



**Universidade do Estado do Rio de Janeiro**

Centro de Educação e Humanidades

Instituto de Artes

Mônica Maria Linhares Castrioto

**Artes de Exu**

**Intervenções artísticas e representações afro-brasileiras  
no Rio de Janeiro: *Tridente de NI e Exu dos Ventos***

Rio de Janeiro  
2010

Mônica Maria Linhares Castrioto

**Artes de Exu**

**Intervenções artísticas e representações afro-brasileiras  
no Rio de Janeiro: *Tridente de NI e Exu dos Ventos***



Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História e Crítica de Arte.

Orientador: Prof. Dr. Roberto Luís Torres Conduru

Rio de Janeiro  
2010

CATALOGAÇÃO NA FONTE  
UERJ / REDE SIRIUS / CEHB

C355 Castrioto, Mônica Maria Linhares.

Artes de Exu: intervenções artísticas e representações afro-brasileiras no Rio de Janeiro: Tridente de Ni e Exu dos Ventos / Mônica Maria Linhares Castrioto. – 2010.

118 f.; il.

Orientador: Roberto Luis Torres Conduru.

Dissertação (Mestrado) – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Centro de Educação e Humanidades, Instituto de Artes.

Bibliografia: f. 98-105.

1. Instalações (Arte) – Rio de Janeiro - Teses. 2. Crítica de arte – Teses. 3. Arte e sociedade – Teses. 4. Mitologia africana na arte – Teses. 5. Orixás na arte – Teses. I. Conduru, Roberto Luis Torres. II. Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Instituto de Artes. III. Título.

CDU 7.046

Autorizo, apenas para fins acadêmicos e científicos, a reprodução total ou parcial dessa dissertação.

---

Assinatura

---

Data

Mônica Maria Linhares Castrioto

**Artes de Exu**  
**Intervenções artísticas e representações afro-brasileiras**  
**no Rio de Janeiro: *Tridente de NI e Exu dos Ventos***

Dissertação apresentada, como requisito parcial para obtenção do título de Mestre, ao Programa de Pós-Graduação em Artes, da Universidade do Estado do Rio de Janeiro. Área de concentração: História e Crítica de Arte.

Aprovada em 22 de março de 2010

Banca examinadora:

---

Prof. Dr. Roberto Luís Torres Conduru (Orientador)  
Instituto de Artes da UERJ

---

Prof. Dr. Ricardo Gomes Lima  
Instituto de Artes da UERJ

---

Prof. Dr. Paulo Knauss de Mendonça  
Faculdade de História da UFF

Rio de Janeiro  
2010

## DEDICATÓRIA

A

minha família, querida...

base da minha vida...

e razão de tudo isso.

## AGRADECIMENTOS

Ao orientador Roberto Conduru pela sintonia, paciência e carinho.

Alexandre Vogler pelo *Tridente de NI*. Muito bom.

Mário Cravo Jr. pela baianidade, recepção e crédito dado à pesquisa.

Aos professores convidados da banca, Paulo Knauss e Ricardo Lima, que fizeram da qualificação um momento extremamente profícuo para o desenvolvimento da pesquisa.

A Vera Dias e à equipe do setor de Monumentos e Chafarizes da Fundação Parques e Jardins do Rio de Janeiro.

A pai Celso de Omolu e Junior de Odé pelo assento de Exu.

Ao compadre Aderbal Axogum e minha irmã Clarice.

A todos os informantes, comunidade do Bairro São João e da Ilha do Fundão.

Não poderia me esquecer de Jorge e Roberto (ilustríssimo torcedor do América), ambos da secretaria do PPGARTES que com tanta cordialidade foram parceiros nas burocracias e nos acordos tensos nesses dois anos. E também ao pessoal da biblioteca do 11º andar da UERJ – Bruno, Christina e Eliane.

Para Jeferson e Iara Góes pela calorosa acolhida, na Bahia, que me permitiu ter outro olhar sobre Salvador.

Para Nara, irmã, comadre, amiga querida, cúmplice que mesmo de longe foi uma grande incentivadora.

Professora de inglês querida, dona Maria.

Aos professores Marcos Varella, Eliane Mattozo e Isis Braga pela recomendação. Em especial a Anita Fizon pelo carinho e observações no projeto.

Minha fomo-de-mel, Virgínia, irmã, amiga do peito e poeta... Pelas leituras e suavização do texto.

Chiquinho, que fez o mestrado parecer um lugar possível, Marília pelas dicas e Mônica pelo excelente trabalho de revisão. Sem este último certamente haveria muitas vírgulas fora do lugar, inclusive o título. Grata pela “Arte de Exu”. São pessoas funfun, do algodão, que sempre clareiam as minhas águas turvas.

Maria José que me ajuda a desatar os nós e a definir as prioridades.

Ao padrinho Luis Henrique e ao pai Moacyr pela continuidade.

Ao meu pai Ricardo, mãe Olga e grande irmão Júnior por tudo e por quem são. Em especial a minha mãe, que mesmo durante as dificuldades está sempre ao meu lado.

Patrícia e Luana, as tias mais queridas lá em casa.

Ana Maria e vô Beto pela parceria e grande incentivo em todas as horas.

Rodrigo Sinoti por compartilhar a vida e a construção desse trabalho.

Miguelito, menino trovão, por compartilhar atenções.

Aos meus queridos avôs Luzinete e Álvaro, Lígia e Walter. E a todos os meus antepassados.

Minha mãe Oxum por permitir a travessia nesse rio.

A Ifá por cuidar de mim.

A Exu – Elegbara – por tudo.

*Laroyé!*

*Ao final*  
*É como se tivesse ouvido*  
*Ìyá, Ìyá Ng o jẹ Iya Nike*  
*E então tivesse sido devorada, digerida e vomitada.*  
*Eis-me aqui consubstancializada por Exu.*

## RESUMO

CASTRIOTO, Mônica Maria Linhares. *Artes de Exu: intervenções artísticas e representações afro-brasileiras no Rio de Janeiro: Tridente de NI e Exu dos Ventos*. 2010. 118 f. Dissertação (Mestrado em Arte e Cultura Contemporânea) – Instituto de Artes, Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2010.

Artes de Exu trata os objetos de arte não só pelos aspectos artísticos e sociológicos, mas também pelos aspectos que ligam as obras a Exu, além do enunciado. Como coisa contida na concepção, na execução e imbricada na própria história da obra. As obras escolhidas são: *Tridente de NI* (2006) de Alexandre Vogler e *Exu dos Ventos* (1992), de Mario Cravo Júnior. As obras contêm conflitos que envolvem a mídia, religiosos e políticos. A partir de pesquisas etnográficas é feita uma análise dos olhares que se cruzam na construção dos sentidos na disputa pelo espaço simbólico, considerando ainda o trânsito percorrido pelas obras entre a oficina, o espaço de exposição e a rua. Pertence ainda ao corpo das análises as referências na mídia impressa, forma de veiculação das imagens, apropriações e discursos. As artes de Exu se evidenciam no desenrolar dessas tramas, conforme os objetos artísticos oferecem um lugar para pensar na conciliação entre diferentes: entre a cruz e o tridente, entre Cristo e Exu e entre cristãos e religiões de matriz africana.

Palavras-chave: Arte afro-brasileira. Instalações (Arte) - Rio de Janeiro. Arte e sociedade. Arte e religião.

## ABSTRACT

Artes de Exu deals with art objects not only by its artistic and sociological aspects, but also by the aspects that connect these works to the divinity Exu. As if something is contained in the conception, execution and within the history of these works. The chosen objects are: Alexandre Vogler's *Tridente de NI* (2006) and Mario Cravo Junior's *Exu dos Ventos* (1992). These works brought conflicts involving press, religion and politics. From ethnographic researches it's built an analysis of the different meanings that have been crossed in the construction of senses that struggle for the symbolic space, also considering the movement between street and gallery, performed by these works. It's also present in Artes de Exu the references collected from the printed press, the image circulation, appropriations and discourses. Some "works of Exu" appear themselves in the upbringing of these conflicts, as the referred art objects offer the condition to think about the conciliation between different aspects such as: the cross and the trident, Christ and Exu and Christians and African related religions.

Keywords: Afro-Brazilian art. Installation art in Rio de Janeiro. Art and society. Art and religion.

## LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1 - Foto da reportagem “Entre a cruz e o tridente” .....	21
Figura 2 - Dirigível <i>Olho Grande</i> , 2002 .....	24
Figura 3 - <i>Fé em Deus / Fé em Diabo</i> , 2001.....	26
Figura 4 - <i>Trabalho pra Maria Padilha, Rainha da Encruzilhada</i> .....	28
Figura 5 - Detalhe <i>Macumbanonsite - Trabalho pra Maria Padilha</i> .....	29
Figura 6 - Alexandre Vogler estudando o “plano C”.....	31
Figura 7 - Mirante do Cruzeiro e o <i>Tridente</i> .....	43
Figura 8 - Fonte de Netuno na Plaza de Canovas. Foto Marcelo Teson, 2006.....	44
Figura 9 - Montagem da escultura <i>Exu dos Ventos</i> , 1998 .....	53
Figura 10 - <i>Cristo atado na Coluna</i> , Francisco Chagas.....	55
Figura 11 - <i>Senhor Morto</i> , Francisco Chagas.....	55
Figura 12 - <i>Exu a Villa Lobos</i> . Bahia .....	57
Figura 13 - <i>Cabeça de Candomblé</i> , 1952.....	58
Figura 14 - <i>Cabeça de Exu</i> , 1956 .....	58
Figura 15 - <i>Exu mola de Jeep</i> , 1958.....	59
Figura 16 - <i>Cristo Baiano</i> , 1955.....	60
Figura 17 - <i>Cruz caída</i> , 2009.....	61
Figura 18 - Sede da Fecomércio, Bahia.....	62
Figura 19 - Montagem de <i>Exu</i> , 1992 .....	63
Figura 20 - Vista aérea, <i>Exu dos Ventos</i> .....	74
Figura 21 - Foto da base da escultura <i>Exu dos Ventos</i> , 2009 .....	75
Figura 22 - Inauguração da obra, 2000.....	81
Figura 23 - Escultura <i>Exu dos Ventos</i> , 2009.....	83
Figura 24 - Foto da retirada de parte da escultura pela FJP, 2005 .....	84
Figura 25 - Parte superior da escultura <i>Exu dos Ventos</i> acorrentada à cruz, 2009.....	85
Figura 26 - <i>Cristo em ascensão</i> e <i>Cristo amarrado</i> , 1987 .....	87
Figura 27 - <i>Exu</i> , Cravo Junior, 2009 .....	88
Figura 28 - Fotos Cravo Neto. Catálogo Espaço Cravo, 1998 .....	89
Figura 29 - Esculturas do Espaço Cravo, 2009 .....	91
Figura 30 - O artista e seu Exu assentado.....	92

## SUMÁRIO

INTRODUÇÃO .....	11
<b>1 ENTRE A CRUZ E O TRIDENTE .....</b>	<b>21</b>
1.1 <b>Tridente: uma descrição densa .....</b>	<b>22</b>
1.2 <b>O Artista.....</b>	<b>24</b>
1.3 <b>A Obra.....</b>	<b>30</b>
1.4 <b>A Cidade.....</b>	<b>33</b>
1.5 <b>Etnografia .....</b>	<b>35</b>
1.6 <b>O Cruzeiro .....</b>	<b>42</b>
1.7 <b>Tridente.....</b>	<b>44</b>
1.8 <b>Entre Exu, Netuno ou Diabo .....</b>	<b>49</b>
1.9 <b>Observações finais.....</b>	<b>51</b>
<b>2 O GIGANTE DA ENCRUZILHADA .....</b>	<b>53</b>
2.1 <b>Cristos crucificados, Exus e Mário Cravo Júnior .....</b>	<b>54</b>
2.2 <b><i>Exu dos Ventos</i> parte do <i>Sinal da Cruz</i>.....</b>	<b>62</b>
2.3 <b>A encomenda de Exu e a Cidade Maravilhosa: conciliações e conflitos políticos .....</b>	<b>65</b>
2.4 <b>Polêmica de <i>Exu dos Ventos</i> na mídia .....</b>	<b>69</b>
2.5 <b>Os olhares sobre <i>Exu dos Ventos</i> no Rio de Janeiro .....</b>	<b>74</b>
2.6 <b>Imagem assento .....</b>	<b>80</b>
2.7 <b>Exu “perde a cabeça” .....</b>	<b>83</b>
2.8 <b>Cruz, Cristos e Exu .....</b>	<b>87</b>
2.9 <b>Conciliações .....</b>	<b>92</b>
<b>3 CONCLUSÃO .....</b>	<b>95</b>
<b>REFERÊNCIAS .....</b>	<b>98</b>
<b>ANEXO A – Itá .....</b>	<b>106</b>
<b>ANEXO B – Reportagens.....</b>	<b>109</b>
<b>ANEXO C – Capa e contracapa.....</b>	<b>117</b>

## INTRODUÇÃO

Cerca de treze anos atrás eu estava a caminho do hospital, em Copacabana; ia visitar meu avô quando um mendigo na rua me parou. Era um dia em que estava excepcionalmente calma, e assim, parei para ouvir. O homem trazia na mão folhetinhos de santos católicos. Apesar de sua condição, o sujeito tinha uma aparência simpática. Perguntou o meu nome e respondi. Disse que era muito bonito. Em seguida perguntou o dia do meu aniversário e respondi. Disse que era uma data muito bonita. Olhou-me longamente, segurou na minha mão e disse que havia gostado muito de mim. Disse ainda que a partir daquele dia ele passaria a cuidar de mim. Que eu não me preocupasse com mais nada e que a partir dali os meus problemas eram dele. Deu-me dois folhetinhos: um de Santo Antônio e outro de Nossa Senhora e se despediu. Segui meu caminho e logo que encontrei com meu namorado (atual marido) – disse: “– Hoje eu encontrei Exu.”

Tempos depois, o ônibus em que estava foi assaltado; daquela vez, eu não reagi. O celular foi, mas a carteira com os santinhos que eu ganhei do mendigo-Exu ficou. E fiquei olhando aqueles santos, lembrando...

Naquela época, haviam começado as minhas primeiras incursões na Umbanda e, posteriormente, no Candomblé. Lembrando agora, essa história me parece um pouco pueril. Ainda assim, penso que guarda um pouco dessa aura do imaginário popular sobre Exu. Não o de demônio, diabo ou o que o valha, mas uma figura do povo que habita a rua com seus disfarces. Irônico, brincalhão e ambíguo. Figura controversa, eu sei. Mas naquela época, eu começava a descobrir esse orixá e acabei guardando em algum lugar da memória essa história que surgiu quando pensava em como escrever esta introdução.

Lembro-me da primeira vez que fui consultar os búzios. Trocando em miúdos, me aconselharam a “despachar Exu porque ele atrapalha”. Não entendi muito bem e partir dali fiquei tentando entender Exu. Já havia visto algumas giras de Exu em Umbanda e ficava meio intrigada com aquela coisa muito galhofeira. Na casa de Candomblé que começava a freqüentar, ouvia muito que não se iniciava uma pessoa para Exu: “porque era muito difícil”, diziam.

Se não me engano, em 2000, na festa de 30 anos de iniciação da Iyalorixá da casa, vieram muitos convidados – pessoas antigas do santo. Até que num momento do xirê, Exu

incorporou num homem que lá estava. Vestiram Exu com um tipo de abadá (roupa masculina) e um gorro, todo roxo, parecendo àquelas roupas tradicionais iorubás (abadás compridos, bem estampados). Fiquei encantada. Era o auge da controvérsia de tudo que havia ouvido sobre Exu. E, a partir dali, observei atentamente algumas mudanças nessa relação de Exu, mesmo com os praticantes da religião. Muita coisa também foi publicada de lá pra cá. Reginaldo Prandi (2005, p. 67-100) e Stefania Capone (2004, p. 53-88) falam dessa mudança. Depois, vim a conhecer pessoas iniciadas para Exu, também conheci pessoas de Exu iniciadas para outros orixás. Mas sempre sem haver um consenso acerca desse orixá.

Em 2002, numa cerimônia para saber meu orixá, logo depois de sair o odu,<sup>1</sup> a primeira pergunta que fizeram era se eu era filha de Exu. Naquele momento torci o nariz. Hoje acho graça dessas coisas, pois penso que é o orixá mais interativo. Sempre nas encruzilhadas indicando caminhos, avisando do perigo, com senso de humor ímpar. Foi isso que vi quando li o material do *Tridente de NI* publicado no ensaio de artista da revista *Concinnitas 10*, quando surgiu a idéia deste trabalho.

Assim sendo, este “Artes de Exu” pretende tratar objetos de arte não só pelos seus aspectos artísticos ou sociológicos, muito também pelos aspectos que ligam as obras a Exu, para além do enunciado. Como coisa contida na concepção, na execução e imbricada na própria história da obra.

Os objetos escolhidos são o *Tridente de NI* (2006) de Alexandre Vogler e *Exu dos Ventos* (1992), de Mário Cravo Junior. São obras que de alguma forma têm em suas histórias, conflitos que envolvem a mídia, religiosos e políticos. Nesse sentido foram analisados conteúdos da mídia e a forma de veiculação das imagens, apropriações e discursos. Algumas artes de Exu vão se evidenciando no desenrolar dessas tramas, conforme os objetos artísticos são introduzidos na cidade, tendo os conflitos como produto.

As características de Exu vão se moldando na medida em que as relações entre política e arte desenvolvem alianças. No caso do *Tridente de NI*, o poder público propõe o projeto de oficinas de arte pública na Cidade, mas não sustenta de maneira satisfatória a aliança feita com artistas. Após algumas tentativas de adaptação do projeto e muito “jogo de cintura” no fazer artístico, a inscrição a cal na encosta se transforma: de uma crítica a cooptação e consumo – com o dizer I♥NI; para cooptação e consumo por parte da mídia e religiosos, por

---

<sup>1</sup> “Odu, espécie de signo iorubá que compõe o sistema divinatório de Ifá. São 256 odus. Cada um contém um conjunto de parábolas que versam sobre como cada ser vivo ou mitológico se comportou diante das situações e quais os resultados de suas ações. Durante a consulta tanto ao jogo de búzios quanto ao de Ifá, o odu surge como resposta às indagações.” (BENISTE, 2000, p. 13). Pela tradição do oráculo de Ifá cada pessoa nasce sob a regência de um odu, o qual é revelado diante de cerimônias específicas.

conta do enorme tridente atrás do Mirante do Cruzeiro no Centro de Nova Iguaçu. A essas análises será dedicado o “Capítulo I – Entre a cruz e o tridente”.

Já em *Exu dos Ventos*, a aliança ganha ares periclitantes quando o grupo empresarial baiano – dono da empresa responsável pelo pedágio da Linha Amarela – juntamente com o prefeito, Luiz Paulo Conde, resolvem oferecer ao Rio de Janeiro, escultura de renomado artista baiano Mario Cravo Junior. A escultura representa Exu. As análises sobre *Exu dos Ventos* serão tratadas no “Capítulo II – O gigante da encruzilhada”.

Além do mais, o cenário político carioca vinha numa grande disputa por votos nas comunidades confessionais, conforme nos aponta Maria das Dores Campos Machado (2006, p. 28).

Quarto estado em população evangélica do Brasil, o Rio de Janeiro se destacou no processo eleitoral de 1998 por eleger o governador, a vice-governadora, nove deputados estaduais e dez deputados federais dessa tradição religiosa. E mais, tanto no plano regional quanto federal, verificou-se o crescimento da participação dos pentecostais e neopentecostais nos cargos públicos. [...] a comunidade evangélica, na ocasião do pleito, representava 21% do eleitorado da capital do estado.

Assim, a mídia se torna palco e estratégia de disputas simbólicas na cidade do Rio de Janeiro entre políticos, religiosos e artistas. Embora Mário Cravo não se aproprie do material midiático sobre *Exu dos Ventos*, como foi feito por Alexandre Vogler, o que se observou ao longo da pesquisa foi que quanto maior a repercussão na mídia, quanto maior a aura de polêmica, maior o alcance da imagem ao grande público. Além da divulgação do nome do artista.

Os objetos artísticos aqui estudados contêm referências diretas e indiretas às tradições religiosas afro-brasileiras. E a questão que me coloco é saber qual a importância dessas obras. Como diferentes grupos sociais se relacionam com a inserção dessas obras no acervo da cidade, significando e demarcando simbolicamente o espaço? O que está em jogo quando os objetos de arte transpõem o espaço da oficina, da galeria, do mundo da arte, para o espaço urbano?

Exu surge como eixo narrativo que perpassa a temática das obras. É o elemento catalisador do conflito pela própria definição ou indefinição de suas propriedades no senso comum. As tentativas de censura às obras podem ser classificadas de iconoclastas, em que o medo da imagem envolve a idéia de consubstancialidade (SALGADO, 2008, p. 47.) – a divindade incorporada à matéria – provocando idolatria em oposição à simbolização da figura.

Existem outros estudos acerca da imaginária urbana e de disputas simbólicas, principalmente quando essa imaginária envolve ícones afro-brasileiros. Roger Sansi (2007)

faz estudo de caso dos ataques iconoclastas às esculturas *Orixás*, de Tatti Moreno, instaladas no Dique do Tororó, em Salvador (BA).

No *Monumento a Zumbi*, Mariza de Carvalho Soares (1999) busca a história desde o planejamento, passando por alianças políticas entre o movimento negro e governo do Estado. Em seguida analisa como a homenagem se converte em monumento na medida em que lentamente o grupo social homenageado se apropria espaço simbólico da cidade. Em relação ao mesmo monumento, Roberto Conduru (2007) observa que apesar de ter se tornado local de celebrações e protestos relativos aos afro-brasileiros, isso não o protege contra atos de vandalismo durante o ano, chegando a ser inclusive cercado, no período do carnaval. Analisa também os processos de apropriação artística operados por Darcy Ribeiro e João Filgueiras Lima ao propor a cópia de uma escultura em bronze do Benin como representação de Zumbi dos Palmares.

Em artigo, Fábio Macedo Velame (2009) propõe uma crítica à apropriação e agenciamento do patrimônio afro-brasileiro, contrapondo o “olhar cosmológico” do povo-de-santo sobre a natureza ao modo como é agenciado, mutilado, deturpado e substituído pelo conceito de paisagem presente nos espaços públicos com temáticas afro-brasileiras na cidade de Salvador. Se a obra de arte não passa pelos ritos de apropriação e consubstancialização do sagrado, não vira objeto de culto. O que coloca certa distância entre as esculturas públicas dos orixás e os objetos de culto do povo-de-santo. Segundo o autor, no caso de Salvador, o patrocínio das esculturas afro-brasileiras em local público se deve mais pelo setor turístico do que pelo religioso.

Vale a pena citar os ataques ao grupo escultórico, também de Tatti Moreno em Brasília, semelhantes aos do Dique do Tororó, instaladas às margens do Lago Paranoá – ou Prainha dos Orixás como ficou conhecido. Acontecia no entorno a tradicional festa da virada do ano com homenagens à Iemanjá organizada pelos terreiros, desde 1963. A praça ganhou, em 1992, as imagens. Em 2002, os ataques tiveram início com o desaparecimento do orixá Nanã. Dias depois, foi localizada em um lixão. A escultura de Oxóssi desapareceu completamente. Depois disso, ocorreram sucessivos apedrejamentos das imagens até que, em 2005, uma Iemanjá apareceu incendiada. O local virou palco de manifestações contra a intolerância religiosa e, em 2009, as esculturas foram restauradas e a praça reinaugurada.

Situação semelhante ocorreu em Belo Horizonte. Em 1982, a pedido dos umbandistas, a prefeitura inaugurou uma estátua de Iemanjá, numa praça na orla da Lagoa da Pampulha. No local acontecia, desde 1957, a Festa de Iemanjá organizada pela Federação Espírita de Umbandistas do Estado de Minas Gerais. Durante as comemorações eram feitos rituais de

purificação da estátua, que segundo Nelson Mateus Nogueira, presidente da mesma federação, “nos fazia lembrar a Lavagem do Bonfim, na Bahia” (NETO, 2006, p. 3) Apesar de a festa ter se incorporado ao cotidiano da cidade isso não impediu que a escultura sofresse atos de vandalismo. Como resultado a escultura recebeu um projeto de reforma que a deslocou 20 metros para dentro d’água, em local inacessível, além da instalação, em 2006, do *Portal de Iemanjá*,<sup>2</sup> feito pelo artista mineiro Jorge dos Anjos. Talvez as motivações desse portal passem por uma maneira inteligente de salvaguardar a distância com a escultura, mantendo a referência no local, permitindo a continuidade dos ritos de purificação.

São pesquisas e situações de arte que lidam com a recepção da imaginária afro-brasileira por diferentes setores da sociedade com motivações distintas. Nesse sentido, inicialmente a pesquisa descobriu um caminho mais sociológico buscando esclarecer esse encontro entre a obra e o observador. Isso, a princípio, me incomodou um pouco. Fiquei com uma cobrança interior de ter que dar conta de uma análise crítica dos aspectos artísticos e formais, não só sociológicos. O que atrapalhou um pouco o adensamento das questões e a escolha dos pressupostos teóricos, principalmente do segundo capítulo (que trata de *Exu dos Ventos*), dadas as especificidades complexas coletadas no trabalho de etnografia.

Essa opção pela etnografia aconteceu não só pelos caminhos percorridos durante o mestrado, por uma orientação bem sucedida, mas também pela demanda dos objetos escolhidos. Acho que foi uma escolha absolutamente feliz por toda afinidade sentida com o aspecto didático como os textos em antropologia se desenvolvem. Isso me ajudou bastante na estruturação do capítulo dedicado ao *Tridente de NI*.

Quando comecei a escrever o segundo capítulo, do *Exu dos Ventos*, contava com a experiência do primeiro capítulo e com os conselhos da qualificação. Ainda assim tentei seguir um caminho diferente, mesmo porque apesar das aproximações entre as duas obras, existem aspectos muito peculiares a cada uma delas e também a cada artista. Senti necessidade de atender a essas questões, além buscar uma análise formal sobre a construção temática contida na obra de Mário Cravo Junior. Escolhi também colocar um pouco de minha experiência com a Literatura de Ifá. Nesse sentido, o segundo capítulo conta com um mito de gênese, sobre a criação de Exu, que a meu ver explica muito bem a natureza desse orixá. É dessa natureza que me aproprio como fio condutor na leitura do processo artístico.

---

<sup>2</sup> O *Portal de Iemanjá* é uma escultura composta de recortes em chapa de aço, com os símbolos religiosos geometrizados, nas dimensões 600x500x20cm, instalado na beira da Lagoa da Pampulha, em frente à escultura de Iemanjá, conforme CONDURU, 2007, p. 76-77.

O título do trabalho “Artes de Exu” lida com essa tensão de uma arte que representa efetivamente Exu e, ao mesmo tempo, reconhece as artes que vêm carregadas de aspectos circunstanciais, que descrevem as artimanhas desse personagem. A ambigüidade e o conflito são apenas o começo. Existe muito mais de Exu nessas obras de arte do que a mera atitude contemplativa pode revelar. Apesar desse tremendo ímpeto de querer dar conta no panorama intelectual dos problemas fundamentais que vão se descortinando, alguns pontos ainda permanecem obscuros.

Como “etnógrafa de primeira viagem” não poderia deixar de me ver em alguns momentos entre a cruz e o tridente, diante de algumas armadilhas e até por cair nelas. Nesse sentido lidei de maneira demasiadamente crédula com os dados coletados dos meus informantes. No decorrer da pesquisa alguns dados não se confirmaram. Tudo bem, lugar comum advertido pelo orientador o tempo todo. Como consequência foi preciso rever a metodologia do trabalho. Afinal essa pesquisa não representa um “tribunal da verdade” e precisei ter isso bem claro ao procurar um caminho para compor as análises sobre os dados coletados, sendo eles verídicos ou não.

Voltei-me então ao texto de Clifford Geertz: “A interpretação das culturas”. Ao debater a prática da antropologia, por uma teoria interpretativa da cultura, cita Max Weber em que “o homem é um animal amarrado a teias de significados que ele mesmo teceu, assumo a cultura como sendo essas teias e a sua análise” (p. 15). Geertz toma emprestado ainda o exemplo de Gilbert Ryle sobre piscadelas no olho direito, e, laboriosamente, diferencia a piscadela involuntária proveniente de tique nervoso de uma piscadela conspiratória. Embora aparentemente as duas sejam idênticas, o piscador-conspirador está se comunicando de uma forma precisa e especial enquanto o primeiro apenas contrai um músculo involuntariamente. Os desdobramentos dessas piscadelas e as outras possibilidades de piscadelas é que compõem a *descrição densa* das complexidades possíveis. E conclui:

O que chamamos de nossos dados são realmente nossa própria construção das construções de outras pessoas, do que elas e seus compatriotas se propõem – está obscurecido, pois a maior parte do que precisamos para compreender um acontecimento particular, um ritual, um costume, uma idéia, ou o que quer que seja está insinuado como informação de fundo antes da coisa em si mesma ser examinada diretamente. [...] Nada há de errado nisso e, de certa forma, é inevitável. Todavia, isso leva à visão da pesquisa antropológica como uma atividade mais observadora e menos interpretativa do que ela realmente é. Bem no fundo da base fatural, a rocha dura, se é que existe uma, de todo empreendimento, nós já estamos explicando e, o que é pior, explicando explicações. Piscadelas de piscadelas de piscadelas... (GEERTZ, 1978, p. 19)

E como foi bem observado na orientação da pesquisa, nos dois casos tanto no *Tridente de NI* quanto no *Exu dos Ventos* não houve uma relação direta minha com nenhuma das duas obras. No *Tridente*, lembro-me que na época olhei alguma coisa nos jornais corriqueiramente

mais por conhecer o Alexandre do que por ser estudante de arte ou por afinidade religiosa. E, como a intervenção se apagou, lidei apenas com a memória do evento através de relatos e fotos, sem nem mesmo ter a oportunidade ver esses registros na galeria.

Com o *Exu dos Ventos* a mesma coisa, embora o tenha visto algumas vezes, já que estudava no Fundão na época e a escultura ficava no trajeto. Eu a observava da janela do ônibus, o que não significou muita coisa, pois a escultura em pouco tempo se quebrou e só restou a metade dela no local. Logo, as análises que faço das obras partem da memória das pessoas que de alguma forma se relacionaram mais efetivamente com elas. É desta maneira que enfrento as estruturas conceituais para apreender, estruturar a pesquisa de campo, entrevistar os informantes, fazer deduções, para poder construir uma leitura não só das obras enquanto objetos de arte, mas também os comportamentos que estão em jogo.

O que torna o *Tridente de NI* e o *Exu dos Ventos* tão singulares são os sincretismos de Exu e os discursos contrários que se dão abertamente nas páginas dos jornais, não ataques velados e anônimos. Os opositores chamam Exu de demônio e nesse ponto embasam seus argumentos. Fico pensando em que termos se dariam as manchetes caso as esculturas representassem Oxalá – que é sincretizado com Jesus Cristo? Ou mesmo Iemanjá, cuja festa na praia recentemente ganhou dia específico no calendário da cidade do Rio de Janeiro.

Importante salientar que existe processo movido pelo Ministério Público Federal (POMPEU, 2005) contra publicação neopentecostal intitulada “Orixás, caboclos e guias: anjos ou demônios?” que resultou na proibição da venda do livro no Brasil, em novembro de 2005. A obra é “impregnada de afirmativas preconceituosas e discriminatórias desferidas contra outras formas de manifestações religiosas e credos, em especial aos cultos afro-brasileiros”, afirmam os procuradores da República, autores da ação. Ainda assim é possível acessar o conteúdo do livro em diversos sites ou adquiri-lo em sebos; todos anunciando na Internet.

Entretanto, não nos propusemos a fazer levantamento historiográfico ou coletar as várias formas de significação religiosa ou sincréticas de Exu. Porém, algumas considerações se fazem necessárias para melhor compor as análises.

Pierre Verger inicia seu capítulo “*Esu Elegbara, Legba*” (VERGER, 2000) relatando a dificuldade de apreensão e definição coerente deste orixá, enumerando rapidamente suas principais características: mensageiro dos outros orixás, tanto que nada pode ser feito sem ele; guardião dos templos, casas e cidades; portador da cólera dos orixás e das pessoas; de caráter suscetível, violento, irascível, astucioso, grosseiro, vaidoso e indecente.

Descreve Exu como o mais humano dos orixás, pois apesar de gostar de provocar acidentes e calamidades públicas e privadas, desencadeando brigas, dissensões e mal-entendidos, sendo o companheiro oculto das pessoas, levando-as a fazer coisas insensatas, atiçando maus instintos, tem igualmente seu lado bom. Não é completamente bom nem completamente mau. Tem suas qualidades e seus defeitos. É também fiel mensageiro dos que lhe fazem oferendas e responsável pela revelação da arte da adivinhação aos homens.

Pierre Verger nos fala, ainda, que os primeiros missionários ao chegarem à África e encontrarem esse conjunto ambíguo de signos e representações em Exu, logo o associaram ao Diabo, fazendo deste orixá símbolo de tudo que é maldade, perversidade, abjeção e ódio, em oposição à bondade, pureza, elevação e amor a Deus. Vale ressaltar nessa atitude um mecanismo sincrético utilizado como medida de cooptação. Ao associar Exu ao Diabo, dentro de uma lógica maniqueísta, o objetivo é minar a identificação das pessoas com aquela divindade, tornando mais fácil a conversão e o apagamento de referências anteriores. Basta lembrar que a conversão dos negros africanos figurava entre os motivos evocados no século XVI para legitimar e justificar a escravidão.

Para Kabenguele Munanga (2000, p. 104) “Exu reúne em si todos os elementos de uma metáfora expressiva que simboliza a cultura negra em situação hostil”. Justifica a utilização de símbolos antagônicos na representação de Exu ainda na época da escravidão como contestação de uma estrutura da desigualdade. Encontram os negros nessa divindade, o mais importante aliado na luta contra seus algozes. Daí a necessidade de traduzir um caráter sinistro e cruel – um justiceiro – posto à frente das iniquidades.

Reginaldo Prandi (2005), ao falar de Exu, destaca a adaptação dos negros aos valores católicos, estranhos à lógica africana, durante o século XIX. De como o sincretismo e as noções de bem e mal tornaram similar Oxalá e Jesus Cristo, empurrando Exu para o diabo, sob um código de ética que transformou os tabus iorubá, fon e banto em pecado e vestiu os orixás com as virtudes cristãs, cobrindo e substituindo o falo de Exu pelo tridente. Prandi analisa ainda de que forma o Exu orixá foi apropriado para umbanda e quimbanda, disseminando a imagem de Exu-diabo no mercado de soluções mágicas.

No “Capítulo I – Entre a cruz e o tridente”, dedicado ao *Tridente de NI*, serão revistas as estratégias midiáticas utilizadas por Alexandre Vogler em outros trabalhos de sua autoria e em que medida a sua obra se relaciona com questões afro-brasileiras. Além de outras possibilidades de sentido que circunscrevem o tridente enquanto símbolo – Jean Chevalier, 1996, Juan Eduardo Cirlot, 1984, Pierre Grimal, 2000, Hendrik Willem Van Loon, 1981. Através de uma etnografia, analisar os olhares que se cruzam e motivam as ações entre os

indivíduos de Nova Iguaçu em relação ao Mirante do Cruzeiro – Gilberto Velho, 2007 e 2008, Myriam Lins de Barros, 2003, Georg Simmel, 1903, e Roger Sansi, 2007. Outro ponto importante será a análise do fenômeno da *pseudomorfose* através do confronto das interpretações do conteúdo da imagem do tridente em diferentes contextos – Yve-Alain Bois, 2006. Ao final, esperamos entender de que maneira o impacto desse fenômeno aciona redes sociais distintas e modifica a relação da comunidade com o território urbano – Paulo Knauss, 1999 e Mariza Soares, 1999.

No “Capítulo II – O gigante da encruzilhada”, dedicado a *Exu dos Ventos*, como apoio à compreensão das características de Exu que pretendo elencar, foi utilizado um mito de gênese, na tradução de Juana Elbein dos Santos (2002, p. 133), pertencente à literatura e aos versos de Ifá.<sup>3</sup> Em todo o processo de apresentação da temática entre Cristo e Exu de Mário Cravo Junior foram utilizados os escritos publicados do artista – Cravo Jr., 1998, 2001, 2002 e 2006 –, a entrevista concedida em 22/9/2009, além entender a relação da obra de Mário Cravo com o universo afro-brasileiro e no modernismo – Roberto Conduru, 2007, Marta Heloísa Leuba Salum, 2000, e Stella Teixeira de Barros e Ivo Mesquita, 1985.

Para perceber como o deslocamento da escultura da galeria ao espaço público modifica a forma de contemplação da presença cênica de *Exu dos Ventos* – Rosalind E. Krauss, 2007 e Benjamin H. D. Buchloh, 2000. Analisar essa inserção em novo lugar (na Linha Amarela, no Rio de Janeiro) adquirindo forma e função social, na disputa do espaço simbólico além de avaliar a dinâmica do olhar na narrativa do poder de centro – Paulo Knauss, 1999 e 2006, Gilberto Velho, 2007 e 2008. Foram analisadas ainda as reportagens da época, publicadas em meio impresso e arquivadas em sites na internet.

Para compreender a *dinâmica do olhar* que está em jogo no *Exu dos Ventos* – especificamente na estrutura narrativa da Linha Amarela – é preciso considerar a interação do observador com a obra e com sua orientação espacial. Paulo Knauss afirma, em “Olhares sobre a cidade: as formas da imaginária urbana”, (KNAUSS, 2001, p. 10) que os aspectos formais escultóricos podem ser abordados a partir de sua relação com a forma urbana, organizando a construção dos olhares sobre a cidade, dando sentido à imagem escultórica que se define como imagem urbana.

---

<sup>3</sup> Ifá (Orúnmilá) é a divindade da sabedoria e do desenvolvimento intelectual. Kólá Abimbólá se refere a ele em “Sacred Text Yorùbá Religion”; conta que Ifá viveu por longos anos e visitou muitas partes do mundo coletando histórias de problemas vividos pela humanidade e soluções encontradas, de onde criou o sistema divinatório composto por 256 odus, também conhecido como literatura de Ifá. Cada odu contém aproximadamente 800 histórias conhecidas como *Itan* ou *ese Ifá*. (KÓLÁ, 2006, p. 119)

Knauss (2001) parte da prerrogativa de centralismo, em que o *poder de centro* pode se desenvolver na escultura tanto em relação de posição na malha urbana como em relação da posição observadora. Nesse sentido, *Exu dos Ventos*, na Linha Amarela, vai recusar o poder do centro conferido pela localização central não só em relação às avenidas da Linha Amarela e Linha Vermelha, mas também em relação à planta do entorno onde está instalado. Outra característica passa pela sua posição viária, percebida do ponto de vista do veículo em velocidade, somando ao olhar mais um dinamismo sensível, potencializando suas características cinéticas.

Em anexo está o mito da gênese de Exu; composto por cinco personagens: Olodumare, Oxalá, Orunmilá, Yebíírú e Exu. Kóla Abimbola (2006) descreve esses personagens – Olodumare, Oxalá, Orunmilá e Exu – como sendo os quatro pilares da criação. De alguma forma, esses quatro participam dos 256 odus da literatura de Ifá. Olodumare seria a fonte de força que compõe o todo. Orunmilá, a inteligência de estruturação. Oxalá o artesão, o ímpeto criador, fazedor dos seres humanos. Exu, o princípio dinâmico, o elemento de ligação que faz com que a potência possa se transformar em movimento; o movimento em saber; e o saber em obra.

Embora Olodumare seja a mais alta divindade, ele não transgride as regras do mundo. Muitas vezes, na literatura de Ifá, Olodumare ou Olofim aparece consultando Orunmilá ou orientando os orixás nos assuntos do mundo, dentro da estrutura de que foi mentor. Exu, entretanto, como princípio dinâmico, é aquele que vai a todos os lugares, e tem a necessidade de não se prender a regras, de não ter interditos no seu caminhar. No mito que transcrevo neste trabalho, em determinado momento, diz que Exu ficou mais forte e mais difícil que seus criadores. Bruno Reinhardt em sua dissertação dá um parecer interessante sobre a mesma história:

O mito parece figurar em Exu um poder levado às últimas conseqüências, à antissocialidade, e mesmo à autodestruição. Por outro lado, essa fonte “natural” de poder passa a ser canalizada graças ao estabelecimento de uma aliança, que socializa e codifica a sua capacidade de intervenção ao conformar aquilo que antes era mobilidade predatória em uma força de mediação comunicativa. Assim, declara-se a paz da guerra que é Exu, mas uma paz fundada em um contrato nem um pouco perpétuo, já que fadado à renovação cotidiana.  
(REINHARDT, 2007)

Apesar de todas as controvérsias e sincretismos sobre Exu, o que é necessário ter em mente para fazer a leitura deste Artes de Exu é esse caráter dinâmico, que não sossega, é transgressor, subverte as alianças e as regras. Mostra o que estava escondido e esconde o que não quer mostrar. Entre todas as controvérsias que cercam Exu, apenas uma é unânime: Exu pode até não ser, mas “faz o diabo”.

## 1 ENTRE A CRUZ E O TRIDENTE

*“Nenhum signo transmite sentido, muito menos representa algo por si mesmo, mas torna-se significante apenas por meio de uma estrutura complexa de relações.”*  
(Kudielka, 2002)



**1**  
Foto da reportagem de Helvio Lessa  
“Entre a cruz e o tridente”. Jornal *O Dia*. 15 de agosto de 2006  
Fonte: página eletrônica do artista.

### 1.1. Tridente: uma descrição densa

Numa manhã de domingo, em meados de agosto de 2006, a população da Baixada Fluminense, no Rio de Janeiro, foi tomada de susto, quando percebeu, na encosta do morro da Serra do Vulcão, imediatamente atrás do Mirante do Cruzeiro, próximo ao Centro de Nova Iguaçu, um enorme tridente desenhado a cal branca em contraste com a cruz já existente. Esta, situada no mirante, faz parte da paisagem urbana do Centro de Nova Iguaçu e de alguns bairros vizinhos, todos na Baixada Fluminense. Moradores sentiram-se afrontados com o símbolo, oriundo das oficinas de intervenção urbana promovidas pela Prefeitura. A obra, intitulada “Tridente (I love NI)”, foi realizada pelo artista Alexandre Vogler.

O jornal *Meia Hora*,<sup>4</sup> tablóide carioca, pertencente ao jornal *O Dia*, produziu uma série de três reportagens associando o tridente ao diabo, provocando uma verdadeira celeuma em torno da obra, acionando redes sociais distintas. O prefeito Lindbergh Farias, diante do conjunto de acontecimentos e temendo perder grande parte de seu eleitorado, mandou funcionários da Prefeitura até o local para tentar, em vão, apagar o tridente. Participou de orações coletivas com representantes das igrejas católica e evangélica, distribuiu, inclusive, uma nota para o jornal *O Dia*: “Faremos uma cruz com plantas e ela será iluminada para todos entenderem que sou do bem”. (Galvão, 2009) No final das contas o tridente foi lavado da encosta pelas intensas chuvas que abateram a cidade dias depois.

Em declaração ao mesmo jornal, Alexandre Vogler protesta contra a recriminação imposta ao seu trabalho, que ele chama de censura, alegando que a arte deva provocar reflexões. Afirmou, também, que apesar de ter feito o tridente de Netuno, depois de pronto, passou a enxergar nele uma possível relação com as religiões afro-brasileiras. Citou outras inscrições religiosas espalhadas pela cidade que não receberam o mesmo tratamento negativo da Prefeitura.

Ao fim, o artista se apropriou do material midiático produzido pelo jornal como registro de seu próprio trabalho. Deslocou esse material para a esfera da arte como obra, expondo-o na galeria, emoldurado. Nesse processo, operou nos termos dos *readymades*

---

<sup>4</sup> O jornal *Meia Hora de Notícias* é o irreverente diário popular do grupo *O Dia* que prima por suas manchetes espirituosas – e, às vezes, apelativas. É o sexto jornal em circulação do país, conta com 2,8 milhões de acessos mensais ao site e uma rádio FM de sucesso. Alegou Alexandre Freeland, editor-chefe, em entrevista a Livia de Almeida, Revista *Veja*, em outubro de 2009.

duchampianos. No momento seguinte, o autor do tridente publica o mesmo material na sessão Ensaio de artista da revista *Concinnitas*, constando na capa e contracapa suas serigrafias em lambe-lambe intituladas *Fé em Deus / Fé em Diabo*, potencializando a leitura do conteúdo do material entre a crítica social e a ironia.

Tomo a obra *Tridente de NI* para pensar em como se desenvolvem as estratégias de apropriações nos circuitos midiáticos ao longo da produção artística de Alexandre Vogler e em que medida a sua obra se relaciona com questões ligadas a religião. O caminho percorrido na pesquisa tinha o objetivo de compreender as várias produções de sentido que circunscrevem o tridente (Jean Chevalier, 1996, Juan Eduardo Cirlot, 1984, Pierre Grimal, 2000, Hendrik Willem Van Loon, 1981) tensionado pelos olhares que se cruzam e que dão sentido às ações entre os indivíduos de Nova Iguaçu em relação ao Mirante do Cruzeiro (Gilberto Velho, 2007 e 2008, Myriam Lins de Barros, 2003, Georg Simmel, 1903, e Roger Sansi, 2007). Este estudo faz a análise do fenômeno da *pseudomorfose* através do confronto das interpretações do conteúdo da imagem do tridente em diferentes contextos (Yve-Alain Bois, 2006). No sentido de entender de que maneira o impacto desse fenômeno aciona redes sociais distintas e modifica a relação da comunidade com o território urbano (Paulo Knauss, 1999 e Mariza Soares, 1999).

## 1.2. O Artista

Utilizando a cultura visual das cidades como matéria-prima e suporte, Alexandre Vogler encontra nos meios de comunicação um contato mais direto com o público. O teor polêmico é uma das táticas de alcance ao público externo aos circuitos da arte. Questões ligadas ao consumo, à imagem da mulher e à política são processadas em intervenções urbanas mesclando o lúdico, o sociológico e o documental.



**2**  
Dirigível *Olho Grande*, 2002  
Alexandre Vogler  
Fonte: página eletrônica do artista.

Os aspectos descritos ganham teor de provocação ao lançar pelos ares um dirigível com cinco metros de comprimento, contendo a imagem de um enorme olho – o *Olho Grande*<sup>5</sup>. Satirizando o projeto da Secretaria de Segurança Pública, “Um Olho no Céu”, que originalmente contou com dirigível usado na guerra da Bósnia.<sup>6</sup> O vigia voador manteve um itinerário de 16 horas diárias, captando imagens de alta qualidade, com câmeras especiais de grande resolução, para as 380 “áreas de risco” demarcadas pela Secretaria de Segurança

<sup>5</sup> Cf. VOGLER, 2003. (Obras de arte visuais/Video)

*Olho Grande* é um dirigível criado para monitoramento urbano.

Na verdade trata-se de um balão plástico de 5 metros de comprimento com um grande olho prateado gravado em sua superfície. Essa nova arma contra o crime foi lançada pela primeira vez no dia 7 de setembro de 2002, mesmo dia do lançamento do dirigível “Olho no céu” (Zepelim controlado pela Secretaria de Segurança Pública, sob o governo de Benedita da Silva, para monitorar áreas de risco).

Desde então venho lançando meu dirigível no ar, a perder de vista, confrontando sua função com as do dirigível da Polícia Militar do Rio de Janeiro.

<sup>6</sup> *Folha Online*, de 2/9/2002. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/folha/cotidiano/ult95u58241.shtml>.

Pública. Ao final, Alexandre Vogler edita as imagens apropriando-se do RJ TV<sup>7</sup> com toda a austeridade do noticiário.

Levando a idéia do “olho vigilante” adiante, editou *Guarda Municipal Olho Grande*<sup>8</sup>, em que novamente apropria-se das imagens do RJ TV, simulando a notícia da criação de um “novo efetivo” da guarda municipal. Narra o objetivo de controlar a desordem causada pelos camelôs no Centro do Rio. Este efetivo – composto de bonecos do tipo “João-bobo” em preto, com um metro de altura aproximado, contendo um “olho grande” estampado – foi espalhado em grande número pelos principais pontos de confronto entre a Guarda Municipal e os camelôs nas ruas do Centro. Além da ação do novo efetivo entre os passantes, ambulantes e comerciantes, o vídeo mostra alguns depoimentos de vendedores ambulantes e outras imagens das frequentes vistorias feitas pela Guarda munida de seus acessórios de contenção.

Em outro trabalho, de 2009, não menos polêmico, o artista apropria-se dos muros e dos *outdoors*, potencializando uma leitura publicitária ao seu trabalho, imprime a imagem das mãos de uma mulher casada, de unhas pintadas em vermelho, cobrindo parcialmente o órgão sexual feminino, sustentando um vidro de esmalte sem rótulo, contendo ao lado, a sugestiva legenda “Base para unhas fracas”. (VELASCO, 2008) A proposta era estimular a discussão sobre as artimanhas publicitárias acerca da fetichização da mulher e denunciar o olhar sedado do espectador.

Entretanto, a fase que marca o início da produção artística de Vogler culmina com o que classificou de “fenômeno” dos coletivos de artes. A partir do uso comum do Atelier 491, em Santa Teresa, surgiu a coletividade de quem divide o mesmo espaço. Nos trajetos até o Fundão, o artista ficava atento à disseminação de cartazes na rua e, assim, surgiu a idéia de *Atrocidades Maravilhosas*.<sup>9</sup> As ações do grupo que, de certa forma, buscava alternativas de inserção acabam acolhidas pelas instituições ao participarem de duas grandes mostras, Rumos 2001-2002 e Panorama da Arte Brasileira 2001. Nessa mesma época surgiram vários coletivos de artistas em todo o Brasil.

---

<sup>7</sup> Jornal diário da Rede Globo de Televisão.

<sup>8</sup> VOGLER, Alexandre. *Guarda Municipal Olho Grande*, 2004. (Obra de artes visuais/Vídeo)

<sup>9</sup> Vogler conta ter imaginado uma potência maior no trabalho se os cartazes viessem de um movimento maior, de diversos artistas, trabalhando na mesma mídia em vários pontos sobre a cidade. Convidou 20 artistas e cada um produziu sua imagem e mapeou onde e de que forma colá-los. Houve autonomia na autoria dos cartazes, sendo o processo de produção, coletivo. Do *Atrocidades* vieram os filmes *Atrocidades Maravilhosas (RJ)* e *Atrocidades Grandes (SP)*.

Houve ainda o RRadial<sup>10</sup> e o espaço coletivo Zona Franca,<sup>11</sup> que funcionava na Fundação Progresso, ambos com efetiva participação de Alexandre Vogler. Nesse último, o espaço é definido no filme *A (Re)Volta do Zona Franca* como território de liberdade e espaço coletivo experimental onde todos tivessem a oportunidade de experimentar coisas, em que a prioridade da produção eram as artes visuais e era necessário criar um espaço que fizesse fluir essa produção.

O caráter flutuante da forma e do conteúdo da dimensão pública das obras de Vogler deságua no site da internet, como registro permanente das imagens do trabalho. Apropria-se da linguagem visual da rede digital, utilizando formato similar ao site líder no setor de vídeos *online* – o *YouTube*. O artista declarou ainda “Minhas referências estão na comunicação de massa, na televisão, na forma como a imagem circula, na redundância da imagem da cidade, o lambe-lambe, o *outdoor*...”.<sup>12</sup>



**3**  
*Fé em Deus / Fé em Diabo*  
 Cartaz lambe-lambe (serigrafia).  
 Alexandre Vogler  
 Produzido em *Atrocidades Maravilhosas*. Panorama das Artes, São Paulo, 2001.  
 Fonte: *Concinnitas 10*.

<sup>10</sup> O RRadial produziu *Fumacê do Descarrego* (2002), que já conta com várias edições no Rio. Trata-se de caminhão aberto em que integrantes do grupo e artistas voluntários queimam, em cima da caçamba do caminhão em movimento, 100 kg de defumador (mesmo usado nas Umbandas) em uma grande chaminé de metal construída sob a forma de um tablete de defumador. Desde 2003 defuma a cidade nos sábados de carnaval.

<sup>11</sup> *Zona Franca*, Fundação Progresso, Lapa, Rio de Janeiro, 2001. O espaço funcionava às segundas-feiras.

<sup>12</sup> VOGLER, informação contida no site do artista.

O artista transforma o território urbano da cidade em suporte onde transitam suas intervenções utilizando os mesmos mecanismos de publicidade em larga escala, procurando um diálogo com um público mais amplo, para além das esferas e circuitos da arte. O produto final da polêmica, seja através de intervenções do público nas suas obras ou das notícias de jornal impresso ou televisionado, vai funcionar como dinamizador do trabalho, como matéria-prima disponível à conveniência do artista. Essa mesma lógica foi observada no *Tridente de NI*, embora sua idéia inicial tenha sido outra.

Ao expor o *Tridente de NI* em seu site, o artista faz um recorte das reportagens em quatro links: Cruz vs Tridente; Oração vs Tridente; Religiosos vs Tridente e Tridente na Capa. Interessante observar como a escolha das imagens, assim como os títulos dos links relacionados, potencializam o conflito entre a cruz, o tridente e os religiosos. A imagem Religiosos vs Tridente faz um recorte minucioso do prefeito ao fundo do ato fervoroso das orações. Na última imagem da seqüência, não por acaso, consta o *Tridente* triunfante na capa do jornal.

Entre as investidas midiáticas e coletivas, entre o circunstancial e *site specific*, outra possibilidade de abordagem seria a temática religiosa afro-brasileira presente em alguns trabalhos. O artista lembra *Macumba non site*, de 2001, na mesma época do Zona Franca. A idéia para *Macumba non site* era compor um trabalho elegendo esse caráter estético dos despachos como um processo de escultura, como um processo de instalação. A intenção era fazer uma intervenção urbana e, ao mesmo tempo, não fazer uma coisa totalmente estética. Então pensou em fazer uma solicitação à entidade e colocar a obra sob outros aspectos. Os materiais utilizados não foram determinados pelo artista, sugerindo que a subjetividade da obra inicia-se na própria espiritualidade, em que a Pomba-gira Maria Padilha foi parceira no processo artístico. As imagens da instalação compõem, ainda, o filme *A (Re)Volta do Zona Franca – parte 1* no site do artista.



Fonte: cortesia de Alexandre Vogler.

Em conversa sobre alguns dos seus referenciais, Vogler descreve a produção do trabalho.

É de pomba, rosa – pétalas – o pessoal faz muito tapete de rosas vermelhas – foram 400 rosas que comprei, tirei o caule, fiz o desenho com a pomba e coloquei uma garrafa de anis. Esses materiais não foram de determinação do artista. Eu falei com a entidade mesmo. Uma pomba-gira, Maria Padilha, que queria fazer um trabalho de escala de intervenção pública oferecido a ela, e que me disse os materiais que deveria usar para ofertá-la e tal. E ela me falou do tapete. Naturalmente a localização, um pouco essa coisa do círculo foi gerência minha ali na hora, de intuição pra ver o que tinha mais a ver com escultura e *land art*. Então acho que esse trabalho dá pra perceber o atravessamento com o trabalho do Smithson.<sup>13</sup>

Logo depois, continuando um pouco nessa tendência, ao participar da exposição Rumos, em Belo Horizonte, monta outra instalação, porém na galeria, chamada *Macumbanonsite – Trabalho pra Maria Padilha, Rainha da Encruzilhada*. O trabalho composto por seis bonequinhos pomba-giras (de papelão) interligadas por uma linha num aparelho de movimento intermitente, com as pernas de lã a balançar ao som de *funk* e aroma de anis espalhado pelo chão. Essa instalação esteve em mostras internacionais. Embora com boa aceitação, no circuito internacional ganhou ares de exotismo.

<sup>13</sup> VOGLER, Alexandre. Entrevistado por Mônica Linhares em 29/1/2010. Rio de Janeiro (RJ).



## 5

Macumbanonsite - Trabalho pra Maria Padilha, Rainha da Encruzilhada. Alexandre Vogler  
 Instalação apresentada na galeria Itaú Cultural, Belo Horizonte (2002) e Grande Orlandia (2003). Impressão, fios, motor, anis, batom e som amplificado.  
 Fonte: cortesia de Alexandre Vogler.

Quando questionado sobre a insistência na temática envolvendo Exu ou a religião, o artista conta seu encanto com a umbanda e com o candomblé, afirmando que se apropria dos procedimentos de forma quase irresponsável. Apesar de seus pais serem da umbanda e de ter frequentado essa religião desde pequeno, o seu interesse é artístico e não se vê com a responsabilidade de levantar bandeiras sobre a religião nem de atender expectativas das pessoas em relação a isso.

Conta, ainda, ter sido convidado a participar de exposição intitulada *Despacho* (2009), no Ateliê da Imagem, no Rio de Janeiro. A curadora pediu que os artistas trabalhassem sobre panos de morim (pano virgem usado nos trabalhos espirituais). Justamente, para não fazer uma instalação que lembrasse um despacho, para assim ter um enunciado em suas produções, Vogler optou por uma releitura da bandeira de uma cidade no interior da Bahia, chamada Bom Despacho.

Alguns destes trabalhos de temática afro não estão no site do artista. Há uma seleção que privilegia um cunho muito mais político que o ativista religioso propriamente dito. A própria inserção do *Tridente de NI*, embora seja o trabalho de abertura do site, mantém o tom de quem problematiza a realidade social e cultural. E o trabalho *Abre Caminho* da exposição Gira, de 2002, é o único que mantém uma relação maior, tanto no enunciado quanto no conteúdo, com as culturas afro-brasileiras.

### 1.3. A Obra

Alexandre Vogler nos revelou que ao ser convidado pela Funarte e pela Secretaria de Cultura da Prefeitura de Nova Iguaçu para o projeto anual de oficinas e arte pública pensou em escrever “I love Nova Iguaçu” na forma parodiada de New York “I ♥ NY”; substituindo, porém, o y pelo i – “I ♥ NI”. O objetivo era propor uma reflexão sobre cooptação e consumo – os próprios moradores denominam a cidade de *New Iguaçu*. A instalação teria aproximadamente 150 metros de gambiarras e lâmpadas na encosta do Morro do Cruzeiro. O projeto foi aceito, mas a Prefeitura não pediu um orçamento, como é de praxe e, além disso, contratou uma produtora do Rio de Janeiro, que não conhecia a cidade. Mais adiante, faltando apenas três dias para a montagem do evento informaram que não haveria verba suficiente para a montagem e que seria necessário mudar o projeto.

O “plano B” seria utilizar o desenho do “Olho grande” feito com cal, na encosta do morro. Foi calculada a quantidade de cal para dar visibilidade ao desenho na paisagem urbana da Baixada. Ele lembra ainda que, no dia marcado para o evento, a Prefeitura não tinha feito qualquer divulgação: havia vários pacotes fechados com os folhetos publicitários das oficinas. Como resultado, além da oficina ter sido um fracasso, a população não tomou conhecimento do evento. Apareceram apenas três pessoas, que acabaram se envolvendo na produção da obra. Quando chegou a cal, mandaram muito menos quantidade do que foi solicitado. O artista sentiu certo descaso da Prefeitura e da Secretaria de Cultura com o que estava acontecendo, afirmando que, no dia do evento, o secretário de Cultura estava ausente da cidade por motivos pessoais.

Alexandre Vogler conta ainda que, ao chegar à ladeira do mirante e olhar a subida da encosta, juntamente com os três participantes da oficina, percebeu que não tinham como subir a ladeira a pé com aquela quantidade de cal. Solicitaram um burro à produção do evento, porém mandaram apenas uma égua prenhe, como lembra o próprio artista em entrevista.

O cara [dono do animal] quando olhou a quantidade de cal e a pirambeira, se mandou e nem falou conosco. Já estava quase invalidando o projeto quando encontramos um cara esquisito que disse que subiria tudo por dez reais. Acabei pagando oitenta para um grupo de pessoas da comunidade que se dispuseram. Porém, ainda faltava pensar o desenho e acabei seguindo o caminho da articulação formal. Eu tinha a encosta e queria articular com a questão da tela e o pincel, sendo a encosta o meu suporte e iria pintar com o cal. Queria dialogar com a cruz – que é enorme. Nas fotos você vê pequeno, mas de perto é uma enormidade. Então o desenho precisava ter um tamanho equivalente.

No segundo dia, ao chegarem ao local, viram que faltava subir ainda algumas sacas. Ao procurar o pessoal que havia subido no dia anterior, perceberam que faziam um churrasco,

provavelmente por conta dos oitenta reais, mas mesmo assim ajudaram a levar o que faltava. Depois de toda essa dificuldade, no dia seguinte conseguiram acabar o desenho no cair da noite. Alexandre Vogler e a cidade só contemplaram trabalho pronto com o nascer do dia. E descreve que se não tivesse sido dessa maneira, talvez nem pudesse ter terminado o desenho. Quando retornou a Nova Iguaçu para fotografar a obra foi que recebeu os telefonemas dizendo que alguma coisa não havia sido bem entendida pela população, e que jornalistas estariam no local fotografando.

Ao ser questionado sobre a concepção do trabalho o artista nos relata:

Pensei em articular com a verticalidade e horizontalidade da cruz. Pensei em fazer uma grande sombra se projetando em perspectiva. Pensei em colocá-la de cabeça para baixo. Tive a idéia de colocar um tridente com querosene e colocar fogo – para ter a visualidade durante a noite – já que a idéia inicial era trabalhar com luzes. O pessoal da Secretaria disse que achava melhor não utilizar o fogo, pois iria acarretar problemas com ecologistas. O que comprova, que ao contrário do que a Secretaria alegou nos jornais, eles estavam por dentro de todo o projeto dialogando essas questões.<sup>14</sup>



**6**  
Foto de Alexandre Vogler estudando o “plano C”.  
Nova Iguaçu-RJ  
Fonte: cortesia de Alexandre Vogler.

E conclui lembrando o mau tratamento da produção do evento “me deram um limão e eu fiz uma limonada”. No final das contas não achou que iria criar toda essa celeuma e não se preparou para se cercar de argumentos. Tanto que a idéia do tridente de netuno veio de um amigo, momentos antes de ser contatado pelo jornal *O Dia*. Lembra que estava mais

<sup>14</sup> VOGLER, Alexandre. Entrevistado por Mônica Linhares em 15/6/2008. Rio de Janeiro (RJ).

interessado nessa questão de dialogar com dois polos, opostos, como em *Fé em Deus / Fé em Diabo*. E quando mencionou o teor irônico do trabalho nos revela,

Tem humor... um pouco escrachado também. Tem um viés político nessas coisas. É como se apropriar dessas coisas políticas, que não são sérias [...] É uma forma de você encarar a situação diante da história, porque a poucos interessa um ativismo carrancudo. Muito mais escrachado porque é uma forma de desmerecer o trabalho deles... porque são uns palhaços.

Ainda assim, o horror das pessoas, o preconceito das pessoas... A foto da evangélica com raiva porque o diabo invadiu a terra dela... Certamente a gente tá lendo aquilo com humor, mas lendo aquela matéria... não tem graça nenhuma. Acha graça porque é tão bizarro, né? Essa posição dos evangélicos... radical e fundamentalista, a gente acha graça. Mas se em algum momento eles adquirirem um pouco mais de poder a gente não vai achar tanta graça. No dia que o Crivela for governador não vai ser tão engraçado.

## 1.4. A Cidade

Nova Iguaçu é o segundo maior município da Baixada Fluminense no Rio de Janeiro, tanto em termos demográficos quanto em extensão, fica atrás apenas de Duque de Caxias. O Centro de Nova Iguaçu compõe uma referência comercial importante para a região, tem terminais rodoviários margeando a via férrea, além da própria estação ferroviária de Nova Iguaçu, constituindo, desta maneira, local de trânsito intensificado de pessoas, de trocas e convivência de diferentes visões de mundo. O trem acaba sendo a forma de transporte mais barata e eficiente entre o município do Rio de Janeiro e as demais localidades da Baixada.

Vamos encontrar na Baixada um grande número de igrejas universais, pentecostais, evangélicas, messiânicas e católicas, entre centros espíritas kardecistas e casas de umbanda, além de ser endereço da maioria das casas tradicionais de candomblé. A esse respeito, o escritor Juarez Barroso afirma que

Se a Bahia é a sementeira dos cultos afro-brasileiros, a Baixada Fluminense é, hoje em dia, o seu mais fértil terreno de cultivo, que a migração religiosa iniciada na segunda metade do século passado, acompanhando a migração de trabalhadores baianos para a região do Rio de Janeiro, não cessou, embora se possa dividi-la em duas fases de maior intensidade. Aquela, primeira, canalizada principalmente para as áreas mais pobres do centro da cidade (‘conheci as casas das ruas de São Diogo, Barão de São Félix, Hospício, Núncio e da América, onde se realizam os candomblés e vivem os pais-de-santo’), escrevia o jornalista João do Rio em 1905, em seu escandalizado francesismo e outra canalizada para a Baixada, na medida em que essa área periférica — municípios de Caxias, Nilópolis, São João de Meriti e Nova Iguaçu — integram-se à cidade para formar o Grande Rio, nos últimos trinta anos.<sup>15</sup>

A partir desse quadro podemos concluir que, apesar de a Baixada Fluminense apresentar uma sociedade heterogênea, complexa e diversificada em termos étnicos, econômicos e culturais, destaca-se também nesse território a grande influência das religiões afro-descendentes.

O palco de nosso objeto de estudo fica localizado no esquecido bairro de São João, numa subida íngreme do Centro de Nova Iguaçu até o Cruzeiro. As ruas que vêm do Centro e dão acesso à ladeira mantêm um contraste de ordem econômica com a rua de maior proximidade do Cruzeiro, que tem um asfaltamento irregular, sem pinturas laterais, como seria de praxe, e calçamento somente em parte da subida, ladeada por casas de tijolos aparentes e algumas construções abandonadas.

O cruzeiro, no mirante, tem uma base, uma espécie de patamar onde está apoiado, de uns dois metros de altura aproximadamente, com acesso pela terra. Não há escadas. A cruz

<sup>15</sup> Referência a texto de Juarez Barroso, sobre os primeiros terreiros de candomblé no Rio de Janeiro.

em si chega a ter uns três metros de altura e dois metros de largura, também aproximados. O asfalto termina numa curva depois do cruzeiro. O local é bem alto e dá para ter uma visão privilegiada de parte da Baixada: o Centro de Nova Iguaçu, atravessado pela linha do trem; e a fachada da Catedral de Santo Antônio de Jacutinga (1862). O cemitério fica logo atrás.

Alexandre Vogler conta que ao propor *I ♥ NI* pediu à produção a indicação de uma encosta e lhe ofereceram o Morro do Cruzeiro, apontado do local das oficinas: “Está ali o morro que você pediu”. O que conferiu esse choque simbólico foi o Cruzeiro, o artista conta ignorar que era usado como local de culto. Embora comente que não teria feito o tridente se não houvesse a cruz. A idéia do tridente surgiu exatamente por conta da cruz.

Em nova conversa<sup>16</sup> ao ser questionado sobre o tridente como símbolo de Exu, Vogler diz na hora ter pensado mais na oposição entre a cruz e o tridente do que propriamente em Exu. Tomou como referência seu trabalho anterior *Fé em Deus / Fé em diabo*. Cartazes lambe-lambe, de um projeto em São Paulo, espalhados lado a lado, ficavam vários *Fé em Deus*, intercalados com apenas um cartaz *Fé em Diabo*. A ideia era aproveitar, na passagem do observador, a alternância subliminar entre Deus e Diabo. Na época, estava lendo sobre mensagem subliminar e trabalhou essa mesma alternância em uma animação – resultante da filmagem de uma instalação – em que coloca um *frame* com a imagem do Diabo em meio a uma gravação de velas vermelhas queimando em fundo verde, até a cera reunida cobrir o chão e virar preto.

---

<sup>16</sup> VOGLER, Alexandre. Entrevista concedida a Mônica Linhares. Ateliê do artista em Santa Teresa, Rio de Janeiro (RJ), 29/1/2010.

## 1.5. Etnografia

Dadas as peculiaridades dessa obra, foi realizada uma pesquisa de campo de cunho etnográfico com objetivo de entender as relações de ânimo entre a população local, o mirante e, posteriormente, com o Tridente. Que tipo de implicações simbólicas foram postas em jogo com o evento. A princípio, planejar um trabalho etnográfico sobre um evento que ocorreu já há dois anos me trouxe algumas questões, pois teria que lidar com a memória das pessoas do local sobre um fato passado. Apoiei-me no artigo de Myriam Moraes Lins de Barros intitulado “A cidade dos velhos”, onde trabalha a construção social da memória da cidade. Resolvido esse primeiro impasse metodológico, tinha que pensar num mapa a ser percorrido.

Os diferentes grupos socioculturais que iria abordar eram outra preocupação, pois o medo do contato dos neopentecostais – fruto de ataques sofridos há alguns anos – foi outra questão a ser resolvida antes de ir a campo. A impossibilidade de dialogar era algo a ser pensado. Então priorizei abordar os moradores do alto, passantes do cruzeiro, alguns moradores das duas principais ruas de acesso à ladeira, comerciantes de utensílios religiosos afro-brasileiros, comunidades católicas, comunidades de candomblé de conhecidos da baixada. A princípio, ficaria com as reportagens veiculadas em jornais como referência do grupo evangélico e algumas observações locais feitas durante minhas idas e vindas (as três reportagens estão anexadas ao corpo do trabalho).

### **Comunidade São João**

Segui para o Mirante. Na subida, bastante íngreme por sinal, conforme ia me aproximando do alto, o perfil econômico das casas ia mudando. Todas eram muradas e tinham portões, apesar de algumas serem de tijolos aparentes. Mais acima tinha uma casa com uma placa anunciando vender sacolé. No quintal, uma senhora sentada, descansava. A senhora me pareceu muito simpática, perguntei se lembrava do tridente. Dizia que tinha sido uma coisa ruim. Que ninguém se lembrava do lugar. A prefeitura nunca fazia nada e quando teve alguma iniciativa, aprontou aquilo. Perguntei se não achava que o tridente havia dado visibilidade ao local frente aos órgãos públicos, na organização da comunidade. Disse que não. Morava ali há 50 anos. Conhecia todo mundo. Eram todos calmos e gente boa. Que era um morro muito calmo.

Podia caminhar tranqüilamente. Mataram um sujeito na semana passada, mas não eram gente de lá. E que há dois anos nem era asfaltado. Caminhão de lixo ia só até o asfalto. A pavimentação que eu via não tinha sido fruto da prefeitura, mas da união da comunidade. Perguntei se havia alguma organização de moradores. Disse que não. As pessoas apenas combinavam de fazer as coisas. Perguntei se ela também achava que o tridente era do diabo. Respondeu que quem tinha dito isso eram os crentes. Também respondeu negativamente a indagação quanto ao mirante ser um lugar simbólico para a cidade ou ser um local de culto. Disse que há muito tempo atrás poderia ser, porém agora estava esquecido. Observava um crente ou outro, mas não é assim para tanto.

Sobre a relação com os cultos afro-brasileiros expressou sua ignorância no assunto, que apesar de não ter religião, respeitava todas. Relatou o caso de um despacho colocado na esquina em frente ao seu portão, que tratou com respeito, alegando que cada um tem sua fé. Identificou-se como Aparecida, as pessoas a chamavam de dona Cida.

A subida se intensificava a partir da casa de Dona Cida tornando-se ainda mais íngreme. Havia uma casa imediatamente ao lado do cruzeiro com um rapaz consertando um carro. Um casal de namorados passava de moto. Várias crianças sem camisa nem chinelo faziam de um papelão um escorrega, deslizando num gramadinho que descia do patamar do cruzeiro. Algumas delas estavam soltando pipa. Nove, no total, entre o que pareceu terem de oito a doze anos.

A vista alcançava grande parte da cidade. As duas igrejas se destacavam, o cemitério recortava uns dois lotes adiante da catedral de Santo Antônio de Jacutinga. A linha do trem atuava como divisora também na paisagem do bairro, a via Dutra ao longe. A vista encontrava seu limite com outro morro mais a frente, de bastante vegetação. A impressão que tive foi de um vale mais aberto com certo ar bucólico, sem arranha-céus. Muito verde ao redor com aquela massa urbana cinza no meio. Apesar da vegetação ao redor do mirante ser rasteira, com algumas poucas árvores e arbustos esparsos. O conjunto formava uma vista bem agradável.

Conversei com um senhor que se lembrava bem do tridente. Disse que foi muito bom, pois o evento trouxe a consciência para a comunidade de que eles precisavam de união. Alguns rapazes da igreja estavam organizando as coisas agora. Pouca gente sabia, mas ali era o bairro de São João. Em sua opinião o evento tinha sim, trazido visibilidade ao local, que estava esquecido. Lembrou que tinha um cruzeiro, da necessidade de reflorestamento da encosta etc. Porém, na época, não era morador, mas sua mãe da casa 130 residia ali havia mais de 30 anos.

Conversei também com outro senhor idoso, disse que sofria do “mal de Parkinson”, seu Antônio. Tinha uma casa com um muro muito bonito com uma textura trabalhada pintada de verde claro. Lembrava bem do tridente. Disse que a obra não vingou. Em dois dias foi feita e em dois dias tiraram tudo. Mencionou a bandidagem. O medo que os moradores tinham que aumentasse por ali. Mencionou a vinda de cem homens da Prefeitura para o reflorestamento. Tinham plantado muitas árvores. Apontou mostrando. Realmente havia algumas poucas árvores que eu poderia descrever como agrupamentos esparsos. Mas agora, dizia ele, queria ver, pois estava chegando à época das queimadas, e não era só plantar. O mato seco, com muito calor, queima. De religião ele não sabia não, mas tinha o jornal *Meia Hora*, que denominou como evangélico; disse que eles teriam tudo lá se me dispusesse a procurar. Encerrou dizendo ainda que a obra de arte não vingou porque nada havia mudado. Disse que estava aposentado e montava um barco na garagem.

### **Igreja de Nossa Senhora de Fátima e São Jorge**

No caminhada do centro de Nova Iguaçu até o Mirante me deparei com uma Igreja católica de construção ampla e moderna. Era missa mensal de São Jorge. Sentei e assisti parte da missa. A nave principal tinha o pé direito muito alto com amplas janelas. Num dos corredores laterais havia uma estátua de São Jorge com pelo menos dois metros de altura. Em seguida um nicho com estátua de Nossa Senhora de Fátima envolta em uma escultura de madeira moderna, destoando do restante da decoração. A cerimônia não estava vazia para uma missa de meio dia em plena quarta-feira. Muitas senhoras desacompanhadas, vestidas de maneira descontraída. Algumas famílias. Grupos de jovens. Alguns homens, também de camiseta e calça jeans. Muitas pessoas vestiam-se com a cor vermelha em homenagem a São Jorge. O que foi inclusive comentado pelo padre. Na saída fui até a secretaria pedir algumas informações. A moça que lá estava, devia ter uns 40 anos, muito bem apresentada, a princípio disse não se lembrar do Tridente de NI, completando em seguida “na verdade não demos tanta importância” com certo ar de desdém.

### **Igreja de Santo Antonio de Jacutinga**

A igreja em si estava vazia. Algumas poucas pessoas, a maioria com roupas muito humildes dormiam sentadas. Isoladas. Uma em cada banco. Uma moça, que parecia uma pedinte rezava logo a minha frente. Perfil bem diferente da outra igreja que era obviamente mais moderna, de outro estrato social. Fui até a secretaria e conversei com as duas moças, apresentação igualmente diferente da moça da outra igreja, estavam na faixa dos 20 anos,

vestiam camisetas. Foram muito simpáticas, porém lembravam-se vagamente do tridente. Mas disseram que a igreja não se envolveu com o fato. Eles não haviam sido afetados em nada. Orientaram-me a conversar com o padre, deram o nome e telefone da igreja. Agradei e saí. Na saída deparei-me com um homem com cabelos e barbas muito compridos e mal cuidados, roupas rasgadas, que carregava uns sacos. Perguntei sobre o evento, disse que lembrava vagamente, pois estava fora na época. Mas outras pessoas comentaram bastante. Disse que havia chegado do interior na década de 80 e o cruzeiro já existia. Que achava que o tridente não era coisa de Deus. Foi solícito. Agradei e segui meu caminho.

### **Comunidades de Candomblé da Baixada**

Meu informante de candomblé da baixada é o organizador do Treme-terra e Cia Omo Aro, que é um projeto de educação ambiental para terreiros. Disse que o pessoal de candomblé da Baixada tinha gostado muito, de uma forma geral, pois os crentes sempre atacam através de inscrições do tipo “só Jesus expulsa Exu das pessoas”. Pensava-se uma forma responder a isso. Que era um símbolo sim de Exu, e ainda, era óbvio que os crentes sabiam disso e atacavam dizendo que era o diabo, mas sabiam muito bem que era Exu.

Perguntei que tipo de medidas tomaram em defesa da obra, se houve algum movimento nesse sentido. Disse que não. Pois apesar do tridente ser um símbolo de Exu, simbolizava também outras coisas. Não era uma coisa clara como um Ogó,<sup>17</sup> por exemplo. Se fosse, estariam todos lá. Porém, num tridente cabem várias interpretações. Os crentes chamavam de diabo e

nós não iríamos defender “o diabo” que não era o nosso. Agora, o que é muito engraçado é a Prefeitura ter uma cidade com o maior número de terreiros, promover uma coisa desse tipo e não se articular com essas comunidades. Poderiam ter nos contatado, teríamos ido lá, feito um evento, colocado o Treme-terra, que é uma orquestra de atabaques, provavelmente levaríamos Mãe Beata e faríamos um evento envolvendo os fundamentos necessários para uma obra dessa natureza, como deveria ter sido. A Secretaria de Cultura banca uma coisa assim ignorando grande parte da cultura do lugar, sem o menor cuidado com ninguém. Outra coisa são os crentes se utilizando mais uma vez da máquina pública para manipular a vizinhança de acordo com suas vontades. Na Baixada, não conseguiríamos apoio para promover os eventos que promovemos aqui no Centro do Rio. É isso que está errado. Tem que ter lugar para todos. Quer dizer, o prefeito e a secretaria que estavam bancando o evento, quando viram o jornal dos crentes, ficaram com medo de perder eleitorado e tiraram o corpo fora. Tinham que ter sustentado sua posição.<sup>18</sup>

### **Sobre a etnografia**

<sup>17</sup> Ogó: cetro, ferramenta ritual do orixá Exú. É o falo representado. Cópia o órgão sexual masculino ou, então, visualmente faz variações sobre um bastão de madeira antropomorfo, em que se destaca a cabeça de cabeleira alongada lembrança do caracol *akotó*. Símbolo da mobilidade e da dinâmica do orixá Exu. (Lody, 2003).

<sup>18</sup> Cia Omo Aro, membros entrevistados por Mônica Linhares, em 29/6/2008.

Apesar de certo tom de pessimismo presente no discurso de alguns moradores e comerciantes, de alguma forma a obra de arte Tridente (I love NI) despertou um campo de possibilidades nas interpretações de identidades e pertencimento do bairro. Se a comunidade não se identificou com o tridente, a relação desta com o mirante e com o cruzeiro passou por uma reconstrução. Isso se torna claro com o fato de a ladeira estar asfaltada, não por iniciativa externa, da Prefeitura, mas pela união dos próprios habitantes. A tomada da consciência de compor uma associação de moradores que os representasse e defendesse junto à Prefeitura se fortaleceu depois do evento.

A relação dos moradores e dos comerciantes com o Tridente não pode ser definida em termos de experiência estética, nem de mercantilização, nem de imagem diabólica. São tipos de relações pessoais, formadas a partir de experiências e opiniões particulares. “Ninguém, de fato, pode controlar as formas nas quais a gente se apropria dos monumentos nas suas trajetórias quotidianas, às vezes em clara contradição com os seus objetivos iniciais. E com o tempo, essa abertura é cada vez maior.” (Sansi, 2007).

Ficou bastante clara a forte disputa e apropriação do território público como instrumento de representação do imaginário coletivo por diferentes setores sociais. Todas essas apropriações são formas particulares de construir a experiência cotidiana. Não são simplesmente formas de resistência a uma visão hegemônica, mas uma tentativa de democratização na interseção e coexistência de diferentes visões de mundo no processo de negociação da realidade.

Ao levantar um estudo sobre os monumentos da cidade do Rio de Janeiro, Paulo Knauss (1999) discute os sentidos da cidade a partir do seu acervo de imagens de caráter histórico como monumentos, fontes, estátuas, chafarizes etc. Conclui que não há uma unanimidade que defina o campo dos monumentos, podendo abranger todos os objetos que se inscrevem no espaço da cidade, a partir do reconhecimento de seu valor artístico. O conceito de monumento se torna elástico ao caráter efêmero do *Tridente de NI*, pela impermanência física, além do enunciado de arte. A atribuição de sentidos dada tanto ao Tridente quanto ao Mirante não passa somente pelo sentido de monumentalidade presente na obra, mas na mudança de tratamento que recebe decorrente dessa operação artística, potencializando uma reconfiguração do imaginário, das identidades e experiências cotidianas.

Quais são as questões presentes na relação de um artista que vem de fora de uma esfera urbana complexa, com uma rede de relações igualmente externas e propõe uma reinscrição das representações dadas nesse local? O olhar do artista sobre o outro, externo, seria o que Hal Foster (2005), em seu ensaio “O artista como etnógrafo” trabalha, como troca

entre sujeitos em termos econômicos e culturais. Esse olhar seria sempre em relação ao “outro” cultural, oprimido, pós-colonial, subalterno ou subcultural, colocado como um ente passivo. A imagem do artista comprometido em nome do outro cultural ou étnico se realiza no discurso de Vogler ao propor “I ♥ NI” com intuito de lançar luzes sobre a cooptação ideológica realizada através da mídia e do consumo.

Num terceiro momento, Vogler adapta seu projeto às condições impostas, trazendo à tona um símbolo de caráter ambíguo, que além de dialogar com os já existentes e incorporados no cotidiano citadino, potencializa-os a alcançar novos status nas redes de relações envolvidas. Roberto Conduru observa essa obra através das seguintes questões:

Quer agradar ao público? É para seu próprio proveito o trabalho? Aumentando o tom e o risco, sem abandonar a ironia crítica, ele parece propor Exu como patrono das mídias tácticas. Explora a ambigüidade do signo, que remete ao cetro de Netuno, mas também ao tridente dos Exus afro-brasileiros, para desafiar a intolerância religiosa e o populismo político. (Conduru, 2007)

Vale lembrar que há certas inscrições religiosas que utilizam os muros da cidade, encostas e pedras, funcionando como meio de comunicação e de intervenção em larga escala, atingindo a todos, com seu teor político e ideológico. Ao transitar pela metrópole do Rio de Janeiro vamos perceber que esse é um espaço de tensão, e, ao mesmo tempo, de troca, já que acaba sendo um espaço democrático de comunicação com a sociedade. Em algumas situações, esses escritos recebem até patrocínio das esferas públicas.

No entanto em que difere essa inscrição do tridente das demais inscrições espalhadas pela cidade? Há, nesse caso em particular, imposição de limites que atravessam um campo de valores morais. Segundo Gilberto Velho (2000, p. 2), “O desenvolvimento dos valores individualistas está associado à possibilidade do indivíduo poder transitar entre diferentes grupos, não sendo englobados, apenas por um deles”. Essa tensão, esse embate simbólico causado pelo diálogo entre a cruz e o tridente nos abre um campo de possibilidades de interpretações e de identidades.

Outro fato interessante é que durante a etnografia, informantes de Nova Iguaçu e o próprio artista, acreditavam que o jornal *Meia Hora de Notícias* era evangélico. Não é fato verdadeiro. Porém, acredito que devido ao direcionamento dado às matérias sobre o tridente, privilegiando a visão evangélica, o jornal tenha criando esse estigma.

Por ser um tablóide sensacionalista, de que o público alvo são as classes sociais mais baixas, e para tal se apropria de uma linguagem popular. Independentemente do conteúdo, as manchetes pendem para a pilhéria.

Numa reportagem (KAZ, 2009) sobre o tablóide o editor do jornal, Humberto Tziolas, declara que desde o início, apesar do sensacionalismo, não explorara imagens de violência para não criar um estigma negativo, encontrando suas influências no *Pasquim*, do *Planeta Diário* e na *Casseta Popular*.

## 1.6. O Cruzeiro

Há uma tradição de cruzeiros em Portugal que remonta ao século X e há desde cruzeiros localizados na beira da estrada para proteção dos viajantes até demarcações fronteiriças aos mosteiros. Também encontraremos locais com mais de um cruzeiro como é o caso da região de Ferreira do Zêzere com um conjunto de catorze Cruzeiros, constituintes da Via Sacra que se desenvolve desde Casal da Mata até Dornes, terminando junto da escadaria da igreja de Nossa Senhora do Pranto.<sup>19</sup> A maioria das cidades e vilas de Portugal contém um cruzeiro. Podem simbolizar a proteção religiosa do espaço da comunidade e, colocado sobre um monte, pode nos remeter ao Calvário<sup>20</sup> de Cristo.

O cruzeiro de Nova Iguaçu é feito de concreto, sem ornamentações, pintado a cal. Destaca-se como referencial na paisagem. De superfícies lisas e patamar retangular, ergue-se em contraste com a vegetação. Sua força simbólica aumenta quando inevitavelmente olhamos o cruzeiro e o vemos em meio ao verde, acima da cidade. Esse posicionamento constitui a lógica do olhar do monumento em questão. Esse olhar se altera somente caso adentremos a mata – pois não há pavimentação de qualquer ordem acima dele que nos possibilitaria olhá-lo de cima para baixo. Desta forma, o observador olharia o cruzeiro em meio à paisagem urbana. Nada ao acaso. A hierarquia religiosa aqui se expressa nesse olhar que projeta a imagem da cruz acima de todos, da cidade inclusive. Subterfúgios da linguagem visual que nos indicam o lugar em que o simbolismo do cruzeiro – ou do crucifixo – deve ocupar no imaginário. Invertendo essa ordem de olhar, poderíamos nos deleitar com outros sentidos e leituras, como talvez remeter a religiosidade do homem ao cerne da vida vivida, não como antíteses ou algo em separado.

Ao desenhar o Tridente, necessariamente o artista inverte a lógica do olhar do cruzeiro porque precisou se postar no alto da encosta da Serra do Vulcão. E é nesse olhar que surge a idéia do tridente. Porém, o intuito de fazer o tridente como um prolongamento da cruz se perde pelo tamanho do desenho. Seria necessária certa distorção na imagem para que funcionasse efetivamente como sombra alterada da cruz. Ao invés disso o que nós vemos é

<sup>19</sup> Ana Torrejais, “Olhar o Património. Crónica nº 6: Cruzeiros e Alminhas”, in *Jornal Despertar do Zêzere*, edição de 26 de março de 2008, p. 2. Disponível em <http://tactiboqueando.blogspot.com/2009/04/cruzeiros-e-alminhas.html>. Acessado em 19/10/2009.

<sup>20</sup> Calvário (em aramaico Gólgota) é o nome dado à colina que na época de Cristo ficava fora da cidade de Jerusalém onde Jesus foi crucificado. *Calvaria* em latim, *Kpaviou Topos* (*Kraniou Topos*) em grego *Gûlgaltâ* em transliteração do aramaico. O termo significa “caveira”, referindo-se a uma colina que contém uma pilha de crânios ou a um acidente geográfico que se assemelha a um crânio. In *Freguesia da Parada do Coá*, <http://paradadocoa.blogs.sapo.pt>, blog disponível em 20 de fevereiro de 2010.

um tridente formalmente simples, estendido sobre a encosta do morro, localizado acima do cruzeiro.

Há certa tensão entre a imagem tridimensional do cruzeiro e a imagem pintada do tridente. Embora o tridente sobressaia à cruz pela extensão que ocupa, o cruzeiro permanece. Entre permanências e transitoriedades, em termos de memória, o cruzeiro tem o seu lugar na cidade como escolha do que se quer preservado. Já o tridente é circunstancial. Encontra seu lugar em outros contextos enquanto o artista ou as gerações futuras fizerem uso do material que foi apropriado para o campo das artes.



**7**

Mirante do Cruzeiro e o *Tridente*  
Nova Iguaçu-RJ  
Fonte: cortesia de Alexandre Vogler.

## 1.7. Tridente

Segundo Jean Chevalier (1996, p. 310) a cruz é um dos símbolos cuja presença é atestada desde a mais alta Antiguidade, havendo registro de uma peça em mármore, datando século XV a. C. Esse autor vai descrevê-la como o mais totalizante dos símbolos, contendo uma função de síntese e medida, sendo a grande via de comunicação com o sagrado (terra-céu), símbolo ascensional, recortando, ordenando e medindo os templos, desenhando praças, atravessando cemitérios. A interseção dos seus braços marca a encruzilhada, de onde emana sua força centrípeta e ao mesmo tempo centrífuga. A despeito de seus significados comuns, universais, ele acrescenta ainda que “a iconografia cristã se apoderou dela [da cruz] para exprimir o suplício do Messias, mas também sua presença. Onde está a cruz, aí está o crucificado”. Ressalva que dos diversos sentidos que a simbologia atribui à cruz, não há um que seja absoluto. Os significados não se excluem uns aos outros, concluindo que “Exprimem cada qual, uma percepção vivida e interpretada em símbolo”. Cita a *lista cruces dissimulatae* feita por Justino, na Apologia I, 55, em que a cruz está representada no arado, na âncora, no tridente, no mastro do navio com sua verga, na cruz gamada etc.

Por outro lado, o tridente, a lança de três pontas, é das mais antigas armas de pesca e de uma categoria de gladiadores. Emblema de Posídon, deus grego dos oceanos sincretizado pelos romanos com Netuno. Chevalier (1996, p. 905) nos indica também que quando aparece com uma rede representa Cristo – o pescador de homens, podendo representar a trindade caso seus dentes tenham o mesmo tamanho. Cita a possibilidade de ter servido como representação oculta da Cruz.

Netuno é o deus romano do elemento úmido identificado com Posídon. Pierre Grimal (2000, p. 327) destaca a inexistência de lendas que lhe sejam próprias antes da associação com o deus grego que reina nos mares. Este último, juntamente com Zeus, pertence à segunda geração divina da gênese grega.



### 8

Fonte de Netuno na Plaza de Canovas, no Castelo de Madrid (Espanha). Projetada por Ventura Rodríguez e esculpida por Juan Pascual de Mena, mármore branco, de 1780 a 1784.

Fonte: Marcelo Teson, 2006.

O Titã Cronos após ter sido advertido pelo oráculo de que um de seus filhos o destronaria, passou a devorá-los. Sua esposa Réia grávida do sexto filho, cansada de ter seus bebês devorados, recorreu à astúcia e decidiu salvá-lo. Pariu na calada da noite e escondeu o bebê. Ao nascer do dia, ofereceu uma pedra enrolada em mantos ao esposo para ser devorada. Tendo confiado Zeus às Ninfas, este cresceu e atingiu a idade adulta. No entanto quis conquistar o poder de Cronos. Ao aconselhar-se com Métis (a Prudência) recebeu uma droga que deveria ser ingerida por Cronos para fazê-lo vomitar os outros filhos. Ao conseguir drogar Cronos e reviver os irmãos Hades, Posídon, Hera, Deméter e Héstia, apoiando-se nos irmãos e nas irmãs que haviam voltado à vida, Zeus atacou Cronos e os outros Titãs. A luta durou dez anos. No final, Zeus e os Olímpicos foram os vencedores e os Titãs foram expulsos do céu. Para poder prender Cronos, Zeus libertou os Ciclopes. Em gratidão, estes lhe forneceram ferramentas poderosas que haviam forjado: o trovão e o raio foram legados a Zeus; um capacete mágico da invisibilidade ficou para Hades; e a Posídon coube o tridente, cujo embate agita a terra e o mar. Ao partilharem o poder, tirando na sorte, Zeus obteve o domínio do céu, Posídon, o do mar e Hades, o do mundo subterrâneo. Entretanto, as relações entre Zeus e Posídon nem sempre são amistosas, havendo disputa entre as cidades dos mortais. Enquanto os descendentes de Zeus eram heróis favoráveis à humanidade, os filhos de Posídon, tal como os de Hades, eram geralmente gigantes violentos e perigosos (Polifemo – o ciclope, o gigante Crisaor e o cavalo alado Pégaso).

Grimmal revela-nos ainda o tridente como arma por excelência dos pescadores de atum e que Posídon geralmente é representado deslocando-se num carro puxado por animais monstruosos, híbridos de cavalo e de serpente, tendo ao redor, um cortejo de gênios, peixes, golfinhos e seres do mar.

O tridente é a vigésima terceira letra do alfabeto grego Ψ (minúscula: ψ), correspondente a “psi” do alfabeto romano, de onde deriva “psique” que significa estudo da alma. Das representações mais antigas do tridente teremos o trisula da Índia, emblema de Xiva, descrito por Chevalier (1996, p. 905) como o transformador do mundo e o destruidor das aparências. As três pontas representam o trikala ou tempo tríplice (passado, presente e futuro).

Chevalier ressalta, ainda, que de acordo com a tradição cristã, o tridente na mão de Satanás é um instrumento de castigo. Sendo também um símbolo da culpa, pois seus três dentes representam as três pulsões (sexualidade, nutrição, espiritualidade) e, ainda, o perigo de perversão, a fraqueza essencial que abandona o homem.

Embora não seja objetivo deste trabalho, mas relevante para entendimento da lógica de apropriações de uma cultura por outra, Hendrik Willem Van Loon (1981, p. 122) analisa a estada dos judeus na Pérsia, em 330 a. C. Até então, os judeus reconheciam Jeová como único senhor e quando as coisas não iam bem atribuíam os problemas à falta de devoção do povo. Entretanto, sob a influência das doutrinas de Zoroastro, cuja crença consistia na eterna luta do bem e do mal,<sup>21</sup> passaram a crer numa força contrária à obra de Jeová. A palavra satanáas vem do hebraico *shaitan*, significa adversário.

O tridente no Brasil, para algumas das religiões de matriz africana, representa Exu. Exu é um orixá de importância primordial, pois é dinamismo, transformação e comunicação. W. Abimbola (2006, p. 2) nos ensina que para se viver em paz é preciso apaziguar, manter o equilíbrio com a natureza e com o cosmos. Este é composto pelas entidades benevolentes e malevolentes. Exu não se encaixaria em nenhum dos dois lados, pela sua habilidade de transitar entre ambos, além da função de levar as oferendas que vão garantir esse delicado equilíbrio. Reginaldo Prandi (2005) descreve que

Para um iorubá ou outro africano tradicional, nada é mais importante do que ter uma prole numerosa, e para garanti-la é preciso ter muitas esposas e uma vida sexual regular e profícua. É preciso gerar muitos filhos, de modo que, nessas culturas antigas, o sexo tem um sentido social que envolve a própria idéia de garantia da sobrevivência coletiva e perpetuação das linhagens, clãs e cidades. Exu é o patrono da cópula, que gera filhos e garante a continuidade do povo e a eternidade do homem. Nenhum homem ou mulher pode se sentir realizado e feliz sem uma numerosa prole, e a atividade sexual é decisiva para isso. É da relação íntima com a reprodução e a sexualidade, tão explicitadas pelos símbolos fálicos que o representam – instrumento ogó – que decorre a construção mítica do gênio libidinoso, lascivo, carnal e desregrado de Exu-Elegbara. (Prandi, 2005)

Raul Lody (2003, p. 192) vai descrever também que o ogó – instrumento de madeira que representa o falo – não é muito comum no imaginário brasileiro; o tridente de ferro é seu principal substituto, como um símbolo de poder e de força.

No entanto, dada a historicidade dos mecanismos sincréticos utilizados durante os longos anos do regime escravocrata no Brasil, os cristãos associaram essas características de Exu, apontadas por Prandi, ao diabo bíblico, inimigo de Deus e da humanidade. Esse seria um dos principais pontos – em que irei me deter nesse trabalho – que impedem o trânsito ou conciliação dos neopentecostais com as religiões afro-brasileiras e impossibilitam qualquer cristão de se identificar com o símbolo do tridente exposto na obra.

Desta forma, na obra *Tridente de NI*, a tensão despertada pela ambigüidade desse símbolo é potencializada não só pela grandeza do desenho, como também pelo local escolhido, pela visibilidade que alcançou, e, principalmente, pelo diálogo com a cruz. Essa

<sup>21</sup> O deus do Bem, Ormuzd, estava sempre em guerra contra o deus do Mal e da ignorância, Ariman (Van LOON, 1981).

potência não só impediu a identificação dos moradores com a obra como criou um conflito com os neopentecostais, que se utilizaram de todos os mecanismos para finalmente, sob os mesmo auspícios da Prefeitura que apoiou a construção, subir ao mirante e tentar a destruição, ao apagar a obra.

Há outros exemplos de arte urbana que sofreram processos análogos. O artigo de Roger Sansi, de 2007, cita alguns casos.

O monumento aos Orixás do Dique de Tororó, em Salvador na Bahia, inaugurado no mês de abril de 1998. [...] formado por um grupo de imagens dos Orixás. A Igreja Universal protestou contra a instalação do monumento até mesmo com ataques físicos, sob a acusação de que seria um conjunto de fetiches e ídolos diabólicos. O ataque finalizou com a intervenção pessoal dos poderes públicos da Bahia, depois do qual, a Universal reconheceu “o erro” de confundir uma obra de arte com um fetiche. Esse foi, de fato, só o mais espetacular dos ataques iconoclastas de pentecostais contra obras de arte pública que fazem referência aos Orixás na Bahia. Um [...] caso interessante é o de uma escultura do orixá Exu do escultor baiano Mario Cravo Jr. que devia ser instalada num lugar público no Rio de Janeiro, comissionado pela Prefeitura do Rio. Cravo Jr. é um escultor de ampla trajetória, e Exu é um motivo recorrente na sua produção. A diferença dos casos anteriores, a escultura estava projetada para um espaço de propriedade pública. Mas contrariamente ao caso do dique de Tororó, esse projeto finalmente não foi realizado. Na opinião do artista, a escultura não foi aceita por pressões das igrejas neopentecostais. É possível argumentar que na época, os neopentecostais e protestantes em geral já tinham mais influência no Rio do que na Bahia, a começar pelo governador Garotinho. (Sansi, 2007)

Outro caso de vertente afro-brasileira é o Monumento a Zumbi. Nos *Atalhos da memória* de Mariza de Carvalho Soares em que a tensão entre o monumento cuja representatividade pertenceria em grande parte à negritude como um todo, teve sua construção social e aceitação por esses grupos de forma fragmentada. Há um processo contínuo de construção simbólica que no final do texto é amadurecido e assumido pelo tempo. Este último é que confere força não só de permanência como de apropriação de novos significados pelo próprio grupo social. O monumento a Zumbi acaba extrapolando os enunciados do acervo da cidade utilizados na metodologia de pesquisa descritos por Knauss, transitando entre as categorias “excluído” e “gratidão”. Escamoteando uma homenagem, tenta fixar simbolicamente uma aliança entre Estado e sociedade.

Já no trabalho de Vogler não vamos encontrar esse tempo de permanência, e a intenção de compor alianças simbólicas entre Estado e sociedade toma caminhos inusitados. Há resíduos na memória. Os evangélicos se apropriam desse recurso simbólico para projetar-se no tecido social da cidade. Sem esvaziar o sentido político da imagem, escamoteando uma universalização da imagem, modificam o tridente na tentativa de apagá-lo. Há a ação natural das chuvas que efetivamente desgastam a cal, fazendo o tridente sumir. As apropriações acontecem ali no limiar da obra, quando poderia acabar. Simplesmente ser esquecida e não

passar de um lampejo de memória. Sua permanência fixa lugar na memória coletiva graças ao burburinho criado para apagá-lo. As matérias do jornal – o qual ficou tido como evangélico - podem ser entendidas como instrumento de mobilização e aniquilação, são apropriadas pelo artista e expostas como obra em uma galeria de arte, circulando em revistas ou nas outras formas que o artista decida.

Esses tipos de trabalhos artísticos abrem um campo de possibilidades para repensar não só a problemática afro-brasileira na disputa pelo espaço no imaginário social, como na questão da intolerância religiosa que vem agindo num crescente descompasso, utilizando a mídia e o poder público nos seus ataques massivos.

As tensões entre “excluído” e “gratidão” são inversamente exploradas na medida em que o então prefeito altera sua posição de patrocinador da obra para interditor. A ironia do artista se revela. A ambigüidade do tridente, entre Posídon, Exu e o Diabo, colocam o poder público “entre a cruz e o tridente”, ou melhor, entre Deus e o Diabo. Parodiando esse dito popular, publica o ensaio na revista *Concinnitas* constando as matérias jornalísticas do tridente, constando na capa e contracapa da edição suas serigrafias dos cartazes lambe-lambe *Fé em Deus / Fé em Diabo* – sendo *Fé em Deus* na capa e *Fé em Diabo* na contracapa.

## 1.8. Entre Exu, Netuno ou Diabo?

Ao transitar pela metrópole do Rio de Janeiro vamos perceber que esse é um espaço de tensão, e, ao mesmo tempo, de troca e reciprocidade, já que acaba sendo um espaço democrático de comunicação com a sociedade. Alcança, em alguns casos, a legalidade por receber patrocínio das esferas públicas – como a obra objeto deste estudo. Essa tensão, embate simbólico causado pelo diálogo entre a cruz e o tridente nos abre um campo de possibilidades de interpretações e de identidades. A apropriação do mirante para intervenção funciona como uma reanimação do sentimento de pertencimento do lugar propondo uma contramemória histórica ou redescobrimo histórias suprimidas que estão situadas de maneira particular.

Embora os tridentes – tanto de Exu, quanto de Netuno e do diabo – tenham a mesma morfologia acabam se distinguindo semanticamente. O tridente dos Exus de alguma forma traz em sua leitura o peso da construção social e histórica de um espaço de reconhecimento dos afro-descendentes e sua arte, cultura e signos, que vêm contornando ações empreendidas para aniquilar suas referências, com pouca visibilidade, mesmo com as políticas afirmativas e criação de espaços museológicos.

Podemos classificar a ambiguidade simbólica da obra *Tridente* como um caso de pseudomorfose. Como afirma Yves Alain Bois, “quanto menos se sabe do contexto, a gênese, mais facilmente pode-se tornar vítima do tranco da pseudomorfose” (2006). Aqui, para essa situação, tomaremos a definição do fenômeno da pseudomorfose como “o surgimento da forma A, morfologicamente análoga ou mesmo idêntica à forma B, que, no entanto, não mantém relação alguma do ponto de vista genético” (Bois, 2006). Contém a mesma forma, mas conteúdos diferentes.

O fato do fenômeno da pseudomorfose estar relacionado à situação que envolveu a obra aqui estudada nos sugere que tipo de juízo entra nesse jogo de relações. Vale observar os depoimentos recolhidos classificando o tridente como “feio e agressivo”, entre outras sentenças, que aqui poderíamos tratar como juízos estéticos, obtidos a partir da experiência imediata da arte. À primeira vista, o tridente pode até não agradar, porém seria necessário conhecer melhor o que está em jogo, muito embora não se chegue à experiência estética através da reflexão do pensamento. As análises feitas pelo jornal impregnam a obra de juízos obtusos, fazendo uma domesticação do olhar.

O que torna aqui a obra desconcertante é a tensão despertada pela pseudomorfose, potencializada, como já aponte, não só pela monumentalidade do desenho, como também pelo território simbólico do cruzeiro, pelo diálogo com a cruz, e, acrescento, principalmente, pela sexualidade mal compreendida em relação ao orixá em questão, acionando por outro lado o conceito do tradicional “pecado”, explorado pelas entidades católicas e evangélicas. Se o tridente é um símbolo que representa Exu, ligado à sexualidade, como resolver essa aproximação de idéias tão contrárias trazidas pela cruz, que representa o martírio de Cristo para expiar os pecados da humanidade, com suas idéias de privação e castidade?

Há certa frustração nas expectativas do público, não só na forma de apresentação que foge do âmbito tradicional das belas artes, mas como também na flutuação entre o decoro das contradições que envolvem a construção da memória do espaço físico, potencializado pelo Mirante do Cruzeiro. Toda uma carga simbólica religiosa foi tensionada pela apropriação repentina, como se um símbolo fosse negação do outro. O que para as tradições afro-brasileiras também não chega a ser um problema, uma vez que dentro dessa lógica religiosa e cultural, tudo que existe tem o seu Exu pessoal: inclusive o prefeito, o artista, os vendedores, as comunidades evangélicas etc.

Por outro lado, o subjetivo do tridente não é encontrado em lugar algum, nem escamoteando a moral cristã, nem subvertendo o símbolo, mas no seu teor que pode avivar o sentido da sexualidade. Desta forma, pode ser percebido como um afrontamento onde “concebe a deflagração semântica da imagem menos como um simples afastamento do que uma violência, um ‘desublimizatório’ ato de agressão”. (BOIS, 2007).

## 1.9. Observações finais

É em sua escala imponente que o tridente se afirma no jogo desencadeado pela articulação formal com a cruz e com a paisagem em si. Analisando a estrutura do tridente e da cruz dentro de uma perspectiva formal vamos articular as concepções tradicionais de linha e superfície. As linhas do cruzeiro e do tridente, não percebidas como formas autônomas, independentes, mas numa dimensão plástica de profundidade, como se a cruz se projetasse em prolongamento, morro acima, pela encosta verde. Os elementos aqui se relacionam com a ecologia urbana. Pontos brancos no verde. Linhas brancas que se desdobram. A inscrição no chão. Chão de mato verde inclinado. Apropriação do mirante.

Na ressignificação, o cruzeiro e o tridente que, do alto, observam Nova Iguaçu: a estação, a fachada frontal da Igreja de Santo Antônio e o cemitério igualmente branco, o cinza da cidade inscrita na paisagem, e seu curso cotidiano. Porém, por pelo menos três dias, a cidade que olhou o mirante. A arte aqui se torna um campo ampliado, joga com as relações entre as coisas e pessoas. Sacode o campo político e religioso. E depois? A chuva leva a inscrição e plantam cem mudas de árvores. A comunidade do bairro toma a iniciativa de asfaltar a ladeira até o mirante. O sentimento de pertencimento se altera. Parafraseando Greenberg (2002), é uma situação de arte de desordem, em que o tempo e o lugar impõem certo tipo de ordem na forma de probabilidades negativas.

O que sobressai nesse trabalho não é nem a substância, nem o conteúdo, e, nem a concepção da obra em si, mas uma operação. Bataille (1968, p. 177) chamaria essa operação de informe. A forma final do tridente será o resultado do processo, uma circunstância, que vai além da concepção, do conteúdo e de sua substância, não só pelo aspecto de sua imaterialidade recuperada pelas reportagens e posteriormente expostas como resultado final, mas como também pela quebra de um ideal de arte. Transpõem limites pré-estabelecidos da esfera estética e do senso comum a respeito da própria arte. O formal e o informal aqui aparecem nessa operação.

Embora o artista se utilize de um discurso laico em seu trabalho a receptividade religiosa do público inicial teve maior impacto e ganhou foco nas páginas do jornal, que acabou recebendo a alcunha de evangélico.

Na obra *Tridente de NI* vamos encontrar um conjunto de operações: a apropriação de uma prática extremamente comum, pintura de cal sobre encostas e pedras; a apropriação do

símbolo carregado de ambiguidades; a ressignificação desse símbolo – o tridente; a ressignificação e a conseqüente valoração do cruzeiro; sua enunciação: intervenção urbana. A inversão da própria lógica do monumento, a sensação de fim e o reaparecimento da obra reapropriada em diversas mídias.

Seja lá qual tenha sido a escolha do artista para o monumento entre a cruz e o tridente, cooptação e consumo, sensacionalismo e propaganda religiosa ou denúncia do populismo mal engendrado, não homenageia, satiriza.