

Fazendo Crianças: uma iconografia das ibejadas pelos centros, lojas e fábricas do Rio de Janeiro, Brasil

Morena Freitas

As ibejadas são entidades infantis que, junto aos caboclos, pretos-velhos, exus e pombagiras, habitam o panteão da umbanda. Nos centros, essas entidades se apresentam em coloridas imagens, alegres pontos cantados e muitos doces que nos permitem ver e sentir as Crianças. Neste artigo analisamos as imagens das ibejadas nos congás, vitrines e fábricas do Rio de Janeiro (Brasil), explorando seus processos de confecção e caracterização, investigando como são escolhidas, classificadas e comercializadas. Para isso, ampliamos os campos de observação, analisando as interações entre fábrica, lojas e centros, observando como médiuns escolhem e interagem com as imagens, e como fabricantes e vendedores as classificam e produzem essas imagens. Assim, veremos como essas imagens podem ser arte, trabalho e mercadoria, e como, entre a fábrica e o congá, há processos e pessoas que nomeiam, singularizam e sacralizam as representações das Crianças.

PALAVRAS-CHAVE: umbanda, materialidades religiosas, ibejadas, imagens, Rio de Janeiro.

Making Children: an iconography of the *ibejadas* in the centers, religious article shops, and factories of Rio de Janeiro, Brazil ♦ The *ibejadas* are child-like entities that, alongside the *caboclos*, *pretos-velhos*, *exus*, and *pombagiras*, inhabit the umbanda pantheon. In religious centers, these entities manifest through colorful images, joyful sung charts, and an abundance of sweets that allow us to see and feel the Children. This article analyzes the images of the *ibejadas*, in *congás* (altars), shop windows, and factories of Rio de Janeiro (Brazil), exploring their processes of production and characterization, investigating how they are chosen, classified, and commercialized. To this end, we will broaden the fields of observation by analyzing interactions between factory, stores, and religious centers, examining how mediums select and interact with these images, and how the manufacturers and sellers classify and produce them. Thus, we reveal how these images can be art, labour, and commodities, and how, between the factory and the *congá*, various processes and people name, individualize, and consecrate these representations of the Children.

KEYWORDS: umbanda, material religion, ibejadas, images, Rio de Janeiro.

FREITAS, Morena (morebmfreitas@gmail.com) – IPHAN-SE, Brasil. ORCID: 0000-0001-9195-5176. CRediT: conceitualização, análise formal, investigação, metodologia, redação do rascunho original, redação – revisão e edição.

AS CRIANÇAS E SUAS COISAS

As ibejadas são entidades infantis que, junto aos caboclos, pretos-velhos, exus e pombagiras, habitam o panteão umbandista.¹ Os rituais em homenagem às ibejadas parecem, visualmente, uma festa de aniversário infantil. O espaço do centro é enfeitado por muitos cachos de bolas coloridas, iluminado por luzes também coloridas, algumas paredes adornadas com enfeites de tecido rosas e azuis, cores que também ornaram o congá.² Os corpos dos médiuns, quando tomados pelas entidades, são adornados – e infantilizados – com coloridos por bonés, arcos, lacinhos, colares, pulseiras, óculos de brinquedo. Pelo salão, as Crianças³ brincam com seus carrinhos, bonecas e bichos de pelúcia e recebem os doces, frutas e refrigerantes que lhes são ofertados. Uma gira⁴ de ibejada é uma verdadeira profusão de cores, luzes, frutas e doces que tornam presentes as Crianças.

Nas religiões afro-brasileiras, é difícil descrever os rituais sem mencionar os diversos objetos que circulam nesses contextos. Contudo, esses itens nem sempre receberam a mesma atenção nos estudos sobre essas religiões. Inicialmente, otás (pedras onde os orixás são assentados), ferramentas, alguidares, comidas, atabaques e roupas eram descritos como elementos peculiares de religiões fetichistas, animistas e negras (Rodrigues 2006 [1900]; Ramos 2001 [1934]). A partir dos anos 1970, a atenção de antropólogos/as se voltou para as relações e tensões entre as religiões e o Estado, a organização dos terreiros e centros, formas de reprodução social e conflitos de poder (Dantas 1988; Birman 1995); neste contexto, as coisas apareciam timidamente – mas estavam lá. Yvonne Maggie (2001 [1975]), por exemplo, menciona os cachimbos e bengalas dos pretos-velhos, os cocares dos caboclos, e as joias e roupas brilhantes das pombagiras. Contudo, esses itens não eram considerados tão significativos (pelo

1 Na umbanda, as ibejadas são entidades da pureza e da alegria e podem ser compreendidas enquanto espíritos de crianças desencarnadas ou formas pelas quais espíritos evoluídos se manifestam. Os termos ibejada, erê e crianças são usados para nomear essas entidades, com ibejada sendo mais comum na umbanda e erê no candomblé, onde são considerados orixás ou estados de transe. Para mais detalhes sobre essas entidades e suas distinções, ver Campelo (1991), Capone (2011), Freitas (2021), Lühning (1993).

2 O *congá* é o altar de um centro de umbanda, onde são dispostas as imagens das diversas entidades cultuadas, bem como velas, flores, incensos e demais coisas que também fazem o culto. Neste lugar, concentram-se as energias mobilizadas na prática religiosa, bem como as apresentações das entidades que ali são reverenciadas. Ao longo do texto, para destacar expressões próprias ao universo pesquisado, utilizarei o itálico.

3 Quando grafado com inicial maiúscula, o termo se refere às entidades infantis.

4 As giras são rituais que têm um papel central na prática da umbanda. Durante uma gira, médiuns entram em contato com e incorporam entidades, como guias e orixás, para realizar trabalhos de cura, aconselhamento e limpeza espiritual. Essas cerimônias são realizadas em pontos cantados, danças, e são usados elementos rituais específicos, como velas, ervas e defumações.

menos para os/as antropólogos/as) para abordar os temas que eram considerados relevantes: conflitos, hierarquias e disputas de poder.

As coisas, tão centrais nos rituais e práticas das religiões afro-brasileiras, eram apenas mencionadas, relegadas a um segundo plano, por vezes detalhadamente descritas, mas não problematizadas. Mais recentemente, muitos/as pesquisadores/as vêm se debruçando sobre as coisas que fazem e são feitas nos rituais, e – muitas vezes acionando conceitos como agência, mediação e materialidade – dando espaço e voz a elas.

Nas últimas duas décadas a literatura sobre as materialidades vem se multiplicando em diversos campos e disciplinas das ciências humanas. No caso da antropologia, fala-se em uma retomada, já que as materialidades estão presentes desde o nascimento da disciplina.⁵ No campo da religião, a retomada das materialidades pode ser compreendida como um movimento crítico a uma abordagem sempre ocupada com o abstrato, o desencarnado, o intangível; que imputava ao atento escrutínio do antropólogo a tarefa de visibilizar o invisível. Em contraposição a uma noção mentalista de religião, muito associada à tradição protestante, diversos autores vêm repensando o lugar das coisas no fazer e viver religioso.

Para Matthew Engelke,

“Toda a religião é material. Toda a religião tem de ser compreendida em relação às mídias ou à sua materialidade. Isto inclui necessariamente uma consideração de coisas religiosas, e também de ações e palavras, que são materiais, não importa quão rapidamente passem da vista ou do som para se dissiparem no ar. Mas a parte difícil é a compreensão do que precisamente constitui a materialidade das religiões materiais, o que torna a materialidade religiosa ou significativa ou religiosa, e segundo quem.” (Engelke 2012: 209)

Ao admitir que toda religião é material, e que a experiência religiosa se dá com e através das coisas, nos resta compreender quais as materialidades – objetos, artefatos, gestos, imagens, palavras, modos de falar – que apresentam ou representam Deus, deuses, espíritos, deidades, ancestrais. À antropologia da religião não caberia, portanto, ocupar-se do desencarnado, do intangível, da tarefa de visibilizar o invisível; mas das materialidades engendradas nas práticas religiosas, buscando compreender do que são constituídas, porque e por quem são consideradas religiosas.

5 Desde os primeiros estudos sobre religião, como na obra de Edward Tylor (1871), a cultura material foi tematizada. Tylor via a materialidade religiosa como um índice de crença nas religiões primitivas, que necessitavam de objetos como pedras e imagens para o culto. Para ele, a religião moderna seria imaterial, sendo exemplar desse processo evolutivo o protestantismo. Ou seja, as materialidades religiosas também eram suportes que supostamente comprovavam teorias evolucionistas daquelas que vislumbravam um futuro sem religião – e sem coisas.

A questão da gênese da presença a partir das mídias é central na abordagem material da religião de Birgit Meyer (2019). As mídias fabricam presenças extraordinárias, permitem que o além, o sagrado, o divino sejam vistos, sentidos, tocados, ouvidos, experienciados por e nas pessoas. Imagens de santos, textos sagrados, hinos de louvor, óleos de unção, pedras de assentamentos de orixás, corpos que recebem caboclos ou são preenchidos pelo Espírito Santo; em princípio, tudo pode conformar-se em mediador religioso, desde que assim seja reconhecido e autorizado. O fazer e o viver religioso se realizam entre e nas pessoas, entidades, deuses, espíritos e coisas. Estas precisam ser compreendidas em sua aparência, materiais, cores e sentidos, que não são estáticos, posto que as formas são mutáveis, moduláveis e sensíveis. As coisas, além de nos permitirem pensar nos contextos históricos e políticos da religião, nos ensinam a senti-la. A religião material é também sensível.

O som dos atabaques e das palmas, os pontos cantados, as ervas, o cheiro do defumador, as cores dos balões, as imagens, as flores no altar; os bolos e balas, as frutas, o guaraná, a água de coco, o gosto doce; os carrinhos, bonecas e ursos de pelúcia; as saias, macacões, vestidos, bonés, arcos; os corpos. Tudo isso compõe a forma sensorial⁶ da umbanda, todas essas coisas presentificam as Crianças e nos permitem sentir seus sons, cheiros, gostos, cores, gestos, vozes.

Essas coisas, no entanto, não são dadas e, assim como as pessoas e entidades que estão sendo cultuadas, elas também são feitas. Nesse sentido, além de reconhecer a importância das materialidades para apreensão das práticas e rituais religiosos, gostaria também de chamar a atenção para o processo de feitura dessas coisas.

Para tornar-se filho/a de santo, é preciso ser feito/a filho/a de santo, o que envolve uma série de rituais a partir dos quais a pessoa inicia sua participação em um universo habitado por outras pessoas, entidades, animais e diversas substâncias que compõem esse complexo simbólico, religioso e ritual (Goldman 2012). Ninguém – ou quase ninguém – nasce feito, com um dom tão poderoso que dispense qualquer iniciação, e durante esse processo fazem-se pessoas, entidades, coisas e energias. Assim como as pessoas e entidades não são dadas, tampouco são as materialidades religiosas, que também vão sendo feitas (e refeitas) em diversos processos, nos quais participam de distintos lugares,

6 “Para compreender melhor a forma como a mediação religiosa funciona, cunhei a noção de ‘forma sensorial’. Esse conceito refere-se a uma configuração de mídias religiosas, atos, imaginações e sensações corporais no contexto de uma tradição ou grupo religioso. Autorizadas e autenticadas como mensagens do que está além, as formas sensoriais têm o duplo aspecto de delinear ou moldar a mediação religiosa e de alcançar certos efeitos ao serem realizadas. Assim, as formas sensoriais são ‘configurações’, na medida em que direcionam aqueles que participam delas sobre como proceder, além de serem ‘performances’, na medida em que efetuam ou fazem presente o que elas mediam.” (Meyer 2019: 190)

classificações, pessoas e objetos que vão tornando essas coisas – imagens, atabaques, plantas, comidas – poderosas e sagradas.⁷

Neste artigo proponho uma reflexão sobre as imagens das ibejadas, considerando como são feitas, quais detalhes as caracterizam, como são escolhidas e por quais lugares e classificações transitam. Para isso, compreendo que as coisas possuem uma vida social (Kopytoff 1990) e que suas biografias são uma construção, uma elaboração de uma sucessão de fatos articulados numa linearidade que procura ordenar uma vida que, na realidade, se dá de forma descontínua, imprevista e aleatória (Bourdieu 2002). Ainda que aqui estejamos falando da vida de coisas, busco elaborar essas biografias considerando os lugares por quais as coisas circulam, os materiais a partir dos quais são feitas, quem as produz, como são classificadas nessas diversas esferas e por distintos agentes, quais os usos e significados que lhes são atribuídos. Assim, aqui busco compreender os diversos contextos pelos quais as imagens das ibejadas circulam, incluindo sua nomeação, exposição e aquisição fora dos centros de umbanda, a fim de compreendermos quais processos, materiais e pessoas estão envolvidas na feitura dessas imagens.

Entre o congá, a fábrica e a loja de artigos religiosos, as imagens circulam por diferentes espaços, flutuam entre distintas categorias de classificação, ganham nome próprio e outros detalhes que as particularizam, tornando-as singulares e sagradas. Em certa medida, podem ser várias as vidas de uma imagem.

CRIANÇAS NO CONGÁ

Quando uma imagem é escolhida em uma loja ou diretamente na fábrica, ela deixa de ser uma mercadoria e torna-se um objeto sagrado, a ser cultuado num altar doméstico ou no congá de um centro, e particular, pois passa a ser a representação não de qualquer ibejada, mas daquela Criança que se quer representar e homenagear. Para que a imagem adquira *status* de sagrada e poderosa, deve passar por um ritual de consagração, que inclui lavagens com ervas e a marcação com pemba.⁸ Assim, a transformação requer mais do que a simples troca de mãos de vendedores para devotos; é necessário adicionar ao objeto de gesso moldado e colorido na fábrica e precificado e exposto na loja, água, ervas e calcário.

Os altares domésticos podem ser compreendidos como espaços de uma religiosidade íntima e familiar, onde imagens, velas, santinhos, terços, guias, fotos

7 Sobre a feitura de outras coisas no candomblé, ver Marques (2018), Capponi (2017). Às coisas da umbanda tem-se dado menor atenção, mas cumpre ressaltar o trabalho de Mourão (2012), que também reflete sobre as imagens, mas de exus e pombagiras.

8 Pemba é um giz de calcário, usado ritualisticamente. Com a pemba riscam-se, além dos pontos, as mãos dos médiuns ao entrar no salão, as imagens e outros objetos; assim, coisas e pessoas estão prontas para adentrar os espaços e tempos dos rituais.

e demais objetos compõem um sacrário, visível e oficial, que cultua santos, entidades e pessoas (Duarte 2006). Comumente, as imagens desses altares são de santos e entidades com os quais as pessoas da casa mantêm alguma intimidade, advinda de uma devoção que perdura por gerações ou por alguma relação mais particular e recente. Reservar um lugar no altar doméstico a uma imagem é também abrir as portas da casa para que ali se faça presente determinada entidade – e não costumamos abrir a porta para estranhos. Às imagens podem juntar-se alguns objetos, comidas e bebidas: uma cachaça próxima a exu, um charuto para o caboclo, rosas para pombagira e doces e brinquedos para a ibejada. Nesses sacrários, as coisas são organizadas seguindo uma lógica afetiva, subjetiva e religiosa bastante variável.

Traz-se à frente do altar a foto de um familiar no mês em que é recordado seu nascimento ou falecimento, passa a ter destaque a imagem do santo ou entidade durante o mês em que é celebrado. Ao longo desses anos de pesquisa pude ver alguns, poucos,⁹ altares domésticos arrumados para a celebração do dia 27 de setembro, com os santos gêmeos, às vezes acompanhados de Doum e das ibejadas, e seus pratinhos de doces e copinhos de guaraná.

Se nos altares domésticos a disposição segue princípios afetivos, nos congás dos centros a ordenação segue um padrão hierárquico e cosmológico. É comum também que as imagens ocupem distintos espaços. Exus, pombagiras, malandros, obaluaê e o cruzeiro das almas costumam ficar mais próximo à entrada do centro. A distância entre exus e pombagiras em relação às demais entidades, que pode ser compreendida pela dicotomia entre casa e rua (Birman 1995), não é apenas simbólica, mas também espacializada. Mais próximo à rua ficam também as energias da morte, relacionadas a obaluaê e às almas.

No salão ficam as imagens de caboclos, pretos-velhos, ibejada, marinheiros, boiadeiros, ciganos, santos e Jesus – sempre vivo, e não crucificado. O congá pode ser único e central, ou pode haver distintos congás, um para cada grupo de entidades. A disposição e tamanho das imagens também nos permitem acessar as entidades que regem o centro e seus dirigentes.

Nas figuras 1, 2 e 3 podemos ver duas composições de congás e como são adornados e rearranjados para celebrações às Crianças. No CUCA, os rearranjos costumam ser feitos no centro do congá, no segundo e terceiro níveis – considerando que o primeiro seja o mais alto, onde estão as imagens do Sagrado Coração de Jesus, Nossa Senhora da Conceição, São Francisco de Assis e Santa Bárbara. A imagem de Cosme, Damião e Doum está no centro do congá por ocasião da data; um lugar que São Jorge ocupa em abril, Iemanjá em fevereiro. A imagem dos três irmãos tem, no mínimo, 60 anos e é uma das que ficou como herança do centro que antigamente ocupara a mesma casa. Para a gira

9 Como destacam Duarte (2006) e Menezes (2016), não é fácil o acesso aos lares e aos rituais domésticos e familiares.



Figura 1 – Congás principal do Centro de Umbanda Caminhos de Aruanda (CUCA), arrumado e adornado para a gira festiva de ibejada. Fonte: Morena Freitas, setembro de 2016, Rio de Janeiro/RJ, Brasil.



Figura 2 – Congá principal da Taba Caboclo Sete Flechas, adornada para gira de 12 de outubro. Fonte: Morena Freitas, outubro de 2016, Rio de Janeiro/RJ, Brasil.



Figura 3 – Altar dedicado às Crianças de Tony, dirigente da Taba Caboclo Sete Flechas.

Fonte: Morena Freitas, outubro de 2016, Rio de Janeiro/RJ, Brasil.

festiva de 2016 as imagens foram restauradas, tinham acabado de receber nova pintura, processo pelo qual elas são submetidas a cada, mais ou menos, cinco anos.

À frente de Cosme, Damião e Doum estão o Menino Jesus de Praga, um pequeno São Francisco de Assis (um tanto infantilizado) e as Crianças: um caboclinho, duas meninas e um menino da cachoeira, e três meninos sentados, sendo uma das imagens maior; todos sobre um pano rosa claro enfeitado com uma fita de cetim azul clara. O dirigente do CUCA me disse que são imagens que alguns filhos da casa levaram para compor o altar em agradecimento à sua própria ibejada, ou a outra que lhe tenha atendido um pedido. Já eram imagens antigas, que “sempre estiveram ali”.

Embaixo, nas laterais, sempre ficam Santo Antônio e os pretos-velhos, à esquerda da foto; e São Sebastião e os caboclos, à direita. Ao centro, vemos São Jerônimo acompanhado de Pedrinho e Mariazinha, imagens das Crianças dos dirigentes, que comumente estão no segundo nível do congá. São Jerônimo também está em destaque porque no dia 30 de setembro é realizada a gira festiva de xangô.

Na segunda foto vemos um congá bem distinto. Tony, dirigente da casa, já tinha há alguns anos o sonho de ter um congá que celebrasse as águas e Iemanjá, que se concretizou dois anos antes. A casa é regida pelo caboclo Sete Flechas, mas Iemanjá, “além de ser linda”, como ele diz, é importante na vida espiritual de Tony. O centro fica em cima da casa de Tony, no segundo andar construído inteiramente para isso. Além desse congá, há um pequeno quarto dedicado aos exus e pombagiras e, logo ao lado, outro dedicado à sua pomba-gira, Maria Mulambo. Há ainda pequenos altares: um dedicado aos ciganos, outro aos pretos-velhos, um para as ibejadas de Tony e outro para o caboclo Sete Flechas e sua imagem, que mede 1,60 m.

Nesses altares dedicados a uma entidade particular, ou a um grupo delas, são dispostas outras coisas além das imagens. Junto às imagens de Rosinha da Cachoeira e Tinoco, como podemos ver na figura 3, foram postos carrinhos e estilingues, brinquedos de Tinoco, uma garrafinha de guaraná e uma pequena cascata para Rosinha.

No congá principal estão diversas imagens que vão mudando de lugar ao longo do ano. Nesse registro de outubro de 2016, no primeiro patamar, ao redor de Iemanjá, estavam as Crianças, Cosme, Damião e Doum – que em junho, quando estive lá pela primeira vez, estavam bem afastados, na extremidade, à esquerda, onde nesta foto estão os caboclos. São Jorge, Santa Bárbara, pretos-velhos, caboclos, São Sebastião e São Jerônimo vão, ao longo do ano, ocupando diversos lugares nesse congá.

Os congás nos permitem perceber as entidades e guias que atuam e dirigem um centro, da concepção estética dos dirigentes, e sua organização e decoração nos indicam os homenageados do dia ou mês. Os níveis e localização do congá e dos altares nos dizem sobre hierarquias, lugares e datas do panteão e da cosmogonia umbandista. Próximo à porta, exus, pombagiras e demais energias e entidades das ruas; acima de todos, Jesus, ao centro entidades importantes e festejadas.

Entre setembro e outubro os congás são coloridos, de azul e rosa, com tecidos e bolas. Cosme, Damião, Doum e as Crianças ganham centralidade no espaço que dividem com santos, santas, caboclos e pretos-velhos que, ao longo do ano, também têm seus dias de centralidade.

O CAMPO ALÉM DO CENTRO

No Rio de Janeiro, o mercadão de Madureira é um dos locais de referência no comércio de artigos religiosos dos cultos afro-brasileiros,¹⁰ e foi lá que vi pela

10 Desde o início do século XX o Mercadão de Madureira é um importante polo comercial da cidade do Rio de Janeiro, fornecendo inicialmente mercadorias que abasteciam os comércios, com a oferta de hortaliças, legumes, ervas diversas e animais vivos de variadas espécies (Martins 2009). [continua]

primeira vez as imagens e roupas de erê, como são anunciadas essas coisas das Crianças. Ao longo dos últimos anos, em diversas ocasiões estive no mercadão, especialmente durante o mês de setembro, quando via cartazes e adesivos pelos corredores e escadas que desejavam um feliz dia das crianças e, logo abaixo, os escritos “Cosme e Damião – Doces – Balas – Brinquedos”; que nos falavam sobre as comemorações e produtos que marcam o período.¹¹

Nas lojas de artigos religiosos, as vitrines são arrumadas como altares, com as imagens de Cosme, Damião e Doum, e aos seus pés pratinhos com balas, pirulitos, maria-mole e copinhos de guaraná. Ao lado dos santos gêmeos, as Crianças, ou melhor, as imagens de erê. Nas lojas de tecidos e roupas de religiões afro-brasileiras, logo à frente estavam as araras que expunham e anunciavam as promoções de roupas de erê. Vemos, portanto, que, pelas galerias do mercadão, este é um período marcado pelas comemorações às (C)crianças e pelas coisas a elas associadas.¹² Mas, antes de nos determos sobre as imagens das lojas de artigos religiosos, gostaria de adentrar um outro espaço, pelo qual elas circulam antes de chegar às lojas.

Para compreender como as imagens que via naquelas lojas eram criadas, com a indicação de um vendedor do mercadão, cheguei a uma fábrica de fundo de quintal,¹³ assim qualificada por uma de suas donas e atual gerente, Rosemere; localizada num bairro residencial de Mesquita, município da Baixada Fluminense (Rio de Janeiro, Brasil). A fábrica funciona em um terreno de tamanho modesto, cuja maior parte é coberta, abrindo uma pequena cozinha, um

[continuação] Atualmente, o Mercadão abriga cerca de 600 estabelecimentos e por suas galerias vemos lojas de cosméticos, brinquedos, papelaria, materiais de limpeza, artigos de festa, etc; além do pavilhão das ervas e, próximo a ele, os estandes de venda de animais vivos. Dentre eles, cerca de 20 estabelecimentos são de artigos religiosos.

11 Entre setembro e outubro temos um ciclo festivo em homenagem aos santos gêmeos e às (C)crianças. Os dias de São Cosme e São Damião (27 de setembro), o dia das Crianças (12 de outubro) e o dia de São Crispim e São Crispiniano (celebrados em 25 de outubro) são referência para as festas, missas, giras e xirês realizados pelas ruas e templos religiosos que festejam santos, entidades e crianças com muitos doces. Sobre as várias festas que compreendem esse período, ver Menezes, Freitas e Bártolo (2020).

12 Nas lojas de artigos religiosos, as vitrines vão mudando conforme o calendário das casas de cultos afro-brasileiros. A partir de diversas conversas com vendedores e visitas ao mercadão, temos o seguinte calendário: em janeiro, as vitrines são para Oxóssi e caboclos, em tons de azul e verde, e também saem muitas roupas brancas, pois muitas casas fazem o ritual das águas de Oxalá; maio é mês das celebrações aos ciganos, cores vibrantes e muito brilho, e pretos-velhos, muito identificados com o xadrez em preto e branco; de junho a agosto muita coisa para Xangô, Omolu e Exu, em tons de vermelho e terracota; agosto e setembro são das Crianças, rosa e azul e estampas infantis, de personagens, bonecas, carrinhos e comidas; novembro e dezembro saem as roupas para Oxum, Iemanjá e Iansã, com muito azul, rosa, vermelho e amarelo.

13 A expressão “fundo de quintal” denota algo que é feito de maneira informal, amadora ou sem muitos recursos, geralmente em um espaço pequeno e improvisado, como o quintal de uma casa. Ao classificar sua fábrica assim, Rosemere ressalta que o local é pequeno, informal e opera com poucos recursos, de maneira artesanal e com uma produção em menor escala.

alpendre e um galpão. Este, que ocupa a maior parte do espaço, está cheio de mesas de madeira onde os funcionários trabalham, e estantes de ferro onde são armazenadas as imagens prontas ainda sem pintura. Entre um telefonema e outro, Rosemere me contou sobre a fábrica e sua produção.

Ela gerencia o negócio familiar há 15 anos, posto que assumiu após a morte de seu pai. Ele começou a trabalhar com imagens quando adquiriu o terreno e os equipamentos de um outro senhor, que ali já fabricava imagens. Entre um dono e outro, ao longo dessas mais de três décadas, o espaço e a produção não passaram por muitas mudanças – são as mesmas estantes, muitos moldes são os mesmos e alguns funcionários também estão na casa desde o início.

Na fábrica pude acompanhar os processos que dão formas e cores ao gesso, que, inicialmente líquido, solidifica-se e torna visível os caboclos, pombagiras, exus, malandros, pretos-velhos, diversos santos e Crianças cultuadas em lares e centros, altares e congás. Nesses espaços onde são produzidos artigos religiosos também podemos observar como o calendário litúrgico dos centros e terreiros não ordena somente a vida dos pais, mães, dirigentes, filhos, filhas e médiuns; mas também aqueles que têm como renda a comercialização desses artigos – e que, como veremos, muitas vezes nem mesmo acreditam nas entidades cujas imagens produzem e vendem.

COMO NASCEM AS IMAGENS

A fábrica gerenciada por Rosemere produz imagens de santos e entidades em gesso policromado, de 30, 40 ou 60 centímetros até às de um metro de comprimento; que são distribuídas em diversas lojas de artigos religiosos do Rio de Janeiro e vendidas diretamente a alguns centros e terreiros.¹⁴ As imagens são produzidas ao longo do ano com uma sazonalidade marcada pelo calendário litúrgico das casas cariocas de religiões afro-brasileiras. Como Rosemere explicou, em janeiro são produzidas imagens de São Sebastião e *índios* (caboclos), em abril São Jorge, em maio os pretos-velhos e os ciganos, junho é o mês de (Santo) Antônio, (São) Pedro, (São) João e todos os exus. Julho é um mês fraco, e a produção é de Sant'Ana e de outras imagens para reposição de estoque; mas as vendas são piores em agosto, mês que é de Omolu, Roque, Lázaro e Onofre. Em setembro são feitas as Crianças, Cosme, Damião e Doum e Miguel Arcanjo; em outubro e novembro a produção é pequena, para reposição de estoque e em dezembro a fábrica não funciona. Algumas imagens são continuamente produzidas ao longo do ano, como as de Iemanjá, exus e pombagiras; e há também, como veremos mais adiante, peças que são produzidas sob encomenda e que não seguem, necessariamente, esse calendário.

14 Tony, por exemplo, é um frequente comprador de sua fábrica. A maior parte das imagens da Taba Caboclo Sete Flechas foram confeccionadas na fábrica de Rosemere.

O processo de confecção de uma peça envolve algumas etapas, mas não é demorado; em dois dias de trabalho podem ser confeccionadas cerca de 30 peças. Primeiro, dilui-se o gesso em água, formando a pasta que irá preencher os moldes de borracha. Para imagens pequenas e com muitos detalhes, o molde é totalmente preenchido com gesso; mas o mais frequente é que as peças sejam ocas e neste caso os moldes são preenchidos em rolagem – neste processo, joga-se uma pequena quantidade de gesso no molde, que é rolado, formando uma primeira camada; espera-se a secagem e depois adiciona-se mais gesso e repete-se a rolagem, formando mais uma camada. O molde, depois de preenchido com gesso e fibra de vidro (figura 4), é envolto em jornal e barbante, para uma primeira secagem. Depois que a imagem é retirada do molde, vai para uma segunda secagem (figura 5), que pode ser ao ar livre, quando a temperatura está alta e a umidade baixa, ou próximo ao fogo. Já secas (figura 6), as imagens são lixadas e desbastadas, eliminando as pequenas imperfeições e dando acabamento aos detalhes. As imagens podem ir para as prateleiras das várias estantes do galpão (figura 8) ou passam para a pintura, primeiro a jato (figura 7), nas duas cores de base que cobrem por completo o branco do gesso; e depois com pincel, quando são desenhados olhos, bocas, cabelos, roupas e adornos. Já coloridas e secas, as imagens são enroladas em jornal e levadas às lojas e centros.

Para a execução desses processos a fábrica conta com seis funcionários fixos e, em épocas de mais movimento, são contratadas temporariamente pessoas para os retoques, lixamento, montagem e pintura de pistola; atividades que, se comparadas aos demais processos, exigem menos habilidade. Todos os funcionários fixos eram evangélicos, assim como muitos temporários.

Enquanto Rosemere atendia o celular que não parava de tocar, eu aproveitava para observar a fábrica e conversar com os funcionários, acompanhando as etapas da produção. Sentei-me ao lado de Ângela, enquanto ela pintava imagens de São Lázaro e Miguel Arcanjo. Também evangélica, ela me contou que não havia conflito entre sua religião e o fato de passar o dia entre imagens de santos e entidades de umbanda, porque aquele era o seu trabalho e aquelas eram “apenas imagens”. Ângela disse que respeitava quem acreditava naquelas imagens, mas para ela era “apenas gesso”, e a ela cabia pintar; não atribuía poder algum a elas. Seria um problema ir ao terreiro, lá as imagens são diferentes, mas na fábrica eram um produto, um trabalho, de gesso e tinta. Luciano, escultor, converteu-se há pouco tempo, antes frequentava centros, mas, como me disse, nunca foi de umbanda. Gostava de desenhar e considerava seu trabalho artístico, “faço desenhos, crio imagens. É arte, trabalho”. Seu trabalho era desenhar e a produção artística não era um interdito, não contrariava sua prática religiosa. Para os funcionários não parecia haver conflito entre suas práticas religiosas e seu trabalho, mas Ângela contou que na igreja evita falar onde trabalha, não dá muitos detalhes, “porque tem gente que vê problema”.



Figura 4 – Preenchimento do molde com gesso ainda líquido, sobre fibras de vidro. Fonte: Morena Freitas, abril de 2016, Mesquita/RJ, Brasil.



Figura 5 – Molde já preenchido, em pé, durante a secagem do gesso. Fonte: Morena Freitas, abril de 2016, Mesquita/RJ, Brasil.



Figura 6 – Imagem após ser retirada do molde, antes da desbastagem. Fonte: Morena Freitas, abril de 2016, Mesquita/RJ, Brasil.



Figura 7 – Imagem de Caboclo recebendo jato de tinta. Fonte: Morena Freitas, abril de 2016, Mesquita/RJ, Brasil.



Figura 8 – Imagens de Cosme, Damião e Doum ao lado de um busto de pombagira.

Fonte: Morena Freitas, abril de 2016, Mesquita/RJ, Brasil.

Para esses trabalhadores, conceber e produzir imagens de santos e entidades é um trabalho com contornos artísticos, e as próprias imagens, produtos. Em certa medida, pode ser considerado um trabalho alienado, no sentido em que quem produz as imagens não as consome e com elas não se identifica. Ângela trabalha pintando imagens sacras que não pertencem à sua experiência religiosa, Luciano desenha entidades com as quais não (mais) se relaciona. O que é produzido no trabalho não pertence às suas vidas pessoais, e ao dizerem que as imagens que produzem e pintam são apenas gesso, desenho e trabalho, reforçam esse afastamento. Mas também podemos pensar, como sugere Maggie (1986: 74), que “a repressão aos cultos afro-brasileiros e às religiões mediúnicas se inscreve na lógica da crença. Em primeiro lugar porque os diversos segmentos da sociedade brasileira, embora tendo participação diferenciada na crença, acreditam e temem o feitiço”. Pensando aqui não diretamente na repressão, mas na deslegitimação, é preciso dizer que a imagem não possui nenhum poder para que seja possível passar o dia manipulando-a sem que isso seja uma afronta à sua própria religião; mas a necessidade de negar a possibilidade de poder às imagens pode ser o reconhecimento de que, ainda que em outros lugares, como nos centros, essas entidades se fazem presentes e exercem

seus poderes. Uma outra forma de afastar as imagens de sua acepção religiosa é considerá-las como arte.

Diversos autores discutem sobre a relação entre religião e arte a partir de objetos e seus trânsitos entre locais de culto e coleções – domésticas ou museais –, refletindo como esses objetos tensionam fronteiras classificatórias e espaciais (Schmitt 2007; Silva 2008; Belting 2010; Conduru 2019; Gomes 2017).

Notteghem (2012), a partir de uma exposição temporária, um altar doméstico e a reserva de uma igreja, nos mostra como a “artificalização” é um processo dinâmico, que mobiliza diversas justificativas para reconfigurar objetos que passam de relíquia ao relicário, de objeto de devoção a objeto de arte. Movimentos esses que são marcados pelo fluxo, já que um objeto pode flutuar por distintas classificações e lugares.

Sansi (2013) nos conta sobre a primeira vez que viu uma otã – pedras que integram os assentamentos dos orixás do candomblé –, exposta em um museu na cidade de Salvador, Bahia. Em seu artigo, o autor vai nos contando dos vários processos, inclusive judiciais, através dos quais instituições museais e adeptos do candomblé disputavam e decidiam a quem pertencia a pedra, quem poderia vê-la, qual seu lugar apropriado; e, por fim, levaram a pedra ao porão do museu.

“Por que afinal a otã não pode ser vista? Porque o assento da otã marca um evento singular. Uma otã não é simplesmente feita por um ritual de consagração, mas, antes disso, ela é resultado de um evento único, em que o sacerdote do candomblé, pessoa que possui um dom, reconhece o santo na pedra. Esse ato de reconhecimento é uma visão original e fundadora. Ao esconder a pedra, consagrá-la, a mãe de santo tenta fixar esse evento para que ninguém mais possa, por sua vez, se apropriar da otã. O valor da otã não é só atribuído arbitrariamente, e não pode ser simplesmente subtraído pelos humanos. A densa e complicada história da otã do Museu Estácio de Lima não pode ser rapidamente destruída e sua presença material não pode ser facilmente apagada.” (*Ibid.*: 120)

A otã, depois de circular por diversos lugares e classificações, acabou por não ser nem objeto de culto nem de arte. Alguns fluxos têm seus limites, movimentos podem ser irreversíveis – mas até que se chegue a um limite, há um longo caminho. Há ainda que considerar a historicidade inscrita na materialidade. Sansi (2013) nos chama a atenção para o fato de que alguns processos de classificação dos objetos os marcam e tornam impossíveis alguns movimentos. Ao ser consagrada, a pedra tornou-se uma otã, e por mais que tenha passado anos entre coleções e museus, recebendo números de registros e etiquetas de exposição, não deixou de ser um objeto de culto; ao mesmo tempo que também ficaram ali marcadas as passagens pelos circuitos museais, o que não permite que a otã volte aos assentamentos.

Em ambas discussões, vemos como alguns objetos podem flutuar entre as categorias da religião e da arte, podendo por vezes estar num entrecruzamento desses dois mundos, pertencendo a ambos ou num limbo entre eles. As passagens pensadas foram entre templo, museu e casa, e aqui gostaria de acionar a fábrica como mais um lugar pelo qual essas coisas circulam e são classificadas.

Luciano classifica o trabalho de conceber, desenhar e esculpir imagens de entidades como arte. Ao artificar o produto de seu trabalho, Luciano parece estabelecer um distanciamento entre as esferas da arte e da religião, considerando as imagens menos como objetos de um culto, que não é o seu, e mais como criação artística. Ao artificar as imagens, Luciano não pretende que elas se tornem objeto de museu, mas antes quer estabelecer com elas uma relação possível e não conflituosa. Mas a necessidade de categorizar as imagens que desenha e esculpe enquanto arte pode ser também uma tentativa de retirá-las do campo religioso.

Na fábrica, as imagens são de santos e entidades e, portanto, sacras, mas também são “apenas gesso”, arte e/ou trabalho. Ao longo do processo de produção de uma imagem – que envolve uma série de etapas, técnicas, materiais e pessoas – ela passa por diferentes sistemas classificatórios, que não apenas se sucedem, mas que podem se combinar e sobrepor. Envoltas em folhas de jornal e fios de barbante, as imagens saem das fábricas rumo aos centros e lojas de artigos religiosos – onde flutuam por outras classificações e valores.

AS IMAGENS DE ERÊ

Nas lojas, as imagens são expostas junto a diversos outros artigos religiosos: velas, incensos, colares de contas, búzios, livros, CD, atabaques, agogôs, brincos e colares, defumadores, incensos, artigos de barro. Periodicamente essas coisas vão sendo rearranjadas pelas lojas e os artigos relacionados com os santos, orixás e entidades celebrados no mês saem das prateleiras e ganham destaque nas vitrines.

Entre agosto e setembro, nas vitrines ou dentro mesmo das lojas, são expostas imagens de Crianças e dos santos gêmeos, arranjadas como se estivessem num altar; ou melhor, as vitrines e expositores transformam-se em uma espécie de altar dedicado a Cosme, Damião, Doum e as Crianças. Há pratinhos com balas, pirulitos, cocada, suspiro e maria mole; copinhos de guaraná, velas e fios de conta rosa e azul e, por vezes, alguns brinquedos, como bolas de gude e estilingues.

As imagens variam entre 15, 30, 40 e 60 centímetros, sendo raras as de um metro ou mais. As roupas variam entre as cores rosa, azul, branco e amarelo, adornadas em prata ou dourado. As bases das imagens, de meninos e meninas, também são pintadas em verde, marrom, cor de areia; e, não raro, possuem alguns detalhes, como conchas, pedras, um tronco ou uma pequena cascata.



Figura 9 – As imagens expostas nas lojas de artigos religiosos. Fonte: Morena Freitas, setembro de 2014, Rio de Janeiro/RJ, Brasil.

Na imaginária católica, um mesmo santo pode ser representado por mais de uma, às vezes várias, imagens. O caso das Crianças, e de outras entidades da umbanda, é bastante distinto, já que há um limitado repertório de imagens para um ilimitado universo de entidades. Uma infinidade de entidades integra o panteão umbandista, que está em constante ampliação e transformação. Além disso, em cada categoria existem “infinitos espíritos individuais”. As ibejadas são, portanto, inumeráveis, mas o repertório das imagens de Crianças não é infinito. Na estatutária umbandista o caso não é de uma mesma entidade ter diversas imagens, mas de uma mesma imagem poder apresentar diversas entidades. Mas se as ibejadas são várias e cada Criança é única, como escolher uma imagem dentre as possibilidades de um limitado repertório? E quais são as interações que se mantêm com a imagem eleita?

Ao compreendermos que essas imagens são uma espécie de compósito que reúne diversas informações sobre as entidades que nela podem se apresentar, cada detalhe vai construindo a Criança: seu gênero, sua idade, sua cor preferida, seus locais de atuação e culto. Diversos elementos que vão sendo introduzidos, desde a fabricação até o congá, detalhes que vão sendo acrescentados em sucessivas etapas das vidas dessas imagens, ao longo das quais vão se singularizando.

Os elementos da natureza – peixes, pombas, pedras, flores, cascatas – retratam os lugares de onde vêm essas Crianças e com os quais elas se relacionam, e geralmente estão presentes desde os moldes. Esses são elementos que nos dizem dos lugares de onde vêm e onde atuam as ibejadas que ali se apresentam: matas, praias e cachoeiras são locais onde essas entidades habitam e a flora e fauna também têm poderes. A partir desses detalhes, podemos saber a qual linha a Criança se aproxima: uma menina que carrega uma pedra e tem ao lado uma cascata, é próxima à mamãe Oxum; um menino com um peixe entre as mãos, é da praia e próximo a Iemanjá; as pedras podem fazer referência à pedreira de Xangô.

Conchas, peixes e flores também indicam locais possíveis para o culto a essas entidades: podemos colocar num jardim um pratinho com doces ao Pedrinho da Mata, à beira de uma cachoeira alguma fruta para Ritinha da Cachoeira. Esses detalhes também nos falam sobre o destino dessas imagens caso elas rachem ou quebrem. Essas imagens, quando danificadas, não podem ir para qualquer lixo, afinal, como me disse uma senhora com quem conversei numa loja, não se tratava de qualquer pedaço de gesso ou resina, “as Crianças devem retornar para seus lugares”; isto é, uma imagem quebrada da Mariazinha da Praia deve ser “despachada” na areia, próximo ao mar e com ela devem ir alguns doces, para que “não falte nada durante a caminhada” de seu retorno.

Na estatutária da umbanda são conjugados imagem humana – estereotipada, numa personificação que não é realista, mas uma espécie de arquétipo – e elementos cósmicos, representados nas cascatas, conchas, peixes e pedreiras.

Nessas imagens, metáforas e metonímias, mítico e humano, as forças cósmicas da natureza e das pessoas são elementos condensados e materializados em gesso policromado.



Figura 10 – Meninos e meninas, já coloridos, com seus peixes e cascatas. Fonte: Morena Freitas, setembro de 2014, Madureira/RJ, Brasil.



Figura 11 – Mais meninos e meninas, coloridos, com seus peixes e cascatas. Fonte: Morena Freitas, setembro de 2014, Madureira/RJ, Brasil.

Os detalhes das imagens – desde os entalhados no gesso aos que sucessivamente vão sendo adicionados, pela pintura e demais intervenções – vão tornando visíveis as características das Crianças que ali devem se apresentar. Baseando-se no que se sabe sobre a ibejada, o comprador ou compradora deve atentar a esses detalhes, para que na imagem escolhida esteja devidamente apresentada a sua Criança.

Em sucessivas etapas essas imagens vão se particularizando, tornam-se singulares. Nas lojas as imagens são etiquetadas, às vezes com informações que vão além dos preços, que lhes dão nomes próprios. Meninas com vestido e colares de conchas prateadas são identificadas como Mariazinha da Beira da Praia, meninos em pé ao lado de uma pequena cascata são Pedrinho da Cachoeira, meninas de vestido rosa são etiquetadas como Rosinha. Nas lojas de artigos religiosos, portanto, algumas imagens de erê já vão sendo nomeadas. O dono de uma loja disse-me que etiquetava as imagens com os nomes já conhecidos, porque às vezes tem algum comprador que “não é muito entendido” e precisa de ajuda. Há compradores que vão à procura de uma imagem sem saber muito bem de quem, o que pode ocorrer com alguém que não tem uma relação muito íntima com a entidade mas que, por algum motivo, deve ou quer lhe render alguma homenagem. Para os mais íntimos, deve-se levar em consideração tudo que se sabe sobre a entidade para escolher a imagem mais adequada.

Além dos elementos já entalhados no gesso, há a possibilidade de pequenas intervenções sobre as imagens, que as tornam ainda mais singulares. Em uma loja conversei com uma senhora que estava comprando uma imagem para sua Mariazinha da Praia. Como ela me disse, Mariazinha da Praia existem muitas, bem como são várias as imagens dela que encontramos pelas lojas; no entanto, a Mariazinha da Praia dela era única e igual a ela não existia outra, e isso deveria estar marcado na imagem. Ao saber do que sua Criança gosta, escolhe-se o que deve ser acrescentado à imagem; no caso dela, iria botar mais um brilha-nho, uma conchinha de verdade e alguns grãos de areia. Para ela, a imagem de sua Mariazinha era, como ela mesma disse, uma “bonequinha”, que precisava de enfeites e cuidados.

Vamos, então, percebendo as intervenções que vão caracterizando uma imagem, para que ela deixe de ser de erê e passe a ser de uma determinada Criança. O vendedor, ao expor as imagens em sua loja, já produz alguma distinção ao etiquetá-las com nomes, ressaltando as características que já estão presentes na imagem. Após a compra a imagem pode receber novos elementos que a tornam ainda mais singular, intervenções que só podem ser feitas por aqueles que já mantêm alguma intimidade com as entidades e sabem o que lhes agrada, e assim sabem como adicionar outros elementos para que sua Criança fique ainda mais presente naquela imagem; para que ali seja possível saber de onde ela vem, com o que gosta de brincar, com quais lugares e entidades mantém relação.

As intervenções são feitas como forma de singularizar as imagens, numa tentativa de tornar possível que uma imagem comum possa ser a apresentação de uma entidade tão querida e particular. Como disse anteriormente, há um repertório limitado de imagens e pelos altares-vitrines das lojas vemos que as imagens se repetem, e um mesmo modelo só vai mudando de cor: das roupas, dos cabelos e da pele. Os vendedores e gerentes afirmavam que não costumava haver muita diferença nos modelos comprados de um ano para outro, as imagens eram sempre as mesmas, às vezes encontravam alguma coisa diferente – imagens com pequenas aplicações, como aviamentos de babados, pedrarias, *glitter*. Percebemos, então, que além de limitado, o repertório das imagens parece ser estabilizado, ou seja, não sofreu modificações ao longo dos anos.

Ao pensar em referências que me ajudassem a descrever essas imagens sem recorrer às suas fotografias, vinha-me à cabeça uma revista que tive quando pequena, com várias bonecas de papel e suas roupinhas, que era um fascículo de uma dessas coleções à venda em bancas de jornal. Ao procurar na Internet por “bonecas de papel para vestir” vi que algumas realmente se assemelhavam às imagens de erê, sobretudo as que eram, ou imitavam ser, de publicações dos anos 1950 e 1960.

O estilo datado e anacrônico não é exclusivo das imagens das Crianças, as de malandro, por exemplo, evocariam a Lapa dos anos 1930 e os malandros que por lá circulavam com calças e paletó e sapatos brancos, de camisa listrada ou colorida e um chapéu sobre a cabeça (Rocha 2006). Poderíamos, portanto, pensar que o imaginário umbandista costuma fazer referência ao passado, aos tempos originários da própria religião que geralmente coincidem com os anos vividos, antes do desencarne, pelas entidades hoje cultuadas. Nas imagens, portanto, os tempos e lugares das Crianças se apresentam, numa infância, ao estilo dos anos 50 e 60, eternizada em meio à natureza.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na fábrica, Ângela dizia que não havia conflito entre sua religião e seu trabalho porque ali aquelas imagens eram apenas gesso. No centro, ouvi que a imagem, antes do banho de ervas e do risco da pomba, não tinha nenhum poder. Nesse sentido, a funcionária evangélica da fábrica e o dirigente do centro parecem concordar que as imagens não são essencialmente, desde sua fabricação, poderosas. Mas a partir dessa constatação, podemos seguir caminhos distintos. No caso de Ângela e demais funcionários da fábrica, as imagens não têm poder ali na fábrica e podem nem vir a ter, se considerarmos que, teoricamente, eles nem reconhecem ou legitimam as entidades ali representadas. Mas para aqueles que acreditam e cultuam esses santos e guias, a imagem pode não nascer poderosa, mas em determinado momento, a partir de algum ritual, ela se transforma.

Antes mesmo de chegar ao centro, antes de ser banhada e riscada, a imagem vai passando por lugares, pessoas, classificações e outros objetos que fazem parte desse processo de tornar-se poderosa. Nas lojas, as imagens já são classificadas como religiosas, assim como os CD, livros, velas, louças e demais coisas que compõem o estoque desses estabelecimentos. Vendedores as manuseiam, transportando-as entre prateleiras, montando as vitrines no início de setembro, expondo as imagens das Crianças e dos santos – Cosme, Damião e Doum – rodeadas por fios de conta, velas, balas, bolas coloridas. As imagens vão se particularizando, são nomeadas imagens de erê, recebem etiquetas com preços e até mesmo nomes.

Para que uma imagem deixe a loja, é preciso que alguém reconheça que ali pode ser visto alguém poderoso. Os devotos começam a procurar uma imagem de sua Criança, observando as cores das roupas e dos cabelos, os detalhes retratados, buscando, dentre um repertório não muito vasto, qual imagem mais se assemelha à sua ibejada. Ao deixar de ser uma imagem de erê para ser de uma ibejada, uma imagem ganha também outras coisas – conchas, brilhos, brinquedos, colares, roupinhas. Finalmente, no centro as ervas e a pomba consagram a imagem, que agora junta-se às outras, também poderosas, no congá.

Assim, entre o congá, a fábrica e a loja, pudemos acompanhar os processos que fazem uma imagem de ibejada. Tinta, etiquetas, ervas, água, calcário, vendedores, devotos, dirigentes; uma série de pessoas e coisas estão envolvidas no processo de tornar um objeto de gesso policromado em uma imagem de ibejada. Coisas e pessoas vão construindo a presença da Criança nessa materialidade que, ao longo de sua trajetória, assume contornos de arte, mercadoria, artigo religioso, objeto sagrado e poderoso, apresentação/representação das puras e alegres Crianças da umbanda.

A imagem não “nasce” feita e tampouco encerra seu processo de feitura ao tomar forma e coloração na fábrica ou ao receber uma etiqueta e um lugar na vitrine da loja ou ao ocupar um congá ou altar doméstico junto a outras imagens. O processo é contínuo e sucede-se em diversas etapas, envolvendo uma série de práticas e outras materialidades que vão ativando nas imagens o poder e a energia das Crianças.

BIBLIOGRAFIA

- BELTING, Hans, 2010, “Introdução”, in Hans Belting, *Semelhança e Presença: A História da Imagem antes da Era da Arte*. Rio de Janeiro: Ars Urbe, 1-18.
- BIRMAN, Patrícia, 1995, *Fazer Estilo Criando Gêneros: Possessão e Diferenças de Gênero em Terreiros de Umbanda e Candomblé no Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, EdUERJ.
- BOURDIEU, Pierre, 2002, “A ilusão biográfica”, in Janaína Amado e Marieta de Moraes Ferreira (orgs.), *Usos e Abusos da História Oral*. Rio de Janeiro: Editora FGV, 183-191.
- CAMPELO, Marilu, 1991, *Crianças no Céu, Anjinhos na Terra*. Rio de Janeiro: Universidade Federal do Rio de Janeiro, dissertação de mestrado em Sociologia e Antropologia.
- CAPONE, Stefania, 2011, “Divine children: the ibejis and the erês in Brazilian Candomblé”, in Philip Peek (org.), *Twins in African Cultures and the Diaspora: Double Trouble or Twice Blessed*. Bloomington, IN: Indiana University Press, 290-305.
- CAPPONI, Giovanna, 2017, “Deuses ou ciborgues? Uma análise multiespécies do conceito de assentamento no candomblé”, *Anais da VI Reunião de Antropologia da Ciência e Tecnologia*, São Paulo.
- CONDURU, Roberto, 2019, “Esse troço é arte? Religiões afro-brasileiras, cultura material e crítica”, *MODOS*, V (3): 98-114.
- DANTAS, Beatriz Góis, 1988, *Vovó Nagô e Papai Branco: Usos e Abusos da África no Brasil*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.
- DUARTE, Luiz F.D., 2006, “O sacrário original: pessoa, família e religiosidade”, *Religião e Sociedade*, 26 (2): 11-40.
- ENGELKE, Matthew, 2012, “Material religion”, in Robert A. Orsi. *The Cambridge Companion to Religious Studies*. Cambridge, MA: Cambridge University Press, 209-229.
- FREITAS, Morena B. M. de, 2021, *Coisas de Crianças: As Ibejadas da Umbanda*. Rio de Janeiro: Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, tese de doutorado em Antropologia Social.
- GOLDMAN, Marcio, 2012, “O dom e a iniciação revisitados: o dado e o feito em religiões de matriz africana no Brasil”, *Mana*, 18 (2): 269-288.
- GOMES, Lilian, 2017, *A Peregrinação das Coisas: Sobre Trajetórias de Ex-Votos, Imagens de Santos e Outros Objetos de Devoção*. Rio de Janeiro: Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro, tese de doutorado em Antropologia Social.
- KOPYTOFF, Igor, 1990, “The cultural biography of things: commoditization as process”, in Arjun Appadurai, *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge, MA: Cambridge University Press, 64-91.
- LÜHNING, Angela, 1993, “O mundo fantástico dos erês”, *Revista USP*, 18: 93-99.
- MAGGIE, Yvonne, 1986, “O medo do feitiço: verdades e mentiras sobre a repressão às religiões mediúnicas”, *Religião e Sociedade*, 13 (1): 72-86.
- MAGGIE, Yvonne, 2001 [1975], *Guerra de Orixás: Um Estudo de Ritual e Conflito*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.
- MARQUES, Lucas, 2018, “Fazendo orixás: sobre os modos de existência das coisas no candomblé”, *Religião e Sociedade*, 38 (2): 221-243.
- MARTINS, Ronaldo Luiz, 2009, *Mercadão de Madureira: Caminhos de Comércio*. Rio de Janeiro: Condomínio do Entrepósito Mercado do Rio de Janeiro.

- MENEZES, Renata de Castro, 2016, “Doces santos: sobre os saquinhos de Cosme e Damião”, in Edlaine Gomes e Paola Lins (orgs.), *Olhares sobre o Patrimônio Religioso – Rio de Janeiro*. Rio de Janeiro: Mar de Ideias, 1-23.
- MENEZES, Renata de Castro, Morena B.M. de FREITAS, e Lucas BÁRTOLO (orgs.), 2020, *Doces Santos: Devoções a Cosme e Damião*. Rio de Janeiro: Museu Nacional, série Livros Digitais, n.º 21.
- MEYER, Birgit, 2019, “Mediação e a gênese da presença: rumo a uma abordagem material da religião”, in Emerson Giumbelli, João Rickli e Rodrigo Toniol (orgs.), *Como as Coisas Importam: Uma Abordagem Material da Religião*. Porto Alegre, RS: Editora da UFRGS, 159-204.
- MOURÃO, Tadeu, 2012, *Encruzilhadas da Cultura: Imagens de Exu e Pombagira*. Rio de Janeiro: Aeroplano.
- NOTTEGHEM, Emile, 2012, “Frontières et franchissements: les objets du culte catholique en artification”, in Natalie Heinich e Roberta Shapiro (orgs.), *De l’artification: enquêtes sur le passage à l’art*. Paris: Editions EHESS, 47-62.
- RAMOS, Arthur, 2001 [1934], *O Negro Brasileiro*. Rio de Janeiro: Graphia.
- ROCHA, Gilmar, 2006, “‘Navalha não corta seda’: estética e performance no vestuário do malandro”, *Tempo [online]*, 10 (20): 121-142.
- RODRIGUES, Raimundo Nina, 2006 [1900], *O Animismo Fetichista dos Negros Baianos*. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional, Edições UFRJ.
- SANSI, Roger, 2013, “A vida oculta das pedras: historicidade e materialidade dos objetos no candomblé”, in José Reginaldo Gonçalves, Nina Bitar e Roberta Guimarães (orgs.), *A Alma das Coisas: Patrimônios, Materialidade e Ressonância*. Rio de Janeiro: Mauad X, Faperj, 105-122.
- SCHMITT, Jean-Claude, 2007, *O Corpo das Imagens: Ensaio sobre a Cultura Visual na Idade Média*. Bauru, SP: Editora da USC.
- SILVA, Vagner Gonçalves da, 2008, “Arte religiosa afro-brasileira: as múltiplas estéticas da devoção brasileira”, *Debates do NER*, 9 (13): 97-113.
- TYLOR, Edward B., 1871, *Primitive Culture*. Londres: John Murray.

Receção da versão original / Original version	2022/11/29
Aceitação / Accepted	2024/01/19
Pré-publicação online / Pre-published online	2025/02/10