

---

# F

---

## AZENDO ORIXÁS: SOBRE O MODO DE EXISTÊNCIA DAS COISAS NO CANDOMBLÉ

Lucas Marques

No pequeno e instigante livro que Bruno Latour dedicou ao tema do “fetichismo” (2002), o autor nos conta que, ao aportarem seus barcos na costa da África Ocidental, provavelmente em meados do século XV, os portugueses, “cobertos de amuletos da Virgem e dos santos”, teriam ficado espantados com o fato de que os negros da Guiné fabricavam seus próprios ídolos, tornando-os objetos de adoração. A esses objetos deram o nome de *fetiches*, termo derivado da palavra portuguesa “feitiço”<sup>1</sup>. Algum tempo depois, em 1760, o filósofo Charles de Brosses, a partir do relato dos viajantes europeus à África, vai cunhar o termo *fetichismo*, a fim de designar o modo como os africanos cultuavam seus deuses, por meio da atribuição de poderes sobrenaturais a objetos inanimados – objetos que, escolhidos ao acaso, se tornariam “coisas encantadas” (fetiches).

Séculos depois, o mesmo espanto dos colonizadores portugueses e do filósofo iluminista pareceu assombrar aquele que é considerado o pioneiro dos estudos sobre religiões de matriz africana no Brasil, o médico legista Raimundo Nina Rodrigues. Em seu estudo *O animismo fetichista dos negros baianos*, publicado em 1900, Nina Rodrigues demonstrava-se intrigado com o fato de que, para os negros baianos (tal como os africanos da costa ocidental), pedras, árvores ou objetos de ferro, quando consagrados, eram adorados como sendo os próprios deuses; ou seja, que o que era motivo de adoração não era a “imagem” do santo, mas o próprio objeto que a ele pertencia. Assim, explicavam-lhe, Xangô era a própria pedra de raio onde o santo estava encarnado (2006:43); ou ainda, ao falar sobre Ogum, dizia que “qualquer objeto de ferro pode ser adorado como Ogum, contanto que tenha sido consagrado pelo feiticeiro” (2006:44).

Passados mais de cem anos dos trabalhos de Nina Rodrigues, podemos dizer, como observa Marcio Goldman (2009:122), que esse espanto permanece vivo entre os estudiosos das religiões de matriz africana no Brasil, ora, como fazia Nina, para acusar os adeptos dessas religiões de “crentes” (ou seja, ingênuos, iludidos ou enganados), ora para dizer que estes objetos representariam, na verdade, uma outra coisa (a “sociedade”, a “simbologia”, a “arte” etc.). Tanto num caso quanto no outro, parte-se de algo externo ao próprio fenômeno para “explicar” os denominados fetiches – repetindo, mais uma vez, a velha atitude dos colonizadores portugueses. Ou seja, em ambos os casos, parte-se do princípio de que existe um mundo “profano” (que nós, modernos, conhecemos muito bem) que, por meio de manipulações rituais, é “sacralizado” (por e para aqueles que “creem”). O espanto permanece, portanto, porque os “fetiches” (que, vistos sob essa ótica, não poderiam ser outra coisa) são sempre pensados na chave da “consagração”; como se, para os antropólogos, “sagrado” e “profano” devessem significar a mesma coisa que para os adeptos dessas religiões. Sagrado e profano, aqui, seriam tomados como categorias fixas, que não poderiam “se misturar”: algo deve ser profano para se tornar sagrado – diziam os antropólogos desde Durkheim –, e todo o sagrado só pode ser tratado como crença (a “coisa” é real, os significados são “crenças”).

O problema, como lembra Ordep Serra (1995), é que há algumas fronteiras que só são rígidas nas páginas das etnografias; ou, como observa o próprio Latour (2002), a “crença na crença” diz mais sobre nós mesmos do que sobre aqueles que pretendemos estudar. Assim, entre o suposto vão que separa os domínios do Sagrado e do Profano há uma série de mediações e agenciamentos que envolvem pessoas, lugares, deuses e coisas. Neste artigo, busco acompanhar tais agenciamentos e mediações a partir de artefatos que, juntamente com as pedras (*otás*), foram na maior parte das vezes vistos como os “fetiches por excelência” das religiões de matriz africana no Brasil: as chamadas *ferramentas de santo*, ou *ferramentas de orixás*. Trata-se de artefatos produzidos por especialistas e que, após uma série de ações rituais, se tornam – ou são *preparados* para – entidades das religiões de matriz africana: orixás, exus, voduns, inquices, caboclos etc. Em geral, tais artefatos, uma vez *feitos*, passam a compor o *assentamento* do orixá: um conjunto de materiais que expressa e medeia a relação entre as divindades e seus filhos humanos.

Para explorar tal temática, parto de um trabalho de campo que venho realizando desde 2012 em uma oficina de produção de ferramentas de orixás, localizada em Salvador, Bahia. Trata-se da oficina de José Adário dos Santos, mais conhecido como “Zé Diabo”, um dos ferreiros de santo mais conhecidos da região. Zé nasceu no bairro de Caixa D’Água, em Salvador, e começou a trabalhar como aprendiz de ferreiro ainda em 1958, com apenas 11 anos de idade, na histórica Ladeira da Conceição da Praia, local onde ele permanece até hoje. Foi também em sua infância que ele foi iniciado no candomblé, na nação Jeje Mahin, por sua avó materna, dona Barbara do Sacramento, uma senhora oriunda de Cachoeira, no Recôncavo Baiano.

Essa conjugação entre conhecimento técnico e aprendizado religioso acompanhou toda sua vida; e hoje, além de ferreiro, Zé também é babalorixá, tendo sua própria casa religiosa no bairro da Boca do Rio, em Salvador.

Meu primeiro período de campo foi realizado entre setembro de 2012 e agosto de 2013, onde me concentrei nas ações técnicas de Zé Diabo e nas especificidades da produção das ferramentas<sup>2</sup>. Mais do que observar, no entanto, eu passei a participar ativamente do cotidiano de trabalho na oficina, ajudando-o, na medida do possível, nas diferentes etapas da produção dos artefatos. Com o tempo e a convivência, Zé passou a me convidar também para espaços que extrapolavam os limites da oficina, como nos diversos rituais realizados nos terreiros de candomblé com os quais ele mantinha algum tipo de ligação. Foi tal aproximação que me motivou a retornar a campo, de janeiro a dezembro de 2015, a fim de “acompanhar” as ferramentas de santo para além do espaço da oficina, explorando os rituais de feitura, assentamento, comida, entre outros ocorridos nas casas de candomblé com as quais, de uma maneira ou de outra, Zé mantinha relações. Essa experiência resultou em minha dissertação de mestrado (Marques 2016), da qual este artigo é um desdobramento<sup>3</sup>. Diante do trágico incêndio que ocorreu no Museu Nacional, é fundamental agradecer também a esta instituição, seus servidores, funcionários, professores e colegas. Sem eles, e sem o apoio financeiro da Faperj, essa pesquisa não poderia ter sido desenvolvida.

Dito isto, o objetivo deste texto é explorar o modo como esses artefatos são feitos no universo do candomblé – uma feitura que envolve, como veremos, uma série de agenciamentos entre deuses, pessoas e os mais distintos materiais. Trata-se de refletir sobre o modo de existência das “coisas” no candomblé; ou seja, sobre como as coisas são atravessadas por múltiplas forças e como tal atravessamento envolve um cuidadoso e ininterrupto trabalho ritual, criando uma espécie de “ecologia” das práticas do candomblé.

### Entre ferros, forças e formas

Aquele que entra em contato com o universo do candomblé pela primeira vez logo percebe que ele é povoado pelas mais distintas “coisas”: são colares, roupas, animais, plantas, pedras, instrumentos musicais, artefatos de barro, ferro, palha, porcelanas, os mais peculiares ingredientes e até paisagens, lugares e situações específicas. Tudo parece indicar ou pertencer a uma ou outra força divina, por meio de um complexo sistema de organização do cosmos.

Na antropologia, foi Roger Bastide quem melhor descreveu esse sistema. Inspirado nas ideias de Lévy-Bruhl, Bastide dedica um dos capítulos conclusivos de *O Candomblé da Bahia* (1958) para aprofundar a tese de que o pensamento iorubano – e, logo, o afro-brasileiro – agiria por meio da participação, ou seja, pela “cristalização de todo um conjunto de participações entre os homens, as coisas e os orixás” (1958:70).

Nesse sistema, as coisas (humanos, ferramentas, elementos da natureza, orixás) ligam-se umas às outras, sendo atravessadas pelas mesmas “linhas de forças”

que lhe conferem existência, naquilo que ele vai chamar de “princípio de participação”. Todavia, lembra Bastide, “tudo não participa de tudo [...] As participações só ocorrem dentro de quadros bem delimitados” (1958:184). Assim, para que as coisas participem umas das outras, é necessário que elas existam dentro de um mesmo domínio do real; ou seja, que aconteçam no interior de um determinado sistema classificatório do cosmos, em direções determinadas (*ibid.*: 256). Desse modo, ao princípio de participação, Bastide – inspirado no pensamento de Durkheim – acrescenta o “princípio de corte” (Bastide 1955), que daria conta dos diferentes domínios onde as participações seriam possíveis. Entretanto, os diferentes domínios operados pelo princípio de corte se conectam entre si por meio de “analogias”, ou por aquilo que ele vai intitular – a partir da obra de Marcel Griaule – de “princípio de correspondências”<sup>4</sup>. É a conjugação desses três princípios aparentemente inconciliáveis – as participações de Lévy-Bruhl, as classificações de Durkheim e as correspondências de Griaule – que vai formar aquilo que Bastide vai chamar de “uma filosofia sutil do candomblé”.

Trago aqui o modelo explicativo proposto por Bastide, pois acredito que ele consegue captar bem uma das facetas dessa filosofia (ou, se quisermos, dessa ontologia) do candomblé, onde cada parte do universo pertence e é parte de cada orixá; ou seja, onde a divisão mítica iorubana do universo se expandiria para as formas, pessoas, cores, matérias, perfumes, elementos da natureza, datas, tempos, espaços etc. Cada divindade possuiria um conjunto de materiais que a expressa e por meio do qual ela se materializa no mundo. Se pegarmos como exemplo as ferramentas de santo, veremos que cada uma delas é fabricada com matérias-primas e formatos específicos ligados ao orixá do qual ela faz parte. Assim, orixás caçadores, como Exu, Ogum, Oxóssi, Ossain e Oxumarê, por exemplo, possuem ferramentas feitas de ferro e com formas que remetem, de uma maneira ou de outra, à caça, à guerra, à agricultura ou à mata. Outros orixás, mais ligados às águas, possuem a prata, o ouro ou o metal branco (latão) como matéria-prima, como Iemanjá, Oxum ou Oxalá, por exemplo. Outros, ainda, como Xangô e Iansã, são feitos em cobre ou bronze, e possuem como formas machados, espadas e coroas; e assim por diante... No limite, cada entidade – em sua *qualidade* particular – possui uma ferramenta específica, feita com o material característico daquele orixá e respeitando um determinado “padrão” de cores e formas mais ou menos variável.

Mas, afinal, o que dizem essas formas? A princípio, poderíamos ser tentados a responder que elas simbolizam determinadas relações, sejam mitológicas, sociológicas ou rituais; ou seja, que por detrás daqueles formatos peculiares haveria uma série de significados sociais, muitas vezes desconhecidos pelas próprias pessoas que participam daquele universo. Assim, por exemplo, os formatos antropomórficos das estatuetas de exus e pombagiras seriam “ressignificações” da iconografia cristã medieval; o *oxê* de Xangô “representaria” a realeza do império de Oiô; as navalhas, cruzeiros, facas e tridentes que cada exu carrega “simbolizariam” a marginalidade social dessas entidades em suas formas humanas; a ausência de ferro nos assentamentos de Nanã

“representaria” a querela mitológica entre Nanã e Ogum, e assim por diante. Cada uma dessas explicações buscaria algo “externo” aos próprios materiais e suas forças para explicar as relações que lhes são constitutivas. Nessa perspectiva, as ferramentas de orixás seriam meras “substâncias materiais” que *representariam* algo, seja a força dos orixás, a ancestralidade africana, o sincretismo, a sociedade etc.

O problema dessa abordagem, tão comum nos estudos sobre a cultura material das religiões de matriz africana no Brasil<sup>5</sup>, é que ela deixa de lado o que as próprias pessoas dizem e fazem com os materiais e suas relações, tratando-as ora como ingênuas, por acreditarem estar adorando pedras ou ferros, ora como ignorantes, por não saberem o suposto “real significado de suas insígnias”. Voltamos, assim, ao eterno problema do fetichismo (e sua fórmula: “eu sei; eles creem...”). O que eu proponho aqui é uma abordagem um pouco distinta: em vez de pressupor que há algo por “de trás” das práticas das pessoas que interagem com coisas e deuses, minha proposta é seguir essas práticas e agenciamentos, ou seja, focar no modo como pessoas, deuses e coisas emergem mutuamente em suas relações sociais, sem reduzir tais práticas a meras “curiosidades primitivas”, “crenças” ou a modelos explicativos baseados no regime de enunciação judaico-cristão. Trata-se, sobretudo, de uma proposta pragmática que esteja atenta ao que as pessoas dizem e fazem e tente levar a sério essas palavras e práticas, de modo que tais proposições e pensamentos possam desestabilizar a nossa própria forma de pensar e conceber categorias como “coisas”, “matérias”, ou mesmo a própria noção de “vida” (cf. Viveiros de Castro 2002; Goldman 2014). Para isso, tomemos como exemplo alguns casos que acompanhei durante meu trabalho de campo.

No cotidiano da oficina de Zé Diabo era comum a visita de pais e mães-de-santo, ogãs, equedes e demais pessoas relacionadas ao universo do candomblé. Normalmente, essas pessoas iam até a oficina demandar uma *encomenda* de uma ferramenta de santo. A demanda de uma ferramenta (assim como a própria iniciação na religião) em geral é interpretada como um pedido do próprio orixá (cf. Sansi 2005), que, por meio de sonhos ou jogos de búzios, revela (seja para a pessoa, seja para seu pai-de-santo) o desejo de materializar-se (em ser *feito*), manifestando assim sua própria forma de vir ao mundo. Essa demanda chega a Zé Diabo em desenhos, relatos de sonhos ou mesmo descrições e orientações divinatórias trazidas pelos “clientes”. É a partir desse material que Zé interpreta cada pedido, buscando traduzir as mensagens das entidades e acessar suas demandas (suas forma, detalhes, proporções), que são materializadas em um desenho que ele mesmo faz, em geral rabiscado em um pedaço de papel jogado ou no próprio chão da oficina. Nesse desenho, ele deve intuir as feições e proporções de cada orixá por meio de um diálogo tensionado que leve em conta, ao mesmo tempo, tanto o pedido do orixá quanto as formas e transformações que a própria matéria do ferro é capaz de “aceitar”.

Sempre que surgia alguém na oficina com uma encomenda que “fugia” de um certo padrão das ferramentas, esse desenho era motivo de análise e discussão. Essa discussão, no entanto, não era pautada a partir de uma suposta “tradição” sobre

como as coisas deveriam ser feitas, tampouco sobre como os elementos não estariam condizentes com uma “representação” do orixá, mas, sobretudo, buscava-se entender quais eram as relações que seriam estabelecidas a partir das diversas formas que eram colocadas em composição.

Por exemplo: certa vez, chegaram à oficina um pai-de-santo e seu ogã querendo encomendar uma ferramenta de exu. Este exu, diziam eles, era um exu muito poderoso, ligado aos cemitérios e à morte. O desenho que apresentaram trazia a imagem de um boneco (algo como uma caveira) em cima de um caixão. Zé Diabo pegou a imagem e analisou-a demoradamente. No desenho, o boneco não tinha face, tampouco carregava algum objeto característico. Zé perguntava o porquê dessa escolha. O pai-de-santo, porém, não soube responder, alegando que somente havia desenhado tal qual tinha vindo em sua mente. Zé então fez algumas ponderações sobre o desenho: “— Se a ferramenta vai ser boneco de exu, então, ela tem que ter olho, pra poder enxergar os caminhos, né? Se não tiver cara e ele não enxergar, ele vai ficar sem saber pra onde ir, sem caminho, e então você pode ficar assim também”, dizia ele, apontando também a necessidade do exu carregar algum objeto característico: “— Esse exu é do cemitério, não é? Pois então ele tem que carregar uma picareta, uma enxada, alguma coisa pra ele poder cavar a catacumba. Se ele não tiver nada pra cavar como é que ele vai poder trabalhar?”, questionava Zé.

Outra vez, ainda na oficina, um homem queria encomendar uma ferramenta para Xangô. Zé, de início, recusou a proposta, alegando que, enquanto ferreiro de Ogum, não trabalhava com materiais mais “finos”, como cobre, ouro ou latão. O homem, no entanto, insistia no pedido, trazendo uma imagem de um *oxê* de madeira e falando que gostaria que Zé fizesse um igual, porém de ferro. Zé relutava, alegando que, se não fosse alguma qualidade muito específica de Xangô (ou algum exu que fosse *escravo* deste), não haveria por que fazer o *oxê* de ferro, uma vez que este deveria ser feito de madeira ou cobre. Zé explicava ao rapaz que, se assim o fizesse, Xangô não iria ter força nenhuma, pois, para isso, ele precisava da madeira ou do cobre, enquanto substâncias que ativariam a força do orixá.

Era, portanto, por meio daqueles materiais que a força de Xangô poderia se atualizar, concretizando-se no artefato. Do mesmo modo, sem a picareta, a pá ou a enxada, ou sem olhos para enxergar o caminho, exu não trabalharia como queria o pai-de-santo. Assim, as chamadas “insígnias” e materiais que cada entidade carrega não somente “representam” a entidade, mas são fundamentais para atualizar determinadas relações, permitindo que a entidade possa *trabalhar*. A maioria dos exus tranca-rua, por exemplo, possuem uma chave em uma de suas mãos. Essa chave, dizem, é fundamental para exu poder abrir e fechar os portões e caminhos. Ela é manipulada de diferentes formas: pode sair da mão de exu, pode ser trancada com um cadeado, pode ficar aos pés da entidade, e assim por diante, a depender do ritual e dos fins desejados. Manipular as formas das ferramentas é ativar as próprias forças pelas quais elas são capazes de agir no mundo. É como se cada forma, mais do que

simbolizar a divindade, fosse a própria materialização da força que ela possui – força esta fundamental para ativar determinadas relações.

Sempre que eu questionava o porquê de tal ferramenta ser construída de uma maneira e não de outra, Zé Diabo me dava uma resposta que por muito tempo me pareceu um tanto insatisfatória: “— é porque só pode ser desse jeito, o orixá não vai vir se tiver de outra maneira”, dizia ele, me deixando cada vez mais confuso. No entanto, à medida que meu trabalho de campo se consolidava, comecei a perceber que não havia nada “por detrás” daquela afirmação: nem uma recusa de me explicar algo, nem um desconhecimento por parte dele das supostas “explicações” (que, afinal, diziam mais sobre mim e minha ansiedade de querer “respostas” do que sobre ele e sua cosmologia). Isso porque, de fato, não se podia fazer um orixá de outra forma: sua matéria, suas cores e formas não podem ser desvinculadas do modo de existência da entidade, de sua força, seu *axé*. Como certa vez me falou Zé Diabo: “não se pode fazer orixá de plástico”<sup>6</sup>.

Tudo se passa então como se cada artefato, antes de “representar” algo, contivesse em sua própria expressão material a inscrição intensiva da força do orixá. Mais do que um “sagrado-abstrato”, como certa vez falou Mestre Didi (Santos 1967), poderíamos seguir a sugestão de Sansi (2003:175) e tratar os artefatos no candomblé enquanto “sagrados-concretos”, ou seja, sem desvincular a materialidade do objeto da força que o habita. Se voltarmos, portanto, ao modelo proposto por Bastide, podemos pensar, como sugere Goldman (2005), que, se o candomblé opera por meio de uma série de classificações de forças e participações (e não apenas de seres e coisas), essas classificações, ou “princípios de corte”, servem menos para limitar a ação do que servir como um “guia” dela:

O mais importante, assim, não seria o fato de que as manipulações sejam feitas de acordo com as classes ou as participações, mas as manipulações em si mesmas. O que significa, em suma, que as ações de classificar e participar talvez sejam mais importantes que as classes e participações em si mesmas, e que estas talvez sirvam apenas, no final das contas, para serem ultrapassadas – funcionando, então, mais ou menos como pontos de apoio ou trampolins para a ação e a criação. (Goldman 2005:118)

A questão, portanto, parece envolver menos formas e leis do que uma espécie de “eficácia de forças”<sup>7</sup>, dos efeitos produzidos por cada material. Trata-se, para usarmos a expressão latouriana (Latour 2002), do que cada artefato *faz fazer*, quais forças ele consegue agenciar e intervir no mundo.

No entanto, como se dão esses diferentes fluxos de forças? Ou ainda, que tipos de agenciamentos e mediações são necessários para “fazer passar” uma série de energias aos mais diferentes tipos de materiais e formas? E como essas forças circulam, são compostas e manipuladas? Para explorarmos essas questões, devemos retornar à oficina de Zé Diabo e ao *trabalho* realizado por ele na produção das ferramentas de orixás.

## O Jabá de Ogum

O ferro, no candomblé, pertence ao orixá Ogum, patrono da guerra, dos conhecimentos tecnológicos agrícolas e artesão divino que domina os metais. É Ogum quem rege todo o trabalho de Zé Diabo. Embora não seja filho de Ogum, ele deve prestar todos os rituais e reverências para este orixá, seguindo assim seu *caminho*. Tal caminho o constrói enquanto pessoa e constitui o seu próprio trabalho enquanto ferreiro, fazendo com que ele só fabrique ferramentas para os orixás que também “*trabalham com ferro*”, ou seja, para aqueles que, de uma maneira ou de outra, entram em participação com a força do ferro, sendo feitos nesse material. Em geral, são: Exu, Ogum, Oxóssi, Ossain, Oxumarê, Tempo e Omolu, ainda que com exceções e variações.

Sendo ligado a Ogum, todo ferro já possui, de uma forma ou outra, a energia desse orixá. No entanto, alguns ferros são considerados mais *fortes* do que outros. Os ferros enferrujados, por exemplo, são tidos como mais poderosos, pois carregam de modo mais intenso a energia, o axé do orixá<sup>8</sup> – especialmente aqueles provenientes de artefatos específicos ligados a Ogum, como parafusos de rodovias, âncoras de navegações marítimas, pregos, facas, espadas, correntes ou mesmo motores automotivos, catracas, ferros de construções antigas etc. Em geral, esses artefatos podem compor os assentamentos em sua forma “bruta”, ou *crua* – ou seja, sem precisarem ser transformados pelo ferreiro, por conta da sua força em potencial. Antigamente, conta Zé, as ferramentas de orixás eram produzidas a partir desse tipo de material, principalmente com ferros retirados de ferrovias ou de navegações marítimas (das proas e âncoras), pois, além de esses ferros serem muito resistentes (com alta densidade e resiliência), eles também são mais *fortes*, no sentido de que contêm a força concentrada do orixá. “Força” e “resistência”, aqui, não são necessariamente distintas e, muitas vezes, um ferro resistente é também um ferro “forte”.

Hoje em dia, no entanto, Zé Diabo costuma comprar o material em depósitos de metais usados (ferros-velhos) ou mesmo em lojas especializadas em ferragens e metais. Ainda assim, ele escolhe minuciosamente cada material, a depender da ferramenta que ele irá produzir e de acordo com espessuras, formatos e texturas específicas, cada qual com densidades, ductilidades, resiliências, pesos e pontos de fusão distintos, características que deverão ser levadas em conta no decorrer do trabalho com a forja – e que, como disse, não podem ser desvinculadas da própria força do orixá. Ainda que esses ferros não possuam a mesma força que o material em estado *bruto*, é por meio do trabalho do ferreiro que tais ferros adquirem mais força, tornando-se mais *vivos*, pois estão carregados daquilo que ele chama de *jabá de Ogum*<sup>9</sup>, uma intensidade da força do orixá que é atualizada na própria matéria por meio do trabalho de Ogum, da forja.

Assim, o trabalho de Zé Diabo em sua oficina consiste em canalizar determinadas energias em materiais e suas formas, fazendo com que aquele artefato (que já



possui em sua própria materialidade a força do orixá) se torne mais *vivo*, com mais *axé*. Tal processo de composição se dá por meio das diversas transformações pelas quais os ferros passam, desde a concepção da ferramenta, até a forja (elemento característico de Ogum), a montagem e a secagem, atravessando assim todo o processo de produção desses artefatos – que vai, como veremos, para além da oficina e perpassa todo o terreiro ao qual a pessoa é vinculada.

A *ferramenta de santo* exerce um papel essencial na feitura da pessoa no candomblé. Juntamente com o *otá* (a pedra fundamental que é o próprio orixá) e uma série de outros ingredientes, ela irá compor o *assentamento* do santo, uma espécie de “altar”, ou arranjo de forças que irá mediar a relação entre o orixá e a pessoa. Para uma ferramenta ser *feita* – e sua feitura, como veremos, envolve mais do que a simples produção da ferramenta – os ferros passam por uma série de transformações e composições até se tornarem uma *ferramenta de santo*. Trata-se de um processo gradual, como se em cada ação o artefato fosse adquirindo mais “vida”, num diálogo tensionado entre o ferreiro, as divindades e a matéria.

Tal diálogo, para se concretizar, exige uma série de cuidados e trabalhos rituais. Antes de começar a trabalhar, Zé Diabo sempre pede licença às divindades que regem o trabalho na oficina (em especial Exu e Ogum), acendendo uma vela para elas e proferindo palavras e rezas. Na medida do possível, Zé busca produzir cada ferramenta seguindo a ordem classificatória dos orixás tal qual existente no *xirê*, sequência na qual os orixás são reverenciados ou invocados durante os cultos a eles destinados. Assim, sempre que há mais de uma ferramenta para fazer, ele começa seu trabalho com Exu, o primeiro orixá, para depois passar para Ogum, Oxóssi, e assim por diante, a depender da demanda do momento. No decorrer do trabalho, o tabaco também desempenha um papel fundamental, na medida em que, para Zé, ele serve como um meio de deixá-lo com uma “cabeça boa” ou com o “*ori bom*” para o trabalho com o ferro. Na oficina, predomina o silêncio, que só é entrecortado pelas baforadas no charuto e pelos ruídos e estrondos provocados no metal.

Com o desenho em mãos, Zé Diabo parte para as diferentes etapas da produção da ferramenta: escolher os materiais que serão utilizados (a partir de seus tamanhos, espessuras e texturas); preparar cada material, cortando as chapas, tubos e barras de ferro; aquecer os materiais em uma velha fornalha acesa, para poder forjá-los, percutindo-os com um martelo e imprimindo-lhes forma; conectar cada material, já forjado, por meio da solda, armando assim a ferramenta; lixar e envernizar o artefato já montado para, então, colocá-lo para secar – sempre, invariavelmente, virado para a rua, a fim de proteger a oficina com a força (já presente) daquele orixá.

Entre todas as etapas da produção das ferramentas, a forja é, sem dúvida, a mais importante. É ela que caracteriza o trabalho e a própria constituição do ferreiro (cf. Diertelen 1964; Childs & Killick 1993). Ao mesmo tempo em que exige certa *brutalidade* do ferreiro, certa força nas *porradas*, no gesto técnico de percutir e *dobrar* o ferro, a forja também demanda uma sensibilidade específica e uma habilidade que,

para além da força, está permeada de um conjunto de outros fatores, como ritmos, jeitos e sinergias entre os distintos elementos em jogo.

Ir ao fogo é lidar com uma série de energias que compõem a atividade e se correlacionam: com Ogum, que é o ferro e a forja; com Exu, orixá da transformação; mas também com Xangô, que tem o poder do fogo; com Oxum, senhora da água, com Iansã, dona do vento, e assim por diante. Trata-se de um complexo sinérgico que envolve uma série de forças, gestos e movimentos ritmados: uma orquestra arranjada de ritmos e gestos que, por meio da diferença na repetição (ver Bateson 1970), cria formas em meio a todo um conjunto que envolve o fogo, o martelo, o motor do fole, a habilidade técnica do ferreiro e a força das divindades.

Se acompanharmos toda a “cadeia operatória”<sup>10</sup> (Leroi-Gourhan 1965) da fabricação das ferramentas de orixás e, principalmente, se levarmos a sério uma certa “teoria nativa das forças” que permeia o universo técnico da oficina de Zé Diabo, é como se, durante todo o trabalho com os metais, fosse necessária uma espécie de “correspondência energética” entre a matéria, o utensílio, o ferreiro e os deuses – uma sinergia que conformará o diálogo com o próprio material. Assim, durante o trabalho, as interações gestuais do ferreiro devem levar em conta a própria materialidade dos metais e, mais do que isso, as energias que pulsam neles. É por meio dessa interação que o ferro gradualmente vai se tornando outra coisa – que, no entanto, ele já era virtualmente desde o princípio.

Ao ser transformado pelo ferreiro, o ferro passa a ocupar um estatuto ontológico bem particular: ao mesmo tempo em que é um pedaço de ferro, já não é um “pedaço de ferro qualquer”, já carrega o *jabá* de Ogum, ou seja, seu trabalho já está inscrito naquele metal. Como escutei diversas vezes dos clientes de Zé Diabo: “*a ferramenta já sai dali viva*”. Essa “vida”, no entanto, é uma vida que ainda passará por diversos outros processos de feitura, por outros modos de existência. Como explica Zé:

Quando o ferro sai daqui ele é feito no terreiro. Quando um Exu sai daqui, ele não sai já Exu, aqui ele sai como *jabá* de ogum, que é o ferro. Então ele vai preparar pra chamar a entidade do Exu, pra incorporar no ferro. Aí lava ele, vai fazer a preparação toda. Aí faz a preparação toda. Então aquele ferro, quando chega no terreiro de candomblé, já não é mais ferro, já desaparece. A ferramenta de Ogum é aqui. O ferro, quando chega lá, vai lavar, preparar tudo pra assentar. Aqui já sai com a energia de Ogum (Entrevista com Zé Diabo, 23/04/13).

Assim, ao intervir sobre o ferro, elemento pertencente a Ogum, o ferreiro canaliza, a partir desses movimentos, gestos e ações ritmadas, diversas energias presentes no mundo – o fogo, a serra, a solda, a eletricidade, a motricidade humana etc. – fazendo com que o ferro, que já era de Ogum, passe a ter seu *jabá*, seu trabalho. A ferramentaria-de-orixás, então, poderia ser definida como um processo técnico que

visa, mais do que construir artefatos, canalizar, transformar e modular as energias do ferro, preparando-o assim para receber o orixá que será *assentado* na matéria.

Esse processo de canalização e composição de forças segue para além do universo da oficina. Ao ser “entregue” ao cliente, a ferramenta em geral vai para um terreiro de candomblé, onde passará por outros processos de *feitura* e passará a fazer parte do *assentamento* do santo<sup>11</sup>.

### As composições dos assentamentos

O assentamento (também chamado de *ibá*) no candomblé é, ao mesmo tempo, a morada do orixá, o próprio orixá materializado e o local onde a relação entre pessoa e orixá se faz<sup>12</sup>: onde as comidas são ofertadas, os pedidos são realizados, as velas são acesas, enfim, toda uma série de agenciamentos e diálogos que compõem e movimentam as forças que atravessam pessoas e orixás. A partir do assentamento, um poderoso laço entre pessoa e orixá é criado, e uma história de vínculos, trocas e cuidado é composta – história que visa aumentar a existência tanto da pessoa quanto do próprio santo (e, logo, da casa na qual ambos se vinculam). Cada pessoa possui seus próprios assentamentos, que o acompanharão durante toda sua vida, tornando-se parte constitutiva, uma extensão energética e corporal da pessoa – algo próximo ao que Alfred Gell (1998), inspirado nos trabalhos de Marilyn Strathern e Roy Wagner, vai chamar de “pessoa distribuída”. Como observou Arnaud Halloy (2005:321), um assentamento nunca é somente “um assentamento de Iemanjá”, mas é a própria aliança pessoa-orixá concretizada: “a Iemanjá de Fulana”, por exemplo. Assim, no processo de *assentar o santo*, pessoa e orixá são feitos mutuamente (cf. Goldman 2005; Rabelo 2014), por meio de um processo contínuo de povoamento de forças e a partir da mediação material do próprio assentamento<sup>13</sup>.

Se o assentamento (e os elementos que o compõem) é o próprio orixá materializado, ele, no entanto, precisa ser *feito*, composto a partir de um complexo trabalho ritual que envolve um agenciamento de distintos elementos e forças. É nesse processo de composição que a força que a ferramenta carrega vai ser fundamental para aumentar a própria força do assentamento. Tal caráter compósito é expresso na própria forma do assentamento. Como chamou atenção Miriam Rabelo (2014), o corpo do assentamento é um “corpo composto”: em geral, uma estrutura vertical, composta por um núcleo (uma sopeira ou alguidar) onde, oculto, fica o *otá*, a pedra-orixá, e mais uma série de elementos que compõem o *fundamento* do santo (entre eles, a depender do orixá, a ferramenta de santo). Além disso, em volta desse núcleo são colocados pratos, alguidares, tecidos e quartinhas, cada qual contendo elementos específicos e com a cor e o material associado a seu orixá. Essa composição se dá, então, por meio de camadas, que vão se sobrepondo umas às outras formando, assim, a própria força da entidade. É por meio dessa composição que se tece a história da interação pessoa-orixá, seja nas partes que permanecem “ocultas” – como o *otá* e os

*fundamentos* do santo – seja em suas diversas camadas que vão se sobrepondo, nos presentes e adornos que os rodeiam, nas velas queimadas, no desgaste dos materiais em decorrência das oferendas recebidas, na limpeza (*ossé*) das diversas partes que compõem os assentamentos, e assim por diante.

A própria feitura do assentamento é um processo de canalização e composição de forças. Nela, diversos elementos dos mais heterogêneos são colocados em composição, por meio de rituais que envolvem gestos, cantos e palavras, a fim de formar um “arranjo”<sup>14</sup> de forças específico. Terras de locais específicos, sementes, pedras, folhas, líquidos, alimentos, sangue animal, mel, sal e uma série de ingredientes, a depender do orixá e de qual força que se deseja ativar ali. Cada elemento é colocado um a um na composição do assentamento, com cantos, palavras e gestos específicos para cada um deles. Não se trata simplesmente de um “acúmulo” de substâncias, mas de uma composição específica a partir da força que cada elemento traz – uma espécie de “cozinha” ou “bricolagem” realizada com elementos heteróclitos que formam um novo arranjo. Nesse processo, a *mão* do oficiante, no sentido da presença e dos gestos engendrados por aquele que executa o ritual (que em geral é o próprio pai-de-santo da pessoa), é fundamental para canalizar a energia do arranjo e, assim, colocar sua própria força naquele artefato. Desse modo, o assentamento é composto pela força da pessoa e de seu orixá, dos múltiplos ingredientes que são colocados, do pai-de-santo que oficia o ritual e, conseqüentemente, da própria casa da qual ambos estão vinculados.

Uma vez *feito*, o assentamento deverá ser alimentado (“*dar de comer ao santo*”) com o sangue sacrificial que ativará e renovará seu *axé*, num ritual que deverá ser renovado constantemente. Isso porque o *axé*, já dizia Juana Elbein dos Santos (1977:41), “como toda força, pode diminuir ou aumentar. Essas variações estão determinadas pela atividade e conduta rituais”. As chamadas *oferendas*, *comidas* ou, ainda, *obrigações* são o que garantem a própria existência da divindade que, enquanto força, precisa ser sempre renovada. Além disso, ao longo de sua “vida”, o assentamento deverá ser constantemente cuidado: um cuidado cotidiano e permanente que passa pela lavagem periódica com folhas específicas (ritual chamado de *ossé*), pela libação com distintas substâncias como azeite, dendê ou mel, além de exigir velas, pedidos e uma série de outras trocas que estreitarão a relação entre a pessoa e seu orixá (Rabelo 2014:225). Na medida em que esses laços vão se estreitando, novas relações vão sendo demandadas, fazendo com que novos elementos e forças adentrem nessa aliança – outras entidades, assentamentos, contas, pedras, irradiações, possessões, iniciação, obrigações etc.

Todas essas relações vão aumentando a existência tanto da pessoa quanto do orixá – e, conseqüentemente, do próprio assentamento. O assentamento não vem ao mundo “pronto”; assim como os humanos, ele passa por processos contínuos de crescimento e maturação. Zé Diabo certa vez me explicou de forma didática e simples essa relação: “— Primeiro assenta a ferramenta, pra só depois dar comida pra ela.

É igual criança quando sai da barriga, já sai comendo? Não. Tem que esperar, tem que dar o tempo”. Roger Bastide, de modo semelhante, falava que: “Assim como a personalidade humana se forma gradualmente por meio da divinização, também as divindades só podem existir com a condição de receber alimentos, sangue, infusões de ervas, oferecidas pelos fiéis.” (Bastide 2001:264).

Nesse sentido, o assentamento literalmente cresce junto com a pessoa, acompanhando seu desenvolvimento: à medida que o enlace entre pessoa e orixá vai se estreitando – ou seja, à medida que ambos vão se *fazendo* no mundo do candomblé – o assentamento vai ganhando novas camadas e composições: novos pratos, quartinhas, alguidares ou ferramentas; assim como novos presentes, velas e outros elementos, como aqueles que participaram do momento da iniciação (as contas, o *kelê*, a *umbigueira*, o *xaorô*, os pedaços de cabelo que foram raspados, entre outros), além de alçar novas posições no *peji* (quartos destinados aos assentamentos dos orixás), sendo colocados nos degraus mais altos do *pepelê*, mais próximo dos assentamentos do sacerdote da casa. Assim, como diz Sansi:

A história da ‘iniciação’ da pessoa, e de seu aprofundamento no conhecimento do ritual e na prática do culto aos Orixás, é a história do acúmulo de força espiritual, axé, simultaneamente na cabeça e no assentamento. Não é raro ouvir este ditado popular no Candomblé: “as pedras crescem” (Sansi 2003:167, *tradução livre*)

### Uma ecologia do candomblé

No candomblé, os materiais não podem ser separados das forças que os constituem e, portanto, para acessarmos essas forças e seus agenciamentos é necessário prestar atenção ao próprio processo formativo da matéria – como as “coisas” se fazem (ver Ingold 2007). Durante esse processo, porém, as coisas (pessoas, objetos, deuses) sofrem uma série de transformações: tornam-se mais ou menos “feitas”, podem possuir mais ou menos *axé*, atravessam distintos modos de existência. Essa variação pode (e, em geral, deve) ser manipulada ritualmente. Assim, para se manterem “vivas” (ou seja, com *axé*), as coisas demandam um trabalho constante e ininterrupto de *feitura*, que envolve alimentos, palavras, cantos, gestos, limpezas, libações de azeite, mel, sangue etc. Essa série de relações fazem com que os materiais (e as forças que o compõem) se transformem ao longo do tempo: os ferros corroem, as pedras escurecem, os barros podem se quebrar, as folhas podem se decompor, as árvores podem morrer, assim como as pessoas ou até mesmo os deuses (que podem “voltar para África”), podem desaparecer deste plano<sup>15</sup>. Isso está relacionado com o próprio ciclo do *axé*, que pode aumentar, diminuir, se dissipar, se concentrar etc.

Uma vez que tal processo de composição de forças está ligado à própria potencialidade da matéria, a “história” do artefato, atualizada na matéria, é fundamental

para ativar determinadas relações, num processo gradual e perene de acumulação de forças. Por exemplo: quanto mais antigo e mais desgastado um assentamento, mais força ele possuirá, pois é sinal de que recebeu mais oferendas, que o sangue foi derramado mais vezes sobre ele, que sua existência é mais consolidada. O Ogum de Zé Diabo, por exemplo, é um de seus santos mais fortes e importantes. Ele foi assentado há mais de 40 anos, na época em que Zé abriu a sua própria oficina na Ladeira da Conceição da Praia, em Salvador.

Trata-se de um assentamento imponente, não tanto pelo tamanho, mas pelas marcas que traz de seu longo tempo de existência: os ferros que compõem a ferramenta estão completamente desgastados, enferrujados e corroídos, sinal das intempéries do clima, mas também das inúmeras oferendas que já recebeu, das libações de azeite, sangue, sal, mel, cachaça etc. Zé Diabo se orgulha da antiguidade dessa ferramenta e, de alguma maneira, o desgaste dos materiais é sinal da força dessa relação:

— Esse Ogum aqui tá comigo desde que eu cheguei aqui na oficina, e vai continuar até eu ir embora desse mundo. Porque ele não foi feito desses ferros fracos que se usam hoje em dia por aí, ele tem força, foi feito com um ferro forte, daqueles de navio. Por isso que, por mais que ele fique corroído, ele resiste, não vai romper fácil.

Assim, a existência de Ogum não pode ser desvencilhada da materialidade do próprio ferro: é por meio dele, de seu desgaste, das ações que o corroem e que o modificam, que a relação pessoa-orixá-material se faz. Obviamente, poderíamos dizer o mesmo sobre outros materiais que compõem o mundo do candomblé. Tomemos outro exemplo, o das quartinhas de barro, artefato indispensável de qualquer terreiro.

O barro é um elemento primordial no candomblé, ligado ao orixá Nanã, à terra, à criação do corpo e ao destino (ver Elbein dos Santos 1977: 233). Todo assentamento deve possuir uma quartinha, que sempre deve estar cheia de água limpa. Ainda que a quartinha de alguns orixás possa ser feita de louça – como a das *iabás* (santos femininos como Oxum, Iemanjá ou Iansã) ou dos *orixás funfun* (Oxalá e Oxa-guiã) – a maioria das quartinhas é feita de barro (e ainda esses orixás citados possuem ao menos uma quartinha de barro).

Duas explicações diferentes me foram dadas para o uso desse material – explicações que, apesar de distintas, acredito que se complementam. A primeira é que é por meio do barro da quartinha que o orixá “respira” e “bebe”. A segunda, de ordem mais mística, é que a quartinha é o próprio corpo do adepto, prostrado diante do assentamento do orixá. Tal corpo deve ser preenchido com água (*omi*), que, no candomblé, é um dos elementos que expressam a vida. Tanto em um caso quanto no outro, os efeitos da água na quartinha se assemelham: ao ser preenchido com água, o barro transpira, fazendo com que a água de seu interior evapore com o tempo, demandando assim uma renovação do ciclo da força, do axé que o preenche. E assim a água das quartinhas

deve ser reposta constantemente, nunca pode secar. É, portanto, por meio da transpiração do barro que o cuidado entre pessoa e orixá se faz. A quartinha, então, nos lembra que tudo no candomblé é vivo e requer constante cuidado e atenção.

Esse sistema de canalização, modulação e manutenção de forças poderia ser traduzido como uma espécie de “ecologia”. Pois, se o axé pode ser visto como uma força que é ontologicamente prévia à própria distinção entre pessoas e coisas, ao cristalizar ambos (ou seja, ao fazê-los), é necessário um trabalho constante de manutenção e composição de forças. Dito de outra forma, se tudo no candomblé é “vivo”, essa vida só é possível se inserida na própria malha que a constitui, nesse engajamento mútuo entre forças e fluxos.

A princípio, a abordagem ecológica proposta por Tim Ingold nos ajuda a pensar em toda essa “malha”<sup>16</sup> relacional que envolve forças e fluxos no candomblé, chamando atenção para os processos de formação das “coisas”, para suas itinerâncias e transformações (ver Ingold 2007; 2012). No entanto, se seguirmos o modo como pessoas, coisas e deuses são feitos no candomblé, se concretizando, atualizando e diversificando continuamente, veremos que essa ecologia das práticas do candomblé nos coloca algumas questões que nos obrigam a tomar alguns rumos distintos da maneira como Ingold pensa o mundo e suas relações. A principal delas, acredito, diz respeito à própria noção de vida. Isso porque, a meu ver, ao propor uma espécie de “vitalismo generalizado” a todas as coisas, Ingold (2011) acaba homogeneizando o próprio conceito de “vida”, como se tudo participasse da mesma forma da “coisificação” da coisa. E isso, como já vimos até aqui, não poderia estar mais distante do universo do candomblé e suas relações, pois se no candomblé tudo é vivo e está permeado de *axé*, as coisas, no entanto, possuem diferentes graus de existência: elas existem “mais” ou “menos”, de acordo com as distintas intensidades de força que as percorrem.

Não se trata, como diz Bastide (1958: 257), de uma identificação lógica, mas de “toda uma série de graus de participação, desde as associações simples até as identificações”, ou seja, se no candomblé tudo é “vivo”, isso não quer dizer, no entanto, que tudo é vivo de maneira igual, ou ainda que a própria “vida” seja uma coisa só – ainda que perpassa a tudo e a todos. Entre o “ser” e o “não ser” existe uma infinidade de possibilidades, de modulações que tornam as coisas distintas: se tudo está feito, algumas coisas, no entanto, devem ser *feitas*, lapidadas em sua energia. É esse, acredito, o grande desafio (existencial) do candomblé: como, num mundo onde tudo é vivo (e tudo é perigoso), é possível fazer vida, manipular forças, compor mundos?

## Fazendo orixás

Se fazer, como escrevem Anjos e Oro (2009:80), parece ser “o verbo mais importante desse regime afro-brasileiro de existência”, como se dão essas distintas manipulações? Marcio Goldman (2009), em um texto inspirador para as discussões aqui propostas, nos fornece algumas pistas. Retomando e ampliando a noção de “par-

ticipação” presente na obra de Bastide, Goldman vai dizer que o candomblé possui aquilo que ele chama de um “monismo de base”, uma força (axé) “que constitui tudo o que existe e pode existir no universo, através de um processo de diferenciação e individuação, sobre variados graus de participação” (2009:123). Essa força, segundo o autor, existiria em excesso, em um plano “virtual” que seria “atualizado” por meio da manipulação ritual. Assim, cada ser se constituiria como “uma espécie de cristalização ou molarização resultante de um movimento do axé que, de força geral e homogênea, se diversifica e se concretiza ininterruptamente” (Goldman 2005:109).

A partir do fato de que o *axé* pode ser pensado como uma força que atravessa tudo o que existe e pode existir no universo, segundo diferentes modulações, Goldman sugere que o candomblé nos propõe uma “teoria alternativa do processo de criação”, que se assemelharia menos à concepção ocidental da criação, que operaria por meio da adição de elementos (cujo maior exemplo é o processo artístico da pintura), e mais de uma concepção semelhante ao processo artístico da escultura, que operaria por meio da subtração (o que não implica em redução de potência), ou melhor, da *lapidação*, de atualização de virtualidades que, no entanto, já existiam enquanto realidades (2009:128-129). O processo de “feitura”, desse modo, seria mais um processo de subtração e descobrimento do que de adição ou revelação.

A partir desse modelo elaborado por Goldman, proponho, para finalizarmos, retornar à oficina de Zé Diabo, suas ferramentas e assentamentos, a fim de explorarmos o que poderia ser uma espécie de “noção de fazer” presente no universo do candomblé, uma noção que não pensa o fazer enquanto um ato de criação *ex-nihilo*, separando de antemão a forma da matéria, o ser do devir. Antes, fazer, no candomblé, deve ser pensado menos enquanto uma criação e mais como um processo de composição e individuação de uma série de forças que, no entanto, já existem em excesso no mundo. Entretanto, a meu ver, a forja parece operar por meio de um processo que não é nem tanto uma “adição”, nem tampouco uma “subtração” de elementos, mas opera, sobretudo, por meio de dobras, transformações e modulações dos materiais e suas forças.

Ao acompanharmos a feitura de uma *ferramenta de santo*, vimos que é por meio dos gestos, dos ritmos e movimentos que a força do orixá – o *jabá* de Ogum – é atualizada nos materiais. No entanto, para lidar com esses gestos, Zé deve levar em conta os próprios “desejos” dos materiais, a forma como eles “pedem” para serem feitos. Assim, o trabalho de Zé Diabo é menos de uma criação do que de uma modulação entre os distintos elementos, seguindo as linhas de variação produzidas pela interação entre o fogo, o ferro e os gestos proporcionados pelo martelo. Zé se comporta como um verdadeiro maestro nesta orquestra arranjada de ritmos, cadências, atividades, movimentos e energias distintas, improvisando e acionando movimentos no decorrer da atividade produtiva.

Não se trata, portanto, de “adicionar” ou “subtrair” elementos, mas de *dobrá-los*, seguir seus caminhos e canalizar seus fluxos para certas direções<sup>17</sup>. Cabe ao ferreiro compor com as distintas forças que atravessam seres e coisas. Ao fazer isso,



ele deixa um pouco de si na ferramenta, por meio da sua *mão*. Ao mesmo tempo, para voltarmos ao nosso exemplo, o ferro, ainda que trabalhado pelo ferreiro, permanece sendo e não sendo um “simples pedaço de ferro”, ou seja, há algo nele que permanece, que ainda precisa ser feito, manipulado – mediado, assim, pela relação que se dá no limiar entre a oficina e o terreiro. No candomblé, coisas, deuses e pessoas atravessam diferentes processos de individuação<sup>18</sup>, formando, para usarmos um vocabulário proposto pelo filósofo Simondon (2002), “unidades transdutivas” que participam umas das outras e que, como tais, só se mantêm mediante um equilíbrio que é sempre instável, demandando um constante cuidado e manipulação por meio do engajamento contínuo entre os seres. E esse engajamento, mais uma vez, é feito em um processo ininterrupto de composição de forças.

Se, a princípio, poderíamos pensar nesse processo enquanto uma “adição” de distintos elementos em um conjunto em comum – algo como uma bricolagem –, por outro lado, ao seguirmos a prática de composição desses distintos materiais, vemos que o que importa não é tanto a “substância” em si, mas as forças que a atravessam, e como ela é, em um processo que também envolve modulação de forças, agenciada com outras forças. Desse modo, não se trata tanto de uma composição de substâncias, mas de forças: o “fazer”, assim, é menos um ato que envolveria “agências” do que uma composição de forças. Como disse Diana Espírito Santo (2015) sobre a relação entre espíritos e coisas nas religiões afro-cubanas:

[...] seria errôneo supor que “espíritos” e “coisas” denominam e implicam agências separadas por definição, ou que a “agência” em si requer um só “agente”, pensante, intencional, humano ou não. Na maioria das vezes, a agência aqui não pertence a determinadas formas espirituais, objetos ou elementos naturais por si só, mas à sua combinação, montagem e reconfiguração para fins designados em determinados momentos. A potência e a eficácia ritual derivam em grande parte da sinergia de forças, e não do seu desdobramento autônomo, em que algumas sinergias podem durar mais tempo do que outras, se aproximar mais ou menos com o que poderíamos chamar de “espírito” e/ou de “coisa”, e até mesmo do que poderíamos considerar como uma “pessoa”, ou tendo características de pessoa. (Espírito Santo 2015:216).

Em suma, todo esse processo, se quisermos, poderia ser pensado como uma espécie de composição e estabilização de uma série de forças que se encontram nos mais distintos materiais e no mundo. Assim, a força do orixá – que sempre existiu – é feita no processo mesmo de sua individuação. O assentamento, atravessado por essa nova força que agora foi feita (o orixá), e, ao mesmo tempo, a própria expressão material desse orixá, passa a ser um canal de mediação e intervenção no mundo, fazendo fazer uma série de relações.

No entanto, se assentar é, de alguma forma, estabilizar uma força, essa estabilização parece nunca se completar: a força precisa ser sempre renovada, movimentada, modulada, num processo contínuo que perpassará toda a vida da pessoa e, como vimos, poderá ir para além dela. Toda estabilização de forças no candomblé – das pessoas, das coisas, dos deuses – parece se manter por meio de uma espécie de “equilíbrio meta-estável”, como diria Simondon (2002), ou seja, um equilíbrio que só se mantém de modo tensionado, que requer um *fazer* constante e que nunca esgota as possibilidades de novos agenciamentos, novos *fazer*s. Como nos diz Goldman (2005), o fato de no candomblé tudo já existir de alguma forma em excesso não quer dizer que não há nada a se fazer; muito pelo contrário: é porque as energias estão em excesso no mundo que elas precisam ser manipuladas, feitas, fabricadas.

Sempre há algo a se fazer no candomblé: alguma energia a compor, algum ritual que te possibilite determinadas coisas, alguma exigência de obrigação. Fazer, assim, é criar passagens por entre um mundo repleto de forças: agenciar, canalizar certas energias para certos objetivos, criando territórios existenciais compostos por distintas forças. E essas passagens sempre criarão certos efeitos, com os quais será preciso lidar no decorrer da vida. Poderíamos, portanto, pensar o candomblé enquanto uma arte de compor e decompor vidas<sup>19</sup>, modulando as forças que atravessam os distintos seres – uma vez que, nele, os seres existem mais ou menos, de acordo com seus distintos graus de participação (Bastide 1983:271).

A arte do candomblé, assim, está em tornar e manter as coisas vivas, por meio de um cuidadoso e ininterrupto trabalho ritual, num mundo povoado de forças instáveis e em desequilíbrios iminentes. Desse modo, o fazer carrega, sobretudo, uma dimensão ética: fazer coisas é ter cuidado com elas, lidar com suas reações e responsabilidades.

## Referências bibliográficas

- ANJOS, José Carlos Gomes dos & ORO, Ari Pedro. (2009), *Festa de Nossa Senhora dos Navegantes em Porto Alegre: Sincretismo entre Maria e Iemanjá*. Porto Alegre: Editora da Cidade.
- BARATA, Mário. (1988), “A Escultura de Origem Negra no Brasil”. In: Emanuel Araújo. *A Mão Afro-Brasileira: significado da contribuição artística e histórica*. São Paulo: Tenengre.
- BARBER, Karin. (1981), “How Man Makes God in West Africa: Yoruba Attitudes Towards the “Orisa””. *Africa: Journal of the International African Institute*, Vol. 51, No. 3, pp. 724- 745.
- BASTIDE, Roger. (1958), *O Candomblé da Bahia: rito nagô*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- \_\_\_\_\_. (1973), “Le principe d’individuation: contribution à une philosophie africaine”. In: *La notion de personne en Afrique Noire*. Paris: Éditions L’Harmattan, pp. 33-43.
- BATESON, Gregory. (1987), “Form, Substance and Difference”. *Steps to an Ecology of Mind*. New Jersey: Jason Aron Inc.
- BROSSES, Charles de. (1760), *Du Culte des dieux fétiches, ou Parallèle de l’ancienne religion de l’Égypte avec la religion actuelle de Nigritie*. Genève, [s. ed.].
- CHILDS, Terry & KILLICK, David. (1993), “Indigenous African Metallurgy: Nature and Culture”. *Annu. Rev. Anthropol.* n. 22, pp.317-337.
- CONDURU, Roberto. (2013), *Pérolas Negras – Primeiros Fios*. Rio de Janeiro: EDUERJ.

- COUPAYE, Ludovic. (2009), "Ways of Enchanting: Chaînes Opératoires and Yam Cultivation in Nya-mikum Village, Maprik, Papua New Guinea". *Journal of Material Culture* vol. 14 (4), pp.433-458.
- CRESWELL, Robert. (1994), "La nature cyclique des relations entre le technique et le social: approche technologique de la chaîne opératoire". In: Bruno Latour et Pierre Lemmonier (orgs). *De la préhistoire aux missiles balistiques*. Paris: Éditions La Découverte.
- DELEUZE, Gilles & GUATTARI, Félix. (1997a), *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol.4*. São Paulo: Ed. 34.
- \_\_\_\_\_. (1997b), *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia 2, vol.5*. São Paulo: Ed. 34.
- DIERTELEN, Germaine. (1964), "Contribution à l'étude des forgerons en Afrique Occidentale". *École Pratique des Hautes Études, section des sciences religieuses*. Annuaire 1965-1966. Tome 73, pp.3-28.
- ELBEIN DOS SANTOS, Juana. (1975), *Os Nãgô e a morte: Padê, Àsèsê e o culto de Égun na Bahia*. Petrópolis: Vozes, 2012.
- ESPIRITO SANTO, Diana. (2015), "Desagregando o espiritual: a fabricação de pessoas e de complexos espírito-matéria em práticas mediúnicas afro-cubanas". *Religião & Sociedade*, Rio de Janeiro, n.35(1), pp.216-236.
- FLAKSMAN, Clara Mariani. (2014), *Narrativas, Relações e Emaranhados: Os Enredos do Candomblé no Terreiro do Gantois, Salvador, Bahia*. Tese de doutorado em Antropologia Social. Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ.
- GUATTARI, Félix. (1990), *As três ecologias*. Campinas: Papirus.
- GELL, Alfred. (1998) *Art and Agency: an anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press.
- GOLDMAN, Marcio. (1984) *A Possessão e a Construção Ritual da Pessoa no Candomblé*. Dissertação de mestrado em Antropologia Social. Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ.
- \_\_\_\_\_. (2005), "Formas do Saber e Modos do Ser: Observações Sobre Multiplicidade e Ontologia no Candomblé". *Religião & Sociedade*, Rio de Janeiro, v. 25, n.2, p. 102-120.
- \_\_\_\_\_. (2009), "Histórias, devires e fetiches nas religiões afro-brasileiras: ensaio de simetrização antropológica". *Análise Social*, vol. XLIV (190), pp.105-137.
- \_\_\_\_\_. (2014), "Da existência dos bruxos (ou como funciona a antropologia)". *Revista de Antropologia da UFSCAR – R@U*, 6 (1), p.7-24.
- HALLOY, Arnaud. (2005), *Dans l'intimité des orixás. Corps, rituel et apprentissage religieux dans une famille-de-saint de Recife, Brésil*. Thèse de Doctorat, ULB-Bruxelles / EHESS-Paris.
- INGOLD, Tim. (2007), "Materials agains materiality". *Archaeological Dialogues*. 14(1): 1-16.
- \_\_\_\_\_. (2011), *Being Alive: Essays on Movement, Knowledge and Description*. London: Routledge.
- \_\_\_\_\_. (2012), "Toward an ecology of materials". *Annual Review of Anthropology*, 41, pp. 427-442.
- LATOUR, Bruno. (2002), Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches. Bauru, SP: EDUSC.
- LEMONNIER, Pierre. (1992), "Elements for an anthropology of technology". *Anthropological Papers* Michigan, Museum of Anthropology, n. 88.
- LEROI-GOURHAN, André. (1965) *O Gesto e a Palavra – II – Memória e Ritmos*. Lisboa: Edições 70, 2002.
- LODY, Raul. (1983), "Oxê de Xangô". In: *Afro-Ásia*, 14.
- LOPES, Nei. (2006), *Novo Dicionário Banto do Brasil*. São Paulo: Editora Pallas.
- MACHADO, Cauê Fraga. (2013), *Desfazer laços e obrigações: sobre a morte e a transformação das relações no batuque de Oyó/RS*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PPGAS/MN/UFRJ.
- MARQUES, Lucas. (2014), *Forjando orixás: técnicas e objetos na ferramentaria de santo da Bahia*. Monografia de Graduação. Brasília: DAN/UnB.
- \_\_\_\_\_. (2016), *Caminhos e feituas: seguindo ferramentas de santo em um candomblé da Bahia*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Rio de Janeiro: Museu Nacional/UFRJ.
- MOURÃO, Tadeu. (2012), *Encruzilhadas da cultura: Imagens de Exu e Pombajira*. Rio de Janeiro: Editora Aeroplano.
- NINA RODRIGUES, Raimundo. (2006) [1900], *O animismo fetichista dos negros baianos*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional. Editora UFRJ.

- PEIXOTO, Fernanda Arêas. (2000), *Diálogos brasileiros: uma análise da obra de Roger Bastide*. São Paulo: EDUSP
- PIETZ, William. (1987), "The problem of the fetish II: the origin of the fetish". *Res: Journal of Anthropology and Aesthetics*, 13, pp. 23-45.
- PIRES, Rogério. (2009) *O Conceito Antropológico de Fetiche: Objetos Africanos, Olhares Europeus*. Dissertação de Mestrado. Rio de Janeiro: PPGAS/MN/UFRJ.
- RABELO, Miriam. (2014), *Enredos, feituuras e modos de cuidado: dimensões da vida e da convivência no candomblé*. Salvador: EDUFBA.
- \_\_\_\_\_. (2015), "O presente de Oxum e a construção da multiplicidade no candomblé". *Religião e Sociedade*, Rio de Janeiro, 35(1): 237-255.
- SANSI, Roger. (2003), *Fetishes, images, art works: afro-brazilian art and culture in Bahia*. PHD Thesis. University of Chicago-Chicago.
- \_\_\_\_\_. (2005), "The Hidden Life of Stones: Historicity, Materiality and the Value of Candomblé Objects in Bahia". *Journal of Material Culture*, 10(2), pp.139-156.
- SANTOS, Deoscredes Maximiliano dos (Mestre Didi). (1967), *West African Sacred art and Ritual in Brazil- A comparative study*, Manuscript. Ibadan, Nigéria.
- SCHLANGER, Nathan. (2005), "The chaîne opératoire". In: Renfrew, C. & Bahn, P (eds). *Archaeology – Key Concepts*. London: Routledge.
- SERRA, Ordep. (1995), *Águas do Rei*. Petrópolis: Editora Vozes.
- SILVEIRA BUENO, Francisco da. (1987), *Vocabulário Tupi-Guarani-Português*. 5ªed. São Paulo: Editora Brasiliavros.
- SIMONDON. [1958] (2002), *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Grenoble: Éditions Jérôme Millon.
- VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. 2002. "O nativo relativo". *Mana* 8 (1), p.113-148.

## Notas

- <sup>1</sup> Para uma história do fetiche e do fetichismo, cf. o artigo de William Pietz (1987), além dos textos de Goldman (2009), Pires (2009) e do próprio Latour (2002).
- <sup>2</sup> Essa primeira incursão deu origem a minha monografia de graduação, numa primeira tentativa de aproximação entre os estudos sobre religiões de matriz africana no Brasil e a chamada "antropologia da técnica" (Marques 2014)
- <sup>3</sup> Agradeço a Marcio Goldman e Gabriel Banaggia pela leitura atenciosa de uma primeira versão deste artigo, assim como pelas valiosas sugestões da banca da dissertação que deu origem a esse trabalho, composta por Edgar Barbosa Neto e Luisa Elvira Belaunde.
- <sup>4</sup> Fernanda Peixoto (2000:110-111) realiza um excelente resumo desses três princípios que regem o argumento bastidiano.
- <sup>5</sup> Ver, entre outros, Mourão 2012; Lody 1983; Conduru 2013; Barata 1988.
- <sup>6</sup> Se, em um determinado nível, "não se pode fazer orixá de plástico", isso não quer dizer, no entanto, que tal material não possa ser utilizado para compor a força de uma entidade. Tudo depende, mais uma vez, de como o material é agenciado e entra em conexão com outros materiais e forças. De fato, materiais de plástico também são utilizados durante a composição de assentamentos ou outros rituais.
- <sup>7</sup> Ou, como diriam Deleuze & Guattari (1997a), trata-se de pensar menos as "funções orgânicas" e mais o "funcionamento maquínico" de cada material.
- <sup>8</sup> Bastide, n'O *Candomblé da Bahia* (1958:181), traz uma explicação bem curiosa para esse fenômeno. Segundo ele, as ferramentas de ferro representariam os minérios escondidos na terra viva, que são trabalhados por Ogum. Assim, diz o autor, "a ferrugem que corrói o ferro lhe dá aparência de esque-

leto, de minério enterrado no solo, de ossada da terra viva; eis porque os Exus de ferro são de ferro enferrujado. Assim se desprende, em toda a beleza mística, uma estética da vida mineral”.

- <sup>9</sup> O termo *jabá*, amplamente utilizado por Zé Diabo para se referir ao processo energético envolvido em seu trabalho (o *jabá de Ogum*) possui origens que para mim permanecem misteriosas. Em algumas regiões do Brasil, o termo é um dos nomes dados à carne seca, ao charque. No entanto, para Silveira Bueno (1987) sua etimologia seria de origem Tupi (*yabá*), designando o ato de “fugir” ou esconder-se. Já segundo Nei Lopes (2006) *jabá* teria origem no Banto, sendo a forma reduzida de *jabaculê*, e indicaria o ato de pagar para alguém – uma espécie de “suborno” muito utilizado por emissoras de televisão e rádio. Confesso que nunca consegui relacionar tais significados ao modo como Zé Diabo usa o termo, ainda que pensar sobre isso possa gerar especulações interessantes.
- <sup>10</sup> A ideia de cadeia operatória (*chaîne opératoire*) foi inicialmente formulada por Leroi-Gourhan, e é pensada enquanto um método, aliado a um esquema teórico, comprometido em entender a natureza e o papel das atividades técnicas nas sociedades humanas (Schlanger 2005), descrevendo o encadeamento das ações sobre a matéria. Para uma apreciação de diferentes abordagens, usos e críticas da noção de cadeia operatória, conferir Schlanger (2005), Lemmonier (1992), Coupaye (2009) e Creswell (1994).
- <sup>11</sup> Ser assentada, no entanto, não é o único destino possível das ferramentas de orixás produzidas por Zé Diabo. Muitas de suas ferramentas acabam indo parar em diversos museus e exposições (como no Museu Afro Brasil, em São Paulo, ou na exposição “Axé Bahia”, no Museu Fowler, na Califórnia), entrando no circuito de objetos “étnicos” que passam a ser considerados “artísticos”. Isso, como era de se esperar, gera uma série de transformações interessantes, tanto do ponto de vista ontológico quanto ontogênico – afinal, tais ferramentas não são feitas para receberem o orixá, ainda que, no limite, elas também possuam essa força em potencial. Pretendo explorar tais transformações em outra oportunidade.
- <sup>12</sup> Essa suposta “confusão mental” – como acusava Nina Rodrigues (2006 [1900]:48) – revela um pensamento (ou uma filosofia) onde os planos de imanência e transcendência não podem ser pensados em separado (ver Goldman 2005). A esse respeito, Clara Flaksman, em sua bela etnografia sobre o terreiro do Gantois, nos lembra que “o candomblé traz em sua cosmologia uma fórmula de relação em que o ser e o estar não estão separados: o orixá é a conta e está na conta; Ewá é a cobra e está na cobra; Ogum está no motorista de táxi e é o motorista de táxi.” (Flaksman 2014:85-86).
- <sup>13</sup> Nesse sentido, acredito que tanto a noção de “fetiche” quanto a noção de “altar” passam longe de descrever as relações que são estabelecidas em torno de um assentamento, pois, se a primeira pressupõe uma (falsa) relação de homologia entre santo e material – em geral vista como ilusão –, a segunda advoga por uma completa separação entre os dois. E me parece que nem a homologia nem a correspondência são capazes de dar conta desse agenciamento muito particular entre deuses, pessoas e coisas.
- <sup>14</sup> Utilizo a ideia de arranjo aqui como uma tradução possível do conceito latouriano de “*assemblage*” (Latour 2005), uma composição de elementos irredutíveis uns aos outros. Acredito que a ideia de arranjo seja mais fiel ao universo do candomblé do que “agregado” ou “conjunto”, tanto por ser uma palavra largamente utilizada pelos adeptos, em especial para falar da composição dos “presentes” feitos para os orixás, quanto por evocar uma ideia de uma composição sempre tensionada, que dá margem ao cuidado e à improvisação.
- <sup>15</sup> Karin Barber (1981), em um excelente e fundamental artigo, discute como, para os Yorubá da África Ocidental, é o cuidado dado às entidades que confere a elas suas existências. Lá, diz a autora, os homens criam seus próprios deuses, uma vez que o poder do orixá depende da atenção que a ele é devotada.
- <sup>16</sup> A “malha” (*meshwork*), diz Ingold (2011), ao contrário da “rede” (*network*) latouriana, não “conecta” pontos pré-existent; antes, ela toma as interações como linhas, ao longo das quais as coisas são continuamente formadas, se emaranham e formam agregados (coisas). Assim, ela é antes da ordem da prática improvisativa e da transformação.

- <sup>17</sup> Se retomarmos a discussão proposta por Goldman (2009:128-129), a partir da obra de Leonado Da Vinci, entre as fórmulas *per via di porre* e *per via di levare*, “duas atitudes possíveis frente ao processo de criação”, podemos imaginar que o que a forja parece nos oferecer é uma terceira atitude possível: a transformação por meio da *dobra*, da canalização de forças e fluxos (cf. Deleuze e Guattari 1997b).
- <sup>18</sup> O conceito de individuação utilizado neste trabalho é inspirado na obra de Gilbert Simondon (2002). Para o autor, a individuação se refere a processos ontogênicos que não se esgotam na unidade do ser (na noção de indivíduo); ou seja, cujo processo de devir, de vir a ser, não esgota a realidade “pré-individual” do ser – realidade essa que é caracterizada pela própria gênese. Tal perspectiva nos permite pensar o ser não enquanto uma unidade já constituída (ou uma identidade), mas como um processo contínuo e tensionado de individuação que só se mantém por meio de um sistema metaestável (ou uma unidade transdutiva) – no nosso caso, um processo que para se manter requer um constante trabalho ritual. De certa forma, tal ideia já estava presente em um texto seminal de Roger Bastide (1973), intitulado “O princípio de Individuação: contribuição a uma filosofia africana”.
- <sup>19</sup> Assim como o processo de fazer ocupa papel central no universo do *candomblé*, sua operação reversa, desfazer, é igualmente importante nessa arte de transformar e canalizar forças e vidas (Para uma discussão sobre o desfazer nas religiões de matriz africana, cf. Machado 2013).

Submetido em: 15/01/2018

Aceito em: 17/08/2018

**Lucas Marques** (paralucas@ymail.com)

Doutorando no Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social, Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro – Rio de Janeiro – RJ – Brasil.

**Resumo:**

---

**Fazendo orixás: sobre o modo de existência das coisas no candomblé**

Este trabalho tenta refletir sobre o modo como as “coisas” são feitas no universo do candomblé. Para isso, parto de uma etnografia realizada na oficina de José Adário dos Santos, mais conhecido como Zé Diabo, sobre a produção das chamadas *ferramentas de orixás*, artefatos de metal que se tornam – ou são preparados para – entidades das religiões de matriz africana no Brasil (Orixás, Exus, Voduns, Inquices, Caboclos etc.). Ao acompanhar os distintos processos de feitura dessas ferramentas, busco explorar como, no candomblé, o fazer deve ser pensado menos como uma “agência” e mais como um processo de canalização e composição de distintas forças que permeiam pessoas, deuses e coisas. Assim, no universo do candomblé, as formas não podem ser desvinculadas das forças que as compõem. E tais forças, para se manterem “vivas”, demandam um cuidadoso e ininterrupto trabalho ritual, propondo-nos uma espécie de ecologia das práticas onde tudo, embora vivo, deve ser constantemente feito.

**Palavras-chave:** Candomblé; Materialidade; Técnica; Fazer; Ecologia das práticas.

**Abstract:**

---

**Making orixás: on the mode of existence of things in Candomblé**

This work seeks to reflect on how “things” are made in the universe of Candomblé. It is based on an ethnographic research done in the workshop of José Adário dos Santos, better known as Zé Diabo, about the so called *ferramentas de orixás* (orixás tools), metal artifacts that become (or are prepared for) entities of African-based Religions in Brazil (Orixás, Exus, Voduns, Inquices, Caboclos etc.). Following the different makings of these artifacts, I intend to explore the way Candomblé offers a notion of making that is less an “agency” than a process of canalization and composition of different forces that permeate people, gods and things. In Candomblé, the forms of the artifacts cannot be separated from the forces that compose them. And these forces require a careful and continuous ritual work to stay “alive”, proposing an ecology of practices where everything is alive but, at the same time, must be constantly made.

**Keywords:** Candomblé; Materiality; Techniques; Making; Ecology of practices.