

Nos limiares do ferro: considerações sobre técnica e ontologia na produção de ferramentas-de-orixás na Bahia

Lucas Marques¹

No campo dos chamados “estudos afro-brasileiros”, podemos dizer que os artefatos ligados aos modos de interação com o sagrado sempre desempenharam um papel paradoxal, qual seja: ao mesmo tempo em que aparecem destacados nas descrições etnográficas, assumem lugares periféricos nas análises e construções teóricas dos autores do campo, na maioria das vezes aparecendo de forma tangencial e sendo subsumidas à outras dimensões, sejam cosmológicas, sociais, políticas ou econômicas. Ou seja, se os artefatos ligados às religiões de matriz africana estão presentes desde as primeiras etnografias sobre o tema – como em Nina Rodrigues (1900; 1932) por exemplo –, foram raras as vezes em que eles ganharam papel de destaque nas análises sobre essas religiões e, quando o ganharam, foram eclipsadas por outras dimensões, como, por exemplo, na brilhante análise da cadeira do Ogã e o poste central feita por Roger Bastide (1953).

Recentemente, alguns aspectos ligados ao conjunto artefactual das religiões afro-brasileiras têm voltado a ganhar certo destaque. Como nos lembra Goldman (2009, p.121): “um novo interesse pelos objetos materiais do candomblé parece ter provocado um certo retorno aos tópicos outrora agrupados sob a confusa e certamente acusatória rubrica de ‘fetichismo’”. Assim, autores como Latour (2002), Sansi (2005) e o próprio Goldman retomaram o tema, a fim de construir novas e inspiradoras perspectivas. Entretanto se, como nos diz Silva (2001), poucos estudiosos das religiões afro-brasileiras têm se dedicado a uma análise contínua e rigorosa dos sistemas de

¹ Graduando em Antropologia pela Universidade de Brasília, UnB e participante do Laboratório de Antropologia da Ciência e da Técnica (LACT). Atualmente se encontra em mobilidade acadêmica na Universidade Federal da Bahia, em Salvador, onde também realiza pesquisa com religiões afro-brasileiras, mais especificamente com a técnica de ferramentaria-de-orixás. Email: paralucas@ymail.com

² A fim de preservar as clientes de Zé Diabo, utilizo aqui um nome fictício.

³ Trata-se de uma barra de ferro cilíndrica e maciça, de aproximadamente 0,56Kg/m e cerca de 9,5mm de diâmetro. A alternativa para essa ocasião seria uma barra 5/16, que é mais fina e, conseqüentemente, mais fraca.

⁴ Na maioria das vezes a palavra Exu aparece como sinônimo de Diabo – fruto da incorporação de elementos da cosmologia cristã no candomblé. Há, porém, uma diferenciação feita por eles entre Exu e Diabo no que diz

classificação do universo material afro-brasileiro, então podemos dizer que, em se tratando dos processos técnicos de construção desses objetos rituais, a produção acadêmica sobre o tema continua praticamente nula.

Neste texto, pretendo abordar a questão das técnicas e dos objetos rituais no contexto religioso afro-brasileiro. Mais especificamente, na chamada *ferramentaria de santo* – processo técnico de construção, produção e intervenção no metal, visando instaurar uma sacralidade aos objetos que se tornam (ou são fabricados para) entidades das religiões afro-brasileiras, conhecidas no candomblé Ketu como *Orixás*. Para isso, parto de um trabalho etnográfico – realizado no período de setembro de 2012 até maio de 2013 (totalizando quase 8 meses) – cujo lócus de interlocução é uma oficina de ferramentaria localizada na Ladeira da Conceição da Praia, em Salvador, Bahia, onde trabalha e vive José Adário dos Santos, mais conhecido como “Zé Diabo”, um dos ferramenteiros de santo mais populares da região.

Ancorado no material etnográfico, e partindo de uma visão processual da produção das ferramentas, busco analisar de que modo “técnica” e “ontologia” não podem ser pensadas em separado no contexto religioso afro-brasileiro, onde o processo de produção de uma ferramenta acompanha o processo de produção da própria pessoa no candomblé. Isso porque, como veremos, desde o princípio o ferro nunca é um “simples pedaço de ferro”; desde o início, ele já contém inúmeras virtualidades (que seriam melhor traduzidas pela palavra “axé”) que devem ser constantemente trabalhadas e dialogadas pelo artesão para que o ferro possa, aos poucos, se transformar em uma ferramenta que irá instaurar diversas outras relações com outros orixás, com os iniciados e com o mundo.

Na oficina do Diabo



Foto 01. Zé Diabo trabalhando em sua oficina. Parte superior. Preparação para forja.

Situada no número 26 da Ladeira da Conceição da Praia – onde prostitutas, metalúrgicos e marmoristas dividem as famosas calçadas que inspiraram romances Amadianos – a oficina “Nação José” é uma das mais antigas da região. Foi ali, em 1958 e com apenas 11 anos de idade, que José começou a aprender o ofício metalúrgico e da ferramentaria de orixás. Naquela época, trabalhava na oficina (número 16, na mesma ladeira) de seu mestre e mentor, Martiniano Prato. Fabricavam portões sob encomenda e agogôs e ferramentas que eram vendidas no Mercado Modelo, próximo à região. Mais tarde, José conseguiu abrir sua própria oficina, exclusiva para produzir ferramentas e instrumentos sagrados afro-brasileiros.

Aos 65 anos de idade, José Adário dos Santos, conhecido por todos como “Zé Diabo”, é hoje considerado por boa parte do povo-de-santo de Salvador como um grande ferreiro ou ferramenteiro-de-orixá. Seu processo de aprendizagem técnica com os metais acompanhou a aprendizagem com o próprio candomblé: feito aos oito anos, Zé Diabo é hoje também um babalaô respeitado e detém grande conhecimento com ervas e jogos de búzio. Assim, ele é muito requisitado para construir ferramentas para diversas casas de candomblé na Bahia e afora, que o reconhecem pela sua “tradicionalidade” e seu alto poder religioso.

Ferramentas-de-orixás, ou ferramentas de santo, são artefatos que se tornam – ou são fabricados para – entidades afro-brasileiras: orixás, caboclos, inquices, etc. Em geral, alguns artefatos desse conjunto estarão presentes no *ibá*, conjunto de artefatos onde é assentado o orixá; outras são “armas”, ou “instrumentos” que poderão acompanhar o assentamento e o cavalo, nome que se dá ao conjunto orixá/filho-de-santo no momento da possessão. Cada entidade possui um conjunto de ferramentas que o acompanha e o manifesta. Variarão, a depender do orixá, a matéria-prima, as insígnias, as cores, formatos, etc. Isso porque, como veremos, cada parte do mundo “participa” de determinados orixás, constituindo-os e sendo por eles constituídos. Assim, cada entidade possui desejos, predileções, restrições, além de modos-de-fazer, modos de manifestação e participação específicos.

As ferramentas construídas por Zé Diabo apresentam todas uma característica comum: são elas fabricadas a partir do ferro. O ferro, na cosmologia Iorubá, pertence ao orixá Ogum, patrono dos conhecimentos tecnológicos agrícolas e, principalmente, artesão divino que domina os metais. Filho de Oxalá, Zé Diabo, no entanto, deve estabelecer uma relação de proximidade e cumplicidade com o orixá Ogum. É ele quem rege todo o processo técnico da ferramentaria-de-orixás. Por isso, um ferreiro nunca poderia ser filho de Ogum. Sendo Ogum o princípio que rege a técnica, um ferreiro de Ogum seria o próprio Ogum. Ainda assim, Zé possui uma relação muito próxima com este orixá, que está presente em toda sua vida. Ogum, segundo ele, é seu padrinho. Por trabalhar diretamente com Ogum, Zé Diabo só faz ferramentas para aqueles orixás que “trabalham com ferro”, ou seja, para aqueles orixás cujas ferramentas são feitas, em sua maioria, por materiais ferrosos. Em geral, são estes: Exu, Ogum, Oxóssi, Obaluaiê, Ossain, Tempo (Angola) e Oxumarê. Entretanto, alguns outros orixás – em determinadas “qualidades” ou sob a forma de “escravos” – podem ser feitos de ferro, a depender das orientações indicadas pelos búzios.

Depois de construídas, as ferramentas deverão ser assentadas. Entretanto – e já adiantando um dos argumentos do texto – esses dois processos não podem ser pensados em separado, tampouco constituem dois modos de engajamento com o mundo completamente distintos e opostos. Para assentar uma ferramenta, ou melhor, *assentar o santo* na ferramenta, é necessário que ela passe por uma série de procedimentos técnicos, como a “lavagem”, limpeza com ervas, cachaça e outras substâncias; o “bori”, ato de “dar de comer” aos deuses, e que estabelece uma troca que perdurará por toda a

vida do filho-de-santo – troca esta mediada pelo assentamento e regida pelo ato do “cuidado” (Rabelo, 2013); dentre outros. Quando assentada, a ferramenta acompanhará toda a vida do iniciado, podendo ir para além dela, como, por exemplo, é o caso quando alguém com alto poder sacerdotal morre e deixa sua ferramenta e, logo, seu assentamento, como “herança” para outra pessoa, que passará a “cuidar” do assentamento.

Zé Diabo, além de construir ferramentas, assenta entidades, em especial as entidades de seus filhos e netos de santo, ainda que não haja uma relação direta necessária entre aquele que constrói e aquele que assenta o santo. Além disso, constrói instrumentos sagrados feitos com ferro (agogôs, cadacorôs, etc) e joga búzios.

Assim, o processo técnico de transformação da matéria em objetos religiosos afro-brasileiros vai além do caráter artesanal-profissional e envolve um verdadeiro sacerdócio, ou seja, “não é apenas o fazer, mas conscientemente fazer, cumprir os preceitos para poder fazer certo, como dita o costume, como exige a tradição religiosa” (Lody, 1983: 19). Mais do que apenas fazer, o ferreiro, regido pelo orixá Ogum (aquele que, na cosmologia Iorubá, é o patrono dos conhecimentos tecnológicos agrícolas e, principalmente, é o artesão divino que domina os metais, em especial o ferro), deve ter conhecimento sobre quais as escolhas técnicas apropriadas para estabelecer determinadas relações específicas entre a matéria, o santo, os iniciados e o próprio artesão – escolhas essas que envolvem, dentre outras coisas, a matéria-prima, a cor, as formas, as texturas e, principalmente, os modos de fazer dedicados a cada Orixá (Silva, 2008). Feitas estas escolhas, a ferramenta passa a participar ativamente de toda a vida do iniciado (que se torna, a partir de uma série de processos, ao mesmo tempo “dono” e “cavalo” de sua ferramenta/orixá).

A fim de seguir esse processo de escolhas técnicas, passemos à descrição de uma situação etnográfica de um processo técnico de formação de um Exu.

Um pedido de Exu

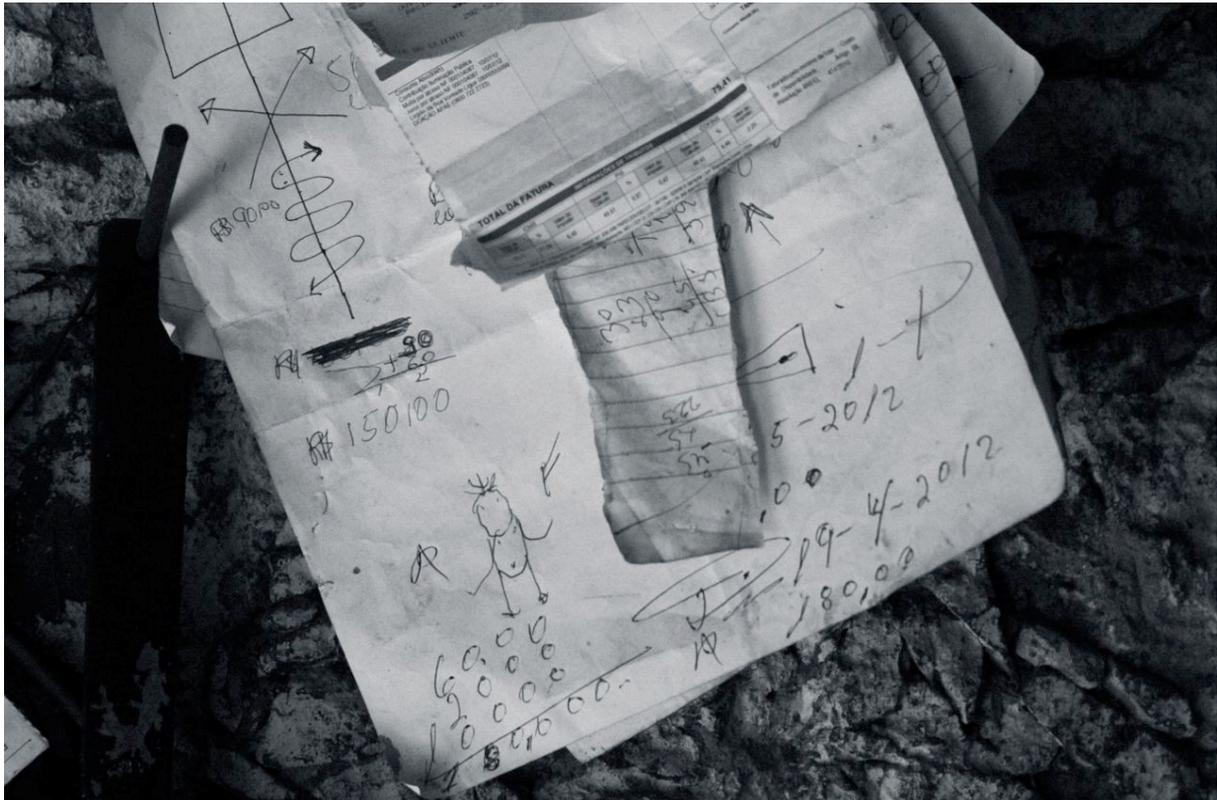


Foto 02. Desenhos pendurados na parede da oficina.

Era um dia comum e ensolarado de trabalho. Na oficina, imperavam os ruídos de metais, o barulho da serragem, da solda, do bater do martelo na bigorna. “*Aqui quem fala é o ferro*”, me dizia Zé Diabo. O ambiente da oficina é ativo: ali, é preciso ouvir o som dos metais, o ferro gritando, pulsando ao toque do martelo. Ali, o tempo passava arrastado, rangido como os metais. Esses fluxos-espaçamentos eram interrompidos somente quando chegava alguém na oficina, ou quando saíamos, no fim do dia, para tomarmos uma cerveja no bar do Evandro, ao lado. E aquele foi o caso quando, naquela quinta-feira, um senhora negra subiu as escadas com passos apressados para falar com Zé Diabo.

Essa senhora, Dona Dalva² – cujo nome soube mais tarde –, trazia consigo um pequeno pedaço de papel rasgado. Neste papel, encontravam-se alguns rabiscos desconexos e, no meio deles, uma figura de um Exu segurando uma chave e um tridente. Ela entregou o papel à Zé, que prontamente o abriu e o examinou. Dona Dalva, então, explicou que havia sonhado com seu Exu, que ele lhe havia dito muitas coisas e que, assim que acordou, desenhou intuitivamente esses rabiscos no pedaço de papel mais

² A fim de preservar as clientes de Zé Diabo, utilizo aqui um nome fictício.

próximo. “Foi Exu que pediu”, dizia ela, “ele quer ser feito assim”. Estudando o papel, Zé perguntou a ela se aquele traço em sua cabeça era um chapéu, e se a cabeça teria que ser aberta ou não. Além disso, falou que a chave teria que ficar presa no pé do Exu por uma corrente, porque só ele tem o poder de abrir e fechar as portas. Disse, por fim, que o material da chave e do tridente teria que ser de ferro 3/8³, senão a ferramenta não iria aguentar. Dona Dalva concordou, e disse que precisaria da ferramenta para a semana seguinte, pois o Diabo⁴ estava cobrando muito sua feitura. Enquanto ela falava, Zé Diabo redesenhava seus rabiscos em um outro pedaço de papel velho, criando novas linhas onde o chapéu, os chifres, a chave e o tridente ganhavam destaque. Com uma trena em mãos, imaginava as medidas e as proporcionalidades, colocando, ao lado do papel, o tamanho do Exu (neste caso, era um Exu bem grande, de aproximadamente um metro de altura) e de seus apetrechos. Combinado o preço da ferramenta, Dona Dalva despediu-se e foi embora.

Mais tarde, enquanto fabricávamos agogôs, Zé me disse que o Exu deveria ser feito com um ferro grosso, resistente, pois tinha que durar e aguentar as comidas. Eu o perguntei sobre qual Exu se tratava. “É o Exu Tranca-Rua. Não viu a chave na mão dele, pra abrir e fechar os caminhos? Esse Exu é bravo que só”, me disse.

Forjando Exu

³ Trata-se de uma barra de ferro cilíndrica e maciça, de aproximadamente 0,56Kg/m e cerca de 9,5mm de diâmetro. A alternativa para essa ocasião seria uma barra 5/16, que é mais fina e, conseqüentemente, mais fraca.

⁴ Na maioria das vezes a palavra Exu aparece como sinônimo de Diabo – fruto da incorporação de elementos da cosmologia cristã no candomblé. Há, porém, uma diferenciação feita por eles entre Exu e Diabo no que diz respeito ao primeiro como sendo o Orixá e o segundo um “catiço”, que exerceria um papel de energia secundária e mensageira entre os Orixás e o Mundo – como é o caso aqui. O catiço (Exu-Diabo) tem fisionomia de Diabo, ou seja, é antropomorfizado e possui chifres, rabo e tridente.



Foto 03. Zé Diabo com o martelo e o tenaz nas mãos, preparando para retirar as barras de ferro da fornalha.

Quatro dias já haviam se passado desde o pedido de Dona Dalva, e Zé Diabo ainda não havia começado a fazer a ferramenta. Eles haviam combinado a entrega para terça-feira e, assim, na manhã daquela segunda-feira Zé pegou o tubo cilíndrico de ferro para começar a fabricar o Exu. Narro a seguir, ainda que de maneira sintética e simplificada, o processo técnico de fabricação deste Exu. Para isso, busco inspiração na noção de *cadeia operatória* – tal qual formulada por Leroi-Gourhan (1965) e trabalhada por outros autores (cf. Schlanger, 2005; Creswell, 1996 e France, 1983) – que busca “descrever o desenrolar de um procedimento técnico, formulando o encadeamento das ações sobre a matéria” (Sautchuk, 2007, p.9). Entretanto, mais adiante essa própria noção deverá ser problematizada no decorrer do trabalho.

De modo geral, pode-se dizer que o (primeiro) processo técnico de fabricação das ferramentas de orixás subdivide-se em duas etapas gerais, quais sejam, o “*fogo*” e a “*armação*”. Essas etapas não necessariamente são imprescindíveis e coexistentes – há ferramentas que podem não passar por uma delas. Uma terceira etapa provável, porém tratada de modo secundário por Zé, compreende o verniz e a secagem ao sol. Dentre essas etapas, o fogo, ou “*ir ao fogo*” é, sem dúvida, uma das mais importantes na oficina.

Logo, é também uma das etapas mais “sacralizadas”: Zé Diabo costuma ir ao fogo somente uma vez ao dia, preferencialmente pela manhã; além disso, ele trata esta etapa como aquela que caracteriza seu próprio trabalho e lhe dá legitimidade – a forja dos metais. Ao ir ao fogo (forja), Zé deve calcular quanto carvão será necessário para “dobrar” os ferros, além de ter uma imensa destreza prática de percutir os metais e “dialogar” com o fogo – diálogo este que se estende para a matéria, o meio e os deuses. A fornalha, elemento por excelência da forja, localiza-se no andar de cima da oficina, onde poucas pessoas tem acesso⁵. “Aqui é o fogo quem manda”, é ele quem compõe. Cabe ao ferreiro improvisar (dialogar) com a série de elementos combinados: a fornalha, o carvão, o martelo e a bigorna sempre atentos à mão, o vento provocado por uma ventoinha acoplada embaixo da fornalha, o fogo, as barras de ferro aquecidas, os deuses, etc.

A “*armação*”, segunda etapa-geral do processo de fabricação da maioria das ferramentas, é a etapa onde Zé Diabo vai pegar os ferros forjados para montar a ferramenta. É ali, também, que o ferro é cortado, que as peças são encaixadas (algumas lixadas), que a chapa – quando utilizada – é cortada e, principalmente, o momento em que o ferro é soldado. É a solda quem “*monta*” a ferramenta. E é aqui também, como veremos adiante, que o diálogo com a matéria (já compreendido não somente enquanto o ferro mas enquanto o próprio fluxo orixá-energia) se torna mais intenso: o ferro grita, reage e movimenta-se sob a ação gestual do ferreiro e da solda. Nesta etapa, algumas ações, como a serragem, o lixamento e o corte, podem ser designados por Zé a algum de seus ajudantes (seu filho ou eu⁶).

Já a terceira etapa-geral, o verniz e a secagem, é geralmente designada a mim ou à seu filho, e envolve: a retirada dos excessos de impurezas causadas pela solda – processo que ele vai denominar como “*bater caixa*”; a “*pintura*” da ferramenta, com tinta de alumínio ou verniz para ferro, a depender da ferramenta e do material utilizado; e a secagem da ferramenta, sob o sol, sempre, invariavelmente, virada para o lado de fora da oficina – a fim de que a ferramenta-orixá possa proteger a casa.

Dito isto de maneira sumária, passemos a descrição etnográfica da cadeia operatória da construção de um Exu.

⁵ É no andar de cima onde também se encontra a cama onde Zé Diabo por vezes dorme.

⁶ Caberia aqui destinar toda uma parte do texto para tratar da questão do aprendizado (do próprio antropólogo e do filho de Zé Diabo, conhecido como “Aladim”) na ferramentaria-de-orixás. Entretanto, devido aos objetivos deste trabalho em específico, não tratarei aqui deste assunto, senão de forma tangencial.

Em meio a restos de charutos e pedaços velhos de ferro (harmonizando com a bagunça característica da oficina), Zé retira um tubo de ferro grosso e pesado (2" polegadas), já serrado, de aproximadamente 40cm – este tamanho abarcará a cabeça, o pescoço e o tronco do Exu. Também em meio ao “entulho” de ferros, Zé Diabo vai pegar algumas barras de ferro (umas mais finas, 5/16”, e outras mais grossas, 3/8”) serradas em diferentes tamanhos, entre 30 e 60cm. Com os ferros em mãos, ele sobe as escadas para dar início à primeira etapa, o fogo.

Zé coloca aos ferros no chão. Alguns deles ficam em cima de um tronco de madeira velho, misturados à charutos novos e usados. Em grande parte das vezes em que vai ao fogo, ele acende um charuto durante sua ação. Com um punhado de carvão em mãos, ele os coloca na fornalha, a acende e liga a ventoinha, que produzirá vento suficiente para dar início ao diálogo com o fogo. Nesse momento ele permanece em silêncio e não responde à quaisquer tentativas de perguntas curiosas. Quando o fogo atinge uma altura considerável, Zé coloca os ferros na fornalha e fica observando, fumando um charuto e com um pesado martelo atento em mãos.

Inicialmente, o ferro deve ser aquecido até atingir determinada vermelhidão causada pela interação com o fogo. Atingido este ponto – que, a depender da espessura do ferro, tem duração entre 5 a 15 minutos –, ele é rapidamente colocado sob a bigorna, com o auxílio do tenaz (um dos prolongamentos do braço do ferreiro), onde, com o martelo (outro prolongamento corporal), o ferreiro percute sobre o ferro, transformando a matéria, imprimindo-lhe formas específicas – formas estas causadas principalmente pelo engajamento gestual do conjunto. Zé percute e dá forma ao tronco, braços, pernas, rabo, tridentes e chaves. Cada “parte” do Exu é percutido de maneira distinta: percussões perpendiculares difusas para a construção dos tridentes e lanças, percussões oblíquas longitudinais para dobrar a barra e criar braços, pernas e rabos, percussões oblíquas transversais para a forja das mãos e ganchos, etc.; embora, em geral, todos os ferros passam por diferentes formas de percussão combinadas, que serão encadeadas nos intervalos entre a forja e o fogo. O procedimento é repetido inúmeras vezes: fogo-forja-volta ao fogo. Alguns, depois de forjados, são rapidamente resfriados em um balde cheio de água, que se encontra ao lado da bigorna. Não são todas as barras que passam pelo procedimento do resfriamento. Isso porque, uma vez que é resfriado, sua estrutura se torna definitiva. Zé prefere deixar o próprio ar resfriar as barras. *O ferro aguenta, não dobra fácil*, diz Zé.

Cada tipo de percussão imprime um ritmo particular aos metais: ao se fazer uma lança, por exemplo, Zé percute a barra cerca de seis a oito vezes, retornando-a ao fogo e repetindo a operação, se preciso, uma ou duas vezes. Além de percutir as barras, ele faz a marcação dos olhos, nariz e boca no tubo cilíndrico, com percussões perpendiculares puntiformes apoiadas com percutor. O procedimento técnico de ir ao fogo é inteiramente dotado de uma “aura” particular: a fumaça, o barulho do fogo, das percussões do ferro na bigorna, o diálogo tácito e não-falado entre Zé e a matéria, todos esses elementos criam um clima de respeito com o próprio ferro, que vai se fazendo no próprio fluxo do fogo e do martelo. Zé mantém-se ereto, e cada ato técnico exige um engajamento corporal específico que, se não respeitado, poderá fazer a barra “escapar”. Quando isso ocorre, Zé “briga” com a barra, mandando-a ficar quieta e voltar para a bigorna. Por vezes, é o próprio martelo, ou a sustentação da bigorna, que oscila: “*elas não tão querendo trabalhar hoje*”, vai dizer Zé.

“*Dobrados os ferros*”, Zé Diabo parte para a segunda etapa-geral da construção da ferramenta, a *armação*. É aqui que ele vai cortar as chapas para a confecção do chapéu, da base, do nariz e da orelha; serrar as barras 5/16”, já batidas, para formar os chifres e a chave; serrar uma barra grande (1/2”) e retorcida, que será o pênis (*ocó*) do Exu; serrar o tubo cilíndrico já batido para formar a boca e, principalmente, com a solda elétrica, *armar* todo o conjunto (tronco, perna, pés, pênis, nariz, orelha, mamilo, umbigo, chapéu com chifres, tridente, chave, rabo). O chapéu com os chifres é somente encaixado e não soldado na cabeça. Isso porque é ele quem permitirá a passagem do axé e das oferendas no diabo, ou seja, é ele quem “trancará o axé”. O momento da solda, da armação, exige todo um novo tipo de engajamento corporal e, logo, de diálogo com a matéria. A solda precisa ser ligada num pequeno gerador de energia, que irá produzir calor suficiente para interligar as barras de metal já forjadas. É no momento do “*ponteio*” que o Exu se estrutura, sendo um momento que exige grande atenção de Zé Diabo. Ao “pontear” a solda, Zé Diabo fecha os olhos no exato momento do encontro entre o arco e o metal, que produz uma forte luminosidades, bem danosa à visão se o processo não for realizado sem a devida proteção, como é o caso. Como ele mesmo nos diz, “*A gente ponteia é a escuridão*”.

Nesta etapa também há um constante diálogo, porém aqui ele se conforma de outra maneira: Zé conversa com a ferramenta o tempo todo. A ferramenta – e os demais instrumentos necessários para sua formação, como o martelo, a solda ou o alicate –

adquire caprichos, provocando o ferreiro. Ela pode, a depender da relação estabelecida, quebrar a serra, ou mesmo queimar Zé Diabo durante a solda. Diálogos como “*Que é Exu? Quer quebrar minha serra, Diabo?*” ou “*Fica quieto, senão eu vou fazer seu ocó bem pequenininho*” são frequentes durante esta etapa. É como se, a medida que Exu fosse sendo batido, serrado, montado, mais ele vai adquirindo um status ontológico de ferramenta, de entidade: vai ganhando vida na própria interação com o ambiente.

Por fim, a última etapa-geral. Nela, Zé Diabo designa um de seus ajudantes – eu ou seu filho, Aladim – para “bater caixa”, ou seja, retirar as impurezas causadas pelo processo de formação. “*Deixar o diabo parecendo gente*”, como diria Zé Diabo. Para depois passar uma fina camada de verniz para ferro em todo seu corpo e, por fim, coloca-lo para secar, na varanda em frente à oficina, virado para o lado de fora.

Durante todos estes procedimentos técnicos, os diálogos com a matéria vão se formando de maneiras distintas: seja a relação que Zé estabelece gestualmente com a matéria, seja o diálogo explícito com Exu. Exu é um orixá astuto, brincalhão, que gosta de “pregar peças” nos outros. Patrono das inversões, Exu opera pelas dobras, pelas rupturas que instauram o novo. Por essa perspicácia (e não somente), ele também é associado ao jogo, à bebida, ao prazer, ao fumo. Por essas qualidades, o diálogo com Exu também deve se dar de maneira ardilosa e até rude – seja o diálogo “falado”, seja o “gestual”. Na etapa da secagem, Zé Diabo coloca um charuto acesso na boca de Exu, que se consome; além de espetar um jogo de “Quina” em um de seus chifres (Zé Diabo, assim como Exu, aprecia muito a jogatina, e costuma deixar o jogo lá, pronto, para depois ser jogado).

Todos estes procedimentos e interações nos levantam uma questão crucial: é como se, desde o princípio, Exu já estivesse ali, materializado nos pedaços de ferro, o tempo todo. Não se trata, entretanto, de uma simples “representação” do orixá no ferro e nas formas. As ferramentas apresentam-se em ferro não porque o ferro “simboliza” a força destes orixás. Antes, é porque, sendo os orixás princípios ou forças que constituem o universo, eles, portanto, só poderiam aparecer destas determinadas maneiras e não de outras. Não se trata, portanto, de uma “representação” do orixá – as ferramentas são o próprio orixá individualizado, incorporado no metal. A ferramenta só é fabricada a partir de um engajamento mútuo do ferreiro com os deuses e com o ferro: ao fojar o Exu, forjam-se também relações.

De alguma forma, podemos dizer que o ferro já é Exu. Pensando nisso, lhe faça

essa pergunta, se aquele ferro já era Exu. Ele, dando risada, me diz: “É lógico que não! Como haveria de ser? Só vai virar Exu depois que é lavado, que come”. Eu, contrariado e constrangido, volto a perguntar: “E então o que diferencia esse conjunto de ferros de qualquer outro pedaço de ferro?”. Ele me diz, então: “Isso não é um Exu feito. É só um pedaço de ferro, não tá vendo? Mas não é assim tão simples, ele tá sendo feito por um homem de axé, que tem família de axé. Que tem a mão boa, sabe mexer com a coisa. Com o axé dele ele já leva também o axé daqui.”.

Forjando relações



Foto 03. Exu de Dona Dalva secando ao sol, virado para o lado de fora da oficina, com um charuto em sua boca e um jogo de Quina espetado em um de seus chifres.

Desde o início, o ferro *é* e *não é* um “simples” pedaço de ferro... Não se trata, portanto, das vagas noções de “animismo” e “fetichismo” tão caras ao nosso olhar ocidental sobre os outros, tampouco da ideia de “animismo fetichista” tal qual formulada por Nina Rodrigues (1900). Tratar-se-ia, se quiséssemos uma noção mais aproximativa, da ideia de *fe(i)tiche*, tal qual formulada por Latour (2002), que versa sobre objetos que “passam” da fabricação à realidade; ou seja, objetos que *fazem-fazer, fazem-falar* (p.69)⁷.

⁷ Latour, em seu pequeno e instigante ensaio (2002), utiliza inclusive diversos exemplos etnográficos retirados

Entretanto, antes de voltarmos ao suposto enigma de Zé Diabo, cabe aqui ressaltar algumas críticas que Goldman (2009) faz à concepção latouriana para, a partir delas, estabelecer novas conexões (parciais) para uma concepção nativa de criação, produção e transformação técnica e ontológica do candomblé.

Para Goldman (ibid.), Latour, ao conceder privilégio às “práticas”, acaba subsumindo o que os próprios atores têm a dizer a respeito do que fazem, deixando de lado, portanto, as possibilidades de uma teoria nativa, que desestabilize seu próprio pensamento, ou seja, deixando de “aceitar que o que está sendo dito pode ser bem diferente daquilo a que estamos acostumados” (Goldman, 2012, p.270). Nessa busca de “simetrizações antropológicas”, Goldman retoma o interesse de Latour no candomblé – mais precisamente, no fato de que, nele, as divindades são *feitas* no processo de iniciação, ao mesmo tempo em que são *feitos* os próprios iniciados – para dizer que não se trata somente de “divindades produzidas por humanos”. Isto porque as divindades já existem antes de serem “feitas” (Goldman 1984; 2009). Ou seja, na cosmologia do candomblé, sendo os orixás elementos da natureza, cada parte do universo *pertence e é parte* de determinado orixá, mas algumas coisas (pessoas, pedras, árvores, etc) devem ou podem ser consagrados, preparados ou feitos para eles.

Retomando a noção de “participação” presente na obra de Bastide (1978), Goldman vai dizer que o candomblé possui uma espécie de 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, p.123). No candomblé, essa força existe em excesso, em suas multiplicidades intensivas; e, assim, a feitura, ou a construção ritual da pessoa – tal qual o processo de criação da escultura – é antes um processo de subtração (o que não implica em redução de potência), de atualização de virtualidades que, no entanto, já existiam.

Porém, cabe-nos lembrar, essa “atualização” deve obedecer uma segunda característica da participação, tal qual detalhada por Bastide (1978; 1983), qual seja, que para que a participação ocorra, ela precisa ser *manipulada*, ou seja, obedecer a um conjunto de regras preestabelecidas. Assim, “a participação deve ser definida menos como uma categoria de pensamento do que como uma categoria de ação” (1978, p.273). A preparação de um objeto é, assim, um processo de manipulação, bastante material. Como nos diz Sansi, sobre a feitura do santo:

'Making the saint' is a very concrete, material process: it is not exactly a religious revelation or conversion, nor a schooling of the myths, songs and prayers, but it is essentially about learning to deal with the 'saint', understand its requirements, and fulfil them satisfactorily. (2005, p.141).

Assim, cada ser no candomblé se constitui 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, p.109). Não se trata de representações, propriedades ou controles dessas forças sobre as coisas; são, antes, fluxos de agenciamento que são atualizados em diferentes níveis. Para dar conta desse tipo de relação, Goldman (2005) aciona o conceito de *devir*, tal qual formulado por Deleuze e Guattari, tratando-o não como uma analogia, identidade ou imitação, mas enquanto uma *composição*. A criação se dá, nesse sentido, a partir dos devires que compõem a prática, da atualização presente no fazer (de pessoas, ferramentas, pedras, árvores, etc.). Tudo se passa, vai nos dizer o autor (ibid.), segundo a fórmula de Guimarães Rosa: "viver - não é? - é muito perigoso. Porque ainda não se sabe. Porque aprender-a-viver é que é o viver mesmo".

A partir desta teoria nativa da criação tal qual esboçada por Goldman, podemos pensar de que modo essa “feitura” pode ser desdobrada para o próprio processo técnico de fabricação das ferramentas-de-orixás. Ou melhor, de como esses dois processos – “ritual” e “técnico” – não podem ser pensados em separado. Em sua crítica à concepção pragmática de Latour, Goldman ao meu ver acaba mantendo, ainda que implicitamente, as dimensões prática e ontológica como dimensões separadas – mantendo assim o próprio modelo hilemórfico (forma e matéria) do qual ele mesmo critica(cf. Goldman, 2012), como se o que os adeptos do candomblé dizem sobre o que fazem pudesse ser de alguma forma descolado – ainda que em paralelo – do engajamento prático que estes realizam com o mundo. Sendo o candomblé caracterizado como um “saber fazer” (Bastide, 1978), não poderemos dar conta desta categoria sem analisarmos o modo como se relacionam a própria matéria e os gestos que a engendram. Trata-se, assim, não somente de dar voz ao “pensamento nativo”, subsumindo-o à perspectiva humana, mas de deixar as coisas – agora entendidas como fluxos de movimento – falarem por elas mesmas (Holbraad, 2011).

Tim Ingold nos traz alguns caminhos interessantes nesta direção. Seguindo sua proposta, para tentarmos acessar as coisas devemos dar um “passo atrás”, da

materialidade das coisas à matéria e seus processos de formação (Ingold, 2007). Ou seja, não se trata de dotar o gesto (técnico) de uma estrutura simbólica, mas de seguir os fluxos de matéria e os processos de formação onde eles passam a existir. Como vai dizer Ingold (2012a, p.431): “It means to think of making as a process of growth, or ontogenesis”. Assim, ao invés de pensar o fazer enquanto “projeto” – modelo hilemórfico que pressupõe uma “ideia” que se impõe sobre uma matéria (inerte) resultando em um “artefato”- Ingold vai pensar o fazer enquanto um processo de crescimento, tirando o artesão do exterior e inserindo-o como participante num mundo de fluxos de confluência entre forças e matérias (Ingold, 2013, p.20-21). Nesse sentido, mesmo se o artesão tem uma “forma em sua mente” (ou seja, um *design*), não é essa forma que cria o trabalho, mas seu próprio engajamento com o mundo de materiais.

Em suma, trata-se de um retorno à obra de André Leroi-Gourhan e seu apelo a uma perspectiva processualista para se pensar o tratamento da matéria (cf. Leroi-Gourhan, 1984). Nesta visão processual dos conjuntos técnicos, os artefatos não podem ser pensados sem os gestos que os engendram, ou seja, o artefato é pensado, antes, em termos de suas relações (ibidem.). Como ele mesmo nos diz (id., 1964), “o utensílio só existe realmente no gesto que o torna eficaz”. Ou, voltando ao Ingold (2012b: 29): “A coisa é um ‘acontecer’, ou melhor, um lugar onde vários acontecimentos se entrelaçam. Observar uma coisa não é ser trancado do lado de fora, mas ser convidado para a reunião”.

O ferreiro deve “se juntar à reunião”, interagindo com as potencialidades da matéria, dos deuses e do próprio ambiente. Ao fazer isso, ele não detém o total controle sobre as formas e suas variações; ele, antes, deve seguir os fluxos de materiais, tornando-se *itinerante*. Esses fluxos transbordam para além do ferro: não se trata de operações técnicas como sequência de etapas separadas, mas de um processo contínuo onde a variação da matéria se dá *entre* os processos. Como diriam Deleuze e Guattari em *Mil Platôs* (1997, p.93), “na metalurgia, as operações não param de situar-se de um lado e de outro dos limiares, de sorte que uma materialidade energética transborda a matéria preparada, e uma deformação ou transformação qualitativa transborda a forma”. Complementando-os, Ingold vai dizer que “*we have here an unbroken, contrapuntal coupling of a gestural dance with a modulation of the material. Even iron flows, and the smith has to follow it*” (2012a, p.434). Assim, a própria noção de cadeia operatória, enquanto um encadeamento mais ou menos rígido de uma série de ações sobre a

matéria (tal qual utilizada, por exemplo, por Creswell, 1996), deverá ser problematizada. Isso porque, na ferramentaria-de-orixás, a variação da matéria transborda o processo formativo e, de fato, continua além dele. Os orixás pulsam no ferros, são matéria viva. O ferro vaza por todos lados, e é nos seus limiões que se dá sua própria formação. Desse modo, o que para nós nos é inspirador na noção de cadeia operatória – tal qual formulada por Leroi-Gourhan (1965) – é, antes, essa “dança gestual” que modula forças e fluxos, gestos e matérias.

Ao adotarmos essa perspectiva processualista, veremos que, na ferramentaria-de-orixás, a forma é sempre emergente. Assim, a pergunta se o ferro é ou não um “simples pedaço de ferro” não faria muito sentido para o próprio Zé Diabo, uma vez que forma e matéria são pensados enquanto processos emergentes no movimento mesmo que lhes dá sentido – em sua *individuação*, para utilizarmos uma linguagem simondoniana (Simondon, 1958). Ao percorrer etnograficamente os processos técnicos de construção de uma ferramenta, inspirado para isso na noção de cadeia operatória, vimos que, na ferramentaria, cada gesto emerge dentro de um conjunto de uma série de potências (devires) – potências essas que envolvem um diálogo entre os deuses, o ferreiro e as próprias características físicas do metal e dos utensílios utilizados na forja.

Para irmos mais além, podemos dizer que o processo técnico de construção de uma ferramenta acompanha o próprio processo de construção da pessoa no candomblé; ou melhor, que não podemos distinguir um do outro. A formação da ferramenta, enquanto processo ontogênico, é um eterno devir: depois de “feito” (e sua feitura envolve não apenas o processo técnico de fabrico mas também a lavagem, o recolhimento e a consagração), ela deverá ser constantemente alimentada com oferendas, que passam desde sangue animal, até mel, azeite de dendê e diversos outros elementos. O ferro, desde o início, deve ser pensado para que sua matéria possa interagir ativamente com esses outros elementos, sendo capaz de resistir às intemperes do clima, do sal, do mel, do sangue, etc. Depois de preparada, a ferramenta, além do orixá, torna-se parte constitutiva da própria pessoa, por isso ela deve resistir junto com ela, carregar seu axé. Cada *escolha técnica* (Lemmonier, 1993) na produção dos objetos religiosos afro-brasileiros será fundamental para instaurar determinadas relações, e excluir outras. Feito as escolhas apropriadas, o metal é inserido numa rede de relações que reúne elementos heterogêneos, humanos e não humanos – mas, principalmente, numa rede que se mantém viva e que, para se manter, deverá estar inserida nesse

constante devir (*o ferro não deve deixar de comer*). A própria matéria do ferro, assim como a pessoa no candomblé, vai sendo aos poucos “lapidada”, forjada - sendo forjada, também suas próprias relações⁸.

No dia seguinte da feitura do Exu, Dona Dalva volta à oficina e leva a ferramenta. Alguns meses depois, enquanto trabalhávamos, ela liga para a oficina e pede para falar com Zé Diabo. Combinam um dia para Zé dar comida à seu Exu. Quando ele desliga o telefone, pergunto, indiscretamente, se o Exu que ele daria comida seria aquele mesmo que ele fez há algum tempo atrás. Zé Diabo, como de costume, ri; e não me responde.

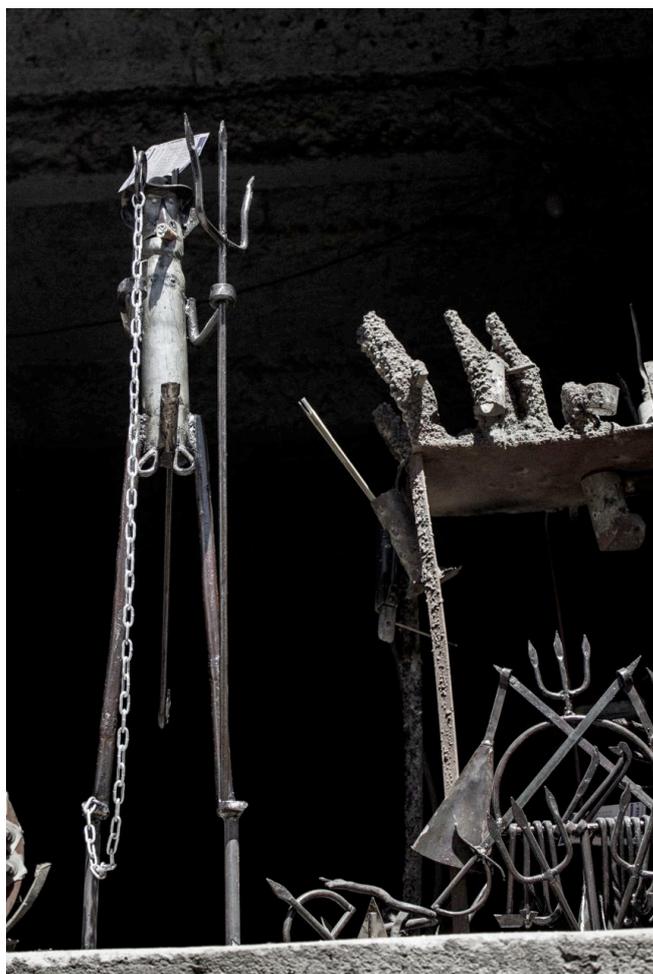


Foto 04. Exu de Dona Dalva secando ao sol. Ao lado, um Ogum.

⁸ Aqui o verbo “forjar” abrange as ambiguidades presentes no seu campo semântico: primeiramente, forjar diz respeito ao processo técnico de aquecimento e trabalho na forja, ou seja, dar, por meio do fogo e do martelo, a um metal quente e ainda maleável, uma forma aproximativa ou definitiva. O segundo sentido possível do verbo o trata enquanto composição, fabricação. Ressalta-se, por meio dele, a característica compositória do processo, que vai desde a matéria, a técnica, a cosmologia, a forma, os rituais, etc.). O terceiro – e último – sentido aqui utilizado para o verbo forjar diz respeito ao seu sentido de invenção. Porém, vale lembrar, invenção aqui não se refere a nenhuma “farsa”, ou falsificação. Segue, antes, o sentido proposto por Roy Wagner (2010), onde o termo é utilizado enquanto uma capacidade criativa, imaginativa; é, portanto, da ordem da metamorfose contínua, da transformação.

Referências bibliográficas

- BASTIDE, Roger. 1978 [1958]. *O Candomblé da Bahia: rito nagô*. São Paulo: Ed. Nacional.
- BASTIDE, Roger. 1983 [1953]. *Estudos Afro-Brasileiros*. São Paulo: Editora Perspectiva.
- CAMPOS, Guadalupe do Nascimento. 2008. “Transferência de tecnologia para o Brasil por escravos africanos”. In: Fernando Mozart. (Org.). *Uma Viagem Pitoresca: De Debret às Escolas do Século XXI*. Rio de Janeiro: MULTIRIO Empresa Municipal de Múltiplos LTDA., 2008, v. 1, pp. 22-23.
- CHILDS, Terry; KILLICK, David. 1993. “Indigenous African Metallurgy: nature and culture”. *Annual Review Anthropology*, 22, pp.317-337.
- CRESWELL, Robert. 1996. “Le Technique comme proces”. *Prométhée ou Pandore? Propos de Technologie Culturelle*. Paris, Éditions Kimé, pp.43-68.
- DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. 1997. *Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia*. Vol.5. São Paulo: Ed. 34.
- FRANCE, Claudine de. 1983. “L’Analyse praxéologique: composition, ordre et articulation d’un procès”. *Techniques et culture*, 1, pp. 147-170.
- GOLDMAN, Marcio. 1984. *A Possessão e a Construção Ritual da Pessoa no Candomblé*. Dissertação de Mestrado em Antropologia Social. Museu Nacional.
- GOLDMAN, Marcio. 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.
- GOLDMAN, Marcio. 2009. “Histórias, devires e fetiches nas religiões afro-brasileiras: ensaio de simetriação antropológica”. *Análise Social*, vol. XLIV (190), pp.105-137.
- GOLDMAN, Marcio. 2012. “O Dom e a Iniciação revisitados: o dado e o feito em religiões de matriz africana no Brasil”. *Mana*, 18 (2), pp.269-288.
- HOLBRAAD, Martin. 2011. “Can the Thing Speak?”. In: *OAC Press*. Working Papers Series #7
- INGOLD, Tim. 2007. “Materials against materiality”. In: *Archaeological Dialogues*. 14(1): 1-16.
- INGOLD, Tim. 2012a. “Toward an ecology of materials”. *Annual Review of Anthropology*, 41, pp. 427–442.
- INGOLD, Tim. 2012b. “Trazendo as coisas de volta à vida: emaranhados criativos num mundo de materiais”. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 18, n. 37, pp. 25-44.
- INGOLD, Tim. 2013. *Making. Anthropology, archaeology, art and architecture*. London: Routledge.
- LATOUR, Bruno. 2002. *Reflexão sobre o culto moderno dos deuses fe(i)tiches*. Bauru, SP: EDUSC.
- LEMMONIER, Pierre. 1993. “Introduction”. In: *Technological Choices: transformation in material cultures since the Neolithic*. Routledge.
- LEROI-GOURHAN, André. 2002 [1965]. *O Gesto e a Palavra – II – Memória e Ritmos*.

Lisboa, Edições 70.

- LEROI-GOURHAN, André. 1984. *Evolução e Técnicas – I – O Homem e a Matéria*. Lisboa: Edições 70.
- LODY, Raul. 1983. “Oxê de Xangô”. In: *Afro-Ásia*, 14.
- SCHLANGER, Nathan. 2005. “The chaîne opératoire”. *Archaeology – Key Concepts*, Routledge.
- RABELO, Miriam. 2013. “Os Percursos da Comida no Candomblé de Salvador”. *Papeles de Trabajo*, Ano 7, N° 11, pp.86-108.
- RODRIGUES, Nina. 2006 [1900]. *O animismo fetichista dos negros baianos*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional. Editora UFRJ.
- RODRIGUES, Nina. 1988 [1932]. *Os africanos no Brasil*. Brasília: Editora UnB.
- SANSI, Roger. 2005. “The Hidden Life of Stones: Historicity, Materiality and the Value of Candomblé Objects in Bahia”. In: *Journal of Material Culture*. Vol. 10(2): 139-156.
- SAUTCHUK, Carlos. 2007. *O Arpão e o Anzol: técnica e pessoa no estuário do Amazonas*. Tese de Doutorado. Universidade de Brasília.
- SILVA, Vagner Gonçalves. 2008. “Arte religiosa afro-brasileira: as múltiplas estéticas da devoção brasileira”. *Debates do NER*. Porto Alegre, ano 9, n. 13, pp. 97-113.
- SILVA, Vagner Gonçalves. 2001. “Prefácio”. In: LODY, Raul. *Jóias de axé: fios-de-conta e outros adornos do corpo: a joalheria afro-brasileira*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2010.
- SIMONDON, Gilbert. 2002 [1958] *L'individuation à la lumière des notions de forme et d'information*. Grenoble; Éditions Jérôme Millon.
- WAGNER, Roy. 2010 [1975]. *A invenção das Culturas*. São Paulo: Cosac Naify.