

2 O GIGANTE DA ENCRUZILHADA

Olódùmarè e Òrìsànlá estavam começando a criar o ser humano. Assim criaram Esú, que ficou mais forte, mais difícil que seus criadores. Olódùmarè enviou Esú para viver com Òrìsànlá; este o colocou à entrada de sua morada e o enviava como seu representante para efetuar todos os trabalhos.



9
Montagem da escultura
Exu dos Ventos na
entrada do Parque
Metropolitano de Pituáçu
(BA), 1998.
Fonte: cortesia de Cravo Jr.

2.1. Cristos crucificados, Exus e Mário Cravo Júnior

Para Mário Cravo a temática de Exu surge da “persistência da memória” (CRAVO, 2009). Em estreito contato com fontes do candomblé, do folclore e do barroco brasileiro, o artista elaborou uma pesquisa visual em busca de soluções plásticas que adequassem essas dinâmicas na modernidade que começa a germinar na Bahia na década de 40.

Em Exu, nenhum outro santo baixa em cima. É um personagem magnífico e eu transformei isso numa espécie de força simbólica. Primeiro de agitação e inquietação, segundo, como um personagem de força estimulante: agitado, criativo, imperativo e rebelde. São atributos que fui apascentando, cuidando e emprestando nas minhas persistências da memória. Ele me acompanha juntamente como os Cristos crucificados. Que são certos símbolos religiosos. Eu fui educado num mundo católico, década de 30, minha adolescência. Você não pode resistir a isso. São questões sobre nós. A não ser que você se abstenha completamente, num purismo tal de geometrização ou abstração, num total suprassumo de autonomia, digamos assim. Nós sentimos aquilo: nossa geração foi a primeira geração que penetrou e mergulhou de cara nessas questões [capoeira e candomblé], não apenas histórica, mas herança viva.²²

Mário Cravo desempenha ainda importante papel na consolidação do modernismo baiano integrando o grupo que ficou conhecido como “a primeira geração de modernos”, unindo em seu entorno Genaro de Carvalho, Carlos Bastos, Jenner Augusto, Rubem Valentim, Maria Célia Calmon Du Pin Almeida e Carybé. Ao instalar seu ateliê no Largo da Barra, num prédio projetado para funcionar como cassino, criou um ponto de encontro entre artistas, literatos e críticos de arte.

Ao falar sobre suas referências, cita Frei Agostinho da Piedade (1580-1661) como primeiro grande escultor brasileiro. Consciente de sua potencialidade plástica e unidade estilística, que vão adiante de seu tempo, assinando e datando suas peças – figuras opulentas, voluptuosas e envolventes. Do *Menino Jesus* até *Senhora Santana* há uma grande desenvoltura no tratamento plástico com uma poderosa carga mística e sensual. Cita ainda, *São Pedro Arrependido*²³ como grande estímulo para execução de vários Cristos, Iemanjás e capoeiristas.

²² CRAVO Jr, Mário. Entrevista concedida a Mônica Linhares. Oficina do Espaço Cravo, Parque Metropolitano de Pituauçu, Salvador (BA), 21/9/2009.

²³ *São Pedro Arrependido*, Frei Agostinho da Piedade, século XVII. Terracota, Museu de Arte Sacra, Salvador. Foto de Cravo Neto. Essa citação e foto aparecem em sua autobiografia de 2001, p. 80.

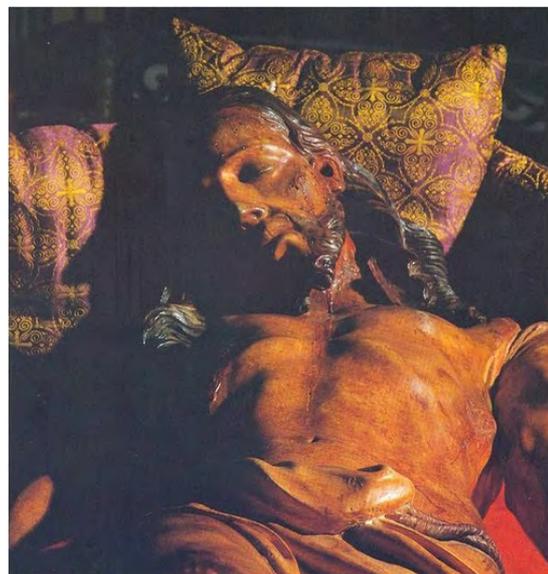


10

Fonte: página eletrônica de Cravo Neto.

Na década de 40 se aproximou das oficinas de santeiros e assim se familiarizou com o entalhe em madeira, além do grande acervo contido nessas oficinas. E quando começa a colecionar objetos esculpidos. Esse gosto e cuidado o levaram, juntamente com Carybé, Jenner e Mirabeau, a fazer coleções desses objetos, chegando mesmo a se aventurar em viagens pelo interior para adquirir objetos religiosos, santos de madeira, ex-votos e cerâmicas populares.

Cravo conta que num episódio foi juntamente com Carybé até a oficina de Mestre Valentim. Ali adquiriram uma grande quantidade de estatuetas e objetos em cerâmica. Quando retornaram a Salvador, estava tudo em cacos, devido ao sacolejo da caminhonete na estrada. Esse material servia como modelo de estudo nas suas várias experimentações.



11

Fonte: página eletrônica de Cravo Neto.

Fonte: acervo pessoal.

Outro artista citado por Mário Cravo é Francisco Chagas – *O Cabra* (séc. XVIII). Nas imagens anteriores podemos ver o *Cristo atado na coluna*²⁴ e o *Senhor Morto do Carmo*²⁵ que influenciaram principalmente pelas soluções plásticas nas interpretações da anatomia, inteiramente próprias e heterodoxas. Os ritmos indicadores de movimentos musculares num sentido espiral ascendente foram referências constantes para as confecções dos vários Cristos.

Em relação ao vocabulário plástico de elementos da cultura e religião de matriz africana não defende nem uma arte negra, afro-brasileira ou descendente. Insiste que a arte é linguagem da humanidade, e escreve: “a tradição cultural e religiosa abriga em seu seio um caldo de herança antropológica rica e diversificada em níveis variados” (CRAVO, 2002a, p. 55). Dessa forma, pelo dinamismo da arte e pelos vastos fenômenos da sensibilidade expressiva se opõe a denominações que defendam um conceito racial para caracterizar maneiras de se fazer arte.

Vale ressaltar que dentre as principais referências bibliográficas que tratam a arte afro-brasileira – como *Mão afro-brasileira* e o material produzido pelo Museu Afrobrasil em 2006 – não há citação a Mário Cravo neste contexto. Já no material da Associação Brasil 500 Anos Artes Visuais, integrante da Mostra do Redescobrimento, Marta Heloísa Leuba Salum escreve: “As epopéias sobre Cristo e Exu, bem como seus ex-votos formalmente associados a esculturas de origem africana, não são suficientes para fazer do eloqüente e polêmico Mário Cravo Jr. um artista afro-brasileiro”. Em outro trabalho que trata especificamente o tema da arte afro-brasileira (Conduru, 2007, p. 66) também não restringe a produção de Mário Cravo ao universo afro-brasileiro, embora não seja negada a sua importância e contribuição como “múltiplo experimentar derivado da crença moderna na aplicação dos meios artísticos e no potencial da criatividade humana pautados na idéia de ação”.

Exu, enquanto temática de Mário Cravo, aparecerá não como ícone religioso resultante de fé, mas da estreita relação com o ato de criação. Supõe a criatividade mais próxima da fé de ofício do que da fé religiosa. De maneira categórica, afirma que elegeu como temática em sua obra, mais de meio século atrás, o orixá do candomblé, o personagem mitológico; e que essa figura em que vem trabalhando nada tem a ver com o catolicismo apostólico romano, o cão ou o demônio. Sua escolha se faz pela similitude com o comportamento do homem na sociedade, e escreve:

²⁴ *Cristo atado na Coluna*, Francisco Chagas. Século XVIII, madeira policromada, Museu do Carmo, Salvador, BA. Foto de Cravo Neto.

²⁵ *Senhor Morto*, Francisco Chagas. Século XVIII, madeira policromada, Museu do Carmo – Salvador, BA. Foto de acervo pessoal.

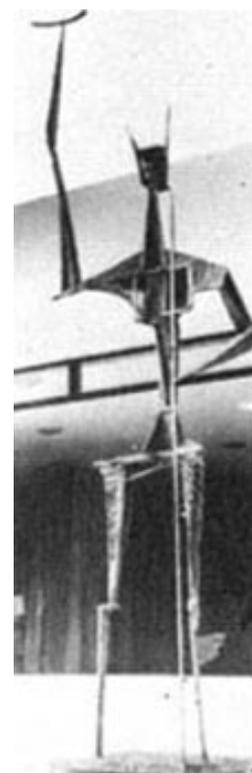
Aos personagens humanizados da minha Bahia, da minha Baía de Todos os Santos, costume com frequência “vesti-los” de Exu, porque para mim parecem figuras rebeldes, galhofeiras, brincalhonas e de certa maneira muito moleques. Meu Exu ideal é um arquétipo da baianidade. Uma espécie de *logos* de minha cidade, e por isso os interpreto de mil e uma formas: vestidos, nus, carregando centenas de filhos agarrados à sua pele ou balançando ao vento como um espantalho. Às vezes o vejo estruturado e amarrado em feixes de grossas madeiras como um corpo descomunal surgindo como uma hecatombe atômica. (CRAVO, 2002a, p. 83)

Quando questionado sobre o porquê dos chifres, descreve que em nada têm eles de demoníaco, que algumas vezes “representam as antenas, os para-raios que captam energia cósmica” (CRAVO, 2001, p. 65). Revela que a criação pode tanto ser um ato prazeroso quanto sofrível: “quando há dor, há chifres”, afirma. Muitas vezes seu processo de criação pode simplesmente fluir, outras vezes pode implicar em um processo de dor. Esses chifres, os córneos, são elementos que saem involuntariamente em seu trabalho; são decorrentes de o artista passar tantos anos envolvido com essa temática; são referências constantes tanto nas esculturas quanto nas pinturas, gravuras e desenhos. Algumas vezes aparecem em meio a uma miscelânea que inclui o imaginário popular, os ex-votos e as manifestações culturais regionais.

Seus personagens compõem sincretismos das religiões, mitos, histórias e folclore com seus pares na identidade baiana. Vamos encontrar desde Exus cangaceiros a variados Exus diabo, eleitos por Mário Cravo como ápice da temática em ferro. “Semelhanças dentre algumas e outras deidades cultuadas no culto Católico Apostólico e Romano... e não havia nenhum [similar] pro Demo. Então puseram essa idéia de chifres que é baiana.”²⁶

A escolha no sentido de utilização da sucata se deu pela escassez de “recursos apropriados”, uma vez que, na Bahia, logo nos primeiros trabalhos, o artista não dispunha de fundições de bronze, o que encarecia o custo de produção, buscando então, na inventividade das práticas artesanais e na utilização de materiais disponíveis, uma opção de patrocínio da sua autossuficiência artística.

As primeiras citações sobre a temática de Exu na obra de Mário Cravo pela imprensa surgirão, no final da década de 1950, através da obra *Exu a Villa Lobos*.²⁷ Embora os primeiros trabalhos



12 *Exu a Villa Lobos*, vergas de ferro soldadas. Bahia. Fonte: página eletrônica de Cravo Jr.

²⁶ CRAVO Jr, M. Entrevista concedida a Mônica Linhares, 21/9/2009. Salvador (BA).

²⁷ Revista *Casa & Jardim*, nº 135, março de 1966. Reportagem do acervo do antigo Espaço Cultural Desembanco, hoje no Museu da Bahia.

com Exu remontem aos anos 1940,²⁸ entre litografias e xilogravuras partindo da observação direta das filhas de santo nos candomblés do Engenho Velho – nos tempos de Tia Massi,²⁹ Opô Afonjá e do Bate Folha, entre outros.

Descreve essa primeira fase como “documentação da parte de expressão facial no momento de transe, os movimentos abertos ou hieráticos” (CRAVO, 2002a, p. 62). Fixa imagens perceptivas que não demandem esforço de interpretação, como na imagem seguinte *Cabeça de Candomblé*, de 1952, sem especificar qual seja o orixá. À medida que vai mergulhando nesse universo e desvendando sua riqueza poética, as formas do artista vão se tornando mais intensas, mais íntimas e desmistificadas, como vemos adiante, no desenho da *Cabeça de Exu*, de 1956. A distância hierática do primeiro desenho do momento do transe se transforma, ganha potência e se impõe quando a personalidade inerente ao personagem Exu se apresenta, com certo desalinho na dinâmica dos traços em tinta *pilot*, como se a dinâmica de Exu entrasse na forma plástica do desenho.



13 *Cabeça de Candomblé*
Monotipia, 1952. (0,46 x 0,65)
Fonte: Mário Cravo Jr. Revisitado



14 *Cabeça de Exu*
Tinta *pilot*, 1956. (0,56 x 0,77)
Fonte: Mário Cravo Jr. Revisitado

Algumas dessas obras participaram da 18ª Bienal Internacional de São Paulo,³⁰ no ano de 1985,³¹ em que a curadoria revisita o modernismo. No catálogo da exposição, Stella Teixeira de Barros e Ivo Mesquita citam o ateliê de Mário Cravo como um importante grupo

²⁸ Por ocasião da exposição comemorativa dos 70 anos do artista na Fundação Jorge Amado, em 1993, Mário Cravo descreve no material publicado de maneira didática e cronológica sua pesquisa visual em torno de Exu. Publicado também no livro *Esboço*, de 2002, p. 62.

²⁹ Maria Maximiana da Conceição, quinta ialorixá da Casa Branca do Engenho Velho – *Ilê Axé Iyá Nassô Oká*.

³⁰ Obras de Mário Cravo que constaram na XVIII Bienal de SP 1985: *Filha de Xangô*, (53x36) desenho, 1947. *Homem (Figura de Candomblé)*, (0,50 x 0,46) desenho, 1948. *Rosto de Mulher* (0,41x 0,25) desenho, 1952. *Cabeça* (0,30 x 0,21) desenho, 1949. *Rosto de Mulher* (0,53x 0,45) desenho, 1949.

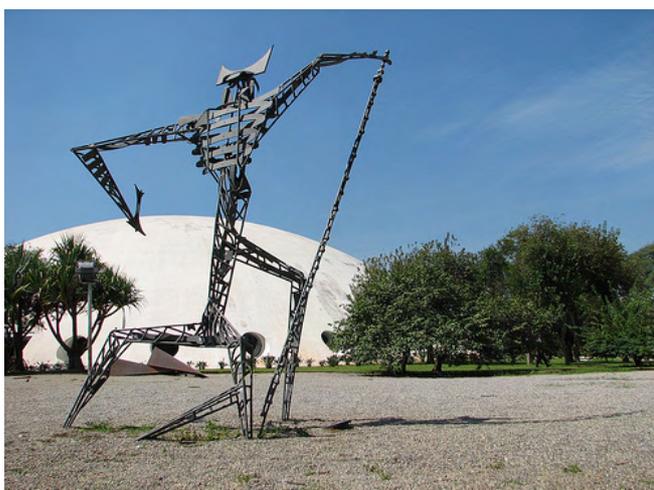
³¹ Vale lembrar que, no Rio de Janeiro, em 1984, sob o governo de Leonel Brizola, iniciam as comemorações do Movimento Negro a Zumbi no dia 20 de novembro (SOARES, 1999, p. 117). Em meados do ano seguinte, a Rede Globo estreia a minissérie *Tenda dos Milagres* de Jorge Amado, situando a Bahia como pequena África e centro da luta dos negros contra a intolerância religiosa e racial.

de gravura, entre outros igualmente importantes, que vão aparecer dentro de uma clave expressionista de envolvimento político-social e ao final os descreve.

No entanto, esta “crônica” [sobre a exaltação do popular e costumes regionais como fonte fundamental integradora do homem e da terra brasileira] tende muitas vezes a folclorizar e mitificar seus conteúdos, na medida em que os esteticiza e faz deles um recorte idealizado da cadente realidade. (EXPRESSIONISMO, 1985, p. 18)

Essa crítica generaliza e não atende especificidades tanto dos grupos de gravadores citados no texto³² e presentes na exposição, quanto dos conteúdos. No caso dos orixás e de Exu, considero já serem estéticos e míticos na sua fonte e em sua essência. Ao propor essa fala há certa superficialidade tanto sobre os conteúdos tratados, como com o envolvimento político-social dos grupos de gravura dentro da realidade em que estão inseridos. Talvez aos olhos dos curadores, no conjunto de uma exposição sob o título “Expressionismo no Brasil: heranças e afinidades”, de atenção voltada às influências europeias, temas como o candomblé tenham sofrido estranhamento, ficando à mercê desse impacto sem um tratamento adequado que o resguardasse do malgrado.

Num segundo momento, Mário Cravo inicia uma série de esculturas em pedra sabão e ferro, inserindo em sua pesquisa os aspectos referentes à personalidade de Exu, contendo certa brutalidade e sensualidade, misto de temperamento brincalhão e mordaz. Imbuído desses predicados é que Mário Cravo torce, separa e torna a unir com fogo o ferro, em formas que revelam Exu. E nesse trabalho revela também sua busca por um “figurativismo brutal” (CRAVO, 2002a), expandindo suas interpretações por caminhos sincréticos não só com outros orixás, mas também com outra temática de sua predileção: o Cristo crucificado.



15
Exu mola de Jeep, escultura de sucata de ferro,
1958. Parque do Ibirapuera (SP).
Fonte: acervo pessoal.

³² Ateliê Coletivo do Recife – Abelardo da Hora, Gilvan Samico, Wellington Virgolino, Ionaldo; Clubes de Gravura Gaúchos – Carlos Scliar, Glauco Rodrigues, Glênio Bianchetti, Danúbio Gonçalves, entre outros; além do grupo que gravitou em torno da revista *Joaquim* de Curitiba – Guido Viaro, Poty, etc.

A partir dos anos 1950, suas experimentações plásticas se voltam para a unificação entre personagem e símbolo surgindo assim misturas entre a cruz e o Cristo e entre Exu e o tridente. Une orgânica e intrinsecamente o símbolo pelo personagem. No *Exu mola de Jeep*, como se surgisse do próprio tridente, Exu aparece fincado na terra tomando para si o significado do tridente – a cruz invertida num sentido de agressividade –, compõe toda a estrutura e confere forma e sentido à escultura.

A cruz se torna ausência presente na forma do corpo, em *Cristo Baiano*. Cristo, cujo corpo representa o cordeiro de Deus, também é crucifixo. Ao olhar a obra vemos braços e pernas abertos formando uma cruz na diagonal, cabeça pendida para trás olhando o céu e o falo apontando o chão. Essa ausência da cruz leva o observador a uma encruzilhada visual e nos perguntamos: esse corpo luta para manter-se em cruz? Ou luta para se libertar dela? Olhando melhor nos perguntamos ainda se esse corpo luta. Talvez esteja entregue à fadiga, muito embora o aspecto truculento dos músculos sugira uma tensão no sentido de força e movimento. O artista ainda comenta a obra: “Então você vê um Cristo que é meio Cristo, meio Exu. Eu fiz um Cristo meio Pedro, crucificado de cabeça para baixo, e coloquei ele assim em pé, com os braços abertos, com sexo em riste. Olha, a crítica aqui foi um inferno”.³³

Nesse jogo de representações e personagens tidos como antagônicos, Mário Cravo incorpora cada vez mais a questão mitológica e sincrética à materialidade do objeto. Quer que a madeira fale por si e não simule. Seja a madeira, madeira, a pedra, pedra e o metal, metal. Mesmo que a escultura represente o homem, o personagem ou o que for. Que sejam a madeira, o metal ou a pedra a falarem primeiro ao olhar. Sem falar em pneus, poliuretano,



16

Cristo Baiano, ferro em fusão. 1955. Bahia
A peça participou da III Bienal de SP, em 1955.
Fonte: Catálogo Revisitando Cravo.

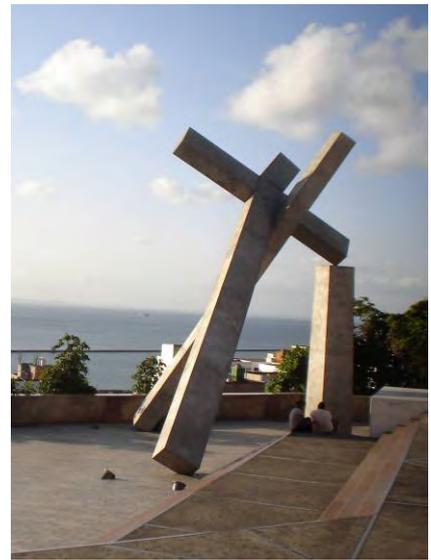
³³ CRAVO Jr, M. Entrevista concedida a Mônica Linhares, 21/9/2009. Salvador (BA).

fibra de vidro, vidro e sucata em geral ou no que mais puder ser apropriado, aproveitado e manipulado pelo artista.

Nos anos seguintes, Mário Cravo descreve o ganho de uma leveza em relação aos Exus torcidos. Algumas vezes com conotações construtivistas armazenando ritmos compactos, como pode ser visto no *Exu a Villa Lobos*, 1962.

Há a série de Cristos, de 1987, feitos com a madeira da demolição do antigo prédio do Mercado Modelo – resultante do incêndio de 1969. Relata sua inquietude quanto à conformidade das formas da cruz e dos crucifixos. Então retira a imagem de Cristo de sua complacência resignada para agonizante luta com a cruz, por vezes tentando libertar-se dela, onde a cruz e o Cristo mantêm as mesmas materialidade e essência.

Em Mário Cravo, a cruz nunca é simplesmente cruz. Há sempre algo a mais na economia do símbolo que a distingue. Até mesmo a cruz – o mais totalizante dos símbolos (CHEVALIER, 1996, p. 310), contendo uma função de síntese e medida, sendo a grande via de comunicação com o sagrado – não encontra sossego em sua forma: reluta, é complexa, conflituosa. Além da série de Cristos já descrita, há também a *Cruz caída*, da Praça da Sé, em Salvador, feita em memória das demolições que foram toleradas de obras arquitetônicas singulares pertencentes ao patrimônio cultural da cidade de Salvador.³⁴



17
Cruz caída
Praça da Sé, em Salvador.
Fonte: acervo pessoal.

³⁴ São informações de CRAVO Jr., conforme entrevista concedida a Mônica Linhares, em Salvador (BA).

2.2. Exu dos Ventos parte do Sinal da Cruz

Òrúnmilà, desejoso de ter um filho, foi pedir um a Òrìsànlá. Este lhe diz que ainda não tinha acabado de criar seres e que deveria voltar um mês mais tarde. Òrúnmilà insistiu, impacientou-se querendo levar a qualquer preço um filho consigo. Òrìsànlá repetiu que ainda não tinha nenhum.

Mário Cravo fez ainda o *Sinal da Cruz* e descreveu: “O eixo da grande cruz penetra no sentido vertical, o retângulo gerado pelos braços, e apóia-se no piso, no chão, tal qual um feixe energético, um para-raios, unindo o céu, a terra e vice-versa” (CRAVO, 2002a, p. 75). Escultura em relevo, de proporções monumentais, com ritmos e planos construtivos em soluções simétricas. No interior da cruz forma-se outra cruz em fenda com iluminação interna. Trata-se de uma cruz para a fachada do distinto edifício da Casa do Comércio da Bahia.³⁵



Fonte: acervo pessoal.

18

Interessante observar como o sentido de monumentalidade é uma constante em Mário Cravo, como algo que quer persistir na memória e não ser esquecido. Não só no sentido de ter grande parte de sua obra em monumentos públicos espalhados principalmente pela Bahia, mas pela escala em que se apresentam. Acontece nas esculturas públicas de nem sempre a autoria ficar patente para o grande público e, independente disso, a obra reúne sentidos, simbolismos, idéias e ações de quem a produz. Interage no espaço, no cotidiano dos passantes que

³⁵ Sede da Federação do Comércio de Bens, Serviços e Turismo do Estado da Bahia – SESC, SENAI e SECEC – fundada em 1947, e também conhecida como Casa de Comércio Deraldo Motta. O edifício está na Av. Tancredo Neves e foi construído na década de 80 pelo arquiteto Fernando Frank. A estrutura metálica do prédio foi projetada pelo engenheiro José Luis de Souza. Fonte: www.fecomercio-ba.com.br, em 15/11/2009.

convivem com sua presença, enriquecendo-a de outros sentidos, podendo ainda ser admirada, ignorada ou desafiada.

Das sobras do recorte do aço usado para o *Sinal da Cruz* foi criado o *Exu dos Ventos*, em 1992, no ateliê da avenida Anita Garibaldi, em Salvador. Com seus quase dez metros de altura, com um alongado braço indicador, parte da escultura é móvel, de corpo fixado ao chão, num tripé. Guarda a mesma simetria e articulações angulares utilizadas em *Sinal da Cruz*. Nesse mesmo corpo, podemos ver as costelas que servem de escada para manutenção da peça. O autor a descreve:

E tem o Exu aqui no canto. O parque na frente. Essa escultura é móvel. Esse elemento é móvel: a estrutura e os braços. A escultura toda é móvel. O corpo cola os braços e a cabeça, que estão apoiados aqui em dois pontos de articulação: um aqui que balança o corpo e na parte de cima, os braços. Apoiada aqui balança os braços. E em cima tem outro elemento de apoio, um eixo e o outro elemento da cabeça, que faz a cabeça e os chifres, que é outro independente. É um movimento interessante que faz ele ficar assim... como que chamamos aqui na Bahia de mané-gostoso^{36, 37}.



19
Montagem de Exu com
Mário Cravo ao topo,
no ateliê da Av. Anita
Garibaldi, 556,
Salvador, 1992.
Fonte: cortesia de Mário
Cravo Jr.

Desejoso de poder exibir suas obras permanentemente, Mário Cravo idealiza a criação de um ambiente que acolha também atividades educacionais em integração de arte e natureza. Inicia a criação do Espaço Cravo, em que a intenção é fugir do modelo vigente de museologia e propor um museu a céu aberto sob o sol e a chuva em diálogo constante com a natureza.

³⁶ Mané-gostoso – brinquedo infantil do artesanato popular em madeira que mexe braços e pernas.

³⁷ CRAVO Jr, M. Entrevista concedida a Mônica Linhares, 21/9/2009. Salvador (BA).

Mário Cravo mantém relações políticas estreitas, que garantem lugar para seu trabalho artístico. Nesta prática, doa ao Estado da Bahia um acervo de 800 esculturas – com mais 200 em consignação – num pleito entre artista e poder público; espaço didático e espaço oficina; administração, conservação e patrocínio. Instala-se organicamente no Parque Metropolitano de Pituacu,³⁸ em 1994, com totens vegetais, objetos alados, tridimensionais, móveis, desenhos, pinturas, produção em multimídia e também obras de outros artistas.

Algumas vezes o artista recebe pessoalmente as crianças em excursão de visitação ao espaço didático e ao espaço oficina; além de outros grupos, mais raros, de alunos e professores da Escola de Belas Artes, da Universidade Federal da Bahia.

Nesse contexto, de espaço e tempo, nosso protagonista – o *Exu dos Ventos* – foi instalado, triunfante, à entrada do parque “como a mais importante escultura, por sua característica e monumentalidade” (CRAVO, 2002a, p.76) e lá permaneceu por mais seis anos.

³⁸ O Parque Metropolitano de Pituacu foi criado pelo decreto 23.666/77 do executivo estadual e é a maior reserva ecológica com remanescente de Mata Atlântica da cidade de Salvador, Bahia. São 15 km de trilhas pavimentadas, restaurantes, parques infantis, quadras poliesportivas, quiosques, esportes náuticos, além do museu a céu aberto.

2.3. A encomenda de Exu e a Cidade Maravilhosa: conciliações e conflitos políticos

Então perguntou: “Que é daquele que vi à entrada de sua casa?” É aquele mesmo que ele quer. Òrìsànlá lhe explicou que aquele não era precisamente alguém que pudesse ser criado e mimado no àiyé. Mas Òrúnmìlà insistiu tanto que Òsàlá acabou por aquiescer.

Òrúnmìlà deveria colocar suas mãos em Esú e, de volta ao àiyé, manter relações com sua mulher Yebìrú, que conceberia um filho. Doze meses mais tarde, ela deu à luz um filho homem e, porque Òsàlá dissera que a criança seria Alágbára, Senhor do Poder, Òrúnmìlà decidiu chamá-la de Elégbára.

No ano de 1998, o prefeito do Rio de Janeiro, Luiz Paulo Conde visita Salvador por ocasião da cerimônia de inauguração do Memorial Luis Eduardo Magalhães³⁹. O monumento foi por ele projetado. Compareceu o então presidente da República Fernando Henrique Cardoso, além de familiares e aliados políticos. Posteriormente, ao visitar o Espaço Mário Cravo, Conde conta em declaração ao jornal *O Dia* (MAGALHÃES, 14/2/2000) que chegou a fazer uma oferta ao escultor pelo *Exu dos Ventos*, com o intuito de colocá-lo às margens da Lagoa Rodrigo de Freitas. Teria se interessado também por um Cristo, que Cravo Junior não aceitou vender.

Logo depois, a empresa Lamsa⁴⁰ – concessionária responsável pela Linha Amarela e pertencente à empreendedora baiana Construtora OAS Ltda. – adquire a escultura para oferecê-la ao município do Rio de Janeiro. A previsão de instalação da peça era junho de 2000. Porém, quando foi anunciado na imprensa em fevereiro do mesmo ano, sendo ainda ano eleitoral para os cargos municipais, a instalação da escultura acionou redes sociais distintas numa acirrada disputa não só pelo espaço simbólico na Cidade, mas também pela utilização do espaço na mídia impressa.

³⁹ O monumento, localizado na avenida Luis Viana Filho – Paralela, possui três monólitos de pedra polida, um espelho d’água e uma estátua representando Luís Eduardo. Na base, uma placa indica que ali foi enterrado o coração do ex-deputado: “Aqui se encontra o coração do deputado Luís Eduardo Magalhães”. Vale lembrar que o coração foi retirado, sem autorização da família, pelos médicos que acompanharam o político. A polêmica que envolveu o destino do órgão chegou ao fim com a encomenda do monumento. Este foi projetado pelos arquitetos Luiz Paulo Conde, prefeito do Rio de Janeiro, e Mauro Neves Nogueira. A estátua foi esculpida por Edgar Duvivier. A verba utilizada na construção do monumento foi obtida através de doações feitas à Associação de Amigos de Luís Eduardo Magalhães.

⁴⁰ “Concessão da via urbana Lamsa – Linha Amarela, no Rio de Janeiro, oficialmente Avenida Governador Carlos Lacerda, trecho que compreende o quilômetro 6 (Cidade de Deus – Barra) até a Ilha do Fundão (ligação com a Linha Vermelha), incluindo operação e manutenção. Este é um dos primeiros investimentos sob a modelagem de participação pública e privada do Brasil (tendo de um lado a Prefeitura da Cidade do Rio de Janeiro, com suporte institucional, e de outro a OAS, com aparato empresarial e recursos para o financiamento da obra). A Lamsa é a única concessão rodoviária municipal do país.” Trecho retirado do site OAS Investimentos, disponível em <http://www.oas.com.br>, em 15/11/2009.

A notícia da encomenda da escultura baiana ao cenário carioca movimentou autoridades religiosas. A Cidade Maravilhosa, que tem a imagem do Cristo Redentor em seu ponto mais alto da paisagem – abraçando todos os cidadãos – passaria a ter *Exu dos Ventos* em seu importante e mais novo entroncamento viário. Embora o prefeito tenha justificado seu intento como homenagem às culturas afro-brasileiras, isso não foi suficiente para conter os ânimos.

Importante entender o Rio de Janeiro além da *Cidade Maravilhosa* cantada e contada nas marchinhas de carnaval e nos cartões postais, mas como uma grande cidade moderna definida por características materiais e imateriais próprias, com expressiva heterogeneidade e diversidade sociocultural, como tão bem nos apresenta Gilberto Velho em *Metrópole, cultura e conflito* (2007, p.16). As diferenças em termos de visão de mundo e estilos de vida entre categorias sociais que convivem e interagem cotidianamente não são sempre óbvias. E nos adverte

Reconhecer as diferenças, estranhar o que está próximo, relativizá-lo são meios de ter uma visão mais complexa do mundo em que vivemos e, simultaneamente, buscar indagar sobre as possibilidades de negociação e diálogo entre valores, interesses e atores diferenciados. A tensão e o conflito fazem parte desse cenário. Cabe ser capaz de identificá-los e, em termos de uma ação pública, valorizar a possibilidade de uma *conciliação*, como já nos falava Cícero, há mais de dois mil anos, no contexto conflituoso da República Romana de então.

Acompanhar o trânsito, incluindo os cruzamentos e o fluxo entre os diferentes mundos, nem sempre se torna possível. Voltando-se para Georg Simmel, Gilberto Velho descreve ainda o conflito não só como recorrente, mas com uma dimensão constitutiva da vida social como um todo. Em consequência, a sociedade estaria sempre em mudança, embora apresente estabilidade e continuidade, com maior ou menor velocidade de conflito. Nesse sentido, o termo “mudar” sublinha a expressão do dinamismo inerente à sociedade.

Descreve, ainda, o crescimento desordenado das cidades associado ao desenvolvimento das sociedades de massa, com padrões incompatíveis com as sociedades tradicionais. A coexistência aparentemente contraditória entre valores individuais e hierarquizantes é um dos principais eixos onde esse crescimento se manifesta.

Nesse sentido, a metrópole carioca apresenta aspectos de desigualdade social, violência e falência dos serviços públicos aliados a uma desorganização urbana decorrente de má administração, descaso e incompetência por parte dos governantes. Gilberto Velho (2007) assinala ainda o sentimento de exclusão, a vivência da pobreza e as frustrações diante da sociedade de consumo como experiências que aumentam o potencial de conflito. Esse sentimento pode ser canalizado para movimentos socioculturais, ações políticas (como o Movimento Negro) e iniciativas para melhorar as condições de vida das comunidades; em que

as Igrejas e ONGs desempenham um papel importante, principalmente nas iniciativas vindas das camadas populares. Nesse sentido, a luta pela sobrevivência, por reconhecimento e inclusão social funcionarão como motores desses movimentos. A religião, com suas variações e conflitos, constitui dimensão fundamental da visão de mundo da maioria desse universo.

Ao falar sobre a violência que se instaura no Rio de Janeiro, Gilberto Velho anuncia o desenvolvimento de uma cultura de violência em que a civilidade mais elementar se esfuma diante da agressividade. Ficando a coexistência, a convivência e a interação entre diferentes segmentos sociais, tradições e estilos à exigência de um complexo processo de negociação da realidade, que requerem medidas e ações reguladoras para o conflito. A política seria a atividade fundamental para a constituição de um poder público com legitimidade junto com a sociedade como um todo. Porém, a dificuldade de regular esses conflitos dentro dessa complexidade sociocultural – o compartilhamento de crenças e valores –, aliados a violência radical e contínua, põem em xeque as possibilidades de comunicação e relacionamento. Gilberto Velho conclui que sem um grande esforço coletivo envolvendo a sociedade civil – com seus diversos grupos, segmentos e categorias –, o Estado em diversos níveis e o governo Federal, o Rio de Janeiro – com toda sua riqueza cultural e atores sociais criativos –, ficarão condenados a sobreviver precariamente no meio da desordem, do medo e dos desencontros.

É dentro desse cenário conturbado e socialmente complexo que a cidade do Rio de Janeiro, em pleno ano eleitoral, recebe *Exu dos Ventos*.

Importante situar que a iniciativa do poder público em homenagear as culturas afro-brasileiras com uma peça na imaginária urbana não é novidade dentro da história política do Rio de Janeiro, como nos lembra Mariza de Carvalho Soares *Nos Atalhos da Memória – Monumento a Zumbi*. Houve, em 1982, uma aliança entre o Partido Democrático Trabalhista (PDT) e o Movimento Negro. A candidatura de Leonel Brizola ao governo do Estado reuniu importantes lideranças e militantes do Movimento Negro. Não por acaso, no último ano de seu mandato, a apenas poucos dias das eleições, Brizola inaugurou o *Monumento a Zumbi*. Darcy Ribeiro, idealizador da apropriação da cabeça de bronze do Benin por Zumbi, era o candidato do PDT que concorria à sucessão de Brizola. Entretanto, não conseguiu ultrapassar o favoritismo de Moreira Franco (PMDB).

A disputa eleitoral, no ano de 2000, para a Prefeitura do Rio de Janeiro, foi bem interessante; apresentava em pesquisa um “empate técnico”, ainda no primeiro turno, entre os candidatos Conde, César Maia e Benedita como nos assinalam Marcus Figueiredo, Luciana Fernandes Veiga e Alessandra Aldé (2002).

Conde estreou na política como secretário de Urbanismo de César Maia, entre 1992 e 1996. Conde venceu as eleições seguintes apadrinhado por César Maia e administrou a Prefeitura do Rio de Janeiro entre 1996 e 2000. Ambos dividiam méritos e deméritos dos programas Favela-bairro, Rio-Cidade, na construção da Linha Amarela e na criação da Guarda Municipal, entre outros. Se nas eleições de 1996 ambos buscavam convencer o eleitorado carioca que Conde era César e vice-versa, nas eleições seguintes, após um rompimento entre eles, o objetivo era disputar o mérito dos projetos: Conde pelo PFL e César pelo PTB. Além de outros candidatos, a Prefeitura também estava sendo disputada com a Benedita da Silva (PT) – cuja plataforma eleitoral contava com apoio de parte do Movimento Negro tanto quanto contava com parte dos evangélicos. Essa configuração de apoio político é compartilhada com o candidato Conde, efetivamente eleito.

Geralmente no período pré-eleitoral, compreendido entre março e julho, os políticos e a mídia começam a mobilizar o eleitorado. É nesse período que iniciam a formação de alianças. O envolvimento do eleitorado cresce ao longo processo eleitoral, e como nesse início a propaganda política eleitoral ainda está proibida, a alternativa é a promoção de acontecimentos “eleitoreiros” para difusão na mídia. Nesse sentido, dentro da sociedade de massa que compõe o Rio de Janeiro, a mídia assume um importante papel informativo, dando maior ou menor visibilidade, a depender da importância que atribui a determinados assuntos ou personalidades.

É nesse momento, e não em outro, que *Exu dos Ventos* ganha grande relevância pela mídia impressa. E é nesse período que Exu fica mais forte e mais difícil que seus criadores. O fato é que sendo pelas preocupações eleitoreiras ou por outro motivo qualquer, a inauguração da escultura que estava prevista para meados do ano 2000 foi adiada para depois das eleições pelo prefeito.

2.4. Polêmica de Exu dos Ventos na mídia

*Assim desde que Òrúnmilà pronunciou seu nome, a criança,
Esú mesmo, respondeu e disse:
 Ìyá, Ìyá Ng o je Eku
 mãe, mãe eu quero comer preás.*

*A mãe respondeu:
Omo na jeé
Omo na jeé
 Filho come, come
 Filho come, come*

*Omo l'okùn
Omo ni jìngìndìnríngín
 A um se yì, mú s'òrun
 Ara eni*

*Um filho é como contas de coral vermelho,
 Um filho é como cobre,
 Um filho é como alegria inestinguível.
 Uma honra apresentável, que nos representará depois da morte.*

Com a notícia da chegada da escultura de Exu ao Rio, a imprensa marca presença com uma série de reportagens nos principais jornais cariocas, nos períodos de fevereiro, março e dezembro de 2000. O jornal *O Dia*, dos mais populares e de maior circulação no Rio de Janeiro, publica um total de doze matérias no período. É o jornal que dá maior destaque ao conflito religioso, abrindo espaço para as opiniões dos evangélicos e para a Bancada Evangélica da Assembléia Legislativa. Conta ainda com a seção “Cartas na Mesa”, onde expõe opiniões variadas de seus leitores.

O Dia inaugura a refrega em 16 de fevereiro de 2000, de forma provocativa, reunindo a opinião de líderes religiosos sob a chamada “Evangélicos e católicos reagem”. Já no primeiro parágrafo descreve a ofensiva do presidente da Igreja Prebisteriana, o pastor Guilhermino Cunha, anunciado sua intenção de pedir audiência pública ao prefeito para impedir a instalação da escultura. Em contrapartida, nesse mesmo texto, líderes católicos não se opõem claramente demonstrando certa preocupação “com a possibilidade de gerar mal-estar”. Em declaração pública, padre Jesus Hortal, reitor da PUC, complementa “pode ofender as convicções de alguém”. A reportagem conta com declarações favoráveis de representantes das religiões de matriz africana – os babalorixás Paulo de Oxalá, do candomblé, e, Jair de Ogum da umbanda. Este último esclarece que *Exu dos Ventos* é uma entidade boa, mostrando-

se preocupado com a incompreensão de outros, que provavelmente passariam a chamar a Linha Amarela de “via do demônio”. Fecha o texto com sugestão dos leitores de instalar, além do *Exu dos Ventos*, obras de outras religiões tornando a Linha Amarela uma “linha ECUMÊNICA”. Até Paulo Casé, autor do obelisco de Ipanema – obra feita durante a gestão de Conde, no projeto Rio-cidade –, prestou seu depoimento defendendo o enriquecimento do cenário urbano com a arte.

Dois dias depois, o jornal *O Dia* torna a incitar a cizânia através da chamada: “Exu à base de resto de cruz”. Complementa logo abaixo, em destaque “Escultura polêmica com um olho e dois chifres foi feita com mesmo material usado em símbolo do cristianismo”. Contrapõe as falas do artista, do prefeito, do público e, com certa malícia, descreve “o local escolhido já ganhou até apelido de gozadores: seria a maior encruzilhada do mundo. Isto por estar entre a avenida Brasil e a Linha Amarela, por onde passam 200 mil carros por dia.”

Em geral ao final das reportagens é dada grande ênfase na intenção da bancada evangélica de entrar com um processo na Justiça e utilizar o plenário em audiência pública para tentar impedir a instalação da escultura.

No dia 22 de fevereiro de 2000, o mesmo jornal publica a chamada “Motoristas decidirão a instalação do Exu – Conde realizará plebiscito no pedágio”. A reportagem esclarece a decisão de Conde de realizar o plebiscito “em data ainda a ser marcada”, entre os usuários da Linha Amarela, devido às pressões feitas pelos evangélicos. Seria feito um questionário para distribuição na Praça de pedágio, oferecendo as opções do instalar a escultura nos jardins do MAM ou no Parque do Flamengo.

Instigando ainda mais a polêmica, o jornal anuncia que o reverendo Guilhermino Cunha, presidente da Igreja Presbiteriana, recebeu a oferta de uma empresa, cuja intenção era fornecer dez mil adesivos em campanha contra o *Exu dos Ventos* na Linha Amarela, com os dizeres: “A linha é consagrada a Exu. Evite acidentes”. Ainda anuncia que um grupo de pastores irá ao local da escultura para ungir a via. O jornal contrapõe a opinião principal no final do texto citando outras esculturas de entidades de candomblé existentes na cidade do Rio de Janeiro, mantidas pela Prefeitura, que não receberam o mesmo tratamento.

No dia seguinte, o mesmo jornal publica na primeira página “Xô, Exu” sob a foto dos pastores com as mãos levantadas em oração e bíblia em punho, a imagem privilegia os dizeres da placa ao fundo: “Ampliação da Linha Amarela – por um Rio cada vez melhor.” Há quase um trocadilho visual entre a manchete de capa e o texto no interior do jornal, que na realidade informa sobre a falta de obras de drenagem na via; mas que, inicia o texto com “Queima e destrua todo mal!”.

O jornal *O Dia* fecha o conjunto de reportagens no dia 2 de março de 2000, sob o título “Conde admite que Exu vai para o MAM. Prefeito quer evitar polêmica religiosa”. Entretanto, no corpo do texto, transcreve a fala do prefeito citando que ainda não havia decidido sobre o local, mas que se houvesse muita resistência iria acabar indo para o MAM. Cita ainda uma matéria de outro jornal evangélico, escrita pelo próprio bispo Edir Macedo, abordando o assunto como uma afronta, sugerindo a perda de votos do prefeito entre os evangélicos na tentativa de reeleição.

Exu dos Ventos voltará às páginas do jornal *O Dia* somente no final do ano, após as eleições e em ocasião de sua inauguração em 16 de dezembro de 2000, sob a chamada “Escultura de Exu inaugurada”. O texto, além de recontar a polêmica, insiste que o pastor e deputado estadual Mário Luiz (PFL) líder do movimento contra a instalação no início do ano, ainda iria à Justiça tentar impetrar um mandado de segurança. Em depoimento, declara que a derrota de Conde nas urnas se deve a sua associação com Exu, complementando que isso ainda iria trazer maldição para a vida dele, o prefeito.

No dia seguinte, *Exu dos Ventos* aparece com destaque na fotografia com o prefeito comemorando juntamente com grupos ligados às comunidades religiosas de matriz africana. Curiosamente, o conjunto aparece sob a chamada “Grade na Linha Amarela – Depois de morte de empresária, Conde quer que passarelas sejam cercadas”.

O *Jornal do Brasil*, de maior circulação entre as classes mais altas do Rio de Janeiro, publicou apenas uma matéria no dia 15 de dezembro de 2000, com uma foto sob o título “Exu dos Ventos”. O texto trata de maneira informativa sobre a inauguração da obra pelo prefeito, a aquisição da escultura pela empresa Lamsa, além de passar rapidamente pela polêmica com evangélicos.

O jornal *O Globo*, um dos maiores jornais do Rio de Janeiro, apresenta matérias sobre o evento, com destaque para a visão católica. Na primeira reportagem, abre polêmica entre a representação católica do Cristo Redentor em contrapartida ao *Exu dos Ventos* afro-brasileiro. Em outra reportagem, faz uma retrospectiva da obra do artista sobre os temas do candomblé e de representações católicas de Cristos crucificados. Dá uma grande ênfase em quase todas as reportagens ao posicionamento do Cardeal Dom Eugênio Salles, contra a escultura.

O jornal *Extra*, mais popular e de grande circulação na cidade do Rio de Janeiro, Grande Rio e Baixada Fluminense, inicia suas reportagens no dia 20 de fevereiro de 2000 com a chamada “Figa de Guiné para benzer a Linha Amarela”, aparentemente favorável à instalação da escultura. Logo no primeiro parágrafo, situa o leitor sobre as características positivas de Exu: “Se depender da ação do Exu, uma entidade que entre outras coisas protege

os motoristas, é guardião dos caminhos e leva para longe a maldade, brevemente os tiroteios, alagamentos, protestos, acidentes e outros problemas que rondam alguns trechos da Linha Amarela ficarão para escanteio”.

Informa erroneamente que o prefeito autorizou a confecção da escultura pelo artista plástico Mário Cravo Junior e que o *Exu dos Ventos* estaria sendo produzida em Salvador. Descreve ainda a ida de 30 espíritas ao local para agradecer e abençoar, comandados por Jair de Ogum, “rei dos babalorixás”.

Segundo Maria Clara Baltar (2005, p. 29), o jornal cria uma disputa de espaço na cidade entre os católicos e espíritas, como são chamados os representantes das religiões afro-brasileiras. Abre espaço aos representantes das religiões afro-brasileiras de se manifestarem sobre o caso. Os evangélicos são citados, mas em nenhum momento foram exibidas suas opiniões sobre o ocorrido.

Em outra reportagem, de 2 de março de 2000, o *Extra* exhibe: “O prefeito do Rio, Luiz Paulo Conde, decidiu acender uma vela para Deus e outra para o Diabo: para não desagradar umbandistas, católicos e nem evangélicos, ele decidiu que a escultura vai para o MAM”. No corpo da reportagem, cita a manifestação contrária de Dom Eugênio Sales.

Exu dos Ventos voltara às páginas desse jornal somente em 15 de dezembro de 2000, um dia antes da inauguração, informando o local e a hora do evento, justificando que a informação não foi divulgada anteriormente para evitar protestos de católicos e protestantes.

Entretanto, durante a realização desta pesquisa não foi localizado nenhum projeto, ementa, petição ou ata de reunião nos sistemas de processamento do Legislativo ou do Judiciário que dispusesse alguma referência sobre *Exu dos Ventos*. Foi encontrada somente: uma Moção de Protesto⁴¹ contra a empresa Lamsa pela iniciativa de instalar *Exu dos Ventos*, de autoria do deputado Alessandro Calazans (PMN), seguida ainda de discurso proferido pelo deputado pastor Mário Luiz (PFL).⁴² Este último esclarece em seu discurso o desejo de tornar pública sua indignação com a instalação da escultura de Exu. Sua perplexidade se dá, em suas palavras, “quando tentam agredir e utilizar imóveis públicos para impor a religião, agredindo a religião dos outros”. E complementa: “porque Exu já é religião, com todo o respeito ao religioso e com todo o ódio pelo trabalho negativo que isso proporciona à sociedade”. O pastor recebe um “aparte” do deputado Carlos Dias, inicialmente corroborando com o

⁴¹ Moção de Protesto contra a iniciativa da Lamsa, de instalar uma escultura de *Exu dos Ventos* na Assembléia Legislativa do Estado do Rio de Janeiro, protocolada sob o número 20001201802, de autoria do deputado Alessandro Calazans, publicado no *Diário Oficial* no dia de 23/2/2000.

⁴² Discurso da Sessão Ordinária Inicial, publicado no *Diário Oficial* do dia 22/2/2000.

discurso do pastor para logo em seguida partir para uma disputa entre catolicismo e protestantismo. Ironicamente, ao final, já tinham até se esquecido de Exu.

2.5. Os olhares sobre *Exu dos Ventos* no Rio de Janeiro

Então Òrúnmilà trouxe todas as preás que pôde encontrar. E Esú acabou com elas. No dia seguinte a cena se repetiu com peixes. No terceiro dia, Esú quis comer aves. Gritou e comeu até acabar com todas as espécies de aves. Sua mãe cantava todos os dias os versos e ainda acrescentava:

*Mo r'omo na
Ají logba as
Om máa*

*Visto que consegui ter um filho
O que acorda e usa duzentas vestimentas diferentes,
Filho, continue a comer.*

No quarto dia, Esú quis comer carne. Sua mãe cantou como de hábito, e Òrúnmilà trouxe-lhe todos os animais que pôde achar: cachorros, porcos, cabras, ovelhas, touros, cavalos, etc.; até que não sobrou nenhum. Esú não parou de chorar.

A cidade universitária da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) está localizada na Ilha do Fundão e seus dois únicos acessos são através da Linha Vermelha.⁴³ O primeiro acesso é compartilhado pela Linha Amarela, e outro, mais adiante, em frente ao Hospital Universitário, intercepta ainda os acessos à Ilha do Governador, ao Aeroporto Internacional e à continuação da Linha Vermelha, até a avenida Presidente Dutra.

Nosso personagem mora no entroncamento viário da Linha Amarela com a Vermelha, na parte interna da ilha. Olhando por esse aspecto, *Exu dos Ventos* está no encontro de duas importantes vias da cidade. Fica numa espécie de canteiro, em frente ao viaduto que permite acesso à Linha Amarela, às comunidades de Vila Pinheiros,



20

Vista aérea do final da Linha Amarela. O *Exu dos Ventos* está situado no “chifre” direito da imagem, circulado em amarelo. Fonte: página eletrônica da Lamsa.

⁴³ As duas linhas, Vermelha e Amarela, fazem parte do “Plano Doxiadis”, também conhecido como Plano Policromático, foi publicado em 1965 e concebido pelo arquiteto e urbanista grego Constantino Doxiádis, sob encomenda do então governador do estado da Guanabara, Carlos Lacerda (1960-1965). Destinava-se à reformulação das linhas mestras do urbanismo da cidade do Rio de Janeiro. Informação disponível em <http://www.urbanismobr.org/bd/documentos.php?id=2765>, em 19/1/2010.

Baixa do Sapateiro e Timbau (pertencentes ao Complexo da Maré)⁴⁴ e à cidade universitária (ilha do Fundão). Logo atrás, existe uma das avenidas mais movimentadas do Fundão – notadamente pelas aulas de cursos noturnos, nos prédios do Centro Ciências Matemáticas e da Natureza (CCMN), Centro de Tecnologia (CT) e Instituto de Alberto Luiz Coimbra de Pós-graduação e Pesquisa de Engenharia (COPPE).



21

Foto da base da escultura *Exu dos Ventos*
RJ, Junho/2009. Fonte: acervo pessoal.

Há trânsito intenso de veículos, nos dias úteis. Apesar da pouca quantidade de pedestres, eles são constantes. Não há exatamente um calçamento para pedestres – como acontece no acesso à avenida Brasil, em frente ao HU, além de considerar as extensas obras da Linha Amarela que não contemplaram esse calçamento – de onde podemos concluir que essa ausência seja intencional. São vias expressas somente para veículos, não para pedestres.

⁴⁴ Complexo da Maré (ou simplesmente Maré) é um bairro da Zona Norte da cidade do Rio de Janeiro. Foi desmembrado de Bonsucesso pela Lei Municipal 2.119, de 19 de janeiro de 1994. A região, também conhecida como Favela da Maré, reúne diversas comunidades e favelas às margens da Baía de Guanabara. Com cerca de 130 mil moradores (dados de 2006), possui o maior complexo de favelas do Rio de Janeiro, conseqüência dos baixos indicadores de desenvolvimento humano que caracterizam a região.

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” (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.

Knauss parte da prerrogativa de centralismo, onde o “poder de centro” (ARNHEIM, 1990) pode se desenvolver na escultura tanto em relação a sua posição na malha urbana como em posição com o observador. 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 como 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.

Lembro-me bem de quando o *Exu dos Ventos* foi instalado. Na época, fazia a minha graduação na UFRJ e, quando pude observar a escultura, foi através da janela de um ônibus em movimento. Fiquei feliz de ver *Exu dos Ventos*. Enquanto adepta de culto afro, senti-me orgulhosa. Entretanto, não atentei para o detalhe de ser uma escultura móvel. E como o local é quase exclusivamente de passagem viária, fui naturalizando esse personagem no cotidiano, nas minhas idas e vindas. Depois de certo tempo recordo-me, de repente, de ter olhado a escultura e achado sem graça. E ainda pensei na hora: “Caramba, que coisa sem graça. Tanto bafafá... e a escultura, de Exu só tem o nome”. Depois é que me dei conta de que pelo menos metade dela estava faltando.

Acredito que o nosso personagem *Exu dos Ventos* careça de uma vista adequada. Minha grande dificuldade em compor essas análises é de não ter contemplado a obra como platéia, e assim me relacionado com a espécie de presença cênica oferecida pelos movimentos da escultura. Rosalind Krauss (2007, p. 244) chama nossa atenção para a temporalidade estendida como conceito de tempo. Nos caminhos da escultura moderna há uma fusão da experiência temporal da escultura com o tempo real, conferindo ao trabalho certa teatralidade.

Um dos aspectos mais notáveis da escultura moderna é o modo como manifesta a consciência cada vez maior de seus praticantes de que a escultura é um meio de expressão peculiarmente situado na junção entre repouso e movimento, entre o tempo capturado e a passagem do tempo. É dessa tensão, que define a condição mesma da escultura, que provém seu enorme poder expressivo.

Essa teatralidade, de certa forma, foi suspensa quando *Exu dos Ventos* se muda para a Linha Amarela. Porém, o sentido cinético é deslocado do eixo da estrutura da obra – afinal trata-se de uma escultura móvel – para aquele que a contempla. A dinâmica do olhar se inverte e subverte a temporalidade pensada pelo artista. Artes de Exu? Talvez. Como já ouvi dos *mais velhos*: “Exu mata o pássaro hoje com a pedra que atirou ontem”. Nessa nova situação, é o olhar que se movimenta e não a obra, conferindo um novo caráter cinético ao que antes era fixo.

Na tentativa de melhor compreender os olhares que se cruzam e que conferem sentido à escultura *Exu dos Ventos*, fui até a Linha Amarela. Assim como no trabalho de campo do *Tridente de NI*, minha intenção também passava pela recuperação da memória dos funcionários de empresas vizinhas à escultura, que tivessem convivido com a obra inteira. No entanto, durante a incursão percebi que era dada maior ênfase à questão simbólica de Exu do que à apreciação estética.

Conversei com um dos técnicos da ambulância UTI Vida que presta serviço à Lamsa. Logo de início, o entrevistado falou o nome do autor e da obra. Estava fazendo um curso para pastor da Igreja Evangélica. Conta ainda que recentemente, *Exu dos Ventos* havia sido tema das aulas, entre outras esculturas da cidade. Então insisti em questionar sobre o problema com esta imagem, exatamente porque já existem, no Rio de Janeiro, outras imagens de referências religiosas – como o próprio Cristo Redentor –, perguntei se não havia um pouco de preconceito por se referir ao universo afro-brasileiro. Por que esse segmento religioso não teria também o direito de figurar seus mitos em obras de arte distribuídas pela cidade? No que o entrevistado respondeu: “Por ser Exu e por ser associado ao diabo, o que deixa a situação bem complicada”. Insisti sobre a questão do preconceito e ele sentenciou:

Isso simplesmente não combina com o lugar. Esse negócio de mexer com o vento – o que isso tem haver com esse lugar? É um local que tem toda uma questão ecológica e a meu ver não combina com nada aqui, nem na forma e nem na idéia. Poderiam ter arrumado um lugar mais adequado.

Um dos funcionários da Cedae, quando abordado sobre a escultura, com bom humor respondeu: “Isso aí é macuuumba!” Não contive o riso e perguntei o que entendia por macumba: “É, dona,... é macumba. Volta e meia vem um grupo aqui e deixa um monte de ‘sujeira’ ali”. Então, surpreendida, perguntei: “Mas, na escultura?” E meu interlocutor respondeu que sim, além de toda a volta e em todos os lugares da ilha. Que havia algum tempo que não faziam nada, mas que era rotineiro deixarem oferendas aos pés da escultura. Agradei e, intrigada, me despedi. Algumas funcionárias do CCMN que descansavam de

frente para a avenida Seis também reclamaram da sujeira deixada com as oferendas, sem entrar em maiores detalhes sobre a escultura.

Resolvi ponderar algumas questões nas narrativas coletadas. A primeira delas foi sobre *Exu dos Ventos* não dialogar com o entorno da ilha, sugerindo que a idéia da instalação no MAM encontraria local mais apropriado. Para sair do Fundão, qualquer ônibus precisa dar a volta em toda ilha e, nesse percurso, observei a arquitetura dos prédios existentes, principalmente em toda a avenida Um. Há um centro de pesquisas da Petrobrás, o Cenpes, e em frente, na mesma avenida, está sendo erguido um enorme pavilhão todo em estrutura metálica, em que a cobertura tem um formato de uma única onda. Logo na frente construíram uma cúpula que confere um aspecto ainda mais futurista ao conjunto. Isso para utilizar de linguagem leiga.

Dessa forma, é possível fazer uma abordagem da narrativa visual da escultura com a forma urbana do Fundão. *Exu dos Ventos* afeta o espaço como um ator mecânico, que dialoga com a passagem do tempo, inclusive pela estrutura de aço em moldes construtivos. Tudo isso animado por uma fonte de energia externa. Esse aspecto cibernético encontra eco nos modernos edifícios e centros de pesquisas de complexas tecnologias que compõem o *campus* universitário, propondo um novo olhar sobre a ilha.

Rosalind Krauss (2007, p. 253) chama atenção ainda sobre o papel ideológico de toda a arte. De que as obras de arte projetam uma imagem particular do mundo, ou de como é estar no mundo. Esse “mundo” é compreendido fundamentalmente diferente quando observado de diferentes pontos de vista ideológicos. Embora haja toda uma construção histórica e ideológica que levaram os cristãos católicos a traduzirem Exu como diabo no século XIX, (VERGER, 2000, p. 119) essa construção ganha força com os neopentecostais.

Esse ataque às imagens de santos e orixás – que volta e meia são noticiados nos jornais – em parte se baseiam numa concepção iconoclasta de que as imagens não possuem legitimidade com os assuntos sagrados, numa disputa entre palavra (Bíblia) e imagem na representação do sagrado.

Há uma clara tensão entre as concepções de imagem contida na escultura *Exu dos Ventos*. Embora o artista afirme que não utiliza qualquer conotação religiosa ou ortodoxa quando elege figuras religiosas como tema em suas esculturas. Porém esse sentido místico é incorporado pelo público devoto no Rio de Janeiro. E, ironicamente, a escultura passa a ser “alimentada” pelo povo-de-santo.

Na busca pela essência da escultura como imagem, Cristina Salgado (2008) chega à concepção de imagem como espectro invisível, consubstanciado com o indizível, que encarna

em diferentes suportes. Entretanto, no exercício do enigma, problematiza que “a atribuição de valor a um ícone se relaciona com legitimidade, e esta, com a fidelidade à imagem que é seu modelo original e fundador” (SALGADO, 2008, p. 141).

Entretanto no universo cultural do povo-de-santo, as dinâmicas religiosas da prática de representação alcançam sua legitimidade como valor nos processos que se operam no seio da vida religiosa. Essas representações são consubstancializadas nos assentamentos dos ancestrais míticos, gerando ainda uma

Subdivisão que pode induzir a pensar em um sistema de representação fragmentador, no qual o indivíduo se subdivide em muitos objetos. Ao renascer no culto, em vez de se dividir, a pessoa iniciada se multiplica; em vez de se diluir em outros, reforça os traços de sua personalidade. Assim, seu corpo passa a estar ligado a outros, a indivíduos compostos de outra carne, que devem ser tratados já que os assentos demandam abrigo, asseio, alimentação, convívio – práticas que implicam em educação e reintegração social. (CONDURU, 2007, p. 30)

A lógica do monumento de arte em espaços públicos para contemplação não participa da lógica dos assentamentos. A cultura material constante nas práticas das religiões afro-brasileiras geralmente é mantida inacessível aos não iniciados, havendo algumas situações específicas em que são expostas. Seguindo por essa linha, o *Exu dos Ventos* de Mário Cravo não se caracterizaria como objeto sagrado para o povo-de-santo, sem que para isso passasse pelo tratamento adequado. Talvez as oferendas se justifiquem devido a sua privilegiada localização no que se configurou como um jardim, uma enorme encruzilhada, morada da energia de Exu.

São situações que podem vir a colocar em jogo a legitimação da escultura como artefato religioso pelo povo-de-santo. Esse é um dos argumentos utilizados por Roger Sansi ao tratar as esculturas dos orixás do Dique do Tororó, de Tatti Moreno. O fato das esculturas representarem orixás não significa que contenham um valor religioso para os adeptos das religiões de matriz africana. E argumenta, por uma função cultural e social, na medida em que podem “estimular a sensibilidade estética da cidadania”, palavras suas. Sansi conclui que os ataques iconoclastas dos pentecostais constituem uma forma mais combativa de ocupar o espaço público, em disputa com as outras religiões. Complementando,

Identificando-os como ídolos, com os seus ataques iconoclastas, os crentes tomavam uma atitude com relação às esculturas absolutamente oposta à experiência estética, que esse monumento esperava suscitar. Poderíamos explicar essa contradição nos termos seguintes: na experiência estética temos uma consideração fundamentalmente sensitiva da aparência das coisas observadas, independentemente da “coisa-em-si” e do interesse do observador. Idealmente, no juízo de gosto, sequer tocamos o objeto – é uma experiência muito visual, subjetiva e intelectualizada. Diferenciamos o símbolo – o que a escultura representa – da coisa em si; podemos apreciar a beleza do objeto independentemente da nossa fé religiosa – não importa se acreditamos nos orixás ou não. A atitude do iconoclasta é totalmente diversa: a aparência das coisas, para o iconoclasta, é engano e deve ser evitada; o que importa realmente é o que está por dentro e, neste caso, não seria outra coisa além do Diabo.

2.6. Imagem assento

Até que no quinto dia, Eṣú disse:

*Ìyá, Ìyá,
Ng ó je ó!
Mãe, mãe,
Eu quero comê-la!*

A mãe repetiu a canção... e foi assim que Eṣú engoliu a própria mãe. Òrúnmilà, alarmado, correu a consultar Ifá que lhe recomendou fazer oferendas contendo uma espada. Assim foi feito.

Encontramos ao longo da pesquisa algumas nuances bem interessantes sobre a escolha do ponto de morada da escultura na Linha Amarela que merecem lugar aqui. Através da etnografia em torno da obra, das indicações provenientes da orientação da pesquisa e dos atores presentes na inauguração da escultura, foi possível coletar relatos sobre a escolha do local dentro da Linha Amarela.

Mário Cravo Neto, filho do escultor, manifestou o desejo de assentar Exu no local de instalação da escultura a um dos assessores do prefeito do Rio, seu conhecido, que se prontificou a ajudar. Havia ficado acordado com Cravo Neto que esse assessor entraria em contato com uma casa de santo aqui mesmo do Rio de Janeiro para poder realizar o intento. Assim foi feito. O assessor foi até a casa do pai Celso de Omolu e Júnior de Odé, que gentilmente me cederam essas informações em entrevista.

Através do jogo de búzios, Exu fez algumas exigências e escolheu o local da instalação da obra, além de ter dado algumas orientações sobre o dia da inauguração. A parte ritual foi prontamente combinada. Talvez por conta de toda a troça midiática sobre *Exu dos Ventos*, houve um adiamento da cerimônia que foi concluída somente após as eleições.

Infelizmente Mário Cravo Neto, filho do escultor, veio a falecer em agosto de 2009. Ao conversar com Mário Cravo Júnior, em setembro do mesmo ano, sobre o assentamento da escultura, este logo diz: “Isso é coisa de Mariozinho, meu filho. Ele que gosta muito... Eu não me envolvo com essa coisa de religião. Nunca quis saber”.⁴⁵ E conta que foi suspenso ogã pelo menos três vezes, mas que não foi adiante. Mostrou a tatuagem no braço feita por Carybé, de Omolu. Contou que um havia tatuado o outro com o Orixá de que seriam filhos. Na época em que começaram a frequentar as casas de candomblé da Bahia haviam lhe dito,

⁴⁵ CRAVO Jr., entrevista concedida a Mônica Linhares, em 21/9/2009.

**22**

Inauguração da obra.

Foto Luis Carlos da Silva. RJ,
16/12/2000.

Dentre os presentes foi possível identificar: o Prefeito Conde no centro; Mário Cravo Neto do lado direito em segundo plano (óculos escuros); Junior de Ode e Pai Celso logo à esquerda do prefeito em primeiro plano.

Fonte: cortesia de Roberto Conduru.

que ele, Cravo Junior era filho de Omolu. Carybé se envolveu mais profundamente com a religião, completando suas iniciações. Porém Mário Cravo foi categórico em se colocar apenas como um simpatizante ou visitante, sem maiores comprometimentos, de interesse puramente artístico.

De acordo com Pai Celso o Exu assentado foi Exu Sete Encruzilhadas, que é uma entidade da Umbanda ligada a Oxalá. Através dos búzios a entidade recomendou, ainda, que a inauguração fosse feita pela manhã, com uma festa simples, sem bebida alcoólica e de poucos convidados.

A assessoria do prefeito recomendou discrição para que não houvesse nenhuma manifestação com cartazes contrários à escultura nem nada do tipo, uma vez que o assentamento ocorreu no foro íntimo dos atores aqui descritos. A escultura foi montada no dia 15 de dezembro, pelo filho mais novo de Mário Cravo, Ivan. A cerimônia religiosa foi

realizada nesse mesmo dia, bem cedo, antes mesmo da chegada da escultura. Estavam presentes apenas os sacerdotes envolvidos. E, assim, assentaram Exu no local que foi destinado à escultura *Exu dos Ventos*.

No dia da inauguração, antes da chegada da comitiva e dos convidados, Pai Celso conta que Mário Cravo Neto veio acompanhado de um sacerdote da Bahia, deram um obi⁴⁶ a Exu que respondeu satisfatoriamente sobre os procedimentos religiosos realizados.

Na hora marcada chegaram outras pessoas ligadas aos segmentos religiosos afro para participar da inauguração, trajados com a indumentária religiosa observada na foto. O prefeito pôde contemplar a escultura e comemorar essa instalação depois de todo o impasse que se colocou diante da bancada evangélica e da mídia, mesmo após perder as eleições.

⁴⁶ Obi – semente de noz de cola, originária da África, presente nas cerimônias e na prática do jogo de confirmação, cf. BENISTE, 2000, p. 192.

2.7. Exu “perde a cabeça”

*No sexto dia depois de seu nascimento, Eṣú disse:
Bàbá, bàbá,
Ng ó je ó ó!
Pai, Pai,
Eu quero comê-lo!*

Òrúnmìlà cantou a canção da mãe de Eṣú e quando este se aproximou, Òrúnmìlà lançou-se em sua perseguição com a espada e Eṣú fugiu.



23
Escultura *Exu dos Ventos*
Ilha do Fundão, RJ
Agosto de 2009.

Fonte: acervo pessoal.

Durante todo o tempo que durou esta pesquisa a escultura permaneceu no estado desta foto: destituída de parte da estrutura móvel. Durante as entrevistas sobre o *Tridente de NI*

coletei a informação de que *Exu dos Ventos* teria sido danificado por vandalismo. Disseram que traficantes da Favela da Maré – talvez simpatizantes das Igrejas Neopentecostais, teriam arrancado a parte superior da escultura a tiros. Após a queda, parte da escultura teria sido levada ao Pamplonão, como chamavam, na época, o galpão de pintura da Escola de Belas Artes, no prédio da Reitoria.

Havia o intuito da Companhia Omo Aro de propor um projeto de restauração do *Exu dos Ventos*, uma vez que mantém como missão principal “resgatar o saber tradicional das religiões afro-brasileiras e promover a preservação do meio ambiente a partir desse resgate”.⁴⁷

Fiquei alguns meses tentando contato com a Lamsa. Até que finalmente consegui falar com o engenheiro responsável pela conservação que, gentilmente, informou que a escultura era de responsabilidade da Fundação Parques e Jardins e que a parte faltante estaria guardada num galpão na Praça Onze.

Entrei em contato com Fundação Parques e Jardins, na divisão responsável por monumentos e chafarizes fui muito bem recebida pela equipe. Prontamente colocaram à minha disposição os arquivos das reportagens, bem como fotografias da retirada da escultura do local.



24

Foto da retirada de parte da escultura pela FJP. Rio, maio de 2005.

Fonte: cortesia de Vera Dias.

A arquiteta Vera Dias, responsável pelo setor, estava presente quando da retirada dessa parte da escultura e esclareceu que foi derrubada por um forte vento, em maio de 2005.

⁴⁷ Texto extraído do folheto educativo *Oku Abo Espaço Sagrado – Educação ambiental para religiões afro-brasileira*, produzido em parceria com a Fundação Cultural Palmares e Ministério da Cultura, com tiragem de 15 mil exemplares para distribuição nas comunidades de Axé.

Apontou, na foto, pela direção como está caída, que é contrária à direção do vento Sudoeste, causador da queda. Disse ainda desconhecer indício de tiros ou algo do tipo. Também desconhecia que a escultura tivesse passado pela Barra da Tijuca, como eu havia sido informada, no Fundão.

Encontrei a parte superior da escultura abaixo do elevador por onde passa a avenida Trinta e Um de Março. Por conseqüência da proximidade com áreas de risco e dos frequentes furtos, todas as peças na parte externa do galpão estavam amarradas com correntes ou cabos de aço. Surpreendentemente, deparei-me com a parte superior de *Exu dos Ventos* amarrada a outra peça que, anteriormente, compunha uma cruz.



25

Parte superior da escultura *Exu dos Ventos* acorrentada à cruz. Fundação Parques e Jardins, Praça Onze, RJ. Agosto de 2009.
Fonte: acervo pessoal.

Não consegui maiores detalhes sobre a cruz. Mesmo na hora fiquei confusa, sem conseguir identificar a parte completamente, pois que não tenho na memória a imagem da escultura *Exu dos Ventos* inteira. Apesar de ter estudado no Fundão e ter passado diversas vezes e observado, tive dificuldade de montar a imagem inteira. A minha relação com a escultura passou a ser pela identificação do que está lá atualmente. E quando olhei a cruz,

fiquei sem saber se era outra cruz ou se eram indícios da tal “sucata da cruz” que Mário Cravo havia mencionado em sua carta. A partir de então fiquei pensando sobre essa insistência na cruz.

2.8. Cruz, Cristos e Exu

Quando Òrúnmilà o reapanhou, começou a seccionar pedaços de seu corpo, a espalhá-los, e cada pedaço transformou-se em um Yangi.

Òrúnmilà cortou e espalhou duzentos pedaços e eles se transformaram em duzentos Yangi.



26

Cristo em ascensão e Cristo amarrado

Madeira pintada, sucata de peças de madeira do incêndio do Mercado Modelo, 1987. Bahia.

Fonte: Catálogo *Revisitando Cravo*

Exu e Cristo. Porque não Jesus? Cristo. Sutilezas da linguagem, onde há insistência na cruz. Força do símbolo. A palavra Cristo contém em si a plasticidade dinâmica da ação. Violência do homem. Homem crucificado. Homem contra a matéria numa luta sem fim. Na cruz. Em cruz. Crucificado, mas não passivamente. Tudo constitui essa inquietude. O fazer do artista, o homem, o espírito, a matéria. Reinterpreta a iconografia e o ícone com a matéria e a forma, dando certo tratamento bruto à superfície, conferindo ineficiência à visão. É preciso tato. Essa materialidade do humano na obra cria um potente jogo entre forma e símbolo. Outro escultor, Alexander Calder cria seus móveis jogando com o balanço do peso das formas. Nesses Cristos, Mário Cravo joga com o balanço do peso dos símbolos. Entremeando

presenças, ausências e transfigurações, insere índices que tornam a matéria carnal: olhos, dentes e pênis. Mede, mas não meticulosamente, esses artifícios, num equilíbrio estonteante.

E Exu? Paradoxalmente, em sua obra são quase antítese de seus Cristos, os Exus são soberanos, serenos, combativos, galhofeiros, altivos. No mito, precede o humano, pois é princípio dinâmico. Impermanente e inconstante, Exu não se fixa em forma nem em lugar. Está sempre de passagem. Mário Cravo capta essa essência e seus Exus apresentam uma harmonia volitiva na forma. Não há conflito entre o espírito e a matéria. O espírito inconformado que opera em seus Cristos encontra certa plenitude nos Exus.



27
Exu
 Cravo Junior
 Escultura em cobre rebatido
 Parte do grupo escultórico do
 Correio, na Pituba, em Salvador
 (BA), 2009.
 Fonte: acervo pessoal.

O hercúleo Exu, integrante do grupo escultórico encomendado especialmente para o prédio dos Correios de Pituba, em Salvador, feito a partir de recortes de cobre rebatido, se conectam na superfície criando vazios, aparentando um simulacro muscular corpóreo, compondo uma escultura de aproximados três metros de altura. Deixa à mostra espaços entre um recorte ou outro, atravessados pela luz em alguns lugares. Há um espaço vazio que corresponderia à região do diafragma, como se a musculatura estivesse contraída, retesada, insuflado de ar e energia, como se Exu estivesse pronto para agir. Sustenta vigorosamente um tridente sugerindo um estandarte – tem 4,5 m de altura – que está apoiado no chão e que completa a firmeza de um tripé. Na outra mão, carrega um “ocô”.⁴⁸ Um dos pés está apoiado num banquinho. Na cabeça, sustenta os chifres e a lâmina. Mais uma vez Mário Cravo joga esteticamente com a iconografia, reinterpretando-a entre sincretismos e ortodoxia, porém não vertiginosamente como nos Cristos, mas numa estabilidade afirmativa sobre o lugar, o espaço. Assim representa e reinterpreta *Elégbára* – o senhor do poder. Cravo, ao descrever essa escultura, comenta



28

Fotos Cravo Neto. BA, 1998.
Fonte: Catálogo Espaço Cravo.

⁴⁸ Não foi encontrada qualquer sugestão de significado para a palavra, por agora, ficamos com a definição do próprio artista, um instrumento (em forma de concha) de comunicação com o Orum e que concede a Exu a velocidade. Pode ser entendido como o caracol (*okotô*) que, de um ponto inicial, abre-se em espirais até o infinito, cf. LODY, 2003. Orum seria o céu, mundo sobrenatural, morada dos orixás; cada um dos nove mundos paralelos na concepção iorubá.

Esse elemento se chama *ocô*. Que é um dos símbolos que ele carrega para levar a mensagem entre os deuses. Pois tem que ter a velocidade instantânea. O banquinho onde ele coloca o pé: é o privilégio, a autoridade. Que é coisa de uma metáfora africana, não? O assento que é o sexo. Tem que ter uma deidade fálica. Como você pode entender isso, minha filha, racionalmente? Que Oxalá, que é a deidade da limpeza, da procriação... Obviamente a procriação está dentro da mecânica sexual com o Cristo crucificado. O que tem que ver a procriação com Cristo crucificado?⁴⁹

Já no *Exu dos Ventos*, Mário Cravo parte para a economia formal de recortes geométricos em sentido construtivo, encimado por uma condição cinética. Construtivo no fazer, sem eliminar totalmente o figurativo e o simbólico; não nesse trabalho. Aqui, a pujança do cadinho sincrético baiano aflora na organização simétrica das formas geométricas. Anima sua escultura com movimento dos ventos. E quais ventos? Não foi feita para um lugar específico. Seu projeto segue livre o curso da criatividade. Do ateliê vai para o Espaço Cravo, em Salvador, e de lá para o Rio de Janeiro, como Exu, que caminha. Nessa obra podemos reconhecer um pouco de outro semblante de seu trabalho, que encontraremos espalhado nos gramados do Espaço Cravo.

O artista, imbuído de seu fascínio pelas máquinas, recicla equipamentos da indústria e constrói esculturas-brinquedo para o Parque de Pituçu, onde fica o Espaço Cravo, numa experimentação lúdica, por vezes delicada, com o espaço, com o entorno e com o público. Pelo telefone e com bom humor o artista descreveu “você venha pela orla e logo verá um parque com umas coisas esquisitas...” Entretanto, à primeira vista, as esculturas guardam a memória dos brinquedos da infância: são bambolês que se equilibram... um bilboquê gigante, piornas e piões aquáticos, trepa-trepas, cata-ventos, escorregas, dobraduras, divertidos Exus que lembram piratas, e por aí vai. Há uma descontração com a matéria e logo esquecemos a dureza e violência do processo escultórico.

Talvez o *Exu dos Ventos* de Mário Cravo seja um Exu menino, brincalhão como ele só. Daquele mesmo, à entrada da casa de *Òsàlá* e querido por *Òrúnmilà*. Talvez, ao ser colocado à entrada do parque, com seu alongado braço, estivesse sempre a convidar ou a cumprimentar aqueles que passassem por ali, indicando o caminho. A estrutura que sustenta a parte móvel lembra um foguete, daquele que as crianças desenham, pronto para levantar vôo. Ainda, visto por inteiro, aqueles robôs extraterrestres futuristas de um olho só que se movem sozinhos, que estão prestes a caminhar mecanicamente. E na verdade, foi inspirado num brinquedo popular infantil: o Mané-gostoso.

Pode parecer um tanto alheio, dada sua autonomia de movimentos. Mas é justamente o lugar que envolve o observador numa relação de tempo e espaço ao som do mar e do vento.

⁴⁹ Cravo Jr., em entrevista concedida a Mônica Linhares em 21/9/2009, Salvador (BA).

Assim como as outras esculturas do parque, *Exu dos Ventos* guarda esse intenso diálogo com a natureza. É uma observação que requer “outros tempos”. Esse “tempo” não é percebido quando a obra passa a ter morada no Rio de Janeiro. Mas, na história, *Òṣàlá* avisa: “esse não é propriamente alguém que possa ser mimado no *Àiyé*.” São referências sutis, que requerem um olhar atento. Talvez o Rio de Janeiro não estivesse preparado para receber o *Exu dos Ventos*.



2.9. Conciliações

Quando Òrúnmilà se deteve, o que restou de Esú ergueu-se e continuou fugindo. Òrúnmilà só pode reapanhá-lo no segundo òrun e lá Esú estava inteiro de novo. Òrúnmilà voltou a cortar duzentos pedaços que se transformaram em duzentos Yangi. Isto se repetiu nos nove espaços do òrun que ficaram assim povoados de Yangi. No último òrun, após ter sido talhado, Esú decide compactuar com Òrúnmilà: este não devia mais persegui-lo; todos os Yangi seriam seus representantes e Òrúnmilà poderia consultá-los cada vez que fosse necessário enviá-los a executar os trabalhos que ele lhes ordenasse fazer, como se fossem seus verdadeiros filhos. Esú assegurou-lhe que seria ele mesmo que responderia por meio dos Yangi.



30

Assentamento de Exu no ateliê do artista Mário Cravo Neto, filho do escultor.
Fonte: foto de abertura da página eletrônica oficial de Mário Cravo Neto.

Mário Cravo Neto é um fotógrafo que também constrói uma visualidade do Candomblé com múltiplas representações da religião, ora através de imagens simbólicas, unívocas que operam como ícones, ora através de imagens fragmentadas da realidade, que juntas, constituem um corpus poético. [...]“Laroyé” é, para os Yorubás, a saudação a Exu. Este livro do autor, Laroyé, é, como ele mesmo disse, uma homenagem, uma oferenda para Exu. (COSTER, 2007, p. 94)

Cruz, cruzeiro, encruzilhada: essa é a grande metáfora de interseção entre Exu e Cristo. Ambos moram na cruz: Exu na encruzilhada e Cristo na cruz. Embora eu tenha entendido na conversa com Mário Cravo, que o caminho percorrido por ele para conectar e reinterpretar essa relação entre Cristo e Exu passe mais pelo sincretismo entre Cristo e Oxalá que qualquer outra coisa. Assim, descreve Oxalá como orixá da criação e procriação. Sendo a

procriação intrinsecamente ligada à mecânica do sexo, ao sêmen; e sabendo-se Exu historicamente representado – em seus assentos na África – pelo falo, entendido como patrono da cópula.

Cristo e Exu são dois temas fortes na obra de Mário Cravo e se unem no *Exu dos Ventos*. Afinal é um Exu feito com o refugo da escultura de uma cruz cristã. Instalado numa encruzilhada. O Exu assentado é um Exu ligado a Oxalá. E, inevitavelmente, é a cidade do *Cristo Redentor* que recebe *Exu dos Ventos*.

Esse jogo entre Cristo e Exu é inserido no olho do furacão dos conflitos de intolerância religiosa e participa ativando o diálogo com a sociedade. Várias disputas estão presentes nessa polêmica. Nas palavras de Maria Clara Baltar (2004, p. 35)

Disputas essas tanto pelo domínio do espaço público (urbano) da cidade do Rio de Janeiro como uma disputa ideológica e moral presente em cada umas das religiões. Há até mesmo uma disputa política já que a colocação da obra poderia ser responsável pela perda de apoio de um partido, no caso o do prefeito Conde, e por outro lado o fortalecimento de partidos que fazem parte das bancadas evangélica ou cristã. Dessa forma, podemos concluir que a religião e seus símbolos são peças fundamentais para o entendimento da realidade social, já que além de um poder sobrenatural elas trazem consigo poderes políticos, econômicos e sociais.

Muitos são os pontos que ainda permanecem obscuros em torno de *Exu dos Ventos*. Porém, quanto maior o mistério e a polêmica em relação à obra, tanto melhor para o artista. Pois amplia o poder de alcance enquanto objeto estético e produtor de sentidos na cidade.

O que nos exige *Exu dos Ventos* nada mais é do que um esforço de pensar os mundos sociais existentes na cidade, desconfiando criticamente do senso comum e das certezas dogmáticas, como nos ensina Gilberto Velho (2007, p. 13) ao propor o estranhamento do familiar.

Reconhecer as diferenças, estranhar o que está próximo, relativizá-lo são meios de se ter uma visão mais complexa do mundo em que vivemos e, simultaneamente buscar indagar sobre as possibilidades de negociação e diálogo entre valores, interesses e atores diferenciados.

Talvez essas interreferências entre Exu e Cristo – personagens tão familiares no imaginário carioca – sejam um caminho, ou ainda, a tal ação pública valorizando a conciliação, da qual nos falava Cícero (e nos lembra Gilberto Velho). Se o fenômeno da heterogeneidade é parte da sociedade complexa moderno-contemporânea, sendo o conflito não só recorrente – mas também parte constitutiva da vida social como um todo – podemos ver nele uma oportunidade de conciliação. Em que situações limite vão requerer mudanças. Como o que acontece na história onde Exu devora tudo até que Orunmilá consegue uma conciliação. Porém, essa conciliação requer sempre o encontro dessa aliança entre Exu e Orunmilá que passam a trabalhar juntos.

Podemos relacionar ainda a queda da parte móvel da escultura com o assentamento que foi feito, na medida em que os assentamentos demandam cuidados, uma boa manutenção na parte física da obra se faz necessária. A cidade demanda cuidados com *Exu dos Ventos* e com o assentamento de Exu.

Talvez a Cidade Maravilhosa consiga representar a sua complexidade tendo o Cristo católico de braços abertos e o Exu dos afro-brasileiros indicando o caminho conciliatório entre cristãos e religiões de matriz africana.

Ficam registrados aqui os apelos às autoridades competentes, uma vez que tanto Mário Cravo Junior quanto a Fundação Parques e Jardins demonstraram grande interesse em colocar o Exu aos ventos, novamente.

Essas artimanhas – símbolos, sincretismos e personagens de fé – que se encontram no campo da arte são artes de Exu.