

Universidade Federal de Goiás  
Faculdade de Artes Visuais  
Mestrado em Cultura Visual

**LARÓYÈ: EXU NA OBRA DE MARIO CRAVO NETO**

Adriana Aparecida Mendonça

**Goiânia/GO**

**2008**

Dados Internacionais de Catalogação-na-Publicação (CIP)  
(GPT/BC/UFG)

**Mendonça, Adriana Aparecida.**  
**M539I Laróyè [manuscrito]: Exu na obra de Mario Cravo Neto /**  
**Adriana Aparecida Mendonça. – 2008.**  
**215 f.: il., figs., color.**

**Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Rosana Horio Monteiro.**

**Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal de Goiás, Fa-  
culdade de Artes Visuais, 2008.**

***Bibliografia: f. 206-215.***

**Inclui lista de figuras.**

***1. Arte Afro-brasileira 2. Exu 3.***  
***Cravo Neto, Mario 4. Fotografia***  
***5. Orixás 6. Arte e mitologia I.***  
***Monteiro, Rosana Horio. II. Univer-***  
***sidade Federal de Goiás, Faculdade de***  
***Artes Visual III. Título.***

**CDU:**

**7(=96:81)**

Universidade Federal de Goiás

Faculdade de Artes Visuais

Mestrado em Cultura Visual

**LARÓYÈ: EXU NA OBRA DE MARIO CRAVO NETO**

Adriana Aparecida Mendonça

Dissertação apresentada no Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual – Mestrado - da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Cultura Visual.

Orientadora: Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Rosana Horio Monteiro.

**Goiânia/GO**

**2008**

Universidade Federal de Goiás  
Faculdade de Artes Visuais  
Mestrado em Cultura Visual

**LARÓYÈ: EXU NA OBRA DE MARIO CRAVO NETO**

Adriana Aparecida Mendonça

Dissertação defendida no Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual – Mestrado - da Faculdade de Artes Visuais da Universidade Federal de Goiás, como exigência parcial para a obtenção do título de Mestre em Cultura Visual, aprovada em 12 de dezembro de 2008, pela banca examinadora constituída pelos seguintes professores:

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Rosana H. Monteiro – FAV/UFG  
Orientadora e Presidente da Banca

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Luiza Rodrigues – FCHF/UFG  
Membro Externo

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Elízia Borges – FAV/UFG  
Membro Interno

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Nei Clara – Museu Antropológico/UFG  
Suplente do Membro Externo

---

Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Priscila Rossinetti Rufinoni – FAV/UFG  
Suplente do Membro Interno

A meus pais, Antônia e Geraldo.

Ao companheiro Cleito.

Ao irmão Reginaldo.

## AGRADECIMENTOS

Ao Programa de Pós-Graduação em Cultura Visual da Universidade Federal de Goiás por possibilitar as devidas condições para a realização do mestrado.

Registro meus agradecimentos a Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Rosana Horio Monteiro pela contribuição, disposição e paciência ao longo do trabalho de orientação.

A Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Paulina A. Van de Wiel Barros, por ter contribuído com os primeiros passos da pesquisa, discutindo e propondo questões desafiadoras.

Ao Prof. Dr. Alecssandro J. P. Ratts pela participação e contribuições no Exame de Qualificação.

A Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup> Maria Elízia Borges pelas contribuições desde o exame de qualificação e pela participação na banca examinadora.

A Prof<sup>ª</sup>. Dr<sup>ª</sup>. Maria Luiza Rodrigues por aceitar o convite para participar da banca examinadora.

Aos colegas do mestrado pela convivência e compartilhamento de experiências.

A Alzira, pela atenção e paciência dispensada na secretaria do curso de pós-graduação.

## RESUMO

O presente trabalho detém-se no estudo da (re)significação da herança religiosa e mitológica dos orixás na produção artística afro-brasileira, com ênfase na presença simbólica do mensageiro Exu na obra de Mario Cravo Neto.

Nesta pesquisa buscamos a compreensão do contexto artístico afro-brasileiro e as diferentes formas de representação do mensageiro Exu, especificamente na fotografia do artista contemporâneo Mario Cravo Neto. Promovemos um diálogo entre a mitologia dos orixás, principalmente os mitos que narram as histórias de Exu, com a produção da série fotográfica denominada *Laróyè*. Esta produção elucida a filosofia africana, onde religião e arte não se separam.

O estudo foca, sobretudo as conexões que Mario Cravo Neto estabelece com o culto dos orixás, especificamente as relações entre a religiosidade e a imagética gerada na cosmologia dos deuses africanos no Brasil e suas constantes transformações diante da diversidade artística e religiosa.

Palavras-chave: arte afro-brasileira, fotografia, Exu, Mario Cravo Neto

## ABSTRACT

The present work has themselves in the study of (re) significance of the heritage of religious and mythological deities in the african-Brazilian artistic production, with emphasis on the symbolic presence of the messenger Exu in the work of Mario Cravo Neto. In this research we seek to understand the artistic context African American and the various forms of Exu representation of the messenger, especially in contemporary photograph of the artist Mario Cravo Neto. We promote a dialogue between the mythology of the deities mainly the myths that narrates the stories of Exu, with the production of photographic series called *Laróyè*. This production about the African philosophy, where religion and art are not separate. The study focuses mainly on the connections that Mario Cravo Neto establish with the worship of deities, specifically the relationship between religiosity and imagery generated in the cosmology of gods Africans in Brazil and its constant changes in the face of artistic and religious diversity.

Key-words - african-brazilian art, photographs, Exu, Mario Cravo Neto

## SUMÁRIO

**DEDICATÓRIA**

**AGRADECIMENTOS**

**RESUMO**

**ABSTRACT**

**SUMÁRIO**

**LISTA DE FIGURAS**

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	18
<b>CAPÍTULO 1 – EXU NO CONTEXTO DA MITOLOGIA DOS ORIXÁS</b> .....	25
1.1 - Exu e a cosmologia africana.....	40
1.2 - Orixás: deuses da natureza entre o Orum e o Aiê.....	46
1.3 - Exu na Mitologia dos Orixás.....	50
1.3.1 - Exu e suas representações.....	56
1.3.2 - Os Mitos.....	64
1.4 - A Iconografia de Exu.....	71
<b>CAPÍTULO 2 - A ARTE AFRO-BRASILEIRA</b> .....	75
2.1- O desenvolvimento da arte afro-brasileira.....	75
2.2 - Olhar estrangeiro, nacionalismo modernista e manifestações populares.....	80
2.3 - Arte e artistas afro-brasileiros.....	90
2.3.1 - Agnaldo Manoel dos Santos.....	91
2.3.2 - Mario Cravo Junior.....	93
2.3.3 - Rubem Valentim.....	98
2.3.4 - Jorge dos Anjos.....	101
2.3.5 - Abdias do Nascimento.....	103
2.3.6 - Emanuel Araújo.....	106
2.3.7 - Ronaldo Rego.....	108
2.3.8 - Mestre Didi.....	109
2.3.9 - Júnior Ode.....	113
2.3.10 - Wuelyton Ferreiro, José Adário dos Santos e Mário Proença.....	115
2.4 - Os Eguns nas obras de Verger, Bispo do Rosário e Oiticica.....	120
2.5 - Fotojornalismo, etnografia e arte.....	124
<b>CAPÍTULO 3 – A FOTOGRAFIA DE MARIO CRAVO NETO EM LARÓYÈ</b> .....	135
3.1 - Os caminhos de Mario Cravo Neto.....	135
3.2 - Mario Cravo Neto no contexto da fotografia brasileira.....	139
3.3 - Representações de Exu.....	143
3.4 - O primeiro a ser saudado.....	157
3.5 - <i>Laróyè</i> e o mito do mensageiro ambivalente.....	162
3.5.1- O sacrifício.....	168
3.5.2 - O galo.....	180
3.5.3 - A cabeça.....	185
3.5.4 - O falo.....	191
3.5.5 - O portão e a encruzilhada.....	197
3.6 - Exu é continuação.....	202
<b>CONSIDERAÇÕES FINAIS</b> .....	204
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS</b> .....	208

## LISTA DE FIGURAS

Fig. 1 – <i>Exu Tirirí, Pombagira Rainha, Pombagira da Noite, Exu Tranca-Rua, exu Maré, Exu Caveira e Pombagira Maria Molambo, 2007</i> .....	31
Fig. 2 – <i>Exu Pombagira do Amor. Rainha, 2007</i> .....	31
Fig. 3 – <i>Preto Velho, 2007</i> .....	32
Fig. 4 – <i>Preto Velho, 2007</i> .....	32
Fig. 5 - <i>Caboclo, 2007</i> .....	33
Fig. 6 - <i>Caboclo, 2007</i> .....	33
Fig. 7 - <i>Adriana Mendonça, Exu Guardiã do Fogo, 2007</i> .....	36
Fig. 8 - <i>Adriana Mendonça, Exu Guardiã do Ar, 2007</i> .....	36
Fig. 9 - <i>Adriana Mendonça, Exu Guardiã da Terra, 2007</i> .....	38
Fig. 10 - <i>Adriana Mendonça, Exu Guardiã da Água, 2007</i> .....	38
Fig. 11 - <i>Adriana Mendonça, Exu Guardiã dos Minerais, 2007</i> .....	39
Fig. 12 - <i>Adriana Mendonça, Exu Guardiã dos Cristais, 2007</i> .....	39
Fig. 13 - <i>Exu Sete Porteiras, 2006</i> .....	51
Fig. 14 - <i>Exu Rei das Trevas, 2006</i> . .....	51
Fig. 15 - <i>Exu Tranca Rua, 2006</i> . .....	51
Fig. 16 - <i>Exu Morcego, 2006</i> .....	52
Fig. 17 - <i>Exu Destranca Rua, 2006</i> .....	52
Fig. 18 - <i>Exu Belzebu, 2006</i> .....	52
Fig. 19 - <i>Exu Capa Preta, 2006</i> .....	52
Fig. 20 - <i>Exu Desmancha Tudo, 2006</i> .....	52
Fig. 21 - <i>Lúcifer Exu, 2006</i> .....	52
Fig. 22 - <i>Abraham e J. Wescott, Representações de Èsù, 1958 - 1962</i> .....	57
Fig. 23 - <i>Abraham (1958), Representações de Èsù, 1958</i> .....	57
Fig. 24 - <i>Adriana Mendonça, Diferentes representações de Exu na Nigéria nos séculos XIX e XX, 2007</i> .....	58
Fig. 25 - <i>Autoria desconhecida, Representações de Èsù, (s/data)</i> .....	58
Fig. 26 - <i>Autoria desconhecida, Representações de Èsù, (s/data)</i> .....	58
Fig. 27 - <i>Autoria desconhecida, Èsù soprando uma flauta, (s/data)</i> .....	59
Fig. 28 - <i>Autoria desconhecida, Èsù soprando uma flauta, (s/data)</i> .....	59
Fig. 29 - <i>Autoria desconhecida, Objeto utilizado para o culto de Èsù, (s/data)</i> .....	59
Fig. 30 – <i>Pierre Verger, Legba, guardião das casas em Abomé, Benin, fotografia, (s/data)</i> .....	62
Fig. 31 - <i>Exu do candomblé, 2006</i> .....	63
Fig. 32 – <i>Adriana Mendonça, Cobra devorando o próprio corpo, 2007</i> . .....	66

Fig. 33 - Autoria desconhecida, <i>Processo de crescimento do caracol</i> , (s/data).....	66
Fig. 34 - Autoria desconhecida, <i>Processo de crescimento do Òkotó</i> , (s/data) .....	67
Fig. 35 - Autoria desconhecida, <i>Cone</i> , (s/data) .....	68
Fig. 36 - Autoria desconhecida, <i>Estatuetas acasaladas com penteado-faca</i> , (s/data) .....	69
Fig. 37- Antônio Francisco Lisboa o Aleijadinho, <i>Anjo-Atlante</i> , séc. XVIII.....	79
Fig. 38 - Mestre Valentim, <i>Talha com elemento decorativo – espanholete</i> , séc.XVIII.....	79
Fig. 39 - Joahann Mortiz Rugendas, <i>Nègre et negresse dans une plantation</i> , 1835 .....	81
Fig. 40 - Joahann Mortiz Rugendas, <i>Negros novos</i> , litografia, 1835 .....	81
Fig. 41 - Jean Baptiste Debret, <i>Feiticos corrigendo dos negres</i> , 1834 – 1839.....	81
Fig. 42 - Jean Baptiste Debret, <i>L' exécution de La punition Du fouet. Nègres au tronco</i> , 1834 – 1839 .....	81
Fig. 43 - Thomas Ender, <i>Rio de Janeiro</i> , 817 – 1818 .....	82
Fig. 44 - Thomas Ender, <i>Caserne zu Mata porcos</i> , 1817 – 1818.....	82
Fig. 45 - Carlos Julião, <i>Coroação de um rei nos festejos de Reis</i> , 1776 .....	82
Fig. 46 - Carlos Julião, <i>Extração de diamantes</i> , Carlos Julião, 1776.....	82
Fig. 47 - Stevão Silva, <i>Natureza morta</i> , 1889 .....	83
Fig. 48 - Antônio Rafael Pinto Bandeira, <i>Retrato do aluno Conceição</i> , 1891.....	83
Fig. 49 - Antônio Rafael Pinto Bandeira, <i>Feiticeira</i> , 1890.....	83
Fig. 50 - Antônio Firmino Monteiro, <i>Sem título</i> , 1886 .....	84
Fig. 51 - Antônio Firmino Monteiro, <i>Sem título</i> , 1881 .....	84
Fig. 52 - Arthur Timótheo da Costa, <i>Nu feminino</i> , 1909.....	84
Fig. 53 - Arthur Timótheo da Costa, <i>Menino</i> , 1918.....	84
Fig. 54 - João Timótheo da Costa, <i>Sem título</i> , 1929 .....	85
Fig. 55 - João Timótheo da Costa, <i>Paisagem</i> , 1925.....	85
Fig. 56 - <i>Representação da figura materna ioruba</i> , Nigéria.....	87
Fig. 57 - <i>Máscara de culto ancestral ioruba</i> , Nigéria.....	87
Fig. 58 - <i>Máscara iorubá</i> , Nigéria .....	87
Fig. 59 - <i>Máscara iorubá</i> , Nigéria .....	87
Fig. 60 - Autoria desconhecida, <i>Ex-votos de Trindade</i> .....	88
Fig. 61 - Autoria desconhecida, <i>Ex-votos de Trindade</i> .....	88
Fig. 62 - Agnaldo Manoel dos Santos, <i>Homem sentado fumando cachimbo</i> , década de 1950...	91
Fig. 63 - Agnaldo Manoel dos Santos, <i>Xangó</i> , década de 1950.....	91
Fig. 64 - Agnaldo Manoel dos Santos, <i>Exu</i> , década de 1950.....	92
Fig. 65 - Agnaldo Manoel dos Santos, <i>Figura sentada</i> , década de 1950.....	92
Fig. 66 - Mario Cravo Junior, <i>Exu Macho – Exu Fêmea</i> , 1988 .....	93
Fig. 67 - Mario Cravo Junior, <i>Exu</i> .....	93
Fig. 68 - Carybé , <i>Sem título</i> , década de 1960.....	94

Fig. 69 – Carybé, <i>Exu</i> .....	94
Fig. 70 - Mario Cravo Junior, <i>Exu</i> , 1954 .....	94
Fig. 71 - Mario Cravo Junior, <i>Exu Rei</i> , 1962 .....	94
Fig. 72 - Mario Cravo Junior, <i>Exu</i> , .....	94
Fig. 73 - Mario Cravo Junior, <i>Cabeça de Exu</i> , 1988.....	95
Fig. 74 - Mario Cravo Junior, <i>Cabeça de Exu</i> , 1984.....	95
Fig. 75 - Mario Cravo Junior, <i>Galo de Briga</i> , 1950.....	96
Fig. 76 - Mario Cravo Neto, <i>Laróyè</i> , 2000.....	96
Fig. 77 - Rubem Valentim, <i>Emblema V</i> , 1969 .....	98
Fig. 78 - Rubem Valentim, <i>Emblema II</i> , 1969 .....	98
Fig. 79 - Rubem Valentim, <i>Emblema IV</i> , 1973.....	99
Fig. 80 - Rubem Valentim, <i>Emblema - Logotipo Poético</i> , 1975.....	99
Fig. 81 - Jorge dos Anjos, <i>Colunas</i> , ferro, 2004 .....	101
Fig. 82 - Jorge dos Anjos, <i>Portal de Iemanjá</i> , 2004.....	101
Fig. 83 - Abdias do Nascimento, <i>Oxunmaré Ascende</i> , 1971.....	102
Fig. 84 - Abdias do Nascimento, <i>Padê de Exu</i> , 1988.....	102
Fig. 85 - Emanuel Araújo, <i>Aranha</i> , 1981 .....	106
Fig. 86 - Emanuel Araújo, <i>Máscara</i> , 1997.....	106
Fig. 87 - Ronaldo Rego, <i>Elegbá – Coquem</i> , 1993.....	108
Fig. 88 - Ronaldo Rego, <i>Casinha dos Erês</i> , 1992.....	108
Fig. 89 - Ronaldo Rego, <i>Elegbá com Oxé de Xangô</i> , 1993.....	109
Fig. 90 - Ronaldo Rego, <i>Elegbá – Coquem</i> , 1986.....	109
Fig. 91 - Mestre Didi, <i>O Grande Xaxará</i> , 1998 .....	110
Fig. 92 - Mestre Didi, <i>O Grande Xaxará com Duas Cabaças</i> , 1997 .....	110
Fig. 93 - Mestre Didi, <i>Quatro Ibiris com uma Pequena Árvore</i> , 1997 .....	110
Fig. 94 - Mestre Didi, <i>Xaxará Ibiri com Duas Serpentes</i> , 1999.....	111
Fig. 95 - Mestre Didi, <i>Grande Certo da Natureza</i> , 1998.....	111
Fig. 96 - Júnior Odé, <i>Fio de Xangô</i> .....	114
Fig. 97 - Júnior Odé, <i>Fio Oxalá</i> .....	114
Fig. 98 - Júnior Odé, <i>Fio de Xangô</i> .....	114
Fig. 99 - José Adário dos Santos, <i>Exu Fêmea e Exu Macho</i> , 1994.....	115
Fig. 100 - José Adário dos Santos, <i>Exu Caveira</i> , década de 1990 .....	115
Fig. 101 - José Adário dos Santos, <i>Exu Caveira</i> , década de 1990.....	115
Fig. 102 - José Adário dos Santos, <i>Exu Fêmea</i> , década de 1990 .....	115
Fig. 103 - Wueyton Ferreiro, <i>Logum Edé</i> , 2004. ....	116
Fig. 104 - Mário Proença, <i>Instrumentos de Orixás</i> , década de 1990, .....	116
Fig. 105 - Chico Tabibuia, <i>Exus</i> , 1995.....	118

Fig. 106 - Chico Tabibuia, <i>Exus</i> , 1995.....	118
Fig. 107 - Antonio Dias, <i>Gigante dormindo e cachorro latindo</i> , 2002.....	119
Fig. 108 - Alexandre Vogler, <i>Fumacê do descarrego</i> , 2007.....	119
Fig. 109 - Tamba, <i>Viagens dos Exus</i> ,.....	119
Fig. 110 - Tamba, <i>Exu</i> .....	119
Fig. 111 - Pierre Verger, <i>Roupa de Egún na África</i> ,.....	121
Fig. 112 - Pierre Verger, <i>Roupa de Egún na África</i> .....	121
Fig. 113 - <i>Vestimenta de Egum – Brasil</i> , 2006.....	121
Fig. 114 - Hélio Oiticica, <i>Parangolé</i> , 1964.....	122
Fig. 115 - Hélio Oiticica, <i>Nildo da Mangueira com Parangolé</i> , 1964.....	122
Fig. 116 - Hélio Oiticica, <i>Parangolé</i> , 1964.....	122
Fig. 117 - Hélio Oiticica, <i>Parangoé Tenda</i> , 1964.....	123
Fig. 118 - Arthur Bispo do Rosário, <i>Sem título</i> .....	123
Fig. 119 - Arthur Bispo, <i>Manto da Apresentação</i> .....	123
Fig. 120 - Arthur Bispo do Rosário, <i>Macumba</i> .....	123
Fig. 121 - Arthur Bispo do Rosário, <i>Canecas</i> .....	123
Fig. 122 (a, b, c, d, e, f, g, h) - José Medeiros, <i>As Noivas e os Deuses Sanguinários</i> , 1951.....	126
Fig. 123 - Adenor Godin, <i>Assento de Iemanjá - Candomblé do Alaketo</i> .....	127
Fig. 124 - Adenor Godin, <i>Assento de Xangô - Candomblé do Alaketo</i> .....	127
Fig. 125 - Adenor Godin, <i>Acupe de Santo Amaro da Purificação</i> , 2006.....	127
Fig. 126 - Adenor Godin, <i>Negro Fugido</i> , fotografia, 2006.....	127
Fig. 127 - Adenor Godin, <i>Filhinha, Edite, Maria, irmãs mais velhas e antigas na Irmandade</i> .....	128
Fig. 128 - Pierre Verger, <i>Ifanhim (Benin)</i> , 1958.....	129
Fig. 129 - Pierre Verger, <i>Sem título</i> , 1946-1953.....	129
Fig. 130 - Pierre Verger, <i>Sem título</i> , 1946.....	129
Fig. 131 - Pierre Verger, <i>Sem título</i> , 1947.....	129
Fig. 132 - Pierre Verger, <i>Luang Proban</i> , 1938.....	129
Fig. 133 – Pierre Verger, <i>Nlamtougou</i> , 1936.....	129
Fig. 134 - Pierre Verger, <i>Iaô de Esu na Bahia</i> .....	130
Fig. 135 - Pierre Verger, <i>Esu guardião da cidade de Osogbo</i> ,.....	130
Fig. 136 - Pierre Verger, <i>Legba, guardião das casas em Abomé, República do Benin</i> .....	132
Fig. 137 - Mario Cravo Neto, <i>Laróyè</i> .....	132
Fig. 138 - Mario Cravo Neto, <i>The Eternal Now</i> , 2002 - <i>Esu Maragbo Covered</i> , 1999.....	144
Fig. 139 - Mario Cravo Neto, <i>The Eternal Now</i> , 2002 - <i>Esu Maragbo Uncovered</i> , 1999.....	144
Fig. 140 - Mario Cravo Neto, <i>The Eternal Now</i> , 2002 - <i>Dialogue Wit Seu</i> , 1985.....	145
Fig. 141 - Mario Cravo Neto, <i>The Eternal Now</i> , 2002 - <i>Carlinhos Brawn As Exu</i> , 1996.....	145
Fig. 142 - Mario Cravo Neto, <i>The Eternal Now</i> , 2002 - <i>Esubiy II</i> , 1999.....	145

Fig. 143 - Mario Cravo Neto, <i>The Eternal Now</i> , 2002 - <i>Lukas Dialog With Exu</i> , 1999 .....	146
Fig. 144 - Mario Cravo Neto, <i>The Eternal Now</i> , 2002 - <i>Exus Escondidos, Exus Encostados</i> , 1994.....	146
Fig. 145 - Mario Cravo Neto, <i>The Eternal Now</i> , 2002 - <i>Esu Margbo</i> , 1999.....	147
Fig. 146 - Mario Cravo Neto, <i>The Eternal Now</i> , 2002 - <i>Torso com malha</i> , 1985 .....	147
Fig. 147 - Mario Cravo Neto, <i>The Eternal Now</i> , 2002 - <i>Homem com objeto</i> , 1994 .....	147
Fig. 148 - Mario Cravo Neto, <i>The Eternal Now</i> , 2002 - <i>The house of mants</i> , 1988 .....	147
Fig. 149 - Mario Cravo Neto, <i>The Eternal Now</i> , 2002 - <i>Escriba</i> , 1990 .....	148
Fig. 150 - Mario Cravo Neto, <i>The Eternal Now</i> , 2002 - <i>Valerianoa</i> , 1986.....	148
Fig. 151 - Mario Cravo Neto, <i>The Eternal Now</i> , 2002 - <i>África III</i> , 1991 .....	148
Fig. 152 - Mario Cravo Neto, <i>The Eternal Now</i> , 2002 – <i>Christian with Ramiros universe</i> , 1999 .....	148
Fig. 153 - Mario Cravo Neto, <i>The Eternal Now</i> , 2002 - <i>Mask with fish</i> , 1992 .....	149
Fig. 154 - Mario Cravo Neto, <i>The Eternal Now</i> , 2002 - <i>Man with bird tears</i> , 1992.....	149
Fig. 155 - Mario Cravo Neto, <i>The Eternal Now</i> , 2002 - <i>Sacrifice V</i> , 1989.....	150
Fig. 156 - Mario Cravo Neto, <i>The Eternal Now</i> , 2002 - <i>Satiro</i> , 1987.....	150
Fig. 157 - Mario Cravo Neto, <i>The Eternal Now</i> , 2002 - <i>Satiro I</i> , 1987 .....	150
Fig. 158 - Marble from Herculaneum, <i>Satyr and the He_Goat. Marble from Herculaneum</i> , before 79 BC. ....	151
Fig. 159- Louis Breton, <i>The Demon's Favourite</i> , 1863 .....	152
Fig. 160 - Mario Cravo Neto, <i>The Eternal Now</i> , 2002 - <i>Manto de Exu</i> .....	152
Fig. 161 - Mario Cravo Neto, <i>Salvador</i> , 1999.....	153
Fig. 162 - Mario Cravo Neto, <i>Salvador</i> ,1999.....	153
Fig. 163 - Mario Cravo Neto, <i>Laróyè</i> , 2000.....	154
Fig. 164 - Mario Cravo Neto, <i>Salvador</i> ,1999.....	155
Fig. 165 - Italian engraving, <i>Satyr and Bacchante</i> , 16thc .....	155
Fig. 166 - Mario Cravo Neto, <i>Salvador</i> ,1999.....	156
Fig. 167 - Mario Cravo Neto, <i>Capa do livro Laróyè</i> , 2002 .....	158
Fig. 168 - Mario Cravo Neto, <i>Laróyè</i> , 2000.....	159
Fig. 169 - Mario Cravo Neto, <i>Laróyè</i> , 2000.....	165
Fig. 170 - Mario Cravo Neto, <i>Laróyè</i> , 2000.....	165
Fig. 171 - Mario Cravo Neto, <i>Laróyè</i> , 2000.....	167
Fig. 172 - Mario Cravo Neto, <i>Laróyè</i> , 2000.....	169
Fig. 173 - Mario Cravo Neto, <i>Laróyè</i> , 2000.....	169
Fig. 174 - Mario Cravo Neto, <i>Laróyè</i> , 2000.....	170
Fig. 175 - José Medeiros, 1951 .....	171
Fig. 176 - José Medeiros, 1951 .....	172

Fig. 177 - José Medeiros, 1951 .....	172
Fig. 178 - Pierre Verger, 1946-1953 .....	172
Fig. 179 - Pierre Verger, 1946-1953 .....	173
Fig. 180 - Pierre Verger, 1946-1953 .....	173
Fig. 181 - Mario Cravo Neto, <i>O Tigre de Dahomey – A Serpente de Whydah</i> , 2004 .....	174
Fig. 182 - Mario Cravo Neto, <i>O Tigre de Dahomey – A Serpente de Whydah</i> , 2004 .....	174
Fig. 183 - Mario Cravo Neto, <i>O Tigre de Dahomey – A Serpente de Whydah</i> , 2004 .....	174
Fig. 184 - Mario Cravo Neto, <i>O Tigre de Dahomey – A Serpente de Whydah</i> , 2004 .....	175
Fig. 185 - Mario Cravo Neto, <i>Laróyè</i> , 2000.....	176
Fig. 186 - Mario Cravo Neto, <i>Laróyè</i> , 2000.....	177
Fig. 187 - Mario Cravo Neto, <i>Laróyè</i> , 2000.....	178
Fig. 188 - Mario Cravo Neto, <i>Laróyè</i> , 2000.....	178
Fig. 189 - Mario Cravo Neto, <i>Laróyè</i> , 2000.....	179
Fig. 190 - Mario Cravo Neto, <i>Laróyè</i> , 2000.....	181
Fig. 191 - Mario Cravo Neto, <i>Laróyè</i> , 2000.....	181
Fig. 192 - Mario Cravo Neto, <i>Laróyè</i> , 2000.....	182
Fig. 193 - Mario Cravo Neto, <i>Laróyè</i> , 2000.....	182
Fig. 194 - Mario Cravo Neto, <i>Laróyè</i> , 2000.....	184
Fig. 195 - Mario Cravo Neto, <i>Laróyè</i> , 2000.....	186
Fig. 196 - Mario Cravo Neto, <i>Laróyè</i> , 2000.....	188
Fig. 197 - Mario Cravo Neto, <i>Laróyè</i> , 2000.....	188
Fig. 198 - Mario Cravo Neto, <i>Laróyè</i> , 2000.....	189
Fig. 199 - Mario Cravo Neto, <i>Laróyè</i> , 2000.....	189
Fig. 200 - Mario Cravo Neto, <i>Laróyè</i> , 2000.....	189
Fig. 201 - Mario Cravo Neto, <i>Laróyè</i> , 2000.....	190
Fig. 202 - Mario Cravo Neto, <i>Laróyè</i> , 2000.....	190
Fig. 203 - Mario Cravo Neto, <i>O Tigre de Dahomey – A Serpente de Whydah</i> , 2004 .....	191
Fig. 204 - Pierre Verger, <i>Legba, guardião das casas em Abomé</i> , República do Benin .....	191
Fig. 205 - Mario Cravo Neto, <i>Laróyè</i> , 2000.....	192
Fig. 206 - Mario Cravo Neto, <i>Laróyè</i> , 2000.....	193
Fig. 207 - Mario Cravo Neto, <i>Laróyè</i> , 2000.....	194
Fig. 208 - Mario Cravo Neto, <i>Laróyè</i> , 2000.....	195
Fig. 209 - Mario Cravo Neto, <i>Laróyè</i> , 2000.....	195
Fig. 210 - Mario Cravo Neto, <i>Laróyè</i> , 2000.....	197
Fig. 211 - Mario Cravo Neto, <i>Laróyè</i> , 2000.....	198
Fig. 212 - Mario Cravo Neto, <i>Laróyè</i> , 2000.....	198
Fig. 213 - Mario Cravo Neto, <i>Laróyè</i> , 2000.....	199

Fig. 214 - Mario Cravo Neto, <i>Laróyè</i> , 2000.....	199
Fig. 215 - Mario Cravo Neto, <i>Laróyè</i> , 2000.....	200
Fig. 216 - Mario Cravo Neto, <i>Laróyè</i> , 2000.....	201

## INTRODUÇÃO

O presente estudo tem como foco a análise de Exu na obra do fotógrafo Mario Cravo Neto<sup>1</sup>, que contempla em seu trabalho questões relacionadas à afro-brasilidade.

Foi selecionada a série de fotografias de *Laróyè* - saudação a Exu, na língua ioruba, ensaio publicado em 2000 e cujas fotografias fizeram parte de várias exposições do artista.

As fotos presentes em *Laróyè* constituem uma síntese do trabalho fotográfico de mais de vinte anos (1977 a 1999) de Cravo Neto. São imagens produzidas nas ruas, praias, mercados e igrejas da cidade de Salvador (BA).

Cravo Neto transporta para a fotografia o ideário africano. Realiza seu trabalho de acordo com a ligação que possui com o ritual do candomblé, promovendo, assim, um diálogo mítico-religioso das representações do mensageiro Exu no cotidiano das pessoas no contexto da cidade. O diálogo não se limita à africanidade, pois estabelece um diálogo entre as imagéticas cristã e afro-brasileira.

Exu é imagetivamente citado em vários trabalhos de Cravo Neto, como, por exemplo, no vídeo *Exu dos ventos* (1992), *Salvador* (1999), *The Eternal Now* (2002), e em *O Tigre do Dahomey - A Serpente de Whydah* (2004). As referências ao candomblé e a sua ritualística são constantes em sua obra e Exu é representado não só pelos objetos e cores, mas pela atitude de valorização da cultura religiosa afro-brasileira implícita na encenação dos personagens.

Cravo Neto tende a começar seus trabalhos citando Exu. Em homenagem ao deus comunicador, nas páginas iniciais de *O Tigre do Dahomey - A Serpente de*

---

<sup>1</sup> A grafia dos nomes Mario Cravo Neto e Mario Cravo Junior não contém o acento agudo, respeitando a forma como os dois artistas são identificados em suas obras.

*Whydah*, ele escreve uma saudação que deixa claro o significado de Exu para sua própria existência:

Um momento de beleza é um momento de encontro, e os reencontros constroem o sentido de nossa vida, nos falamos de compromissos existenciais e perenes. A Ele, Èsù Lègba, cujo lugar de origem é impreciso, o pesadelo divinizado, baía do corpo, navio solitário, atracado em todos nós - Laróyè! A Baba Omolu Afoman, dono do espaço exterior, aquele que está fora das casas e reside em mim - Atotó Olodé! (2004, p.4).

A referência a Exu é constante desde a fase inicial da carreira do artista. Escolhemos *Laróyè* por entendermos que é a obra de Cravo Neto que representa Exu de uma maneira universalizante com relação ao ser humano, pois o considera inserido em cada indivíduo de maneira implícita através da vivência de princípios da filosofia africana.

Podemos afirmar que Exu representa a contravenção na religiosidade afro-brasileira. É o deus africano que difere das leis da filosofia ocidental cristã, pautada na bipolaridade entre bem e mal, esquerda e direita, norte e sul, branco e preto.

De acordo com a filosofia tradicional religiosa ioruba na África, Exu é por excelência um transgressor. Ele é quem provoca o *Big Bang* para que tudo volte a acontecer dentro de uma nova ordem. Exu é o deus transformador das coisas estabelecidas; ele simboliza a recriação da ordem e dos lugares.

Para compreendermos a obra analisada, buscamos o conhecimento do percurso de Mario Cravo Neto, desde a convivência com o pai e também artista Mario Cravo Junior, com artistas locais e populares, à inserção de sua produção artística no âmbito internacional.

Através de três visitas ao Museu Afro Brasil, em São Paulo<sup>2</sup>, uma em 2006 e outras duas no ano de 2008, e visitas à Pinacoteca do Estado de São Paulo<sup>3</sup> neste período, pude realizar um mapeamento das obras de artistas afro-brasileiros conhecidos e artistas anônimos da cultura popular. As obras destes artistas me fizeram perceber o quanto estão interligadas à cultura do candomblé.<sup>4</sup>

O museu abriga exus, pombas giras, pretos velhos feitos em gesso, os quais são encontrados em lojas de produtos religiosos em grande escala, objetos da cultura popular feitos em argila e metal e produções da arte moderna e contemporânea, tais como esculturas, objetos, instalações, pinturas e fotografias. Em toda exposição permanente a figura de Exu é freqüente.

Estão expostas também indumentárias e joalheria utilizadas para o ritual do candomblé. A exposição permanente abriga também objetos e esculturas africanas de diferentes nações e datas.

O museu tem uma parte direcionada a fatos históricos relativos à escravidão no Brasil, que variam entre instrumentos de castigo, de trabalho e da culinária africana e gravuras de artistas como Rugendas e Debret, representantes deste período.

O museu tem um grande acervo permanente, contudo abriga exposições temporárias como “*O Benin, ancestralidade e contemporaneidade*”, de 2008, em exibição quando visitei o museu.

Também realizei visitas, em 2008, ao Museu Afro-Brasileiro<sup>5</sup> e ao Parque Metropolitano do Pituacú<sup>6</sup>, todos em Salvador (BA). O Museu Afro-Brasileiro abriga obras da arte tradicional de vários países africanos como Nigéria, Benin, Guiné Bissau,

---

<sup>2</sup> <http://www.museuafrobrasil.com.br>

<sup>3</sup> <http://www.pinacoteca.org.br>

<sup>4</sup> Na parte da introdução que se refere às experiências pessoais da autora, como a visita a museus em São Paulo e Salvador, usa-se a primeira pessoa. No restante do trabalho utilizamos a primeira pessoa do plural por considerar que este é um trabalho construído em parceria com a orientadora.

<sup>5</sup> <http://www.ceao.ufba.br>

<sup>6</sup> [http://www.conder.ba.gov.br/parque\\_pituacu.htm](http://www.conder.ba.gov.br/parque_pituacu.htm)

Gana, dentre outros, bem como obras de diversos artistas da Bahia. No Parque Metropolitano do Pituacú, o Espaço Cravo abriga várias esculturas de Mario Cravo Junior.

As visitas me proporcionaram maior intimidade com a produção afro-brasileira de várias partes do Brasil e da África, principalmente com as obras dos artistas baianos citados, dentre eles Mario Cravo Neto, o que foi imprescindível para a elaboração da dissertação, sobretudo para a redação do segundo capítulo.

A dissertação está dividida em três capítulos, além desta introdução e das considerações finais.

No primeiro capítulo *Exu no contexto da mitologia dos orixás*, apresentamos Exu no contexto da cosmologia africana ioruba, introduzindo algumas perspectivas teóricas em torno do tema. Neste capítulo discorremos sobre as religiões afro-brasileiras - candomblé e umbanda - e mostramos como Exu é representado iconograficamente para estas religiões na estatuária contemporânea brasileira e na África tradicional. Ainda neste capítulo fizemos uma breve análise sobre a demonização de Exu no contexto brasileiro e as implicações da imagética neste processo.

Os autores que nos proporcionaram a discussão em torno da mitologia dos orixás e a questão histórica que implica a constituição das religiões neste capítulo foram: Prandi (1999, 2001 e 2005), Salles (2001), Ford (1999), Carneiro (1981 e 2002), Dopamu (1990), Bastide (2001), Passos (2003), Verger (2000), Sodré (1979), Trindade (2006), Silva (2005) e Santos (1986). Estes estudiosos, através de extensas pesquisas, com ênfase em Verger e Bastide, nos proporcionaram embasamento para entender a mística de Exu no contexto dos mitos e dos ritos afro-brasileiros e a relação do deus com o sistema religioso cristão, além de nos fornecer imagens para sustentar a análise

sobre os artistas afro-brasileiros que apresentamos através de uma breve panorâmica no segundo capítulo.

No segundo capítulo, *A arte afro-brasileira*, discorreremos sobre a questão da afro-brasilidade na arte contemporânea e a relação da produção artística brasileira com a mitologia dos orixás, particularmente, do orixá Exu. Como Exu tem sido representado por esses artistas, como ele tem sido (re)significado, são algumas das questões exploradas nesse capítulo. Estes artistas refletem em suas produções a herança da religiosidade africana.

Investigamos algumas obras de artistas como Mario Cravo Junior, Rubem Valentim, Agnaldo dos Santos, Emanuel Araújo, Mestre Didi, José Adário, Carybé e Ronaldo Rego, Abdias do Nascimento, Jorge dos Anjos, Mestre Didi, Júnior Ode, Wuelyton Ferreira, José Adário, Mário Proença, Chico Tabibuia, Antonio Dias, Hélio Oiticica e Bispo do Rosário.

Estes artistas têm como fundamento as conexões estabelecidas com o culto dos orixás, especificamente as relações entre a religiosidade e a imagética gerada na cosmologia dos deuses africanos no Brasil e suas constantes transformações. Assim também na fotografia de Pierre Verger, de Adenor Godin, de José Medeiros e de Mario Cravo Neto.

Para elaborar o panorama artístico afro-brasileiro contamos com os estudos de Roberto Conduru (2007), que nos forneceu a visão da diversidade artística afro-brasileira desde o período de colonização até a produção contemporânea. Conduru expõe um traçado das produções em várias regiões do país e as relaciona com a cultura popular, manifestações do candomblé e também aponta artistas que possuem vínculos com movimentos anti-racistas. A leitura de Conduru proporcionou uma melhor compreensão das produções artísticas expostas no Museu Afro Brasil e ajudaram no

percurso da visita pela extensa produção artística afro-brasileira exposta naquele ambiente.

Contamos também com outros autores envolvidos com a problemática cultural afro-brasileira como: Valladares (1997), Lody (2001), Carneiro (2002), Filho (2006), Araújo (1997), Lima (1998), Moura (1997) Santos (1995), dentre outros.

Na escolha das imagens pesquisamos na internet com base em referências dos autores estudados. Utilizamos também catálogos do Museu Afro Brasil, da Pinacoteca do Estado de São Paulo, além de catálogos de exposições de alguns artistas que fazem parte de meu acervo pessoal.

Além da relação com a iconografia do candomblé, pudemos pontuar neste capítulo a presença imagética de Exu na produção de vários artistas analisados e estabelecemos alguns pontos importantes para compreendermos a atmosfera artística brasileira na qual Mario Cravo Neto esteve envolvido.

No terceiro capítulo, *A fotografia de Mario Cravo Neto em Laróyè*, detemo-nos ao estudo de Exu nas fotografias de Cravo Neto. Para isso utilizamos diversos mitos compilados por Verger (2000), Prandi (2001), Martins (2005) e Ford (1999). Na narrativa mítica que contam várias aventuras de Exu percebemos a profunda relação da obra de Cravo Neto com a mitologia dos orixás.

Para abordar a fotografia do artista, buscamos relacionar trechos dos mitos e também da iconografia do candomblé à representação dos personagens e sua ambientação. Atemo-nos à imagética cristã que sempre é citada nessas imagens como elemento de diálogo no contexto sincrético e da diversidade religiosa. Exploramos também as produções de Pierre Verger e José Medeiros, fotógrafos que representaram a imagética ritualística do candomblé, anteriores a Cravo Neto.

Para conhecer o percurso artístico de Mario Cravo Neto, investigamos várias publicações do artista, além de *Laróyè*. Trabalhamos com catálogos de exposições de Cravo Neto, com o *site* do artista, que apresenta as exposições do fotógrafo no Brasil e no exterior.

Os autores Rubens Fernandes Junior (2003) e Tadeu Chiarelli (2002) forneceram a base para a contextualização da produção fotográfica de Mario Cravo Neto na arte brasileira e internacional.

Sendo assim, procuramos ao longo do estudo apontar a importância de Cravo Neto para a redefinição da arte afro-brasileira na contemporaneidade. A religião, a mitologia, o Exu transparecem enquanto elementos fundadores de uma cultura que se afirma ao longo das práticas e conceitos advindos do candomblé e da tradição artística de matriz africana. Daí o significado de Cravo Neto para a arte afro-brasileira.

## Capítulo 1 - EXU NO CONTEXTO DA MITOLOGIA DOS ORIXÁS

Tendo lançado uma pedra ontem, ele mata um pássaro hoje. (Verger, 2000, p.131).

A cosmologia da religiosidade africana no Brasil tem seus aspectos visuais, filosóficos e culturais ligados ao elemento de equilíbrio chamado Exu, o orixá das encruzilhadas. Este deus passou por um duplo processo de demonização: anterior à sua vinda pelo Atlântico e no Brasil durante a escravidão.

Neste capítulo, inicialmente, abordaremos Exu e a Cosmologia Africana. Em seguida, os Orixás: deuses da natureza entre o Orum e o Aiê, Exu na Mitologia dos Orixás e encerramos com o estudo da Iconografia de Exu. Ao longo da pesquisa iremos retomar e aprofundar o conteúdo aqui exposto. Isto ocorrerá à medida que formos analisando as representações de Exu na arte afro-brasileira e em particular na arte de Mario Cravo Neto.

Optamos por trabalhar com autores que vêm estudando a religião dos orixás, tais como: Prandi (2001 e 2005), Salles (2001), Ford (1999), Carneiro (1981), Bastide (2001), Verger (2000), Sodré (1979), Trindade (2006), Silva (2005) e Santos (1986). Estes autores realizaram pesquisas que evidenciam o dinamismo das religiões africanas e afro-brasileiras bem como suas singularidades.

O princípio dinâmico da existência cósmica e humana é simbolizado, nas religiões iorubá e fon, pela divindade Exu<sup>7</sup>. Exu é um princípio. (Trindade, 2006, p.24) Este capítulo apresenta parte da trajetória de Exu, no contexto da mitologia dos orixás.

---

<sup>7</sup> No decorrer do estudo diferentes denominações de *Exu* aparecem: Legba, Eleguá, Bará, Elégbára, Eshu, Èsù, etc. De origem iorubá, a palavra *Exu* tem variações na grafia e fala. Adotamos *Exu*, por ser de uso corrente no Brasil.

Como reflexo do universo negro, ele é o senhor dos caminhos que percorre estradas cheias de mudanças e redescobertas.

No século XV as ações imperialistas européias se iniciam colocando a cultura dos africanos exposta a um longo período de estranhamento. Os europeus, para justificar o discurso de superioridade do branco, utilizam a doutrina cristã quando formulam relatos de suas viagens pelo continente africano, onde a “demonização” dos orixás está presente na narrativa desses estrangeiros em solo africano.

No século XIX essas impressões sobre a cultura religiosa africana se juntam às teorias científicas impregnadas de racismo. Estas teorias inferiorizam o negro na escala evolutiva, comparando suas manifestações religiosas e culturais à selvageria e à barbárie.

O estranhamento do mundo ocidental cristão diante da cultura africana culmina na demonização do próprio negro no período de colonização européia. A ótica da fé cristã foi responsável, em solo africano, por demonizar os deuses negros. (Verger, 2000). Nas colônias, onde os negros foram submetidos à escravidão, os europeus desconsideravam o pensamento africano como um pensamento culto (BASTIDE, 2001).

No Brasil, Exu sobrevive no candomblé e na umbanda<sup>8</sup> de acordo com sua característica dinâmica e revigoradora absolutamente necessária para a permanência do culto aos orixás. Resistência e recriação têm a ver com Exu, mas tem a ver com a própria cultura afro-brasileira. Podemos afirmar que a África resiste no Brasil e conserva parte da sua cosmologia, a qual se ligou a outros elementos culturais sem se desvincular de sua essência.

Exu representa as religiões herdadas da tradição africana, criando várias facetas de sobrevivência, tanto num ambiente de demonização através da estatuária

---

<sup>8</sup> Sobre o candomblé e a umbanda trataremos no decorrer do capítulo.

como em sua essência primordial nos cultos de candomblé. Este ser multifacetado é representado de acordo com a diversidade que encontra no Brasil, contudo existe a dominação de um sistema colonizador que opera sob polaridades. Vão de um extremo ao outro e como em todo universo ocidental esse:

sistema de poder da cultura ocidental se apóia numa estratégia de disjunção, na redução da heterogeneidade simbólica a um esquema de divisões binárias (produtor/ consumidor, cultura/natureza, morte/vida etc.), segundo o qual uma identidade só pode existir disjuntamente como ‘ou isto ou aquilo’. (SODRÉ, 1979, p.40)

No pensamento ocidental, divisão e polaridades estão submersas em uma filosofia que se estrutura na noção de Newton, onde o universo seria uma grande máquina operada pela razão do homem. Os africanos sempre conceberam o cosmo de maneira bem divergente do sistema binário que conhecemos.

O pensamento lógico africano baseia seus conceitos sobre o universo na premissa epistemológica que trata das ações e relações entre os fenômenos, como um constante processo dialético de equilíbrio e desequilíbrio provocado pelas forças contidas neste fenômeno. Desta maneira, o universo é concebido como um complexo de forças que se defrontam, se opondo ou se neutralizando. O equilíbrio atingido na configuração dos sistemas não implica em harmonia estática e estruturada, mas é sempre um equilíbrio instável dirigido por princípios dinâmicos e estruturantes. (TRINDADE, 2006, p.23/24)

Nesse ambiente a cultura do diferente tende à incompreensão e, o “outro” é ameaça de desequilíbrio, onde só é possível se pensar ou o “bem” ou o “mal”. A cultura africana segue enquadrada como pertencente ao pólo do “mal”. E tanto as diversas

crenças indígenas como as africanas são hostilizadas e colocadas no pedestal da obscuridade.

A visão dualística de tudo que ocorre perdura até os nossos dias ocorrendo desdobramentos de acordo com a dinâmica das religiões. Não só as religiões africanas se metamorfoseiam para perdurarem como a própria dinâmica cristã trata de reformular o seu discurso para se eternizar como pensamento dominante.

Exu é o próprio Diabo na fala dos pentecostais. Usa capa preta, tem pés de bode, chifres e é amedrontador. Nas religiões que cultuam os orixás ele aparece como o ser do mundo dos deuses e dos homens que se situa nas fronteiras do pensamento, nas portas dos terreiros que negocia e transmite as mensagens dos humanos para os outros orixás e vice-versa.

Na pesquisa de Alexandre Salles (2001), à qual deu origem ao livro *Èsù ou Exu? Da demonização ao resgate da identidade*, esse autor apresenta múltiplas opiniões sobre Èsù ou Exu a partir de seus entrevistados no Rio de Janeiro, dentre eles candomblecistas, umbandistas, evangélicos e católicos:

Acho que Èsù se popularizou em função da Umbanda, uma popularização negativa, pois associa-se Èsù à sombra do mal, ao interesse, ao que é ruim. A idéia originária de Èsù perdeu-se em sua grande maioria. (Candomblecista. Professor, 33 anos, morador de Santa Cruz). (SALLES, 2001, p.131).

Èsù foi imbuído de escolher a posição dos órgãos sexuais. Primeiro colocou nas axilas, mas a posição era incômoda; depois, colocou próximo ao nariz, mas o cheiro incomodava; depois nos pés, mas tinha que manter sempre limpo; por fim, a posição atual, o meio do corpo, por ser a posição mais prática e de equilíbrio. (Candomblecista. Sociólogo, 32 anos, morador da Tijuca). (SALLES, 2001, p.132).

Exu é o mensageiro dos orixás. É um elemento importante dentro do ritual. É o guardião das porteiras de uma casa espírita, é também nosso protetor. Existem diversos tipos de Exu. (Umbandista Esotérico. Antropólogo, 31 anos, morador do Engenho Novo). (SALLES, 2001, p.136).

Exu é o diabo. Tem muita gente que chega com Exu no corpo na Igreja e o pastor tira aquele sofrimento do irmão. (Evangélico – Igreja Cristã Maranata. Segurança, 39 anos morador de Quintino) (SALLES, 2001, p.133).

Exu? Isso é coisa do demônio. (Evangélica – Congregação Cristã Doméstica, 23 anos, moradora de Sulacap) (SALLES, 2001, p.135).

Exu é o equivalente ao demônio na Umbanda. Ele faz o mal. Atrapalha a vida da gente. (Católica, Professor, 29 anos, morador de Vila Valqueire) (SALLES, 2001, p.135).

Como podemos perceber, existem divergentes opiniões sobre Exu. Na visão cristã aparece na maioria das entrevistas como o Diabo, já nas falas de alguns candomblecistas a figura do orixá foi negatizada pela umbanda. Para os umbandistas Exu raramente aparece como figura do mal. Essa multiplicidade de opiniões com relação a Exu é constata no decorrer das entrevistas de Salles.

São vários Exus e várias formas de interpretar o mito, algumas que ainda seguem a lógica de uma filosofia africana e outras dentro de um sistema polarizado que enquadra Exu no modelo cristão, neste caso, ele é mais um demônio para justificar a existência do “bem” e do “mal”.

Procuramos aqui, apresentar o pensamento de alguns estudiosos das religiões africanas no Brasil que focam em seus estudos a multiplicidade de vestimentas que Exu apresenta-nos diferentes segmentos religiosos.

Segundo Reginaldo Prandi, no sincretismo, Exu, assim como todo panteão dos orixás que viera para o Brasil, é sujeito a adequar-se à realidade dicotômica cristã brasileira. Com o surgimento da umbanda no século XX se completa a demonização de Exu, como vinha ocorrendo desde a chegada dos primeiros missionários e comerciantes na África. O candomblé ainda conservou o mensageiro traquina e a umbanda, dicotômica, transfigurou Exu de acordo com a multiplicidade das religiões brasileiras. (PRANDI, 2005)

A umbanda conservou do candomblé o sincretismo católico; mais que isso, assimilou preces, devoções e valores católicos que não fazem parte do universo do candomblé. Na constituição interna, a umbanda é muito mais sincrética que o candomblé. (PRANDI, 2005, p. 217)

Para Prandi, o caráter sincrético do movimento umbandista leva a figura de Exu para o lado do mal, pois opera segundo uma lógica dicotômica que separa bem e mal; ao passo que o candomblé conserva a idéia da filosofia africana que não opera com esta distinção.

Para acomodar melhor a figura de Exu como o senhor do tridente e da capa preta, nos moldes do demônio, o lado do mal, a quimbanda surge como religião que carrega o estigma de conservar o lado mal da umbanda. Como se no contexto dicotômico, ambas se interdependessem. Uma para fazer o bem e a outra para fazer o mal. Assim, “como quem esconde o diabo, a umbanda escondeu Exu na quimbanda,

pelo menos durante seu primeiro século de existência, para assim, longe da curiosidade pública, poder ele operar livremente” (PRANDI, 2005, p. 81).

Esta divisão proporcionou a multiplicação dos nomes de Exu. São mensageiros do mal. Homens da pior espécie que já morreram e que voltam para trabalhar em nome dos infernos. Como desde a Idade Média o pensamento cristão associou a mulher ao pecado e às tentações do sexo, surgem as figuras femininas Exus Pombagiras que também se multiplicam. Os Exus Pombagiras são mulheres que o puritanismo cristão associou ao mal, como as prostitutas que já morreram e voltam para trabalhar em favor do mal (Figs. 1 e 2).



Fig.1 – Da esquerda para direita: *Exu Tiriri, Pombagira Rainha, Pombagira da Noite, Exu Tranca-Rua, Exu Maré, Exu Caveira e Pombagira Maria Molambo*. Imagem disponível no site: <http://es.geocities.com/oraieieu/img04.htm>.



Fig. 2 – À direita: *Exu Pombagira do Amor*. Rainha, Imagem disponível no site: <http://es.geocities.com/oraieieu/img04.htm>.

Segundo Prandi (2005), às concepções cristãs nas religiões africanas se juntam, no final do século XIX, as influências do espiritismo kardecista que já havia sido constituído de acordo com padrões cristãos e empurram Exu para o lado do mal. Exu se vê, então, obrigado a desempenhar o papel do demônio.

Silva (2005) afirma que por ser resultado de uma grande mescla religiosa (indígena, africana e europeia), a umbanda se define como religião genuinamente brasileira. No plano religioso representou a síntese das três raças, mediada pelo

kardecismo de origem européia e representado no Brasil inicialmente pela classe média por volta das décadas de 1920 e 1930.

Enquanto o candomblé remontou o cosmo geográfico e cultural da África nos terreiros, a umbanda procurou refazer o Brasil num ambiente de democracia racial. Tendo na confraternização uma nova ordem, “na qual índios, negros, pobres, prostitutas e malandros pudessem retornar como espíritos, seja como heróis que souberam superar as privações e opressões que sofreram na vida, seja como categoria, ao menos pela evolução espiritual, mantém viva a esperança de ocupar espaços de prestígios que a ordem social sempre lhes negou” (SILVA, 2005, p.133).

Silva coloca a umbanda no meio do caminho entre candomblé e espiritismo kardecista, onde os orixás são espíritos de luz e as entidades recebidas no corpo dos médiuns. São espíritos que voltam para cumprir a missão do bem e do amor. Existe uma hierarquia, abaixo dos orixás estão os espíritos menos evoluídos como os pretos velhos e os caboclos, estes representantes da sociedade brasileira.



Fig.3 – Preto Velho, 2007. Imagem disponível no endereço: [http://www.Pageon.net/pintasilvio/archives/2006/05/preto\\_velho\\_fohtml](http://www.Pageon.net/pintasilvio/archives/2006/05/preto_velho_fohtml).

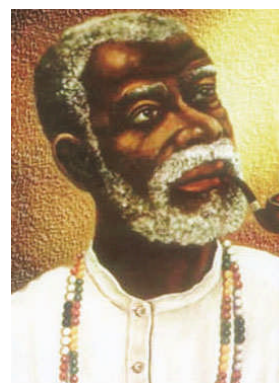


Fig. 4 – Preto Velho, 2007. Imagem disponível no endereço: <http://cesjb.umbanda.etc.br/meio.html>.

O preto velho seria o ex-escravo, humilde e convertido ao catolicismo, sempre representado por um negro idoso sentado no banco fumando seu cachimbo (Figs. 3 e 4), e o caboclo (Figs. 5 e 6), um indígena idealizado assim como na literatura romântica. Como a umbanda se baseia na caridade e ajuda, aceita também os espíritos menos evoluídos que na hierarquia estão abaixo dos pretos velhos e caboclos.



Fig. 5 – Caboclo, 2007. Imagem disponível no endereço: <http://www.imagensbahia.com.br>



Fig. 6 – Caboclo, 2007. Imagem disponível no endereço: <http://www.imagensbahia.com.br>

São os exus e pombagiras que incorporam nos médiuns para doutrinação e para tornarem-se mais evoluídos. De certa forma a umbanda exime a carga pesada de entidades endiabradas, ressaltando o intuito de confraternização entre as mais importantes linhas de pensamentos religiosos brasileiro. (SILVA, 2005).

Contudo existem controvérsias. Alguns teóricos defendem a idéia de uma linha paralela que se dedica às entidades do “mal”, que é também chamada de quimbanda, onde os exus, pombagiras são reverenciados.

As pombagiras, associadas aos prazeres do corpo, geralmente quando incorporadas bebem em taças bebidas doces, como champagne, e fumam cigarros presos a longas piteiras. Por serem entidades das

trevas, cultuadas em cemitérios e encruzilhadas e associadas ao mistério da morte, da sexualidade e do corpo, freqüentemente os exus e pombagiras são solicitadas na resolução de problemas de saúde, desemprego e outras aflições. [...] Exus e pombagiras nem sempre são aceitos nos terreiros de umbanda mais próximos do kardecismo. Todavia, nos terreiros que se identificam com as práticas africanas mais populares, as giras<sup>9</sup> dessas entidades ocorrem pelo menos uma vez por mês, geralmente às sextas feiras depois da meia-noite. Muitos umbandistas classificam essas giras como de quimbanda, sendo que por esse termo também ficou conhecida uma vertente autônoma da umbanda que se dedica ao culto quase que exclusivo dessas entidades. (SILVA, 2005, p.123/124)

A grande diversidade de entidades cultuadas na umbanda se deve as linhas. São sete linhas governadas por orixás, cada uma delas possui sete legiões. Não existe um consenso entre os terreiros sobre a formação das linhas. Todas seguem o número sete. Exemplo: Linha de Oxalá, Linha de Iemanjá, Linha de Xangô, Linha de Ogum, Linha de Oxossi, Linha das Crianças e Linha dos Pretos Velhos<sup>10</sup>. (Silva, 2005, p.121). Também sobre o sistema de linhas na umbanda, Passos (2003) afirma que:

[...] Umbanda e a quimbanda são como linhas paralelas, que correm juntas jamais se encontrando. Portanto, para cada linha vibratória da Umbanda, corresponderiam linhas vibratórias da quimbanda, ou seja, de exus, ou chamado “povo de esquerda”. Assim, por exemplo, à linha de Iemanjá (sincretizada com Nossa Senhora) correspondem Sete Legiões do Povo das Águas, chefiadas por entidades da direita: Calunguinha, Iaras, Indaiá, Maria Madalena, Nana Buruku, Oxum e

---

<sup>9</sup>Sessão de trabalho espiritual na umbanda. C.F.: Silva (2005, p. 138).

<sup>10</sup>Linha: “‘faixa de vibração’ que em alguns cultos afro agrupa as divindades e as identifica por meio de cânticos, doutrinas ou rituais próprios”. (Silva, 2005, p.138).

Tarimã. Estas entidades só trabalham na direita, ou seja, só trabalham para fazer o bem, a caridade. À linha de Yemanjá, corresponde – como se fosse o “avesso”, ou o “outro lado do espelho” – uma linha da esquerda, chefiada por Pomba-Gira, que toma conta de sete sub-falanges, todas de exus femininos, ou seja, de Pomba-Giras. (PASSOS, 2003, p.132).

Passos (2003), através das teorias junguianas a respeito da Sombra, posiciona Exu como o lado “Sombra” do ser humano. O lado que individua o homem, a outra parte que completa sua existência, numa dialética entre opostos. Exu da umbanda “tem a mesma natureza daquele que age no macrocosmo”. Passos (2003, p.125). Todo praticante tanto do candomblé quanto da umbanda tem visões variadas da figura de Exu. Na umbanda os orixás são considerados como “faixas vibratórias” que os médiuns recebem, onde Exu assume seu caráter “intrigante e espetacular”. Os exus são reflexos do homem no espelho, abarcando sua totalidade de ser humano.

Há um movimento psicológico, cada vez maior e acentuado, acontecendo no seio umbandista, fazendo com que, de maneira bastante inconsciente tudo que é difícil, o que é “tabu”, o que é perigoso, o que é inexplicável, o que é conflitante, o que é reprimido, o que é proibido, o que não é aceito, o que é deplorável, num único orixá: Exu. (PASSOS, 2003, p.125).

Sendo assim, a autora considera que a Sombra é algo dinâmico onde “retiramos” e “colocamos” tudo que não aceitamos em nós, no entanto essas coisas que escondemos na sombra nem sempre são coisas consideradas más. Muitas vezes as sombras podem guardar o lado precioso e criativo. Sendo assim, Exu representa a Sombra de cada indivíduo ou a Sombra da coletividade.

No entanto a autora considera que em suas entrevistas em candomblés e terreiros de umbanda, seus entrevistados não apresentaram a idéia de um Exu diabólico, a maioria considera que os “exus são bons” ou Exu “não é tão mau”. A autora conclui que existe, mesmo que inconsciente, um movimento de integração no seio umbandista, onde se busca integrar a figura com seus atributos que estão na “Sombra”. Uma busca da individuação, que abarca características menos “nobres” atribuídas ao senhor dos caminhos como a “marginalidade” e “opressão” como parte da totalidade da vida (PASSOS, 2003).

A visão de Saraceni (2007) se aproxima do que Passos expõe. Segundo o autor, na umbanda Exu é vitalizador enquanto energia e magnetismo. É o que mais se humanizou. É o instinto e a emoção que exterioriza através dos médiuns, pois está à esquerda da dimensão humana, habitada pelos “espíritos”.

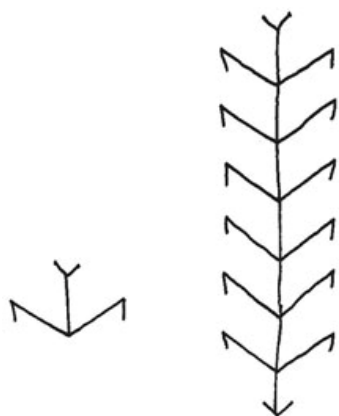


Fig. 7 – *Exu Guardião do Fogo*, desenho de Adriana Mendonça a partir de Saraceni (2007).

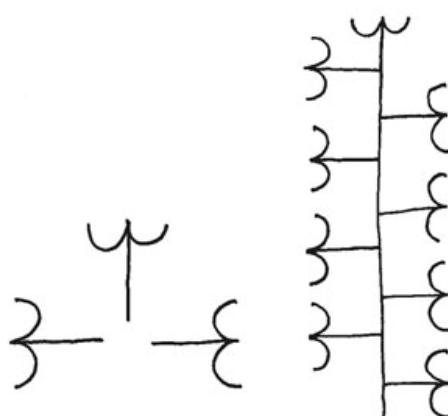


Fig. 8 – *Exu Guardião do Ar*, desenho de Adriana Mendonça a partir de Saraceni (2007).

No entendimento de Saraceni, que é um praticante da religião, existe uma dinâmica entre lado do bem e o lado do mal, negativo e positivo, esquerda e direita, que

consideramos ser a individuação do ser humano, como aborda Passos. Os antagonismos se interagem e são necessários uns aos outros; são acionados no momento oportuno.

Como Exu é o mais humano assimila “tudo que seu médium vibra em seu íntimo”, os lados do espelho se interagem. Exu possui duas cabeças, uma da emoção e outra dos instintos. Como fazem parte de um mesmo corpo, são como siameses em suas diferenças que não podem viver somente o que a outra cabeça pensa, pois o corpo tem que obedecer aos comandos que devem estar sincronizados (SARACENI, 2007; SANTOS, 1986).

Exu é “especular” (semelhante a um espelho) e reflete em si a natureza emotiva do seu médium, por meio da qual ele se manifesta quando incorpora. Negativamente temos:

Médiuns soberbos	Exus prepotentes
Médiuns tímidos	Exus circunspectos
Médiuns briguentos	Exus encrenqueiros
Médiuns chulos	Exus desbocados
Médiuns conquistadores	Exus galanteadores
Médiuns invejosos	Exus egoístas
Médiuns infieis	Exus falsos
Médiuns mandões	Exus soberbos

Mas temos os Exus que refletem de forma especular o íntimo positivo dos seus médiuns:

Médium generoso	Exu prestativo
Médium bondoso	Exu discreto
Médium caridoso	Exu desinteressado
Médium compenetrado	Exu rigoroso
Médium fiel	Exu leal
Médium tenaz	Exu fiel
Médium trabalhador	Exu compenetrado
Médium demandador	Exu aguerrido
Médium estudioso	Exu sábio
Médium correto	Exu vigilante (SARACENI, 2007, p.12-13).

Exu gera linhagens ou hereditariedades que são: Exus do Tempo ou dos Cristais, dos Minerais, dos Vegetais, do Fogo, do Ar, da Terra, e da Água. “Gera em si e para si” (Saraceni, 2007, p. 26) um magnetismo que para obtê-lo basta absorvê-lo.

Todo filho deste ou daquele orixá possui à sua esquerda um Exu guardião. Exemplo: toda filha de Iemanjá tem à sua esquerda um Exu guardião da Água, filho de Oxalá tem o Exu guardião dos Cristais, filhos de Oxossi têm o Guardião dos vegetais. São sete Guardiões Naturais da esquerda dos seres da dimensão humana, habitada pelos espíritos (Figs. 7 a 12).

É preciso separar Exus de demônios infernais. Estes se aposam do mental, tanto de quem é médium quanto de quem não o é. A eles na importa a religião da pessoa, mas tão somente que abra uma porta para sua ação maligna, para que possam trazer a dor e a miséria. Que fique bem claro: demônio infernal luta para apagar toda luz da face da Terra; Exu é apenas o executor da Lei, e está submetido às leis da Natureza. (SARACENI, 2007, p.93).

Exu apresenta-se, na fala de Saraceni como a manifestação do íntimo do ser. Ele é “refletor” dos sentimentos do médium, sendo assim, não podemos considerá-lo como uma figura representante do mal para a umbanda, como o Diabo o representa para os cristãos.

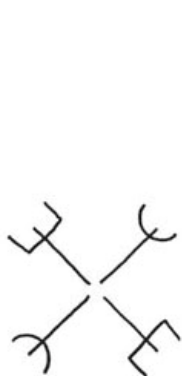


Fig. 9 – *Exu Guardião da Terra*, desenho de Adriana Mendonça a partir de Saraceni (2007).

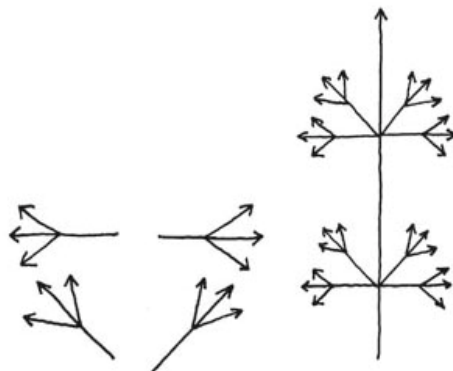


Fig. 10 – *Exu Guardião da Água*, desenho de Adriana Mendonça a partir de Saraceni (2007).

Prandi (2005) adverte que em muitos terreiros, Exu pode ter dupla identidade: como diabo e também como mensageiro. Isso se deve a recente mudança com relação aos terreiros de candomblé nos últimos trinta anos que se diversificaram e práticas umbandistas se misturaram às práticas do candomblé. Desse modo, “há um repertório umbandista que cada vez mais é agregado ao candomblé, a ponto de se falar com frequência numa modalidade religiosa que seria mais facilmente identificada por um nome capaz de expressar tal hibridismo: umbandomblé” (PRANDI, 2005, p. 93).

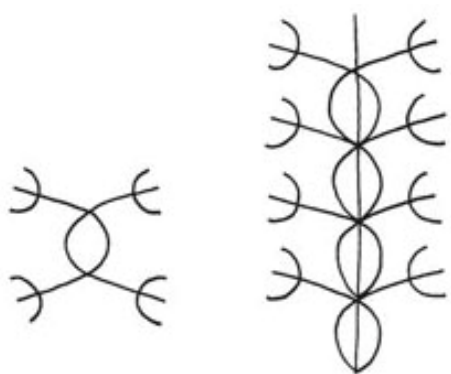


Fig. 11 – *Exu Guardião dos Minerais*, desenho de Adriana Mendonça a partir de Saraceni (2007).

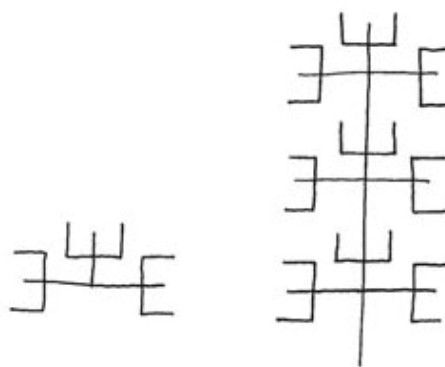


Fig. 12 – *Exu Guardião dos Cristais*, desenho de Adriana Mendonça a partir de Saraceni (2007).

Estas concepções sobre Exu se confundem na capacidade das religiões de adquirirem novas faces sincréticas. Prandi (2005) afirma que um dos aspectos do movimento de africanização por que tem passado o candomblé é a procura por uma dessincretização que busca as características originais de Exu. Dessa maneira, Exu vai perdendo a condição de Diabo, porém a constante mudança a que as religiões estão sujeitas dificilmente trará o mesmo Exu do passado.

O próprio diabo adquiriu novas faces. E já não estamos falando de um único Exu e sim da multiplicidade de exus, onde podem se juntar em um só, ou até mesmo

uma única pessoa poderá vê-lo de diversas formas: ora demônio, ora deus, ora o lado sombrio que completa a individuação do ser.

### **1.1 - Exu e a cosmologia africana**

Os deuses do candomblé também foram afetados e de certa forma “caluniados” pelo histórico construído com relação ao negro desde a chegada dos cristãos europeus em solo africano e com a vinda para o Brasil através das influências da ideologia européia expansionista.<sup>11</sup>

As imagens de Exu estão ligadas às imagens dos próprios negros associados ao crime nos anos em que a ideologia da superioridade racial branca européia (segunda metade do século XIX e início do século XX) chegava ao seu apogeu.

Este pensamento impediu um olhar mais aprofundado sobre a herança das religiões negras no Brasil e impossibilitou os estudiosos de perceberem a essência do pensamento africano em suas manifestações artísticas e religiosas que caminham juntas, de acordo com uma filosofia muito diferente da cristã, que vigorava até então como única verdade (SKIDMORE, 1978; CARNEIRO, 1981; BASTIDE, 2001; VERGER 2000).

Bastide (2001, p. 24), ao se referir à sutileza do pensamento do candomblé, aponta para a necessidade de se mostrar:

(...) que esses cultos não são um tecido de superstições, que, pelo contrário, subentendem uma cosmologia, uma psicologia e uma teodicéia; enfim, que o pensamento africano é um pensamento culto.

---

<sup>11</sup> Sobre escravidão no Brasil, confira: Gorender, 1978; Reis, 1987; Florentino, 1995.

Sobre o orixá Exu, em *O Candomblé da Bahia*, de 1958, Bastide (2001, p. 161-162) afirma que “devido a circunstâncias históricas, esse elemento tomou um colorido mais sombrio; o ‘diabinho’ das lendas iorubás transformou-se em diabo mesmo, num diabo cruel e malvado, o mestre todo-poderoso da feitiçaria.” Para Sodré, “Exu é o orixá que os pastores ou sacerdotes cristãos, ignorando o sistema simbólico nagô, aproximaram da concepção de **demônio** ou **diabo** (SODRÉ, 1979, p.48. Grifos do autor).

O racismo instituído no Brasil desde a chegada dos primeiros africanos deixou para trás o conhecimento de grande parte da cultura africana. O candomblé é hoje uma religião de brancos e negros, contudo necessita ser revisitado de acordo com a cosmologia africana, pois não podemos negar de que se trata de um legado africano.

O candomblé surge no início do século XIX no estado da Bahia e posteriormente em Pernambuco, Rio Grande do Sul, Maranhão, Rio de Janeiro e no restante do país nos anos que se sucedem. Conforme Bastide (2001, p. 29),

Os candomblés pertencem a “nações” diversas e perpetuam, portanto, tradições diferentes: angola, congo, jeje (isto é, euê), nagô (termo com que os franceses designavam todos os negros de fala iorubá, da Costa dos Escravos), queto, ijexá. É possível distinguir essas “nações” umas das outras pela maneira de tocar o tambor (seja com a mão, seja com varetas), pela música, pelo idioma dos cânticos, pelas vestes litúrgicas, algumas vezes pelos nomes das divindades, e enfim por certos traços do ritual. Todavia, a influência dos iorubás domina sem contestação o conjunto das seitas africanas, impondo seus deuses, a estrutura de suas cerimônias e sua metafísica aos daomeanos, aos bantos.

Distintas religiões africanas desembarcaram em solo já dominado pela crença nos santos católicos. Elementos das religiões africanas, como o culto aos orixás,

se misturaram e se confundiram com as crenças católicas que já estavam presentes desde a chegada dos portugueses.

Elementos vitais da tradição iorubá foram transferidos maciçamente para o Brasil. Houve proibição por parte dos senhores de mencionar os deuses tradicionais africanos. Isto possibilitou a formação de um sincretismo religioso, pois alguns orixás se assemelhavam aos santos em seus atributos. Iemanjá se aproxima de Nossa Senhora da Conceição. Ogum tem semelhança com São Jorge. Exu, apesar de ser cultuado como São Simão e Santo Antônio de Pádua pelos africanos, também foi fundido com o Diabo pelos cristãos, forma que lhe deu maior expressão, pois essa demonização sobrevive até os dias de hoje. Como aponta Bastide,

Nos flancos sonoros dos navios negreiros vieram não só os filhos da Noite mas também os seus deuses, os orixás dos bosques, dos rios e do céu africano. É verdade que, no cais dos portos brasileiros, o capelão esperava os nagôs, os jejes, os angolas – capelãs das cidades, capelãs dos engenhos, para lhes ensinar as preces latinas e os batizar com o Espírito Santo. Os negros confundiriam suas divindades sombrias com os santos católicos, mas continuariam, por meio dos cantos e das danças tradicionais, a adorar os deuses do além-mar. E assim nasceu o candomblé, perdurando até os nossos dias, apesar das muitas transformações por que passou (2001, p. 327).

No Brasil, os homens e mulheres negras que chegaram durante o período da escravidão foram obrigados a conviver com uma filosofia ocidental cristã já instalada. As raízes filosóficas e culturais destes sujeitos, geradas no interior dos seus grupos de origem, criaram meios de sobrevivência e de readaptação diante da diversidade geográfica e cultural africana, pois aqui se encontraram várias línguas, várias religiões.

As religiões africanas não se encontravam “puras”, originais, nos tempos do tráfico negreiro. Durante o século XV africanos e europeus já se encontraram e mudanças no interior destes grupos já ocorriam com a imposição das crenças cristãs. Os europeus que chegaram até a África neste período para buscar sua “mercadoria” eram praticantes do protestantismo ou do catolicismo. Como afirma Carneiro (1981, p. 94),

E a desorganização do tráfico luso-brasileiro, agrupando, no mesmo lugar, negros das mais diversas procedências, possibilitou a fusão das várias mitologias originais, com o desaparecimento necessário de algumas.

Nessa atmosfera de extremas diferenças o indivíduo negro tinha que se deparar com os horrores da condição escrava e do estranhamento com indivíduos de outras línguas, outros deuses, outras estruturas de parentesco, outras organizações sociais e econômicas. A religião do candomblé surge, de acordo com Trindade (2006, p.32), como um “nicho cultural de resistência comunitária”.

Exu é atuante em combater a favor do negro durante a escravidão. Conforme a noção ocidental de magia, a ação de Exu foi confundida com magia negra, assim como na concepção européia de feitiço que sempre recorre a Satanás para realizar seus pedidos e fazer o mal. A magia de Exu é no sentido de combater as injustiças cometidas pelo homem católico branco num período de exploração deste sobre o negro. Exu é então “herói da resistência”.

As estruturas sociais e o momento histórico em que se situa o sistema escravocrata designam o sentido da mudança e a persistência de determinados traços da divindade africana.

A sociedade escravocrata, baseada nas relações de dominação, configura o conflito social do negro enquanto classe economicamente

explorada. Neste contexto, a religiosidade africana passa a significar a forma de resistência ante a cultura dominante do branco.

A concepção de Exu no candomblé é o resultado de um processo onde se perderam os quadros sociais de referência, em decorrência da desagregação sócio-cultural do escravo africano Houve, portanto, o deslocamento de símbolos, provenientes de uma estrutura lógica de pensamento, para adquirir novos sentidos fornecidos por outro contexto de relações estruturais (TRINDADE, 2006, p.30-31).

Os povos africanos<sup>12</sup> também se depararam com um país de grande dimensão, assim como seu continente de origem. Aprender a língua portuguesa foi elemento fundamental para que pudessem se juntar e se reorganizar diante da nova realidade. É neste contexto, das grandes navegações, que o mito do mensageiro comunicador, Exu, atravessa o Atlântico e chega ao Brasil. Sua natureza múltipla e totalizadora é fator primordial para sua sobrevivência diante da pluralidade de concepções religiosas, filosóficas, culturais geográficas e políticas a que se depara no período escravocrata.

Exu representa o homem africano, cria estratégias para que sua condição não seja meramente subjacente. Contudo, segundo Sodré (1979), no período pós-Abolição, além de dificuldades econômicas, surgiu vários problemas psicossociais para os brasileiros descendentes de africanos. O negro sai da condição escrava agrária e entra na condição de extrema pobreza nas periferias das cidades, já em processo de industrialização.

A marginalização sócio-econômica do negro já se torna evidente no final do século XIX através da sistemática exclusão do elemento de cor pelas instituições (escola, fábrica etc.) que possibilitariam a sua

---

<sup>12</sup> De acordo com Carneiro (1981), podemos dividir os povos africanos importados para o Brasil em duas grandes categorias: segundo a sua procedência, negros sudaneses e negros bantos.

qualificação como força de trabalho compatível com as exigências do mercado urbano. Essa “desqualificação” não era puramente tecnológica (isto é, não se limitava ao simples saber técnico), mas também **cultural**: os costumes, os modelos de comportamento, a religião e a própria cor da pele foram significadas como **handicaps** negativos para os negros pelo processo socializante do capital industrial. (SODRÉ, 1979, p.19. Grifos do autor).

Hábil, o indivíduo cria subterfúgios na cultura religiosa, a qual totaliza a música e a oralidade africana. Exu continua, mesmo num ambiente que tende demonizar as diferenças, um herói que representa os seres humanos em sua diversidade.

Várias opiniões sobre os deuses africanos procedem também na África contemporânea, recentemente. Contrariando a idéia apresentada por Santos (1986), segundo a qual a tradição nagô associa a figura de Exu ao desenvolvimento individual de cada pessoa e até mesmo ao “companheiro oculto de cada indivíduo”, P. Ade Dopamu (1990), pesquisador iorubá que realizou um estudo comparativo entre Exu da Religião Ioruba (Nagô) e o Demônio das tradições Cristãs e mulçumanas, afirma que os iorubás estão certos da malignidade de Exu e da existência do mal aos moldes cristãos. Sacrifícios e oferendas são em função do medo que ele provoca, obrigando os nagôs a viverem sob seu domínio.

Exu é referido no livro de Dopamu como a representação do mal. O autor acredita que as características de Exu se ajustam à natureza de Satã, ambos são inimigos invisíveis do homem, demônios psicológicos. Conclui que Exu é mau assim como o Demônio.

Exu teria surgido nos primórdios como divindade enviada por Olodumare, o Ser Supremo, do céu para o mundo dos homens. Inicialmente amigo de Orunmilá,

classificado como o bem, Exu está sempre buscando destruir os feitos de bondade deste Deus. Exu prejudica o mundo dos homens que Orunmilá recebeu de Olodumaré a incumbência de zelar. E sendo Exu o inimigo da humanidade. Ele passa a ser comparado com Satã que também surgiu como um anjo criado por Deus que recebeu a função da bondade e se desvirtuou para a prática do mal. Sendo expulso do céu para a terra e permanecendo na terra como uma figura nociva e astuciosa que leva os homens às discórdias e a caírem nas tentações. (DOPAMU, 1990).

Dopamu defende que na prática, os iorubas atribuem todo mal a Exu e tentam evitá-lo, pois é motivo de temeridade.

[...] fica claro que Exu ou Satã ou o Demônio é um ser invisível, inimigo implacável do homem, cuja atividade traz a marca da falsidade, hipocrisia, mentira, calúnia, perdição, cobiça, egoísmo, ilusão, truque, instigação, falsidade e vários outros dispositivos. Ele é hábil, inteligente e poderoso, possuindo agentes – espíritos do mal e homens com poderes maléficis – que o auxiliam a conduzir as pessoas às práticas pecaminosas e assim à destruição. Muitos males desumanos e desnaturados da sociedade são, pelo menos em parte, atribuíveis ao Demônio e seus agentes. (Dopamu, 1990, p.101).

## **1.2 - Orixás: deuses da natureza entre o Orum e o Aiê**

Salles (2001, p. 53) afirma que a oralidade iorubá tem duas maneiras de contar a origem dos orixás e ambas partem do mesmo ponto que é a grande ligação com a natureza:

(...) A primeira fala da separação entre orun e o aiye, e do poder destes para estabelecer o controle sobre o mundo e os habitantes. Conta, por exemplo, que Olorun criou a água salgada para Yemanjá, a rocha

(pedreira) para Xangô e o vento para Oyá. Assim foi criando os elementos, sendo cada orixá um aspecto da natureza. A segunda forma de explicar o nascimento dos orixás é mais mítica. Os orixás seriam seres humanos de grande poder em vida e morreram de formas incomuns: por uma paixão, pela cólera ou sobrecarga de sentimentos. Cada acontecimento teria gerado a essência de cada ser, colocando-os assim em forma de espíritos da natureza.

Para Prandi (2005), o culto aos orixás, em seus primórdios, se manifestava através do animismo. Os antigos iorubás cultuavam o Sol, a Lua, as estrelas, os rios, os mares, montanhas, florestas, rochas, plantas e a chuva. Havia a crença que todas as coisas tinham vida como os próprios seres humanos<sup>13</sup>.

Fenômenos inexplicáveis causavam temeridade. Forças da natureza eram interpretadas como fúria. Para acalmar esses seres animados, muitas vezes impiedosos, os antigos faziam oferendas e sacrifícios para as divindades da natureza. Era uma forma de dialogar com esses desconhecidos e se mostrarem obedientes.

Os elementos da natureza foram personificados e transformados em divindades protetoras. Guardiães que depois se transformaram em pessoas divinas que detinham o poder de zelar pela sociedade. Posteriormente, o culto dessas divindades se misturou ao culto dos antepassados dando origem à religião dos orixás que conhecemos hoje, com características próximas a dos seres humanos e possuidora de uma mitologia capaz de demonstrar quão humanos são estes deuses representantes da natureza.

Antropomorfizados, os deuses iorubás se entrelaçaram à sociedade. Orixás se transformam em reis e pessoas importantes da sociedade que já morreram são cultuadas como orixás. De acordo com Prandi (2005, p.105),

---

<sup>13</sup> A grafia das palavras *Aiê* e *Orum* varia, pois sendo de origem iorubá, alguns autores como Salles (2001) adotam *Aiye* e *Orun*. Na dissertação adotarei a grafia das palavras de uso corrente no Brasil, conforme Prandi (2001; 2005). O significado de *Aiê*, *ayé* em iorubá é: “Terra, mundo dos homes. Outro nome para o orixá Onilé”. E de “*Orum* [òrum]: Céu, mundo sobrenatural, mundo dos orixás; cada um dos nove mundos paralelos da concepção ioruba.” Prandi (2001).

Alguns antepassados, sobretudo os de famílias e cidades que lograram expandir seu poder e domínio além de seus muros, acabaram sendo evemerizados, isto é, deificados, ocupando no universo religioso o mesmo status de um orixá da natureza, muitas vezes confundindo-se com eles.

Sobre a mudança de posto dos orixás, antes ligados unicamente aos fenômenos naturais, afirma Prandi (2005, p. 103):

A economia desses povos desenvolveu-se com base na agricultura, caça, pesca e artesanato, com intensa e importante atividade comercial concentrada nos mercados das cidades, para onde acorria a produção das diferentes aldeias e cidades. Podemos ver nessa sociedade em formação um deslocamento dos orixás: do plano dos fenômenos da natureza para o plano da divisão social do trabalho, assumindo os orixás a característica de guardiões de atividades essenciais para a vida em sociedade.

A religião dos orixás tem nos mitos respostas para as questões que afligem os humanos. São trezentas e uma histórias organizadas em dezesseis capítulos que narram a epopéia das divindades, das mulheres e dos homens frente às leis que geram a natureza. São respostas aos questionamentos diante das intempéries, dos conflitos, das angústias, das doenças e da morte.

Segundo Ford (1999), existe duas maneiras diferentes de interpretar a mitologia e considerar a divindade. Uma delas, que conhecemos no pensamento ocidental cristão, é a que entende as narrativas como fatos históricos. Outra, a que se aproxima do pensamento das religiões tradicionais africanas, que interpreta os mitos simbolicamente como “representantes das forças básicas da vida, as divindades são sentidas como *self* individual: do nascimento à morte, da fome à raiva, do amor à dor, as

forças que nos motivam são em si os deuses e as deusas que existem em nós” (FORD, 1999, p. 205).

De acordo com Ford (1999), a materialização das divindades frente a interpretações meramente históricas compromete os símbolos. Já a interpretação simbólica dos mitos e dos feitos das divindades permite uma participação da divindade na vida humana. Nesse sentido, o simbólico não está alheio ao cotidiano do grupo e de cada indivíduo dentro desse grupo. Para esse autor (1999, p. 206),

Um dos exemplos mais contundentes da interpretação simbólica da divindade ocorre entre os iorubás da África Ocidental, que totalizam cerca de 10 milhões na Nigéria, e em Benin. O panteão iorubá, conhecido como orixás, é significativo não só por ocupar uma posição central na cultura iorubá, mas também porque os orixás sobreviveram nas Américas, constituindo o coração vibrante de práticas espirituais afro-caribenhas e afro-sul-americanas como a *santería*, a macumba, a capoeira e o candomblé, às quais se entrelaçaram o cristianismo. Essas práticas estão presentes até nos Estados Unidos, principalmente nas colônias latinas urbanas.

É comum interpretar os mitos a partir de uma ótica ocidental. O panteão iorubano é capaz de fornecer interpretações impregnadas do “eu” de cada indivíduo. Seguindo uma lógica bem diferente, onde os fatos históricos com datas que seguem uma linha cronológica não se enquadram.

Na perspectiva simbólica, os orixás são personagens astuciosos com características humanas e que se relacionam com várias dimensões da vida. Nos mitos, eles exercem papel de personagens que se misturam ao dia-a-dia das pessoas.

### 1.3 - Exu na Mitologia dos Orixás

Olorun expirou com toda força. O universo começou a mover-se em vendaval. Parte do ar transformou-se em água. O movimento do ar e da água atingiram a terra (Odudua). Da lama, do barro, da argila modelada, nasce Exu. Exu é de fato o terceiro a ser criado, o escolhido de Olorun para multiplicar e crescer, transportar as mensagens, comunicar-se com mundo. Por isso, Exu é o escolhido para estabelecer as relações. É o símbolo do axé (SALLES, 2001, p. 58).

Dentre os orixás, Exu é o que mais exerce o papel de humano e mais se aproxima das contradições vividas por qualquer um de nós. Sua atemporalidade é analisada, aqui, segundo uma perspectiva simbólica diante de uma sociedade que tem nos fatos históricos sua edificação.

No Brasil, Exu se pôs frente a uma imposição do cristianismo. O clima cristão não permitiu a permanência dessa divindade sem transformá-la em um demônio, uma vez que, aqui, a dicotomia cristã já estava ditada a partir do “descobrimento”. Não nos esqueçamos que os europeus portugueses que vieram para o Brasil depois de 1500 trouxeram o dogma cristão para ser imposto aos brasileiros que aqui se encontravam (BASTIDE, 2001; PRANDI, 2005; VERGER, 2000).

Responsáveis pela natureza e por tudo que acontece no mundo dos humanos, os orixás são, segundo os iorubás tradicionais, deuses que governam de acordo com Olodumare ou Olorum, o Ser Supremo, o grande criador. Cada orixá, com raras exceções, é celebrado em todo país, diferente do que ocorre na África, onde a maioria dos orixás tem culto restrito à determinada região ou cidade enquanto que poucos são conhecidos em todas as regiões. (PRANDI, 2005).

O panteão dos deuses iorubanos no Brasil é constituído de “uma vintena de orixás” (Prandi, 2001). Os mais populares são Ogum, Oxóssi, Omolu, Ossaim, Nanã,

Oxumarê, Euá, Xangô, Iansã, Obá, Oxum, Iemanjá, Oxalá e Otim. Exu é o mais popular deles.

Enquanto alguns orixás se tornam pouco conhecidos ou deixam de ser cultuados na dinâmica constante a que são submetidos, Exu é conhecido por vários nomes, dentre eles estão Legba, Bará e Eleguá. Na umbanda os nomes se multiplicam e temos exus com várias alcunhas como Exu Sete Porteiras, Rei das Trevas, Tranca Rua, Morcego, Destranca Rua, Belzebu, Matança, Capa Preta, Desmancha Tudo, Lúçifer<sup>14</sup>, dentre outros (Figs. 13 a 21).



Fig. 13 – *Exu Sete Porteiras*, 2006.



Fig. 14 – *Exu Rei das Trevas*, 2006.



Fig. 15 – *Exu Tranca Ruas*, 2006.

O que nos interessa neste trabalho é a relação dos atributos de Exu com as imagens produzidas acerca deste deus, seja sincrético ou em suas características primordiais. Exu é ser único, multiplicador e transfigurador. Estas características informam a particularidade deste deus.

Como aborda Verger (2000, p. 131), “Exu encerra aspectos múltiplos e contraditórios que dificultam uma apresentação e uma definição coerente.” E nas

---

<sup>14</sup> As imagens de Exu Sete Porteiras, Rei das Trevas, Tranca Rua, Morcego, Destranca Rua, Belzebu, Matança, Capa Preta, Desmancha Tudo, Lúçifer, estão disponíveis no site: [www.imagensbahia.com.br](http://www.imagensbahia.com.br). São imagens de gesso pintado, cada uma mede em torno de 25cm de altura. São vendidas em lojas especializadas em produtos religiosos da umbanda e candomblé.

seguintes palavras, este autor fala dos números relativos a Exu: “Dizem na Bahia que existem vinte e um Esu, outros falam de sete, ou de vinte e um, mas ele é ao mesmo tempo múltiplo e uno.” (Idem).



Fig. 16 – *Exu Morcego*, 2006.



Fig. 17 – *Exu Destranca Rua*, 2006.



Fig. 18 – *Exu Belzebu*, 2006.



Fig. 19 – *Exu Capa Preta*, 2006.



Fig. 20 – *Exu Desmancha Tudo*, 2006.



Fig. 21 – *Lúçifer Exu*, 2006.

De acordo com Verger (2000), no Candomblé Exu é chamado de “Compadre”. Isto evidencia um aspecto de familiaridade, além de servir para lisonjeá-lo. No Brasil, escolhemos para padrinhos de nossos filhos apenas pessoas que prezamos, pois, por serem de inteira confiança, elas serão responsáveis por guardar o afilhado em caso de necessidade, o que delega muita responsabilidade ao padrinho, isto é, ao nosso compadre.

O compadrio cria elos além dos laços de sangue, isto nos deixa claro que este deus não é visto somente como aterrorizador e demoníaco e sim como alguém que se confunde com os membros da família e está sempre disponível para ajudar, desde que haja uma relação de troca e consideração. Segundo Carneiro (1981), Exu é também chamado na Bahia de “Homem das Encruzilhadas” ou “Homem da Rua”:

A representação mais comum de Exu, o orixá que simboliza as forças contrárias ao homem, trá-lo sempre armado com as suas sete espadas, que correspondem aos sete caminhos dos domínios imensos do orixá. De fato, o seu reino é enorme, estendendo-se por todas as encruzilhadas, por todos os lugares esconsos do planeta. Tanto que os negros o chamam, ora “o homem das encruzilhadas”, ora, ampliando-lhe o raio de ação, “o homem da rua”. O poder desse orixá é tão temível que o seu “assento” nos candomblés se constrói com pedra e cal, a portinhola fechada a cadeado, para que ele, vendo-se solto, não saia a fazer diabruras pelo mundo... (1981, p. 142).

Exu é essencial para a permanência do culto aos orixás, tanto na América, tendo sido levado aos Estados Unidos pelos hispânicos, quanto em alguns países da África e mesmo no Brasil, onde estabelece elos entre as religiões de raízes africanas. O culto a cada um dos demais orixás depende de seu papel de mensageiro. Sem ele, orixás e humanos não podem se comunicar (PRANDI, 2001).

Exu é encarregado das mudanças. Sua figura nos aproxima da importância dos africanos no Brasil colonial porque ele é representação de resistência e reinício. Exu vem se metamorfoseando num movimento circular, chegando-nos atual e capaz de exercer o seu papel de contraventor. E, quando lhe convém, desfaz tudo para começar de novo, mexendo com concepções há muito cristalizadas.

Este personagem exerce o papel das novas descobertas, das novas falas, dos novos discursos. Ele não gosta de “vida tranqüila” e trata logo de “armar alguma

confusão” (Prandi, 2001). Para Verger (2000, p. 118) as principais características de Exu são:

*Esu é o mensageiro dos outros Orisa e nada se pode fazer sem ele. É o guardião dos templos, das casas e das cidades. É a cólera dos Orisa e das pessoas. Tem um caráter suscetível, violento, irascível, astucioso, grosseiro, vaidoso, indecente.*

Exu aponta em várias direções. A imagem da encruzilhada é definidora das características de Exu, pois caminha para a direita e para a esquerda. O cruzamento das linhas horizontais e verticais define sua posição, no meio dos caminhos, apontando de um lado ao outro para confundir: “Èsù fica à esquerda dos caminhos e daí controla a entrada e a saída de todo tráfego.” (SANTOS, 1986, p.169).

Existe um mito muito conhecido na África, no Brasil e em Cuba que trata das direções em que Exu caminha e de como poderá ir a direções opostas para confundir e para romper com idéias fixas consideradas inabaláveis. Com algumas variações, este mito conta a seguinte história: dois agricultores muito amigos que viviam em harmonia, cada um com sua plantação, uma do lado esquerdo e a outra do lado direito de um caminho por onde Exu passeava todos os dias portando um chapéu preto, carregando um bastão no peito e fumando um cachimbo. Todo dia Exu cumprimentava os dois amigos e tudo continuava bem estático. Cada um executando o seu ofício como de costume. Cansado daquela conformidade, Exu resolveu aprontar uma de suas diabruras, pois sentia um enorme prazer quando provocava uma confusão.<sup>15</sup>

Com tecidos preto, branco, vermelho e verde confeccionou um novo barrete, diferente daquele preto que estava habituado a usar. Então resolveu percorrer o mesmo

---

<sup>15</sup> Este mito, reinterpretado aqui, é baseado nas versões de Ford (1999) e Prandi (2001).

caminho, mas desta vez usando o tal barrete quadrangular que possuía uma cor diferente de cada lado. O mesmo cachimbo usou na nuca. O bastão que antes carregava no peito, colocou atravessado nas costas.

Ao passar pelo caminho, deu um bom dia para os dois agricultores como de costume. Como estavam em posições diferentes, ao observar, cada um de seu ângulo, a direção que pensavam ter visto Exu caminhar e as cores do barrete, os amigos começaram uma discussão. Um acusava o outro de mentiroso e teimoso, pois cada um tinha a certeza do que havia visto.

Um dizia que o barrete era vermelho, o outro dizia que era branco. Um dizia que Exu ia à direção de sempre, o outro dizia que ia à direção contrária. A discussão sobre quem tinha razão acabou em briga de faca e os amigos terminaram se ferindo. Alguns falam que se mataram mutuamente, outros contam que acabaram diante do tribunal do rei, em discordância total. Exu estava presente para se regozijar, revelando sua façanha a todos os presentes.

Segundo Santos (1986, p.170), Exu:

é a integração e resume os significados de ambos os genitores. O branco, o vermelho e o preto, não como matizes, mas com seus significados plenos correspondem Èsú. Vários mitos, cujas versões foram transcritas e analisadas por alguns autores, descrevem uma de suas vestimentas do gênero arlequim ou seu gorro característico de duas, três ou quatro cores (incluindo o amarelo).

A cor preta regula o que é indecifrável no seio da matéria, o branco seria a existência genérica e individualizada. O vermelho constitui o fogo.

Mas o vermelho que transporta é pleno, isto é, simultaneamente o vermelho 'sangue vermelho' à se de realização, princípio dinâmico, o sangue que circula, que dá vida, e o vermelho genitor, 'sangue

vermelho', poder de gestação, veiculado pelo corrimento menstrual, as penas *ekóidide*, que *Èsù* – símbolo máximo do elemento procriado – representa coletivamente (SANTOS, 1986, p.170-171).

### 1.3.1 - Exu e suas representações

Exu é freqüentemente representado entre os africanos com um cachimbo, o porrete (bastão), o boné (barrete) e também com penteados fálicos, ou seja, o cabelo é modelado em formato de um pênis. (Fig. 22 a 29). Segundo Salles, nas representações de Exu:

encontraremos as cabeças em forma de cone, símbolo de *Èsù*. Numa leitura geométrica e cosmológica a cabeça de *Èsù* tem correspondência com os quatros pontos do universo, o nascente, o poente, a direita e a esquerda do mundo. *Èsù* também se faz representar na cabeça do ser humano. Na fronte, na nuca, no lado direito e no esquerdo. Abrange também a totalidade do corpo: a cabeça representa o futuro, o destino; os pés representam os ancestrais masculino e feminino; o lado direito do corpo significa os elementos masculinos e o lado esquerdo os elementos femininos. O duplo, o masculino e o feminino, necessário para a existência do terceiro, o procriado. A simbologia do número três, ao mesmo tempo em que justifica expansão, será evitado pelo yorubano. Mas, em sua representação triangular, somado a outro triângulo dará origem ao losango, a unidade de quatro elementos. A unidade, a progressão. *Èsù* engloba o universo e o ser (SALLES, 2001, p. 72-73).

Nas gamelas podemos encontrar figuras dos deuses esculpidas em baixo relevo. (Fig. 22). Nelas aparecem figuras de Exu com seus penteados fálicos. Como observou Ford (1999), estas figuras aparecem também nas portas dos templos.

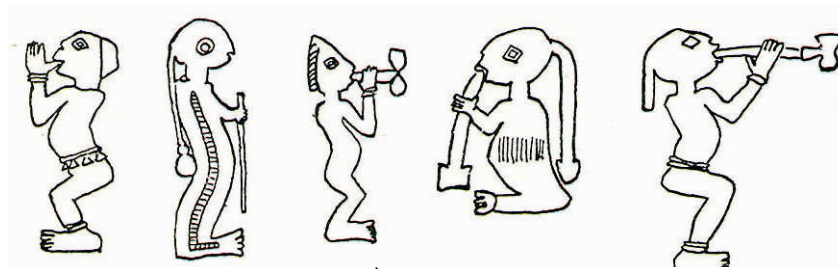


Fig. 22 – Diferentes representações de Èsù, segundo desenhos de Carl Arriens em Frobenius (1913), reproduzidos por Abraham (1958) e J. Wescott (1962). Santos (1986).



Fig. 23 – Representações de Èsù, desenhos de Abraham (1958). Santos (1986).

Através de transcrições de alguns textos sobre Exu, feitas por antigos viajantes do século XVIII e XIX, Verger (2000) nos propicia um melhor entendimento das formas apresentadas por esse deus na África. São narrativas de viajantes carregadas de repúdio. Os europeus o descrevem a partir de dogmas dualísticos cristãos, enquadrando este deus no posto de Diabo.



Fig. 24 – *Diferentes representações de Exu na Nigéria. Entre os Séculos XIX e XX. Desenhos de Adriana Mendonça, 2007.*



Fig. 25 – *Representações de Èsù - Ornamento com fileiras de búzios com penteado faca-falo, ornado com cacos de cabaça e outros objetos do complexo simbólico de expansão, crescimento e restituição, (s/data). Santos (1986).*



Fig. 26 – *Representação de Èsù - penteado falo, ornado com série de triângulos, símbolo de unidades dinâmicas de expansão, crescimento e restituição, (s/data). Santos (1986).*



Fig. 27 – Èsù soprando uma flauta – penteado-falo, ornado com série de cabaças, (s/data). Santos (1986).



Fig. 28 – Èsù soprando uma flauta – cabeleira em forma de crista, ornado com triângulos e cabaças, (s/data). Santos (1986).



Fig. 29 – Objeto utilizado para o culto de Èsù – composição com triângulos e losangos, (s/data). Santos (1986).

No entanto, nos apresentam suas variadas formas e nos situam em sua disposição dentro das cidades, casas ou templos. Em 1845, Ducan descreve a forma de Exu, supondo a proximidade com as formas de um homem: “Ela é de argila, do tamanho de um homem e é colocada em quase todos os lugares públicos da cidade. As partes baixas do corpo da estátua são grandes, desproporcionadas e expostas da maneira mais nojenta” (apud VERGER, 2000, p.133).

Richard Burton, em 1864, alega que a escultura de “Legba” é um espetáculo medonho. Um amontoado de argila vermelha grosseiramente moldada por um desajeitado artista bárbaro, imitando um homem que, segundo tudo indica, é como Júpter. (...) A imagem está agachada, como que rastejando diante de seus próprios atributos, tem os braços mais compridos do que os de um gorila, pés enormes e pernas de que não se pode falar. (apud VERGER, 2000, p.134).

Como as observações de vários viajantes apontados por Verger (2000), Burton também se refere aos apetrechos usados para representar a cabeça:

A cabeça é de terra ou de madeira e tem forma de um cone pontiagudo. Um salpico de argila representa o nariz, a boca é uma cutilada que vai de uma orelha a outra, os olhos e os dentes são feitos com búzios ou pintados de um branco lúgubre (apud VERGER, 2000, p. 134).

Laffitte assim descreve a estátua dessa divindade:

(...) grosseiramente moldada com argila, guarda a entrada de todas as casas; ela está à vista nas encruzilhadas e praças; encontramos-la a cada passo no campo, ora colocada aos pés das mais belas árvores, ora escondida no interior de pequenas cabanas de forma circular (apud VERGER, 2000, p.134).

Os antigos viajantes descrevem representações semelhantes às representações de Exu em solo africano. Os olhos e a boca incrustados em argila para a cabeça, sangue de animais misturados a terra, dentes de cachorro, além do aspecto fálico, pois muitas vezes este deus é representado como um enorme pênis. Algumas dessas representações acrescentam chifres e, geralmente, são masculinas. As versões femininas quase não aparecem.

O falo e todas as suas formas transferidas, tais como seu gorro tradicional com sua longa ponta caída, os vários estilos de penteados, em forma de crista, de longas tranças ou rabos de cavalo caindo pelas

costas, seu *Ogo* ou maço, sua lança, dos quais vários autores trataram longamente e que figuram em quase todas as representações de Èsù, são símbolo de atividade sexual. Este aspecto de Èsù é muito conhecido, provavelmente o aspecto mais comentado, e aquele que mais escandalizou os primeiros missionários e viajantes. (SANTOS, 1986, p.164)

No Brasil, Nina Rodrigues (1935) faz observações semelhantes aos relatos dos antigos viajantes:

(...) Esú é invocado sob diversos nomes. Suas denominações mais importantes são: Esú-Bará e Esú-Ogun. Sob a primeira, é representado por cupinzeiros, aos quais os negros atribuem características especiais. No, entanto, nos lugares onde não se encontram cupinzeiros, ele é representado por um bolo de argila amassado com sangue de pássaro, azeite-de-dendê e uma infusão de plantas sagradas e tem a pretensão de reproduzir uma cabeça, cujos olhos e bocas são representados por três conchas ou búzios incrustados na massa, antes que ela solidifique (apud VERGER, 2000, p. 138).

Tanto os viajantes citados por Verger quanto Nina Rodrigues têm em suas observações olhares medievalescos com relação à representação de Exu. A concepção estética é bem diferente, e, por isso, consideram essas representações grotescas associadas ao mal e à feiúra.

Acostumados com pinturas medievais renascentistas, com santos assexuados e cobertos por véus e grandes túnicas, rodeados de anjos em pleno esplendor celestial, esse viajante se depara com uma realidade oposta. O deus estava ali convivendo com o dia-a-dia do povo, se misturando à paisagem.

O puritanismo europeu associou os deuses africanos ao Diabo. No caso de Exu a ênfase maior está nas suas representações fálicas que foram descritas de forma libidinosa e nojenta sempre associando as genitálias ao pecado e ao sexo desenfreado.

Enquanto o cristianismo esculpe a Santíssima Trindade e Nossa senhora com auréolas de santidade, como seres assexuados, distantes de um corpo humano, Exu é retratado com aspectos múltiplos de quem não se enquadra nem como totalmente bom e nem totalmente ruim.

A sexualidade e a inquietude de Exu o aproximam do humano. (Fig. 30). Podemos reconhecê-lo, em todos os seus aspectos aparentemente contraditórios, como um reflexo de nossa complexidade humana. Seres passíveis de angústias, alegrias, sofrimentos e questionamentos.

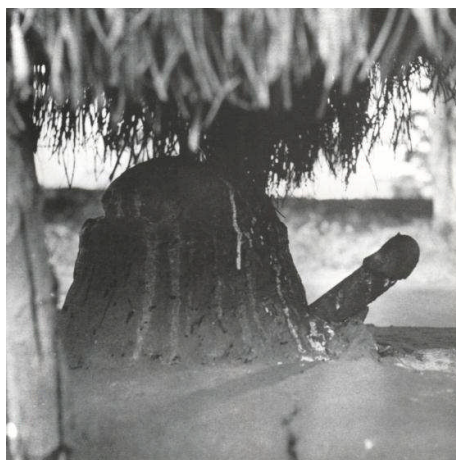


Fig. 30 – *Legba, guardião das casas em Abomé, Benin*, fotografia de Pierre Verger (s/data). Verger (2000).

No contexto afro-brasileiro, Exu é a divindade que se faz necessária para compreender o humano, Exu é o “dono do corpo” (Sodré, 1979, p.48). Exu é parte de um ambiente onde sua razão de existir é, senão a de destruir, reinventar papéis, estabelecer o caos, para criar novas filosofias do pensamento.

Exu representa o primeiro lugar. Tudo começa depois das reverências a ele, por isso é cultuado no primeiro dia da semana. É o primeiro a ser reverenciado, pois se encontra na entrada. É o guardião das portas. Exu é representado nas cores vermelho e preto, nos fios de contas (colares) e nas roupas. (Fig. 31).



Fig. 31 – *Exu do candomblé*, 2006. Imagem disponível no site: [www.imagensbahia.com.br](http://www.imagensbahia.com.br).

Mesmo sujeito aos padrões ocidentais, Exu contesta visões dicotômicas e retilíneas. Rompe com a idéia de rigidez e polaridade do ser, apontando para a multiplicidade do indivíduo que não é apenas profano ou apenas sagrado. Exu representa um indivíduo com o espiritual completando o material. Abstrato e concreto são simultâneos. Exu representa o ser subjetivo e plural, contestando a divisão dualista ocidental que através do positivo e do negativo, bem e mal, representam Deus e o Diabo.

### 1.3.2 - Os Mitos

Contados e recontados através da oralidade, os mitos são histórias que narram as aventuras dos orixás. São carregados de metáforas que falam da vida humana. Cada deus possui um vasto repertório de mitos que fazem referência aos seus feitos. Estas narrativas nos colocam uma ótica diferente de pensar sobre a vida. Nelas encontramos alternativas que não as impostas pelos cristãos desde a transformação de nações africanas em colônias européias.

Os mitos relativos aos orixás e, principalmente, a Exu utilizam figuras de linguagem que nos ajudam a repensar as imagens desse deus na contemporaneidade. Estes mitos se fundem com questões atuais do sujeito, que é visto hoje com várias identidades e diluído em si mesmo.

Os mitos apresentam Exu como um ser inconformado, possuidor da capacidade de provocar mudanças constantes, de fazer e desfazer. Estes mitos nos fazem refletir sobre a visão bipartida, onde o Ocidente caminha em direção à racionalidade e o Oriente em direção contrária (FORD, 1999).

São vários mitos relativos à criação dos homens e da Terra. Exu interfere ou aparece ajudando Olorum, o Deus Supremo que governa, ou dando sugestões. Também aprende com Obatalá<sup>16</sup> a modelar com argila os homens e mulheres que habitarão o Aiê<sup>17</sup>. Exu está sempre no caminho ou nas fronteiras. Aparece no percurso dos orixás e sempre participa ou muda o rumo dos acontecimentos. É um guardião que está atento a toda movimentação, tanto dos humanos quanto dos deuses. Conhecido como

---

<sup>16</sup> Obatalá, também chamado de Oxalá, Orixandá ou Oxalufã, o orixá das vestimentas brancas, encarregado de gerar vidas. Ver Ford (1999).

<sup>17</sup> No pensamento tradicional da religião dos orixás, o universo possui dois compartimentos interconectados. O Aiê que é o mundo dos viventes e o Orum, onde moram os orixás. Somente Exu estabelece o diálogo entre essas duas dimensões. Confira Ford (1999); Prandi (2005); Salles. (2001).

mensageiro contestador que intermedeia o diálogo entre os orixás e homens e vice-versa, Exu é um grande articulador nas questões cotidianas e também das espirituais.

Alguns autores comparam esses dois planos do universo com a Terra e o Céu dos cristãos, porém, estas dimensões, para a religião ioruba tradicional, estão inseridas em uma estrutura de pensamento bem diferente da que conhecemos através do cristianismo, onde a idéia de céu é de um espaço concreto. Não existe uma divisão clara entre mundo espiritual e mundo dos vivos como a dos cristãos. O universo está em constante movimento, em intercomunicação.

Exu recebe oferendas e sacrifícios em troca da responsabilidade de estabelecer conexões entre o mundo dos orixás, onde estão também os antepassados, e as forças da natureza e o mundo dos seres vivos: homens, animais e natureza. É assim que os habitantes do Orum e do Aiê se comunicam e restabelecem suas forças para que a vida prossiga em um constante movimento. O concreto e o sagrado se relacionam de forma una, como um só mundo que se divide em compartimentos acionados através das oferendas e dos sacrifícios. Tudo faz parte de um espaço abstrato e concreto simultaneamente.

Os mitos evidenciam a existência de uma comunicação constante entre os diferentes compartimentos da existência. Exu aparece sempre nas encruzilhadas das concepções. É dotado da capacidade de pesquisar soluções e definir caminhos, até mesmo nos mitos da criação, quando a Terra, habitada por seres humanos, não existia.

As metáforas da mitologia iorubá nos transportam para a cosmologia da religião dos orixás. Sobreviventes de longas viagens em navios negreiros, os mitos trouxeram uma forma particular de enxergar o mundo e suas mudanças. A idéia de circularidade abstém os mitos de um tempo histórico linear. Sendo os dramas da vida, repetições sucessivas que não têm nem começo nem fim.

A figura do círculo é representada por uma cobra que devora o próprio corpo. Este anel de serpente é símbolo de morte e ressurreição, de continuidade, de permanência e de repetição (Fig. 32). Não existe um fio imaginário que conduz a um fim. Nessa lógica, tempo e espaço são soltos em espirais (Fig. 33). Capazes de se cambiarem, os mitos espelham os movimentos circunferenciais, fornecendo respostas aos questionamentos da existência humana. Segundo Salles (2001, p. 62), “Exu, como primeira forma do processo dinâmico da criação, é representado pelo espiral do caracol.”

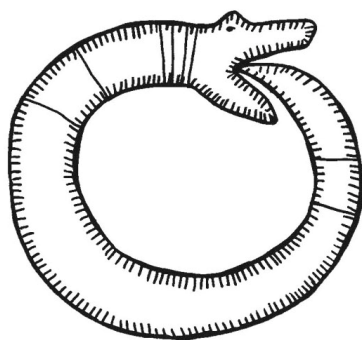


Fig. 32 – Cobra devorando o próprio corpo, figura representativa de circularidade e repetição. Desenho reelaborado por Adriana Mendonça (2007).

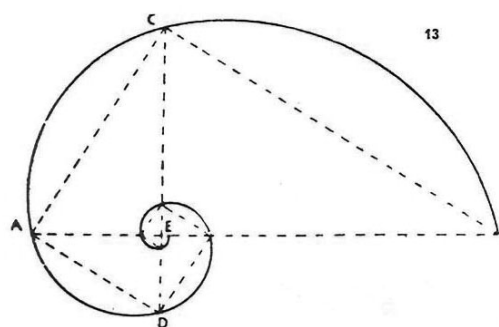


Fig. 33 – Processo de crescimento do caracol, (s/data). Santos (1986).

O movimento repetitivo de uma espiral é capaz de figurar a idéia visual que os mitos nos trazem, pois o movimento da linha curva é o mesmo. Contudo, se abre e se desloca, não coincidindo no tempo e no espaço, não havendo sobreposição dos círculos, mas deslocamentos que nos remetem à figura de um caracol. A repetição não sugere acontecimentos estáticos como figuras iguais num álbum de figurinhas. Existe um dinamismo que faz com que as coisas não sejam as mesmas, pois passado e presente

estão ligados num redemoinho de sensações diferentes, como o *Òkotó* (Fig. 34), que é símbolo de “multiplicação e crescimento” (Santos, 1986, p.170).



Fig. 34 – Processo de crescimento do *Òkotó*, caracol-símbolo de Èsù, (s/data). Santos (1986).

A cobra mordendo o próprio rabo, o caracol e o cone espiralado da iconografia ioruba (Fig.35) estão ligados a uma lógica a-histórica, a narrativa reta do progresso que liga um ponto ao outro causa um estranhamento no contexto cultural iorubano, pois a cosmovisão iorubana atua numa lógica diferente da imposta pelas religiões ocidentais determinadas pela horizontalidade e verticalidade. (FORD, 1999; SALLES, 2001).

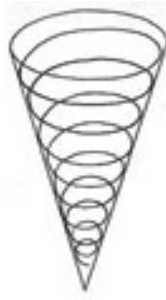


Fig. 35 – Cone, símbolo de crescimento. Santos (1986).

Para Ford (1999, p. 9), os mitos das religiões cristãs são interpretados como fato histórico em vez de “verdade mitológica”. Para ele, devemos “resgatar uma mitologia da África tradicional para utilizarmos no presente”. No entanto, acreditamos que a própria dinâmica dos mitos impossibilita o resgate de uma África tradicional. O que os mitos nos permitem na atualidade é a reflexão do nosso tempo diante de outras lógicas do pensamento que não somente a ocidental cristã.

Certamente, a forma poética que os mitos foram contados e recontados através da oralidade deu-lhes a capacidade de transmutarem-se. O verdadeiro sentido do mito é o da sobrevivência através do tempo e do espaço, sendo transmitido seja pela linguagem oral, pela escrita, pelos meios de comunicação ou pela internet. O que permanece é a capacidade da mitologia africana de falar sobre a epopéia humana independentemente de tecnologias de informação, da língua falada, do lugar ou do tempo.



Fig. 36 – *Estatuetas acasaladas com o característico penteado-faca, usadas no ritual de Êsù. Santos (1986).*

A narrativa mitológica de Exu é inquieta e capaz de nos fornecer as visualidades manifestas na filosofia do candomblé. Os mitos fornecem uma capacidade infinita de reinvenção diante das cores e formas que nos fazem visualizar cada vez que são contados. É como um filme que se passa em cada um de nós. Único para cada um, mas fala de questões comuns a todos, pois envolvem experiências que são exclusivas do indivíduo<sup>18</sup>.

Exu aparece nos mitos na maioria das vezes como grande protagonista. É ele quem se encarrega de direcionar os rumos da narrativa. Nos mitos não existe nem mocinho nem bandido. Exu age muitas vezes apenas para causar confusões, acabar com a rotina e mudar as coisas de lugar. Provoca brigas e desacordos. Interesseiro e curioso, o que faz sempre reverta a seu favor.

---

<sup>18</sup> Para uma discussão mais aprofundada sobre o papel dos mitos, ver Ford (1999).

O *ogó* (Figs. 22 a 25; 31 e 36) é um bastão que sempre acompanha Exu, principalmente quando quer assustar as pessoas, é um “instrumento de madeira esculpido em forma de pênis e adornado com cabaças e búzios que representam os testículos e o sêmem.” (SILVA, 2005, p.70)

O número dezesseis aparece em várias situações. Segundo a sabedoria iorubá, é o número da adivinhação do Ifá<sup>19</sup>. Conta o mito que depois de um longo período de muita fome e grandes conflitos entre os deuses, Exu resolveu presentear os humanos, de acordo com a sugestão de Orungã, marido de Iemanjá. Exu deveria levar aos humanos dezesseis dendês sagrados que significavam a sabedoria de dezesseis provérbios, os quais os ajudariam a se comunicar com os deuses e entender seus desejos através da adivinhação.

Antes de levar os dendês aos humanos, Exu percorreu o mundo questionando o significado de cada dendê para poder depois exercer o seu papel de guia. O guia é aquele que leva a sabedoria dos deuses aos humanos e também recebe os sacrifícios para os deuses, afim de que estes não passem por necessidades. Há uma troca de interesses entre o mundo humano e o mundo dos deuses.

Os homens e mulheres, através dos provérbios, encontram respostas para os questionamentos que surgem no decorrer de suas vidas. Para que almejem o desejado oferecem sacrifícios aos deuses e, obviamente, Exu recebe em primeiríssimo lugar, pois é ele quem intercambia entre estes dois mundos e como não faz nada sem receber algo em troca, os fiéis privilegiam-no nas oferendas.

Salles (2001, p. 62) afirma que existem vários nomes para Exu e cada um significa uma história, cita o exemplo de Exu Enugbazino, que é o princípio da comunicação e representa a boca e promove o som das palavras. Este Exu permite a

---

<sup>19</sup> Ifá designa os adornos usados pelo babalaô durante a adivinhação. É também o próprio processo divinatório. Ver Ford (1999); Prandi (2005).

comunicação entre o Orum e o Aiê. Compara os búzios, também são utilizados no processo adivinhatório, a boca na sua cavidade e relaciona à palavra. O Exu do caminho é o que aponta para os percursos, mostra os caminhos, direciona as aberturas, fornece as placas de trânsito: segue a direita, segue a esquerda, prossiga ou volte.

De forma semelhante à abordagem de Ford (1999) sobre a origem da narrativa mitológica iorubana e a coleta dos mitos realizada por Exu, Prandi (2001) afirma que, segundo a tradição, Exu coletou informações das histórias vividas nas aldeias pelos homens, animais e orixás. Após muito tempo entrevistando e ouvindo todo povo, estas informações deram origem aos mitos.

Exu “é cultuado na segunda-feira, (primeiro dia da semana). É o nascente, o comunicador, o mensageiro dos deuses através do jogo de búzios. Aquele que traduz, interpreta o que Ifá revela. É o ser que liga o orun ao aiye através das oferendas”. (SALLES, 2001, p. 61-62).

#### **1.4 - A Iconografia de Exu**

Para Bastide, a civilização ocidental separou os aspectos religiosos dos artísticos. No entanto, no candomblé, religião e a arte se misturam. O aspecto estético é tão vigoroso quanto o aspecto da espiritualidade. “E se é possível que o elemento religioso do candomblé um dia desapareça, é de se esperar que o brasileiro mantenha a herança de beleza que os negros transplantaram para sua nova pátria” (2001, p.327).

A diáspora africana foi responsável por uma nova estética, desmistificadora da arte greco-romana e da renascentista européia. A arte africana se confronta com a européia, pois apresenta outras possibilidades, criando tramas com fios da oralidade dos mitos, da música, da filosofia, das visualidades (FORD, 1999; VERGER, 2000).

Diante de moldes preestabelecidos e cristalizados pelo pensamento europeu, este confronto entre as diferentes estéticas prevalece até os dias atuais, alternados em estranhamento e familiaridade.

Para uma compreensão dessa esfera, necessitamos abstrair lutas bipolares como feio e bonito, bem e mal, pois a diáspora africana indica “deslocamento forçado de milhões de africanos de sua pátria durante os quatrocentos anos de tráfico de pessoas pelo Atlântico. Significa literalmente plantar sementes por dispersão, e é uma descrição poética da jornada do povo africano” (FORD 1999, p. 41).

Fala-se em dominação pela cultura européia, contudo as visualidades dos afro-brasileiros denotam, também, outra questão, onde a expressividade do pensamento africano está presente e não perde sua essência; apenas cria contornos de sobrevivência, suas vozes africanas não se calam, pois estão estampadas nas vestimentas, nos penteados, nas jóias, na religiosidade, no comportamento. Ecoam na linguagem da poesia, dança e da música.

No livro de Muniz Sodré, *Samba, o dono do corpo*, duas falas introdutórias poetizam a cultura de resistência do negro brasileiro através do samba: “**CALA A BOCA, MOLEQUE!** (verso de **chula** de capoeira que dramatiza a posição discursiva do elemento branco em face do negro)” e “**DEIXA FALAR** (nome da primeira escola de samba)”. (SODRÉ, 1979, p.6, 7 e 8. Grifos do autor).

O livro, que também é uma homenagem a Exu, refere-se à fala, característica primordial do deus que não se cala quando lhe mandam, representando assim o próprio homem negro. Passos, também faz referência à fala de Exu que se confunde com a fala do próprio crente, na tradução de um cântico iorubá:

Exu, meu pai, com licença.  
Quero fazer um pedido.  
Elegbara Exu Mojubaré.  
Exu, me dê um espaço para rezar.  
Exu, me dê um espaço para falar.  
Exu, me dê um espaço para fazer o meu espaço.  
Exu, me dê um espaço para falar.  
Exu dos caminhos eu saúdo a você.  
Elegbara Exu eu estarei sempre saudando a você (PASSOS, 2003, p.112).

A fala no cântico é o pedido principal do humano. Pede-se espaço ao desabafo para seus conflitos, pede-se para o eu de cada um se manifestar na comunicação.

Nos espaços entre o concreto e o abstrato o deus atua. Princípio da intercomunicação entre as dimensões da vida, ele faz com que a profundidade ocorra e as formas aconteçam por meio da tridimensionalidade. Exu está associado à “terceira dimensão”, ao “terceiro elemento” (Passos, 2003, p.112). Na lógica da filosofia africana Exu é luz e também é a sombra que se interagem estabelecendo as formas; ele cria espaços para que os espaços se transfigurem.

A cultura africana não é linear. Promove a estética que vai além da centralização de um único objeto, um único deus, um único ator principal. Caminha em direções múltiplas. Ela interliga a natureza às questões humanas da cultura e da religiosidade que se multifaceta de acordo com as realidades vividas. É responsável por um movimento em direções contrárias que estabelece, no Brasil, a multiplicidade de pensamentos. Não podemos considerar que a estética da religiosidade africana seja rígida. Ela incorpora outros aspectos que lhe são propostos, porém preserva sua essência. (PRANDI, 2001 e 2005; BASTIDE, 2001; VERGER, 2000).

É comum encontrarmos imagens de Exu ao lado de santos católicos nas lojas especializadas em produtos religiosos. Essas imagens são industrializadas em gesso e pintadas com características de Diabo como pés de bode, capa preta ou vermelha, levando nas mãos um tridente, possuindo chifres, asas pretas e rabo acompanhado de uma caveira. (Figs. 13 a 21).

Para Prandi (2005, p. 88),

A iconografia brasileira dos exus não deixa dúvida sobre o que se pensa deles nos terreiros em que se professa a quimbanda. Na verdade, não é preciso ir a um templo em que se realiza o culto dos exus e pombagiras para ver essas estátuas de gesso em tamanho natural, monumentos figurativos de gosto duvidoso, figuras masculinas e femininas concebidas com roupas, adereços e posturas que se imaginam próprias dos soberanos dos infernos e dos humanos decaídos.

Como são vários exus, principalmente na umbanda, representados nas imagens, há variações entre eles. O Exu Sete Porteiras usa uma roupagem toda vermelha. Tem chifres e carrega uma tábua com sete entradas, parecidas com a fachada da igreja cristã (Fig.13). Exu Rei das Trevas usa uma capa preta forrada de vermelho e do seu lado apresenta-se um crânio (Fig. 14). Exu Tranca Rua usa roupa vermelha carrega um tridente e tem chifres (Fig.15). Exu Morcego também carrega um tridente, tem asas parecidas com asas de morcego, pintadas de vermelho, possui também rabo pontiagudo (Fig.16).

Estas imagens e as de outros exus são vendidas em várias cidades, principalmente nas capitais. Podemos encontrar em Goiânia estátuas de Exu Tranca Rua ou de outros Exus assim como em Salvador ou em São Paulo.

## Capítulo 2 - A ARTE AFRO-BRASILEIRA

Neste capítulo, com base, sobretudo, em Conduru (2007), traçamos um breve panorama do que se convencionou chamar de arte afro-brasileira e apresentamos alguns artistas envolvidos com os cultos religiosos, com a mitologia, com movimentos negros e/ou políticos e, ainda, outros mais ligados com a estética e princípios da arte africana tradicional.

### 2.1 - O desenvolvimento da arte afro-brasileira

No Brasil, os africanos e seus descendentes foram, num primeiro momento, proibidos de esculpir objetos que remetessem às suas religiões de origem. A iconografia passa por mutações próprias da história, mas mesmo assim a essência simbólica e estética continua viva em trabalhos de artistas brasileiros.

De um lado, no contexto africano, uma arte complexa e sedimentada em anos de construção e, de outro, no Brasil, um ambiente em processo de construção; primeiramente como colônia e depois como nação independente. Num clima de estranheza, africanos, europeus e indígenas impregnaram e, ao mesmo tempo, foram impregnados pela cultura uns dos outros. De acordo com Montes,

Re-presentar: apresentar de novo diante de si, através da imagem, construção do imaginário que assim se dá a ver, entregando-se ao olhar. Olhar que sobre si mesmo se volta, quando confrontado a um outro, pois só o *outro* coloca como interrogação nossa própria identidade. Do fundo dos tempos, esta foi sempre nossa condição. Do fundo do mundo, cada sociedade e cada cultura sempre se definiu a si mesma como modelo exclusivo da verdadeira humanidade, relegando a diferença ao domínio da natureza, onde campeia o inumano, seres

bestiais ou monstruosos, ou então ao reino sobrenatural de espíritos e anjos, demônios ou deuses (MONTES, 2000, p.64).

As artes dos africanos entraram em contato com uma nova realidade e se reconstituíram num turbilhão de novas informações. Este processo não se interrompe com o tempo, uma vez que a dinâmica cultural permanece acionando e refazendo práticas que emergem desde os ecos do passado. Fica difícil separar a arte que resulta das vivências com a religiosidade e estética africana, pois é algo que está presente nas manifestações culturais de um modo geral.

Segundo Conduru (2000), alguns questionamentos surgem quando se trata de definir o que é arte afro-brasileira. Não podemos defini-la enquanto um estilo de arte ou uma produção feita por descendentes de africanos e nem mesmo como arte que tem somente a temática da representação do brasileiro de origem africana. De outro ângulo, quando se define arte brasileira, também fica impossível conceber uma arte homogênea e estagnada. Para esse autor,

Parece mais produtivo entender africanidade e brasilidade não como dados pré-existentes, atemporais e atávicos – até porque a cultura brasileira, assim como as africanas e as demais está em processo contínuo de formação e mudança - , mas como questões culturais resultantes da dinâmica histórica, como imaginário engendrado por agentes sociais visando a consolidar o continente e o país como unidades geopolíticas. Deste modo, afro-brasilidade pode ser entendida como expressão que designa um campo de questões sociais, uma problemática delineada pelas especificidades da cultura brasileira decorrentes da diáspora de homens e mulheres da África para o Brasil e da escravidão deles e de seus descendentes, do século XVI ao XIX. (CONDURU, 2007, p. 10).

Conduru considera que a designação *arte afro-descendente* seria a mais correta, mas a designação *arte afro-brasileira* já ganhou força e assim aparece na referência do mundo da arte. Para Conduru (2007), usar essa designação implica conectar campos circunscritos e suas problemáticas, promovendo diálogos entre as questões da escravidão de africanos no Brasil com as transformações da arte desde a Era Moderna.

É possível que as manifestações visuais afro-brasileiras tenham ocorrido, inicialmente, através do sincretismo africano-católico. Todavia, sabemos que a Igreja e a política escravocrata tinham embargado a produção artística dos africanos e seus descendentes nos primeiros séculos da escravidão.

Poucas imagens deste período são encontradas nos acervos brasileiros. Acredita-se que no século XIX os utensílios ritualísticos africanos teriam vindo através do tráfico entre a Bahia e Dahomey, na costa africana, e que nos séculos XVI e XVII só teriam vindo de forma clandestina, pois existia uma vigilância acirrada com relação às práticas religiosas dos africanos (VALLADARES, 1997; CARNEIRO, 2002).

O sincretismo vai se manifestando em várias localidades a partir da mestiçagem. Houve a substituição dos objetos dos cultos tradicionais africanos por outros e muitas vezes a junção da iconografia profana com a imaginária católica. (VALLADARES, 1997). A sutileza da arte africana vai se refazendo, inicialmente, nos objetos litúrgicos. Cria-se uma estética afro-católica com contornos de uma religiosidade poderosa capaz de se constituir na pluralidade, graças à filosofia que envolve homem e natureza numa prática que não separa arte e religião.

A homogeneização do “ser africano” é incapaz de definir o que é o homem africano e sua cultura. A arte afro-brasileira é plural e se movimenta num ambiente de diversidade.

Não é possível recortar e nem padronizar a produção artística afro-brasileira, pois ela está imbricada em outras concepções estéticas como a europeia e a indígena. Sendo assim, quando se fala em arte brasileira não podemos nos limitar à arte constituída pelo viés colonial europeu, muitas vezes produzida por africanos ou por seus descendentes.

A universalização do cristianismo era uma preocupação jesuítica do século XVI ao XVII. Assim, esculpia-se e pintava-se nos afrescos santos enegrecidos a favor de uma catequização de todas as raças. Alguns santos eram concebidos com características negróides - como é o caso de Nossa Senhora do Rosário dos Pretos, de Recife - e outros de origem branca e católica foram figurados como negros em templos de Salvador, Recife, Minas Gerais (VALLADARES, 1997; ARAÚJO, 1997; CARNEIRO, 2002).

No século XVIII a preocupação muda para o campo da integração dos negros na perspectiva de promover um sentimento de pertencimento no plano celestial e divino. Desde o início, as manifestações católicas empenharam-se em levar o negro para sua doutrina. Este é um dos momentos do sincretismo afro-brasileiro.

As esculturas de divindades africanas sincretizadas à imaginária católica, por exemplo, encontradas nos depósitos do acervo do Instituto Histórico de Alagoas, foram elaboradas com técnicas e materiais importados da África. São elmos e armaduras construídos com búzios africanos, coroas, *oxês*, braceletes, *abedês*, *xaxarás* e *oguês* de Oxossi e muitos outros objetos revestidos em folha de metal recortados e desenhados (VALLADARES, 1997; ARAÚJO, 1997; CARNEIRO, 2002).

Ainda hoje é nítida a importância das religiões para a arte afro-brasileira. Na maioria da produção existe um elo muito forte entre a simbologia religiosa católica e africana, que acaba se constituindo de acordo com as estéticas contemporâneas.



Fig. 37 – Anjo-Atlante, Madeira policromada - Antônio Francisco Lisboa, *O Aleijadinho*, séc. XVIII. Imagem disponível no catálogo do Museu Afro Brasil (2006, p.245.).



Fig. 38 – Talha com elemento decorativo – espanholete - Mestre Valentim, séc. XVIII. Imagem disponível no catálogo do Museu Afro Brasil (2006, p.246.).

Não podemos dizer que o passado da escravidão não produz vibrações artísticas até os dias de hoje. Mesmo que as práticas religiosas tenham sido cerceadas pelo catolicismo até 1888, isso não possibilitou um total esquecimento no refazer da iconografia africana no Brasil. Portanto,

Desde a transformação do país em uma nação republicana e laica, em 1889, as religiões afro-brasileiras vêm conquistando, de modo paulatino e nada fácil, a liberdade do culto e expressão pública de seus valores éticos, estéticos e artísticos. (CONDURU, 2007, p. 25).

Os artistas descendentes de africanos souberam reproduzir esses padrões com maestria, sem, contudo, deixar de acrescentar o ingrediente africano no modo de reproduzir o padrão dos colonizadores. Dois grandes exemplos desse período foram os

escultores mineiros Aleijadinho e Mestre Valentim. (VALLADARES, 1997; ARAÚJO, 1997; CARNEIRO, 2002). (Figs. 37 e 38).

### Segundo Conduru,

Transportados forçadamente e escravizados, os africanos estiveram impedidos de reproduzir livremente suas culturas no Novo Mundo. Ao contrário, foram coagidos e incentivados a usar suas forças e talentos para constituir os símbolos, o aparato físico e os elementos necessários às práticas sociais dos colonizadores, majoritariamente portugueses, mas também espanhóis e holandeses em determinados períodos e regiões. Participavam, assim, da construção de suas cidades, edifícios militares, religiosos e civis, monumentos e obras de arte. (CONDURU, 2007, p. 13).

Portanto, é pertinente também afirmar que os artistas desse período carimbavam suas identidades nessas construções, pois, além de apreenderem as técnicas construtivas e artísticas da metrópole, inovavam os padrões europeus se representando com frequência através de santos e anjos com traços negros. Foram construtores de igrejas, de entalhamentos, de esculturas, de ourivesaria e adornos religiosos tendo como referência os padrões da arte religiosa católica européia.

## **2.2 - Olhar estrangeiro, nacionalismo modernista e manifestações populares**

No início do século XIX, artistas como Rugendas (Figs. 39 e 40), Debret (Figs. 41 e 42), Tomas Ender (Figs. 43 e 44) e Carlos Julião (Figs. 45 e 46) se encarregaram de representar o negro pelas lentes etnográficas de padrões europeus.

Com boa dose romântica, esses artistas criaram narrativas que figuravam com exotismo o cotidiano dos escravos no Brasil e, junto com a paisagem exuberante, eram vendidas por toda Europa (CONDURU, 2007; ARAÚJO, 1997). O exotismo das

representações sobre o “outro” marcava o imaginário ocidental. Dessa maneira, “a rigor, até hoje esse tipo de iconografia – cenas exóticas da vida nos trópicos, registros de alteridade cultural segundo os interesses e princípios ocidentais – é produzido e consumido mundo afora” (CONDURU, 2007, p. 50).



Fig. 39 – *Nègre et negresse dans une plantation*, litografia - Joahann Mortiz Rugendas, 1835. Moura (2000, p.455).



Fig. 40 – *Negros novos*, litografia - Joahann Mortiz Rugendas, 1835. Moura (2000, p.450).



Fig. 41 - *Feitours corrigeant dès nègres*, litografia - Jean Baptiste Debret, 1834 – 1839. Moura (2000, p.377).



Fig. 42 – *L' exécution de La punition Du fouet. Nègres au tronco*, litografia - Jean Baptiste Debret, 1834 – 1839. Moura (2000, p.377).



Fig. 43 – *Rio de Janeiro*, aquarela - Thomas Ender, 1817 – 1818. Moura (2000, p.339).



Fig. 44 – *Caserne zu Mata porcos*, aquarela - Thomas Ender, 1817 – 1818. Moura (2000, p.344).



Fig. 45 – *Coroação de um rei nos festejos de Reis*, aquarela colorida - Carlos Julião, 1776. Moura (2000, p.299).

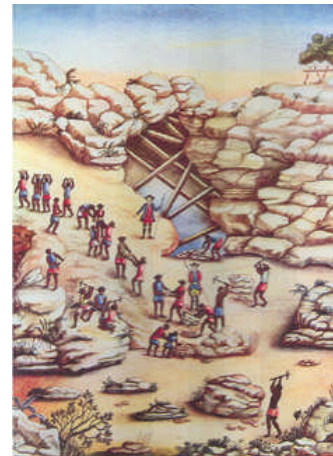


Fig. 46 – *Extração de diamantes*, aquarela colorida - Carlos Julião, 1776. Moura (2000, p.301).

No final do século XIX e início do XX artistas negros originários da Academia Imperial, depois Escola Nacional de Belas Artes, seguindo padrões estéticos europeus, retratando em suas obras costumes e formas de representação ocidental (CONDURU, 2007).

Neste período, os padrões da arte africana eram inexistentes nas obras de artistas negros como Estevão Silva (Fig. 47), Pinto Bandeira (Figs. 48 e 49), Firmino Monteiro (Figs. 50 e 51), Arthur Timótheo (Figs. 52 e 53) e João Timótheo da Costa

(Fig. 54 e 55), pois emprestavam suas habilidades a favor do academicismo ocidental corrente (CONDURU, 2007).



Fig. 47 – *Natureza morta*, óleo sobre tela - Stevão Silva, 1889. Imagem disponível no catálogo do Museu Afro Brasil (2006, p.254).



Fig. 48 – *Retrato do aluno Conceição*, óleo sobre papel cartão - Antônio Rafael Pinto Bandeira, 1891. Imagem disponível no catálogo do Museu Afro Brasil (2006, p.255).



Fig. 49 – *Feiticeira*, óleo sobre tela - Antônio Rafael Pinto Bandeira, 1890. Imagem disponível no catálogo do Museu Afro Brasil (2006, p.255)

Paralelamente, no período pós-abolicionista as manifestações artísticas dos descendentes de africanos começam um processo de ressurgimento. A iconografia da cultura religiosa dos africanos se manifesta de forma mais evidente. Mesmo na clandestinidade, os cultos e os templos são adornados pela simbologia dos deuses africanos. Podemos afirmar que enquanto se imprimia a produção acadêmica

institucionalizada e elitista, existia a gestação da arte pelas camadas populares de descendência africana (CONDURU, 2007; ARAÚJO, 1997).



Fig. 50 – *Sem título*, óleo sobre tela - Antônio Firmino Monteiro, 1886. Imagem disponível no catálogo do Museu Afro Brasil (2006, p.258).



Fig. 51 – *Sem título*, óleo sobre tela - Antônio Firmino Monteiro, 1881. Imagem disponível no catálogo do Museu Afro Brasil (2006, p.258).



Fig. 52 – *Nu feminino*, óleo sobre tela, Arthur Timótheo da Costa, 1909. Imagem disponível no catálogo do Museu Afro Brasil (2006, p.262).

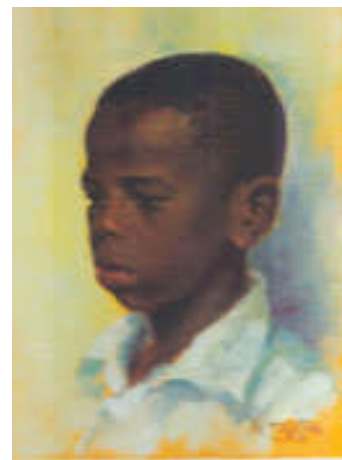


Fig. 53 – *Menino*, óleo sobre tela, Arthur Timótheo da Costa, 1918. Imagem disponível no catálogo do Museu Afro Brasil (2006, p.263).

O modernismo, movimento acadêmico, buscou inspiração nas raízes africanas e populares, graças a um ideário de democracia racial vigente. O negro e o mestiço passaram a ser aceitos como personagens atuantes na formação da Nação brasileira e automaticamente elementos africanos eram representados de acordo com padrões do Modernismo europeu, mas com a valorização da cultura regional.

A volta às origens, às tradições populares, foi o que impulsionou a criação de artistas brasileiros. O modernismo brasileiro não descartou princípios estéticos europeus do momento, contudo estava atrás de uma arte engajada com a realidade local. Diferentemente do Cubismo, que apenas buscava os princípios da escultura africana para suas representações “ocidentais”, o modernismo brasileiro mirava a auto-representação de uma nação mestiça, com seus aspectos culturais, onde não se podia ocultar a contribuição dos africanos na arte. (GOLDING, 1981; GOMBRICH, 1999; CONDURU, 2007; ARAÚJO, 1997; CAVALCANTI, 2001).



Fig. 54 – *Sem título*, óleo sobre tela - João Timótheo da Costa, 1929. Imagem disponível no catálogo do Museu Afro Brasil (2006, p.261).



Fig. 55 – *Paisagem*, óleo sobre tela - João Timótheo da Costa, 1925. Imagem disponível no catálogo do Museu Afro Brasil (2006, p.261).

Essa busca se deu principalmente porque na Europa artistas da vanguarda modernista estavam profundamente encantados com a escultura africana e iniciavam um movimento de volta as origens “primitivas” (GOLDING, 1981; GOMBRICH, 1999).

Os artistas modernos fizeram desde o período anterior ao cubismo um retorno em busca da expressividade “ingênuas” das artes tribais. A complexidade dessa arte foi pouco percebida (GOMBRICH, 1999). Este pensamento com relação à arte africana como uma arte menor e ingênuas ainda ressoa no pensamento ocidental.

Segundo Gombrich (1999), no período da revolução artística europeia que chegou ao seu apogeu antes da I Guerra Mundial, figuras clássicas como “Apolo de Belveder” (1999, p.562) perderam seu trono nos ateliês dos artistas acadêmicos e foram substituídos por objetos ritualísticos africanos, principalmente pelas máscaras tribais. Os artistas queriam reviver aspectos que pareciam ter perdido, como “expressividade intensa, clareza de estrutura e uma simplicidade linear na técnica” (1999, p.563) A idéia era que esta busca resultaria em originalidade bem distante da arte de reproduzir o que se visualizava.

Para Gombrich (1999, p.563), os objetos ritualísticos podiam “servir ainda de foco comum para a busca de expressividade, estrutura e simplicidade que os novos movimentos tinham herdado das experiências dos três rebeldes solitários: Van Gogh, Cézanne e Gauguin.” Estes artistas, no final do século XIX, rejeitaram a pintura naturalista em favor da expressão dos sentimentos.

No começo do século XX, Picasso surpreende todos com *Les Femmes d'Alger*, pintura que, segundo Golding (1981), é influenciada pela obra de Cézanne, mas preponderante mesmo foi a influência da escultura africana. Picasso teria abordado a arte negra num nível mais profundo e intelectual de que outros artistas de sua época.

A escultura africana é conceitual (Figs. 56 a 59). As idéias sobre determinado tema são mais importantes do que a representação naturalista a que os artistas ocidentais estavam acostumados a lidar desde a Renascença de forma matemática e científica. Nessa perspectiva, “Picasso viu na fragmentação racional, freqüentemente geométrica, da cabeça e do corpo humanos empregada por tantos artistas africanos poderia fornecer-lhe o ponto de partida para a própria reavaliação de seus temas” (GOLDING, 1981, p.40).

Diferente da arte produzida nos moldes da elite artística, o modernismo brasileiro foi um movimento à parte, que introduziu no Brasil princípios da arte moderna, dita erudita, em uma realidade mestiça e nacionalista. (CAVALCANTI, 2001).



Fig. 56 – *Representação da figura materna ioruba* (Nigéria), madeira. Imagem disponível no catálogo do Museu Afro Brasil (2006, p.41).



Fig. 57 – *Máscara de culto ancestral ioruba* (Nigéria), madeira policromada. Imagem disponível no catálogo do Museu Afro Brasil (2006, p.41).



Fig. 58 – *Máscara iorubá* (Nigéria), madeira policromada. Imagem disponível no catálogo do Museu Afro Brasil (2006, p. 51).



Fig. 59 – *Máscara iorubá* (Nigéria), madeira policromada. Imagem disponível no catálogo do Museu Afro Brasil (2006, p. 50).

Nos movimentos artísticos paralelos das camadas populares, em todo país, sempre ocorriam gestações da arte africana através das festas populares, da música e da religiosidade.

Neste contexto, surgiram artistas que entraram no circuito da arte institucionalizada dos museus, como Agnaldo dos Santos, Mestre Didi, Rubem Valentim, Ronaldo Rêgo, Mario Cravo Junior e outros que abordaremos no decorrer deste capítulo.

Muito dos cânones da arte africana anterior às colonizações ainda são evidentes nas produções desses artistas e também na produção de artistas populares: na estatuária de santos católicos negros da Igreja católica, amuletos, esculturas e máscaras usadas em festas de devoções católicas, além dos ex-votos.

A exemplo dos ex-votos de Trindade, Goiás, (Figs 60 e 61) e de diversas regiões do país, as esculturas de corpos, cabeças, braços, pernas, mãos e pés dos devotos manifestam estéticas religiosas que não se desvincilharam totalmente da concepção da escultura tradicional africana.



Fig. 60 – *Ex-votos de Trindade*, autoria desconhecida. Lima & Feijó (1998, p.72).



Fig. 61 – *Ex-votos de Trindade*, autoria desconhecida. Lima & Feijó (1998, p.60).

Estas peças espalhadas em igrejas de várias partes do Brasil procuram atingir a essência do que é figurado na escultura, pois não há preocupação com regras naturalistas para a sua representação. A geometria (linhas e círculos) existe em função da simplificação das características da figura retratada. São formais e básicos da arte paleoafricana que se estende à arte neo-africana na diáspora (MOURA, 1997; ARAÚJO, 1997; FILHO, 2006).

Segundo Filho (2006), a preocupação com a reprodução nos ex-votos é menos importante do que a representação, no entanto, outros aspectos devem ser evidenciados com relação à ressignificação da postura africana diante da produção dessas esculturas:

[...] algumas de suas soluções técnicas são também constantes na escultura africana: o corte transversal da figura; o nariz que, alongando-se, torna-se o eixo diretor do conjunto; reducionismo “cubista” que leva a uma simplificação purista das formas a serem representadas de maneira simbólica; o olho em baixo-relevo; a fixação ideográfica dos detalhes anatômicos como olho, sombrancelha, orelha; a pintura utilizada não como cópia da natureza, mas para marcar como representação esquemática a noção que se deve fixar, como as doenças da pele, que são assim representadas (FILHO, p.161, 2006).

A arte popular e a erudita se intercomunicam de acordo com os padrões formais acima apresentados. Os ex-votos de Trindade (Figs. 60 e 61)- produzidos por pagadores de promessas que deixam estas esculturas em santuários para demonstrar um milagre alcançado sobre a intervenção do Divino - são exemplos dessa prática. Nessas imagens “vemos o desenho em incisão substituindo o volume, o que faz conservar a integridade da matéria esculpida – solução, aliás, tão do agrado de inúmeros escultores de nossos dias” (LIMA, 1998, p29).

Os cânones estéticos da escultura africana também se manifestam nas máscaras usadas nas cavalhadas de Pirinópolis, representação da batalha entre mouros e cristãos, no bumba-meu-boi, ou durante festas do ciclo do Natal (MOURA 1997).

No contexto africano tradicional fica impossível criar fragmentações. Nesse caso, os preceitos da arte africana transgridem as paredes do espaço expositivo da tradição ocidental. Portanto, as manifestações artísticas populares estão mais próximas de uma filosofia africana do que o próprio modernismo que se apegou apenas aos cânones estéticos da arte tradicional africana.

### **2.3 - Arte e artistas afro-brasileiros**

Neste item trabalhamos com alguns artistas que estão envolvidos com a simbologia do candomblé e que, também, questionam, através de suas manifestações artísticas, a condição do negro na sociedade. A maioria desses artistas, contemporâneos de Mario Cravo Neto, tem trabalhos expostos no Museu Afro Brasil, em São Paulo.

Não nos prendemos aos materiais e técnicas utilizados por eles, haja vista que trabalham com a diversidade expressiva. Mesmo que em *Laróyé* a expressão seja dada pela técnica fotográfica, Cravo Neto está conectado a variadas técnicas expressivas, como também a escultura, a pintura e o desenho, que manifesta na fotografia.

A produção artística afro-brasileira é diversa. A maioria possui forte ligação com a cultura religiosa do candomblé. No decorrer da pesquisa nos deparamos com vários artistas que representam à cultura afro-brasileira, não poderíamos situar todos, sendo assim, selecionamos os mais representativos, a maioria apontada por Conduru (2007).

### 2.3.1 - Agnaldo Manoel dos Santos

No trabalho do escultor baiano Agnaldo Manoel dos Santos (1926-1962), nos deparamos com características da arte africana sincretizadas à iconografia católica brasileira. As características da estética africana apontadas por Araújo (1997) estão presentes na arte erudita desse artista. Agnaldo dos Santos dialoga com carrancas do rio São Francisco e com as esculturas em madeira africanas e também com as religiões católicas e afro-brasileiras.



Fig. 62 – *Homem sentado fumando cachimbo*, madeira escurecida, 82 cm de altura - Agnaldo Manoel dos Santos, década de 1950. Imagem disponível na Revista da Pinacoteca do Estado (1997).



Fig. 63 – *Xangó*, madeira, 41 cm de altura - Agnaldo Manoel dos Santos, década de 1950. Imagem disponível na Revista da Pinacoteca do Estado (1997).

Segundo Conduru (2007, p.40), sua obra “autônoma, própria, que nos leva quase a acreditar em atavismos, em silenciosas sobrevivências artísticas, quando parece fazer renascer formas africanas supostamente perdidas.” Por sua vez, Leme (2003) afirma que o artista teve contato não somente com técnicas, materiais, formas e função da arte africana, mas também a oportunidade de conhecer algumas obras de arte vindas do Museu do Dundo, sediado em Angola, por ocasião dos Colóquios Luso-Brasileiros realizados na Universidade da Bahia em 1959.

Na estatuária de Agnaldo dos Santos (Figs. 62 a 65) a representação da maternidade, a desproporção da anatomia, a disposição de algumas figuras, as formas lineares dos braços e das pernas se aproximam de características da arte africana. Ao mesmo tempo, também se distancia em muitos aspectos à medida que não procura obedecer a cânones estilísticos em seus trabalhos, fazendo uma mescla de acordo com a sua percepção plástica. Nesse sentido, a construção da estatuária africana se deve a um ritual mítico-social (LEME, 2003).



Fig. 64 – *Exu*, madeira escurecida, 45 cm de altura - Agnaldo Manoel dos Santos, década de 1950. Imagem disponível na Revista da Pinacoteca do Estado (1997).



Fig. 65 – *Figura sentada*, madeira escurecida, 67 cm de altura - Agnaldo Manoel dos Santos, década de 1950. Imagem disponível na Revista da Pinacoteca do Estado (1997).

A relação de Agnaldo dos Santos com mitos do candomblé estão presentes em esculturas como Exu, da década de 1950 (Fig. 64). A madeira utilizada passou por um processo de escurecimento através de substâncias naturais que, segundo Leme (2003), é um procedimento também usado por artistas africanos para tornar a figura mais densa e sensual.

### 2.3.2 - Mario Cravo Junior

A imagem de Exu é bastante representativa também na temática de Mario Cravo Junior (Figs. 66 e 67), artista baiano com quem Agnaldo dos Santos trabalhou nos primeiros anos a que passou a se dedicar às artes.



Fig. 66 – *Exu Macho – Exu Fêmea*, madeira policromada, 25 x 1, 80,0x0,50 - Mario Cravo Junior, 1988. Imagens disponíveis no catálogo do Espaço Cravo, Parque Metropolitano do Pitaçu, Salvador (1998, p.47).



Fig. 67 – *Exu*, Madeira e Borracha Pintada, 1,0 x 0,59, 38 - Mario Cravo Junior. Imagens disponíveis no catálogo do Espaço Cravo, Parque Metropolitano do Pitaçu, Salvador (1998, p.49).

Cravo Junior movido pelo afã do modernismo baiano instalou em Salvador na década de 1950 seu ateliê. É contemporâneo de Carybé, pintor argentino que se fixou na Bahia nos anos de 1930 e que se dedicou a representar o candomblé (Figs. 68 e 69) e do baiano Rubem Valentim. Nos anos anteriores morou no Rio de Janeiro e em Nova York, lugares onde solidificou sua carreira como escultor. É pai do fotógrafo Mário

Cravo Neto, com quem publicou o livro *Cravo*, de 1983. Nesta obra, Cravo Neto apresenta fotografias de esculturas de Cravo Junior, designado por ele de *Livro de fotografia de esculturas* (Cravo Junior, 1983).

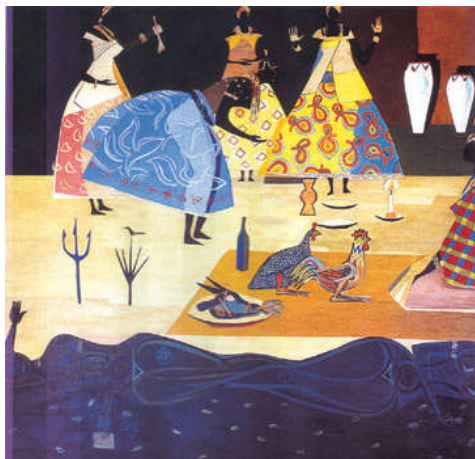


Fig. 68 – *Sem título*, óleo sobre madeira - Carybé, década de 1960. Imagem disponível no catálogo do Museu AfroBrasil (2006, p. 214).



Fig. 69 – *Exu*, madeira com incrustações de materiais diversos, 2 e 3 m x 1m – Carybé (s/data). Imagem disponível no catálogo do Museu Afro-Brasileiro (2005, s/p).

A obra artística de Mario Cravo Junior é marcada pela diversidade de temas, matérias e linguagens e que por sua vez irá exercer forte influência na fotografia de seu filho Cravo Neto, como destacaremos no próximo capítulo.

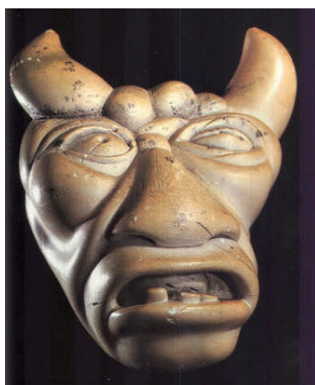


Fig. 70 – *Exu*, pedra talco, 0,29 x 0,25 x 0,16 - Mario Cravo Junior, 1954. Cravo Junior (1983 s/p.).



Fig. 71 – *Exu Rei*, ferro revestido de latão, 0,58 x 0,18 x 0,17 - Mario Cravo Junior, 1962. Cravo Junior (1983 s/p.).



Fig. 72 – *Exu*, Mario Cravo Junior. Conduru (2007, p.67).

Suas principais referências na escultura é a obra de Antonio Francisco Lisboa, “O Alejadinho”, do século XVIII, e pela cerâmica de Agostinho da Piedade do século XVII, sendo também influenciado pela plástica dos “ex-votos”, carrancas do Rio São Francisco, cerâmica popular e indígena e das ferramentas do candomblé (Cravo Junior, 1983). O Parque Metropolitano do Pitaçu, em Salvador, abriga 50 esculturas de várias técnicas e fases ao ar livre. O trabalho desse artista apresenta uma diversidade em que é visível a influência africana tanto na técnica como nos temas religiosos, a exemplo das máscaras presentes nos cultos religiosos e de iniciação africanos. As referências aos orixás são constantes nas pinturas e esculturas de Exu em sucata de ferro, borracha e pedra talco (Figs. 70 a 74).



Fig. 73 – *Cabeça de Exu*, látex sobre compensado, 0,80 x 0,80 - Mario Cravo Junior, 1988. Imagens disponíveis no catálogo do Espaço Cravo, Parque Metropolitano do Pitaçu, Salvador (1998, p. 34).



Fig. 74 – *Cabeça de Exu*, madeira e ferro pintado, 0,57 x 0,33 x 0,30 - Mario Cravo Junior, 1984. Imagens disponíveis no catálogo do Espaço Cravo, Parque Metropolitano do Pitaçu, Salvador (1998, p. 55).

Bronze, madeira, pedra talco, metal, sucatas, ferro e fibra de vidro proporcionam à produção de Mario Cravo Junior uma trajetória de experimentações técnicas que resultam desde a *Crucificação* às máscaras de Exu (Conduru, 2007). A íntima relação com a iconografia das religiões afro-brasileiras pode ser apresentada até mesmo na escultura *Galo de Briga* (Fig. 75). O galo aparece nas fotografias de Mario Cravo Neto em seu livro *Laróyè* (Fig. 76).



Fig. 75 – *Galo de Briga*, cobre, 0,31 x 0,45 x 0,20 - Mario Cravo Junior, 1950. Cravo Junior (1983 s/p.).



Fig. 76 – *Sem título*, fotografia (s/data) - *Laróyè*, Cravo Neto (2000).

O galo no Candomblé é um animal muito respeitado por ser, segundo os mitos, o animal preferido de Exu. Mitos da natureza são vivenciados pela dureza dos materiais criando uma organicidade que aproxima o monumento à paisagem. Sua relação com os orixás sugere e reverencia o fogo, a terra, o ar e a água, elementos presentes na dinâmica da mitologia africana. Sua obra busca interação da escultura com o homem e com a natureza. De acordo com Cravo Junior,

(...) aqui está, mais uma vez, o universo vegetal sem a demagogia do modismo em voga, da ecologia exacerbada. Compreendemos que a arte do homem não de verá representar um simples e mero retorno à natureza, como se tivéssemos que punir, policiar e dirigir todo o

enfoque da expressão plástica contemporânea para o mundo vegetal, no sentido de nos esquecermos da tecnologia e da mecânica que nos trouxe, bem ou mal, ao estado atual. Sim, a natureza brasileira, vegetal, animal e mineral deverá representar como fonte as mais variadas e infinitas combinações e estímulos e isto através de uma linguagem em níveis de recriação, transcendência e sublimação. (1983, s/p.)

Cravo Junior não passa a idéia de artista de um estilo único, de uma assinatura nos seus gestos escultóricos. É um experimentador que dentro de padrões modernistas busca a estética da arte moderna mundial; é um artista que busca no cotidiano popular, mas tem raízes no erudito que não se desvincula da técnica e das concepções acadêmicas (CRAVO JUNIOR, 1983).

Para Conduru (2007, p.66),

Restringir a obra de Mario Cravo Junior às questões afro-brasileiras seria um equívoco, pois seu trabalho se caracteriza menos pela conexão óbvia que mantém com esse universo, e mais por um múltiplo experimentar derivado da crença moderna na ampliação dos meios artísticos e no potencial da criatividade humana, pautados na idéia de liberdade de ação.

Jorge Amado (1961), em *O Ferreiro de Exu*, faz referência a Mario Cravo

Junior:

O ferro já não é mineral bruto, é o *Orixá* mais poderoso, a fonte cristalina, a mão de onde brota a água e se derrama na boca dos sedentos. Da madeira adusta nasce *o mistério de Iemanjá*, senhora do mar da Bahia, nasce *o Cangaceiro* do bando de Lampião e do latifúndio feudal, nasce *Antonio Conselheiro*, capitão da guerra dos pobres boca de praga, braço de acusação. A pedra se transforma em flor, a flor mais suave e delicada, a mais terna flor, a flor bem-amada. A madeira, a pedra, o ferro, na forja dos inferno, nas mãos do

derradeiro *Exu* da Bahia são a flor, a água, a poesia, a vida mais vivida em mais profunda. Uma força da natureza por um capricho dos deuses desencadeou-se na Bahia: Mario Cravo Junior, o escultor (1983, s/p.).

### 2.3.3 - Rubem Valentim

Cravo Junior fez parte, junto com Rubem Valentim, do movimento de renovação das artes plásticas na Bahia. O trabalho de Valentim se opõe à produção de ordem especulativa de Cravo Neto, uma vez que buscou a organicidade e a racionalidade nas composições formadas por quadrados, triângulos, círculos e seus respectivos sólidos.



Fig. 77 – *Emblema V*, óleo sobre duratex, 120 x 73cm - Rubem Valentim, 1969. Imagem disponível na Revista da Pinacoteca do Estado (1997).

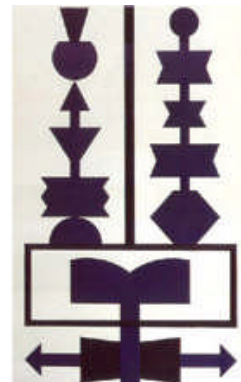


Fig. 78 – *Emblema II*, acrílico sobre tela, 120 x 73 cm - Rubem Valentim, 1969. Imagem disponível na Revista da Pinacoteca do Estado (1997).

Valentim, odontólogo e jornalista de formação, começou nos primeiros anos da década de 1950 como artista autodidata. Profundamente ligado ao candomblé da Bahia, chegou a ocupar um elevado posto hierárquico no culto aos orixás. O vasto conhecimento adquirido na vivência religiosa afro-brasileira desdobrou se em sua arte através do geometrismo. Os objetos emblemáticos do candomblé aparecem estilizados

em suas pinturas, gravuras e principalmente nas esculturas em madeira pintadas com cores contrastantes (Figs. 77 a 80).

As teorias do construtivismo marcaram a produção de Valentim e consequentemente de uma linhagem de artistas brasileiros, seus contemporâneos. O construtivismo vivenciava nas artes as alterações sócio-econômicas e culturais ocorridas no início do século XX. Manifestava o pensamento que era

acima de tudo a expressão de uma convicção profundamente motivada de que o artista podia contribuir para suprir as necessidades físicas e intelectuais da sociedade como um todo, relacionando-se diretamente com a produção de máquinas, com a engenharia arquitetônica e com os meios gráficos e fotográficos de comunicação (SHARF, 1991, p.116).

A régua e o compasso guiaram uma arte pautada esteticamente na geométrica como no Construtivismo Europeu e Russo, porém Valentim participou “do processo de crítica do Racionalismo e da pretensa posição hegemônica do Ocidente” (CONDURU, 2007, p. 71-72).



Fig. 79 – *Emblema IV*, óleo sobre duratex, 100 x 73cm - Rubem Valentim, 1973. Imagem disponível na Revista da Pinacoteca do Estado (1997).



Fig. 80 – *Emblema - Logotipo Poético*, acrílico sobre tela, 50 x 35 cm - Rubem Valentim, 1975. Imagem disponível na Revista da Pinacoteca do Estado (1997).

Ao mesmo tempo em que sua arte esteve fincada no chão de uma concepção racionalista, ele trabalhou detalhes geométricos da simbologia religiosa afro-brasileira. Valentim não foi tão ortodoxo com relação às raízes do construtivismo - movimento marcado pelo cientificismo, pelas representações geométricas e pela ideologia racionalista da esquerda revolucionária dos anos de 1920 - pois buscava uma “linguagem universal, mas de caráter brasileiro com elementos de diferenciação das várias, complexas e criadoras tendências artísticas estrangeiras” (VALENTIM, 1976, s/p.).

Nesse sentido, Valentim usou livremente a iconografia das religiões, principalmente a do candomblé, para compor seus totens. A aura da cosmologia afro-brasileira está presente no geometrismo, próprio da iconografia do panteão africano. Enfatiza em seu manifesto de 1976 o quanto sua arte busca uma tradução brasileira e ao mesmo tempo universal. Seus emblemas não estavam dissociados do que ocorria no resto do mundo, até mesmo pela facilidade que os meios de comunicação, já naquela época, proporcionavam. Partia do universo regional brasileiro, que ele mesmo designou de “valores míticos profundos de uma cultura afro-brasileira (mestiça-animista-fetichista)”<sup>20</sup>(VALENTIM, 1976) – para o universal; considerou elementos europeus, africanos e ameríndios, substrato de sua produção. Desse modo, afirmava que

Intuindo o meu caminho entre o popular e o erudito, a fonte e o refinamento - e depois de haver feito algumas composições, já bastante disciplinadas, com ex-votos, passei a ver nos instrumentos simbólicos, nas ferramentas do candomblé, nos abebês, nos paxorês, nos ocês, um tipo de fala, uma poética visual brasileira capaz de configurar e sintetizar adequadamente todo o núcleo de meu interesse como artista (VALENTIM, 1976)<sup>21</sup>.

---

<sup>20</sup> Disponível em: <http://www.pitoresco.com.br/brasil/valentim/biografia.htm>

<sup>21</sup> Idem

É importante perceber que Valentim descartou composições ilustrativas naturalista dos símbolos religiosos. Ele reelaborou a imagética geométrica das religiões afro-brasileiras unindo-as com o racionalismo construtivista (CONDURU, 2007).

Valentim buscou também uma monumentalidade totêmica em seu trabalho, talvez até mesmo por sua relação com os espaços monumentais de Brasília, cidade onde viveu grande parte de sua vida, um ambiente planejado e construído nos padrões modernistas mundiais.

### 2.3.4 - Jorge dos Anjos

Os vazios dos emblemas de Valentim são geométricos como nos trabalhos monumentais de Jorge dos Anjos, artista mineiro seu contemporâneo. Jorge dos Anjos também risca figuras nos vazios e a relação com o ambiente é profunda. O convívio com a arte dos mestres barrocos do século XVIII da cidade de Ouro Preto, onde nasceu, não é a única referência que seu trabalho dispõe. O artista busca na simbologia do candomblé a figura do tridente de Exu e compõe portais em metal vazado pelo grafismo africano.



Fig. 81– *Colunas*, ferro - Jorge dos Anjos, 2004. Imagem disponível no catálogo do Museu Afro Brasil (2006, p.194).

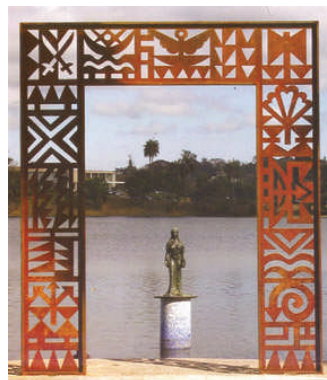


Fig. 82 – *Portal de Iemanjá*, recorte em aço, 600 x 500 x 20 cm - Jorge dos Anjos, 2004. Imagem disponível no catálogo do Museu Afro Brasil (2006, p.194).

Depois de viajar para a Bahia em 1984, buscando maior proximidade com os elementos do Candomblé, agrega em seu trabalho elementos da cultura negra sem o intuito de perder o sentido desses símbolos (SANTOS, 1995). O artista nascido em 1956 trabalha com diferentes suportes, como papelão, madeira, papel, tela, pedra sabão.

A simbologia dos mitos afro-brasileiros está nos monumentos urbanos de Jorge dos Anjos. Feitos em aço recortado, onde as figuras do espaço vazio estão conectadas ao ambiente em um dinamismo próprio dos orixás. São chapas metálicas onde aparecem figuras geométricas como o leque de Iemanjá, o machado de xangô, espirais, flechas, triângulos e setas (Figs. 81 e 82).

Segundo Santos (1995), demônios não são necessariamente maus e Jorge dos Anjos liberta os exus e os mitos raptados. O autor assim define a arte de Jorge dos Anjos:

A recuperação do grafismo africano na elaboração de desenhos que acabam saltando para a escultura, em gesto de dança pura, não codifica o artista. Assinala, antes, que Jorge dos Anjos decifra enigmas para alcançar aquilo que se desdobra, sob o impacto da fatura, numa expressão prazerosamente construída. Do artesanato popular brasileiro, enraizando na África, materiais e formas se interagem numa obra que cada dia suscita interesse (SANTOS, 1995, s/p).<sup>22</sup>

Segundo Conduru (2007, p. 75-76), Jorge dos Anjos segue e aprofunda a arte de Rubem Valentim e Emanuel Araújo “acentuando a dimensão abstrata do confronto de signos construtivos e religiosos (...) suas obras evidenciam a potência da

---

<sup>22</sup> SANTOS, Ângelo Oswaldo de Araújo. Texto original: Catálogo de exposição, Jorge dos Anjos - Esculturas, AM Arte Design, Belo Horizonte e 999 Studio, Rio de Janeiro, 1995). Reproduzido no site: <http://www.comartevirtual.com.br/jor-crit.htm>.

geometria inerente aos símbolos religiosos e ao abstracionismo racional, explorando a estrutura comum dos diferentes sistemas plásticos”

### 2.3.5 - Abdias do Nascimento

Emanoel Araújo também segue caminhos abertos por Valentim e por Abdias do Nascimento, no entanto, “abre uma senda própria, seja ao promover o diálogo artístico entre culturas afro-descendentes e princípios construtivos, seja em ações que visam a alterar os modos de inserção cultural dos negros no Brasil” (CONDURU, 2007, p.73).

Abdias do Nascimento, nascido em 1914, em Franca, no estado de São Paulo, teve uma importante atuação no cenário das lutas contra o racismo. Além da sua obra artística viveu entre a produção e a militância em favor da causa negra não só no Brasil como em outras partes do mundo, pois durante longos anos viveu exilado nos Estados Unidos. Sua obra transita entre a pintura, o teatro e a poesia, além de sua estreita relação com a política, sendo o primeiro deputado federal negro (1983 - 1987) e senador (1996-1999).



Fig. 83 – *Oxunmaré Ascende*, acrílico sobre tela, 102 x 152 cm - Abdias do Nascimento, 1971. Imagens disponíveis no site: [www.abdias.com.br](http://www.abdias.com.br).



Fig. 84 – *Padê de Exu*, acrílico sobre tela, 100 x 150 cm - Abdias do Nascimento, 1988. Imagens disponíveis no site: [www.abdias.com.br](http://www.abdias.com.br).

A trajetória de Abdias se identifica com a de Emanuel Araújo em alguns momentos. Ambos publicaram livros e revistas e também estabeleceram ligação com museus a fim de preservar a herança cultural negra e suas atuais manifestações, sempre colocando suas vozes contra a discriminação racial. Os trechos da poesia de Nascimento, o *Padê de Exu libertador*, denotam sua relação com a causa racial no Brasil. Sua poesia é “um não” às injustiças contra o negro e o Exu verbal é aquele que libera a voz para as contestações:

Padê de Exu libertador

Ó Exu  
ao bruxoleio das velas  
vejo-te comer a própria mãe  
vertendo o sangue negro  
que a teu sangue branco  
enegrece  
ao sangue vermelho  
aquece  
nas veias humanas  
no corrimento menstrual  
à encruzilhada dos  
teus três sangues  
deposito este ebó  
[...] Invocando estas leis  
imploro-te Exu  
plantares na minha boca  
o teu axé verbal  
restituindo-me a língua  
que era minha  
e ma roubaram

[...] Teu punho sou  
Exu-Pelintra  
quando desdenhando a polícia  
defendes os indefesos  
vítimas dos crimes do  
esquadrão da morte  
punhal traiçoeiro da  
mão branca  
somos assassinados  
porque nos julgam órfãos  
desrespeitam nossa humanidade  
ignorando que somos  
os homens negros  
as mulheres negras  
orgulhosos filhos e filhas do

Senhor do Orum  
Olorum

[...] Ofereço-te Exu  
o ebó das minhas palavras  
neste padê que te consagra  
não eu  
porém os meus e teus  
irmãos e irmãs em  
Olorum  
nosso Pai  
que está  
no Orum

Laroiê!

Em 2006, a exposição realizada em Brasília, <sup>23</sup>*Abdias Nascimento 90 Anos: memória Viva* teve seu percurso de acordo com os preceitos ritualísticos do Candomblé. O primeiro a ser saudado e representado foi o orixá Exu, sucedendo-se em seguida os espaços expositivos que enfocaram, além da militância de Abdias, a cultura dos orixás. A exposição teve como meta não só a apresentação das obras artísticas como também o movimento de luta dos negros no Brasil. Em suas pinturas buscou não somente a simbologia africana dos desenhos como também nas cores, diferentemente de Valentim e Jorge dos Anjos, não teve o intuito de recriar e ressignificar em seus trabalhos através do geometrismo abstrato. Em sua obra pictórica (Figs. 83 e 84), Abdias Nascimento “articula de modo original os mitos das religiões de matrizes africanas no Brasil a diversas culturas africanas e à linguagem da pintura contemporânea, mas evita o tom panfletário” (CONDURU, 2007, p.73).

---

<sup>23</sup>As informações sobre a exposição de Abdias do Nascimento, em 2006, foram publicadas em 09/05/2006 pela assessoria de Comunicação do Ministério da Cultura, no endereço eletrônico: [http://www.cultura.gov.br/noticias/noticias\\_do\\_minc/index.php?p=15626&more=1&c=1&pb=1](http://www.cultura.gov.br/noticias/noticias_do_minc/index.php?p=15626&more=1&c=1&pb=1)

### 2.3.6 - Emanuel Araújo

A produção artística de Emanuel Araújo segue uma linha semelhante à de Valentim. Seu trabalho conjuga a “herança” africana com uma produção que tem princípios concretistas e também de monumentalidade. Os mitos, os cultos e as cores do candomblé estão presentes nas composições.

Os objetos, cheios de requinte, expõem a conjugação da sua prática do candomblé da Bahia com princípios de formas geométricas. Através da sua experiência em marcenaria consegue chegar a um acabamento impecável na mistura vidro, ferro, miçangas á madeira. São objetos que mais parecem uma homenagem aos deuses e ao povo afro-brasileiro.

Seu trabalho está mais próximo de um sincretismo do que de um processo de recriação dos signos (Figs. 85 e 86) como na obra de Valentim, que recorre à diversidade da simbologia das religiões. No caso de Araújo, Conduru considera que esta busca da simbologia é bem específica: o “Candomblé, que não aparece figurado, mas como nos códigos dessa religião, em elementos concretos, ao mesmo tempo explícitos e escondidos, claros para quem sabe ler, inexistentes para quem não sabe” (2007, p.74).



Fig. 85 – *Aranha*, monumento em aço carbono pintado, 7,50 x 4,00 x 4,50m - Emanuel Araújo, 1981. Imagem disponível no site: [www.monumentos.art.br/monumento/aranha](http://www.monumentos.art.br/monumento/aranha).



Fig. 86 – *Máscara*, aço oxidado - Emanuel Araújo, 1997 (Conduru, 2007, p.73).

Curador de várias mostras, a maioria voltada para a questão afro-brasileira, Emanuel Araújo vem se destacando por sua atuação na museologia brasileira, como a criação em 2004 do Museu Afro Brasil com sede em São Paulo. Este museu abriga aproximadamente 4.000 obras (pinturas, esculturas, objetos, gravuras, fotografias, livros, vídeos e documentos). Segundo o próprio Emanuel Araújo, o espaço “pretende ser um museu contemporâneo, em que o negro de hoje possa se reconhecer” e “sendo um museu *brasileiro*, não pode deixar de ser um *museu da diáspora africana no Novo Mundo*” (ARAÚJO, 2006, p.12).

Em visita ao museu nos deparamos com obras do século XVIII. São obras dos artistas afro-descendentes, como Antônio Francisco Lisboa, o Aleijadinho, Mestre Valentim, José Teófilo de Jesus, Frei Jesuíno do Monte Carmelo, Veríssimo de Freitas e Joaquim José da Natividade.

Do século XIX, podemos nos aproximar de parte da produção de mestres da Academia Imperial de Belas Artes como: Estevão Silva, Antônio Rafael Pinto Bandeira, Emanuel Zamor, Antônio Firmino Monteiro, João Timóteo da Costa, Arthur Timótheo da Costa e Benedito José Tobias.

O museu abriga também a arte de afro-brasileiros contemporâneos como Rubem Valentim, Rosana Paulino, José Adário, Agnaldo dos Santos, Ronaldo Rego, Mestre Didi, Ocatvio Araújo, Manuel Messias, Yêdamaria, Edival Ramosa, Mario Cravo Junior, Heitor dos Prazeres, Hélio Oliveira, Maurino Araújo, Genilson Soares, Caetano Dias, Dias Paredes, José Igino, Tibério, Jorge dos Anjos, Lizar, Washington Silveira, Sidney Amaral, Bispo do Rosário e o próprio Emanuel Araújo.

Fazem parte do acervo, a fotografia de Madalena Schwartz, Adriana Medeiros, André Vilaron, Bauer Sá, Carla Osório, Eustáquio Neves, Januério Garcia,

Duda Firmo, Lita Cerqueira, Luiz Lima, Roberto Esteves, Vantoen Pereira, Wagner Celestino, Walter Firmino, Adenor Godim, Pierre Verger e Mário Cravo Neto.

### 2.3.7 - Ronaldo Rego

Ronaldo Rego segue em direção oposta ao abstracionismo geométrico de Valentim. Representa santos, deuses e altares do Candomblé e da Umbanda. Dessa maneira, “ele interpreta e articula com os recursos tridimensionais da arte contemporânea: quadros-objetos, esculturas, instalações” (CONDURU, 2007, p. 75).



Fig. 87 – *Elegbá – Coquem*, madeira policromada - Ronaldo Rego, 1993. Imagens disponíveis do catálogo do Museu Afro Brasil (2006, p. 269).



Fig. 88 – *Casinha dos Erês*, madeira policromada - Ronaldo Rego, 1992. Imagens disponíveis do catálogo do Museu Afro Brasil (2006, p. 269).

O carioca Ronaldo Rego, paralelamente a Valentim, Mestre Didi, Emanuel Araújo e Jorge dos Anjos, direciona sua obra em constante diálogo com a mitologia dos orixás, seja pela iconografia, seja pelas cores dos deuses e formas ou até mesmo pela temática. Assim, os trabalhos do escultor e gravurista, como *Elegbá – Coquén* de 1993 e *Elegbá* de 2006 não ocultam a iconografia do mensageiro dos orixás (Figs. 87 a 90).



Fig. 89 – *Elegbá com Oxé de Xangô*, madeira policromada - Ronaldo Rego, 1993. Imagens disponíveis no site: <http://www.palmares.gov.br>.



Fig. 90 – *Elegbá – Coquem*, ferro forjado - Ronaldo Rego, 1986. Imagem disponível na Revista da Pinacoteca do Estado (1997 s/p).

As cores - preto, branco e vermelho -, a geometria das encruzilhadas e também o movimento espiralado no desenho aproxima seu trabalho da imagética de Exu. Sua produção figura sincretismo, talvez pela ligação com a Umbanda, religião da qual é sacerdote.

### 2.3.8 - Mestre Didi

Contemporâneo de Rego, Deoscórces Maximiliano dos Santos - Mestre Didi – assim define seu trabalho: “Os *orixá* do panteão da Terra são os que nos alimentam e nos ajudam a manter a vida. Os meus trabalhos estão inspirados na natureza, na Mãe Terra-Lama, representada pelo orixá *Nana*, patrona da agricultura.” (MESTRE DIDI, 2000, s/p.)<sup>24</sup>. Para Juana Elbein dos Santos (2000), através das obras de Mestre Didi “pode-se alcançar as subjacências absolutas do *religare*: homem e cosmos, homem e natureza, homem e estrutura comunitária, homem e linguagem, dinastia, ancestralidade, homem e estrutura comunitária, homem e linguagem, dinastia,

<sup>24</sup> DIDI, Mestre. In. Catálogo da exposição: Mestre Didi, esculturas. Galeria de Arte São Paulo, 2000.

ancestralidade, homem e continuidade existencial” (2000 s/p.).<sup>25</sup> A relação profunda com a natureza, com a criação do homem que se faz e se refaz, como um ciclo dinâmico da existência, são primordiais para toda filosofia iorubana presente no candomblé (Figs. 91 a 95).<sup>26</sup>



Fig. 91 – *O Grande Xaxará*; nervura de palmeira, couro, búzios e cabaça- Mestre Didi, 1998.



Fig. 92 – *O Grande Xaxará com Duas Cabaças*; nervura de palmeira, couro, búzios e cabaça - Mestre Didi, 1997.



Fig. 93 – *Quatro Ibis com uma Pequena Árvore*; nervura de palmeira, couro e búzios - Mestre Didi, 1997.

Conta o mito que, no início, Oxalá tentou fazer o homem de várias formas, sempre com insucesso. Experimentou fazê-lo de ar, de madeira, de pedra, de fogo, de azeite e nada deu certo. Foi quando Nanã, para ajudá-lo, buscou uma porção de lama no fundo do lago onde ela morava e deu para ele.

Depois de Oxalá criar o homem com perfeição usando o barro que Nanã lhe deu, Olorum, Deus supremo dos orixás, soprou o homem que saiu pelo mundo se multiplicando. Um dia este homem morre e volta à terra, pois Nanã quer de volta o que lhe pertence (PRANDI, 2001).

Mestre Didi está sempre buscando na linguagem dos iorubanos (nagô) para designar seus trabalhos. Os mitos também são parte da sua produção. Sua obra é o

<sup>25</sup> SANTOS, Juana Elbein dos. In. Catálogo da exposição: Mestre Didi, esculturas. Galeria de Arte São Paulo, 2000.

<sup>26</sup> As imagens das obras de Mestre Didi estão disponíveis no catálogo da exposição do artista na Galeria de Arte São Paulo (2000, s/p).

próprio mito. Como sacerdote, ele integra a cosmologia dos mitos criando objetos religiosos e esculturas ritualísticas. Mestre Didi transita entre “circuitos religioso e artístico, sem concessões, mantendo todos os atributos exigidos para o uso no culto, mas também revelando sentidos outros, maior amplitude e pertencimento cultural” (CONDURU, 2007, p. 40).

Mestre Didi tem autonomia ao pedir emprestado da natureza, personificada pelos orixás, matéria-prima como nervura de palmeiras, búzios e cabaça. Utiliza, também, tecidos, miçangas, couro, resina e fibra de vidro para compor seus objetos. Usa materiais que representam o sagrado para os mitos. A palmeira é citada nos mitos de criação e é plantada por Obatalá: “Obatalá plantou o dendê, que rapidamente cresceu e se tornou uma palmeira” (FORD, 1999, p. 213).



Fig. 94 – *Xaxará Ibiri com Duas Serpentes*; nervura de palmeira, couro e búzios - Mestre Didi, 1999.



Fig. 95 – *Grande Certo da Natureza*; nervura de palmeira, couro e búzios - Mestre Didi, 1998.

A palmeira de dendê é uma planta natural da África e é sempre citada como a casa de Ifá, o orixá da profecia. É a fundadora, onde tudo têm início e fim, pois está relacionada ao ciclo da vida e da morte no culto dos *eguns*. É também a árvore que

oferece os nutrientes para a vida na Terra (FORD, 1999; SILVA, 2006; CONDURU, 2007).

A palmeira é a planta que delimita campos entre o mundo dos vivos e dos mortos. Os objetos feitos por Mestre Didi são compostos por nervura de palmeira tendo em vista seu significado na liturgia do candomblé (SILVA, 2006).

Os búzios são as contas utilizadas no sistema de adivinhação e sua distribuição no oráculo é que direciona o babalaô à adivinhação:

Quando o oráculo do Ifá é lançado, o que consiste em jogar dezesseis conchas de búzio no chão, como se fossem dados, se a pessoa receber o sinal chamado de Ossá-Ogunda, é essa história que será contada pelo babalaô, o sacerdote ioruba (FORD, 1999, p.200).

A cabaça é elemento que compõe dois trabalhos de Mestre Didi: *O grande Xará* (1998) e *O Grande Xará com Duas Cabaças* (1997) (Figs. 91 e 92). Ela representa o cosmo na mitologia e é matematicamente dividida para que Céu (Orum) e Terra (Aiê) existam separadamente:

No Princípio de tudo,  
Quando não havia separação entre Céu e Terra,  
Obatalá e Odudua viviam juntos dentro de uma cabaça.  
Viviam extremamente apertados um contra o outro,  
Odudua embaixo e Obatalá em cima.  
Eles tinham sete anéis que pertenciam aos dois.  
À noite eles colocavam seus anéis.  
Aquele que dormia por cima sempre colocava quatro anéis e o que ficava por baixo colocava os três restantes.  
Um dia Odudua, deusa da Terra, quis dormir por cima  
Para poder usar nos dedos quatro anéis.  
Obatalá, o deus do céu, não aceitou.

Tal foi a luta que travaram os dois lá dentro que a cabaça acabou por se romper em duas metades.

A parte inferior da cabaça, com Odudua, permaneceu embaixo,  
Enquanto a parte superior, com Obatalá, ficou em cima,  
Separando-se assim o Céu da Terra [...] (PRANDI, 2006, p. 24).

Os tecidos, as miçangas e o couro são utilizados nos cultos para adornar os sacerdotes e mães-de-santo. Confeccionam-se fios de contas para adornar os representantes dos deuses de acordo com suas cores; vestimentas com bordados abertos e *richelieu*, rodadas com grande quantidade de tecidos que criam um movimento colorido durante os cultos.

### **2.3.9 - Júnior Odé**

Mestre Didi e Júnior Odé são exemplos de artistas que vivenciam o contexto religioso do candomblé e promovem continuidade litúrgica em suas obras, pois estão profundamente ligados os objetos que constituem a religião.

No candomblé cada detalhe tem uma significação do sagrado. Os objetos, as ferramentas, os adereços, as indumentárias e a joalheria adquirem a espiritualidade dos orixás da natureza. Cada movimento, cada detalhe na atitude do adepto se integra à natureza do objeto e de seu significado. Assim, cada fio de conta adquire na liturgia o aspecto do sagrado. O adorno está envolto em atitude espiritual, fazendo, assim, parte de um todo visual.



Fig. 96 – *Fio de Xangô* - Júnior Odé. Imagem disponível no site: <http://www.studium.iar.unicamp.br/10/2.html>.



Fig. 97 – *Fio de Oxalá* - Júnior Odé. Imagem disponível no site: <http://www.studium.iar.unicamp.br/10/2.html>.

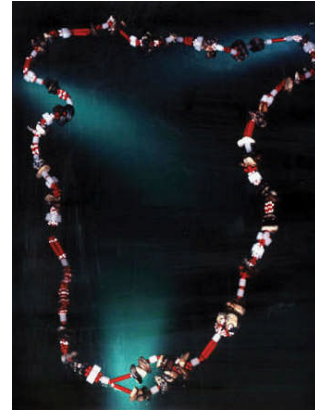


Fig. 98 – *Fio de Xangô* - Júnior Odé. Imagem disponível no site: <http://www.studium.iar.unicamp.br/10/2.html>.

Nos fios de contas de Júnior de Odé, artista praticante do Candomblé, as cores dos orixás são referência para suas composições que utilizam variados materiais como contas de madeira, cordões, miçangas, conchas e búzios. Desde as miçangas aos detalhes em variados metais, que são ressignificados de acordo com os preceitos da religião afro-brasileira (Figs. 96 a 98). Neste sentido,

A montagem de cada colar em um fluxo criativo único e contínuo, que não admite ensaios e reinícios, é expressa no ritmo de distribuição das peças nos fios: se existem constâncias, simetrias e a marcação dos pontos centrais, sobressai o oposto – variações nos ritmos, dissonâncias –, determinando o dinâmico equilíbrio dos colares (CONDURU, 2007, p. 43).

Os fios de contas integram a ritualística desde a confecção dos colares até o momento dos cultos. Sinalizam representantes dos deuses no seu cotidiano e também suas posições na hierarquia dos cultos. Para Lody,

Diferentes contas, de diferentes materiais, enfiadas em palha-da-costa, cordonê, náilon, cumprem um texto visual de alternância de cores, quantidades, inclusões de outros materiais – *firmas*, figas, betinhos, fitinhas, dentes de animais encastoados, crucifixos, santinhos fundidos

em metal – e uma infinidade de relíquias que circulam pelo sagrado da Igreja e pelo sagrado do candomblé, do Xangô, da umbanda, do Mina, entre outros (2001, p. 59).

### 2.3.10 - Wuelyton Ferreiro, José Adário dos Santos e Mário Proença

Na mesma linha de Mestre Didi, Junior Odé e Ronaldo Rego estão Wuelyton Ferreiro, do Rio de Janeiro, José Adário dos Santos e Mário Proença, ambos da Bahia. Adário (Figs. 99 a 102) e Ferreiro (Fig. 103) são conhecedores dos códigos do Candomblé e realizam em ferro seus trabalhos, de acordo com a iconografia dos cultos.



Fig. 99 – *Exu Fêmea e Exu Macho*, ferro forjado - José Adário dos Santos, 1994. Imagem disponível na Revista da Pinacoteca do Estado (1997, s/p).



Fig. 100 – *Exu Caveira*, ferro forjado - José Adário dos Santos, década de 1990. Imagem disponível no site: [www.mariposa-arts.net/artist/jose/aderio-dos-santos](http://www.mariposa-arts.net/artist/jose/aderio-dos-santos).



Fig. 101 – *Exu Caveira*, ferro forjado - José Adário dos Santos, década de 1990. Imagem disponível no site: [www.mariposa-arts.net/artist/jose/aderio-dos-santos](http://www.mariposa-arts.net/artist/jose/aderio-dos-santos).



Fig. 102 – *Exu Fêmea*, ferro forjado - José Adário dos Santos, década de 1990. Imagem disponível no site: [www.mariposa-arts.net/artist/jose/aderio-dos-santos](http://www.mariposa-arts.net/artist/jose/aderio-dos-santos).

Vale ressaltar aqui a importância do ferro para a composição da cosmovisão do mundo dos homens e dos orixás: Ogum é o orixá que segundo a mitologia africana inventou o ferro para tirar a humanidade da situação de fome e miséria, que ocorreu por causa do aumento das populações. É conhecido como o orixá ferreiro. Criou ferramentas de trabalho para a agricultura e para a caça; sendo extensões para diminuir o esforço com as mãos dos homens. A foice, o facão, a enxada, o enxadao, a pá, o rastelo e o arado transformaram a vida dos orixás e dos homens, trazendo fartura e vitórias, por isso a importância do deus do ferro (PRANDI, 2001).



Fig. 103 – *Logum Edé*, latão - Wuelyton Ferreiro, 2004. Conduru (2007, p.41).



Fig. 104 – *Instrumentos de Orixás*, latão - Mário Proença, década de 1990. Imagem disponível na Revista da Pinacoteca do Estado (1997, s/p).

José Adário dos Santos, em seus trabalhos que representam *Exus* (Figs. 99 a 102), demonstra sua vinculação com os cultos afro-brasileiros, não somente no uso do ferro como também na dupla sexualidade dos Exus. Nessa perspectiva, o macho é representado com o falo à vista portando ferramentas que simbolizam o candomblé, como as flechas e os tridentes.

As composições são direcionadas por tridentes e geometricamente organizadas: figuras iguais em direções opostas, mas se intercambiando em ciclos, encruzilhadas e espirais. A dureza do ferro ganha movimento nos emblemas codificados pelos orixás. Wuelynton Ferreiro, que também integra seu trabalho à ritualística do candomblé, criando esculturas em latão e em ferro e construindo figuras humanas que representam divindades, enquanto Mário Proença, a partir de emblemas, coroas, leques e braceletes insere seu trabalho no contexto da indumentária (Fig. 104). Para Moura,

É surpreendente notar a identidade ou semelhança formal e funcional das peças de arte sacra do candomblé com as que se encontram nos espaços religiosos da Iorubalândia, após uma separação de quase dois séculos, indicando prolongamento, reformulação e integração. Certas peças evidenciam a presença dos múltiplos contatos culturais que o africano estabeleceu no velho mundo. (1997, s/p).<sup>27</sup>

Em quase todos os artistas que fazem referência a Exu é destacado com grande força o poder masculino do deus. Chico Tabibuia (Figs. 105 e 106) faz uma espécie de aprisionamento de Exu em suas esculturas. Antonio Dias (Fig. 107) representa Exu através do tridente em *Gigante dormindo e cachorro latindo*, de 2002. (CONDURU, 2007).

---

<sup>27</sup> MOURA, Carlos Eugênio Marcondes de. - Religiosidade Africana no Brasil. In. Revista da Pinacoteca do Estado – Arte e Religiosidade no Brasil, Heranças Africanas. São Paulo, 1997.



Fig. 105 – *Exus*, madeira - Chico Tabibuia, 1995.  
Catálogo do Museu Afro Brasil (2006, p.130).



Fig. 106 – *Exus*, madeira - Chico Tabibuia, 1995.  
Catálogo do Museu Afro Brasil (2006, p.130).

No trabalho de Alexandre Vogler (Fig. 108), o lado feminino de Exu na macumba é homenageado em *Macumbanonsite – trabalho para Maria Padilha, Rainha das Encruzilhadas* (CONDURU, 2007). Também os trabalhos de Cândido Santos Xavier, o Tamba, seguem uma linha mais popular como a de Tabibuia, em que cria uma brincalhona população de Exus em cerâmica policromada. São navios repletos de exus partindo para viagens. As características dessas esculturas são de um Exu endiabrado em preto e vermelho e falo ereto (Figs. 109 e 110).



Fig. 107 – *Gigante dormindo e cachorro latindo*, bronze policromado, 29 x 43 x 15cm - Antonio Dias, 2002. Conduru (2007, p.86).



Fig. 108 – *Fumacê do descarrego*, intervenção urbana - Alexandre Vogler, 2007. Conduru (2007, p.86).



Fig. 109 – *Viagens dos Exus*, cerâmica policromada – Tamba (s/data). Catálogo do Museu Afro Brasil (2006, p.105).



Fig. 110 – *Exu*, cerâmica policromada, Tamba (s/data). Catálogo do Museu Afro Brasil (2006, p.105).

## 2.4 - Os Eguns nas obras de Verger, Bispo do Rosário e Oiticica

Nas fotografias de Pierre Verger, a visualidade dos *Eguns*<sup>28</sup> nos cultos africanos transparece em *Roupa de Egún na África* (Fig.111) e *Roupa de Egún na Bahia* (Fig.112) e também em *Vestimentas de Egum – Brasil* (Fig. 113). Em *Parangolés* de Oiticica (Figs. 114 a 117) e nos mantos de Arthur Bispo do Rosário (Figs. 118 a 121) as representações são capazes de estabelecer diálogos entre as manifestações artísticas e as vestimentas das manifestações religiosas. Para Conduru,

Os *Parangolés* estão longe de serem vestimentas religiosas, muito menos de divindades. Também não são utilitárias. Pertencem ao mundo da arte, de onde partem em diálogo com outras instâncias da vida. Além das várias experiências com indumentária no Construtivismo, é possível e necessário conectar o *Parangolé* às vestimentas de Babá-Egum, às fantasias usadas nos desfiles das escolas de samba, às vestimentas das populações de rua marginalizadas, com sua capacidade de transformar matérias e elementos em coisas outras, excepcionais. Ou seja: arte, religião, carnaval, conjuntura social – são múltiplas as referências e articulações possíveis com a África e o afro-Brasil, mas não só a eles (2007, p.83).

Os *Parangolés*, criados por Hélio Oiticica em 1964, se manifestaram, principalmente, pelo contato com o samba, pelo movimento colorido do carnaval e toda sua indumentária. Camadas de panos em capas coloridas se revelam de acordo com os movimentos dos personagens da ação. O expectador também participa de forma

---

<sup>28</sup> A palavra *Egum* é de origem iorubá e apresenta variações na grafia. Nas publicações de Pierre Verger é citado com acento: *Egún*. No catálogo do Museu Afro Brasil (2006) é citado sem acento, com *m* no final: *Egum*. Juana Elbein dos Santos utiliza diferentes grafias em *Os Nágô e a Morte* (1986): *Égun*; *Egún* e *Égún*. Na dissertação utilizamos a grafia *Egum* (no plural: *Eguns*).

improvisada como no samba, o que provoca a manifestação sensorial da obra em si. A obra é o personagem e tudo que se revela no happening: cor, movimento, ação, música, dança, fotografia (CAVALACANTE, 2005; MATESCO, 2006).



Fig. 111 – *Roupa de Egún na África*, fotografia - Pierre Verger (s/data). Verger (2000, p.494).



Fig. 112 - *Roupa de Egún na África*, fotografia - Pierre Verger (s/data). Verger (2000, p.495).



Fig. 113 – *Vestimenta de Egum – Brasil* (s/data). Imagem disponível no catálogo do Museu Afro Brasil (2006, p.100).

A arte de Walter Firmino Bispo do Rosário (Arthur Bispo do Rosário) tem a ver com um ritual. Sua produção a partir da década de 1960 é a preparação de um universo de bordados, objetos e indumentárias para a espera do Juízo Final, dia em que se vestiria para se apresentar a Deus (FARIA, 2004).



Fig. 114 – *Parangolé*, Hélio Oiticica, 1964. Imagem disponível no site: [www.heliooiticica.com.br](http://www.heliooiticica.com.br).



Fig. 115 – *Nildo da Mangueira com Parangolé*, Hélio Oiticica, 1964. Imagem disponível no site: [www.heliooiticica.com.br](http://www.heliooiticica.com.br).



Fig. 116 – *Parangolé*, Hélio Oiticica, 1964. Imagem disponível no site: [www.heliooiticica.com.br](http://www.heliooiticica.com.br).



Fig. 117 – *Parangolé Tenda*, Hélio Oiticica, 1964. Imagem disponível no site: [www.heliooiticica.com.br](http://www.heliooiticica.com.br).

Em seus surtos de loucura, o artista, que viveu quase toda sua vida em um hospital psiquiátrico no Rio de Janeiro, reaproveitava os restos da sociedade de consumo para construir sua arte (Figs. 118 a 121). Nos *Mantos* utiliza palavras bordadas para criar narrativas de um universo paralelo, pautado nos delírios cambiantes entre loucura e lucidez (CAVALCANTE, 2005; MATESCO, 2006).



Fig. 118 – *Sem título*, Arthur Bispo do Rosário. Imagem disponível na Revista Pontão de Cultura (2006, p.19).



Fig. 119 – *Manto da Apresentação*, Arthur Bispo do Rosário. Imagem disponível no site: <http://www.n-a-u.org/Resenhasartesdaocorpo.html>.



Fig. 120 – *Macumba*, metal, gesso, madeira e cartão, 193 x 75 x 15 cm. Arthur Bispo do Rosário. Imagem disponível no site: <http://organismo.art.br>.



Fig. 121 – *Canecas*, Arthur Bispo do Rosário. Imagem disponível no site: [somboroque.blogspot.com](http://somboroque.blogspot.com).

Embora os *Parangolés* de Oiticica e os *Mantos* de Bispo não façam diretamente referência à religiosidade africana, é possível reler suas produções nos códigos estéticos da religião, principalmente nas roupagens dos Eguns na África e no Brasil. Segundo Verger,

Os mortos da família devem ser honrados. Entre os yoruba, os mortos manifestam-se a seus descendentes por intermédio de uma entidade chamada Egún. É o espírito dos mortos que retorna à terra debaixo de belos panos decorados com aplicações de tecidos recortados, bordados e ornamentos com búzios, espelhos e miçangas. Sociedades estritamente reservadas aos homens constituíram-se em torno dos Egún. São esses homens que invocam os mortos, os chamam e cuidam deles na terra. O Egún serve de intermediário aos espíritos do além. (2000, p.493).

Bispo, para esperar Deus no Dia do Juízo final, adorna com tecidos e bordados algo semelhante. A proposta de Bispo em sobrepor tecidos coloridos para que estes se revelem no ato da dança e da música nos fazem ir entre a religião dos orixás e a manifestação artística.

## **2.5 - Fotojornalismo, etnografia e arte**

Nas representações da religiosidade afro-brasileira podemos apontar diferentes modos de manifestação da cultura e do homem afro descendente: desde a revelação de segredos dos cultos pelo fotojornalismo de José Medeiros à complexidade da cultura africana e suas representações nos trabalhos de Pierre Verger, Adenor Godin e Mario Cravo Neto. Diálogos travados entre o exótico, o curioso, a antropologia e as sutilezas da cultura afro-brasileira.

Em 1951, a revista *O Cruzeiro*, em reportagem intitulada *As noivas dos deuses Sanguinários*, José Medeiros publicou 42 fotografias que mostravam cenas de sacrifícios com animais, raspagem das cabeças das *Yaôs*, enfim o passo a passo do processo de iniciação no candomblé (Figs. 122 *a, b, c, d, e, f, g e h*). A fotorreportagem foi idealizada como contraposição a uma publicação do mesmo ano feita pela revista francesa *Paris Match* com fotografias de Henri George Clouzot. Medeiros considerou que a reportagem estrangeira não mostrava o “verdadeiro candomblé” (TACCA, 2003).

O culto até então era tido como segredo. Os aspectos revelados pelo fotojornalismo do piauiense José Medeiros, junto com a reportagem de Arlindo Silva, causou incômodo no meio afro-religioso de Salvador (BA).

O derramamento de sangue de animais em sacrifícios provocou desconforto no conservadorismo vigente naquele momento em relação às religiões de matriz africana. O candomblé baiano, culto de resistência, já vinha lidando desde seu princípio com perseguições policiais e da população em geral (TACCA, 2003). Embora a intenção das fotografias de Medeiros fosse revelar a intimidade dos cultos através de um material de cunho jornalístico, as imagens são de uma significação estética que hoje podemos perceber por um viés diferente das lentes preconceituosas e sensacionalistas da época.

A importância da colaboração dos fotógrafos José Medeiros e Pierre Verger para a revista *O Cruzeiro*, é destacada por Fernandes Junior (2003), segundo este autor os fotógrafos conferiram o registro antropológico e a poética na fotografia brasileira.

José Medeiros desenvolveu uma multiplicidade temática própria do seu ofício de fotojornalismo. Em 1957 publicou o primeiro livro de fotografias “sobre candomblé, aflorando no ensaio algo divino, dramático e misterioso sobre a cultura negra.” (FERNANDES JUNIOR, 2003, P.124).

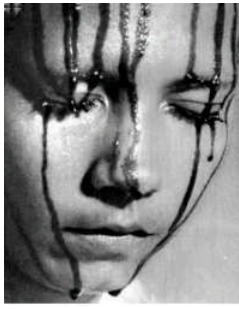


Fig. 122 a



Fig. 122 b



Fig. 122 c

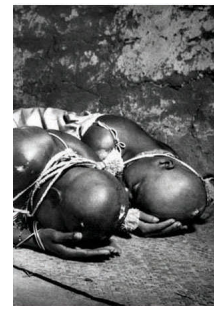


Fig. 122 d



Fig. 122 e



Fig. 122 f



Fig. 122 g



Fig. 122 h

Fig. 122 a, b, c, d, e, f, g, h – *As Noivas e os Deuses Sanguinários*, fotografia - José Medeiros, 1951. Imagens disponíveis no site: <http://studium.iar.unicamp.br/sete/medeiros/pages/24.htm>.

A temática presente nas fotos de Medeiros é comum também em determinadas fotografias de Pierre Verger e de Cravo Neto. No entanto, no trabalho de Cravo Neto e Verger essa fotografia vai além de um olhar de quem está de fora. Ambos fotografam na posição de quem vê de dentro para fora, e trazem os seus personagens para fora do ambiente da fotografia. São homens e mulheres atuantes, independentemente de religião ou raça. A fotografia representa a humanidade do grupo ou de cada indivíduo e não busca espetáculo de cunho sensacionalista.



Fig. 123 – Assento de Iemanjá - Candomblé do Alaketo, fotografia - Adenor Godin (s/data). Imagens disponíveis no catálogo do museu AfroBrasil (2006, p.108).



Fig. 124 – Assento de Xangô - Candomblé do Alaketo, fotografia - Adenor Godin (s/data). Imagens disponíveis no catálogo do museu AfroBrasil (2006, p.108).

Também com a temática da religiosidade afro-brasileira, mas diferente das intenções das primeiras fotografias de cunho jornalístico de Medeiros, podemos citar a obra do fotógrafo baiano - nascido no ano das publicações de Medeiros, 1951 - Adenor Godin que retrata a tradição e o cotidiano da religiosidade afro-brasileira na Bahia (Figs. 123 a 127).



Fig. 125 – Acupe de Santo Amaro da Purificação, fotografia - Adenor Godin, 2006. Imagens disponíveis no site: <http://www.apenasbahia.blogspot.com.br>.



Fig. 126 – Negro Fugido, fotografia - Adenor Godin, 2006. Imagens disponíveis no site: <http://www.apenasbahia.blogspot.com.br>.

No começo da década de 1990 Godin iniciou sua pesquisa com a Congregação das Senhoras Negras da Boa Morte, tradicional confraria religiosa da cidade de Cachoeira, no Recôncavo Baiano, que representa o enterro de Nossa Senhora. Godin fotografou durante mais de 15 anos a festa sincrética das irmãs, mulheres, geralmente idosas, que no dia da festa (15 de agosto) estão sempre adornadas por trajes claros de linho com rendas e bordados, pulseira, brincos, colares de búzios, prata, ouro e chinelos brancos (Fig. 127).



Fig. 127 – *Filhinha, Edite, Maria (em pé) irmãs mais velhas e antigas na Irmandade*. Cachoeira da Bahia fotografia, Adenor Godin. Imagens disponíveis no site: <http://www.apenasbahia.blogspot.com.br>.

Um cortejo cheio de pompa e esplendor é fotografado pelas lentes de Godin. O resultado é a representação da delicadeza das transformações das religiões afro-brasileiras. Em seu trabalho de fotojornalismo Godin representa a beleza da cultura negra, denotando autoridade e respeito. No seu trabalho existe a aura de realeza e austeridade das mulheres negras fotografadas.

Segundo Conduru (2007), em contrapartida também às imagens disseminadoras de preconceitos de Medeiros, a obra escrita e fotográfica do francês Pierre Verger, anterior à de Godin, mostra a dinâmica das religiões africanas no Brasil. Seu trabalho representa a cultura africana estabelecendo ligações com a arte, a antropologia e a história. (Figs. 128 a 136).



Fig. 128 – *Ifanhim* (Benin),  
fotografia - Pierre Verger, 1958.  
Imagem disponível no site:  
[www.pierreverger.org/br](http://www.pierreverger.org/br).



Fig. 129 – *Sem título*, Salvador,  
fotografia - Pierre Verger, 1946-  
1953. Imagem disponível no  
site: [www.pierreverger.org/br](http://www.pierreverger.org/br).



Fig. 130 – *Sem título*, Salvador,  
fotografia - Pierre Verger, 1946.  
Imagem disponível no site:  
[www.pierreverger.org/br](http://www.pierreverger.org/br).



Fig. 131 – *Sem título*, Recife,  
fotografia - Pierre Verger, 1947.  
Imagem disponível no site:  
[www.pierreverger.org/br](http://www.pierreverger.org/br).



Fig. 132 – *Luang Proban*, Laos,  
fotografia - Pierre Verger, 1938.  
Imagem disponível no site:  
[www.pierreverger.org/br](http://www.pierreverger.org/br).

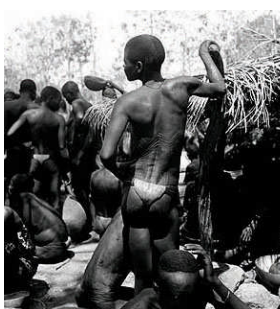


Fig. 133 – *Nlamtougou*, Togo,  
fotografia - Pierre Verger, 1936.  
Imagem disponível no site:  
[www.pierreverger.org/br](http://www.pierreverger.org/br).

De 1946 - quando chegou a Salvador - a 1996 Verger dedicou-se aos estudos das culturas da África do Oeste e suas diásporas religiosas no Brasil e no Caribe. Realizou um trabalho comparativo pelas suas lentes, apresentando semelhanças

significativas entre o culto dos orixás na África (Benin e Daomé) e nas Américas. Na fotografia de Verger o “outro” é representado por ele mesmo, independente de raça ou cor, a altivez do fotografado aproxima o fotógrafo de sua humanidade (SOUTY, 2007).



Fig. 134 – *Ialô de Esu na Bahia*, fotografia - Pierre Verger. Verger (2000, p.120).



Fig. 135 – *Esu guardião da cidade de Osogbo*, fotografia - Pierre Verger. Verger (2000, p.121).

O trabalho de Verger se destacou por características opostas ao que vinha sendo apresentado ao mundo nas formas de representar o “outro”. Até então os povos africanos vinham sendo retratados com grande carga de exotismo pelos desenhos dos artistas viajantes do século XIX e a fotografia serviu como instrumento tecnológico para viabilizar maneiras de classificações dos povos africanos ou seus descendentes nas Américas como seres inferiores na escala evolutiva. De certo modo, a fotografia dava uma espécie de documentação da “verdade” para os cientistas na mensuração da capacidade intelectual destes povos. Conforme Souty,

Desde o seu nascimento, em meados do século XIX, a fotografia simbolizava a superioridade tecnológica e era muito utilizada para descrever e classificar as populações e as “raças” do mundo. Entre as duas guerras mundiais, quando Verger começou a fotografar, ela ainda era amplamente utilizada como uma ferramenta da antropologia física de caráter racista. A ambição das fotografias antropométricas era estabelecer uma classificação das raças e dos tipos humanos: os sujeitos eram fotografados nus ou poucos vestidos, de frente/perfil, com fundo branco ou despojado, com luz crua. As representações fotográficas do outro eram “peças” destinadas a integrar o vasto museu de história natural da Humanidade. A fotografia servia também para constituir uma série de imagens exóticas e pitorescas, de cartões postais, sem qualquer contexto. As “cenas” e os “tipos” identificados com legendas generalizantes promoviam a ideologia colonial (2007, p.3).

Neste sentido, a fotografia de Verger não se apresenta como simples documentação. Ela é cerceada pela atitude do fotografado. A emoção demonstrada pelos personagens sugere olhares trocados entre culturas diferentes. De um lado, o fotógrafo; de outro, o fotografado. Ambos representam seus papéis nessa troca movimentada pelas danças, pelo transe religioso. As personagens

estão muitas vezes descentradas no quadro ou até mesmo fora do campo visual principal. Isto reforça a impressão de autonomia dos sujeitos. Apesar dessa atenção às singularidades individuais, deve-se notar que nas suas imagens em plano médio (séries de rituais, manifestações festivas) os indivíduos em sociedade interagem com seus semelhantes, o sujeito se insere no universo cultural e social que o envolve (SOUTY, 2007, p.3).

A carga emotiva dos fotografados de Verger se aproxima muito dos personagens de Mario Cravo Neto, em que os sujeitos estão longe de se apresentarem

em poses de estátuas. Nela o homem negro é seguro, tem um olhar franco que fala de si. Sua virilidade é exposta com motivo de orgulho e beleza.

Em Cravo Neto a admiração pela sensualidade masculina surge como brincadeira de infância, o orgulho do falo. É clara a proximidade da obra de Cravo Neto à de Verger, porém Cravo Neto se distancia da carga etnográfica de Verger, apesar de fotografar o transe espiritual do candomblé, terreiros, mulheres, crianças e homens negros.

Jogar com as cores dos orixás, com as formas e elementos da natureza, da fotografia em preto e branco e colorida não é o que mais importa para Cravo Neto. De acordo com Conduru (2007, p. 98), “é um equívoco se prender às aparências, pois seu trabalho recusa tacitamente a etnografia, procura ir além da linguagem fotográfica e das práticas religiosas para se encontrar na confluência entre o artístico e espiritual.”

Nas três fotografias relativas a Exu: *Uma iaô de Esu na Bahia* (Fig. 134), de *Esu guardião da cidade Osogbo* (Fig. 135) e *Legba, guardião das casas em Abomé, República do Benin* (Fig. 136), Verger apresenta diferentes representações de Exu no Brasil e na África. Em *Laróyè* (2000), Cravo Neto apresenta de forma brincalhona a estatueta de um Exu com chifres e pênis ereto que serve como vasilhame para portar cachaça (Fig. 137). A cana é introduzida na boca da estatueta e sai pelo falo. Os personagens brincam e posam para o fotógrafo de forma despudorada e infantil.



Fig. 136 – *Legba, guardião das casas em Abomé, Benin*, fotografia de Pierre Verger (s/data). Verger (2000).



Fig. 137 – *Sem título*, fotografia (s/data) - *Laróyè*, Cravo Neto (2000).

Segundo Verger, entre os *fon* a figura de Exu modelado como um montículo com um grande falo “é a afirmação de seu caráter truculento, violento, desavergonhado” (VERGER, 2000, p.127). O que aproxima da forma como a fotografia de Cravo Neto apresenta, assim como Verger afirmou sobre as esculturas africanas que representam o falo, as estatuetas de Legba “trazem particularmente as marcas dos debates eróticos e do exibicionismo, e são esculpidas em um espírito mais humorístico do que religioso” (VERGER, 2000, p.127).

Num primeiro momento Cravo Neto representa Exu nas fotografias de esculturas de seu pai, Mario Cravo Junior, que esculpiu vários Exus durante sua vida. A fotografia de Cravo Neto traduz a filosofia africana com relação ao mito de Exu de forma que transgride a pura representação, Exu está na ação dos personagens. Retomaremos essa questão no terceiro capítulo.

A arte afro-brasileira acontece desde seus primeiros passos através de um sistema de conexões entre modos de ver e criar europeus, todavia a arte africana modelou padrões considerados sólidos da estética do Velho mundo. Numa atitude de resistência, a arte africana foi refeita no Brasil, embora sob proibições católicas. Além de ressignificar códigos acadêmicos já estabelecidos no Brasil nos séculos de escravidão, também conservou cânones que estão presentes na atual produção de artistas populares e contemporâneos.

A arte afro-brasileira vem fermentando num processo dinâmico que fica impossível criar uma categoria definida dessa manifestação, embora para efeito didático tenhamos que designá-la como tal. Não podemos dar um sentido rígido à arte tradicional africana dos antigos iorubas. Com todo dinamismo cultural e as infinitudes de influências que recebeu, ela também se modificou e recriou-se diante do contato com outros povos em seu solo.

Desde sempre, o contato com o *outro* é constante, o que nos faz acreditar que os símbolos africanos apareçam cada vez mais na produção da arte brasileira, quer pelo contato com a simbologia tradicional das religiões, pelos cânones das máscaras, pelas vestimentas dos eguns ou pela arte contemporânea africana. O artista brasileiro, desde o início, foi capaz de perceber e apreender outras vias, que não a européia.

Contudo, Conduru afirma que:

Heterogêneas e dispersas, embora apareçam com força aqui e ali, as conexões estabelecidas com as culturas africanas e afro-brasileiras não chegam a constituir uma vertente específica, nem um conjunto imediatamente descartável na produção de arte contemporânea no Brasil. Consciente ou não, difusos territorialmente, muitas vezes pontuais, esses diálogos focam em questões étnicas, religiosas, estéticas, artísticas, sociais e políticas, delineando o campo da afro-brasilidade. O que enseja a demanda sua problematização (2007, p. 79).

A produção de Mario Cravo Neto, além de dialogar com várias categorias dessa produção afro-brasileira, vai e vem em pontos já tocados, como o sacrifício de animais no candomblé, a máscara africana, o corpo do homem negro e os mitos dos orixás. Sua fotografia não se prende à temática da religião, mas à universalidade da filosofia dos mitos. Seu Exu é o homem mensageiro de si e para si.

Se ele mantiver a cabeça alta, terá filhos que manterão a cabeça alta; Fotifo que mostra seus testículos terá filhos que mostrarão seus testículos (Provérbio africano, registrado por Pierre Verger, 2000).

## Capítulo 3 - A FOTOGRAFIA DE MARIO CRAVO NETO EM LARÓYÈ

### 3.1 - Os caminhos de Mario Cravo Neto

*Bem no princípio, durante a criação do universo, Olofim-Olodumare reuniu os sábios do Orum para que o ajudassem no surgimento da vida[...]. Quando Olofim realizou tudo o que pretendia, convocou Exu e lhe disse: Muito me ajudaste e eu bendigo teus atos por toda a eternidade. Sempre serás reconhecido, Exu, serás louvado sempre antes do começo de qualquer empreitada. (PRANDI, 2006, p. 44-45).*

As lentes de Mario Cravo Neto estão ativadas ao universalismo. Estabelecem conexões entre mundos: entre o universo religioso católico e africano, entre as manifestações no mundo da arte contemporânea e do academicismo, entre a escultura e a fotografia, entre estúdios e as ruas das grandes cidades e entre uma estética linear e também circular. As palavras de Tavares explicam a capacidade de estabelecer estas conexões, sem que uma se perca na outra:

Ele põe lado a lado amostras do culto africano e elementos europeus que, em vez de contradizer a tendência africana, nela se integram e ajudam a explicar a alquimia negra, porque no mais profundo do fundo eles expressam o mesmo processo. Este é importante traço no discurso de Mariozinho, mirar as semelhanças, os pontos de contato e não configurar um *apartheid* artístico. Ele elabora sua linguagem com plena consciência de que nos subjazem, a todos os seres humanos, os mesmos arquétipos. Basicamente, a diferença está na linguagem: a

arte é única, mas se expressa por meio de mecanismos e vocabulários distintos (TAVARES, 2004, p.11).

O trabalho de Mario Cravo Neto resulta de combinações e pluralidade de formas de pensamento. Atua na interseção do traçado de várias linhas que apontam em diversas direções, hora circulares, hora retas e hora em formas de espirais, de acordo com a filosofia iorubá. Seu trabalho está conectado a uma linguagem que é ao mesmo tempo brasileira e universal.

Tavares considera que por ser uma pessoa de dentro do candomblé, Cravo Neto tem:

(...) o olho aguçado que, ao captar o exterior, pode fazer uma leitura profunda do tema, pode dar uma interpretação tanto mais verdadeira quanto menos lógica, enxergando na aparência efêmera dos rituais uma permanência intrínseca, que a magia da fotografia revela (TAVARES, 2004, p.11).

Neste sentido procuramos perceber a tênue linha que liga a fotografia deste artista no livro *Laróyè* (2000) com uma filosofia africana do mensageiro Exu.

No livro, Exu está representado de forma sutil nas cores, nas sombras, nos portais, nas ruas e nos mercados. Os personagens “são brincalhões como *Èsù*, inclinados a perdoar, senão esquecer, arrogantes, zangados, raivosos, quentes, às vezes o júbilo de imortalidade brilhando em seus olhos” (LEFFINGWELL, 2000, s/p.).<sup>29</sup>

Atemo-nos neste trabalho principalmente aos aspectos de Exu de acordo com a filosofia do candomblé. Cravo Neto se aproxima da fotografia etnográfica, porém poética de Pierre Verger; seus personagens são anônimos, representam atitude e movimento.

---

<sup>29</sup> A citação de Edward Leffingwell foi retirada do prefácio de *Laróyè* (2000). O livro não possui numeração de página.

Verger tornou-se Babalaô em 1951 e passou a realizar freqüentes viagens à África, percebendo grandes semelhanças com o Brasil, principalmente o Benin. Catalogou as tradições orais da religiosidade africana o que lhe permitiu realizar fotografias documentais das manifestações culturais e religiosas do negro na Bahia. Verger direciona sua câmera para o cotidiano da Bahia a fim de captar principalmente emoção nos fotografados (FERNANDES JUNIOR, 2003).

O registro da dignidade do povo e das suas manifestações foi o grande desafio de Pierre Fatumbi Verger, que soube, como ninguém, mostrar que a fotografia não é a demonstração do óbvio, mas da emoção e da revelação do outro (FERNANDES JUNIOR, 2003, p.151).

Admirador do trabalho de Verger, Cravo Neto em seu trabalho fotográfico demonstra conhecimento da cultura africana e da mitologia da religião afro-brasileira. Percebemos a proximidade de Verger e Cravo Neto na forma de revelar o outro, no cotidiano das ruas de Salvador e na religiosidade, que são pontos fundamentais na construção da série de fotografias de *Laróyè*. Neste sentido, podemos afirmar que tudo isso conjugado a um direcionamento puramente artístico constitui a obra de Cravo Neto.

*Laróyè* é um livro de fotografias que além de ser uma oferenda a Exu é também um livro de narrativas visuais que falam das peripécias de Exu no campo da não linearidade. Exu atua no campo da circularidade de acordo com a filosofia religiosa africana, suas características aparecem na sutileza das cenas fotografadas.

O foco da fotografia não é central. As imagens vão e vêm acionadas pelos mitos dos orixás. É como se os deuses estivessem com suas miradas ativas em várias direções, mostrando que estão observando os universos paralelos da religiosidade

iorubá. A câmera simula olhares que partem do mundo sobrenatural e do mundo dos homens e a atmosfera da filosofia africana se materializa em cada detalhe da fotografia.

Para Mario Cravo Junior, pai de Cravo Neto, “num caleidoscópio supra-racial, a Bahia transpira o mistério das culturas, a sensualidade e o delírio de todos os povos, a bacia onde a África lava suas vestes” (2004, p.15).

As narrativas em *Laróyè* são ambientadas pela cidade de Salvador (BA) durante os anos de 1977 a 1999. Na perspectiva de Mario Cravo Neto, os orixás estão presentes no cotidiano das pessoas, não como seres espirituais, mas na cidade, ou no mar, nas cenas que constituem a vida de cada um. Para Leffingwell,

Às vezes chamada de "Roma Negra", Salvador é hoje uma das grandes regiões urbanas do Brasil, mas também uma das mais pobres. É ainda a terra do candomblé, prática religiosa da diáspora africana no Brasil e a mais pura fonte da cultura *Yorùbá* nas Américas. As divindades do candomblé são os *Òrìsà*, deuses poderosos que protegem e guiam, concedem favores, entram nos corpos dos iniciados em transe, impondo visões e falando através deles. A Bahia é também o lugar de observâncias sincréticas, que paralelas unem o poder e os atributos dos *òrìsà* aos dos santos de Roma. Seus praticantes se dizem visitados por ancestrais divinizados, às vezes falando com a voz do *òrìsà Èsù* - o mensageiro entre homens e deuses e os deuses entre si. (2000, s/p).

Em Salvador há um conjunto de crenças que se misturam constantemente às ações rotineiras da população. No trabalho de Cravo Neto, a referência ao candomblé é ressaltada e o fotógrafo realiza seu trabalho do ponto de vista de quem observa e é observado, ou seja, percebe os mitos nas cenas que fotografa e em si mesmo. Nas ruas

de Salvador, ele presta atenção aos movimentos que acionam a figura do interlocutor Exu. “Ele caminha movendo-se com altivez”.<sup>30</sup> (VERGER, 2000, p.130).

A fotografia é um ato do grande teatro que é Salvador, causando-nos a impressão que cada detalhe das roupas, dos adereços fora esboçado antes da apresentação fotográfica. As ruas, o mercado, as igrejas parecem projetadas como cenários. A dança e os movimentos das pessoas nos dão a impressão de uma coreografia ensaiada.

### **3.2 - Mario Cravo Neto no contexto da fotografia brasileira**

Desde o final do século XIX a fotografia vem sendo utilizada no Brasil, primeiramente como registro da paisagem física e humana brasileira, e também como aparato tecnológico para criação de artistas. De certa forma desde sua invenção serviu como elemento para protagonizar diálogos entre culturas e entre personagens. Fotógrafo e fotografado têm na fotografia um instrumento para o autoconhecimento e para conhecer o “outro” (CHIARELLI, 2002).

Artistas fotógrafos brasileiros voltaram suas lentes no sentido de ressaltar características da identidade brasileira, mesmo que inicialmente este tipo de fotografia insira diálogos, paradoxalmente criando abismos na compreensão do “outro”. A idéia de exótico na identificação com alguns grupos, como negros e indígenas, é freqüente na manifestação de olhares de fotógrafos e de quem vê essas fotografias.

Os desenhos, gravuras e aquarelas da paisagem brasileira de artistas do século XIX conectados às ideologias eurocêntricas e positivistas deixam um legado na forma de representar o “outro”. A fotografia em seu período inicial é dotada de um

---

<sup>30</sup> Extraído de oriki e cantigas e citados por Verger (2000, p.130-131). São provérbios, frases sentenciosas, dadas a inúmeras interpretações.

estranhamento demonizador das diferenças, que apresentou o universo brasileiro no exterior por suas lentes desfocadas.

Múltiplos olhares na experiência fotográfica se entrecruzam, resultam desde o período pós-modernista no Brasil até a contemporaneidade em uma diversidade artística através da técnica da fotografia. A câmera se torna íntima de técnicas e pensamentos que tratam das visualidades e do campo do sensível.

No campo da arte, estas representações vão perdendo gradativamente a carga de estranheza para resultar em ressignificações esteticamente capazes de ir além da retratação do óbvio e solicitar para si a emoção e a dramaticidade das poéticas visuais. Com o manuseio tecnológico cada vez mais fluente estas manifestações surgem através da fotografia, das instalações, dos vídeos-instalação e do cinema.

A fotografia brasileira cria autonomia e autoridade na atualidade para se representar com identidade própria no âmbito das artes. Segundo Fernandes Junior:

Longe de ser o espelho do social, que reflete apenas um paradigma de veracidade, ela amplia consideravelmente o processo criativo das artes visuais, proporcionando novos olhares, que desencadeiam novas direções cognitivas e artísticas, surpreendendo os historiadores, pesquisadores, curadores e críticos. A fotografia brasileira vem se destacando no universo da arte contemporânea, pela libertação que a somatória de diversos procedimentos – que garantem o fazer e uma experiência artística diferenciada dos automatismos visuais generalizados – possibilita, já que quando articulados criativamente, como nós os fazemos, aponta para um inesgotável repertório de combinações que torna ainda mais ameaçadora (2003, p.137).

Surgindo como fotógrafo nos anos oitenta, Mario Cravo Neto, que até hoje desenvolve suas atividades artísticas dentro e fora do Brasil, é um dos “artistas

responsáveis pela consagração da fotografia brasileira no panorama internacional, com independência política no fotojornalismo e singularidade na reconstrução do olhar e da imagem brasileira” (FERNANDES JUNIOR, 2003, p.140).

Aspectos herdados da visão de um Brasil exótico no exterior perdem sua força no âmbito internacional através de representações questionadoras da arte contemporânea.

Para Chiarelli, “a fotografia brasileira nos anos 90 atingiu sua ‘maioridade’ internacional, sobretudo com a visibilidade que as obras de Rosângela Rennó, Mario Cravo Neto e Sebastião Salgado alcançaram a Europa e na América do Norte” (2002, p.141).

Questionadora, a fotografia contemporânea se liberta do peso da “veracidade”, que, segundo Fernandes Junior, busca “sempre o ponto de tensão entre o sensível, o dramático e o experimental” (2003, p.181).

Longe de uma pretensão antropológica e etnográfica, a fotografia de Mario Cravo Neto faz parte do universo das poéticas visuais. Os objetos e o ambiente fotografado são recriados no instante do *click* fotográfico. Há uma “encenação” que assim como no teatro, ensaiado antes da apresentação, conta também com improvisações momentâneas enriquecedoras do trabalho.

Segundo Chiarelli, Mario Cravo Neto “reivindica para si a qualidade da ‘foto de autor’, uma vez que suas imagens de modelos, quase sempre negros em poses hieráticas, configuram uma interpretação pessoal dos mitos afro-brasileiros” (2002, p.141).

O desenho e a escultura deram para Mario Cravo Neto uma espécie de assinatura levada a cabo na fotografia. Seus estudos fora do Brasil, principalmente na Alemanha e em Nova York entre os anos de 1964 e 1970, deram suporte para uma arte

mais universalista, contudo não perde a ligação com a cultura e a religiosidade afro-baiana. Nesse sentido, “é o fotógrafo mais reconhecido no circuito internacional de galerias e museus” (Junior, 2003, p. 215). Sendo citado no *Dictionnaire des Photographes*, de Carole Naggar, Editions du Seuil, França, e na *Encyclopédie Internationale des Photographes 1839 – 1983*, Editions Camera Obscura, Suíça.

Na parceria realizada entre pai e filho, esculturas de Mario Cravo Junior (Figs. 70, 71 e 75) e fotografia de Mario Cravo Neto no livro *Cravo*, de 1983, podemos perceber as questões da cultura afro-brasileira nas esculturas e o quanto a concepção escultórica é forte no trabalho fotográfico de Cravo Neto.

Cravo Neto nasceu e cresceu num ambiente onde se pensava a cultura africana na arte. No ateliê de seu pai, foi possível a proximidade com trabalhos de Agnaldo dos Santos, Carybé, Rubem Valentim e Mestre Didi. Artistas que têm seus trabalhos impregnados de africanidade.

A viagem pelo rio Solimões na Amazônia, em 1990, a ida a Angola em 1991, e o sertão baiano, marcaram a produção de Cravo Neto. Seguramente o envolvimento com o candomblé - religião à qual se dedica em registrar por muitos anos, utilizando fotografias, instalações e vídeos – o direcionaram para uma releitura dos rituais, não perdendo de vista a experiência com desenhos e esculturas (CRAVO NETO, 2000 e 2004; FERNANDES JUNIOR, 2003 e CHIARELLI, 2002).

A ligação com a escultura, a pintura e o desenho delegou à produção de Cravo Neto a condição de obra de arte, de uma fotografia autoral, distante da idéia de ser seu trabalho apenas registro fotográfico da religião. Para Chiarelli:

Talvez o exemplo mais visível dessa condição da ‘fotografia de autor’ brasileira seja a própria obra de Mário Cravo Neto, sobretudo em seus ensaios onde reconstrói os mitos afro-brasileiros dentro de uma

dimensão que não apenas os documenta, mas que amplia o seu potencial de subjetividade e significação (2002, p.148).

A dimensão sensível das visualidades contemporâneas na obra de Cravo Neto atravessa fronteiras da fotografia representativa para sublimar questões que são próprias de qualquer homem ou mulher, por isso consideramos o tom universalizado emprestados da mitologia para analisar a obra do artista em *Laróyé*.

### **3.3 - Representações de Exu**

No trabalho de Mario Cravo Neto o observador é sempre tomado por uma atmosfera de incômodo que nos insulta, seja na forma como algumas imagens saltam em nossa direção ou na maneira como se revestem de mistério e até mesmo se revelando em sua intimidade. Os personagens são protagonistas de narrativas mitológicas que se mostram através de momentos de excitação, prazer e contemplação.

Segundo Tavares, quando Cravo Neto lida com a realidade cotidiana:

(...) pode-se notar facilmente a intenção de transgredir o código convencional, o novo ângulo ou ângulos que ele focaliza para capturar o fugaz, no processo de congelar o tempo que é a fotografia. É quando o mágico transforma a realidade em magia, no que podemos chamar de procedimento alquímico, metamorfose que ocorre claramente quando o alvo do fotógrafo é o mundo móvel do Candomblé (2004, p.10).

O fotógrafo concentra-se em visualizar a “delicadeza dos fragmentos do corpo e nos elementos que eles sustentam, os quais, iluminados, conferem à imagem um ar ritualístico” (FERNANDES JUNIOR, 2003, p.171). A atitude é comparada ao transe que no momento fotográfico transforma pessoas envolvidas.

Novas identidades afloram no diálogo imagético. Personagens se misturam. Perambulam entre o profano e o sagrado. Segundo Fernandes Junior, os personagens de Cravo Neto,

(...) são expostos nas baixas luzes, no enquadramento fechado e foco crítico, elementos que pontuam e caracterizam sua sintaxe. Demonstram ainda, quase sempre, a existência de uma intimidade, que mantém o mistério e a força interior dos retratados. Cravo Neto acredita que todo trabalho criativo tem um fundo místico, ou seja, uma relação do homem com o desconhecido, com o imponderável. Com admirável capacidade de produção, ele nos permite transitar por entre o imaginário sagrado e profano, e esquecer do abismo que nos separa da idéia conceitual do “real” (2003, p.171).

No trabalho em preto e branco de *The Eternal Now*<sup>31</sup> de 2002, o artista através das fotografias de estúdio realiza uma espécie de sincretismo, onde se apropria de objetos inanimados para fundi-los aos corpos em atitude de exaltação. Neste trabalho o fotógrafo cita Exu em vários momentos (Figs. 138 a 139).

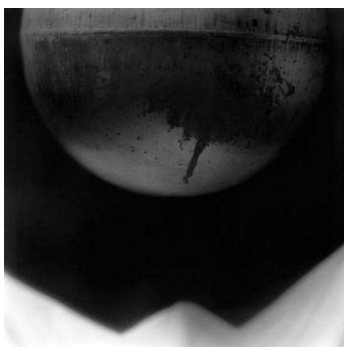


Fig. 138 - *Esu Maragbo Covered*, fotografia, 1999  
- *The Eternal Now*, Cravo Neto (2002).



Fig. 139 - *Esu Maragbo Uncovered*, fotografia, 1999  
- *The Eternal Now*, Cravo Neto (2002).

---

<sup>31</sup> Todas as imagens do livro *The Eternal Now*, Cravo Neto (2002), estão disponíveis no site do artista: [www.cravoneto.com.br](http://www.cravoneto.com.br).



Fig. 140 - *Dialogue Wit Esu*, fotografia, 1985 - *The Eternal Now*, Cravo Neto (2002).



Fig. 141 - *Carlinhos Brawn As Exu*, fotografia, 1996 - *The Eternal Now*, Mario Cravo Neto (2002).

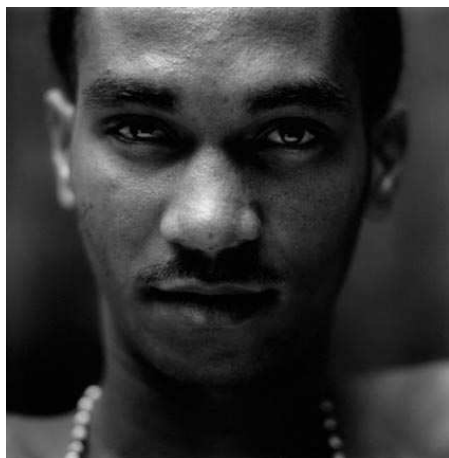


Fig. 142 - *Esubiy II*, fotografia, 1999 - *The Eternal Now*, Cravo Neto (2002).



Fig.143 - *Lukas Dialog With Exu*, fotografia, 1999  
- *The Eternal Now*, Cravo Neto (2002).



Fig.144 - *Exus Escondidos, Exus Encostados*,  
fotografia, 1994 - *The Eternal Now*, Cravo Neto  
(2002).

A interação de Cravo Neto entre objetos e personagens fotografados em preto e branco vieram do período que produziu escultura vivas, através do “processo de ‘terrarium’ que desenvolve o crescimento de plantas vivas em ambientes fechados”. Trabalho que expôs na XI Bienal Internacional de São Paulo (CRAVO NETO, 2000, s/p).

A apropriação de objetos, plantas, tecidos, possibilitou imagens quase escultóricas na fotografia, as quais não dissociam personagens de objetos (Figs. 145 a 150).



Fig. 145 – *Esu Margbo*, fotografia, 1999 - *The Eternal Now*, Cravo Neto (2002).



Fig.146 – *Torso com malha*, fotografia, 1985 - *The Eternal Now*, Cravo Neto (2002).

São peixes, aves, cães, bodes e plantas, que combinados com pessoas se consolidam numa única imagem. Na fotografia estes corpos se conectam também com chifres, objetos de metal, lâminas, facas, linhas, tecidos e pedras, criando, assim, um diálogo entre homem e objeto.



Fig. 147 – *Homem com objeto*, fotografia, 1994 - *The Eternal Now*, Cravo Neto (2002).



Fig. 148 – *The house of mants*, fotografia, 1988 - *The Eternal Now*, Cravo Neto (2002).

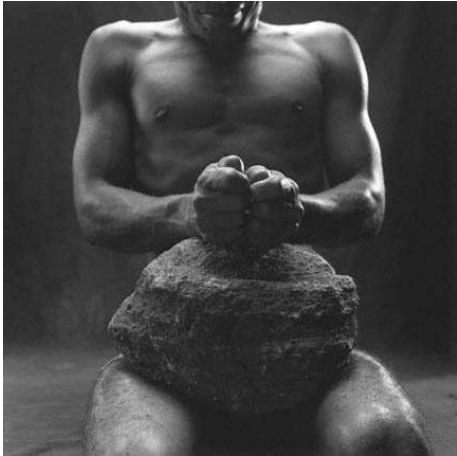


Fig. 149 – *Escriba*, fotografia, 1990 - *The Eternal Now*, Cravo Neto (2002).



Fig. 150 – *Valerianoa*, fotografia, 1986 - *The Eternal Now*, Cravo Neto (2002).

As fotografias deste período provocam um sentimento medievalesco de mistério, denotando as misturas entre cultura portuguesa e africana. Os mitos do candomblé e do cristianismo estão entrelaçados na atitude teatral dos personagens, que por sua vez, são representados como na fotografia de uma escultura.

Refere-se às máscaras africanas em *África III*, de 1991, e também em fotografias de homens que substituem seus rostos por desenho, por animais, por objetos e por esculturas (Figs. 151 a 154). As cabeças se ressignificam no *ori* do candomblé. Punhais apontam para o sacrifício (Fig. 155).



Fig. 151 – *África III*, fotografia, fotografia, 1991 - *The Eternal Now*, Cravo Neto (2002).



Fig. 152 – *Christian with Ramiros universe*, fotografia, 1999 - *The Eternal Now*, Cravo Neto (2002).



Fig. 153 – *Mask with fish*, fotografia, 1992 - *The Eternal Now*, Cravo Neto (2002).



Fig. 154 – *Man with bird tears*, fotografia, 1992 - *The Eternal Now*, Cravo Neto (2002).

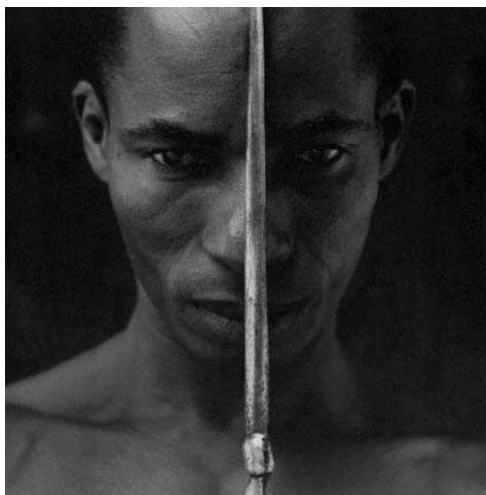


Fig. 155 – *Sacrifice V*, fotografia, 1989 - *The Eternal Now*, Cravo Neto (2002).

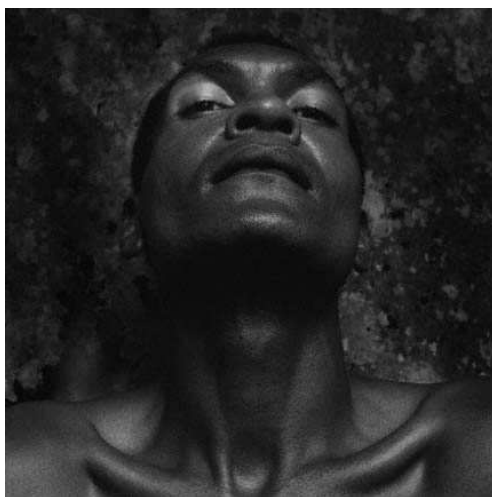


Fig. 156 – *Satiro*, fotografia, 1987 - *The Eternal Now*, Cravo Neto (2002).

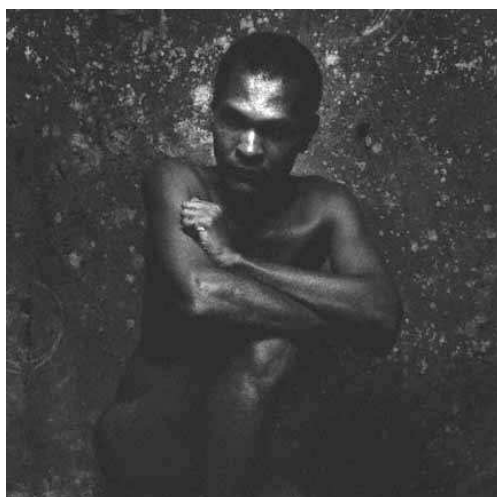


Fig. 157 – *Satiro I*, fotografia, 1987 - *The Eternal Now*, Cravo Neto (2002).

O artista busca no mundo imaginário do ocidente a figura dos sátiros (Figs. 156 e 157). As clássicas imagens de Pan e dos sátiros foram inspiradoras das representações do diabo desde a Idade Média ocidental. Cravo Neto ironiza a idéia de representação do mal.

Chifres de animais, falos à vista e um homem coberto por um bode brincam com a dualidade desses ícones. Representam dois extremos. Para o candomblé, estão ligados à figura do mensageiro; para o cristianismo, são sinais da presença do Diabo (Figs 158 a 160).



Fig. 158 – *Satyr and the He\_Goat*. Marble from Herculaneum, before 79 BC. Néret (2003).



Fig. 159 – *The Demon's Favourite*,. Engraving from the dictionnaire Infernal by collin de Plancy, before 1863. Néret (2003).



Fig. 160 – *Manto de Exu*, fotografia (s/data) - *The Eternal Now*, Cravo Neto (2002).

As imagens da estatuária da umbanda na fotografia de um Exu mulher rodeada por contas vermelhas (Fig. 161). Nas fotografias da série do livro *Salvador*<sup>32</sup>, publicado em 1999, outros exus característicos de lojas especializadas em produtos religiosos estão presentes, como na fotografia em que estão envolvidos num plástico transparente (Fig. 162).



Fig. 161 – *Sem título*, fotografia (s/data) - *Salvador*, Cravo Neto. (1999).



Fig. 162 – *Sem título*, fotografia (s/data) - *Salvador*, Cravo Neto. (1999).

---

<sup>32</sup> Todas as imagens do livro *Salvador*, Cravo Neto (1999), estão disponíveis no site do artista: [www.cravoneto.com.br](http://www.cravoneto.com.br).

Em *Laróyè* há um painel de cerâmica em que o detalhe da mão negra está posta sobre imagens de demônios medievalescos possuidores de chifres, rabos e asas (Fig. 163).



Fig. 163 – *Sem título*, fotografia (s/data) - *Laróyè*, Cravo Neto (2000).

Na série *Salvador*, de 1999, estas imagens também estão presentes, como na fotografia de uma cerâmica em que está impressa a imagem de um sátiro que atazana uma mulher puxando seu cabelo e levando-a para um lugar onde o fogo impera, sugerindo que ela está sendo levada à força para o inferno (Fig.164). Esta imagem se assemelha à figura do sátiro do século XVI (Fig. 165). Na página ao lado, a fotografia de um homem de capa preta sugere um Diabo tenebroso e sedutor, que porta uma capa preta. A figura sombria equipara-se ao Diabo das descrições medievais que até hoje conhecemos como “o homem da capa preta” (Fig. 166).



Fig. 164 – *Sem título*, fotografia (s/data) - Salvador, Cravo Neto (1999).

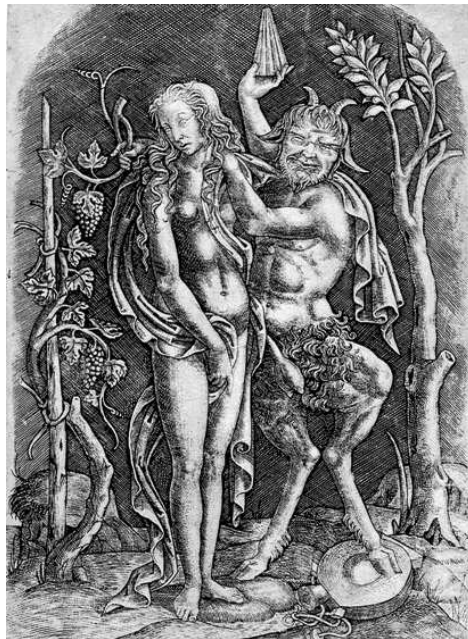


Fig. 165 - *Satyr and Bacchante*, Italian engraving, 16thc. Néret (2003).



Fig. 166 – *Sem título*, fotografia (s/data) - Salvador, Cravo Neto (1999).

O deus Pan e os sátiros são representados como seres meio homem e meio bode: com chifres, orelhas pontiagudas e pés de bode. São também lascivos e debochados. São figurados, algumas vezes, levando tridente e acompanhados de um bode já metamorfoseado em Diabo medieval (NOGUEIRA, 2000).

Em *The Eternal Now* o bode, os chifres apontam para a figura de Exu, mas não deixam a idéia de bipolaridade cristã sobressaltar-se à cosmogonia dos orixás. Nas fotografias o que existe é a atitude encenada das características dos deuses africanos num constante rebater de olhares sobre a diversidade cultural européia e africana.

As referências a Exu são constantes em toda obra de Mario Cravo Neto. Em *Laróyè*, principal objeto de nosso estudo, a presença do deus das encruzilhadas é significativa em cada detalhe. Ele trata da representação de Exu em todo contexto da

fotografia. Cravo Neto deixa o estúdio em busca do acaso e vê a presença do deus a céu aberto.

O fotógrafo adquiriu, também, esta relação com a representação de Exu através do trabalho de seu pai que esculpiu Exu de variadas formas e técnicas. E como Exu é o principal ponto de convergência do candomblé, está sempre esboçado nas cenas de sacrifícios e rituais e principalmente nos personagens fotografados.

Por isso buscamos perceber alguns pontos que estabelecem intercomunicações entre a estética contemporânea de Cravo Neto e os cultos afro-brasileiros, especificamente quando a iconografia de Exu prevalece mais forte do que outras referências. Isso fez com que apontássemos vários momentos na obra de Cravo Neto, pois Exu o acompanha desde muito cedo em suas produções.

Cravo Neto incorpora o sincretismo na fotografia de estúdio assim como nas fotografias das ruas de Salvador em *Laróyè*. Sempre proporcionando diálogos entre a iconografia católica e africana, ele se posiciona como um dos personagens no ato da fotografia e faz parte do ambiente afro-brasileiro, da “encenação” nas ruas de Salvador. Realiza a conexão entre os universos paralelos dos deuses e dos homens, onde Exu está presente para estabelecer a intercomunicação entre os mundos possíveis da cultura e da religião.

### **3.4 – O primeiro a ser saudado**

O livro *Laróyè* tem o design gráfico minuciosamente planejado pelo autor, impresso em papel couché fosco BVS Scheufelen 200grs, na dimensão de 35,5cm de largura por 24 cm de altura. A tiragem é de 2000 exemplares pela Editora Áries no ano 2000 (Fig. 167). Como observa Camargo,

A transparência do acetato veste as entranhas das 160 páginas. Sobre ela, apenas a palavra iorubá Laróyè, grafada em dourado. Nas duas páginas seguintes, um vermelho corre vivo. Uma página mais e descobrimos que o livro é dedicado a Exu Maragbó (2008, p.3).

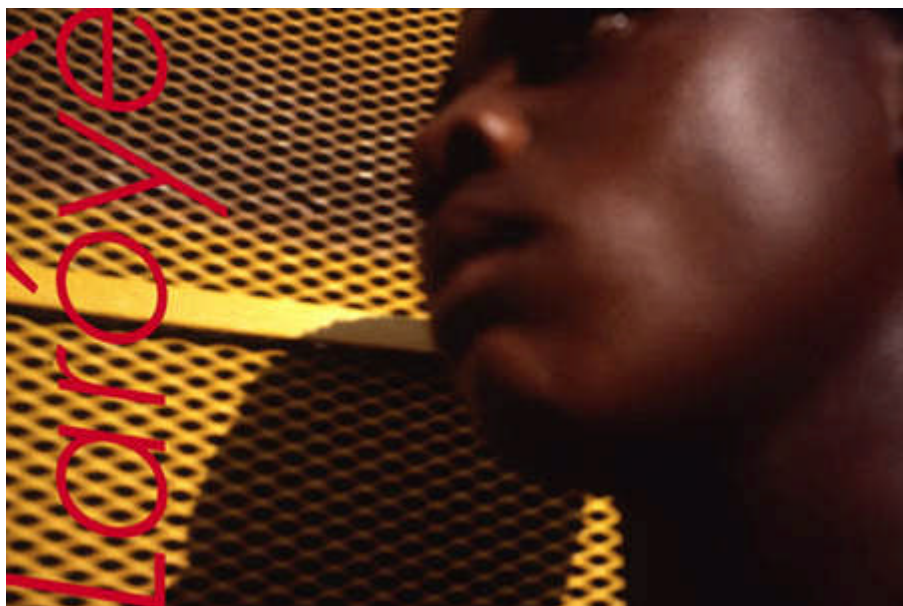


Fig. 167 – Capa do livro *Laróyè* - Cravo Neto, (2000).

Na dedicatória, *A Èsù Maragbó*, Cravo Neto saúda Exu. No texto de apresentação do livro, Leffingwell escreve sobre a importância do deus para a filosofia africana:

O mais humano dos *òrìsà*, *Èsù* é filho de *Yemoja*, Mãe das Águas, elemento importante nesta estória. Esses deuses que andam entre nós parecem incestuosos, às vezes são estranhamente assexuados. As estórias de nascimento, morte, vida, bem como seus atributos, são complexas em sua fonte (2000, s/p).

Segundo Leffingwell, como baiano, Cravo Neto pode viver envolvido “por uma serpente multicolorida num infundável círculo ao redor da terra para não deixá-la despedaçar-se” (LEFFINGWELL, 2000, s/p). Nestas palavras existe a relação com a serpente que engole o próprio rabo, figura que representa a filosofia circular africana ou com o arco-íris (Fig. 168). O livro está relacionado a uma narrativa de vida e morte da mitologia africana, onde tudo está ligado entre si; o artista encontra Exu em cada coisa ou ser fotografado e o livro é uma oferenda a Exu.



Fig. 168 – *Sem título*, fotografia (s/data) - Laróyè, Cravo Neto (2002).

Vários autores e artistas envolvidos com a cultura afro-brasileira dedicam, primeiramente, capítulos de seus livros, obras de arte a Exu. Autores como Pierre Verger, Roger Batide, Juana Elbein dos Santos, Edison Carneiro, Reginaldo Prandi, Raul Lody e Alexandre Salles, dedicaram em vários de seus estudos sobre a religiosidade africana, capítulos introdutórios, analisando a importância de Exu para toda cultura africana iorubá e afro-brasileira.

Segundo vários desses estudos, Exu é primordial. Sem ele o pensamento africano não teria razão de ser, pois ele é o princípio estruturante da cultura dos orixás, justamente por ser o mais humano dos deuses africanos. Nas construções imagéticas ocorre também a necessidade de se pensar em primeiro lugar a figura de Exu, seja de forma abstrata como na arte de Emanuel Araújo, Ronaldo Rêgo ou figurativa, como nos trabalhos de Cravo Júnior, Agnaldo dos Santos e Carybé. E também em representações que deixam subentendidos em fragmentos da imagem, como na fotografia de Cravo Neto.

Além de ser uma espécie de saudação, entender primeiro a mitologia e a imagética que envolve os mitos de Exu é o começo para a compreensão da filosofia que a cultura africana abarca e também como esta se relaciona com outras formas de pensamento filosóficas e religiosas.

Segundo Carneiro,

Todos os deuses têm saudações especiais, conhecidas de todos os aderentes dos candomblés. A de Oxalá é Êxê-ê babá (Ôxalufã) e ep, babá (Oxódinhâ ou Oxaguinhâ [...]) A saudação de Êxu é Larôîê. Estas exclamações animam os deuses durante as cerimônias, dando maior vigor e interesse à música e à dança (CARNEIRO, 2002, p.85).

A filosofia ioruba está sempre estabelecendo vínculos com a matemática e com a geometria. O pensamento abstrato com relação ao universo nos faz relacionar a cosmologia africana ao sistema binário, responsável por todo sistema de rede. Exu é um intercomunicador que estabelece redes de comunicação, sendo o

(...) princípio estruturante do universo. No pensamento religioso africano, Exu está relacionado ao número 1 (um), ou seja, o acréscimo

que propicia a continuidade e a dinâmica dos fenômenos (TRINDADE, 2006, p.26).

Exu está relacionado ao princípio e também ao infinito, realizando as combinações numéricas para que tudo se desenvolva, por isso é associado ao movimento e ao dinamismo, como nos sistemas interativos de redes de computadores.

Exu é sempre o primeiro a ser saudado para não atrapalhar o culto ou para estabelecer diálogo entre os deuses e os homens. É também o primeiro a comer. Nos mitos é sempre o primeiro em tudo.

Conta o mito que “*Exu ajuda Olofin na criação do mundo*” e por essa dedicação *Olofin*<sup>33</sup> o escolhe para ser sempre o primeiro, em qualquer situação (Prandi, 2001, p.44).

Em outra história, “*Exu come tudo e ganha o privilégio de comer primeiro*”, pois tinha uma fome voraz e saiu pelo mundo comendo tudo que encontrava pela frente, sem deixar nada para ninguém. As pessoas começaram a morrer de fome, o que fez *Orunmilá* entender que deveria servi-lo em primeiro lugar:

Doravante, para que Exu não provoque mais catástrofes,  
Deverão em primeiro lugar servir comida a ele’.  
Para haver paz e tranqüilidade entre os homens,  
É preciso dar de comer a Exu,  
Em primeiro lugar (PRANDI, 2001, p. 46).

No mito designado “*Eleguá ganha a primazia nas oferendas*”, *Olofin* estava doente e Exu lhe fez uma visita para curá-lo com suas ervas. Como *Olofin* ficou muito grato e sabia que Exu estava passando por dificuldades, pediu para que ele escolhesse o

---

<sup>33</sup> De acordo com Prandi (2001), *Olofin (Olofin)* ou *Olófin* é a denominação pela qual o Deus supremo (Olodumaré, Olorum) é, também, chamado em Cuba.

que queria ganhar. Ele pediu que daí para frente gostaria de receber as oferendas em primeiro lugar ( PRANDI, 2001, p.53).

Em “*Exu vinga-se e exige o privilégio das primeiras homenagens*”, depois de causar muita confusão, Exu foi exilado de seu país. Porém, resolveu voltar às escondidas para se vingar. Um dia grudou todos os babalaôs<sup>34</sup> nas cadeiras onde estavam sentados. Ninguém conseguia se levantar. Então um deles resolveu que sempre, antes de qualquer empreitada, deveriam dar atenção em primeiro lugar a Exu e disse aos demais: “que o primeiro fosse para acalmar Exu” (PRANDI, 2006, p.82-3).

*Laróyé* não tem numerações nas páginas, mas qualquer uma das páginas de fotografias possui nos detalhes, ou mesmo no todo, narrativas mitológicas de Exu. O vermelho no livro se destaca por ser a cor de Exu. Ele está no azul do céu e do mar, nos muros e portas, na sonolência dos personagens ou na ação dos mesmos. Os personagens deste livro são exibidos em sua negritude. Seus atributos físicos e sexuais são destacados com orgulho. Exu é homem, é menino ou mulher.

### 3.5 – *Laróyé* e o mito do mensageiro ambivalente

*Exu*

*Não sou preto, branco ou vermelho,  
tenho as cores e formas que quiser.  
não sou diabo nem santo, sou exu!  
mando e desmando,  
traço e risco  
faço e desfaço.  
estou e não vou  
tiro e não dou.  
sou exu.*

---

<sup>34</sup> *Babalaô* é o sacerdote do oráculo, o adivinho. Prandi (2001).

*passo e cruço  
traço, misturo e arrasto o pé  
sou reboição e alegria  
rodo, tiro e boto,  
jogo e faço fé.  
sou nuvem, vento e poeira  
quando quero, homem e mulher  
sou das praias, e da maré.  
ocupo todos os cantos.  
sou menino, avô, maluco até  
posso ser João, maria ou José  
sou o ponto do cruzamento.  
durmo acordado e ronco falando  
corro, grito e pulo  
faço filho assobiando  
sou argamassa  
de sonho, carne e areia.  
sou a gente sem bandeira,  
o espeto meu bastão.  
o assento? o vento! . .  
sou do mundo, nem do campo  
nem da cidade,  
não tenho idade.  
recebo e respondo pelas pontas,  
pelos chifres da nação  
sou exu.  
sou agito, vida, ação  
sou os cornos da lua nova  
a barriga da rua cheia! . . .  
quer mais? não dou,  
não tou mais aqui.<sup>35</sup>*

(CRAVO JUNIOR, 1993)

---

<sup>35</sup> *Exu* é a poesia escrita por Mario Cravo Junior, pai de Mario Cravo Neto, para Jorge Amado em 1993. No final do livro *Laróyè* esta poesia é apresentada por Cravo Neto.

Exu é um personagem da cultura afro-brasileira que tem a capacidade de experimentar ao mesmo tempo sentimentos opostos da condição humana. Na concepção cristã a ambivalência na experimentação de bem e mal não são possíveis na figura de Deus. Como o homem é concebido como sua imagem e semelhança Deus, para merecer o Reino dos Céus deve buscar em toda sua vida se aproximar da figura onipotente do senhor supremo da religião, representado pela trindade espiritual: Pai, Filho e Espírito Santo.

Na cultura afro-brasileira existe um eixo de tensão entre as duas concepções do ser humano. Na origem africana, os deuses, dentre eles Exu, se aproximam da humanidade de cada pessoa justamente por serem ambivalentes. No catolicismo, o homem deve ser o mais semelhante possível a Deus em sua santidade, representado pelo bem.

No trabalho de Cravo Neto o aspecto múltiplo de Exu torna possível a aproximação dos deuses aos homens, pois a África religiosa se constitui nas diferenças e em aspectos contraditórios de cada ser. No entanto, o fotógrafo aproxima a imagética católica e afro-brasileira e cria uma conversa entre os dois segmentos religiosos. Como nas imagens no interior da igreja, que mostram anjos católicos (Figs. 169 e 170). Não sabemos quem é o autor das esculturas, porém seguem padrões escultóricos parecidos com o trabalho de Aleijadinho e de Mestre Valentim do século XVIII<sup>36</sup>. Em outra foto, um homem negro com a mão na cabeça e o torso nu, contempla a estátua de um santo que por sua vez volta-se para o céu, como numa contemplação a Deus.

---

<sup>36</sup> Veja no Capítulo 2 (Fig. 37 e 38).



Fig. 169 – *Sem título*, fotografia (s/data) - Laróyè, Cravo Neto (2000).



Fig. 170 - *Sem título*, fotografia (s/data) - Laróyè, Cravo Neto (2000).

Em *Laróyè*, podemos ver pelas lentes de Cravo Neto a relação que a cidade tem com as Igrejas e santos católicos. A impressão é que os orixás transitam livremente por estas igrejas, são amigos.

Em alguns momentos os orixás se confundem com os santos ou se passam por eles no ambiente do interior da igreja e de seus arredores. Nas palavras de Leffingwell está definida a atmosfera desse ambiente para Cravo Neto: “A geometria da arquitetura acidental. Uma igreja colonial, meninos que brincam. Os santuários de Roma, alguém vigilante, seu cabelo uma coroa de espinhos” (2000, s/p).

Atento à mítica religiosa, principalmente a dos orixás, Cravo Neto se envolve com a narrativa dos deuses no ato da fotografia e encontra os seres mitológicos transfigurados nas pessoas, animais e coisas. Tem na natureza e na cidade a visualidade que necessita para subjetivamente apresentar-nos a religiosidade afro-brasileira. Conforme Camargo,

Embora não faça referências diretas à prática religiosa, o fotógrafo constrói imageticamente a figura de Exu. Segundo os mitos compilados por Prandi, sem Exu orixás e humanos não podem se comunicar. Assim todos devem obrigações a ele que, indistintamente, se diverte com todos e para todos trabalha. Costuma causar confusão, pois inverte a ordem do mundo (2008, p.2).

Em uma única frase no começo do livro, no meio de uma página branca está escrito: “Èsù é o companheiro oculto das pessoas”. Cravo Neto, com esta frase, remete-nos à dialética de Exu, que representa todo sistema filosófico africano.

Paradoxalmente, podemos considerar, de acordo com Passos (2003), que a figura que mais representa o desvirtuamento desse sistema filosófico africano no confronto religioso também é Exu. Este processo de desvirtuamento se dá graças à demonização pelo imaginário ocidental cristão.

Em sentido oposto, Cravo Neto parte da essência da filosofia africana para recriar Exu na imagem. Ele considera a questão da metáfora de Exu como sendo a plenitude individual de cada pessoa.

Na fotografia de uma criança e sua sombra e de outro personagem oculto na foto projetada no ladrilho (Fig. 171), Camargo considera que Exu está representado na sombra, sendo sua presença “quase imperceptível” (2008, p.4).



Fig. 171 – *Sem título*, fotografia (s/data) - Laróyè, Cravo Neto (2000).

Quando direcionamos o olhar para a sombra dos meninos, podemos perceber a insinuação de uma abertura ou de um portão, em cujas entradas Exu é sempre citado como guardião.

A sombra é como o lado oculto. Sua verdadeira materialidade fica escondida na individualidade de cada ser humano. É o lado que não revelamos nem para nós mesmos. O companheiro oculto pode ser considerado o lado sombrio de cada um ou da humanidade como um todo (PASSOS, 2003 e TRINDADE, 2006).

Os mitos relatam a agilidade criativa de Exu para provocar confusões e reinventar o que já está estabelecido. Podemos associar a esses mitos fragmentos que se relacionam com as narrativas dos feitos de Exu.

Nas fotografias de Cravo Neto em *Laróyè* estabelecemos conexões das imagens com a mitologia e também com a ritualística do Candomblé através de fragmentos que nos remeteram ao sacrifício de animais no contexto dos rituais: ao galo e a importância desse animal para Exu, a cabeça como o *ori* das pessoas, a importância das inúmeras representações do falo e ao portão e a encruzilhada como o lugares onde Exu estabelece sua morada.

### 3.5.1 - O sacrifício

(...) Exu disse a Olofin que para obter sucesso em tão grandiosa obra era necessário sacrificar cento e um pombos como *ebó*.

Com sangue dos pombos se purificam  
as diversas anormalidades  
que perturbam a vontade dos bons espíritos.

(...) E pela primeira vez se sacrificaram pombos,  
Exu foi guiando Olofin por todos os lugares  
Onde se deveria verter o sangue dos pombos,  
Para que tudo fosse purificado  
E para que seu desejo de criar o mundo  
assim fosse cumprido (PRANDI, 2006, p.45).

Um menino negro, ao lado de uma gaiola de pombos, posa para a foto. Num ar de quem domina, ele é o dono daqueles pombos brancos (Fig. 172). Exu ama o sacrifício porque é dele que se alimenta, tendo o privilégio de se alimentar antes dos demais deuses.



Fig. 172 – *Sem título*, fotografia (s/data) - Laróyè, Cravo Neto (2000).

Assim Mario Cravo Neto cria narrativas com relação ao sacrifício. Em outra foto, galos e pombos são figuras importantes que representam animais usados nos rituais (Fig. 173). “Ele vê pombos brancos numa gaiola para o sacrifício” (LEFFINGWELL, 2000, s/p).



Fig. 173 – *Sem título*, fotografia (s/data) - Laróyè, Cravo Neto (2000).

Em outra foto os pernis do bode estão prontos para serem preparados na cozinha. O vermelho da carne guia os olhos no ambiente do açougue. Reconhecer que aquela carne é de bode se torna possível por estarem os pés sutilmente postos do lado e ofuscados pela vivacidade do vermelho, a cor que está sempre vestindo Exu (Fig. 174).



Fig. 174 – Sem título, fotografia (s/data) - Laróyè, Cravo Neto (2000).

A festa de candomblé costuma iniciar-se com a matança: “sacrifícios de animais, galo, bode, pombo, etc., ao som de cânticos e em meio a danças sagradas”. (CARNEIRO, 2002, p.59). Depois, “todas as filhas são arrumadas em círculo no *barracão*. No chão haverá uma garrafa de azeite de dendê, um prato com farofa, talvez um copo de água ou de cachaça. Vai-se fazer o despacho (*padê*) de Exu, o *homem da rua*” (CARNEIRO, 2002, p.59).

O *padê* de Exu nem sempre é interpretado como o momento em que se estabelece a comunicação entre os deuses e os iniciados. Até bem pouco tempo os terreiros de candomblé viviam sob perseguição policial; então o *padê* passou a ser

chamado de despacho, que significa mandar embora (BASTIDE, 2001; CARNEIRO, 2002 e PRANDI, 2007).

Segundo Verger,

É a *Esu* que devem ser feitas as primeiras louvações e oferendas. A isso se chama, no Brasil, “despachar” *Esu*, com um duplo objetivo, o de despachá-lo como mensageiro para chamar e convidar os *Orisa* para a cerimônia e também de despachá-lo, enviá-lo para longe, a fim de que ele não venha a perturbar a boa ordem da festa por meio de gracejos de mau gosto (2000, p.131).

Há um receio no sentido de que as pessoas não iniciadas não confundam o ato do sacrifício à “barbárie” ou “superstição” (BASTIDE, 2001). As fotos de José Medeiros foram motivo de grande desconforto ao mostrar cenas de um ritual em que o sangue do animal jorrava sobre uma fiel (Figs. 175 a 177).



Fig. 175 – *As Noivas dos Deuses Sanguinários*, fotografia - José Medeiros, 1951. Imagem disponível no endereço eletrônico: [http://www.studium.iar.unicamp.br/sete/4.html?\\_top=galeria.htm](http://www.studium.iar.unicamp.br/sete/4.html?_top=galeria.htm).



Fig. 176 – *As Noivas dos Deuses Sanguinários*,  
fotografia - José Medeiros, 1951.



Fig. 177 – *As Noivas dos Deuses Sanguinários*,  
fotografia - José Medeiros, 1951.

Nas fotos de Pierre Verger o religioso tomado em sangue é fotografado em uma série, onde consome sangue de um pombo de uma galinha da angola e de um bode sugado através do pescoço decepado (Figs. 178 a 180).



Fig. 178 – *Candomblé Cosme*, fotografia, Pierre Verger, 1946 - 1953.



Fig. 179 – *Candomblé Cosme*, fotografia, Pierre Verger, 1946 - 1953.



Fig. 180 – *Candomblé Cosme*, fotografia, Pierre Verger, 1946 - 1953.  
Imagens disponíveis no endereço eletrônico: <http://www.schwarze-goetter-im-exil.de/eng/verger/candomble/img-03.html>.

A referência ao momento do sacrifício surge em outros trabalhos de Mario Cravo Neto, como nas fotografias de *O Tigre do Dahomey – A Serpente de Whydah*, livro editado para o evento de abertura da Paulo Darzé Galeria de Arte, em Salvador (BA). São animais ensangüentados, sem a cabeça ou com a cabeça separada do corpo representando oferenda ao deus, numa mistura de ervas, penas e sangue (Figs. 181 a 184).



Fig. 181 – *Sem título*, fotografia (s/data) - *O Tigre de Dahomey – A Serpente de Whydah*, Cravo Neto (2004).

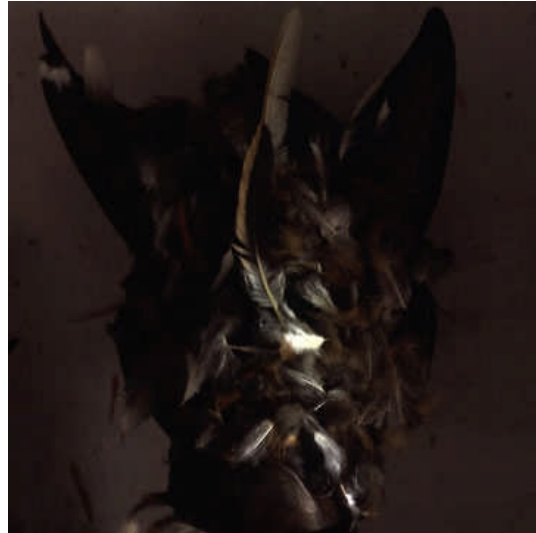


Fig. 182 – *Sem título*, fotografia (s/data) - *O Tigre de Dahomey – A Serpente de Whydah*, Cravo Neto, (2004).



Fig. 183 – *Sem título*, fotografia (s/data) - *O Tigre de Dahomey – A Serpente de Whydah*, Mario Cravo Neto (2004).



Fig. 184 – Sem título, fotografia (s/data) - *O Tigre de Dahomey – A Serpente de Whydah*, Mario Cravo Neto, (2004).

Em *Laróyè*, a referência ao sacrifício é bem mais sutil do que nos trabalhos de José Medeiros, Pierre Verger e do próprio Cravo Neto. Com variações entre terreiros, podemos considerar que o momento do sacrifício tem uma seqüência que é mais ou menos comum.

Antes do culto geralmente o *axôgún* realiza dois sacrifícios, pois “qualquer que seja o deus adorado, Exu deve ser o primeiro a ser servido” (BASTIDE, 2001, p.32). Para Carneiro, *axôgún* é o escolhido entre os mais dedicados aos orixás para fazer o sacrifício dos animais,

só eventualmente exerce as suas funções, na matança preliminar às grandes cerimônias religiosas, diante do peji e em companhia da mãe, da mãe-pequena e de uma ou outra filha mais velha. Se o *axôgún* não

sacrificar os animais como deve, o sangue coalha – e os orixás não agradecem o sacrifício. Em teoria, portanto, só o axôgún tem direito de sacrificar os animais – galo, bode, carneiro, pombo, etc. – cujo sangue deve regar a pedra-fetichê dos orixás; mas, no seu impedimento, a mãe pode fazê-lo, pois inclui na sua autoridade, a autoridade de todos os membros da comunidade (2002, p.113).

Algumas referências ao personagem escolhido para realizar o sacrifício estão nas fotografias (Figs. 185 e 186). A faca é um instrumento significativo para a cerimônia e para o sacrifício. É o objeto sagrado para realizar as separações necessárias para que tudo ocorra de acordo com os preceitos do ritual.



Fig. 185 – *Sem título*, fotografia (s/data) - Laróyè, Cravo Neto (2000).

A mão em posição de quem está nos apresentando algo diante da melancia cortada (Fig. 186). O vermelho nos chama a atenção, mas o detalhe da faca nos faz acreditar que naquele momento um animal foi sacrificado para ser entregue a Exu como a norma ritualística manda.



Fig. 186 – *Sem título*, fotografia (s/data) - Laróyè, Cravo Neto (2000).

O menino exhibe a faca para o fotógrafo (Fig. 185). Está preparado, assim como o sacrificador, para realizar o seu ofício, que é de grande responsabilidade. Aquele instrumento confere poder à criança que é mostrada apenas pelo torso. O poder está na satisfação que a criança demonstra em seu sorriso traquina.

Depois de sacrificados os animais são passados para a cozinheira, chamada *iabassê*. Para que esta realize o preparo dos alimentos: “moela, fígado, coração, pés, asas, cabeça e bem entendido, o sangue, pertencem de direito aos deuses” [...]. Parte do restante do alimento “será consumido no fim da cerimônia pelos fiéis” (BASTIDE, 2001, p.32).

Muitos trabalhadores fotografados por Cravo Neto estão no mercado. É lá que está a fonte material do sacrifício. Os animais, como pombos e galos, a farinha, as ervas e até mesmo os adornos utilizados no culto (Figs. 187 a 189).



Fig. 187– *Sem título*, fotografia (s/data) - Laróyè, Cravo Neto (2000).



Fig. 188 – *Sem título*, fotografia (s/data) - Laróyè, Mario Cravo Neto (2000).



Fig. 189 – *Sem título*, fotografia (s/data) - Laróyè, Cravo Neto (2000).

Várias histórias de Exu acontecem no mercado, pois este personagem gosta das trocas e dos negócios. No comércio é dado a trapacear para obter lucros. Exu controla o sistema de troca comercial. É no mercado que os fiéis vão buscar elementos fundamentais para a cerimônia de oferenda a Exu. Lá, animais, comidas e ervas abundam. “No mercado, faz com que não se compre nem se venda até o cair da noite”<sup>37</sup> (VERGER, 2000, p.131).

Dado a comunicar-se, o mercado é onde Exu realiza trapanças, faz barganhas e utiliza suas astúcias, artimanhas para obter vantagens. O mercado é lugar para pessoas que sabem usar bem a cabeça, ou seja, as palavras, para conseguir vantagem. É assim que “Ele torna-se rapidamente o senhor daqueles que passam pelo mercado”<sup>38</sup> (VERGER, 2000, p.131).

---

<sup>37</sup> Extraído de oriki e cantigas e citados por Verger (2000, p.130-131).

<sup>38</sup> Idem

### 3.5.2 - O galo

[...] O negrinho do sonho, com seu barrete vermelho,  
Disse ao marceneiro que após completar o primeiro serviço  
Ele tinha que fazer um *ebó* para Exu.  
Devia providenciar um galo preto,  
Sete tocos de lenha, fósforos e uma vela,  
Um pouco de azeite-de-dendê, sete ecos,  
Fumo picado e muitos búzios.  
Que fosse para o mato fechado,  
Acendesse a vela, passasse o galo no corpo,  
Fizesse uma fogueira com a lenha e o fósforo.  
Que matasse o galo e o cozinhasse  
Com os temperos estipulados e oferecesse os búzios.  
Era assim o *ebó* que Exu queria. [...] (PRANDI, 2006, p. 64).

Como é o animal predileto de Exu, o galo aparece constantemente como personagem nas tramas da mitologia dos orixás. É sempre citado como ingrediente imprescindível no preparo do *despacho* e de sacrifício:

Foi dito que Exu fizesse o sacrifício.  
Deveria oferecer  
três *ecodidés*, que são as penas do papagaio vermelho,  
três galos de crista gorda, mais quinze búzios  
e azeite-de-dendê e *mariô*, a folha nova da palmeira  
Exu fez o *ebó* [...] (PRANDI, 2006, p. 42).

Nas fotografias de *Laróyè* podemos destacar algumas aparições do galo e também perceber a relação que a fotografia de Cravo Neto tem com os mitos (Figs. 190 a 193).



Fig. 190 – *Sem título*, fotografia (s/data) - Laróyè, Cravo Neto (2000).



Fig. 191 – *Sem título*, fotografia (s/data) - Laróyè, Cravo Neto (2000).



Fig. 192 – *Sem título*, fotografia (s/data) - Laróyè, Cravo Neto (2000).



Fig. 193 – *Sem título*, fotografia, Laróyè, Mario Cravo Neto (2000).

Um rapaz está carinhosamente segurando um galo: a posição do braço e a forma como segura demonstra grande estima pelo galo. É como se fosse um presente ganho como pagamento de uma grande empreitada, para ser trocado por algum favor pedido para Exu: “(...) como a mãe de Ifá morava longe, Ifá pagou a Legba um galo e uns doces para ele ir buscá-la” (PRANDI, 2006, p. 50). Como demonstra parte do mito recontado por Prandi, o galo é usado como presente recebido em troca de favores (grandes favores) ou é o animal que Exu pede para ser usado no feitiço do *ebó*.

A penugem combinada ao vermelho vivo das coxas e pescoço do animal remete às cores de Exu. Nessa fotografia fica evidente a pose, ou encenação, do personagem que juntamente com o galo enfatiza a combinação dos corpos dos personagens, da combinação de homem e animal (Fig. 190). De acordo com Martins (2005), Uma narrativa mitológica de Exu conta como surgiu o grande apreço de Exu pelo galo:

A falta de criatividade sempre incomodou Exu. Não suportava a mesmice. Ansiava pela invenção e pela mudança. Um dia caminhando pela noite e sem ter onde dormir percebeu que os céus anunciavam uma grande tempestade, correu e procurou abrigo numa casa habitada por uma família de macacos. Ao ser atendido por um dos filhos, perguntou o nome da mãe, do pai e dos irmãos. E o macaco

respondeu: meu pai se chama macaco, minha mãe se chama macaca, e meus irmãos são macacos.

Exu, exibido como sempre, não aceitou passar a noite na casa de uma família de macacos por considerar que numa casa onde todos possuíam a mesma alcunha, só podia ser desprovida de criatividade.

Caminhou um pouco mais e bateu na porta de outras casas e a história se repetiu, assim como na casa da família de Elefantes, onde todos se chamavam Elefantes.

Quando Exu chegou à casa do Galo Preto, teve uma agradável surpresa: a esposa se chamava Galinha, os filhos recém-nascidos eram os Pintinhos, os do meio se chamavam Pintos e os adolescentes eram os Frangos e Frangas. Exu achou inteligente da parte da família, cada membro ter um nome diferente do outro. Então pernoitou naquela casa. Daí para frente o Galo passou a ser o seu animal predileto.<sup>39</sup>

Petulante como Exu é também o galo de briga. Na fotografia em que dois galos são fotografados em uma rinha, o frenesi da luta é captado no instante em que o mais agressivo parte em direção ao outro (Fig. 191). O animal não é aquele do sacrifício, mas um personagem astuto e malicioso como na fotografia. O brigão capaz de provocar trovoada e chamar a chuva, como nesta outra história, que trata de Exu como bicho que não baixa a cabeça diante de humilhação e nem perde uma boa briga:

O Galo era um grande adivinho amigo de Exu que nada fazia sem consultá-lo. Depois que o Rei pediu para chamá-lo para uma consulta sobre a seca que cobria a região, este achou conveniente oferecer um *ebó* para Exu.

Logo depois o Galo partiu para a cidade onde o Rei governava. Levou consigo sete cacetetes que havia recebido de Exu. Como teve que se identificar logo no portão da cidade, o Galo, genioso que era, se irritou por achar que alguém tão importante como ele não estava sendo recebido como deveria. Então usou os cacetes para dar uma coça no

---

<sup>39</sup> História reelaborada a partir de Martins (2005).

porteiro que o indagava. O porteiro irado praguejou o Galo com tamanho ódio que provocou uma tempestade.

O rei agradecido atribuiu aquele toró à chegada do Galo que a partir daí passou a ser respeitado e reverenciado, possuindo sempre um poleiro no fundo das casas. Seu canto é sinal da chegada de chuva.<sup>40</sup>

Como bicho que tem lugar privilegiado no fundo das casas, galos são fotografados por Cravo Neto, empoleirados dentro de uma casa, em cima de uma porta. A silhueta de um homem negro está de pé em frente aos animais. Seria a representação de uma conversa de Exu com as aves? (Fig. 194).



Fig. 194 – *Sem título*, fotografia (s/data) - *Laróyè*, Cravo Neto (2000).

Em *Laróyè*, detalhes de uma iconografia católica se apresentam na alusão ao galo. Na narrativa bíblica o galo serviu para dimensionar o tempo que Pedro levaria para negar Jesus. Pedro negou Jesus três vezes antes de “o galo cantar”.

---

<sup>40</sup> História reelaborada a partir de Martins (2005).

O diálogo afro-católico é constante. Segundo Carneiro, alguns terreiros praticam o *salva galo* durante os rituais. É o caso dos candomblés de caboclo na Bahia:

(...) durante as festas, quando, à meia-noite, os galos da vizinhança começam a cantar.

A festa se interrompe para *salvar* o galo:

O galo cantou,

Lá em Belém...

Outras vezes, sem tantas reminiscências da Bíblia, o galo canta simplesmente na aldeia dos caboclos (CARNEIRO, 2002, p.91).

Nos presépios católicos o galo é o animal que não deve faltar na representação do nascimento do menino Jesus, pois se acredita que o mesmo cantou à meia-noite para anunciar o nascimento de Jesus. Isto deu origem à Missa do Galo que acontece à meia-noite da véspera do Natal.

### 3.5.3 – A cabeça

Se ele mantiver a cabeça alta, terá filhos que manterão a cabeça alta.<sup>41</sup> (VERGER, 2000, p.131).

Em Mario Cravo Neto as representações de fragmentos do corpo são constantes, contudo a cabeça é sempre retratada como o *ori* das pessoas, sua individualidade, algo que existe de forma independente.

Na fotografia de um homem que suavemente joga seu olhar para baixo em posição de superioridade. A atitude deste homem está adornada por um tecido vermelho

---

<sup>41</sup> Extraído de oriki e cantigas e citados por Verger (2000).

na cabeça e também na mão. Cravo Neto parte de uma posição inferior para fotografá-lo. Ele olha como um exibicionista diante de seu observador (Fig. 195).



Fig. 195 – *Sem título*, fotografia (s/data) - Laróyè, Cravo Neto (2000).

A linha que fixa o tecido na cabeça do homem centraliza diante do nariz o vermelho. O fascínio da imagem está na maneira como o capacete vermelho, aparentemente improvisado para portar algo pesado, é referência que sublima a idéia do *ori*.

A cabeça de Exu está sempre erguida. O homem é dono do seu destino. Nesta imagem, ele observa tudo de cima. A fotografia do homem, que segura a cabeça, dá o tom de autonomia diante do observador (Fig. 195).

A cabeça não se baixa diante do observador, talvez porque seja ela a responsável pelo sopro da vida e por ser a casa de cada um e o lugar que abriga os pensamentos:

(...) Ele que respira com quem está respirando. Para que aquele que respira, respira com as narinas *Laroye* está respirando com o corpo do todo, como uma peneira. Exu, não mexa comigo, mexa com outra pessoa. Pois aquele com quem Exu está mexendo, não sabe disso. Quando deixa sua propriedade, vai para a propriedade de outro homem. Exu Odara, que minha cabeça me proteja de encontrá-lo (DOPAMU, 1990, p.100/101).

De forma mais ou menos semelhante, Prandi (2001) e Martins (2005) recontam o mito que fala quando Exu adquiriu o *ori*, ou seja a cabeça:

Ninguém possuía cabeça. Um dia, Exu foi buscar a mãe de Ifá em terras distantes, cobrou de seu filho alguns presentes para ir. Quando chegou lá, pediu à mulher que lhe pagasse também para levá-la até seu filho. Exu, depois de muita insistência ganhou um bode de sete chifres que estava sob a responsabilidade de *Nã*, a mãe de *Ifá*, que é conhecida como a deusa que coloca as cabeças nas crianças. Exu matou o bode e o sangue se transformou em fogo que o dominou. Tentou de tudo para cozinhar a cabeça, mas não conseguiu. Então resolveu voltar conduzindo a cabeça. Assim,<sup>42</sup> “para conduzir a sua preciosa carga, Exu derramou a água nela contida e preparou uma rodilha que depositou sobre os ombros para servir de base à panela que estava completamente enegrecida pela fumaça. A rodilha fixou-se em seus ombros, transformando-se em pescoço, e a panela transformou-se em cabeça” (Martins, 2005, p.74).

Exu foi o primeiro a adquirir a cabeça e depois os outros acabaram ganhando através dos sacrifícios com frutos redondos (PRANDI, 2001 e MARTINS, 2005).

---

<sup>42</sup> Recontamos o mito de acordo com Prandi (2001) e Martins (2005).

As rodilhas citadas neste mito são reincidentes no percurso de *Laróyé* com as imagens de carregadores que portam chapéus ou panos para protegerem suas cabeças de suas cargas (Figs. 196 a 202). Também são presentes os trabalhadores portando suas camisetas enroladas em suas cabeças, rodilhas, e que posam com elegância como se fossem adornos para suas cabeças. Tecidos brancos e vermelhos que lembram os gorros do mito que “*Exu leva dois amigos a uma luta de morte*”, usados para confundir dois camponeses e causar a briga entre eles (Prandi, 2001, p. 48).



Fig. 196 – *Sem título*, fotografia (s/data) - *Laróyé*, Cravo Neto (2000).



Fig. 197 – *Sem título*, fotografia (s/data) - *Laróyé*, Cravo Neto (2000).



Fig. 198 – *Sem título*, fotografia (s/data) - Laróyè, Cravo Neto (2000).



Fig. 199 – *Sem título*, fotografia (s/data) - Laróyè, Cravo Neto (2000).



Fig. 200 – *Sem título*, fotografia (s/data) - Laróyè, Cravo Neto (2000).



Fig. 201 – *Sem título*, fotografia (s/data) - Laróyè, Cravo Neto (2000).



Fig. 202 – *Sem título*, fotografia (s/data) - Laróyè, Cravo Neto (2000).

### 3.5.4 – O falo

Na iconografia africana de Exu, o falo é um símbolo bastante presente nos penteados e no bastão que Exu carrega. Algumas esculturas apresentam desproporção do falo em relação ao restante do corpo. Em certas figuras o falo é representado sem o corpo, apenas plantado em um monte de terra.

No livro *O Tigre do Dahomey – A Serpente de Whydah* (2004) a fotografia de um falo ereto esculpido e dois chifres plantados em um monte de terra encerra o livro (Fig. 203). A foto que finaliza a coletânea da exposição mostra uma escultura semelhante aos princípios estéticos mostrados na fotografia de Verger (Fig. 204). A imagem é próxima à descrição feita pelos viajantes no século XVIII e XIX (Ducan, 1845; Burton, 1864; Laffitte, 1864)<sup>43</sup>. Um falo “monstruoso” assentado em um montículo de terra, que possui forma semelhante a um homem agachado (VERGER, 2000).



Fig. 203 – *Sem título*, fotografia (s/data) - *O Tigre de Dahomey – A Serpente de Whydah*, Cravo Neto (2004).

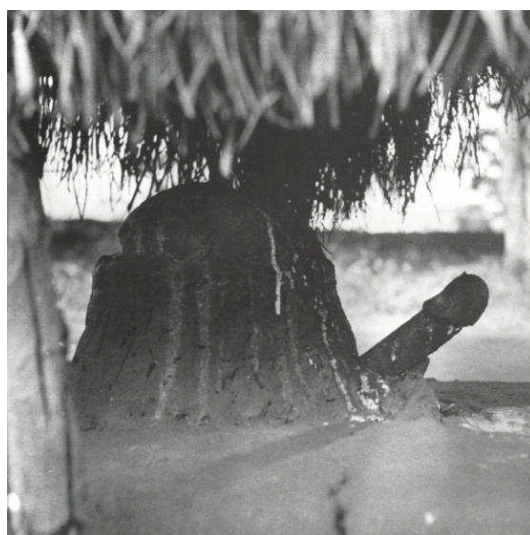


Fig. 204 – *Legba, guardião das casas em Abomé, Benin*, fotografia de Pierre Verger (s/data). Verger (2000).

<sup>43</sup> Verger (2000) cita as narrativas desses viajantes com relação às representações de Exu na África. Confira capítulo 1 da dissertação.

A última fotografia de *Laróyè* é de um homem negro, descontraído, deitado sobre as pedras com o seu pênis à vista (Fig. 205). Há certo ar de deboche e exibicionismo no rosto semi-coberto pelo boné branco, ao qual podemos associar ao gorro branco das histórias de Exu e ao gorro usado pelo babalaô (PRANDI, 2006). O ponto vermelho volta a aparecer:

Por trás do protagonista da cena, no centro da imagem, cria-se a ilusão da forma fálica. Nossa atenção se dispersa em virtude da ação prestes a se desenrolar. O falo, isto é, Exu, não é observado imediatamente, portanto. Mais uma vez surge o companheiro oculto das pessoas (CAMARGO, 2008, p.5).

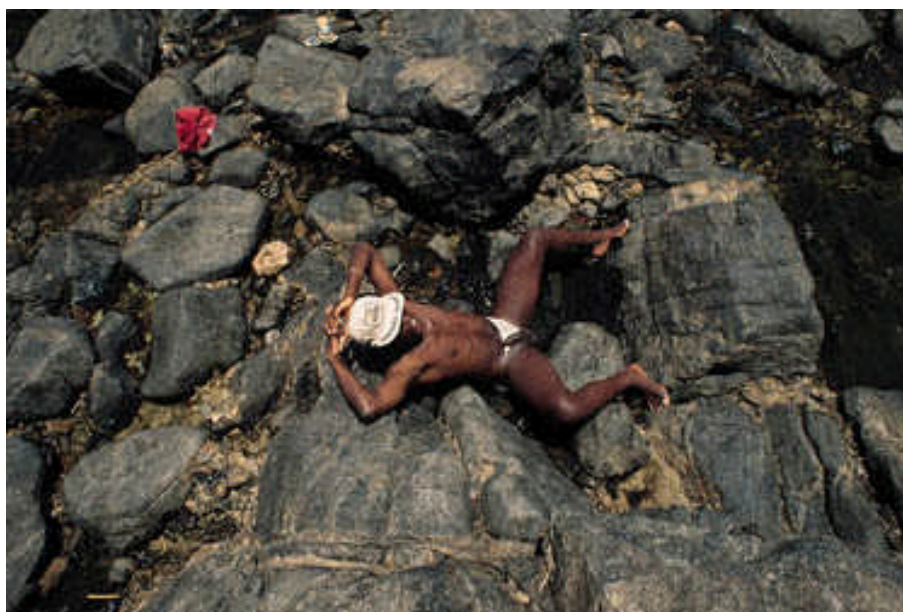


Fig. 205 – *Sem título*, fotografia (s/data) - *Laróyè*, Cravo Neto (2000).

Há um tecido vermelho despretensiosamente em um canto da imagem. O mar, as pedras, combinados ao negro da pele do personagem e detalhes na cor branca e vermelha nos remetem novamente a Exu.

Em outra foto no interior do livro, o vasilhame tem a forma de um personagem próximo das características de algumas esculturas africanas de Exu, ou até mesmo de um capeta (Fig. 206). A bebida, representada pela cana, posta no vasilhame, sai pelo pênis enorme e pessoas a bebem de forma humorística e maliciosa.

Novamente aparece a figura do demônio, bem de frente; aí podemos ver detalhes: o falo ereto é desproporcional ao restante do corpo, o sorriso esculachado que mostra a língua e chifres enormes. Do lado, a cachaça, agora engarrafada, e a cerveja. No plano inferior, produtos embutidos têm formatos bem próximos das representações fálicas. Sem aquele sentido de pornografia, as representações do falo aparecem em forma de brincadeira (Fig. 207).



Fig. 206 – *Sem título*, fotografia (s/data) - Laróyè, Cravo Neto (2000).



Fig. 207 – *Sem título*, fotografia (s/data) - Laróyè, Cravo Neto (2000).

Três crianças dormem envolvidas nos vermelhos dos tecidos. O prazer daquele momento é evidente na expressão corporal das crianças, mesmo que estas estejam em estado de sonolência.

Desse modo, “Folitifo que mostra seus testículos terá filhos que mostrarão seus testículos.” (VERGER, 2000, p.131). São filhos que orgulhosamente se apresentam em sua masculinidade à vista. Um deles nu com o pênis à vista e outro está vestido, porém se espreguiça e se estica numa atitude de ereção (Fig. 208).



Fig. 208 – *Sem título*, fotografia (s/data) - Laróyè, Cravo Neto (2000).



Fig. 209 – *Sem título*, fotografia (s/data) - Laróyè, Cravo Neto (2000).

A figura do pênis está na pichação da parede azul. Lembra desenhos anônimos encontrados nas paredes e portas dos banheiros públicos. São representações que transgridem os princípios da “moral cristã” (Fig. 209). No entanto, a fotografia não enfatiza o sentido pejorativo para a representação.

Camargo salienta que:

Mario Cravo Neto tem vínculos bastante fortes com o terreiro Ilê Axé Opô Aganju, Bahia. Materializou a figura de Exu na capa de *Alfagamabeizado*, de 1996, em que o músico Carlinhos Brown aparece, quase sem face, o braço se posicionando ereto diante do corpo, como um falo. O falo é o símbolo de Exu. Há também a foto *Belisco, diálogo com Exu*, de 1985 e o vídeo *Exu dos ventos*, de 1992, só para citar algumas referências em sua obra (2008, p.3).

Em *Alfagamabeizado*, *Belisco, diálogo com Exu* e *Exu dos ventos* e nas fotografias de *Laróyé*, Cravo Neto evidencia a preocupação em representar o falo pelos princípios de uma filosofia africana, distanciando a representação da iconografia cristã que o utiliza como ponto fundamental para a demonização desde o processo colonizador na África.

A reconstrução da iconografia de Exu através da fotografia de Cravo Neto se dá também de forma despreziosa com relação às associações do pênis como símbolo de fecundidade. Como Verger afirma, com relação às representações encontradas na África, o pênis é na verdade “a afirmação de seu caráter truculento, violento, desavergonhado e o desejo de chocar os bons costumes” (2000, p.127).

### 3.5.5 – O portão e a encruzilhada

A segunda foto do livro mostra um rapaz negro vestindo uma bermuda vermelha, sem camisa, em pé, de braços cruzados e pernas afastadas (Fig. 210). “*Esu* permanece na frente, o briguento se volta”<sup>44</sup> (VERGER, 2000, p.130). Curioso é que este rapaz está no topo das ruínas de uma igreja católica, do lado esquerdo da cruz. Parece-nos que “*Esu* está de pé na entrada”<sup>45</sup>, cuidando dos seus domínios, das entradas (Verger, 2000, p.130).



Fig. 210 – *Sem título*, fotografia (s/data) - Laróyè, Cravo Neto (2000).

As portas, as entradas, as janelas e portões aparecem em várias fotos do livro, e personagens que anonimamente se transformam em Exus (Figs. 210 a 214).

---

<sup>44</sup> Idem a nota 1

<sup>45</sup> Idem a nota 1



Fig. 211 – *Sem título*, fotografia (s/data) - Laróyè, Cravo Neto (2000).



Fig. 212 – *Sem título*, fotografia (s/data) - Laróyè, Cravo Neto (2000).



Fig. 213 – *Sem título*, fotografia (s/data) - Laróyè, Cravo Neto (2000).



Fig. 214 – *Sem título*, fotografia (s/data) - Laróyè, Cravo Neto (2000).

Nas fotos os exus são crianças altivas e traquinas que dominam a entrada de outra igreja católica. Um menino de calção preto e outro de vermelho se manifestam donos daquele lugar (Fig. 215). O ângulo da foto denota o quanto neste momento o

fotógrafo protagoniza o fiel que humildemente pede licença aos meninos para entrar nos domínios dos deuses. Em outra fotografia as crianças aparecem numa brincadeira, em frente a portas e seus movimentos são captados pela fotografia (Fig. 216).

Exu “expulsa as pessoas arrogantes na porta de casa”, por isso é melhor se precaver (VERGER, 2000, p.130). Os personagens que estão nas portas são sempre ativos e mandões, estão sempre em pé e de braços cruzados. É difícil não lhes prestar reverências antes de ultrapassar os limites das entradas e das encruzilhadas. “De fato, o seu reino é enorme, estendendo-se por todas as encruzilhadas, por todos os lugares escondos do Planeta”. (CARNEIRO, 1981, p.142).



Fig. 215 – *Sem título*, fotografia, *Laróyè*, Mario Cravo Neto, 2000.



Fig. 216 – *Sem título*, fotografia (s/data) - Laróyè, Cravo Neto (2000).

O mito narra que Exu era pobre. Um dia, depois de ajudar Oxalá a fabricar os homens, “*Exu ganha poder sobres as encruzilhadas*” (PRANDI, 2001, p.40). Foi recompensado e ganhou o posto de guardião da casa onde ficava com seu poderoso porrete e “ninguém podia passar pela encruzilhada sem pagar alguma coisa a Exu.” (IDEM, p.41).

Em “*Eleguá guarda o portão de Aganju*”, Eleguá e sua mãe são convidados para ir a casa de *Aganju*. Ao chegar, Exu resolveu que não iriam entrar: “ficou sentado à porta. Ficou sendo o guardião da entrada, era sempre o primeiro a comer” (PRANDI, 2006, p.48).

Na engraçada narrativa “*Eleguá espanta a clientela das adivinhas*”, Exu vinga-se das adivinhas que viviam com muita fartura, dando sempre as sobras para ele que habitava do lado de fora, na entrada. Um dia resolveu comer um rato da forma mais nojenta, na frente da freguesia das adivinhas. Horrorizou a todos com aquela indecência,

ninguém mais voltava. Foi então que as adivinhas passaram a tratá-lo melhor lhe dando-lhe boa comida (PRANDI, 2001, p.56).

Exu, nos mitos e nos cultos, executa o papel de intermediador entre os mundos, entre a rua e a morada. Entre o universo dos deuses e o dos homens que precisam dele para se comunicar com os deuses. Ninguém passa por Exu sem lhe dar satisfação. Isto significa dar-lhes oferendas em forma de sacrifícios. Ele quer sempre algo em troca de seus favores; quer se deliciar pela boa comida que para ele vem em primeiro lugar. O seu dia é segunda-feira por ser o primeiro da semana. Pretensioso proprietário do lugar, assim está representado na fotografia de *Laróyè*, por seus personagens.

### **3.6 - Exu é continuação**

Assim como em toda mitologia, a mítica de Exu abarca os aspectos gerais da condição humana diante do mundo. Transformador, ele atua como as leis da natureza e do universo. É o menino levado que realiza proezas ao lançar o seu brinquedo predileto, o pião. É o homem que mostra e exhibe seus atributos sexuais. É a mulher que se move numa dança sensual. É aquele ou aquela que repentinamente se transfigura numa evolução que resulta na quebra das certezas.

Exu é quem gira a roda da vida num traçado circular das mudanças, provocando rodopios. Se riscarmos uma linha vertical e outra horizontal passando pelo ponto central da circunferência, aí encontraremos Exu, o dono das encruzilhadas.

Mario Cravo Neto tem muito de Exu em sua inquietude, por isso consegue voltar sua máquina fotográfica e capturar a pulsão do anunciador dos homens e dos orixás, a quem ele conhece intimamente.

Mirando toda obra de Mario Cravo Neto podemos apreender as sutilezas do movimento irregular promovido por Exu em cada detalhe da fotografia. Em alguns momentos, ele se confunde com o próprio homem; é humano em sua sagacidade.

Promover o desequilíbrio total em momentos de pura harmonia é o princípio da continuação da vida em Exu. Ele é o “elemento dinâmico, não só de todos os seres sobrenaturais, como também de tudo que existe” (SANTOS, 1986, p.130).

Nas fotografias existe uma paixão desestabilizadora. Fragmentos da narrativa humana de Exu estão na ação, na sexualidade das pessoas, no vermelho do sangue, nas sombras, no negro da pele e na transparência seminal do mar e no convívio entre as diferenças.

Assim é Exu em Mario Cravo Neto: “faz o torto se endireitar” e também “faz o direito entortar.” (VERGER, 2000, p.130), dando-nos a certeza de que regras não devem ser sedimentadas para que exista continuação. Olhar para o aspecto turvo e transgressor na ação fotográfica em *Laróyè* nos proporciona a abstração do devir.

## CONSIDERAÇÕES FINAIS

Sob a imposição de uma estética puramente européia, a arte com significados africanos recebeu resistências desde as primeiras produções, mas foi com os artistas do século XX que a arte ganhou características de arte afro-brasileira propriamente dita.

Mestre Didi, Ronaldo Rêgo, Rubem Valentim, Agnaldo dos Santos, Emanuel Araújo, José Adário, Cravo Junior, Jorge dos Anjos, Abdias do Nascimento, Wueyton Ferreira, Mário Proença, Junior Odé, são artistas que multiplicam as visualidades relativas ao candomblé. Na produção desses artistas a iconografia é recombinada com uma infinidade de formas e matérias, além de novas concepções estéticas e filosóficas.

Sendo o ponto de entrecruzamento ou estando na encruzilhada, Exu é estratégico não só para a religião, mas para toda cultura iorubá. Considerado por alguns autores como orixá e por outros como o mensageiro entre homens e deuses, a religião dos orixás não sobreviveria sem ele. As formas de representação também não teriam sobrevivido, já que a religião nunca se separou da arte.

Ao estudar a produção de Mario Cravo Neto, nosso principal objetivo foi entender a presença de Exu em *Laróyè* (2000). No entanto, concluímos que toda obra do artista está envolta pela presença dos orixás, principalmente Exu.

Como Mario Cravo Neto está inserido no contexto da cosmologia do candomblé, o ponto mais expressivo de seu trabalho é aquele que estabelece diálogos entre o imaginário africano e o cristão. Em *Laróyè*, ele cria a dimensão subjetiva, na medida em que capta as expressões, os sentimentos e as manifestações das pessoas

através da fotografia. Na obra de Cravo Neto, pessoas do cotidiano de Salvador (BA) transformam-se em personagens, encenam deuses, e a cidade se torna o seu cenário.

Foi necessário compreendermos o ambiente artístico afro-brasileiro para entendermos as representações da filosofia africana na produção de inúmeros artistas das últimas décadas, contemporâneos de pai e filho: Mario Cravo Junior e Mario Cravo Neto.

As representações de Exu são vivenciadas por Mario Cravo Neto principalmente pela convivência com seu pai, escultor que sempre esteve ligado às representações visuais do candomblé.

Quando buscamos a relação de Exu na produção artística afro-brasileira encontramos uma multiplicidade de obras em âmbito nacional. Algumas enfatizando, outras não, a questão da etnicidade. Assim, nas obras de Ruben Valentim, Jorge dos Anjos, Emanuel Araújo, Abdias do Nascimento, Ronaldo Rêgo, Mestre Didi, Cravo Junior e outros, a relação com a religiosidade e cultura afro-brasileira está explícita. A religião e a arte presentes nas obras desses artistas estão inseridas dentro dos princípios estéticos do candomblé. Suas obras recriam a simbologia dos objetos sagrados do candomblé. Por outro lado, em artistas como Artur Bispo do Rosário, Hélio Oiticica, tal relação não aparece, necessariamente, em primeiro plano.

Considerado como ponto de equilíbrio do cosmo, na tradição religiosa ioruba, Exu é constantemente representado na produção artística considerada afro-brasileira. De acordo com a mitologia dos orixás, Exu deve ser sempre saudado em primeiro lugar e isso, somando-se ao fato de os artistas ligados a essa temática terem um forte vínculo com essa mitologia, talvez explique a forte presença de Exu em suas obras. O sacrifício durante as cerimônias deve ser primeiro em homenagem a ele. Isso possibilita que artistas, mesmo filhos de outros santos (orixás), também façam

homenagem a Exu, pois entendem que sem ele os orixás e os homens não se comunicam.

É possível perceber que a maioria desses artistas representa características ligadas à religião de forma mais tradicional, preservando aspectos essenciais da religiosidade africana, como Mestre Didi, Ronaldo Rêgo e Abdias do Nascimento. Alguns estabelecem diálogos com concepções da estética européia, outros realizam um sincretismo imagético. Destacamos aqui as obras de Ruben Valentim. A maioria desses artistas é praticante ou mantém profunda admiração pela iconografia das religiões aos moldes da arte tradicional africana.

Fora do circuito de arte dos museus e galerias existe uma outra produção, anônima, paralela, de Exus totalmente vinculados aos diabos. São figuras de gesso ou acrílico pintadas de preto e vermelho, reproduzidas em larga escala. Essas figuras combinam chifres, rabos, pés de bode, capa preta, asas de morcego em um personagem em geral negro. São representações bem próximas das figuras diabólicas medievais. Isso denota uma corrente religiosa afro-brasileira, que realiza um sincretismo entre a figura de Exu e a do Diabo. Essas figuras estão mais próximas do imaginário do Diabo infernal do que do Exu Africano. Exu, Rei das Trevas, Exu, Tranca Rua, Exu, Morcego, Exu, Matança. Os nomes e formas de Exu se multiplicam em formas e nomes tenebrosos.

Apesar de as representações de Exu em sua maioria terem forte vínculo com algum tipo de religiosidade, Mario Cravo Neto vai além da questão da etnicidade em seu trabalho, criando um jogo através da fotografia em que insere elementos da cultura material africana e atitudes da imaterialidade nas representações. Objetos, cores e lugares estão interligados ao movimento dos corpos, a olhares altivos dos personagens, à religião e à cultura afro-brasileira.

A arte afro-brasileira ainda tem um pouco de exótico e pitoresco, embora esteja perdendo esta face nas últimas décadas. Mario Cravo Neto, por exemplo, dá outro direcionamento em seus trabalhos, desvelando questões humanas, sem perder o vínculo com a africanidade religiosa brasileira. Em *Laróyè* (2000), a sexualidade, a busca pela liberdade, a altivez, a corporeidade, a vaidade e a relação com a natureza expressam questões humanas e universais, dentro do contexto afro-brasileiro.

Para a realização desta pesquisa buscamos compreender a mitologia que envolve as religiões afro-brasileiras, em especial o candomblé, necessária para a compreensão da obra de Mario Cravo Neto.

Os mitos não se separam da produção da arte afro-brasileira na grande maioria dos artistas apontados. Tudo que envolve o ritual, de certa maneira, é transfigurado em arte por estes artistas.

O culto não sobrevive sem os objetos ritualísticos, um todo que se diversifica, mas cada detalhe tem um sentido que somente com um pleno envolvimento podemos vivenciar. Assim, detalhes da indumentária, da joalheria, dos objetos de gesso e de metal, e representações dos movimentos, das cores, do ritual de sacrifício, entre outros, são ressignificados por artistas que muitas vezes praticam o candomblé.

Podemos concluir que existe uma infinidade de Exus afro-brasileiros. Multiplicação e transformação são características primordiais que nunca se separaram desse ator mitológico. Para Mario Cravo Neto, os Exus estão “escondidos”. Eles são muitos a serem descobertos. Em cada personagem, em cada objeto, pode existir um Exu, pois se confunde com a própria condição humana.

## REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGUILAR, Nelson. (org.). **Mostra do redescobrimto: arte afro-brasileira**. São Paulo: Associação Brasil 500 Anos, Artes Visuais, 2000.

AMADO, Jorge. O Ferreiro de Exu. In. : CRAVO, Mario e Cravo Neto. **Cravo - Esculturas de Mario Cravo**. Salvador: Áries Editora: Salvador, 1983.

ANDERSON, Perry. **As origens da pós-modernidade**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ARAÚJO, Emanuel. Os negros e as artes no Brasil. In SCHWARCZ, L. M. e QUEIROZ, R. da Silva.(orgs.). **Raça e diversidade**. São Paulo: Edusp, 1996, p. 231-254.

\_\_\_\_\_. Arte Afro-brasileira. In. Revista da Pinacoteca do Estado – **Arte e religiosidade no Brasil, heranças africanas**. São Paulo, 1997.

\_\_\_\_\_. **Museu Afro Brasil. Um conceito em perspectiva**. Catálogo do Museu Afro Brasil – Um conceito em perspectiva. São Paulo, 2006.

BARBOSA, Maria José Somerlate. Exu: “verbo devoluto”. In FONSECA, Maria Nazareth Soares. (org.). **Brasil afro-brasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. pp. 153-171.

BASTIDE, Roger. **O candomblé da Bahia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

BELLONI, Maria Luiza. *Exu- princípio de ancestralidade africana face à globalização*. Disponível em: <bibliotecavirtual.clacso.org.ar/ar/libros/aladaa/nasci.rtf>. Acesso em: 20 mai. 2008.

CAMARGO, Denise. **Laróyè: das ruas ao terreiro, duas representações fotográficas da divindade Exu**. Disponível em: <http://www.studium.iar.unicamp.br/22/06.html>. Acesso em: 12 mai. 2008.

CANCLÍNI, Néstor Garcia. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 1998.

CARNEIRO, Edison. **Religiões negras e negros bantos**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira; Brasília: INL, 1981.

\_\_\_\_\_. **Candomblés da Bahia**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

CASA NOVA, Vera. Pierre Verger: o olhar daquele “que nasceu de novo pela graça do Ifá”. In.: FONSECA, Maria Nazareth Soares (org.). **Brasil afro-brasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000. P. 173-184.

CAVALCANTE, Jardel Dias. **Parangolé: anti-obra de Hélio Oiticica**. Disponível em: <<http://www.digestivocultural.com/colunistas/coluna.asp?codigo=856>>. Acesso em: 10 set. 2008.

CAVALCANTI, Lauro. Quando o Brasil era Moderno: Artes Plásticas no Rio de Janeiro 1905 – 1960. In.: CAVALCANTI, L. (Org.). **Quando o Brasil era moderno**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

CHIARELLI, TADEU. **Arte internacional brasileira**. 2ª Edição. São Paulo: Lemos Editorial, 2002.

COELHO de PAULA, Maria Lúcia Bueno. **Artes plásticas no século XX: modernidade e globalização**. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 1999.

CONDURU, Roberto. *Arte Afro-Brasileira*. Belo Horizonte: C/Arte, 2007.

\_\_\_\_\_. *Diálogos entre afro-brasilidade e arte contemporânea*. Entrevista. *Jornal da FAV*. Outubro de 2004.

\_\_\_\_\_. *Beleza por um fio*. Revista eletrônica *studium*. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/10/2.html>>. Acesso em: 15 nov. 2007.

CRAVO JUNIOR, Mario. A Bahia – o paraíso sempre desejado. In.: CRAVO NETO, Mario. **O Tigre do Dahomey - a Serpente de Whydah**. Áries Editora: Salvador, 2004. p. 14.

\_\_\_\_\_. **Parque Metropolitano do Pituáçu, Espaço Cravo**. Salvador, 1998.

CRAVO JUNIOR, Mario e CRAVO NETO, Mario. **Cravo - Esculturas de Mário Cravo**. Salvador: Áries Editora: Salvador, 1983.

CRAVO NETO, Mario. **O Tigre do Dahomey\_a Serpente de Whydah**. Áries Editora: Salvador, 2004.

\_\_\_\_\_. **Laróyè**. Áries Editora: Salvador, 2000.

CUNHA, Carolina. **Caminhos de Exu**. São Paulo: Edições SM, Barco a vapor 10. Série azul, 2005.

CUNHA, Mariano Carneiro da. "Arte afro-brasileira". In: ZANINI, Walter (org). **História geral da arte no Brasil**. São Paulo: Instituto Walter Moreira Salles, 1983, pp. 972-1033.

DIDI, Mestre. In. **Catálogo da exposição: Mestre Didi, esculturas**. Galeria de Arte São Paulo, 2000.

DOPAMU, P. Ade. **Exu, o inimigo invisível do homem. Um estudo comparativo entre Exu da religião Ioruba (Nagô) e o Demônio das tradições cristã e mulçumana**. São Paulo: Editora Oduduwa Ltda, 1990.

FARIA, Fabiana Mortosa. **Arthur Bispo do Rosário e seu universo representativo**. Revista Urutágua, Maringá-PR, nº 5, dez/jan/fev/mar. 2004. Disponível em: <[http://www.urutagua.uem.br//005/12his\\_faria.htm](http://www.urutagua.uem.br//005/12his_faria.htm)>. Acesso em: 09 set. 2008.

FERNANDES JUNIOR, Rubens. **Labirinto e identidades: panorama da fotografia no Brasil (1946 – 1998)**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

FERRETTI, Sérgio F. Sincretismo afro-brasileiro e resistência cultural. In CARDOSO, C. e Bacelar, J. (orgs.). **Faces da tradição afro-brasileira**. Rio de Janeiro/Salvador-Ba: CNPQ/Pallas, 1999, p.93-111.

\_\_\_\_\_. **Repensando o sincretismo**. São Paulo: Edusp/Fapesp, 1995.

FILHO, Melo Moraes. **A arte dos ex-votos**. In.: Catálogo Museu Afro Brasil: Um conceito em perspectiva. São Paulo, 2006. pp. 161-166.

FLORENTINO, Manolo. **Em Costas Negras: uma história do tráfico de escravos entre a África e o Rio de Janeiro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

FLUSSER, Vilém. **A história do diabo**. 2ª edição. São Paulo: Annablume, 2006.

FONSECA, Maria Nazareth Soares. Visibilidade e ocultação da diferença: Imagens de negro na cultura brasileira. In.: FONSECA, Maria N. Soares (org.). **Brasil afro-brasileiro**. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p. 87-115.

FORD, Clyde W. **O herói com rosto africano: mitos da África**. São Paulo: Summus, 1999.

GOLDING, John. Cubismo. In. STANGOS, Nikos (Org.). **Conceitos da arte moderna**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991, p.38-57.

GOMBRICH, E. H. **História da arte**. Rio de Janeiro, LTC – Livros Técnicos e Científicos Editora S. A., 1999.

GORENDER, Jacob. **O escravismo colonial**. São Paulo: Ática, 1978.

HALL, Stuart. **Identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2005.

\_\_\_\_\_. **Da diáspora: identidades e mediações culturais**. Belo Horizonte: Editora da UFMG; Brasília: UNESCO, 2003.

HERNANDES, Leila Maria Gonçalves Leite. **A África na sala de aula: visita à história contemporânea**. São Paulo: Selo Negro, 2005.

INOCÊNCIO, Nelson. **Diversidade racial nas artes visuais: o caso brasileiro**. Humanidades. Brasília: Editora UnB, nº 47, dez. 1999, p. 150-159.

\_\_\_\_\_. Relações raciais e implicações estéticas. In OLIVEIRA, Dijaci David de et al. **50 anos depois: relações raciais e grupos socialmente segregados**. Brasília: MNDH, 1999, p. 21-36.

KOSSOY, Boris. **Os tempos da fotografia: o efêmero e o perpétuo**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2007.

LEFFINGWELL, Edward. Prefácio. In.: CRAVO NETO, Mario. **Laròyé**. Salvador-Ba, Áries Editora, 2000.

LEME, Tiago José Risi. **Encontros de elementos católicos e africanos na escultura de Agnaldo Manoel dos Santos**. 2003. Disponível em: <[http://www.arteafricana.usp.br/codigos/reflexoses/002/agnaldo\\_manoel\\_dos\\_santos.html](http://www.arteafricana.usp.br/codigos/reflexoses/002/agnaldo_manoel_dos_santos.html)>. Acesso em: 25 ago. 2007.

LIMA, Elder Rocha e FEIJÓ, Marcelo. **Ex-votos de Trindade: arte popular**. Goiânia. Editora UFG, 1998.

LODY, Raul. **Candomblé: religião e resistência cultural**. São Paulo: Ática, 1987.

\_\_\_\_\_. **Jóias de Axé: fios-de-contas e outros adornos do corpo: a joalheria afro-brasileira** Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.

MACHADO, Arlindo. **Arte e mídia**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2007.

MARTINS, Adilson. **Lendas de Exu**. Rio de Janeiro: Pallas, 2005.

MATESCO, Viviane. **Corpo-cor em Hélio Oiticica**. In: BIENAL INTERNACIONAL DE SÃO PAULO, 24. Núcleo histórico: antropofagia e histórias de canibalismos. Curadoria Paulo Herkenhoff, Adriano Pedrosa. São Paulo: Fundação Bienal de São Paulo. 1998. p. 386-391.

---

MEYER, Laure. **Objectos africanos: vida quotidiana, ritos, artes de corte**. Lisboa: Livros e Livros, 2001.

MONTES, Maria Lúcia. **Cosmologia e altares**, in catálogo Museu Afro Brasil: Um conceito em perspectiva. São Paulo, 2006.

\_\_\_\_\_. **Olhar o corpo**. In.: Catálogo da Mostra do Descobrimento. São Paulo, 2000.

MOURA, Carlos E. Marcondes de (org.). **A Travessia da Calunga Grande. três séculos de imagens sobre o negro no Brasil, 1637-1899**. São Paulo: Edusp; Imprensa Oficial, 2000.

\_\_\_\_\_. **Religiosidade africana no Brasil**. In.: Revista da Pinacoteca do Estado – **Arte e religiosidade no Brasil, heranças africanas**. São Paulo, 1997.

\_\_\_\_\_. **Tornar-se escravo**. In.: Catálogo do Museu Afro Brasil – Um conceito em perspectiva. São Paulo, 2006.

MUNANGA, Kabengele& LINO, Nilma. **O negro no Brasil de hoje**. São Paulo: Global, 2006.

NEINSTEIN, José. **A riqueza da máscara africana**. In.: Catálogo do Museu Afro Brasil – Um conceito em perspectiva. São Paulo, 2006.

NÉRET, Gilles. **Devils**. Italy: Taschen, 2003.

NOGUEIRA, Carlos R. **O diabo no imaginário cristão**. Bauru-SP: Edusc, 2000.

OLIVA, Anderson. **As faces de Exu: representações européias acerca da cosmologia dos orixás na África Ocidental (século XIX e XX)**. UPIS Faculdades Integradas. Revista Múltipla, nº 18, ano X, junho 2005. pp. 09-37.

PAGELS, Elaine. **As origens de Satanás**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1996.

PARDAL, Paulo. **Carrancas do São Francisco**. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

PASSOS, Mara Martins. **Exu pede passagem: uma análise da divindade africana à luz da psicologia de Carl Jung**. São Paulo: Terceira Margem, 2003.

PRANDI, Reginaldo. **Mitologia dos orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

\_\_\_\_\_. **O candomblé e o tempo: concepções de tempo, saber e autoridade da África para as religiões afro-brasileiras**. Revista Brasileira de Ciências Sociais, nº 47, outubro de 2001. pp.43-58.

\_\_\_\_\_. Referências sociais das religiões afro-brasileiras: Sincretismo, branqueamento, africanização. In.: CARDOSO, C. e BACELAR J. (orgs.). **Faces da tradição afro-brasileira**. Rio de Janeiro/Salvador: CNPQ/Pallas, 1999, pp. 93-111.

\_\_\_\_\_. **Exu de mensageiro a diabo: sincretismo católico e demonização do orixá Exu**. Revista USP, São Paulo, n. 50, p. 46-65, 2001.

\_\_\_\_\_. **Segredos guardados: orixás na alma brasileira**. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

RAEDERS, Georges. **O Conde de Gobineau no Brasil**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1997.

REIS, J. J. **Rebelião escrava no Brasil: a história do levante dos malês (1835)**. 2ª edição. São Paulo: Brasiliense, 1987.

RODRIGUES, Raimundo Nina. **Miscigenação, Degenerescência e Crime**. Mimeo. Sd.

\_\_\_\_\_. **Africanos no Brasil**. São Paulo: Editora Nacional, 1945.

RUGENDAS. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 1982.

SALLES, Alexandre de. **Èsù ou Exu? da demonização ao resgate da identidade**. Rio de Janeiro: Ilú Aiye, 2001.

SANTOS, Agnaldo dos. **Esculturas**. Salvador-BA: Núcleo de Artes do Desenbanco, 1988.

SANTOS, Ângelo O. de A. **Jorge Luis dos Anjos**. Disponível em: <<http://www.comartevirtual.com.br/jor-crit.htm>>. Acesso em: 21 jun. 2007.

SANTOS, Juana Elbein dos. **Os Màngô e a Morte: Pàde, Àsèsè e o Culto Égun na Bahia**. Petrópolis: Vozes, 1986.

\_\_\_\_\_. Tradição e contemporaneidade: poesia mítica. In. **Catálogo da exposição: Mestre Didi, esculturas**. Galeria de Arte São Paulo, 2000. s/p.

SARACENI, Rubens. **O livro de Exu: 'O mistério revelado'**. São Paulo: Mandras, 2007.

SCHARF, Aaron. Construtivismo. In.: STANGOS, Nikos (org.). **Conceitos da arte moderna**. 2ª edição. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1991. pp. 116-121.

SCHWARCZ, Lilia Moritz. As Teorias Raciais, uma construção histórica de finais do século XIX. O contexto brasileiro. In.: Schwarcz, Lilia Moritz e Queiroz, Renato da Silva (orgs.). **Raça e Diversidade**. São Paulo: Edusp, 1996. pp. 147-185.

\_\_\_\_\_. **O Espetáculo das Raças**. São Paulo: Companhia da Letras, 1983.

\_\_\_\_\_. **Retrato em Branco e Negro**. São Paulo: Companhia da Letras, 1987.

SEVCENKO, Nicolau. As Alegorias da Experiência Marítima e a Construção do europocentrismo. In.: Schwarcz, Lilia Moritz e Queiroz, Renato da Silva (orgs.). **Raça e Diversidade**. São Paulo: Edusp, 1996. pp. 113-145.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Candomblé e umbanda: caminhos da devoção brasileira**. São Paulo: Selo Negro, 2005.

SILVA, Vagner Gonçalves da. **Sagrados e profanos: religiosidade afro-brasileiras e seus desdobramentos na cultura nacional**. In.: Catálogo do Museu Afro Brasil – Um conceito em perspectiva. São Paulo, 2006.

SKIDMORE, Thomas E. Preto no Branco: raça e nacionalidade no pensamento brasileiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1976.

SODRÉ, Muniz. **Samba: o dono do corpo**. Rio de Janeiro: Codecri, 1979.

SOUTY, Jérôme. **A representação do negro nas fotos de Pierre Verger (1902 - 1996)**. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/um/ppg7..html>>. Acesso em: 18 set. 2007.

STEPAN, Peter. **World Art Africa**. Munich; London; New York: Prestel Verlag, 2001.

TACCA, Fernando. **O profano sacralizado**. Disponível em: <<http://www.studium.iar.unicamp.br/sete/4.html>>. Acesso em: 13 jul. 2008.

\_\_\_\_\_. **Candomblé - imagens do sagrado**. Disponível em: <<http://ojs.c3sl.ufpr.br/ojs2/index.php/campos/article/viewPDFInterstitial/1593/1341>>. Acesso em: 04 mar. 2008.

TAVARES, Ildásio. O mágico e a magia. In.: CRAVO NETO, M. **O Tigre do Dahomey - a Serpente de Whydah**. Áries Editora: Salvador, 2004. pp. 10-11.

TRINDADE, Liana e COELHO, Lucia. **O homem e o mito: estudo de antropologia psicológica sobre o mito de Exu**. São Paulo: Terceira Margem, 2006.

VALLADARES, Clarival do Prado. **A Iconologia africana no Brasil**. In. Revista da Pinacoteca do Estado – Arte e Religiosidade no Brasil, Heranças Africanas. São Paulo, 1997.

VERGER, Pierre. **Notas sobre o culto aos orixás e voduns**. São Paulo: Edusp, 2000.

\_\_\_\_\_. **Arte negra**. In.: Catálogo do Museu Afro Brasil – Um conceito em perspectiva. São Paulo, 2006.

\_\_\_\_\_. **Influências África-Brasil e Brasil-África**. In.: Catálogo do Museu Afro Brasil – Um conceito em perspectiva. São Paulo, 2006.

ZAMBONI, Silvio. **A pesquisa em arte: um paralelo entre arte e ciência**. São Paulo: Autores Associados, 1998.

## Catálogos

Catálogo da Exposição: **O Benin, ancestralidade e contemporaneidade**. Museu Afro Brasil. São Paulo, 2008.

Catálogo do Museu Afro-Brasileiro. Salvador, 2006.

Catálogo do Museu Afro Brasil – Um conceito em perspectiva. São Paulo, 2006.

Catálogo da 4ª Bienal do MERCOSUL. Porto Alegre, 2003.

Catálogo da exposição: **Mestre Didi, esculturas**. Galeria de Arte São Paulo, 2000.

Catálogo da Mostra do Descobrimento. São Paulo, 2000.

Revista Pontão de Cultura: **Negras memórias – 2 anos de Museu Afro Brasil**. São Paulo, 2006.

### **Sítios Consultados**

---

<http://www.abdias.com.br>. Acesso em: 15/07/2008.

<http://www.apenasbahia.blogspot.com.br>. Acesso em: 22/05/2007.

<http://www.artefieo.com>. Acesso em: 24/07/2008.

<http://www.ceao.ufba.br>. Acesso em: 25/04/2008.

<http://comartevirtual.com.br>. Acesso em: 19/07/2007.

[http://www.conder.ba.gov.br/parque\\_pituacu.htm](http://www.conder.ba.gov.br/parque_pituacu.htm). Acesso em: 28/07/2008.

[www.cravoneto.com.br](http://www.cravoneto.com.br). Acesso em: 17/04/2008.

<http://www.cultura.gov.br>. Acesso em: 17/10/2007.

<http://www.digestivocultural.com>. Acesso em: 21/03/2007.

<http://www.elisabetecunha.wordpress.com>. Acesso em: 28/02/2008.

<http://www1.folha.uol.br>. Acesso em: 24/07/2008.

<http://www.frente3defevereiro.com.br>. Acesso em: 09/01/2008.

<http://www.heliooiticica.com.br>. Acesso em: 25/07/2008.

<http://www.imagensbahia.com.br>. Acesso em: 22/07/2008.

<http://www.monumentos.art.br>. Acesso em: 24/11/2007.

<http://www.museuafrobrasil.com.br>. Acesso em: 14/11/2007.

<http://www.n-a-u.org.br>. Acesso em: 03/07/2007.

<http://organismo.art.br>. Acesso em: 20/07/2008.

[http://www. Pageon.net](http://www.Pageon.net). Acesso em: 28/09/2007.

<http://www.palmares.gov.br>. Acesso em: 22/07/2008.

<http://www.pierreverger.org>. Acesso em: 02/05/2008.

<http://www.pinacoteca.org.br>. Acesso em: 22/09/2008.

<http://www.pitoresco.com.br>. Acesso em: 22/09/2008.

<http://www.sampacentro.terra.com.br>. Acesso em: 01/07/2007.

<http://www.schwarze-goetter-im-exil.de/eng/index.html>. Acesso em: 15/07/2007.

<http://somboroque.blogspot.com>. Acesso em: 15/07/2007.

<http://www.soteropolitanosculturaafro.wordpress.com>. Acesso em: 19/07/2007.

<http://www.studium.iar.unicamp.br>. Acesso em: 17/07/2008.

<http://www.umbanda.etc.br>. Acesso em: 22/07/2007.

<http://www.urutagua.uem.br>. Acesso em: 22/07/2007.

<http://www.videobrasil.org.br>. Acesso em: 22/07/2007.