



12º P&D 2016

CONGRESSO BRASILEIRO DE PESQUISA
E DESENVOLVIMENTO EM DESIGN

04 a 07 de outubro de 2016
Belo Horizonte - MG

Blucher Design Proceedings
Outubro, 2016 | num. 2, vol. 9
proceedings.blucher.com.br

ADORNOS E ORIXÁS: O DESIGN COMO MEDIADOR ENTRE OS SÍMBOLOS E PLASTICIDADE

Anderson Diego da Silva Almeida
Programa de Pós-Graduação em Artes Visuais – UFRGS
andersondiego.almeida@yahoo.com.br

Jefferson Nunes dos Santos
Instituto Federal de Alagoas - IFAL
jnunes.design@gmail.com

Arlindo da Silva Cardoso
Universidade Federal de Alagoas - UFAL
arlindocardosoju@gmail.com

Resumo: Os trajes e os adornos dos orixás possuem significados intrínsecos além do senso comum, que com um olhar apurado sobre sua composição, será percebida uma vestimenta que traz afirmação multiétnica e possível de uma leitura técnica e simbólica do design. Segundo Raul Lody, “não se pode entender estudos de trajes em sociedades complexas que não apresentam a incidência de elementos plurais e de diferentes fontes culturais” (2001, p. 44). Este artigo, sob o escopo metodológico de um levantamento bibliográfico e imagético, tem o objetivo de discutir a plasticidade das roupas e dos adornos usados nos terreiros de candomblé, através da leitura do design com ênfase na confecção desses artefatos, sem perder o viés histórico da cultura afro-brasileira. Para um maior aprofundamento, utiliza-se de uma entrevista realizada com um artesão e adepto do candomblé da cidade de Maceió, para compreender sua situação de criador de adornos para orixás, contextualizando-o a partir das suas influências religiosas.

Palavras-chave: adornos, plasticidade, orixás, símbolos, design.

Abstract: *The costumes and adornments of orixás have intrinsic meanings beyond common sense, that with a sharp eye on its composition, will be perceived a garment that brings multiethnic statement and possible technical reading and symbolic of design. According Raul Lody, “Can't to understand studies of costumes in complex societies that does not have the effect of plural elements and different cultural sources.”¹ (2001: p. 44). This article under methodological scope of a bibliographic search and imagetic, have the purpose of to discuss the plasticity of the costumes and*



adornments used in religious spaces of Candomblé through of reading of design with emphasis in the confection these artifacts, without losing the historical bias of african-brazilian culture. For this and larger deepening, makes use of an interview with a craftsman and Candomblé's adept of Maceió city, to understand his situation as creator of adornments for orixás, contextualizing, starting of yours religious influences.

Palavras-chave: *adornments, plasticity, orixás, symbols, design.*

1. INTRODUÇÃO

Transitando 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).

Um artesão ao esculpir na madeira um oxê (machado) de Xangô que depois será sacralizado pelo banho de folhas, não atribui alma (alma) há algo supostamente inanimado. Antes atua sobre a forma e conteúdo de um objeto já divino na natureza (a própria árvore) ressaltando-lhe sua expressão sagrada. E como tudo na natureza possui axé (força vital), ele, artesão, ao lidar com ela, é apenas um agente da transformação. Por isso os próprios deuses também são artesãos como o ferreiro Ogum, o oleiro Oxalá e a grande cozinheira Oxum.

2. DESENVOLVIMENTO

Este artigo apresenta parcialmente uma pesquisa que visa catalogar os artesãos de candomblé da cidade de Maceió, com vista no diálogo entre o design e o fazer artesanal. Apresenta o trabalho de Beto Gomes, artesão de terreiro, e seu processo de produção dos artefatos. A pesquisa está enviesada na metodologia quali-quantitativa e apresenta um levantamento imagético e oral, baseado em visitas no ateliê do referido artesão. Portanto, a narrativa construída está imbricada nos aspectos estéticos, como signos, decodificando-os dentro do processo projetual do design.

Símbolos e orixás: o design e a produção de trajes e adornos

Durante o período de escravidão foram trazidos ao Brasil negros de diferentes regiões do continente africano, como dos países do Togo, Benin e Nigéria, mais conhecidos como nagôs e iorubás que devotavam seres sobrenaturais mitológicos chamados de Orixás. Para preservar sua cultura esses povos realizavam seus rituais escondidos, já que o catolicismo era a religião oficial e suas crenças eram comparadas a feitiçaria (BARBOSA, 2012).

Segundo Eliade (1972, p. 13):

A principal função do mito consiste em revelar os modelos e exemplares de todos os ritos e atividades humanas significativas tanto a alimentação ou o casamento, quanto o trabalho, a educação, a arte ou a saberia.

É a partir da mitologia dos povos africanos trazidos para o Brasil e das suas transformações e difusões culturais que se podem analisar quais os sentidos e significados das características dos trajes e rituais que o candomblé apresenta. Toda a documentação que descreve os ritos e lendas dos povos iorubás foi elaborada, primeiramente, através de estudiosos, já que as tradições, saberes e costumes foram passados totalmente de forma oral, uma vez que esses povos não possuíam a escrita como parte integrante de sua formação cultural.

Para protegerem seus saberes e costumes, os escravos praticavam o sincretismo, fazendo associações dos nomes dos orixás com os dos santos católicos, já que eles eram batizados e obrigados a praticar os hábitos católicos. Os ritos dos negros eram chamados, no século XVIII, de Calundus, apenas tendo o nome Candomblé no século XIX a partir dos primeiros terreiros e espaços destinados aos rituais sagrados formados a partir da união de negros escravos e alforriados e da procura de pessoas de diferentes classes sociais em busca da cura para doenças e conselhos dos sacerdotes (BARBOSA, 2012).

Segundo Santos (2008, p. 7):

[...] cabe-se ressaltar que a consolidação do candomblé enquanto um culto urbano e não doméstico deu-se, de acordo com as tradições orais dos nagôs baianos, a partir da construção do primeiro terreiro, localizado atrás da capela de Nossa Senhora da Barroquinha, no centro histórico de Salvador.

A começar dos primeiros terreiros, o candomblé pôde se consolidar no decorrer do tempo, como religião. Sua principal característica é a devoção aos Orixás através de rituais que envolvem danças, preparação de comidas, trajes e adereços,

mantendo uma organização, com cada integrante tendo sua função. Orixás são entidades que receberam a responsabilidade de comandar o mundo a partir de cada gênero particular da natureza imposta pelo ser supremo, Olodumare – também chamado de Olorum e/ou Olofin. Prandi (2001) apresenta em seu livro *Mitologia dos Orixás*, mitos que contam a história das crenças iorubás e do candomblé. Um deles se chama *E foi inventado o candomblé*, e logo na primeira parte ele explica como surgiram os rituais aos Orixás:

No começo não havia separação entre o Orum, o Céu dos orixás, e o Aiê, a Terra dos humanos. Homens e divindades iam e vinham, coabitando e dividindo vidas e aventuras. Conta-se que, quando o Orum fazia limite com o Aiê, um ser humano tocou o Orum com as mãos sujas. O céu imaculado do Orixá fora conspurcado. O branco imaculado de Obatalá se perdera. Oxalá foi reclamar a Olorum. Olorum, Senhor do Céu, Deus Supremo, irado com a sujeira, o desperdício e a displicência dos mortais e soprou enfurecido seu sopro divino e separou para sempre o Céu da Terra. Assim, o Orum separou-se do mundo dos homens e nenhum homem poderia ir ao Orum e retornar de lá com vida. E os orixás também não poderiam vir à Terra com seus corpos. Agora havia o mundo dos homens e dos orixás, separados. Isoladas dos humanos habitantes do Aiê, as divindades entristeceram. Os orixás tinham saudade de suas peripécias entre os humanos e andavam tristes e amuados. Foram queixar-se com Olodumare, que acabou consentindo que os orixás pudessem vez por outra retornar à Terra. Para isso, entretanto, teriam que tomar o corpo material de seus devotos. Foi a condição imposta por Olodumare (...) (PRANDI, 2001, p. 526-527).

A partir desses mitos, pode-se identificar a importância dos ornamentos e da sensibilidade dos adeptos na preparação dos adereços e trajes, como na comida para que o Orixá possa visitá-los e ficar satisfeito. Cada Orixá tem sua forma, cor, adereço e características próprias e quando as oferendas não são elaboradas a partir de seus gostos, podem causar sua ira.

É importante observar que na segunda parte do mito em que Oxum ensina os homens a como receber os orixás, na preparação mencionada é citada apenas a atuação das mulheres. Isso porque segundo o candomblé antigo, apesar de todos participarem do ritual, apenas as mulheres entravam em transe, por isso ainda hoje alguns Orixás masculinos podem ter seus trajes representados por saias (SOUZA, 2012).

Os atributos dos Orixás do candomblé no Brasil são diferentes das dos primitivos iorubás africanos, levando em consideração os aspectos territoriais, assim como o sincretismo. Nomes de muitos deles foram dados a partir de rios e regiões da África, perdendo sentido no Brasil; tendo também mudado alguns elementos das oferendas, ocorrendo substituições. Alguns orixás de origem africana não são cultuados no candomblé, sendo assim, apenas aqueles que supriam as necessidades dos povos escravizados.

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. Se alguma roupa cai, rasga ou descostura a culpa cai sobre a equede. “Vestir um orixá é algo muito maior do que o vestir cotidiano: é um ato religioso” (SOUZA, 2012). O ideal de cada terreiro seria uma equede para cada Orixá e as com mais tempo de iniciação tem mais chances de

ser a auxiliar dos orixás dos sumos sacerdotes porque quem chega primeiro tem prioridade. Vigora a percepção de que tudo o que se fez é para agradar os deuses e assim obter seus favores, e eles se agradam do que é bonito, é com beleza que se louva os orixás. A riqueza, o luxo, a opulência, integram o ideal de culto no candomblé (SOUZA, 2012, p.2).

Esta busca pela beleza e o exagero é perceptível na elaboração dos trajes e que apesar das condições financeiras, os adeptos costumam fazer o que podem para oferecer a melhor vestimenta para seu Orixá. Dedicar-se a roupa do orixá é

demonstrar a sua devoção. Segundo Souza (2012) não existe, portanto, uma condenação moral do luxo, ele é um meio entre outros para fazer declarações rituais. E explica que se os filhos dos orixás querem e devem estar bonitos na festa, quanto mais não terão que estar os próprios deuses, que são a razão de ser da festa e da própria religião.

Os trajes dos adeptos e principalmente dos orixás é 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 sua visita aos 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 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 “calçolão, 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 um outro mais largo atado ao peito, sobre os outros dois, com o nó para trás”. Os ojás também podem ser chamados de atacãs. 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. (SOUZA, 2012). 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 peitaça, 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 Oiá 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. Uma outra característica dos Orixás femininos são as franjas que são geralmente ligados a coroa, formando um dos maiores símbolos dos reis iorubás. (SOUZA, 2012).

Uma das possíveis formas que se deu o sincretismo foi a partir da simbologia dos orixás aos santos da igreja católica, relacionando características de uns com dos outros. Este simbolismo até hoje está associado também a cor, onde cada orixá tem a sua específica. Apesar disso, os trajes podem sofrer variações, necessitando de uma análise mais paulatina de cada região geográfica em particular.

Tabela 1 – Alguns dos orixás mais populares no Brasil e suas características

Nome do Orixá	Cores
Exu	Preto e vermelho
Ogum	Azul, branco e verde
Oxóssi	Verde e azul
Obaluaiê	Cor palha e marrom
Xangô	Vermelho e branco
Iansã	Vermelho e rosa
Oxalá	Branco
Yemanjá	Branco, prata e azul
Ewá	Vermelho vivo, coral e rosa
Oxum	Amarelo e dourado

Fonte: Elaborada pelos autores, com base na pesquisa realizada.

Os elementos básicos 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” (DONIS, 2007, p. 51).

Os trajes dos orixás são um dos mais importantes elementos visuais da religião, formado e elaborado para mostrar a devoção e a cumplicidade do adepto aos seus deuses, junto com a comida, preparação do espaço e acessórios. A estética, a visualidade dos trajes é de fundamental importância, seguindo uma estrutura básica, 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” (DONIS, 2007, p. 7). O esforço visual está ligado também ao que as coisas representam. Os significados do que vemos, neste caso os trajes. Eles não são uma forma de linguagem, mas comunicam mensagens através de representações e elementos compositivos porque estão contextualizados numa cultura, crença ou mito (SVENDSEN, 2010). Esses elementos da composição podem guiar, como um caminho a seguir, para uma leitura dos trajes em relação a sua contextualização histórica e mitológica.



Figura 1 – Esquerda: pulseira de copo e bracelete em prata – Orixá Iemanjá; Direita: adê masculino.
 Fonte: RISÉRIO, 2007; IPHAN, 2007.

A seguir será realizada uma análise plástica dos trajes de alguns dos orixás característicos do candomblé brasileiro, a partir dos elementos básicos da composição de seus trajes, apresentando símbolos, ferramentas e cores de cada um, fazendo referência aos aspectos mais relevantes relacionados.

O fazer: o artesanato e os adornos de santos

“Vestir o santo” é como 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 os orixás se manifestam para dançar e estar entre seus filhos, constituem a face mais conhecida do candomblé. A imagem dessas entendidas, tal como estas se apresentam nas festas públicas que ocorrem no barracão dos terreiros, tem sido muito divulgada por meio do trabalho de artistas famosos como o do fotógrafo e etnólogo Pierre Verger e do pintor Carybé (SILVA, 2008).

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).

As roupas que compõem as vestes litúrgicas dos orixás, e mesmo aquelas que os adeptos usam como parte da indumentária do terreiro, constituem por isso alguns das imagens mais populares da religião. A roupa da baiana composta pelo torço branco ou colorido, saia rodada e camizu (pequena bata) de richelieu e o pano da costa levado sobre o ombro é um exemplo dessa arte religiosa do vestir derivada tanto de uma estética africana como da imposição de uma moda européia. Atualmente, a arte de produzir essa vestimenta que envolve a tecelagem e o bordado, aplicação de rendas e outros acabamentos e um conjunto de técnicas manuais de amarração de torços e execução de laços têm sido preservados nos

terreiros como legado de um importante conhecimento artístico-religioso.

Na confecção da vestimenta dos orixás, esta técnica se expressa em toda sua amplitude, pois 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 Obaluaiê, 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, como Ivone de Souza Santos, do terreiro do Bogum, em Salvador, ou Pai Toninho (Antonio Paulino de Andrade) de São Paulo. 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, lantejoulas etc. segundo as características de cada divindade).

Muitos adês, por força da influência estrangeira, assumiram a forma das coroas européias, como no caso da coroa de metal de Xangô, um dos principais reis da tradição ioruba. Outra grande influência estrangeira na vestimenta dos orixás encontra-se na forma do peitoral e dos braceletes e pulseiras que os orixás, em geral os guerreiros, usam. Feitas também de metal trabalhado, em forma de “copo”, estas peças lembram as armaduras típicas dos cavaleiros romanos ou medievais. As divindades femininas em geral se apresentam 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 pernas, 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 (SILVA, 2008).

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.

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 (SILVA, 2008).

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, se 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 Oyô. 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.

Obaluaíê, que se veste de palha, dançará agitando suas vestes e avisando que, com o xaxará, espécie de vassoura que traz à mão, pode varrer ou espalhar as doenças do mundo. Da mesma forma, Nanã embalará em sua dança o ibiri, bastão que representa o útero desta divindade feminina ancestral. Outra expressão desta arte decorativa dos corpos é a pintura ritual feita nos momentos iniciativos sobre a pele do iaô. Esta pintura composta por traços, círculos e outros desenhos aplicados na região dos braços, costas, ombros e, sobretudo, na cabeça, expressa inúmeros significados.

Na festa pública de saída de iaô - que marca o fim do período de reclusão do iniciado - este é apresentado no barracão do terreiro quatro vezes. Na primeira “saída”, o iaô totalmente vestido de branco tem seu corpo pintado com efum, giz branco, cor que reverencia Oxalá, orixá da criação. Na segunda saída, o iaô vem vestido e pintado com as cores da “nação”, ou seja, além do branco, o azul (waji) e o vermelho (osum). Na terceira saída, o iniciado tem sua cabeça pintada e nela é amarrada uma pena vermelha de papagaio (relacionada com a fala), pois é neste momento em que o orixá revela publicamente o seu nome. Na quarta saída, o iniciado em transe dança vestido com as roupas e insígnias de seu orixá (SILVA, 2008).

Para sustentar a argumentação desenvolvida neste artigo, parte da metodologia foi entrevistar artesãos e santeiros que trabalham produzindo trajes e adornos na cidade de Maceió, capital do Estado de Alagoas. A proposta é perceber como o design interage nas imediações projetuais durante a concepção e execução dos artefatos para os orixás. Para iniciar a pesquisa, a seguir, será apresentado breve relato sobre um dos artífices entrevistado. Trata-se de Roberto Gomes, que explicou seu processo de criação e como desenvolve suas peças.

Roberto Gomes, mais conhecido como Beto Gomes, é um artesão de Maceió que trabalha com diversos gêneros artísticos, assim como a confecção de vestuário e artefatos para orixás do Candomblé na capital alagoana, Maceió. 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. E 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, 2015)

E 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.

Um exemplo da sua obra é a Coroa de Xangô (Imagens 2, 3 e 4), 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 a natureza. Possui quatro partes principais: a 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.



Figura 2 – Coroa de Xangô de Beto Gomes. Dois lados dos três elementos em papel sobre a base.
Fonte: Arquivo pessoal dos autores.

Os trajes dos orixás podem variar também 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 Maceió 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.



Figura 3 – Montagem de fotos da Coroa de Xangô de Beto Gomes.

Fonte: Arquivo pessoal dos autores.

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. Beto vai com o solicitante comprar seus materiais, avalia preços, tecidos, texturas, além de trabalhar sob medida.

No início desenhava os trajes e paramentos, mas parou porque, segundo ele, seus clientes pegavam o desenho e não executavam, outros chegavam até a solicitar outros artesãos. Mas ainda assim, trabalha com modelos dos produtos para experimentar o funcionamento e aparência.

3. CONCLUSÃO

Ao desenvolver este estudo sobre os trajes dos Orixás, os argumentos aqui levantados constituem importantes elementos visuais da religião afro-brasileira, formado e elaborado para mostrar a devoção e a cumplicidade do adepto aos seus

deuses, junto com a comida, preparação do espaço e acessórios. A estética dos trajes 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 importante levar em consideração a dimensão simbólica desse conjunto de trajes, 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 transformações e difusões culturais, possuindo seu mérito histórico.

O trabalho desenvolvido pelo artesão Beto Gomes traduz a importância que possui as práticas artesanais dentro do design, mostrando com isso, a diversidade projetual que permite o desenvolvimento de novos produtos em outras interpretações. O contexto simbólico, utilizado por este artesão, 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 design, sob o ponto de vista de imprimir nos produtos signos e códigos culturais que narram a história e a representação cultural da comunidade a qual pertence. O design sem o estudo da cultura e das práticas enraizadas nela, perde seu sentido.

REFERÊNCIAS

ARNHEIM, Rudolf. **Arte e Percepção Visual**: uma psicologia da criação criadora. São Paulo: Cengage Learning, 2011.

DONIS, Donis A. **Sintaxe da Linguagem Visual**. 3ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2007. ELIADE, Mircea. **Mito e Realidade**. São Paulo: Editora Perspectiva S.A., 1972.

GOMES, Roberto. **Entrevista concedida pelo artesão/designer de indumentária Roberto Gomes** – depoimento [dez. 2015]. Entrevistador: Arlindo da Silva Cardoso. Maceió: UFAL, 2015. 2 áudios digitais.

IPHAN. **Casa dos objetos mágicos**. Salvador/Brasília: IPHAN/Programa Monumenta, 2007.

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

RISÉRIO, Antonio. **Um mundo afrobrarroco**. In: *Mágica Bahia*. Salvador/Barcelona: Fundação Casa de Jorge Amado/Bustamente, Coelba, 1997.

SANTOS, Nágila Oliveira dos. **Do calundu colonial aos primeiros terreiros de candomblé no Brasil**: de culto doméstico à organização político-social-religiosa. *Revista África e Africanidades*. Ano I – n.1. Maio, 2008.

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.

SVENDSEN, Lars. **Moda**: uma filosofia. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.