

O CRU EXPOSTO: UMA ANÁLISE SOBRE O CRU EM LOJAS DE ARTIGOS AFRRORRELIGIOSOS

Leonardo Oliveira de Almeidaⁱ

Universidade Federal do Rio Grande do Sul - Brasil

Objects surprise us all the time (Berns, 2016).

Resumo: Presentes em todas as regiões do Brasil, as lojas de artigos afrorreligiosos comercializam produtos necessários às mais diversas práticas mágico-religiosas. Ao adentrarmos em uma dessas lojas, alguns objetos chamam atenção pela forma como são acomodados, pois costumam ser expostos de maneiras que, no ambiente dos terreiros, seriam consideradas incomuns ou até perigosas. Para os vendedores, isso só é possível devido ao caráter *cru* desses produtos. Tendo como base pesquisa realizada em três lojas de Porto Alegre, argumento que estas podem ser compreendidas como espaços preparados para que os clientes adentrem um ambiente de cruzeiras a serem percebidas e sentidas. Estamos falando, portanto, em maneiras de exposição do cru. Considerando os diferentes elementos materiais e imateriais em interação, busco compreender como o cru é exposto e como as formas de expor produzem o cru. Por fim, argumento que essas lojas possuem uma maneira particular de lidar com a multiplicidade dos objetos.

Palavras chave: objetos; lojas de artigos afrorreligiosos; cru; exposição.

Abstract: The stores of afro-religious goods are present in all regions of Brazil and commercialize products necessary to diverse magico-religious practices. When we enter one of these stores, some objects call attention to the way they are accommodated, since they are usually exposed in ways that would be considered uncommon or even dangerous in the environment of the terreiros (temple). For sellers, such ways of organizing objects are only possible because of the raw nature of the products. Based on research carried out in three stores in Porto Alegre, this article argues that stores of afro-religious products can be understood as a prepared environment of rawness to be perceived and felt. We are therefore talking about ways of exposing the raw. Considering the different material and immaterial elements in interaction, I try to understand how the raw is exposed and how the forms of exposure produce the raw. Finally, I argue that these stores have a particular way of dealing with the multiplicity of the objects.

Keywords: objects; afro-religious stores; raw; exhibition.

Introdução

Quando visitei pela primeira vez a loja de artigos afro-religiosos Casa São Sebastião, em Porto Alegre, um dos vendedores me contou sobre a possibilidade de certos objetos serem postos nas prateleiras ao lado de outros que, no cotidiano do terreiro, nunca deveriam se aproximar.ⁱⁱ Outros objetos, também disponíveis para venda, chamavam atenção pela posição como eram acomodados, postos de maneiras geralmente incomuns ou até perigosas, caso o mesmo fosse realizado no ambiente do terreiro. Para os vendedores, tais formas de posicionar e acomodar as coisas só eram possíveis devido ao caráter *cru* dos produtos comercializados. Postos nas prateleiras à espera de seus compradores, esses mediadores entre os humanos, deuses e os mais variados tipos de força pareciam aguardar por algum processo de ativação.

Antes da compra, afirmam os clientes, é importante que o objeto não possua qualquer tipo de energia proveniente de usos anteriores ou do contato com objetos já ativos ou consagrados, o que poderia interferir negativamente no andamento dos procedimentos mágicos a que são destinados. Sendo o *cru* ou a *cruenza* (expressão que utilizo para destacar as propriedades do *cru*) um atributo apreciado pelos clientes, a distribuição e acomodação dos objetos no espaço da flora, como são chamadas as lojas de artigos afroreligiosos em Porto Alegre, não podem ser consideradas como totalmente despretensiosas ou como simples obra de uma mente que se preocupa com o bom aproveitamento do espaço, tendo como base certas noções de organização, pois, afinal, salas pequenas e com grande quantidade de objetos exigem cuidados para facilitar o trânsito de clientes e a melhor visualização dos produtos. Tal como pretendo argumentar neste artigo, as floras podem ser compreendidas como espaços preparados para que os compradores adentrem um ambiente de *cruenzas* a serem percebidas e sentidas. Estamos falando, portanto, em maneiras de exposição do *cru*.

Se considerarmos as metamorfoses pelas quais os objetos passam nas religiões afro-brasileiras ao longo de sua existência, esta “economia do *cru*” poderia nos levar a considerar as floras como ambientes onde os objetos encontram estabilidade, sendo congelados no tempo afroreligioso para que possam melhor atuar nas diversas fases de suas vidas futuras. Mas a tentativa de estabilizar os objetos pode não ser tão fácil e, em alguns casos, pouco desejada. Argumentarei, portanto, que as floras possuem maneiras particulares de lidar com a multiplicidade e instabilidade dos objetos, simulando e sugerindo vidas possíveis e suscitando momentos de interação entre o *cru* e o não *cru*.

Mattijs van de Port (2016, p.100) considera que existem inúmeras maneiras de “pôr coisas de lado” e, assim, expô-las. Em vez de uma análise centrada apenas sobre a obra de arte, o estudo do *expor* requer que consideremos que estas obras podem ser “emolduradas, colocadas num pedestal, ou iluminadas com um fecho de luz”. Para destacar a complexa reunião de entidades materiais e imateriais que atuam juntas no ato de *expor*, David Morgan (2014) e Steph Berns (2016) utilizam a ideia de *assemblage*. Esses autores destacam que a análise do *expor* requer que prestemos atenção nas diversas maneiras pelas quais os objetos são mostrados, sem desconsiderar as interações entre estes e seu entorno, outros objetos, forças e pessoas. Assim, no lugar de dar atenção apenas às relíquias cristãs expostas no British Museum, Berns (2016) analisa a ação da vitrine ou do vidro que envolve os objetos

expostos e como mediam e transformam a experiência dos visitantes do museu e sua interação com os objetos. De forma semelhante, David Morgan (2014, p. 92) analisa um relicário francês de Sainte Foy e afirma:

We cannot say what the relic is and how it exerts power without the necessary apparatus of assemblage that takes shape around it like an intricate social scaffold, contributing power to it and distributing its power through a network of many relations. [...] My point is that the structure that enacts sacrality is not something static like a holy piece of matter, but is rather an assemblage.

Ao selecionar um lugar, escolher posições, pôr um objeto junto a outros e classificar setores, o ato de expor cria um ambiente de produção de sacralidades. Nos casos que serão analisados neste artigo, a sacralidade dará lugar ao cru, sendo este exposto de diferentes maneiras nas prateleiras, vitrines e balcões nas floradas de Porto Alegre, cidade onde foi realizada a pesquisa que embasa este texto. Assim, busco responder a seguinte questão: como o cru é exposto e como as formas de expor contribuem para a produção do cru?

Mas estas formas de compreender o expor podem nos levar a desconsiderar a participação dos próprios objetos no momento da mostra do cru. Na tentativa de evitar tais limitações, considero que as coisas podem mostrar a si mesmas, como destaca Gottfried Boehm (2015), ao analisar como imagens podem nos mostrar sua maneira de mostrar. Para este autor, a lógica das imagens, que estendo a outros objetos, é uma lógica da *mostração*. Nos casos analisados neste artigo, me interessa questionar como os objetos são mostrados, considerando a *assemblage* de elementos materiais e imateriais que interagem no ato de expor, e como eles próprios se mostram ou, dito de outra forma, como o cru é exposto e como os próprios objetos expõem o cru. Um exemplo será dado a partir das imagens (estátuas de gesso) cruas que não possuem nome, comumente chamadas de “imagens de batismo”, destinadas aos clientes que possuem como guias espirituais entidades que ainda não possuem imagens próprias. Estas imagens mostram ao cliente de que forma o cru que possuem pode torna-las negociáveis e ajustáveis a ponto de produzir presenças. Em complemento, estas mesmas imagens são expostas e organizadas em um espaço, em uma seção da loja que poderíamos chamar de “seção das imagens sem nome”.

O *cru* emerge, portanto, como uma importante categoria nativa utilizada em diversos momentos da experiência religiosa e que pode fazer referência ao que ainda não foi devidamente *preparado*, ao que ainda não foi ativado, ao que não passou pelos procedimentos necessários à condução de uma atuação específica sobre mundo, ao que não se aproximou de energias e forças provenientes de interações com entidades e orixás, entre outras possibilidades. Por outro lado, tal como será visto, o cru não se limita a ser uma espécie de propriedade facilmente circunscrita e autorrevelada, pois apresenta potencialidades que emergem a partir da materialidade e historicidade dos objetos, quando estes são postos em práticas, podendo também ser motivo de controvérsias quanto as suas propriedades e maneiras de atuar no mundo.

Os objetos

Em um interessante relato de pesquisa, Cauê Machado (2013) nos conta sobre um incêndio que destruiu parte de um terreiro no Rio Grande do Sul. Um curto-circuito na rede elétrica destruiu por completo o quarto de santo e a cozinha, algumas das partes mais importantes de uma casa de religião. Perder imagens, quartinhas e outros objetos religiosos tão antigos foi o que mais lhe doeu, contou Odacir de Ogum, o dono do terreiro. Ele preferia que a parte não propriamente religiosa da casa tivesse queimado, a cama, as roupas etc. Foram iniciadas então as doações e a compra de objetos novos. A algumas quadras da casa queimada, uma nova casa religiosa ganhou vida, foi feita. Mas, após o incêndio, nem tudo foi dado imediatamente como morto. Um *ocutá*, por exemplo, gerou dúvidas entre os membros do terreiro, que preferiram esperar, utilizando os recursos disponíveis, tal como o jogo de búzios, para melhor julgar entre a vida e a morte.

Semelhante à noção de “viva” ou “morta” utilizada ao se falar dos *ocutás*, explica Machado, está a noção de “crua” e “preparada”, que o autor relaciona às imagens de santos. Machado afirma que quando se vai a uma flora, encontram-se imagens cruas: “Assim, não adianta acender velas, dar comida ou rezar para elas. É preciso fazer um *mieró*ⁱⁱⁱ para a imagem que deve permanecer imersa nesse preparado por alguns dias” (Machado, 2013, p. 80). Na nova casa, no terreiro que estava por ser feito, nascem novos objetos em processo de transformação do cru para o preparado, de talvez-morto para o vivo.

Os objetos nas religiões afro-brasileiras encontram nos momentos de instabilidade ou de múltiplas possibilidades um importante espaço de revelação de suas mais diversas propriedades. O caso trazido por Machado nos leva a refletir sobre a espera diante das possibilidades do cru e do preparado (ou do não cru), da vida e da morte (ou da não vida). Como se espera? Onde se espera? O que devemos fazer enquanto esperamos pelo tempo dos objetos e o que os objetos fazem enquanto esperam? Como lidamos com o tempo de espera? Como um objeto que espera leva outros a esperar? A espera, que no caso apresentado foi utilizada para julgar entre a vida ou a morte (o cru e o preparado), também faz parte da trajetória dos objetos expostos nas prateleiras das floras. Em ambos os casos são objetos disponíveis às incertezas, em constante suposição do que virão a ser. A possibilidade de vida e a possibilidade de não-vida se entrelaçam, tal como pretendo apresentar a partir da imagem de uma preta velha exposta próximo a entrada principal de uma das floras de Porto Alegre.

Nas prateleiras, os objetos aguardam pelas diversas maneiras de trazer-lhes vida e de serem particularizados. Rita Amaral (2001, p. 3) destaca que “logo após a aquisição do objeto nas lojas dá início ao processo de inserção deste no sistema dos objetos religiosos, reformando-os e sacralizando-os de modo particular para cada iniciado”. Podemos entender este processo de particularização tanto em seu sentido mais prático, “para qual fim o objeto será destinado e em quais relações será inserido”, como no sentido de que os objetos participam da particularização de altares, assentamentos, em processos de iniciação ou nas variadas maneiras de *fazer* pessoas e divindades.

Há uma importante relação entre os processos de particularização envolvendo objetos e as forma como esses mesmos objetos são expostos nas estantes e vitrines das lojas. Chapéus de palha com tonalidades claras e abas longas diferem dos chapéus azuis de tipo borsalino,

com textura aveludada e abas curtas. Apesar de serem também encontrados em shoppings, mercados de artesanato ou lojas de grife, tanto os primeiros, mais utilizados pelos pretos velhos, quanto os segundos, mais utilizados pelos exus^{iv}, revelam formas que dialogam com a existência das distintas entidades que atuam nos terreiros da cidade. Tal distinção já é imaginada desde a encomenda dos produtos a serem comercializados e a composição de um estoque, o que destaca um importante trabalho de seleção dos produtos em fabricas, artesãos e fornecedores de chapéu. O mesmo é válido para o xaxará^v de Xapanã que é cuidadosamente exposto ao lado das mantegueiras destinadas a esse orixá. Há aqui importantes trabalhos de seleção e sugestão de combinações possíveis que, em certa medida, revelam maneiras de *fazer*.^{vi}

Em seu texto sobre a lavagem de contas no candomblé, Roger Bastide destaca a importância de se atingir certas “condições preliminares”, pois o colar de contas deve ter características que atraem a força divina, “é preciso que o colar seja um chamado, uma vontade de atração”. Nesse processo, destaca Bastide (1953, p. 368), não é a partir de uma espécie de magia contagiosa que objetos e divindades participariam de uma mesma força mística, mas “entre coisas de antemão ligadas entre si, por pertencerem a uma mesma categoria de realidade, a um mesmo plano do cosmos, a um mesmo registro mítico”.^{vii} Certas condições materiais e estéticas devem tomar forma para atrair forças, ou melhor, talvez os objetos ganhem certas formas porque assim as forças *fizeram fazer*.

Barbosa Neto (2012, p. 265), a partir de uma perspectiva distinta da proposta por Bastide, destaca que o aspecto propriamente artesanal e artístico dessas religiões consiste em saber usar todas essas forças para fazer e desfazer formas. Ao contrário de uma compreensão que supõe apenas estabilidades impostas pelo cru, sugiro que não deixemos de olhar para as forças heterogêneas que interagem real e virtualmente nos momentos de exposição. Para melhor compreender tal afirmativa, consideremos os objetos expostos em floras como inseridos nas etapas do *fazer*. Expliquemos melhor.

Nas religiões afro-brasileiras, o aprontamento de pessoas e preparo de objetos está comumente relacionado à produção de relações que se desdobram no ato de *fazer* pessoas/entidades e pessoas/orixás. Para Miriam Rabelo (2015, p. 245), se bem a compreendi, o processo de fazimento de pessoas e coisas não implica apenas uma dimensão estática do cru, pois:

quando consideramos as práticas que se desenrolam no preparo da oferenda e que mobilizam tanto minerais, vegetais e animais quanto artefatos de barro e de plástico, somos levados a concluir que todos são feitos, isto é, são alvo de algum tipo de intervenção, mesmo os crus: cozidos, manipulados, misturados, agregados, expostos ao tempo, à luz e ao calor.

No processo de formação de vontades de atração, para utilizar novamente a expressão de Bastide, há uma série de modos de fazer e de selecionar que, por sua vez, produzem dimensões distintas dessas vontades, fazem emergir objetos que potencialmente se identificam com certas categorias do real. É preciso escolher materiais, esperar secar, combinar, transformar, selecionar, deixar ao sol, derreter, lixar, cortar, entre outras ações, todas estas sendo etapas do processo de fazimento. Ao serem os materiais e detalhes estéticos cuidadosamente escolhidos, classificados e distribuídos, todos estes procedimentos,

lembramos, como sendo essenciais ao ato de expor e à composição de estoques para comercialização, podemos considerar que os chapéus (retomando o exemplo anterior) de alguma maneira se inserem nas etapas do fazer, produzindo vontades de atração direcionadas a forças, pessoas e divindades e às intensidades que nestes e por meio destes interagem^{viii}.

O cru exposto

Outra potência das estantes e vitrines é revelada em sua capacidade de expor e performatizar diferentes tipos de cruzeiras. Ao caminharmos pelos diferentes espaços das lojas, é possível observar que as maneiras de ser cru são tão variadas quanto as maneiras de ser preparado. Para dar alguns exemplos, vemos uma imagem de Tranca Rua sentado ao lado de uma imagem do Sagrado Coração de Maria, e do Exu Meia Noite ao lado da imagem de Santa Edwiges, ou ainda do Exu Porteira ao lado de Santo Antônio. Este será possivelmente o primeiro e último encontro dessas imagens, uma vez que nos locais de culto há grandes chances de serem separados. Foram assim distribuídas, posicionadas e expostas não por sua afinidade energética ou mítica, fato que só deve ganhar relevância em suas vidas futuras, mas por seu tamanho, quarenta centímetros de altura, o que indica que possuem o mesmo preço. Em outra seção mais reservada e de acesso mais restrito, são expostas imagens em promoção. Chegar até essas imagens parece depender mais da indicação de um vendedor do que de um ambiente que conduz ou chama atenção para sua presença. Estas foram danificadas pelo incêndio que destruiu uma parte da loja dois anos antes. Assim como as imagens a que se referiu Machado, elas esperam por um julgamento: ainda é possível dar-lhes vida? Ainda (ou já) possuem vida? O meu exu merece que sua presença seja mediada por uma imagem danificada? Que tal uma reforma?

Um cocar de caboclo, que no terreiro de umbanda pode ser assessorio exclusivo de uma entidade específica, encontra-se acomodado sobre a cabeça de uma imagem em tamanho real de Santa Luzia. A imagem de gesso, situada na pequena sala que liga o compartimento principal da loja ao compartimento do fundo onde são expostas as imagens dos exus e as imagens em promoção, mostra os sinais do tempo. Um vendedor me disse que a imagem já está na loja há mais de cinco anos e que não atrai mais a atenção dos clientes. Estes preferem imagens mais leves, feitas de fibra, ideais para procissões. Não recebendo mais a atenção dos clientes, Santa Luzia deixou de ocupar lugar de destaque na loja, acumulando poeira sobre seu corpo e expondo pequenas marcas dos choques que sofreu ao longo dos anos. Com cerca de um metro e sessenta de altura e ainda crua, Santa Luzia é hoje um bom suporte para expor belos cocares de entidades caboclas, foi manequinizada. Ela fornece perspectiva, sugere aos clientes como uma entidade poderia ser vista ao utilizar o belo cocar, expõe o volume e a exuberância das penas. A cruzeira do cocar, por sua vez, dá permissão para que simule vidas futuras, ainda que na cabeça de Santa Luzia.

Outro objeto revela como o cru exposto pode gerar controvérsias pela posição como é acomodado. Refiro-me aos tambores utilizados nas religiões afro-gaúchas. Nos estudos sobre as religiões afro-brasileiras encontramos diversos relatos sobre os processos diferenciados de uso e as restrições a que são submetidos os tambores durante os rituais fúnebres ou

cerimônias envolvendo a presença dos *eguns* (os mortos/ancestrais). Herskovits e Waterman (1949, p.99), por exemplo, comentam que, durante os *axexês* (os cânticos aos *eguns*), os “tambores consagrados aos deuses^{ix} nunca estão presentes na bateria de percussão”. Em seu lugar, afirmam os autores, são utilizados cântaros de barro para a condução musical do rito.^x Sabe-se que Herskovits realizou gravações dos cânticos do *candomblé* em situações não rituais, pedindo a seus amigos que executassem as cantigas especialmente para a realização das gravações. Como solução para a execução “fora de contexto”, tambores foram utilizados no lugar dos cântaros de barro. Herskovits e Waterman (1949, p. 99) observam que “se procedeu a substituição pela crença de que é espiritualmente *perigoso* tocar um cântaro quando se entoam esses cânticos [cânticos do *axexê*]”. Por outro lado, Gerard Béhague (1984) impõe críticas à Herskovits e Waterman, considerando incorreta a afirmação de que tambores consagrados não devem ser utilizados nos rituais do *axexê*, sendo estes também utilizados em parceria com os cântaros, alternando em diferentes regimes de uso, porém, em momentos restritos e sempre considerando a presença dos *eguns*.^{xi}

No caso gaúcho, principal campo de análise deste artigo, os tambores não são substituídos ou privados de participar dos rituais para os mortos.^{xii} Em vez disso, no momento anterior ou posterior à execução dos instrumentos, os tambores devem ser postos em pé, com um dos couros tocando o chão, e geralmente ao lado do *balé*, a casa dos mortos situada nos fundos das casas de batuque. Também no cemitério, no momento que precede o enterro, o tambor deve ser posto em pé.

Inspirado nas considerações de Victor Turner sobre os ritos de passagem, Norton Corrêa (2006) afirma que os rituais aos mortos podem ser considerados cerimônias de inversão^{xiii} ou ainda como um anti-ritual onde diversos elementos são ritualizados de modo inverso se comparados aos batuques. Machado (2013, p. 56), por outro lado, prefere destacar as “alternâncias o tempo todo”, a partir do estudo de rituais fúnebres do batuque *oió* em Porto Alegre.^{xiv} Para este autor a inversão é performatizada em combinação com a não inversão, esta entendida como a ordem comum do batuque (fora dos rituais fúnebres). Nessa perspectiva de inversão, o tambor, que deve permanecer deitado em todas as outras situações, é posto em pé.

A presença do tambor em pé em momentos indevidos, fora do contexto ritual do *arissum*, o ritual para os mortos, é também preocupante e temida por alguns. Machado (2013, p. 02) explica que “a alma sem corpo, é perigoso, pois desejoso de outros (novos) corpos para ocupar”. Já Norton Corrêa (2006, p. 134), tendo como base a fala de uma de suas interlocutoras, comenta que “basta apenas pronunciar a palavra ‘egum’ [...] para que a pessoa se exponha a ser vítima de seu ataque”. Os *eguns* atuam como uma força disruptiva, podendo causar mortes, perseguir os vivos, provocar conflitos, perturbar a ordem das cerimônias. Como lembra Machado (2013), homenagens são feitas para afastar aos poucos, e ensinar o *egum* que ele não faz mais parte desse mundo. Apesar do perigo oferecido pelos *eguns*, existem ritos para chama-los e ritos para expulsá-los, sendo necessária a existência de certos cuidados para que sua ação não venha a gerar riscos ao mundo dos vivos.

Barbosa Neto (2012, p. 309) descreve que, certa vez, durante sua pesquisa de campo no Rio Grande do Sul, decidiu colocar o tambor em pé à sua frente. Colocar o tambor em pé é, para alguns, uma linguagem entendível aos *eguns*, pois os chama à participação.

fui imediatamente advertido por um de seus filhos-de-santo: “não põe o tambor em pé”. “Por que não?”, perguntei a ele. “Se a gente põe o tambor em pé, o pai-de-santo da casa morre”. (Barbosa Neto, 2012, p. 309)

Minha experiência de campo evidenciou que, em Porto Alegre, tais regras de posicionalidade dos tambores podem ser vistas em toda parte. O certo é que a posição em pé varia entre o perigo (o medo dos eguns), o desrespeito, a quebra da tradição ou simplesmente porque o universo das práticas destinadas aos *eguns* não devem se misturar ao cotidiano dos vivos. Movimentando-se pelos mais diversos espaços, os tambores devem sempre permanecer deitados.

As imagens abaixo mostram uma prática comum entre as floras de Porto Alegre, a saber, pôr os tambores expostos em pé e na parte externa das lojas. Os instrumentos possuem preços, cores, materiais e tamanhos variados, mas sempre cilíndricos e bímembranófonos, estas sendo características marcantes dos tambores das religiões afro-gaúchas. Suas características estéticas apontam para afinidades com diferentes divindades, orixás ou entidades. Alguns vendedores me contaram que o tambor é um dos produtos mais caros das lojas e por isso precisa ter destaque, ser posto em locais que favorecem a visibilidade. Uma vendedora disse: “Quanto mais escondido, mais difícil de vender”. Já o artesão Guillermo de Torre ^{xv}, um dos principais fornecedores desses instrumentos para as floras de Porto Alegre, me disse que os tambores são postos na parte externa das lojas por serem a alma da religião, o que os torna atrativos aos clientes. Também me disse que os tambores não devem mais ser postos em pé depois de sua primeira entrada em um terreiro. Nas lojas, eles mantêm o estado cru.



Casa São Sebastião



Flora Águas da Mãe Oxum



Banca Bandeira – Mercado Público de Porto Alegre

Em pé, os tambores expõem o cru. Para Jorge e Lobinho, outros dois artesãos que produzem tambores por encomenda em Porto Alegre, os instrumentos não podem mais ser postos em pé após o término do processo de produção. A partir desse momento, mesmo que o instrumento ainda não tenha recebido qualquer tipo de consagração ou tenha sido entregue ao cliente que o encomendou, já possui todos os atributos necessários à sua atuação, já inserido ativamente nos processos de inversão citados anteriormente. Por esse motivo, Jorge me disse ter deixado de produzir tambores para revenda em floras. A decisão foi tomada logo depois de ter visitado uma das lojas que revendia seus instrumentos expostos em pé, com um dos couros tocando o chão, logo na porta de entrada.

O caso nos mostra que o cru e o não cru interagem de formas diversas no ambiente das floras, em alguns casos pondo os objetos em controvérsia. Na linguagem dos estudos sobre materialidades, seria possível dizer que estas controvérsias podem ser explicadas pelo fato dos objetos serem “múltiplos” (Mol, 2002), onde diferentes realidades se sobrepõem e interferem umas nas outras, mas esta afirmação não diz muito sobre a maneira como a multiplicidade acontece nos diferentes espaços e lugares. Considero, e talvez esta seja uma das principais contribuições deste artigo, que as floras possuem uma forma particular de lidar com a multiplicidade. Analisemos outros objetos.

Preta velha sem nome

Mattijs van de Port (2016), ao analisar maneiras de expor exu, destaca que discussões recentes sobre materialidades buscam evidenciar os objetos como dados instáveis, tal como defende John Law (2003) sobre a realidade precária das coisas. Por outro lado, apesar de concordar com os discursos sobre instabilidade, o autor tem especial interesse pelo fato de que os seres humanos estão constantemente tentando solidificar objetos, para torná-los inteiros e pontos de ancoragem do real. Assim, Port (2016, p.99) lança uma questão: “Será que uma análise cuidadosa das práticas de exposição poderia nos ensinar algo sobre essas tentativas de solidificar objetos?” Minha experiência nas floras de Porto Alegre, como uma

terceira via, mostrou que a realidade precária dos objetos não está apenas presente nas floras, mas é cuidadosamente exposta e utilizada a serviço de diversos fins. Os exemplos trazidos até agora mostram que, ao trabalharem com o cru, as floras expõem instabilidades ao passo que sugerem formas coexistentes de estabilização. As estantes mostram diferentes tipos de “poder ser”, simulam e projetam vidas possíveis.

Às vezes, afinidades energéticas ou míticas são suspensas pelo cru e dão lugar a afinidades quanto a certos tipos de instabilidades. Retornemos ao fundo da loja. Lá há um interessante setor onde é muito comum a presença de imagens sem nome, ainda mais cruas. Elas são comumente chamadas de “imagens de batismo” e, segundo os vendedores, são destinadas a entidades “mais novas e que ainda não possuem imagens próprias”. O culto dessas entidades é recente ou pouco frequente, sendo estes objetos o único refúgio para os exus que ainda não podem se fazer presentes na forma de gesso. Uma dessas imagens é um homem negro vestindo capa vermelha, com uma caveira ao lado do pé direito e as duas mãos posicionadas como se segurasse algum objeto ainda a ser adicionado. A imagem expõe sua maneira de ser crua, pede algo em suas mãos e um batismo de nome, este ausente no suporte de gesso que sustenta a entidade. Um possível cliente a olha e questiona: quem pode ser? Sua capa vermelha o impossibilita de ser, por exemplo, o Exu Capa Preta. Uma artesã que produz imagens em Porto Alegre me disse que já viu esse mesmo modelo sendo utilizado como Exu 7 Facas, Exu do Fogo, Exu Caveira, Exu João Caveira: “Ai vai de pessoa pra pessoa. Tem gente que bota um tridente encostado, compra um chapeuzinho e põe”^{xvi}. Há ainda as pessoas que adicionam uma chama de fogo sobre as mãos do exu, ou ainda um tridente. Quando entra na loja à procura de uma “imagem coringa”, outro possível cliente avalia se tal maneira de ser crua possibilita negociar e acrescentar os elementos distintivos do exu que o acompanha, ou seja, seu guia espiritual. Se a imagem não é exatamente como sugerem as experiências que tenho com o meu exu, é possível adaptar? As *vontades de atração* impõem negociações e ajustes, agem intensamente sobre as forças e relações que interagem nos corpos.

Outra imagem crua e sem nome chama atenção logo na entrada da loja. Uma preta velha em tamanho real olha atentamente para a porta principal. Sua crueza lhe rende companhias, a da Rainha das 7 Encruzilhadas e do Exu Meia Noite, as duas maiores imagens de exu da loja. Uma vendedora me contou que a preta velha havia perdido seu par recentemente, quando um cliente comprou o preto velho que sentava ao seu lado. As quatro imagens faziam daquele lugar uma espécie de seção destinada aos casais, uma das possibilidades classificatórias e também expositivas trazidas pelo cru. Exus e pretos velhos são expostos em par, como sugestão aos clientes.

Quando perguntei aos vendedores sobre a história da preta velha, me falaram que ela não tinha nome, era crua, e que devia ser batizada pelo cliente que a comprasse. Aquela poderia ser a Vó Maria, a Vó Luiza, a Vó Conga, e muitas outras. Além disso, ela já estava naquele mesmo lugar havia quase um ano, vendo outros objetos menores se movimentarem ao seu redor. Carrancas, inúmeros pacotes de velas ainda plastificadas, chaveiros, adesivos, chumaços de palha, espadas de São Jorge e outros objetos a rodeavam, sem garantias de que ali permaneceriam por muito tempo. Aquilo não parecia ser um altar.

A preta velha sem nome possuía lábios vermelhos, um colar de contas em volta do pescoço, sobranceiras grisalhas, um turbante branco na cabeça e um belo *axó* (roupa) bege decorado com folhinhas verdes de contornos dourados. A mão direita segurava uma cuia feita

de coco, contendo balas e moedas. Uma vendedora me contou que a cuia não pertencia à imagem “original” da preta velha, foi acrescentada posteriormente por um dos vendedores sobre a mão que àquela época parecia faltar algo. Pouco tempo depois os clientes começaram a colocar moedas e balas para a preta velha sem nome. Mesmo sendo uma imagem crua, disse a vendedora, “vai da fé de cada um”. E caso quisessem apenas a vasilha de coco, os clientes poderiam encontrá-la logo ao lado, em uma caixa contendo diversos desses produtos.

Aqui, o cru exposto abre o objeto para suas múltiplas vidas. A crueza que rendia a proximidade com os exus e a criação de uma seção destinada aos casais também possibilitava a performance de algumas vidas possíveis, estas em intenso trabalho de exposição, sugestão e também devoção: “mesmo que ainda não saiba de quem se trata, deixarei uma moeda”; “esta sempre foi Vovó Conga, só não a havia encontrado antes”; uma vez que a preta velha foi exposta em uma seção destinada aos casais, “esta imagem ficaria muito bem ao lado do preto velho que já está em minha casa”; entre diversas outras possibilidades trazidas pelo cru.

Se quiséssemos utilizar uma expressão comumente ouvida em lojas de brinquedos ou eletrodomésticos, a imagem era exposta aos clientes “funcionando”. Um dos limites dessa analogia é que a forma como preta velha atuava no ambiente da loja a isentava, em alguns casos, de ser apenas um “produto de mostruário” facilmente substituível por outra réplica guardada no estoque da loja. As interações por ela protagonizadas eram únicas, fruto dos meses que estive em exposição na entrada da loja. Assim, não era difícil perceber que sua própria historicidade fazia emergir novas potencialidades do cru. Dito de outra forma, expor os objetos parece contribuir para a produção de diferentes maneiras de ser cru, bem como de atuar a partir da crueza.

Considerações finais

Inúmeros são os trabalhos que abordam as transformações dos objetos do cru ao preparado, do morto ao vivo, do não batizado ao batizado. São descrições sobre os procedimentos necessários ao preparo de uma oferenda, o batismo de tambores, assentamentos de orixás, o preparo de altares e a consagração de colares de conta. Estas formas de *fazer* são geralmente analisadas já em contextos de consagração, nos terreiros ou em espaços religiosos onde os objetivos para os objetos encontram-se mais ou menos traçados.

Neste artigo, buscou-se dar especial atenção aos momentos de incerteza, evidenciando que o cru exposto nas floras também pode ser um importante recurso analítico sobre a atuação dos objetos nas religiões afro-brasileiras. Inicialmente considerei que o ato de expor é um importante produtor de *vontades de atração*, termo que tomei emprestado de Roger Bastide e busquei estendê-lo a outros domínios. Ao selecionar os produtos a serem vendidos, ao sugerir formas de uso, ao escolher as características estéticas dos objetos oferecidos e dar-lhes um lugar, as floras realizam um importante trabalho de produção de *vontades de atração* que, como busquei apresentar, ganham sentido nas relações entre pessoas, forças e divindades (pessoas/orixás e pessoas/entidades). Como destaca Steph Berns (2016), as formas de

interação com os objetos expostos também dependem das experiências trazidas pelos visitantes, não apenas das formas intencionais de expor propostas pelos museus e suas equipes de curadoria. É por isso que apesar dos objetos trabalharem em um mesmo compartimento do real, tal como afirma Bastide, ou seja, apesar das contas de Xangô serem vermelhas, é possível que tenham um vermelho brilhoso, um vermelho escuro, um vermelho claro, fosco, ou ainda um vermelho com listras que alternam tonalidades distintas.

O cru foi apresentado a partir de suas variadas formas de ser: quando suspende afinidades energéticas e míticas entre objetos dando lugar a outros tipos de afinidades, quando alguns objetos não possuem nome, quando são postos ao lado de outros, quando lhes falta algo nas mãos, quando são posicionados em pé. Ao passo que o cru evidencia a instabilidade dos objetos e sua abertura para diversas possibilidades, as floras não deixam de expor maneiras de estabilização e performances de ancoragens do real. Assim, espero ter mostrado que expor o cru não significa simplesmente expor coisas mortas ou tirar-lhes a vida na tentativa de conferir aos objetos uma suposta estabilidade ou um estado temporário de dormência. Por outro lado, expor o cru é propor maneiras de engajamento e interação com as coisas, sugerir e até simular vidas possíveis. Nas floras, o cru e o não cru trabalham lado a lado.

Podemos tomar como perspectiva dois tipos de interação que ocorreram com o tambor e com a preta velha sem nome. Quando questionei a vendedora sobre o nome da preta velha, me foi dito que a imagem não tinha nome pelo fato de ser crua. Por outro lado, quando perguntei sobre as moedas e bombons deixados sobre a mão da imagem, me foi dito que “as pessoas chegam aí e deixam essas moedinhas, essas balas. Vai da fé de cada um”. Apesar disso, as pequenas oferendas deixadas para a preta velha nunca foram retiradas. No caso dos tambores, quando questionei sobre a posição como eram acomodados nas estantes, também me foram dadas as mesmas justificativas: eles eram crus. Assim, da mesma maneira que os clientes deixaram oferendas à imagem da preta velha, confiantes em sua atuação no mundo, o artesão Jorge fez críticas sobre a posição dos tambores.

Parece-me que, também no interior das lojas ^{xvii}, a dicotomia entre cru e preparado, que Machado (2013) desdobrou entre *vivo* e *morto*, apresenta alguns problemas. Tratar as coisas como totalmente cruas ou totalmente não cruas, como vivas ou mortas, estas como únicas opções possíveis, parece não dar conta das interações entre objetos e pessoas nas lojas de artigos afroreligiosos. Para Jorge, segundo me disse em uma de nossas conversas, os tambores expostos nas lojas ainda não podem ser chamados de *preparados*. Estão, diga-se, ativos, talvez vivos. Sua preparação se daria posteriormente, com a consagração dos instrumentos às divindades e com a consequente domesticação do objeto que já se encontra ativo. Em alguns casos, está em questão menos a ativação do objeto que a condução de sua forma de agir sobre o mundo. Da mesma forma, não é difícil supor que as imagens da preta velha estivesse isenta de receber de um comprador (o mesmo que deixou as moedas) o banho de ervas e os demais procedimentos que, após feitos, a tornariam uma imagem preparada. Haveria, nas palavras de Goldman (2009), “pura positividade que apenas ou ainda não foi atualizada”. Há coisas não preparadas que dificilmente seriam classificadas como mortas.

Referências

AMARAL, Rita. Coisas de Orixás—notas sobre o processo transformativo da cultura material dos cultos afro-brasileiros. TAE-Trabalhos de Antropologia e Etnologia—Revista inter e intradisciplinar de Ciências Sociais, p. 3-4, 2001.

BARBOSA NETO, Edgar Rodrigues. A máquina do mundo: variações sobre o politeísmo em coletivos afro-brasileiros. Tese de Doutorado. Tese (Doutorado em Antropologia Social -Museu Nacional/Universidade Federal do Rio de Janeiro), Rio de Janeiro, 2012.

BASTIDE, Roger. Estudos afro-brasileiros. Universidade de São Paulo, Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras, 1953.

_____. Imagens do Nordeste místico em branco e preto. Rio de Janeiro, O Cruzeiro, 1945.

BÉHAGUE, Gerard. Patterns of Candomblé music performance: an Afro-Brazilian religious setting. Performance practice: Ethnomusicological perspectives, n. 12, p. 222, 1984.

BERNS, Steph. Considering the glass case: Material encounters between museums, visitors and religious objects. Journal of Material Culture, v. 21, n. 2, p. 153-168, 2016.

BOEHM, Gottfried. Aquilo que se mostra. Sobre a diferença icônica. Pensar a imagem. Belo Horizonte: Autêntica, p. 23-53, 2015.

CORRÊA, Norton Figueiredo. O Batuque do Rio Grande do Sul: antropologia de uma religião afro-rio-grandense. CA, Cultura & Arte, 2006.

GOLDMAN, Marcio. Formas do saber e modos do ser: observações sobre multiplicidade e ontologia no candomblé. Religião e Sociedade, v. 25, n. 2, p. 102-120, 2005.

_____. Histórias, devires e fetiches das religiões afro-brasileiras: ensaio de simetrização antropológica. Análise social, n. 190, p. 105-137, 2009.

HERSKOVITS, M. & WATERMAN, R. Música de culto afrobahiana, Revista de Estudios Musicales, vol. 1(2): 65-127, 1949.

LAW, John. Objects, Spaces and Others. Published by the Centre for Science Studies, Lancaster University. 2003.

MACHADO, Cauê F. Desfazer laços e obrigações: sobre a morte e a transformação das relações no batuque de Oyó/RS. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social – Universidade Federal do Rio Grande do Sul. 2013.

MOL, Annemarie. The body multiple: ontology in medical practice. Durham: Duke University Press, 2002.

MORGAN, David. The Ecology of Images. Religion and Society, v. 5, n. 1, p. 83-105, 2014.

ORO, Ari Pedro; ANJOS, José Carlos Gomes dos. Festa de Nossa Senhora dos Navegantes em Porto Alegre: sincretismo entre Maria e Iemanjá. Editora da Cidade, 2008.

QUERINO, Manuel. Costumes africanos no Brasil. Fundação Joaquim Nabuco, 1988.

RABELO, Miriam. O presente de oxum e a construção da multiplicidade no candomblé. *Religião e Sociedade*, v. 35, n. 1, 2015.

SANSI, Roger. "Fazer o santo": dom, iniciação e historicidade nas religiões afro-brasileiras. *Análise Social*, n. 190, p. 139-160, 2009.

VAN DE PORT, M. P. J. et al. Expondo Exu: Algumas notas sobre práticas de exposição em religião, artes e ciências. In: *Antropologia da Ciência e da Tecnologia*, p. 99-119, 2016.

Notas

ⁱ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (PPGAS – UFRGS). Contato: leonardoalmeida_cs@yahoo.com.br

ⁱⁱ A Umbanda, a Quimbanda e o Batuque são as três modalidades afroreligiosas mais atuantes no Rio Grande do Sul. Em todas estas os objetos mediam de forma particular as relações entre adeptos e as divindades: entidades espirituais e orixás. Assim, nas floras podem ser encontrados chapéus utilizados entidades espirituais variadas, bengalas e cachimbos utilizados por pretos velhos (entidade), objetos necessários aos assentamentos de orixás, ervas utilizadas em procedimentos mágico-religiosos, cocares de entidades caboclas, espadas de São Jorge, tambores para condução musical dos rituais, barquinhos para oferendas em rios e mares, copos que se alinham às características de entidades diversas, facas para o corte religioso, imagens de entidades, santos e orixás, entre diversos outros objetos.

ⁱⁱⁱ Um preparado de ervas.

^{iv} Exus e pretos velhos são linhagens de entidades cultuadas em rituais de umbanda e quimbanda, duas modalidades religiosas afro-brasileiras. Juntamente com o batuque, o culto aos orixás, essas três denominações compõem o universo das religiões afro-brasileiras mais atuantes no Rio Grande do Sul.

^v Um dos objetos utilizados pelo orixá.

^{vi} *Fazer*, escrevem Oro e Anjos (2008), é o verbo mais importante desse regime afro-brasileiro de existência. Pessoas, divindades e objetos passam por processos de feitura, embora já existam “antes de serem feitas — ainda que, claro, não existam da mesma maneira” (Goldman, 2009, p.120). Nesses processos, forças são singularizadas a partir de modulações do *axé* “em um processo simultâneo de concretização, diversificação e individualização [...] Em certo sentido, cada ser constitui, na verdade, 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. 08).

^{vii} Vale citar um pequeno trecho esclarecedor: “O colar não adquire a força da pedra do deus, se não for o colar desse mesmo deus, vermelho e branco, por exemplo, se é o caso de Xangô, contas d’água, se é o caso de Iemanjá, etc. Numa palavra, é preciso que exista no colar um certo poder de atração da força divina, uma simpatia preestabelecida;”. (Bastide, 1953, p. 367)

^{viii} Em seu texto sobre a construção do presente de Oxum, Miriam Rabelo (2015) destaca o engajamento de filhas de santo no fazimento das etapas mais iniciais e artesanais dos objetos que, ao final do processo, serão ofertados à divindade. E se a produção dessas etapas iniciais, tão importantes ao processo de feitura do presente, for realizada por terceiros, pessoas que produzem objetos para serem vendidos em lojas de artigos religiosos? Este debate lança luz sobre uma importante questão relacionada à comercialização de objetos afro-brasileiros: como se desdobram os novos arranjos

relacionados ao *fazer* e ao *preparar* se considerarmos os processos de “terceirização” das diferentes etapas de fazimento e feitura?

^{ix} Os autores fazem referência aos orixás, e não aos eguns.

^x Ver também os *Porrões e quartinhões* “que funcionam para a música fúnebre dos candomblés, substituindo os atabaques”, apresentados por Raul Lody e Leonardo Sá (1989, p. 54) em seu trabalho *O atabaque no candomblé baiano*.

^{xi} Debate semelhante envolveu Roger Bastide e Manuel Querino, sobre a presença dos tambores durante os axexês. Bastide (1953, p. 336) comenta que “Manuel Querino, que no entanto conhecia tão bem seus correligionários, deixou passar um erro surpreendente: os atabaques estão de luto como as pessoas e não tomam parte nas cerimônias fúnebres: os instrumentos em questão são outros”. Bastide refere-se às considerações de Manuel Querino sobre os rituais funerários em *Costumes Africanos no Brasil* (1988). No caso, ao afirmar que “os instrumentos em questão são outros”, Bastide faz referência aos cântaros de barro.

^{xii} Com exceção de algumas casas de nação *oió*, que realizam esses rituais sem a presença dos instrumentos.

^{xiii} Sobre o processo de *inversão* presente nos rituais destinados aos mortos, Bastide (1945, p.103) contribui: “Ora, se se quer compreender o sentido desses lutos sucessivos, é preciso voltar à nossa ideia de morte por etapas. Pela iniciação fez-se os espíritos passar para um corpo vivo; trata-se agora de desfazer o que foi feito, recuando aos poucos, o que é um procedimento habitual na magia, o processo de inversão, refazer em sentido contrário o que já foi feito, desfazer o nó dado.”

^{xiv} Prefiro a análise de Machado (2013) à de Norton Corrêa, uma vez que a alternâncias presentes nos rituais fúnebres do batuque gaúcho ainda carecem de análises mais aprofundadas, inauguradas, penso eu, por Machado. Um exemplo disso é a roda formada no centro do salão, que, segundo Corrêa, gira no sentido invertido. Durante um *arissum*, pude observar a alternância entre o sentido anti-horário e o sentido horário, sendo este último realizado por um caminhar em marcha ré. Para cada reza cantada, uma mudança de sentido. O que essa alternância tem a nos dizer?

^{xv} Entrevista realizada em abril de 2018.

^{xvi} Entrevista realizada em março de 2018.

^{xvii} Digo “também” porque alguns autores, que não tinham com principal tema de análise a presença dos objetos em lojas de artigos religiosos, apontaram situações em que as coisas e objetos não se alinham com facilidade a esta dicotomia. Ver, por exemplo, Goldman (2009), Sansi (2009). Há também muito mais a ser dito sobre os objetos expostos nas floras, onde comumente se supunha a estabilidade do cru.