabeça, uma saia, uma guia -, pode ser lida de modos diferentes por quem está dentro e por quem está fora da casa. Lucas descreve essa assimetria com clareza: quando todos estão de branco e uma pessoa aparece com roupa colorida, quem olha de fora pode concluir que ela ocupa uma posição de pai ou mãe de santo, ou que "quer aparecer".

3.2 Roupa como linguagem: Barthes e seus limites

Roland Barthes (2009) aprofundou essa perspectiva ao propor que a roupa funciona como uma linguagem estruturada. Assim como as palavras têm significados dentro de uma gramática, as peças de vestuário têm significados dentro de um código cultural. Fora deste código, a mensagem se perde. É exatamente isso que acontece quando alguém de fora observa a

vestimenta de um ritual sem conhecer seus significados: vê a roupa, mas não necessariamente lê a mensagem. Vale lembrar, porém, que no livro O sistema da moda, Barthes analisa a moda tal como é descrita nas revistas, o que o autor Barthes chama de vestuário escrito e não a roupa em uso nos corpos.[3]

Estender seu modelo a vestimentas rituais é, portanto, um movimento interpretativo que precisa ser feito com cuidado.

Malcolm Barnard (2003) ajuda a precisar essa cautela. Para ele, moda e indumentária são formas de comunicação, mas no sentido de produção cultural de significados, e não de simples transmissão de mensagens de um emissor a um receptor. O sentido de uma roupa é negociado entre quem veste e quem vê, e o que um corpo quer dizer nem sempre é o que se lê.

3.3 Para além do código: o vestir como conjunto de corpo, suplementos e matrizes de linguagem

Joanne Eicher e Mary Ellen Roach-Higgins (1992) propõem uma definição ampla de indumentária (dress): um conjunto de modificações do corpo como penteados, pinturas e marcas na pele e de suplementos ao corpo como roupas, jóias e acessórios. A definição é especialmente útil para o terreiro, porque desloca a atenção da peça de roupa para a composição inteira: pano de cabeça, guias, fios de contas, cheiros, ervas dos banhos de preparação, chapéus, objetos nas mãos. É nesse sentido ampliado que a palavra "vestimenta" é usada nesta pesquisa.

Lucia Santaella (2001) propõe que três matrizes: sonora, visual e verbal, sustentam as linguagens e os processos de pensamento, e que as manifestações culturais concretas quase sempre as combinam. Uma gira reúne as três: o som dos atabaques e dos pontos cantados, a visualidade das roupas, das cores e das guias, e a palavra da doutrina, das orações e das consultas. Segundo a autora, a matriz visual opera por qualidades, formas e relações de cor e de luz, e não necessariamente por regras gramaticais como a matriz verbal. Essa distinção ajuda a entender por que a roupa pode ser plenamente significativa para quem a vê sem ser uma "língua" no sentido forte do termo, o que dialoga com a recusa de Mãe Ana, mãe de santo e dirigente do

[3] Em O sistema da moda, Barthes distingue o vestuário real (a roupa fabricada e usada), o vestuário-imagem (a roupa fotografada ou desenhada) e o vestuário escrito (a roupa descrita na linguagem das revistas de moda), e concentra sua análise neste último.

terreiro Salve 7 Marias, localizado na Zona sul de São Paulo, com contato na religião desde a sua infância, entrevistada para esta pesquisa e discutida adiante.

Esse conjunto de contribuições permite reformular a pergunta de pesquisa. Em vez de perguntar apenas "o que cada peça significa?", se torna mais produtivo perguntar quem comunica, para quem, e por meio de quais combinações de cor, tecido, guia, gesto e som. É essa formulação que orienta a análise das entrevistas e das fotografias.

3.4 Quem lê a roupa? Três destinatários e três vozes

As entrevistas realizadas nesta pesquisa mostram que a ideia de "roupa como linguagem" não pode ser aplicada de forma automática. A princípio, ela parecia oferecer uma chave suficiente para interpretar a indumentária religiosa. As entrevistas, entretanto, complexificam essa hipótese. Mãe Ana, do Terreiro Salve 7 Marias, recusa explicitamente a ideia de que a vestimenta constitua sua linguagem religiosa; para ela, sua linguagem está no respeito, no axé, na união, na força e na sabedoria. Em outro momento, ao discutir a relação entre roupa e orixá, também afirma que a força não está no tecido, relativizando uma interpretação que atribui automaticamente sacralidade à vestimenta. Essa fala tensiona o referencial barthesiano e mostra que a teoria acadêmica precisa dialogar com as interpretações internas da religião, em vez de substituí-las.

Essa fala não invalida Barthes, mas estabelece um limite para a utilização de sua teoria. Do ponto de vista da análise comunicacional, a roupa pode produzir signos reconhecíveis e organizar visualmente os corpos. Isso não significa, porém, que o praticante necessariamente compreenda sua experiência religiosa nesses mesmos termos. Surge, portanto, uma distinção fundamental entre interpretar a roupa como linguagem e afirmar que ela é percebida como linguagem por quem a veste.

Ainda assim, as entrevistas mostram que a roupa comunica. O que muda é quem a recebe. É possível identificar ao menos três destinatários.

Para Mãe Ana, a roupa bonita chama a atenção de quem está na assistência, que se encanta com a roupa de uma Pombagira ou de um orixá; mas, quando não conhece o código, essa mesma assistência pode julgar sem compreender. Lucas e Sandro Luiz: médium e dirigente do

Templo De Umbanda Caboclo Tupinambá E Sultão Das Matas, descrevem o outro lado: a roupa de santo na rua, ou a roupa colorida entre pessoas de branco, pode ser lida como "macumbeira", como vontade de aparecer ou como sinal de posição, leituras que, em muitos casos, são o primeiro passo da intolerância. Aqui a comunicação não é negociada: é imposta pelo olhar de quem vê.

Na entrevista de contraponto, Mãe Mayara, iyalorixá e dirigente, do Candomblé, descreve um código plenamente legível para a Egbé, a comunidade do terreiro: as cores indicam ao grupo qual orixá a pessoa é ou qual orixá está sendo homenageado na festa; ojás de abas grandes remetem a ialorixás e ebômis; a amarração do pano revela posição e idade de iniciado; pessoas de orixás ficam restritas ao branco e, no máximo, ao prata em detalhes. Na Umbanda, esse código é menos rígido e mais variável de casa para casa: Sandro Luiz afirma que roupas, guias e colares não apresentam, para quem está sentado do lado de fora, uma diferença tão evidente quanto no Candomblé.

Mãe Ana afirma que o orixá "conhece cada filho através da vestimenta": antes da feitura, é pela roupa, calça ou saia e panos de cabeça que ele distingue quem está diante dele, e só depois da obrigação o reconhece plenamente. Lucas, por sua vez, descreve a roupa da entidade, como a saia da Pomba Gira, o bombacho do caboclo e do boiadeiro, como algo que a entidade reconhece como seu, marcando o início da preparação para a gira, e como presente e gratidão: "uma via de mão dupla". Nesse caso, a roupa comunica com o sagrado, e não apenas sobre ele.

A pergunta pela linguagem, portanto, não tem uma resposta única. A própria variação entre as vozes é um dado da pesquisa.

4. Vestimenta, Catolicismo E Matrizes Africanas Na Estética Umbandista

Nas religiões afro-brasileiras, a vestimenta cumpre papel que ultrapassa a função estética convencional. Na Umbanda, porém, esse papel aparece de maneira mais flexível e variável de casa para casa.

Sandro Luiz, do Templo de Umbanda Caboclo Tupinambá e Sultão das Matas, afirma que as roupas de trabalho representam principalmente simplicidade, igualdade e respeito ao

sagrado. Segundo ele, muitas casas utilizam camisetas, calças simples e roupa branca padronizada. Essa fala ajuda a diferenciar a Umbanda de leituras mais diretamente associadas ao Candomblé, em que tecidos, cargos e tempo de iniciação podem aparecer de forma mais visível na indumentária.

Ao mesmo tempo, a Umbanda brasileira carrega em sua estética marcas da própria história sincrética. O branco pode ser lido como simplicidade, limpeza, paz e preparação ritual; as cores aparecem em festas de orixás ou em roupas de entidades; símbolos cristãos podem coexistir com guias, velas, pontos riscados e referências aos orixás. O catolicismo não apagou as matrizes africanas, nem as matrizes africanas simplesmente reproduziram o catolicismo. O que se forma é uma estética de negociação e reelaboração.

Lélia Gonzalez (1984) oferece uma imagem útil para pensar esse processo. Ao analisar a cultura brasileira, a autora mostra que a língua falada no país é marcada pelas línguas africanas, o que chamou de "pretuguês" e que o racismo opera justamente negando essa africanização enquanto se serve dela. Por analogia, é possível pensar a estética umbandista como um "pretuguês" do vestir: uma gramática visual brasileira em que o branco, o azul de Nossa Senhora, as guias, as saias de entidades e os símbolos cristãos se atravessam sem que cada elemento possa ser devolvido a uma origem única.

Esse processo precisa ser entendido historicamente. Durante o período escravocrata e no pós-abolição, práticas afro-religiosas foram perseguidas, criminalizadas e obrigadas a desenvolver estratégias de sobrevivência.[4] O sincretismo pode ser lido, em parte, como um desses processos de negociação religiosa e cultural.

Mãe Stella de Oxóssi (1993) é uma referência importante nesse debate por escrever a partir da posição sacerdotal e por defender a valorização das tradições afro-brasileiras em seus próprios termos. Sua trajetória está associada ao movimento de desincretização e de reafricanização de casas de Candomblé na Bahia, que critica a identificação automática entre orixás e santos católicos.

[4] A ideia de sincretismo é utilizada aqui como categoria histórica e analítica, sem pressupor que os elementos religiosos se fundem de maneira completa ou harmoniosa. A pesquisa reconhece também os processos contemporâneos de reafricanização e crítica ao sincretismo em tradições afro-brasileiras.

5. Hierarquia, iniciação e ritos de passagem

A relação entre vestimenta, hierarquia e iniciação precisa ser analisada considerando as diferenças existentes entre as religiões afro-brasileiras. Embora Umbanda e Candomblé compartilhem elementos históricos, simbólicos e culturais, não apresentam necessariamente as mesmas estruturas rituais ou os mesmos códigos de vestimenta.

No Candomblé, autores como Reginaldo Prandi (2001), Miriam Cristina Rabelo (2014) e Juana Elbein dos Santos (1976) demonstram a existência de processos iniciáticos nos quais tempo de iniciação, obrigações, cargos e posições dentro da comunidade religiosa podem produzir marcações corporais e estéticas específicas. Rabelo (2014), ao tratar das feituras e dos modos de cuidado no Candomblé, mostra que tornar-se iniciado é um processo prolongado, que envolve o corpo, a convivência e a aprendizagem cotidiana e não apenas um momento de cerimônia. Categorias como iaô, ebômi, ekedi, ogã, ialorixá e babalorixá pertencem a estruturas religiosas que não devem ser automaticamente transportadas para a Umbanda.

As contribuições de Arnold van Gennep (2011) e Victor Turner (1974) ajudam a compreender como transformações sociais e religiosas podem ser marcadas corporalmente. Van Gennep identifica nos ritos de passagem movimentos de separação, transição e reincorporação, enquanto Turner desenvolve o conceito de liminaridade para compreender o período intermediário vivido por quem atravessa uma mudança de posição social ou ritual.

Essas teorias são úteis para pensar como o corpo pode registrar processos de transformação religiosa. Entretanto, aplicá-las à Umbanda exige considerar a autonomia das casas e a diversidade das tradições umbandistas.

Os depoimentos desta pesquisa mostram bem essa graduação. Mayara descreve que as obrigações de um, três e sete anos produzem mudanças visíveis: os tecidos mudam, os detalhes das roupas demonstram mais respeito, fios e guias maiores representam mais poder, e abian, omo orisá, ekedi, ogã, iaô e ebômi se distinguem por elementos visuais específicos. Lucas, ao falar do Candomblé, relaciona essa graduação ao tecido (o richelieu para quem já completou os sete anos) e ao formato dos chapéus e torços, que variam em altura e em dobras conforme a idade de santo e acrescenta que, na Umbanda, isso é pouco utilizado, predominando o pano de cabeça

comum. Mãe Ana ocupa aqui um lugar de fronteira: de formação umbandista, ela relata ter sido depois iniciada em casa de Candomblé de Angola, e descreve uma progressão bastante clara: o iniciante usa branco e simplicidade; depois da feitura podem aparecer renda, cor e brilho, que ela, no entanto, atribui à tradição da religião, e não à vontade do orixá.

A pesquisa de campo mostrou justamente que não é possível estabelecer uma única sequência de mudanças indumentárias válida para todos os terreiros de Umbanda. As entrevistas apontam para regras, tradições e formas de organização próprias de cada casa. O branco aparece de maneira recorrente, principalmente associado ao trabalho religioso, à simplicidade e ao respeito, mas seu uso e seus significados não são necessariamente idênticos em todos os espaços.

Da mesma maneira, roupas mais elaboradas, cores, saias, chapéus, guias e outros elementos podem surgir em determinados momentos e, especialmente, na caracterização das entidades. Entretanto, a presença desses elementos deve ser compreendida a partir da tradição específica da casa e da interpretação dos próprios praticantes.

Assim, enquanto determinados sistemas religiosos apresentam códigos indumentários mais formalizados para marcar iniciação e hierarquia, os dados desta pesquisa apontam para uma característica particularmente relevante da Umbanda: a convivência entre elementos visuais recorrentes e significativa autonomia ritual entre os terreiros.

Essa diversidade não representa a ausência de tradição. Ao contrário, demonstra que a tradição umbandista também se constitui por meio da transmissão, adaptação e reelaboração de práticas dentro das diferentes casas.

6. Organização E Análise Das Entrevistas

As entrevistas foram planejadas a partir de um roteiro de perguntas abertas, construído com base no referencial teórico da pesquisa. As perguntas partiam do que a roupa usada no terreiro representa além da estética e da relação entre vestimenta e identidade espiritual. Passavam pelo que roupas e adornos comunicam para quem vê de fora, pelas diferenças ligadas ao nível espiritual e ao tempo dentro da religião, pela mudança de estado ao vestir e pela conexão entre corpo e roupa nos rituais e nas incorporações. Também tratavam das tradições e origens das peças e de situações em que a forma de vestir foi mal interpretada ou julgada fora do terreiro. O roteiro terminava com uma pergunta mais ampla: se a vestimenta fosse uma forma de linguagem,

o que ela diria sobre a religião e sobre quem a pratica. Foi essa última pergunta que deu origem à resposta de Mãe Ana discutida adiante. Para Mãe Mayara, por pertencer ao Candomblé, as perguntas foram adaptadas a esse contexto, mantendo o mesmo eixo de investigação.

As entrevistas com Lucas e com Mãe Ana foram feitas presencialmente, no dia da visita ao terreiro, antes do início da gira. As de Sandro Luiz e de Mãe Mayara foram realizadas à distância. A diferença de contexto importa para a leitura dos dados: os dois primeiros falaram dentro do espaço ritual, com a casa em preparação ao redor, o que pode ter influenciado aquilo que cada um escolheu destacar.

Inicialmente, esperava encontrar elementos comuns que permitissem compreender a vestimenta umbandista como um sistema visual relativamente compartilhado. Entretanto, as entrevistas revelaram algo mais complexo: mesmo quando determinados elementos aparecem de forma recorrente, seus significados podem variar.

As falas de Lucas Baboju, Mãe Ana e Sandro Luiz não serão, portanto, analisadas com o objetivo de determinar qual interpretação é correta. Suas aproximações e divergências permitem compreender justamente a pluralidade existente dentro da Umbanda e a autonomia das diferentes casas.

6.1 Lucas Baboju: branco, roupas de entidade e sincretismo

A entrevista com Lucas é particularmente importante para o foco desta pesquisa porque ele distingue com clareza a Umbanda do Candomblé. Segundo ele, na Umbanda as pessoas normalmente utilizam branco ou um padrão de roupa que funciona como uniforme da casa. O que muda com mais força é a roupa da entidade.

Esse ponto ajuda a reorganizar a análise. Na Umbanda, a identidade visual do praticante e a identidade visual da entidade podem ocupar níveis diferentes. O médium pode permanecer em branco, enquanto a entidade aparece por meio de saia, chapéu, bombacho, pano, cor, guia ou outro elemento específico. Lucas flexibiliza ainda a própria regra do branco: para ele, o branco representa todos os orixás, mas quem comparece de branco a uma gira de Exu não está errado, assim como quem veste preto ou roxo para representar a energia da entidade com que trabalha.

Lucas também oferece uma das falas mais importantes sobre sincretismo visual. Ao comentar festas de Oxum, afirma que algumas pessoas utilizam azul-escuro por causa de Nossa Senhora e do sincretismo religioso, enquanto outras utilizam amarelo. O depoimento mostra que o sincretismo não existe apenas em imagens de altar ou narrativas históricas; ele pode interferir diretamente no código cromático da roupa.

Outro ponto central é a relação entre roupa e entidade. Lucas explica que vestir a saia da Pomba Gira, o bombacho do caboclo ou do boiadeiro pode funcionar como um momento de preparação. Para ele, a roupa não manipula a incorporação, mas pode ser reconhecida como pertencente à entidade e ajudar a marcar o início da gira. A roupa funciona também como presente e demonstração de gratidão.

6.2 Mãe Ana: beleza, tradição e respeito

A entrevista com Mãe Ana oferece uma perspectiva interna que, em vários momentos, tensiona o referencial teórico da pesquisa. Para ela, a roupa não contém a força do orixá. A essência está no próprio orixá; a roupa pode embelezar, organizar a saída e agradar à assistência, mas continua sendo "um pano". Ela lembra que, em uma feitura, o orixá vem quase sem roupa, apenas com um pano amarrado, e que muitas vezes é o filho e não o orixá, quem quer que ele vista determinada roupa para a assistência.

Essa fala é importante porque impede que a pesquisa atribua automaticamente sacralidade ao tecido. Ela se aproxima de uma perspectiva durkheimiana (DURKHEIM, 1996), segundo a qual o sagrado é uma força coletiva que se expressa por meio de objetos sem se confundir com eles. Ao mesmo tempo, Mãe Ana descreve regras muito claras sobre o que pessoas em diferentes etapas podem ou não vestir. O iniciante usa branco e simplicidade; posteriormente podem aparecer renda, brilho, cor e roupas mais elaboradas. Ela também afirma que a pessoa precisa ser doutrinada "na fala, na comida, no andar, no respeito, na roupa, no comportamento". Ela se posiciona, ainda, como guardiã de uma doutrina "antiga", em contraste com casas que, segundo ela, estão mudando a forma de fazer.

Assim, sua fala não elimina o papel da vestimenta. Ela desloca seu sentido: a roupa não é a origem da força espiritual, mas participa da tradição e da organização da vida religiosa.

Quando perguntada se a vestimenta seria uma linguagem, Mãe Ana recusa a categoria e afirma que sua linguagem é a do respeito, do axé, da força, da união, da paz e da sabedoria. Esse é um dos resultados mais relevantes da pesquisa, porque mostra que o olhar acadêmico não pode se impor sobre a teologia interna da casa.

6.3 Sandro Luiz: simplicidade, igualdade e roupa sagrada

Sandro Luiz apresenta uma terceira perspectiva. Ele enfatiza que, na Umbanda, as roupas são simples e que a padronização produz uma ideia de igualdade. O branco aparece novamente como elemento central.

Ao mesmo tempo, ele atribui forte valor sagrado à roupa de trabalho. Relata que as roupas religiosas são guardadas separadamente das roupas do cotidiano e que o ato de vestir é acompanhado por preparação, inclusive banhos de ervas. Nesse caso, a roupa participa da mudança de estado entre o cotidiano e o ritual. Sandro faz questão de dizer, porém, que essa transformação não é automática: não existe "uma chavinha de ligar e desligar", e o efeito depende do envolvimento e da responsabilidade de cada pessoa.

A fala de Sandro é especialmente importante porque mostra que mesmo dentro da Umbanda há interpretações diferentes sobre a sacralidade da vestimenta. Enquanto Mãe Ana enfatiza que a roupa é pano e tradição, Sandro afirma que ela é tratada como roupa sagrada. A divergência não precisa ser resolvida. Ela demonstra a autonomia das casas e a pluralidade interna da religião.

6.4 Síntese comparativa

A comparação entre as três entrevistas permite identificar aproximações importantes. O branco aparece repetidamente associado à Umbanda; as roupas relacionadas às entidades ocupam posição de destaque; e a autonomia das casas surge como elemento fundamental para compreender as diferenças encontradas.

Entretanto, são justamente as divergências que oferecem um dos resultados mais importantes da pesquisa.

Temos, portanto, pelo menos três possibilidades de interpretação que coexistem: a roupa como elemento sagrado; a roupa como tradição e organização; e a roupa como preparação, reconhecimento e relação com a entidade.

A entrevista de contraponto com Mãe Mayara, do Candomblé, ajuda a medir a distância entre os dois universos sem apagar suas diferenças. Para ela, a roupa é ocupação, hierarquia, peso e responsabilidade, e cada cor, fio e pano de cabeça tem um motivo de poder ou não poder ser vestido. Nada disso pode ser transportado automaticamente para a Umbanda, mas mostra, por contraste, o que as casas umbandistas não fazem, ou fazem de modo muito mais flexível: inscrever a hierarquia no tecido. Mayara liga ainda o ato de vestir à memória das perseguições, vestir o peso de quem morreu por ser do Àsé e à ideia de renascimento em orixá, e lembra que o Candomblé é uma religião oral e prática, em que a leitura de livros não substitui a vivência, observação que vale como advertência metodológica para esta própria pesquisa.

Essa comparação impede que se estabeleça uma definição única para a vestimenta na Umbanda.

Do ponto de vista comunicacional, é possível identificar códigos, repetições, diferenças e sistemas de reconhecimento visual. Do ponto de vista dos praticantes, entretanto, esses elementos podem assumir sentidos diferentes.

Assim, mais do que encontrar um código universal da indumentária umbandista, a partir da pesquisa encontrei uma gramática visual flexível, produzida localmente e atravessada por elementos históricos compartilhados.

7. Análise Do Ensaio Fotográfico

Um dos objetivos desta pesquisa é compreender de que maneira a formação sincrética da Umbanda também alcança sua dimensão visual. Entretanto, identificar o sincretismo por meio da fotografia exige cuidado: nem toda cor, objeto ou peça pode ser automaticamente classificada como africana, católica ou indígena apenas por sua aparência.

Por esse motivo, a interpretação das imagens precisa ser realizada em diálogo com as entrevistas e com o contexto observado no terreiro.

Susan Sontag (2004) lembra que fotografar nunca é um registro neutro: o enquadramento, o recorte e o momento escolhido são formas de interpretar e de se apropriar do

que é visto. A fotografia documental, aqui, é pensada como modo de ver com o terreiro, por isso a leitura das imagens depende das entrevistas e não de falar por ele.

A estética umbandista aparece, assim, não como simples soma de elementos africanos e católicos, mas como resultado de processos históricos brasileiros de encontro, conflito, resistência e reelaboração cultural.

7.1 O branco como unidade visual



As fotografias do Terreiro Salve 7 Marias apresentam forte recorrência do branco em saias, calças, camisetas, panos de cabeça e tecidos rendados. Esse conjunto visual confirma as falas de Lucas e Sandro sobre a predominância do branco na Umbanda.

Entretanto, o branco não produz uniformidade completa. Nas imagens, aparecem variações de modelagem, renda, textura, comprimento, amarração e uso de guias. O resultado é uma unidade visual que preserva diferenças individuais. O grupo é reconhecível como coletivo sem que todos os corpos se tornem iguais.

7.2 Panos de cabeça e construção do corpo ritual

Em várias fotografias, o pano de cabeça aparece em primeiro plano, alterando a silhueta do corpo e a forma como cabeça, rosto e nuca são apresentados. Sua presença não pode ser reduzida a acessório. Ele participa da construção visual do corpo ritual.

A leitura de Mauss ajuda a perceber que a amarração, a postura e o modo de usar a peça são técnicas aprendidas. Ao mesmo tempo, a aproximação com Beatriz Nascimento permite interpretar esse corpo vestido como lugar de memória e continuidade cultural.

Nas tradições de matriz iorubá, a cabeça é ori, entendida como sede da individualidade e do destino, o mesmo termo que dá título ao filme de Raquel Gerber e Beatriz Nascimento. Cobrir a cabeça é, nesse horizonte, cuidar de um centro simbólico.

7.3 Preto e vermelho: mudança de regime visual



Um segundo conjunto de imagens apresenta roupas pretas e vermelhas, saias volumosas, chapéus, guias e maior teatralidade visual. A diferença em relação ao branco é evidente. Enquanto o branco enfatiza coletividade, simplicidade e continuidade, o preto e o vermelho introduzem contraste, movimento e diferenciação.

As saias amplas são especialmente importantes porque só podem ser compreendidas plenamente em movimento. Quando o corpo gira, o tecido se abre e ocupa o espaço. A roupa deixa de ser objeto parado e se transforma em extensão do gesto. Na chave de Leda Maria Martins (2021), para quem o corpo em performance é lugar em que saberes são inscritos e transmitidos, o giro da saia não é apenas efeito visual: é parte da forma como a gira guarda e atualiza sua memória.

Essa observação dialoga diretamente com a entrevista de Lucas sobre a saia da Pomba Gira. A roupa marca visualmente uma entidade específica e participa da preparação da pessoa para a gira.

7.4 Pombagira, feminilidade e performance



As fotografias em preto e vermelho também permitem discutir a construção de uma estética feminina específica associada às Pombagiras. Saias amplas, brilho, corpete, chapéu, vermelho e preto produzem um repertório visual distinto daquele observado nas roupas brancas de trabalho.

Essa estética não deve ser reduzida à sensualidade. Ela pode ser lida, com auxílio de Patrícia Birman (1995), como parte de uma relação entre possessão, gênero e performance religiosa. A entidade reorganiza a maneira de caminhar, gesticular, ocupar espaço e vestir o corpo. Para Birman, a possessão é um modo de fazer estilo, e a relação entre o gênero do médium e o da entidade não é necessariamente de coincidência; as fotografias, nesse sentido, mostram saias, corpetes e chapéus em corpos diversos. Mãe Ana reforça essa leitura ao observar que cada entidade incorpora de um jeito: algumas Lebaras [5]são mais finas, educadas e elegantes no andar, outras mais "bagunçadas", conforme o modo como viveram sobre a terra. O estilo, portanto, não está apenas na roupa, mas no corpo que a veste e na história que a entidade traz.

7.5 Guias, objetos e composição visual



As guias aparecem repetidamente nas fotografias, atravessando o peito e estabelecendo contraste com o branco das roupas ou acompanhando as vestimentas pretas e vermelhas. Sua

[5] Lebara é o nome dado, em algumas casas de Umbanda, às entidades femininas da linha de Exu, também conhecidas como Pombagiras. O termo vem de Lebará, uma das designações de Exu, e é usado aqui conforme a fala de Mãe Ana.

presença permite perceber como a indumentária religiosa não é constituída apenas pelas peças de roupa, mas por uma composição mais ampla entre corpo, adornos e objetos.

Em alguns registros, o enquadramento aproxima o observador do torso e das mãos, retirando momentaneamente o rosto do centro da imagem. Esse recorte direciona o olhar para a relação entre tecido, guia, gesto e objeto. Visualmente, as guias formam linhas sobre o corpo e interrompem a superfície predominantemente branca das roupas.

Outras fotografias apresentam velas, recipientes, bebidas, chapéus e objetos utilizados durante a prática religiosa. Esses elementos ocupam o espaço juntamente com o corpo e modificam a leitura da vestimenta.

As fotografias demonstram, portanto, que a roupa não produz sentido isoladamente. Sua leitura depende da combinação entre cor, tecido, guia, objeto, gesto, movimento, espaço e contexto ritual.

Essa constatação também modifica a maneira de compreender a fotografia documental nesta pesquisa. A imagem não registra apenas o que os participantes vestem, mas como esses corpos vestidos ocupam e transformam o espaço religioso.

8. Diálogo Entre Bibliografia, Entrevistas E Fotografias

O cruzamento entre bibliografia, entrevistas e fotografias revelou que a vestimenta na Umbanda não pode ser reduzida a um único significado.

A bibliografia permite interpretá-la como signo, sistema de comunicação, memória, pertencimento, organização social e construção corporal. As entrevistas, entretanto, demonstram que essas categorias acadêmicas nem sempre correspondem exatamente à maneira como os próprios praticantes compreendem aquilo que vestem.

Essa diferença não representa uma contradição que precise ser resolvida.Ao contrário, constitui um dos principais resultados desta pesquisa.

A fala de Mãe Ana é particularmente importante nesse sentido. Ao recusar a definição da vestimenta como sua “linguagem”, ela estabelece um limite para uma interpretação baseada exclusivamente em Barthes. Isso não significa que a roupa deixe de produzir significados

visualmente reconhecíveis, mas demonstra que o pesquisador precisa diferenciar sua própria categoria analítica da interpretação religiosa de quem vive aquela experiência.

A comparação com Sandro Luiz torna essa questão ainda mais evidente. Enquanto Mãe Ana relativiza a sacralidade do tecido, Sandro descreve a roupa de trabalho como sagrada, separada da vestimenta cotidiana e inserida em um processo de preparação ritual.

Lucas, por sua vez, demonstra como a roupa pode participar da relação entre médium e entidade, funcionando como preparação, reconhecimento, presente e expressão de gratidão. Sua fala sobre Oxum, Nossa Senhora e as diferenças entre azul-escuro e amarelo também mostra que processos históricos de sincretismo podem alcançar diretamente a dimensão visual.

As fotografias acrescentam outra camada a essas narrativas. O branco aparece como campo visual coletivo, mas não elimina diferenças de textura, modelagem, amarração e adornos. O preto e o vermelho modificam o regime visual das imagens e destacam determinados corpos, gestos e movimentos. As saias ganham volume durante os giros; os panos de cabeça alteram a silhueta; as guias atravessam o corpo; e objetos religiosos completam a composição.

Dessa maneira, a fotografia não funciona como simples comprovação das entrevistas. Em alguns momentos, ela evidencia aspectos que não foram verbalizados pelos entrevistados, especialmente a relação entre roupa e movimento, a repetição visual do branco e a maneira como determinados objetos organizam o corpo no enquadramento.

O principal resultado, portanto, não é a descoberta de um código universal da Umbanda. É justamente a impossibilidade de estabelecer esse código.

O que emerge é uma estética religiosa construída entre recorrência e diferença, tradição e autonomia, corpo e entidade, memória e experiência contemporânea. A roupa participa dessa construção sem possuir um significado único ou fixo.

Considerações Finais

Esta pesquisa partiu do interesse em compreender como a moda, a indumentária e a estética corporal presentes nos terreiros de Umbanda podem atuar como formas de expressão de identidade, pertencimento e tradição cultural. Ao direcionar o recorte para a Umbanda brasileira, tornou-se evidente que a relação entre roupa e religião é mais plural e complexa do que a hipótese inicial permitia supor.

O branco foi um dos elementos mais recorrentes tanto nas entrevistas quanto nas fotografias, aparecendo associado a simplicidade, igualdade, respeito, preparação e trabalho religioso. Ao mesmo tempo, sua repetição não produz uma uniformidade absoluta. Modelagens, texturas, panos de cabeça, guias e formas de vestir introduzem diferenças dentro desse campo visual coletivo.

As roupas relacionadas às entidades acrescentam outra dimensão. Cores, volumes, chapéus, saias e objetos modificam a apresentação do corpo e participam da construção visual da gira. Nas fotografias, essa transformação torna-se particularmente evidente por meio do movimento: o tecido gira, amplia a silhueta e ocupa o espaço juntamente com o corpo.

O sincretismo também alcança a dimensão visual. A fala de Lucas sobre a relação entre Oxum, Nossa Senhora e as escolhas entre azul-escuro e amarelo demonstra como processos históricos de aproximação entre referências católicas e afro-brasileiras podem se materializar no vestir. Entretanto, essas associações não constituem regras universais e precisam ser compreendidas a partir das tradições específicas de cada casa.

Um dos principais resultados da pesquisa surgiu justamente das divergências entre os entrevistados. Mãe Ana, Sandro Luiz e Lucas atribuem sentidos diferentes à vestimenta. Ela pode aparecer como tradição e organização, como roupa sagrada ou como elemento de preparação e relação com a entidade. Essas diferenças demonstram que não existe um significado único capaz de explicar a indumentária umbandista.

O próprio conceito de roupa como linguagem precisou, portanto, ser reconsiderado. Embora a análise comunicacional permita identificar signos, códigos e formas de reconhecimento visual, o trabalho de campo mostrou que essa interpretação acadêmica não deve substituir a compreensão dos próprios praticantes sobre sua experiência religiosa.

A pesquisa também demonstrou que a fotografia documental não funciona apenas como ilustração. Por meio do enquadramento, da repetição, da cor, do movimento e da relação entre corpos e objetos, as imagens revelaram dimensões da experiência religiosa que não aparecem da mesma maneira nas entrevistas.

Dessa forma, vestir a fé na Umbanda não significa simplesmente utilizar determinadas roupas. Significa inserir o corpo em uma rede de relações construída entre tradição, casa religiosa, entidade, memória, gesto, objeto, cor e experiência.

Mais do que encontrar um código universal da vestimenta umbandista, esta pesquisa encontrou uma pluralidade de formas de vestir e atribuir sentido ao vestir.

É justamente nessa pluralidade que a indumentária se torna relevante para compreender a Umbanda brasileira: não como um uniforme fixo de uma religião homogênea, mas como parte de uma experiência religiosa viva, produzida e reelaborada continuamente pelas comunidades que a praticam.

Referências Bibliográficas

BARNARD, Malcolm. Moda e comunicação. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

BARTHES, Roland. O sistema da moda. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2009.

BIRMAN, Patrícia. Fazer estilo criando gêneros: possessão e diferenças de gênero em terreiros de umbanda e candomblé no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: EdUERJ/Relume Dumará, 1995.

BOURDIEU, Pierre. Questões de sociologia. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

CONCONE, Maria Helena Villas Boas. Umbanda: uma religião brasileira. São Paulo: FFLCH/USP-CER, 1987.

CRANE, Diana. A moda e seu papel social: classe, gênero e identidade das roupas. São Paulo: Senac, 2006.

DURKHEIM, Émile. As formas elementares da vida religiosa: o sistema totêmico na Austrália. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

ENTWISTLE, Joanne. The fashioned body: fashion, dress and modern social theory. Cambridge: Polity Press, 2000.

GEERTZ, Clifford. A interpretação das culturas. Rio de Janeiro: LTC, 1989.

GONZALEZ, Lélia. A categoria político-cultural da amefricanidade. Tempo Brasileiro, Rio de Janeiro, n. 92/93, p. 69-82, jan./jun. 1988.

HALL, Stuart. Da diáspora: identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

LODY, Raul. A cabeça do brasileiro. Rio de Janeiro: Senac Nacional, 1995.

MARTINS, Leda Maria. Performances do tempo espiralar: poéticas do corpo-tela. Rio de Janeiro: Cobogó, 2021.

MAUSS, Marcel. Sociologia e antropologia. São Paulo: Cosac Naify, 2003.

NASCIMENTO, Beatriz. O conceito de quilombo e a resistência cultural negra. Afrodiáspora, Rio de Janeiro, n. 6-7, p. 41-49, 1985.

OXÓSSI, Mãe Stella de. Meu tempo é agora. São Paulo: Oduduwa, 1993.

PRANDI, Reginaldo. Mitologia dos orixás. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

RABELO, Miriam Cristina. Enredos, feituras e modos de cuidado: dimensões da vida e da convivência no Candomblé. Salvador: EDUFBA, 2014.

SANTOS, Juana Elbein dos. Os Nagô e a morte: Pàde, Àsèsè e o culto Égun na Bahia. Petrópolis: Vozes, 1976.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Candomblé e Umbanda: caminhos da devoção brasileira. São Paulo: Selo Negro, 2005.

SIMMEL, Georg. Filosofia da moda e outros escritos. Lisboa: Texto & Grafia, 2008.

SODRÉ, Muniz. O terreiro e a cidade: a forma social negro-brasileira. Petrópolis: Vozes, 1988.

SONTAG, Susan. Sobre fotografia. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

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

TURNER, Victor. O processo ritual: estrutura e antiestrutura. Petrópolis: Vozes, 1974.

VAN GENNEP, Arnold. Os ritos de passagem. Petrópolis: Vozes, 2011.