

O FABER DE ORIXÁS: UMA LEITURA SIMBÓLICA ATRAVÉS DA ARTE, DO ETNODESIGN E DA HISTÓRIA ORAL

Anderson Diego Almeida

Doutorando em Artes Visuais: História, Teoria e Crítica de Arte - PPGAV/UFRGS. Mestre em História, Graduado em Design e Licenciado em Artes. Foi professor de Museologia da Arte no Instituto de Artes - UFRGS. Pesquisa Etnodesign, história e arte africana e afrobrasileira, imagem, memória e representação

Resumo: Este artigo constrói uma breve narrativa sobre o criar para os orixás, a partir de um levantamento oral, bibliográfico e imagético, tendo o objetivo de discutir a plasticidade e o processo de criação dos adornos usados nos terreiros de candomblé, por meio da leitura da arte e do Etnodesign, desenvolvidos pelo artista/artesão Beto Gomes. Para tal intento, a narrativa é construída a partir de uma entrevista semi-estruturada, tendo como ponto de partida questões religiosas fundantes para a interpretação dos signos e da estrutura utilizada pelo faber.

Palavras-chave: Símbolo; História oral; Etnodesign.

THE FABER OF ORIXÁS: A SYMBOLIC READING THROUGH ART, ETNODESIGN AND ORAL HISTORY

Abstract: This article constructs a brief narrative about the creation for the orixás, from an oral, bibliographical and imaginary survey, with the objective of discussing the plasticity and the process of creation of the adornments used in candomblé terreiros, through the reading of the art and Etnodesign developed by artist / craftsman Beto Gomes. For this purpose, the narrative is constructed from a semi-structured interview, having as a starting point religious questions founders for the interpretation of the signs and the structure used by the faber.

Keywords: Symbol; Oral History; Etnodesign.



A IDEIA: CONSTRUÇÃO DE SENTIDOS

Entre estes dois polos, catolicismo e cultos africanos, as religiões afro-brasileiras e as artes a elas associadas se desenvolveram como espaço de mediação, de confluências e interpenetrações de ritos, liturgias e visões de mundo no qual o religioso e o artístico se fundem e se desdobram em múltiplas faces. Há muito de “igrejas” nos “terreiros”, mas, também ressoam nas primeiras muitas marcas de um jeito de pensar e sentir o mundo elaborado pelas experiências dos terreiros.

A arte religiosa afro-brasileira é eminentemente uma arte conceitual que exprime valores coletivos, mesmo quando os artistas que a praticam parecem se destacar como indivíduos com seus estilos pessoais perfeitamente reconhecíveis. Essa arte produz, por meio de um conjunto de objetos modelados, um sistema de conceitos, de tal modo que ideias e objetos possam se expressar mutuamente enfatizando a inseparabilidade existente entre eles. A ideia religiosa não se “objetiva” na peça artística e nem esta é uma mera “função” do religioso. São antes linguagens diferentes que expressam planos complementares de significados, ou seja, são fatos sociais estético-religiosos. Por isso, insiste-se em que essa arte, apesar da influência da arte ocidental, dificilmente pode ser entendida como “arte pela arte”. Outro aspecto importante é não classificarmos negativamente essas manifestações estético-religiosas como exemplos de um mundo pré-moderno, primitivo, exótico, animista e fetichista em contraste com a modernidade e seus valorizados movimentos artísticos, acadêmicos ou não, e suas religiões hegemônicas. Nesse sentido, a arte religiosa afro-brasileira mantém viva uma concepção de cultura e natureza como dimensões não opostas (Silva, 2008).

Este artigo apresenta um breve recorte metodológico que visa o entendimento da feitura de adornos confeccionados por artesãos na cidade de Maceió e utilizados em terreiros de candomblé. O artesão que será descrito é Beto Gomes, frequentador de terreiro, que em uma breve entrevista semi-estruturada, descreveu seu processo de criação e de decodificação dos símbolos da cultura afro-brasileira dentro dos rituais. O diálogo construído, a seguir, envereda-se pelos campos do Etnodesign e da arte, dos quais nos permitiram uma contextualização mais apurada sobre as relações estabelecidas entre os usos da história oral como metodologia quali-quantitativa.

OS PRIMEIROS RABISCOS: O ETNODESIGN, A ARTE E A HISTÓRIA ORAL



O Etnodesign é um campo de pesquisa que possibilita aos historiadores aproximar-se do contexto cultural das etnias, com a perspectiva de entender a produção de signos. Dentro dos estudos artísticos, aquele conceito tem se desdobrado em diversas vertentes, as quais permitem a compreensão das memórias e representações que os objetos fabricados adquirem ao longo do tempo (Ameida, 2015).

Entender o Etnodesign implica refletir sobre a memória atrelada aos artefatos, o discurso construído pelas etnias para compor suas formas de sobrevivência através da relação entre o individual e o coletivo, entre o tempo e a história, que em Le Goff (2003), tem-se como a memória social estabelecidas no entendimento das informações decodificadas.

Não interessa, no Etnodesign, a diferenciação entre tipos de arte, mas o teor simbólico que o objeto artístico carrega. Dentro deste aspecto, o ele se aproxima da arte através da forma, que segundo Read (1981, p. 69), “[...] é a aparência dada a um artefato pela intenção e pela ação humana”. Porém, muitas vezes, estas formas se encontram no âmbito imaterial, representadas pelas tradições e conhecimentos adquiridos, pelos artistas/artesãos, como forma de preservação. Nesta observação, surge-nos o questionamento: como extrair estas informações, do universo simbólico, com a finalidade de interpretar as práticas culturais advindas dos processos de criação? Neste sentido, encontra-se o papel do historiador da arte: usar metodologias e recursos viáveis que favoreçam a compreensão da história e dos significados construídos. Dentre diversas metodologias, a mais viável é a história oral, que

é antes um espaço de contato e influência interdisciplinares; sociais em escalas e níveis locais e regionais; com ênfase nos fenômenos e eventos que permitem, através da oralidade, oferecer interpretações qualitativas de processos histórico-sociais. Para isso, conta com métodos e técnicas precisas, em que a constituição de fontes e arquivos orais desempenha um papel importante. Dessa forma, a história oral, ao se interessar pela oralidade, procura destacar e centrar sua análise na visão e versão que dimanam do interior e do mais profundo da experiência dos atores sociais (Lozano, 2016, p. 16).

A história oral aproxima-se do saber da experiência do indivíduo, a elaboração do sentido do que nos acontece. Dessa forma, a estratégia em história oral possibilita o empoderamento e o protagonismo do sujeito, ele não é só observado, é ativo na construção do sentido do que viveu. É nesse modo de construção do sentido, através da memória, que a história oral pode “oferecer dados para interpretações qualitativas de processos históricos” (Alberti, 1990, p. 16).



Ricardo Santhiago é o autor do artigo que inspira a narrativa deste artigo, *História oral e as artes: percursos, possibilidades e desafios*, publicado em 2011. Na narrativa, o autor realiza um breve levantamento da produção intelectual no campo da história oral, que se ocupou do assunto das artes. Seu ponto de partida é a constatação de que o mundo das artes não é assunto recorrente na história oral feita no Brasil, procurando, então, realizar um apontamento das tendências e lacunas acerca da produção na área.

O texto de Santhiago é importante na medida em que nos aproximamos da definição de artes, da qual o autor se vale, recorrendo a Bourdieu (2005) e Genette (2001). O autor chama de mundo das artes definindo-o como: “o mundo das artes consagrado como um campo específico de produção cultural” (Santhiago, 2011, p.157), espaço relativamente autônomo no qual são produzidos e difundidos, intencionalmente, artefatos com função estética, “sobre atividades criativas realizadas por indivíduos autointitulados (e externamente reconhecidos) como artistas, autores” (Santhiago, 2013, p. 157). O autor ainda avança com exemplos de casos e estudos diversos, apontando seis tendências da produção da história oral no mundo das artes: ênfase historiográfica, ênfase biográfica, ênfase na identidade/subjetividade, ênfase sociológica, ênfase arquivística e ênfase na recepção. Com isso, apresenta-nos um panorama favorável para a produção de estudos ligados às artes no campo da história oral e revela uma carência na produção de pesquisas na área.

Nos apontamentos de Santhiago (2013), temos como uma das sugestões de eixo de pesquisa os processos de criação de artistas e de outros criadores. O autor aponta a obra *Entrevistas Processos*, que reúne onze entrevistas de artistas concedidas à *Revista E*, do SESC SP, produzida para deixar grafado o processo de criação desses artistas como um legado às gerações futuras acerca das inquietações e dilemas dos tempos atuais. É fundamental entender processos criativos para além da compreensão da produção do objeto artístico, ou seja, devemos considerar aqui não só as atividades fim no campo das artes, mas também as atividades meio.

A diferença na atuação que tem por foco a história oral é o registro, a gravação, que cumpre função fundamental. Ressalta-se a dupla função que apontamos: a organização e registro de um dado processo, avaliado *a posteriori* e a sistematização do mesmo para conhecimento público. Não se trata simplesmente de registrar a memória de projetos artísticos. Trata-se de disseminar determinadas formas de atuação no ambiente da cultura, organizando-as de forma a ir além da experiência individual do artista, ligando interesses e interessados. Assim, existe



uma operação de escuta qualificada que cumpre com a preservação de saberes e fases ou de processos criativos/artísticos e sua disseminação como uma estratégia formativa, pedagógica e inspiradora. Refletir sobre processos criativos, por fim, retira dos artistas seu caráter de genialidade revelando-os como seres inquietos e reflexivos.

Ao propormos lançar mão da história oral para os estudos da simbologia na produção dos adornos de orixás, nos alinhamos às contribuições teóricas de autores como Michel de Certeau (1982) e Roger Chartier (1990) que, em suas perspectivas conceituais, apontaram as possibilidades de pensar a “produção”, abrindo novos caminhos para pensar a cultura. Do ensejo, nos processos culturais, os sujeitos agem e interagem, não apenas sofrem a ação das propostas culturais, eles participam e processam as experiências.

Quando ao sujeito, o historiador inglês Edward Thompson ressalta a importância de o considerar na experiência:

Os homens e mulheres também retornam como sujeitos, dentro deste termo – não como sujeitos autônomos, “indivíduos livres”, mas como pessoas que experimentam suas situações e relações produtivas determinadas como necessidade e interesses e como antagonismos, e, em seguida, “tratam” essa experiência em sua consciência e em sua cultural [...] das complexas maneiras [...] e em seguida [...] agem, por sua vez, sobre sua situação determinada. (Thompson, 1983, p. 182).

Nesta visão, sujeito e cultura se fazem de memórias e, quando abordamos o tema da recepção pelo viés desta última, fazemos uso de sua função social caracterizada pelo ato narrativo, que visa comunicar a um terceiro uma informação, na ausência do acontecimento ou do objeto de que trata. A fruição ou recepção cultural captada por meio do registro que dela é feito pode ser considerada como uma construção, que revela os modos diversos de apreensão da sociedade, ou seja, diferentes representações que se afastam e se aproximam da intenção apresentada por criadores.

A respeito da receptividade, Chartier (1990, p. 16-17) afirma:

A problemática do “mundo como representação”, moldado através das séries de discursos que o apreendem e o estruturam, conduz obrigatoriamente a uma reflexão sobre o modo como uma figuração desse tipo pode ser apropriada pelos leitores dos textos (ou das imagens) que dão a ver e a pensar o real. (...). No ponto de articulação entre o mundo do texto e o mundo do sujeito coloca-se necessariamente uma teoria da leitura capaz de compreender a apropriação dos discursos, isto é, a maneira como estes afetam o leitor e o conduzem a uma nova norma de compreensão de si próprio e do mundo.



Dentro dessa perspectiva, compreende-se que a história oral é válida como metodologia, com o objetivo de coletar diferentes trajetórias de interlocutores do campo da cultura, desvelando as suas expectativas e suas intersubjetividades. Não se pode esquecer que, mesmo no caso daqueles que dominam perfeitamente a escrita e nos deixam memórias ou cartas, o oral nos revela o “indescritível”, toda uma série de realidades que raramente aparecem nos documentos escritos, seja porque são consideradas “muito insignificantes”, é o mundo da cotidianidade ou inconfessáveis; ou porque são impossíveis de transmitir pela escrita. É através do oral que se pode apreender com mais clareza as verdadeiras razões de uma decisão; que se descobre o valor de malhas tão eficientes quanto às estruturas oficialmente reconhecidas e visíveis; “que se penetra no mundo do imaginário e do simbólico, que é tanto motor e criador da história quanto o universo racional”, como nos aponta Joutard (2000, p. 33).

Desse modo, o uso da história oral como metodologia, no campo do Etnodesign, favorece-nos o entendimento das questões simbólicas implícitas no processo de criação dos artistas de comunidades étnicas. Pois, as memórias registradas por eles, no ato da criação, tornam-se documentos valorativos e representativos da dinâmica cultural estabelecida como código a ser interpretado. Assim, ouvi-los é uma forma de decodificar o simbólico.

O DESENHO: SIMBOLISMO NO CANDOMBLÉ E OS ADORNOS DE ORIXÁS

A importância dos trajes dos deuses, chamados de axó-orixá, é grande para o candomblé, sendo muitas vezes destinadas às ‘equedes’, mulheres responsáveis em confeccionar e auxiliar os orixás nos rituais (Souza, 2012).

Os trajes dos adeptos, principalmente das divindades, são o símbolo característico e revelador da crença e dos aspectos mais importantes que revelam gostos, temperamentos e regras individuais dos deuses para que eles possam realizar seu encontro com os humanos. É uma das maneiras pelas quais os orixás se apossam dos que praticam o transe, para realizar suas visitas e receber suas oferendas. Apesar da individualidade dessas entidades, os trajes possuem uma estrutura que serve como arcabouço para a representação de todos os deuses, havendo variações estéticas e materiais que dependem da região do país e condições financeiras dos adeptos. A localização também influencia na substituição ou utilização de determinados materiais, porque os adeptos dependem também do que o comércio e natureza local oferecem.



A estrutura para os orixás masculinos é de calção, saia armada, uma bata simples e muitas possibilidades de arranjos para os *ojás* – turbantes amarrados na cabeça. Também é possível que o orixá não use saia armada. Em caso do orixá masculino usar saia armada, terá que também usar “uma calça larga, presa um pouco acima da altura do tornozelo, e na parte de cima uma composição de panos que “pode ser feita com três *ojás*, da seguinte forma: um sobre cada ombro, terminados em laço um pouco abaixo da cintura, e outro mais largo atado ao peito, sobre os outros dois, com o nó para trás” (Souza, 2012, p. 95).

Para os orixás femininos as vestes das deusas têm como base o traje de baiana. São peças comuns de filhas e deusas: saias de goma para armação, saia e pano-da-costa. Dependendo do caso, os *ojás* são substituídos por capacetes ou coroas. Para os orixás masculinos e femininos que são caracterizados nos mitos por guerras, podem utilizar sobre o ataca, que fica sobre o peito, outro elemento chamado de peitaca, que pode ser de metal, tecido ou couro, tendo os motivos do orixá bordados com lantejoulas e búzios.

Todos os orixás utilizam muitas joias, braceletes, coroas; os femininos podem utilizar tornozeleiras, anéis e laços. Os laços podem ser de dois tipos: o clássico, utilizado na frente ou atrás dos trajes. Para Orixás femininos, como Oíá e Obá, geralmente se usa para trás para não atrapalhar suas performances de guerra e caça, como retrata a mitologia. O outro laço é o “gravata”, que é um arremate para o nó e pode ser utilizado independente do gênero. Outra característica dos orixás femininos são as franjas que são geralmente ligados à coroa, formando um dos maiores símbolos dos reis iorubás (Souza, 2012).

Os elementos visuais constituem a substância básica daquilo que vemos, e seu número é reduzido: o ponto, a linha, a forma, a direção, o tom, a cor, a textura, a dimensão, a escala e o movimento. Por poucos que sejam, são a matéria-prima de toda informação visual em termos de opções e combinações seletivas. “A estrutura da obra visual é a força que determina quais elementos visuais estão presentes, e com qual ênfase essa presença ocorre” (Dondis, 2007, p. 51).

Os trajes dos orixás são um dos mais importantes elementos visuais da religião, formados e elaborados para mostrar a devoção e a cumplicidade do adepto aos seus deuses, junto com a comida, preparação do espaço e acessórios. A estética, a plástica dos trajes, é de fundamental importância, seguindo uma estrutura de cores, nós, laços, símbolos, acarretando os trajes como representação cheia de atributos, em busca de um esforço visual. Ver é uma experiência direta, e a



utilização de dados visuais para transmitir informações “[...] representa a máxima aproximação que podemos obter com relação à verdadeira natureza da realidade” (Dondis, 2007, p. 7).

Nesse universo da construção de adornos e trajes de terreiros, repleto de simbolismo, o uso da história oral, para desvendar como se desenvolve estas práticas construtivas, é o argumento capaz de nos fornecer subsídios para a leitura que apresentamos a seguir sobre o artista/artesão de terreiro, Beto Gomes, coisas que vão além do visual, detalhes que escapam aos nossos olhos e somente são constituídos pelas memórias de seus fazedores.

Numa breve entrevista semi-estruturada, composta por perguntas direcionadas sobre seu modo de produção e sua ligação com os rituais, Beto fornece-nos informações que nos garantem, de antemão, afirmar que o registro e a análise da oralidade é o campo mais seguro para a compreensão dos códigos culturais de um determinado grupo.

A OBRA: A PRODUÇÃO DE BETO GOMES

“Vestir o santo” no candomblé se diz quando uma pessoa se inicia e pode receber em seu corpo a manifestação da energia imaterial do orixá e, nessa condição de transe, vestir-se com a roupa e insígnias que caracterizam a identidade mítica do seu orixá. Estas vestimentas e insígnias, por meio das quais as divindades se manifestam para dançar e estar entre seus filhos, constituem a face mais conhecida do candomblé.

A imagem dessas entidades, tal como elas se apresentam nas festas públicas que ocorrem no barracão dos terreiros, tem sido muito divulgada por meio do trabalho de artistas famosos; como exemplos temos o fotógrafo e etnólogo Pierre Verger e o pintor Carybé que conseguiram captar a essência do universo simbólico, através da estética. Todavia, informações ritualísticas e segredos de feitura, que só são dominadas por quem entende da religião e tenha chancela para a execução, de certo, ficam impossíveis de serem desvendadas numa fotografia e pintura.

Vejam alguns desses segredos. Na composição da indumentária litúrgica do orixá podemos observar duas categorias de objetos artístico-religiosos. A primeira refere-se à vestimenta propriamente dita do orixá que cobre o corpo do iniciado no momento do transe. A segunda engloba as insígnias e adereços que o orixá carrega na cabeça, pescoço, peito, ombros, pulsos, mãos e pernas.



Esses objetos revestem-se de uma aura do sagrado que devem, inclusive, ser diferenciados daqueles que os adeptos usam no cotidiano. Assim, se um orixá incorpora seu filho, as pessoas ao redor devem imediatamente retirar do corpo deste os braceletes, colares, brincos etc., antes de vesti-lo com as peças próprias do vestuário do seu orixá (Silva, 2008).

Atualmente, a arte de produzir essa vestimenta que envolve a tecelagem e o bordado, aplicação de rendas, outros acabamentos e um conjunto de técnicas manuais de amarração de torços e execução de laços, tem sido preservada nos terreiros, como legado de um importante conhecimento artístico-religioso.

Na confecção da vestimenta dos orixás, as técnicas se expressam em toda sua amplitude, é preciso observar as cores a eles associadas (amarelo para Oxum, vermelho e branco para Xangô, azul para Ogum, branco para Oxalá); a textura e o material adequados (palha para Obaluaíê, tecido rústico para Ogum, brilhante para os orixás femininos); as formas e padrões que expressam as características das divindades como, por exemplo, a da parte superior e inferior da vestimenta (saia mais curta para os orixás masculinos e em forma de tiras para Xangô), entre inúmeros outros itens. As roupas dos orixás tradicionalmente são confeccionadas coletivamente pelos próprios membros dos terreiros, o que não impede que talentos individuais possam se destacar tornando inúmeros adeptos conhecidos pelas roupas e adereços que confeccionam.

O adê (coroa, chapéu ou capacete) é outro importante item desta vestimenta e pode representar diferentes técnicas de confecção, segundo o material do qual é feito. Em geral, quase todos os orixás portam algum tipo de coroa demonstrando inclusive sua condição de antepassados divinizados (Silva, 2008). Os adês dos orixás femininos diferenciam-se pelo filá, que é um conjunto de fios de contas ou canutilhos dispostos paralelamente ou entrelaçados que escondem a parte superior do rosto (em geral olhos e nariz). Os adês podem ser feitos de metal (folha de flandres, cobre, latão etc.), em geral, trabalhados a partir de uma folha fina, ou de algum tipo de papelão ou entretela bordada com panos, búzios e outros materiais (contas, canutilhos e lantejoulas, de acordo com as características de cada divindade). Muitos adês, por força da influência estrangeira, assumiram a forma das coroas europeias, como no caso da coroa de metal de Xangô, um dos principais reis da tradição iorubá.

As divindades femininas, normalmente, apresentam-se com muitos braceletes e pulseiras compondo sua vestimenta ritual. Feitas de cobre para Oxum



e na cor prata para Iemanjá, essas peças metálicas podem apresentar uma riqueza muito grande de detalhes resultados da técnica de puncionar sua superfície. As perneiras, feitas de metal ou pano decorado por búzios, também podem ser usadas por orixás masculinos ou femininos quando se opta por uma saia mais curta. Outro elemento importante na composição da “roupa do santo” são os colares feitos de contas enfiadas em fios de palha da costa ou nylon. O material, formato e as cores das contas identificam o orixá, o grau sacerdotal do iniciado e o momento litúrgico em que devem ser usados. Colares de búzios são os preferidos de Oxumarê e os de chifre de búfalo são dedicados à Iansã cujo mito narra ter sido ela uma mulher-búfalo. Para os que ainda não completaram sete anos de iniciação não é permitido usar os brajás, colares truncados por “firmas” (contas maiores feitas de coral) que formam “gomos” em sua extensão, conforme nos atenta Silva (2008).

As ferramentas ou insígnias mais do que compor as roupas dos orixás tornaram-se espécie de símbolos metonímicos de sua identidade. São uma espécie de emblema ou ícones exemplares por meio dos quais os orixás são imediatamente identificados e associados aos seus domínios básicos: Oxossi, orixá caçador, sempre se apresenta usando o arco e flecha (*ofá*) em uma das mãos e o eruquerê, espécie de chicote feito de rabo de cavalo, em outra. Esta insígnia lembra sua condição de rei de Keto (Verger, 2001). Ogum e Iansã, orixás guerreiros, sempre dançam no barracão segurando, ameaçadoramente, espadas ou adagas. Oxum e Iemanjá, divindades da água, carregam símbolos que demonstram sua feminilidade como o leque ou espelho (*abebê*) com os quais dançam dengosamente. Mas, ao se tratar de um avatar guerreiro destas divindades, a espada também poderá ser uma de suas insígnias. O oxê, machado bifacial de Xangô, orixá da justiça, será erguido imponentemente na dança deste orixá, lembrando sua condição de rei de *Oyó*. Também poderá usar o xerê, espécie de chocalho feito de cobre, a lembrar o som do trovão e do raio, sobre os quais mantêm o domínio.

Para sustentar a argumentação desenvolvida até aqui, exemplificando nossa narrativa a partir das memórias de um faber, entrevistamos alguns artesãos e santeiros que trabalham produzindo trajes e adornos na cidade de Maceió, capital do Estado de Alagoas. A proposta era perceber como o Etnodesign interage nas imediações artísticas e projetuais durante a concepção e execução dos artefatos para os orixás. Para este artigo, apresentamos breve relato sobre um dos artífices entrevistado. Trata-se de Roberto Gomes, que explicou como cria e desenvolve suas peças, alinhado aos conhecimentos que carrega sobre os segredos das



divindades, condicionados pela sua presença constante no terreiro.

Mais conhecido como Beto Gomes, Roberto é um artesão/artista de Maceió que trabalha com diversos gêneros artísticos, assim como a confecção de vestuário e artefatos para orixás do Candomblé na capital alagoana. Sua produção teve início a partir de muitas pesquisas e estudos durante sua inserção em um grupo de dança afro em 1988. Concomitante, iniciou-se na religião em 25 de outubro de 1990.

Beto relata que suas inspirações estão na natureza, na organicidade e qualidade. Por conta disso, o resultado estético e conceitual vai num caminho contrário ao luxo, porque, segundo ele, “lembra as escolas de samba”. Produz tanto os trajes, como os paramentos, escolhendo materiais de acordo com as características de cada orixá, sejam suas cores, símbolos e acessórios específicos, respeitando os códigos e os símbolos de cada terreiro.

Sobre a estética dos orixás, acrescenta que:

O orixá Xangô utiliza uma coroa, essa coroa pode ser de metal, pode ser de tecido, pode ser de papelão”. [...] adereço de mão pode tanto usar o ferro, o metal ou uma madeira, o oxê pode ser de madeira. O oxê é o paramento de mão dele, que representa Xangô, que é o machado de dois gumes. Caso não utilize os materiais característicos, pode incitar a ira dos orixás (Gomes, 2017).

Completa sua afirmativa mencionando que também existem materiais que substituem outros, caso não se obtenha o que é mais recorrente na confecção de tais artefatos: como o papelão e o papel para alguns orixás, visto que um adorno completo pode chegar a custar em torno de R\$ 5.000 (cinco mil reais), uma quantia que nem todos os terreiros ou adeptos têm condições de financiar para seu orixá.

Beto explica que muitos têm vontade, mas não solicitam por ser caro. Suas produções dependem de vários fatores, seja o orixá trabalhado, como também o poder aquisitivo de seus solicitantes. Consequentemente, os materiais utilizados também irão variar de acordo com esses e outros elementos. Beto explica, por exemplo, que em caso de trabalhar com papel machê (uso da massa feita com papel) não o faz em tempo chuvoso porque prefere a secagem natural.

Seus produtos são minuciosos, desde a aquisição de alguns dos materiais, como as miçangas que geralmente são importadas. Segundo ele, não existem em Maceió os materiais com as mesmas qualidades.



Chego numa loja querendo uma miçanga vermelha e me dão uma vinho, dizendo que é vermelha. [...] no Candomblé nós temos muito respeito com a cor, além de que com o tempo algumas miçangas podem mudar de cor e isso não pode acontecer (Gomes, 2017).

Um exemplo de seu trabalho é a Coroa de Xangô (Figuras 1 e 2), uma peça ricamente detalhada, com miçangas variando em cores (verde, azul, laranja, detalhes em amarelo, vermelho e branco) e búzios formando rostos e outras figuras remetendo à natureza. A peça possui quatro partes principais: da base para a cabeça sob três grandes elementos, todos em papel e tecido, juntos formam seis lados diferentes, complementado com uma ave em acabamento de barbante no topo. Segundo Beto, ele passou dois meses bordando cada parte separadamente e quase sete horas para juntar todas elas.

Os trajes dos orixás podem variar de acordo com sua face – também chamado pelos adeptos de qualidade – que será de acordo com cada pessoa, que é geralmente filho de uma face específica. Ou seja, as cores de um mesmo orixá podem variar em diferentes pessoas por conta de suas faces.

Beto explica que,

para o orixá Xangô, a cor é vermelha e branca, embora em outra face possa ser somente branco. Além disso, explica que existe a variação da nação de Candomblé. E justifica que na nação em que faz parte, Jeje-Nagô, o orixá Oxóssi é paramentado com azul turquesa. Mas, existe casa em Macció que Oxóssi é com a cor verde.

Então, ao encomendarem um traje, Beto procura saber qual o orixá, quem é a mãe ou pai de santo e qual nação a que o cliente pertence, para que ele possa criar e executar corretamente (Gomes, 2017).

Nos rituais de celebração e transes do Candomblé, quem veste a roupa e dança são apenas os iniciados, caracterizados como aqueles que fazem as suas obrigações ao seu orixá, criando um compromisso com o mesmo. Os adeptos e simpatizantes apenas assistem. Nesta perspectiva, Beto vai com o solicitante comprar seus materiais, avalia preços, tecidos, texturas, além de trabalhar sob medida. Ele finaliza mencionando que no início desenhava os trajes e paramentos, mas parou porque seus clientes pegavam o desenho e não executavam, outros chegavam até a solicitar outros artesãos.

O ACABAMENTO: POSSÍVEIS CONSIDERAÇÕES

Ao desenvolver este estudo sobre os trajes dos orixás, os argumentos aqui



levantados constituem importantes elementos visuais da religião afro-brasileira, formados e elaborados para mostrarem a devoção e a cumplicidade dos adeptos aos seus deuses, a partir da preparação dos adornos e das vestimentas

Nessa dimensão, a estética dos adornos foi e é de fundamental importância para a religião, seguindo uma estrutura conceitual que fornece elementos de vital relevância para o entendimento da representação e importância do traje ritual. É imprescindível levar em consideração a dimensão simbólica desse conjunto de artefatos construídos sobre segredos e por adeptos, sendo a partir de um estudo estético, objetos de leitura visual, baseados em conceituações que sofreram mudanças e ainda continuam se transformando. Desta maneira, são resultados de difusões culturais, possuindo seu mérito histórico.

O trabalho desenvolvido pelo artesão Beto Gomes, brevemente relatado neste artigo, traduz a importância que possui as práticas artísticas dentro do Etnodesign, mostrando com isso, a diversidade projetual que permite o desenvolvimento de novos produtos em outras interpretações, o além do terreiro, mas sem perder os significados que estão neles. O contexto simbólico utilizado por este artesão/artista enfatiza outro ponto relevante para o ato criativo e os referenciais de execução: o fazer de artefatos religiosos, com seu conhecimento peculiar, destituído de grandes tecnologias, representa uma faceta para o fazer artístico, sem distinguir arte maior ou menor, sob o ponto de vista de imprimir nos produtos signos e códigos que narram e revelam a história de uma divindade, que carrega peculiaridade, a emoção do sagrado e uma estética aprofundada, revela de forma precisa o *ethos* do sagrado.



Figuras 1 e 2 – Coroa de Xangô. Dois lados dos três elementos em papel sobre a base. Fonte: Arquivo Pessoal





Figura 3, 4, 5 e 6 – Detalhes da Coroa de Xangô
Fonte: Arquivo Pessoal

REFERÊNCIAS

ALBERTI, Verena. *Ouvir Contar Textos em História oral*. Rio de Janeiro. Editora FGV, 1990.

ALMEIDA, Anderson Diego da S. *Narrativa Imagética da Coleção Perseverança: um conceito de etnodesign afro-brasileiro*. (Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em História). Universidade Federal de Alagoas. Maceió: UFAL, 2015. 212 ff.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte: gênese e estrutura do campo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

CERTEAU, Michel de. *A escrita da história*. Rio de Janeiro: Forense, 1982.

CHARTIER, Roger. *A história cultural entre práticas e representações*. Difel, 1990.

DONDIS, Donis A. *Sintaxe da Linguagem Visual*. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007.



GENETTE, G. *A obra de arte: imanência e transcendência*. São Paulo: Littera Mundi, 2001.

GOMES, Roberto. *Entrevista concedida pelo artesão/designer de indumentária Roberto Gomes* – depoimento [Mai. 2017]. Entrevistador: Anderson Diego da Silva Almeida. Maceió, 2017. 2 áudios digitais.

JOUTARD, Philippe. Desafios à história oral do século XXI. In: ALBERTI, V., FERNANDES, T.M.; FERREIRA, M.M., (Orgs.). In: *História oral: desafios para o século XXI*. Rio de Janeiro: Editora Fiocruz, 2003.

LE GOFF, Jacques. *História e Memória*. Bernardo Leitão (trad.). 5. ed. Campinas, SP: Editora UNICAMP, 2003.

LOZANO, Jorge Eduardo Aceves. Práticas e estilos de pesquisa na história oral contemporânea. In: FERREIRA, Marieta de Moraes. AMADO, Janaína (Org.). In: *Usos e Abusos da História oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV. 8 ed. 2006.

READ, Herbert. *As origens da forma na arte*. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

SANTHIAGO, Ricardo. História oral e as artes: percursos, possibilidades e desafios. In: *Revista História Oral*. Dossiê - Diversidade étnica e fontes orais, v.6, n.1, 2013.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Arte religiosa afro-brasileira: as múltiplas estéticas da devoção brasileira. In: *Revista Debates do NER*. Ano 9, n. 13, jan/jun. Porto Alegre, 2008.

SOUZA, Patrícia Ricardo de. *Axós e Ilequês: rito, mito e a estética do candomblé*. 2007. 183 fl. Tese (Doutorado) - Universidade de São Paulo. Programa de Pós-Graduação em Sociologia.

THOMPSON, Edward. P. *A Miséria da Teoria ou um planetário de erros*. Rio de Janeiro, Zahar, 1981.

VERGER, Pierre F. *Orixás: deuses iorubas na África e no Novo Mundo*. Maria Aparecida da Nóbrega (Trad.). Salvador, BA: Fundação Pierre Verger, 2018.

