



UNIVERSIDADE
ESTADUAL DE LONDRINA

LUCAS TOLEDO DE ANDRADE

**OS (DES)CAMINHOS DA EXU-POÉTICA:
NAS ENCRUZILHADAS AFROSSURREALISTAS DA CRIAÇÃO
DE CRIOLO**

Londrina
2020

LUCAS TOLEDO DE ANDRADE

**OS (DES)CAMINHOS DA EXU-POÉTICA:
NAS ENCRUZILHADAS AFROSSURREALISTAS DA CRIAÇÃO
DE CRIOLO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Estudos Literários), da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras (área de concentração: Estudos Literários).

Orientadora: Prof.^a Dra. Cláudia Camardella Rio Doce.

Londrina
2020

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor, através do Programa de Geração Automática do Sistema de Bibliotecas da UEL

Andrade, Lucas Toledo de .

Os (des)caminhos da Exu-poética : nas encruzilhadas afrossurrealistas da criação de Criolo / Lucas Toledo de Andrade. - Londrina, 2020.
157 f. : il.

Orientador: Claudia Camardella Rio Doce.

Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Estadual de Londrina, Centro de Letras e Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras, 2020.
Inclui bibliografia.

1. Exu-poética - Tese. 2. Criolo - Tese. 3. Afrossurrealismo - Tese. 4. Afrobrasilidades contemporâneas - Tese. I. Rio Doce, Claudia Camardella . II. Universidade Estadual de Londrina. Centro de Letras e Ciências Humanas. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

CDU 82

LUCAS TOLEDO DE ANDRADE

**OS (DES)CAMINHOS DA EXU-POÉTICA:
NAS ENCRUZILHADAS AFROSSURREALISTAS DA CRIAÇÃO DE
CRIOLO**

Tese apresentada ao Programa de Pós-graduação em Letras (Estudos Literários), da Universidade Estadual de Londrina, como requisito parcial à obtenção do título de Doutor em Letras (área de concentração: Estudos Literários).

BANCA EXAMINADORA

Orientadora: Prof.^a Dra. Cláudia Camardella Rio
Doce
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dr. Alexandre de Oliveira Fernandes
Instituto Federal da Bahia – IFBA

Prof.^a Dra. Débora Cota
Universidade Federal da Integração Latino-
americana – UNILA

Prof.^a Dra. Marta Dantas da Silva
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Prof. Dr. Miguel Heitor Braga Vieira
Universidade Estadual de Londrina – UEL

Londrina, 12 de junho de 2020.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Prof.^a Dra. Cláudia Rio Doce, pela leitura atenta e crítica de cada uma das etapas do trabalho e por todos os apontamentos trazidos ao longo da elaboração desta tese.

À minha mãe, Biaci, pela entrega amorosa aos filhos e pela crença na mágica existente nos caminhos da Educação.

À minha esposa, Mariany, pelo companheirismo, apoio incondicional e amor irrestrito ao longo de todos esses anos.

À minha família, por me ensinar tantas coisas.

Ao Prof. Dr. Alexandre de Oliveira Fernandes, à Prof.^a Dra. Débora Cota, à Prof.^a Dra. Marta Dantas da Silva e ao Prof. Dr. Miguel Heitor Braga Vieira, pelas preciosas sugestões trazidas na Defesa da Tese.

À equipe de Criolo, em especial, à produtora Belma, pela receptividade ao longo do processo de agendamento da entrevista, e ao próprio Criolo, pela generosidade e atenção com que ouviu minhas perguntas e respondeu a elas.

À Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), pelo auxílio financeiro.

Aos meus ancestrais sagrados, por encherem a minha vida de força vital e sabedoria. *Axé! Laroyê!*

“Exu, como dono da encruzilhada, é um primado ético que diz acerca de tudo que existe e pode vir a ser. Ele nos ensina a buscar uma constante e inacabada reflexão sobre os nossos atos. É por isso que nosso compadre é tão perigoso para esse mundo monológico e para uma sociedade irresponsável com o que se exercita enquanto vida. Nessa esquina me cabe dizer que hoje o espírito colonial se expressa em pleno vigor, cada vez mais ‘cruzadista’, tacanho, tarado pelo terror e pelos assassinatos. Exu, ao contrário disso, é o radical da vida, que nos interpela sobre a capacidade de nos inscrevermos como beleza e potência. A sua face brincante, transgressora, pregadora de peças, é o contraponto necessário a esse latifúndio de desigualdade e mentira.” (Luiz Rufino. *Pedagogia das Encruzilhadas*, 2019).

“Talvez, hoje, não seria [...] se sensibilizar um dos maiores atos políticos?” (Criolo, no *Programa Espelho*, em 2018).

ANDRADE, Lucas Toledo de. **Os (des)caminhos da Exu-poética:** nas encruzilhadas afrossurrealistas da criação de Criolo. 2020. 157 f. Tese (Doutorado em Letras – Estudos Literários) – Universidade Estadual de Londrina, Londrina, 2020.

RESUMO

Busca-se nesta tese analisar a produção de Kleber Cavalcante Gomes, o Criolo, um artista paulistano com uma obra de diversas facetas, percebendo seus álbuns, seus videoclipes, suas performances em shows, suas falas em entrevistas, suas composições e os ritmos presentes em suas canções como elementos constituintes de um único tecido textual que se expande, reconstrói-se e desconstrói-se constantemente, rasurando o binário e o conservador texto-Brasil. Para isso, criou-se a noção de Exu-poética, que nasce a partir do olhar para a produção desse artista e almeja, por meio de um emaranhado de referenciais teóricos e do entendimento de Exu, enquanto metáfora da linguagem artística, pensar a “confusão” imagética, sonora e temática presente em Criolo. Sendo assim, as reflexões-encruzilhadas presentes nesta tese podem oferecer, por meio da Exu-poética e da interpretação da elaboração artística de Criolo, (des)caminhos para a compreensão das afrobrasilidades na contemporaneidade.

Palavras-chave: Exu-poética. Criolo. Afrossurrealismo. Afrobrasilidades. Cultura afro-brasileira contemporânea.

ANDRADE, Lucas **Toledo de. The (dis)paths of Exu-poetics: in the afrossurrealists crossroads of the creation by Criolo.** 2020. 157f. Thesis (Doctorate's Degree in Languages – Literary Studies) – State University of Londrina, Londrina, 2020.

ABSTRACT

This thesis seeks to analyze the production of Kleber Cavalcante Gomes, the Criolo, an artist from São Paulo with a work of different facets, perceiving his albums, his video clips, his performances in shows, his speeches in interviews, his compositions and the rhythms present in his songs as constituent elements of a single textual fabric that constantly expands, reconstructs and deconstructs, erasing the binary and conservative text-Brazil. For this, the notion of Exu-poetics was created, which is born from looking at the production of this artist and aims, through a tangle of theoretical references and Exu's understanding, as a metaphor for artistic language, to think about imagery, sound and thematic “confusion” present in Criolo. Thus, the reflections-crossroads present in this thesis may offer, through Exu-poetics and the interpretation of Criolo's artistic elaboration, (dis) paths for the understanding of Afro-Brazilities in contemporary times.

Keywords: Exu-poetics. Criolo. Afro-Brazilities. Afrosurrealism. Contemporary Afro-Brazilian culture.

ANDRADE, Lucas Toledo de. Los (des)caminos de la Exu-poética: en las encrucijadas afrossurrealistas da la creación de Criolo. 2020. 157f. Tese (Doctorado en Letras – Estudios Literarios) – Universidad Estadual de Londrina, Londrina, 2020.

RESUMEN

Se investiga en esa tesis la producción de Kleber Cavalcante Gomes, el Criolo, un artista de São Paulo con una obra multifacéticas, percibiendo sus álbumes, sus videoclips, sus performances en shows, sus charlas en entrevistas, sus composiciones y los ritmos presentes en sus canciones como elementos constituyentes de un único tejido textual que se expande, reconstruyese constantemente, restaurando el binario y el conservador texto-Brasil. Para eso, se creó la noción de Exu-poética, que nace a partir del vistazo para la producción de ese artista y almeja, a través de una maraña de referenciales teóricos y de la comprensión de Exu, en cuanto metáfora del lenguaje artística, pensar la “confusión” imagética, sonora y temática presente en Criolo. Por consiguiente, las reflexiones-encrucijadas presentes en esta tesis pueden ofrecer, a través de la Exu-poética y de la interpretación de la elaboración artística de Criolo, (des)caminos para la comprensión de las culturas afro-brasileñas en la contemporaneidad.

Palabras clave: Exu-poética. Criolo. Afro-brasileñas. Afrossurrealismo. Cultura afro-brasileña contemporánea.

LISTA DE ILUSTRAÇÕES

Figura 1	Oficial indonésio.....	78
Figura 2	Convoque seu buda (frente).....	78
Figura 3	Convoque seu buda (verso).....	78
Figura 4	Etérea	82
Figura 5	Corpos livres	83
Figura 6	Corpos plurais	83
Figura 7	A tempestade.....	99
Figura 8	A chegada.....	100
Figura 9	A entidade mágica.....	101
Figura 10	Lua de Ogum.....	101
Figura 11	Mãos mágicas.....	102
Figura 12	Trabalhadora brasileira	102
Figura 13	Os quinhentos mil manos.....	103
Figura 14	A chegada dos outros	103
Figura 15	“a lei dá exemplo mais um preto para matar”.....	113
Figura 16	“a indústria da desgraça pro governo é um bom negócio”	117
Figura 17	A invasão dos bichos	117

SUMÁRIO

	CONSIDERAÇÕES INICIAIS - “PADÊ”	10
1	CAPÍTULO 1 – A PROPRIEDADE MÁGICA DAS PALAVRAS: NOS (DES)CAMINHOS DA EXU-POÉTICA	18
1.1	“ABRA CAMINHO DO OLHAR”: DO AFROSSURREALISMO À EXU-POÉTICA	18
1.2	“ABRA CAMINHO TRANQUILO PRA EU PASSAR”: NOS (DES)CAMINHOS DA EXU-POÉTICA.....	28
2	CAPÍTULO 2 – O TEXTO COMO UM LABIRINTO MÍSTICO: NAS ENCRUZILHADAS DA CRIAÇÃO DE CRIOLO	70
2.1	“TAL BRASIL, QUAL RAP?”: RUPTURA E CONTINUIDADE EM CRIOLO	70
2.2	“ETÉREA”: FLUIDEZ E INSTABILIDADE COMO FORMA DE PENSAR O MUNDO	79
2.3	“ONDE OS GRAFITES GRITAM”: A CIDADE-TEXTO EM UM MUNDO DEVORADO POR CHAMAS	107
	CONSIDERAÇÕES FINAIS – “FECHA GIRA”	137
	REFERÊNCIAS	140
	APÊNDICES	151
	APÊNDICE A Entrevista realizada com Criolo	52

CONSIDERAÇÕES INICIAIS

“PADÊ”

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!
 Passo e cruzo. Traço, misturo e arrasto o pé.
 Sou reboleço 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 lua cheia!...
 Quer mais?
 Não dou, não tô mais aqui.
 (CRAVO JÚNIOR, 1993).

Abro a gira com esse padê-poesia publicado em *A tarde cultural*, que Mario Cravo Júnior dedicou ao “amigo-irmão” Jorge Amado, no ano de 1993. Cravo Júnior, nesse poema, faz de Exu o eu lírico, um eu lírico que não se define, que usa em seu texto marcas da oralidade, que trapaceia e que foge de qualquer possibilidade de conceituação: “Quer mais? / Não dou, não tô mais aqui”.

O Exu “brincalhão”, “trapaceiro”, “vento”, “poeira”, “ação” e “vida” invocado para dar início a esse trabalho é quem norteará o leitor ao longo dessas leituras-encruzilhadas, visto que esta tese almeja provar que Exu, enquanto metáfora da linguagem artística, a Exu-poética, pode nos oferecer caminhos para analisar a produção

do artista Kleber Cavalcante Gomes, o Criolo, e, conseqüentemente, rotas para pensar sobre as afrobrasilidades contemporâneas.

É necessário dizer, para melhor apresentar o contexto de escrita desta tese, que esse Exu “argamassa”, feito “de sonho, carne e areia”, esse Exu “gente sem bandeira” pode representar de forma contundente os sentimentos em torno da produção de um trabalho de doutorado em um país em ruínas.

Em um momento em que professores, artistas, cientistas, intelectuais e outros tantos profissionais e cidadãos são ameaçados, ridicularizados e alvejados moralmente, psicologicamente e fisicamente, faz muito sentido pensar em um indivíduo feito “de sonho, carne e areia”, representante de uma “gente sem bandeira”, e que se acredita enquanto “argamassa” da construção de um país melhor e mais justo que, para isso, usará de “reboiço”, de inteligência, de dança e de poesia como formas de estabelecer a ordem e a vida em um país-abismo, por meio da desordem que trará, dos sistemas que ameaçará, das reflexões que provocará e dos binarismos que buscará destruir.

Entendo que Exu enquanto metáfora de linguagem artística pode desmascarar, valendo-se de sua alegria provocadora, o Brasil fraterno, feliz e harmonioso que convive bem com o diferente, mostrando-o, na realidade, como um país sustentado por binarismos e ódios duradores que, desde sempre, oprimem e matam o índio, o negro, a mulher, a população LGBTQ+ e tudo aquilo que foge da pretensa noção de “ordem e progresso” que falsamente norteia as nossas relações. Sendo, por isso mesmo, um ser mágico urgente em tempos como o que vivemos, esse espelho gritante do Brasil colonial.

Esse Exu “cornos da luva nova” e “barriga da lua cheia”, transformado em poesia, por Cravo Júnior, e em poética nesta tese, ajudará a analisar a produção de Criolo no contexto encruzado das afrobrasilidades. Antes disso, no entanto, apresento aos leitores os caminhos percorridos para a construção deste trabalho.

Em março de 2014, iniciei o Mestrado em Estudos Literários, na Universidade Estadual de Londrina. Desde o projeto e parte do processo seletivo já havia o interesse em estudar a produção de Criolo, artista que admiro há muito tempo. As leituras de algumas disciplinas do mestrado e a participação no Projeto de Pesquisa “Ressonâncias do surrealismo”, coordenado pela Prof.^a Dra. Cláudia Camardella Rio Doce, foram importantes para que eu definisse os rumos da dissertação e também para que eu pudesse observar as canções de Criolo por ângulos que eu ainda não havia imaginado.

A dissertação *Vanguarda antropofágica e iluminação profana: possíveis “roteiros”* para a leitura da produção de Criolo (2014) surge, assim, de discussões e de

leituras realizadas durante o percurso do mestrado e da tentativa de observar a antropofagia oswaldiana e o pensamento benjaminiano como formas profundamente atuais de pensar a arte e a cultura afro-brasileira a partir das deglutições e das negociações culturais presentes em Criolo. Os “roteiros” traçados na dissertação, ao serem observados com certa distância, já estavam acompanhados da magia de Exu, mas essas ideias ficariam guardadas por um tempo.

Dessa forma, em 2016, pleiteei a vaga para o doutorado com um projeto que visava pensar na atemporalidade e na atualidade do surrealismo e da própria ideia de reencantamento de mundo, a partir da análise de canções de Criolo, tendo como foco as mitologias afro-brasileiras presentes, explicitamente e implicitamente, nas canções elaboradas por esse artista e no modo como essas mitologias se atualizavam e se ressignificavam no híbrido contexto contemporâneo.

A ideia inicial buscava ligar o surrealismo ao universo afro-brasileiro, assim sendo, por meio de pesquisas, conheci o “Afrosurreal manifesto: black is the new black – a 21st century manifesto”, escrito por D. Scott Miller e publicado em 2009 no jornal *San Francisco Bay Guardian*. Esse movimento estadunidense misturava as influências do surrealismo europeu, do realismo mágico, da negritude, do Renascimento do Harlem e de outros movimentos artísticos, criando possibilidades de pensar a arte negra no contexto contemporâneo.

O afrossurrealismo pareceu-me inicialmente uma ideia muito interessante para nortear os rumos do trabalho. Desse modo, fiz a leitura de alguns artigos e de livros que tratavam desse movimento e de alguns textos literários que, segundo o manifesto de Miller, fazem parte da tradição afrossurrealista. Há poucos materiais acadêmicos que se debruçam sobre o afrossurrealismo, o que o revela como um campo de estudo ainda novo e carregado de possibilidades.

Contudo, ao longo das leituras e da pesquisa, ficou bastante claro que o afrossurrealismo é, sem dúvida alguma, uma chave-teórica interessante para pensar a cultura negra contemporânea, porém, esse movimento preocupa-se, sobretudo, com o universo negro estadunidense e com as experiências negras daquele território. Percebi, ainda, que o manifesto, em diversos momentos, mesmo que de forma inconsciente, mostrava o negro e a cultura afro-estadunidense como padrões a serem seguidos, valendo-se daquilo que Pinho (2005) chama de “noção evolucionista da negritude”, como se tentasse homogeneizar as pluralidades negras, transformando-as em apenas uma, ou ainda como se mostrasse o afro-estadunidense como detentor de uma compreensão mais

evoluída das questões étnicas, o que é contraditório se pensarmos que o movimento evoca, a todo momento, a fluidez e a negação de qualquer estereótipo.

A partir disso, ficou perceptível que o afrossurrealismo não daria conta da produção de Criolo e que poderia até mesmo trazer à tona uma leitura artificial e impositiva que desconsiderasse as particularidades da produção desse artista. A leitura do texto “How The Prefix 'Afro-' May Arrest Imagination & Manifesto Salesmanship” (2017), do cineasta sul-africano Phetogo Tshepo Mahasha, fortaleceu ainda mais esse argumento e a impressão já existente acerca do afrossurrealismo.

Para Mahasha (2017), o movimento estadunidense aprisionava a criatividade de outros territórios marcados pela cultura negra, estereotipando as particularidades e as complexidades étnicas, participando, assim, de uma lógica mercadológica própria do capitalismo. O texto de Mahasha (2017) mostrou-me com clareza a necessidade de pensar em outras formas de explorar a obra de Criolo, distanciando-me, em certa medida, do afrossurrealismo e, desse modo, reaproximando-me da magia de Exu.

Exu sempre foi, para mim, um personagem sedutor e enigmático na mitologia iorubana, cheio de poderes e de características interessantes, extremamente próximo ao ser humano, encrenqueiro e ordeiro, dono de palavras duras e cheias de sinceridade, ambíguo como o *phármakon*. Exu é a dinâmica do ciclo da vida. Ele é o corpo humano e seu eterno fluxo de sangue, suor e pensamento. Além disso, Exu é um nome próprio que carrega uma força única, a simples menção a essa palavra de apenas três letras causa choque e medo em muitas pessoas.

Exu, como a arte, apavora conservadores, desnorteia os ignorantes, provoca, dissimula, faz que cada um tenha de lidar com a possibilidade das incertezas. Exu, como a arte, faz um convite para se ver o outro lado do caminho, provoca discórdia para assim expandir o olhar, coloca em xeque os binarismos, as estruturas ocidentais, questiona qualquer lugar comum e, por isso, é detestado e humilhado por poderes e por discursos autoritários que necessitam da manutenção dos lugares comuns e dos maniqueísmos para garantirem o seu poder. Contudo, Exu, como a arte, sobrevive e prospera, ensina sem querer ensinar e perturba o *status quo*.

Ao observar Exu e suas tantas particularidades, suas relações tão evidentes com a arte, não foi difícil conseguir vê-lo enquanto uma poética, enquanto uma forma de escrita e de entendimento de mundo, e a obra de Criolo me oferecia muitos elementos para entender Exu dessa forma.

A obra de Criolo sempre havia me chamado muito a atenção pelo seu caráter híbrido e distinto no universo do *rap*. As letras de Criolo são *rap* e, ao mesmo tempo, não são: os sons usados são sons do universo *hip-hop* e também não são, ele faz shows que ao mesmo tempo são ritos. Criolo fala da periferia, porém, expande-se para muito além dessas fronteiras: “sou do mundo, nem do campo, nem da cidade”. Ele traz as mitologias iorubanas, o mundo ancestral africano, mas se distancia e muito de uma possibilidade de essencialismo, fazendo o *xirê* acontecer no chão da cidade, unindo Buda, Shiva, Ogum, Ganesh, Cosme, Damião, Doum e Exu no caos contemporâneo dos grandes centros. Criolo anuncia o apocalipse, todavia, acredita que “ainda há tempo” (CRIOLO 2006a), ele é a fusão das possibilidades de identificação, “índio, caboclo, cafuzo, crioulo” (CRIOLO, 2011c), e o encontro de muitos brasis, muitos mundos e muitas identificações, sendo por isso mesmo a própria “desidentidade” (MORICONI, 2001).

Criolo, enquanto leitor da cidade, percebe-a como um texto escrevível (BARTHES, 1992), plural, expandido e aberto, com infinitas redes de conexões, andando na contramão dos discursos oficiais, explodindo o contínuo da história, reelaborando o seu lugar no mundo, reconstruindo caminhos. Nesse sentido, entendemos que Exu, enquanto linguagem literária, seja um princípio interessante para pensar a produção desse artista e para discutir sobre a (des)construção das afrobrasilidades.

A Exu-poética, sendo assim, nasce dessas reflexões tecidas, do entendimento da impossibilidade do afrossurrealismo por si só contribuir com a análise de uma produção afro-brasileira e da necessidade de se criar uma noção capaz de abarcar as possibilidades oferecidas pelas canções de Criolo. A Exu-poética brota da observação das contradições existentes em Criolo, da compreensão do modo como sua construção artística se faz por meio de uma lógica de destruição de lugares comuns e possíveis binarismos e de construção de novas possibilidades de entendimento do mundo.

Para realizar essas discussões, introduzidas nos parágrafos anteriores, o trabalho foi dividido da seguinte forma: **Capítulo 1 - As propriedades mágicas das palavras: nos (des)caminhos da Exu-poética** e **Capítulo 2 – O texto como um “labirinto místico”: nas encruzilhadas da criação de Criolo.**

Na primeira seção do capítulo 1, intitulada “**Abra caminho do olhar**”: **do afrossurrealismo à Exu-poética**, busco, valendo-me de textos e de estudos que tratam, especialmente, do afrossurrealismo e de questões étnicas, mostrar o porquê da necessidade de criar uma nova noção, no caso, a Exu-poética, para se pensar em uma produção afro-brasileira, como a de Criolo.

Na segunda seção do capítulo 1, intitulada **“Abra caminho tranquilo pra eu passar”**: nos (des)caminhos da Exu-poética, busco criar a Exu-poética, recorrendo a referenciais diversos. A noção criada nesta tese constrói-se por diversas ideias e por variadas correntes de pensamento, o que revela a importância do híbrido, até mesmo enquanto reflexão teórica, para a criação de ideias que se propõem a pensar as culturas negras no complexo contexto contemporâneo e globalizado.

Na primeira seção do capítulo 2, intitulada **“Tal Brasil, qual rap?”**: ruptura e continuidade em Criolo, busco, por meio das reflexões, trazidas por Flora Süssekind (1984), acerca da estética naturalista, pensar nas dinâmicas existentes na obra de Criolo e de que modo essas dinâmicas dialogam com o cenário do rap brasileiro e com a própria tradição literária do país, mostrando a Exu-poética enquanto um ponto de fuga a uma representação naturalista hegemônica no campo das artes nacionais.

Na segunda seção do capítulo 2, intitulada **“Etérea”**: fluidez e instabilidade como formas de pensar o mundo, tenho o intuito de mostrar a forma como as noções de instabilidade, de fluidez, identificações e desidentidade inerentes à ideia de Exu-poética, aparecem em Criolo, anunciando-se, assim, como formas de pensar o mundo, algo que fica evidente em muitos momentos da produção do artista.

Na terceira seção do capítulo 2, intitulada **“Onde os grafites gritam”**: a cidade-texto em um mundo devorado por chamas, busco tratar da demolição de fronteiras entre o objetivo e o subjetivo, entre o homem e as coisas, entre o ancestral e o contemporâneo, entre o Brasil e outros espaços geográficos, entre a periferia e o centro. E percebo que a criação de Criolo, por meio dessa estratégia de ruptura de fronteiras físicas e simbólicas pode anunciar uma compreensão aguda da violência e da opressão que forma a vida dos brasileiros, tendo como foco as vidas negras, o que pode levar a uma expansão da compreensão da realidade e da própria construção dos discursos históricos, por meio da arte.

Ao longo da tese, nas análises realizadas, encontram-se trechos de uma entrevista¹ do artista, realizada por mim em maio de 2019. A entrevista, de aproximadamente 30 minutos, foi feita em Curitiba, em uma tarde de sábado, no dia 11 de maio, mesma data em que o artista fez um dos shows da turnê “Boca de lobo”, no festival *Coolritiba*. Nessa

¹A entrevista encontra-se na íntegra no apêndice A.

entrevista, fiz algumas perguntas que considerava interessantes para a tese, naquele momento em construção.

A análise da obra de Criolo realizada nesta tese não se deteve a canções ou a álbuns específicos, mas buscou observar a produção desse artista de maneira expandida, considerando as canções, os álbuns, os clipes, as imagens dos clipes, as falas em entrevistas, as capas de seus CDs e a performance em shows como parte de única teia textual expandida e infinita que estabelece comunicação com os mais diversos universos e repertórios culturais e teóricos, realizando deglutições e negociações das mais diversas ordens, ajudando-nos a pensar, valendo-se da Exu poética e a partir desse texto único, na construção das afrobrasilidades de modo mais amplo.

É necessário dizer que ao longo do trabalho buscou-se fugir de diversas armadilhas, entre elas, o risco de recorrer aos binarismos tão, inconscientemente, introjetados em cada um de nós; e o risco do uso de um vocabulário que reforçasse os discursos hegemônicos e as discussões culturais baseadas em princípios de estabilidade, visto que eles não parecem se adequar a uma tese que lida com ideias desconstrucionistas e com a dinâmica de Exu.

Por conta desses riscos e do entendimento da necessidade de pensar detidamente o vocabulário usado ao longo da tese, pois entendemos a linguagem como uma forma de construção de poder e de hierarquias e, conseqüentemente, como uma forma de repensar esses poderes e essas hierarquias, optou-se pelo uso da palavra “escravização” ao invés de “escravidão”, de “escravizado” ao invés de “escravo” e de “identificação” ao invés de “identidade”.

O uso de “escravização” e “escravizado” baseia-se em estudos contemporâneos que se debruçam sobre os significados profundos existentes por detrás das palavras recorrentemente utilizadas nos discursos sobre esse terrível período histórico. Segundo alguns desses estudos, o substantivo ou adjetivo “escravo” remete à definição de um ser humano que teria a condição de cativo como natural e por isso permanente desde o nascimento até a morte, já o verbo “escravizar” e o substantivo ou adjetivo “escravizado” traria à tona uma condição circunstancial ou temporária produzida pela violência que forçou o indivíduo a assumir a condição de cativo (GOMES, 2019).

Já a utilização de “identificação” recorre às ideias trazidas por Italo Moriconi no texto “Outra dimensão: desidentidades”. Nesse texto, Moriconi (2001) evoca Stuart Hall (2004) e Homi Bhaba (2013), entre outros pensadores, para tratar do pensamento crítico do intelectual brasileiro e latino-americano, para isso ele problematiza a noção de

“identidade”, mostrando que o termo guarda em si valores essencialistas, dizendo respeito a sociedades estáveis, nas quais as trocas culturais são raras ou inexistentes.

Sendo assim, a escolha pelo uso de “identificação”, não deixa de reconhecer a importância da noção de “identidade” para as lutas identitárias negras, mas busca apresentar a dinâmica dialética existente entre “identidade” e “desidentidade” e o caráter processual que marca a construção das afrobrasilidades, que se fazem, desde a diáspora, de identificações e desidentificações constantes.

Além disso, o uso no da noção de “identificação” almeja reconhecer e exaltar as negritudes e as afrobrasilidades, tratando do modo como elas, sobrevivendo a um processo de embranquecimento e invisibilização, foram e são capazes de fundar um repertório cultural e intelectual afro-brasileiro carregado de potência, inteligência e resistência, como é o caso da criação de Criolo.

CAPÍTULO 1

AS PROPRIEDADES MÁGICAS DAS PALAVRAS: NOS (DES)CAMINHOS DA EXU-POÉTICA

*No clarão da Lua
Exu chegou caminhando na rua
(Ponto de Exu Marabô)*

1.1 “ABRA CAMINHO DO OLHAR”: DO AFROSSURREALISMO À EXU-POÉTICA

O afrossurrealismo é um movimento artístico estadunidense que possui como marco inicial o “Afrosurreal Manifesto: Black is the new black – a 21st century manifesto”, da autoria de D. Scott Miller, publicado no jornal alternativo *San Francisco Bay Guardian*, em março de 2009.

O manifesto de Miller busca, de maneira bastante interessante, tratar das características estéticas, éticas e políticas que norteiam a produção afrossurrealista, almejando trazer à tona um cânone negro subterrâneo. A ideia de evocar um cânone negro subterrâneo liga-se não apenas ao fato de trazer à luz artistas apagados da história da arte, mas também à necessidade de repensar aspectos de obras de artistas já conhecidos, especialmente, no contexto afro-estadunidense.

É importante dizer que o termo afrosurreal, usado por Miller no manifesto, não é criado por ele, como o próprio artista mostra, mas advém do termo “expressionismo afrosurreal”, usado por Amiri Baraka, em 1974, no prefácio da coletânea de contos *Ark of bones and other stories*, do escritor afro-estadunidense Henry Dumas.

O afrossurrealismo se faz a partir de um amálgama de várias tendências e influências: surrealismo, negritude, *Harlem Renaissance*, realismo fantástico, entre outras, revelando, em sua própria construção enquanto um movimento artístico do século XXI, a ideia de hibridez e de mistura que tanto defende, algo que o aproxima ainda mais do surrealismo que também se ancora em uma tradição para se estabelecer enquanto vanguarda:

Nem o surrealismo nem o afrossurrealismo são um estilo, um conjunto de critérios, uma ideologia, um gênero ou mesmo uma exploração coerente. Não são um movimento. São um imaginário, magnetizando as sensibilidades frouxamente relacionadas, sendo, certamente, um modernismo ligado a outras formas de modernismo como o Renascimento do Harlem, a negritude, o realismo mágico, e o que o romancista haitiano Jacques Stephen Alexis chamou de realismo

maravilhoso. Todas são abordagens avançadas da vida e da sociedade, das quais os intelectuais e artistas se inspiraram ao tentar desafiar as convenções. (FRANCIS, 2013, p. 97, tradução nossa).²

Notamos que o prefixo “afro” usado anteriormente ao “surrealismo” indica uma ligação direta com a vanguarda europeia do século XX, contudo, esse prefixo politiza etnicamente a vanguarda bretoniana, colocando-a, assim, no âmbito das discussões contemporâneas.

A politização étnica trazida por Miller a partir do prefixo “afro” reinventa a vanguarda e, além do mais, realiza uma “devoração antropofágica” das ideias dos artistas europeus ligados ao surrealismo. Essa devoração ocorre pela perspectiva do homem negro dos Estados Unidos, que toma os ideais do surrealismo para si e os aplica em sua composição artística, ligando-os a questões étnicas e até mesmo sexuais.

É interessante dizer que os movimentos vanguardistas europeus do século XX, em diversos momentos, usaram como inspiração para as próprias experimentações os elementos existentes nas culturas ditas primitivas. Quando Oswald de Andrade, um artista brasileiro, cria o movimento antropofágico, por exemplo, ele tem a percepção de que tudo aquilo que as vanguardas europeias usavam como mote para a criação artística existia no Brasil. Essa compreensão faz que a antropofagia inverta determinado sistema de influências, revelando a cultura europeia como devedora da cultura brasileira, afinal de contas, era o olhar do europeu para os elementos existentes em países colonizados e periféricos que possibilitava o desenvolvimento do pensamento vanguardista.

Ao observarmos o afrosurrealismo, podemos levar em conta o mesmo raciocínio. Apesar disso, Rosemont e Kelley (2010), em *Black, Brown and Beige: Surrealist Writings from Africa and the Diaspora*, mostram que o surrealismo diferiu em muito das outras vanguardas, por não ser eurocêntrica como as demais e por repudiar veementemente a civilização europeia:

O surrealismo desde o início diferiu radicalmente das muitas “vanguardas” que o precederam. O pós-impressionismo, o futurismo, o cubismo, o fauvismo e o dadá (1919 – 22 aproximadamente) centraram-se quase exclusivamente na arte - ou, como em Dada, arte e antiarte - e,

² Neither surrealism nor Afrosurrealism is a style, a set of criteria, an ideology, a genre, or even a coherent exploration. It is not a movement. It is an imaginary, magnetizing loosely related sensibilities and it certainly is a modernism connected to other forms of modernism such as the Harlem Renaissance, negritude, magical realism, and what Haitian novelist Jacques Stephen Alexis called marvelous realism. All are advance guard approaches to life and society from which intellectuals and artists drew inspiration as they sought to challenge convention.

em menor grau, na literatura. Essas vanguardas não eram apenas brancas e europeias, mas também, com a exceção parcial de Dada, abertamente eurocêntricas. Os surrealistas, no entanto, eram enfaticamente anti-eurocêntricos... Eles desprezavam a supremacia branca, o patriotismo, a religião, o colonialismo, a moralidade pudica e o respeito pela lei. Para os piedosos artistas e intelectuais burgueses mais promovidos pela imprensa comercial, eles não tinham nada além de desprezo. (ROSEMONT; KELLEY, 2010, p. 3, tradução nossa).³

Todavia, segundo Francis (2012), todos esses movimentos artísticos do século XX, com o passar dos tempos, naturalmente, misturaram-se, tornando-se bastante compreensível a vaga noção de que os artistas experimentais brancos se apropriaram da arte negra, o que faz que, atualmente, uma ampla área das humanidades tenha como visão convencional a ideia de que o surrealismo europeu, por meio de sua arte, abraçou o primitivismo do mundo não ocidental, objetificando pessoas (FRANCIS, 2012).

Ao estudarmos o surrealismo, sabemos que sua proposta evidentemente nunca foi essa e que o movimento, na verdade, exaltava as criações artísticas que se distanciavam do continente europeu. Além disso, o surrealismo serviu até mesmo de impulso, mesmo sem ter esse propósito, para que alguns países colonizados pensassem sua produção artística a partir dos pressupostos de liberdade e de rebeldia tão caros aos manifestos bretonianos, algo que podemos observar nos ensaios reunidos em *The great camouflage: writings of dissent* (2012), obra que reúne textos publicados por Suzanne Césaire na revista *Tropiques* (1941-1945).

Podemos dizer que os pressupostos de liberdade e de rebeldia existentes nessa vanguarda europeia impulsionaram o próprio afrossurrealismo, que se apropriou do movimento marcadamente europeu e por meio dele questionou a lógica ocidental, fundando o seu próprio cânone negro que, de acordo com o que o manifesto aponta, está em Ralph Ellison, Toni Morrison, Jean-Michel Basquiat, Chester Himes, Zora Neale Hurston, Sun Ra e tantos outros nomes que marcaram a cultura negra, remontando, assim, determinada tradição, algo que o surrealismo também faz no manifesto de 1924, informando que o espírito surrealista e, nesse caso, o afrossurrealista, é intrínseco ao homem em qualquer época e lugar. É possível perceber, contudo, que o cânone negro

³ The surrealism from the start differed radically from the many “avant-gardes” that preceded it. Post-Impressionism, Futurism, Cubism, Fauvism, and Dada [1919-22, approximately] were focused almost exclusively on art-or, as in Dada, art and antiart - and to a lesser extent on literature. These avant-gardes were not only white and European, but also, with the partial exception of Dada, openly Eurocentric. Surrealists, however, ... were emphatically anti-Eurocentric... They openly scorned white supremacy, patriotism, religion, colonialism, prudish morality, and respect for the law. For the pious bourgeois artists and intellectuals most promoted by the commercial press, they had nothing but contempt.

proposto pelo manifesto de Miller é, na verdade, um cânone afro-estadunidense, o que nos mostra uma homogeneização da ideia de negro à cultura negra estadunidense.

Apesar disso, é interessante perceber a diferenciação que o afrossurrealismo cria entre o ponto de vista negro e o ponto de vista branco, contribuindo para as discussões contemporâneas em torno das relações étnicas e dos discursos produzidos por minorias políticas, pois, por mais diálogos que existam entre o afrossurrealismo e outros movimentos artísticos, ele coloca em questão e como ponto principal o olhar negro estadunidense e as vivências negras desse país na criação artística, visto que o trauma da escravização⁴ dos africanos, da diáspora, do racismo e da violência, evidentemente carregam essa arte iniciada pelo prefixo “afro” de tantas outras potências e possibilidades, que não são só temáticas, mas também formais.

Para dar continuidade a nossa discussão, podemos dizer que a ideia de utilizar o prefixo “afro” antes de movimentos e de palavras já existentes para assim fundar movimentos novos não é algo exclusivo do afrossurrealismo, sabemos da existência, por exemplo, do afropunk, do afrofuturismo e do afrocubismo.

Sendo assim, o uso desse prefixo e, especialmente, o movimento afrossurrealista, foram alvo de duras críticas do cineasta e crítico de arte sul-africano Phetogo Tshepo Mahasha (2014). Segundo ele, esse prefixo havia assumido um caráter parasitário às custas de movimentos já existentes, levando ao aprisionamento da criatividade africana que, ao se valer de ideias já consagradas e formuladas, não produzia as suas próprias reflexões e criações artísticas.

Mahasha (2013) diz que a criatividade, sem dúvida, pode se fazer também pela modificação de elementos já existentes, o que leva à amenização da crítica feita. Contudo, ele vê o uso do afrossurrealismo e também do afrofuturismo de forma indiscriminada por muitos estudiosos que rotulam as mais diversas produções artísticas sem levar em consideração o contexto histórico e as particularidades culturais.

É interessante notar ainda que Mahasha (2013) vincula o uso do prefixo “afro” à própria lógica do capitalismo, denunciando um interesse mercadológico em torno da rotulação de artistas e de movimentos a determinadas correntes de pensamento. Para isso, ele critica o próprio surrealismo europeu e cita o caso de Frida Kahlo, por meio do livro *In Wonderland: The Surrealist Adventures of Women Artists in Mexico and the United*

⁴ A discussão acerca da escolha vocabular de alguns termos da tese encontra-se nas “Considerações iniciais”.

States (2012). Nesse livro, Mahasha (2013) considera que Frida Kahlo, apesar de fascinada pelo trabalho de Breton e de ter exposto suas obras em mostras surrealistas em Nova York e na Cidade do México, sempre rejeitou os rótulos que a tratavam como surrealista, como mostra a carta enviada a um amigo em 1952. Nessa carta, a artista diz que detestava o surrealismo, considerando-o como uma manifestação decadente da arte burguesa.

De acordo com Mahasha (2013), a associação imediata de Frida Kahlo ao surrealismo realizada, por exemplo, por André Breton, desconsiderava que o espírito ingênuo, as rupturas fantasmagóricas e perturbadoras, as telas permeadas por uma lógica não-ocidental, ligavam-se imediatamente à cultura popular mexicana e ao contexto de produção de Kahlo, que se associava, também, aos traumas da vida dela.

Para Mahasha (2013), a ligação da arte de Frida Kahlo ao surrealismo desconsideraria todas essas particularidades, vinculando a obra da artista a interesses que ela sequer compartilhava, europeizando-a em certa medida, o que destruiria o caráter subversivo existente nas telas da mexicana.

Podemos perceber uma série de problemas nas discussões de Mahasha (2013) em torno da relação de Frida Kahlo com o surrealismo, visto que é exatamente essa perspectiva não-ocidental que possibilitou a ligação de sua produção a aspectos do surrealismo. Porém, ele parece querer dizer que as obras de Frida Kahlo já eram o que eram antes mesmo da ideia de surrealismo ser usada para observá-las e que, em certa medida, a inclusão da produção da artista à vanguarda europeia aprisionaria a criatividade da mexicana em manifestos, em ideias e em tradições culturais que, muitas vezes, ela não compartilhava, deslocando-a do próprio contexto, o que justificaria a noção de europeização de uma produção latino-americana.

Valendo-se do mesmo raciocínio, o cineasta sul-africano diz que o afrossurrealismo e também o afrofuturismo dizem respeito ao contexto estadunidense, não se relacionando com a história da África ou com a realidade diaspórica existente em tantos outros países. Sendo assim, ele parece falar do risco em associar artistas de contextos diversos a movimentos criados em contextos culturais outros e do risco de se homogeneizar as produções artísticas, retirando delas o potencial político e subversivo, visto que essas produções, por meio de contextos específicos, podem atingir uma perspectiva universal, tendo uma dimensão política, o que não ocorre quando essas produções são homogeneizadas e engolidas por uma lógica que não compartilham.

Mahasha (2013) trata de um risco verdadeiro e sempre presente em um contexto de produção capitalista, visto que as estratégias mercadológicas, em diversos momentos, buscam o apagamento da resistência existente nas produções artísticas ou ainda a homogeneização dessas produções a partir da apropriação das lutas de movimentos étnicos e de gênero, que são usadas como forma de lucrar e vender.

O cineasta sul-africano faz ponderações interessantes, por exemplo, com a ideia de que o afrossurrealismo liga-se imediatamente à realidade afro-estadunidense. Vemos, ao ler o manifesto de Miller (2013), o modo como ele tende à homogeneização da realidade negra e diaspórica ao contexto afro-estadunidense, o que traz, implicitamente, aquilo que Patrícia de Santana Pinho (2005) chamará de “noção evolucionista da negritude”, ou seja, o entendimento de que a compreensão da cultura negra seria mais “evoluída” e “correta” no universo estadunidense.

No manifesto afrossurrealista como um todo, é visível esse posicionamento ideológico, que também estava no movimento negritude, de se vincular as realidades negras espalhadas ao redor do mundo, por meio do “afro”, como se elas fossem uma só, sendo, conseqüentemente, a realidade dos negros dos Estados Unidos, o que levaria ao apagamento das questões existentes para os afro-cubanos, afro-mexicanos e afro-brasileiros e à invisibilização das diversas particularidades que fazem parte da vida dos afrodescendentes espalhados pelo mundo.

Certamente, o uso do prefixo “afro” como forma de criar uma coletividade negra mundial para exprimir força e resistência diante de sistemas opressores e racistas é uma estratégia válida e inteligente. No entanto, ela traz o sério risco dessa possível homogeneização dos afrodescendentes ao contexto cultural afro-estadunidense retirar o potencial político e de resistência existente por detrás do movimento, uma vez que isso levaria à opressão das tantas identificações negras de outros contextos culturais.

Notamos, no manifesto afrossurrealista, uma postura que coloca os Estados Unidos como o polo emissor de influências e de costumes aos negros ao redor do globo, estratégias semelhantes às dos europeus em outros momentos da história. Não é por acaso que Mahasha (2013) diz que o afrossurrealismo desconsidera a história do continente africano e as particularidades dele, bem como as diversas realidades afrodescendentes oriundas da diáspora.

As discussões anteriormente apresentadas levaram-me a uma série de inquietações que me fizeram pensar se haveria a possibilidade de a estética afrossurrealista ser tratada a partir da experiência dos afrodescendentes no Brasil. As reflexões em torno da

viabilidade de se pensar o afrossurrealismo no contexto afro-brasileiro valiam-se de diversos elementos presentes no movimento estadunidense, como a fluidez das identificações negras, o questionamento do discurso histórico, o “choque artístico” advindo do ponto de vista negro, relacionando-os com a produção do artista contemporâneo Kleber Cavalgante Gomes, o Criolo, buscando, assim, brechas e especificidades para pensar a cultura afro-brasileira a partir de um movimento que, mesmo ao tratar da ideia de ruptura com identificações estanques e da pluralidade dos discursos, fazia-se fundamentalmente estadunidense:

[...] os Estados Unidos têm ditado para o resto do mundo suas políticas de multiculturalismo, mas nós não precisamos segui-las. Podemos acreditar que existem outras formas de produção de subjetividades relacionadas à África e que há muitas estratégias para defender a reprodução da África no Novo Mundo. (PINHO, 2005, p. 39).

Entendemos, a partir disso, que não seria possível explicar e pensar Criolo a partir de um paradigma racial como o estadunidense, que é imensamente diferente do nosso, mesmo que originado de um processo diaspórico semelhante. Pinho (2005), em “Descentrando os Estados Unidos nos estudos sobre a negritude no Brasil”, mostra a enorme influência que os discursos estadunidenses sobre a negritude exerceram no meio acadêmico e também no movimento negro brasileiro, especialmente a partir da década de 70 do século passado.

Segundo ela, essa influência acreditava que a experiência negra estadunidense era mais moderna e arrojada que a brasileira, o que desconsiderava nossas particularidades culturais e étnicas, ignorando ainda as possíveis proximidades existentes entre o Brasil e outros países latino-americanos e a própria força de cidades brasileiras, como, por exemplo, Salvador, para a discussão e o reconhecimento das culturas afrodescendentes surgidas no contexto da diáspora.

Para Pinho (2005), um dos aspectos mais expressivos da influência estadunidense sobre os estudos acerca da negritude no Brasil referem-se a uma concepção étnica binária, que dividiria a população entre brancos e negros. Para Peter Fry (2005), esse binarismo étnico muito comum à realidade estadunidense foi imposto forçadamente, por determinado discurso acadêmico e político, em um contexto racial múltiplo como o brasileiro, algo que evidentemente não contribuiu com a discussão acerca da questão racial no Brasil, criando diversos paradoxos dentro do próprio movimento negro, por exemplo.

Fry (2005) nos mostra que a tentativa de pensar a questão racial no Brasil a partir de uma lógica binária que trataria como negras todas as diversas tonalidades de pele e características fenotípicas que remeteriam à ascendência africana, não encontra força no interior do próprio movimento negro que, apesar de, na maioria das vezes, valer-se do padrão binário estadunidense e difundi-lo como forma de resistência à democracia racial, não aceita em suas fileiras mulatos de pele mais clara, o que evidencia que, no contexto brasileiro, a aparência física é mais importante que a ascendência, algo tratado por Oracy Nogueira (1985).

A ideia difundida por Nogueira (1985) de pensar a “marca” e a “aparência” como modos de compreender as questões raciais no Brasil diz respeito direto a nossa realidade e se distancia da proposta de uma noção étnica binária tão em voga em território estadunidense e que desconsidera as dinâmicas raciais e históricas do Brasil, conforme nos mostra Fry (2005, p. 175-176):

Nos Estados Unidos, por exemplo, o “racismo científico” declarava que o “sangue negro” poluía o “sangue branco” e a regra de que “uma gota é suficiente” [*one-drop rule*] definia uma fronteira nítida entre os que se consideravam “brancos” e os que se consideravam “negros”. Essa regra constituía, até o início do movimento dos direitos civis, na década de 60, a base da segregação legal e da criação de comunidades, culturas e formas linguísticas “negras” separadas. [...] *Mutatis mutandis*, criaram-se sistemas semelhantes onde quer que ingleses, alemães ou holandeses estivessem no controle de sociedades de natureza multiétnica: o *apartheid* sul-africano é o exemplo mais extremo. No Brasil e em outras antigas colônias de Portugal, preferiu-se enfatizar a “conversão” dos diversos grupos étnicos à cultura dominante. [...] Os portugueses podem ser justamente acusados de imperialismo cultural e racismo cotidiano, mas a sociedade que seus herdeiros construíram no Brasil não inclui a raça como fator de segregação ou discriminação legal. Além disso, e como consequência deste fato, não existe no Brasil a mesma separação consensual entre “brancos” e “negros” que predomina nos Estados Unidos e na África do Sul. Enquanto os americanos acham que um único ancestral africano é possível para produzir um “afro-americano” [...], os brasileiros acreditam herdar as características de todos os seus ancestrais. Um efeito disso é que os indivíduos se classificam, e são classificados pelos outros, em função de sua aparência física, o que gera um arco-íris de categorias raciais que vai do preto-azulado ao mulato-claro. Uma pesquisa realizada em 1976 revelou a existência de nada menos que 135 categorias desta natureza.

A reflexão trazida por Fry (2005) nos mostra que as questões étnicas brasileiras são extremamente complexas e se relacionam ao nosso contexto de colonização e, conseqüentemente, à herança portuguesa, o que faz que a divisão racial binária

estadunidense, oriunda do processo de colonização inglesa, bastante usada por estudos acadêmicos brasileiros, não seja capaz de abarcar, de fato, o amplo espectro étnico do brasileiro de forma geral.

Evidentemente, é compreensível que o movimento negro brasileiro e intelectuais negros do país, como é o caso de Kabengele Munanga (1999), buscassem como referência de estudo e de ação política o material fornecido pelo contexto estadunidense devido à abundância de recursos teóricos oferecidos e ao predomínio das ideias norte-americanas nos meios acadêmicos latino-americanos (PINHO, 1985). Além disso, a compreensão racial binária estadunidense podia parecer, em um primeiro momento, um modo interessante de aliar sujeitos às lutas negras em um país no qual o racismo impera e cujo tema não é discutido com a seriedade necessária.

Percebemos, por exemplo, que Munanga (1999), valendo-se de referenciais estadunidenses, mostra-nos que, no Brasil, o privilégio da aparência sobre a ascendência, para a identificação étnica, fez que muitos descendentes de negros não se identificassem com as próprias origens e nem com o movimento negro, contribuindo com a perpetuação de atos e de posturas racistas, algo que impedia uma possível superação dos problemas étnicos nacionais.

Contudo, essa divisão binária advinda da ótica estadunidense pode aprofundar ainda mais nossos reais problemas ao escondê-los, na ânsia de buscar uma unidade e uma simetria em um país continental, complexo e de referências culturais e étnicas profundamente fragmentadas e miscigenadas, algo que se aproxima bastante do que Flora Süssekind (1985) traz ao tratar do predomínio da estética naturalista na literatura brasileira e da necessidade de busca por uma coesão imaginária em um país vasto e complexo.

Ao pensar nessas diversas problemáticas, buscamos nos desviar, em parte, do afrossurrealismo, com o intuito de pensar a problemática étnica brasileira a partir das próprias complexidades nacionais, fugindo, assim, das armadilhas e do empobrecimento de ideias exposto por Mahasha (2013), buscando, ainda, superar a simples importação de noções a uma realidade complexa como é a nossa.

Assim sendo, entendemos a necessidade de se criar uma noção brasileira para a compreensão e a leitura de uma produção artística oriunda do contexto afrodescendente nacional. Mahasha (2013) nos fala da importância de se ativar a criatividade dos diferentes territórios marcados pela experiência da diáspora, de se pensar para além dos pressupostos já dados para elaborar propostas que tenham originalidade e entendam as

complexidades étnicas, culturais e nacionais em torno das produções iniciadas pelo prefixo “afro”.

A partir dessas reflexões, cria-se a Exu-poética, uma noção que nasce e que renasce constantemente, por meio do olhar aos fragmentos de vozes e às experiências elaboradas artisticamente na obra de Criolo, uma obra permeada de recortes, de bricolagens e de estilhaços, que não estão apenas na composição ou na melodia das canções, mas nas performances em shows, na produção de videoclipes, nas falas e em entrevistas do artista. Sendo assim, a Exu-poética, ao se vincular e ao mesmo tempo recusar o afrossurrealismo estadunidense, anuncia uma forma de pensar o complexo e misto Brasil e a violência física e simbólica que forma a(s) nossa(s) cultura(s).

Nesse sentido, ao metaforizar a própria dinâmica fragmentada e para além de qualquer definição de Exu, essa poética recusa a classificação binária imposta pelos estadunidenses e recusa o discurso edulcorado que fala da existência de uma nação tropical, miscigenada, pacífica e harmônica, difundido por estudiosos da nossa cultura e bastante utilizado pelo senso comum, um discurso que, evidentemente, esconde a barbárie do passado e do presente.

Podemos pensar que o próprio nome artístico de Criolo elucida esse mosaico plural de etnias e de referências, simbolizados pela figura de Exu. Afinal, o crioulo pode ser o descendente de europeu nascido fora da Europa, o negro nascido fora da África, ou ainda o mestiço resultado do processo de fusão entre diversas etnias, referindo-se, sempre, a um sujeito que está em entre-lugar, um sujeito resultado da mistura, sendo assim, alguém que destrói qualquer possibilidade de unidade e de pureza, colocando em xeque discursos que se sustentam em hierarquias.

Além disso, a escolha de Kleber Cavalcante Gomes por esse nome artístico representa, também, uma ruptura com um estereótipo construído, ao longo de muitos anos, em torno da ideia de “crioulo” no Brasil, visto que a identificação do sujeito como “crioulo” trazia em si uma carga pejorativa, de menosprezo (SILVA; ROSEMBERG, 2012), e até mesmo de objetificação, algo subvertido pelo artista que, ao traçar o nome Criolo com maiúsculas, singulariza o crioulo brasileiro, dando a ele inteligência, criatividade, força expressiva, valor, voz e potência diante das adversidades do mundo.

Essa breve explanação revela que, certamente, pensar o afrossurrealismo no contexto brasileiro de forma acrítica e forçada poderia não só representar um erro homogeneizador, como contribuiria para uma discussão superficial acerca da criação artística afro-brasileira. Sendo assim, nossa Exu-poética “comendo tudo que a boca

come” se alimentará de vários discursos e de narrativas para, deglutindo o outro, fazer-se forte, assim como a própria metáfora antropofágica oswaldiana previa, abrindo caminhos para lermos as encruzilhadas artísticas existentes na produção afro-brasileira contemporânea a partir da obra de Criolo.

Dessa forma, na próxima seção, será possível observar a criação da noção de Exu-poética e o modo como ela se forma por um diálogo constante e criativo entre diferentes pensadores, correntes de pensamento, mitologias e criações artísticas.

1.2 “ABRA CAMINHO TRANQUILO PRA EU PASSAR”: NOS (DES)CAMINHOS DA EXU-POÉTICA

Em abril de 2011, Criolo lança o seu segundo álbum, intitulado *Nó na orelha*. Esse título já anuncia a “confusão” sonora e poética proposta pelo artista. No álbum, com 11 faixas, Criolo mistura o rap ao samba, ao bolero, ao *soul*, à Música Popular Brasileira (MPB), fazendo o “cruzo” das influências e das referências que o formaram enquanto artista, mudando, em certa medida, a estética do rap nacional, anunciando, assim, outras formas de ver, de entender e de sentir o Brasil e suas tantas complexidades.

Se a estética do rap tradicional se valia de uma linguagem realista/naturalista, de uma paisagem sonora permeada pelo barulho de tiros, pelo som das sirenes da polícia, pelo grito de desespero da população das periferias e por imagens poéticas formadas por sangue e por violência que tinham o intuito de denúncia e resistência, Criolo, em *Nó da orelha*, distorceu não só o gênero, mas também a figura do rapper, criando, assim, o “nó” trazido no título, colocando o ouvinte/leitor em uma encruzilhada de referências e de percepções.

Nó na orelha descaracteriza o rap tradicional ao trazer canções que privilegiam as melodias e constroem-se pelo uso de refrãos, levando àquilo que podemos chamar de rap-canção, algo que aparece em Emicida, Rincón Sapiência, Baco Exu do Blues e em outros tantos rappers contemporâneos.

A distorção proposta pelo álbum de 2011 não se faz apenas sonora, mas se realiza ainda por meio da criação de imagens poéticas que se afastam da perspectiva naturalista/realista tão comum ao rap nacional, apresentando uma cidade-texto inundada por mitologias, cores diversas, várias línguas e ritmos, não almejando uma unidade, mas “riscando um ponto” caleidoscópico que, rompendo com as fronteiras espaciais e temporais, criaria um universo composto por identificações múltiplas, por fragmentos de

experiências, pela destruição de hierarquias e pela impossibilidade de definição, assim como o próprio orixá africano Exu.

A proposta iniciada em *Nó na orelha*, premiado álbum que projetou o artista no cenário nacional, apareceu ainda de forma mais patente em *Convoque seu buda* (2014) e nos *singles* “Boca de lobo” (2018) e “Etérea” (2019). O nó enlaçado em 2011 continuou a amarrar-se em todos os demais álbuns do artista, sendo perceptível também na performance nos shows, nos videoclipes lançados, na fala das entrevistas. Esse nó afetou até mesmo o primeiro álbum, de pouco sucesso e quase desconhecido na época de seu lançamento, *Ainda há tempo* (2006a), do então Criolo Doido, que ganhou uma releitura atravessada pelo caleidoscópico “ponto riscado” em *Nó na orelha* (2011b).

É importante dizer que esta tese não pretende observar a obra de Criolo de modo hierárquico, criando um jogo de superioridade e de inferioridade entre aspectos que o artista usa em sua produção, até porque, isso não faria sentido algum em um trabalho que pretende pensar Exu enquanto poética.

Sendo assim, acreditamos que o olhar para fragmentos dessa produção poética – álbuns, *singles*, clipes, imagens dos clipes, entrevistas, performances em shows – , entendendo-a como um único texto expandido, plural e indefinível, como o próprio Exu, conseguiremos nos aproximar da noção de Exu-poética, que surge a partir da observação das encruzilhadas realizadas e praticadas por Criolo em sua obra:

Praticar a encruzilhada nos aponta como caminho possível a exploração das fronteiras, aquelas que, embora tenham sido construídas *a priori* para cindir o mundo, nos revelam a trama complexa que o codifica. A perspectiva analítica lançada pelo conceito de encruzilhadas me possibilita escarafunchar as frestas, esquinas, dobras, interstícios, cantar as impurezas, a desordem e o caos próprios das estripulias-efeitos elegbarianos. (RUFINO, 2019, p. 17-18).

Nesse sentido, podemos entender a produção de Criolo como uma poética construída nas fronteiras, nos interstícios e nas encruzilhadas que, ao “cantar as impurezas, a desordem e o caos próprios das estripulias-efeitos elegbarianos”, busca questionar a composição binária que forma determinada visão para o mundo:

A encruzilhada é o principal conceito assente nas potências do orixá Exu, que transgride os limites de um mundo balizado em dicotomias. A tara por uma composição binária, que ordena toda e qualquer forma de existência dos seres paridos no *entre*. A existência pendular, a condição

vacilante do ser é, a princípio, o efeito daquilo que se expressa a partir do fenômeno do *cruzo*. (RUFINO, 2019, p. 16-17).

Podemos dizer, assim, que o “cruzo”, como movimento de Exu proposto por Criolo realiza, de maneira potente, a transgressão dos lugares-comuns e das formas preguiçosas de verem a vida, expandido o olhar para a existência, por meio da contaminação das hierarquias, da deglutição dos textos variados, da bricolagem e da criação de discursos que rasuram outros discursos e também se rasuram no mesmo momento em que são criados, afirmando a impossibilidade de binarismos, de fronteiras e de delimitações, como faz Exu em muitos dos mitos em que aparece.

Desse modo, partindo de Criolo, ao qual retornaremos no capítulo posterior, podemos trazer para as nossas discussões-encruzilhadas Clyde W. Ford que, no livro *Herói com rosto africano: mitos da África* (1999), traz, entre outras narrativas, uma que trata das peripécias de Exu, que é visto, para além de outras características, como o “aprontador” (FORD, 1999) do panteão mitológico iorubá. Com o intuito de ilustrar e de melhor tratar das artimanhas de Exu, trago, a seguir, a narrativa na íntegra:

Havia uma vez dois agricultores que eram excelentes amigos. Onde quer que fossem estavam sempre vestidos igual, e seus campos eram vizinhos, separados só por um caminho. Toda manhã Exu andava por esse caminho usando um barrete preto. Mas, certa manhã, Exu decidiu pregar uma peça nesses amigos. Primeiro fez para si mesmo um barrete com tecido de quatro cores – preto, branco, vermelho e verde –, que dava a impressão de ser um barrete de uma só cor conforme o ângulo de que fosse visto. Ele colocou o barrete, depois pegou seu cachimbo e o pôs não na boca, como de costume, mas na nuca, como se estivesse fumando pela parte detrás da cabeça. Seu bastão, que ele sempre carregava sobre o peito, foi colocado atravessado detrás dos ombros. Então ele partiu pelo caminho que separava os dois amigos, dando bom-dia a cada um deles, que responderam do mesmo modo.

A caminho de casa, os dois agricultores comentaram sobre o velho (Exu), que passou pelo campo deles naquele dia. “Que estranho ele estar andando na direção contrária do trajeto normal dele”, disse um. “Eu percebi pelo cachimbo e pelo bastão e ele estava de barrete branco, em lugar do preto de sempre.”

“Você está cego, homem”, retorquiu o outro. “Ele estava de barrete vermelho e andava na direção de sempre.”

“Meu amigo você deve ter bebido vinho hoje de manhã”, respondeu o primeiro. “E isso mexeu com os seus sentidos.”

“Saia pra lá”, bradou o outro. “Você está mentindo só para me incomodar.”

“Você é que é mentiroso, não eu!”, gritou o primeiro.

Então um dos homens pegou sua faca e feriu o outro na cabeça. Mas o outro também puxou a faca e atingiu seu agressor. Depois, os dois

correram sangrando para a cidade, cada um contando seu caso para os habitantes dizendo que o outro era mentiroso.

Nesse íterim, Exu foi para o tribunal do rei local, que julgaria a desavença entre os dois. Quando os dois amigos apareceram, o rei perguntou: “E então, o que fez dois grandes amigos brigarem?”

“Não entramos em acordo sobre quem atravessou nossos campos hoje de manhã”, disse um. “Normalmente, esse homem usa um barrete preto e sempre anda na mesma direção”, prosseguiu. “Mas hoje ele usava um barrete branco e andava na direção oposta.”

“Mentiroso, mentiroso!”, gritou o outro sujeito. “Ora, qualquer um podia ver que o velho estava hoje com um barrete vermelho e andava na mesma direção de sempre!”

“Esperem um pouco”, interferiu o rei, antes que a discussão esquentasse de novo. “Quem conhece esse velho?”

“Era eu!”, disse de repente Exu, para espanto de todos. Ele tirou o barrete e disse: “Hoje eu coloquei esse barrete, que é vermelho de um lado, branco do outro, verde na frente e preto atrás. Aí eu coloquei o meu cachimbo na nuca e meu bastão nas costas. Quando eu andava”, prosseguiu ele, “parecia que ia numa direção se olhassem meus pés e na direção oposta se olhassem o cachimbo e o bastão.”

“Esses dois amigos não poderiam concordar nunca”, confessou Exu, “eu os fiz brigar. Provocar discordâncias é o meu maior prazer.” (FORD, 1999, p. 223-224).

A partir da leitura dessa breve narrativa, proponho-me a pensar em Exu como metáfora da própria escrita literária, assim como Pereira (2009) e Fernandes (2013). É possível dizer, ainda, que a figura de Exu, um importante deus do panteão iorubá, abriga em si múltiplas significações e muitas formas de interpretação que vão para além de qualquer possibilidade de delimitação. Além disso, segundo Pereira (2009), a performance dos atos dessa divindade é marcada pela ironia, pela paródia, pela ambiguidade, pela irreverência, pela carnavalização e pela crítica, elementos visíveis na linguagem literária.

Vemos na narrativa citada o modo como o orixá se metamorfoseia e causa toda a confusão entre os amigos, que são obrigados a ver o mundo para além do comum cotidiano a que estavam acostumados, sendo convidados a perceber a própria existência por outra perspectiva e por meio de inúmeras possibilidades. Exu, em outras palavras, assim como a linguagem literária provoca aquilo que os formalistas chamaram de “estranhamento”.

Exu, performativizado enquanto poética, aproxima-se bastante daquilo que mostra a crítica pós-estruturalista, e podemos perceber essa relação a partir do seguinte trecho de Terry Eagleton (1983, p. 138-140):

A implicação de tudo isso é que a linguagem é muito menos estável do que os estruturalistas clássicos achavam. Em lugar de ser uma estrutura bem definida, claramente demarcada, encerrando unidades simétricas de significantes e significados, ela passa a assemelhar-se muito mais a uma teia que se estende sem limites, onde há um intercâmbio e circulação constante de elementos, onde nenhum dos elementos é definível de maneira absoluta e onde tudo está relacionado com tudo. [...] A significação se assim quisermos, está dispersa ao longo de toda uma cadeia de significantes e não pode ser facilmente fixada; ela nunca está totalmente presente apenas em um signo, mas é antes uma espécie de oscilação de presença e ausência. Ler um texto significa antes acompanhar esse processo de oscilação do que contar as contas de um colar.

Levando em consideração o excerto de Eagleton sobre a linguagem para o pós-estruturalismo, vemos que o Exu da narrativa de Ford a metaforiza de forma clara. A divindade revela aos amigos agricultores a instabilidade da vida, anunciando as mais diversas possibilidades de se ver o mundo-texto. Os homens são convidados, então, a ler a realidade pelos mais variados ângulos de significação. Exu, assim, faz-se como um texto polissêmico que se recusa a uma significação fixa, a um destino e, também, a uma origem.

O trecho de Eagleton, juntamente da narrativa de Exu, remete-nos ao conto “A biblioteca de Babel”, de Jorge Luís Borges, publicado originalmente em 1944. Esse texto trata de uma Biblioteca infinita, que guarda uma quantidade também infinita de livros, o que pode simbolizar, entre outras coisas, as diversas possibilidades de entendimento e de leitura da realidade.

Podemos dizer que a “Biblioteca” da narrativa de Borges funciona, então, como uma simbologia do universo habitado pelo homem: “o universo (que os outros chamam a Biblioteca)” (BORGES, 1999, p. 38). Sendo assim, a busca do bibliotecário pela decifração, por meio da leitura daquele arsenal ilimitado de obras representaria, em certa medida, a própria busca do homem em entender o universo que o rodeia, a tentativa de encontrar uma razão, uma ordem ou uma estabilidade para um mundo que não a possui, uma vez que “a significação [...] não pode ser facilmente fixada” (EAGLETON, 1983, p. 138).

O caos da Biblioteca, desse modo, seria o próprio caos do mundo e sua desordem seria, na verdade, a própria ordem pela qual o mundo é formado: “[...] *A Biblioteca é ilimitada e periódica*. Se um eterno viajante a atravessasse em qualquer direção, comprovaria ao fim dos séculos que os mesmos volumes se repetem na mesma desordem (que, reiterada, seria uma ordem: a Ordem)” (BORGES, 1999, p. 42).

É possível dizer, ainda, que “A biblioteca de Babel” já foi interpretada das mais variadas formas, o que nos permite falar que a infinidade de livros e de leituras que a “Biblioteca” abriga pode representar a própria abertura para as mais diversas interpretações que o conto borgiano possibilita, algo que se relaciona diretamente com a figura de Exu, que não apenas revela aos agricultores a existência de um mundo-texto infinito, múltiplo e instável, mas que é por si só uma figura marcada pela instabilidade, pela falta de centros fixos e de limites definíveis, como é a própria linguagem para o pós-estruturalismo.

Ao nos debruçarmos sobre essas ideias, presentes em “A biblioteca de Babel”, podemos tratar também da obra *Exu e a ordem do universo* (2015), de Sàlámì e Ribeiro. Nos textos que compõem esse livro, o orixá aparece como aquele responsável pela dinâmica que traz ordem ao mundo, sendo visto ainda como um orixá ordeiro e disciplinador, o que nos permite retornar ao conto borgiano, no qual a desordem torna-se ordem, após repetir-se reiteradas vezes.

Sàlámì e Ribeiro (2015) mostram que o conceito de ordem e de desordem se alimentam mutuamente, não podendo ser vistos de maneira contrária ou hierárquica, como se a desordem fosse um elemento negativo e a ordem um elemento positivo, o que se ligaria, diretamente, à “metafísica da presença” derridiana, uma vez que o elemento negativo (desordem), em uma visão guiada pelo binarismo tão caro à cultura ocidental, guardaria a ausência dos benefícios presentes no elemento positivo (ordem).

Exu, nesse sentido, sendo o orixá que regula a dinâmica do universo (TRINDADE, 1985), abrigando em si um poder ordenador do mundo, informa que a vida é ordem e desordem, que a existência, em última instância, só ocorre por esse trânsito constante e dinâmico entre polos vistos de forma binária, o que desestabiliza todo um sistema de hierarquias criado, colocando em xeque a possibilidade de pares de oposição, visto que a ideia de um polo negativo e de um polo positivo deixa de existir em prol de um entendimento mais expandido da existência.

Podemos afirmar, então, que o orixá da narrativa, presente no livro de Ford (1999), ao trazer a desordem à vida dos agricultores, busca, na verdade, falar para eles e para toda aquela comunidade sobre a ordem da vida, sobre a inconstância que forma a existência, ensinando-os, assim, a olhar o caminho em que cotidianamente andavam por uma outra perspectiva, o que nos permite falar sobre a vida desses sujeitos como um texto preso a outros textos, que só conseguem significar, de fato, ligados a um contexto determinado,

que se modifica a partir da transformação da perspectiva anunciada pelas diferentes cores do barrete e pela estranheza criada naquele universo fixo.

É interessante notar, também, que Exu é visto na narrativa mítica trazida por Ford (1999) como um velho. A figura do velho, em uma narrativa que advém do pensamento africano, é carregada de significações importantes, pois ele é aquele que transmite o saber ancestral, é aquele que conhece os fluxos da vida, é o que passa para os seus conhecimentos milenares.

Desse modo, tratar Exu como velho em uma narrativa iorubana, já guarda em si a simbologia de que o orixá é um sábio e de que os “nós” que ele cria nos hábitos diários dos agricultores relacionam-se a uma sabedoria ancestral, que fala àqueles homens sobre o poder regulador da vida.

Se formos pensar na figura de Exu não só na narrativa mostrada, mas no interior da própria mitologia iorubá, veremos que ele é bom e é mau, é a força, mas ao mesmo tempo é a fragilidade, é infiel e também fiel, é inimigo, mas amigo em muitos momentos, ele se liga à destruição e também à criação, ancora-se na vida e na morte. As narrativas de Exu desestruturam todos os sistemas de interpretação possíveis e põem em xeque as classificações conhecidas, bagunçando todo o binarismo que edifica a cultura ocidental.

Basta observarmos ligeiramente alguns dos títulos das trinta narrativas de Exu que abrem *Mitologia dos Orixás* (2001b), de Reginaldo Prandi, e percebermos como esses próprios títulos já revelam toda a pluralidade de significações em torno dessa entidade-poética, como é o caso de, por exemplo, “Exu respeita o tabu e é feito decano dos orixás”, “Exu ajuda Olofin na criação do mundo”, “Exu põe fogo na casa e vira rei”, “Exu guarda o portão de Aganju”, “Exu promove uma guerra em família”, “Exu tenta trocar a morada dos deuses”, “Exu não consegue vencer a morte”, “Exu instaura o conflito entre Iemanjá, Oiá e Oxum”, “Exu torna-se o amigo predileto de Orunmilá”, “Exu vinga-se e exige o privilégio das primeiras homenagens” e “Exu ganha poder sobre as encruzilhadas”.

Essa pluralidade de significações também aparece em *Exu e a ordem do universo* (2015), por meio de mitos que cruzam as características mais diversas possíveis, mostrando o orixá a partir de uma miscelânea de referências e de atitudes, e é assim que o orixá se mostrará também nos versos recitados ao fim da canção “Exu” (2016), de Serena Assumpção:

Exu
É o começo

Atravessa o avesso
 Exu é o travesso
 Que traça o final
 Exu é o pau
 No caule que sobe
 Sozinho que cabe
 O caminho do além
 De bem e mal
 Dito
 Pelo não dito
 Odara é bonito se a água não acaba
 Elegbara elegante no falo que baba
 Exu é quem cruza e descruza o amor
 Bará não tem cor
 Estará onde quer que qualquer corpo for
 Pra todo trabalho
 É o laço e o atalho
 É o braço e a mão
 Do falho e do justo
 Exu é o custo
 Do movimento
 O tormento do ser
 Que não é
 Exu.
 (ASSUMPÇÃO, 2016).

Notamos nos versos que finalizam a canção “Exu” (2016), o modo como a dinâmica ambiguidade do orixá aparece de forma evidente, afinal, ele é o começo e o fim, o bem e o mal, o que cruza e o que descruza, aquele que está presente em qualquer corpo, que possui qualquer cor e que faz todo tipo de trabalho, sendo o “custo do movimento” e, por isso mesmo, “o tormento do ser”, visto que está no “caminho do além” de qualquer possibilidade de definição, sendo aquilo “que não é”, o “dito pelo não dito”.

Vemos, ainda, nos versos citados, a forte dinâmica sexual presente em Exu (“Exu é o pau/ no caule que sobe”; “Elegbara elegante no falo que baba”). É relevante dizer que o sexo no pensamento iorubano liga-se diretamente à potência da vida, aos mecanismos de manutenção da existência, sendo visto de forma sagrada, não é à toa que as representações dos orixás valem-se de homens e de mulheres com corpos à mostra, carregadas de potência sexual, o próprio Exu, em muitas representações, traz um grande pênis ou diversas outras simbologias ligadas à representação do falo, como é o caso do *ogó*, do tridente, da faca (que aparece na narrativa trazida por Ford). Além disso, segundo Verger (1981), o falo ereto de Exu, que scandalizou os colonizadores, mostra também o caráter truculento, atrevido e o desejo dessa divindade em chocar o decoro.

Compreendemos, assim, o modo como Exu, ao representar a desordem e a ordem, não se encaixando em nenhuma possibilidade simples de definição, mimetiza o fluxo da vida humana, a potência da existência que está no sexo, na vida e na chegada da morte, causando ira e sendo temido. A ira vem à tona, pois o orixá, desaponta os indivíduos ao mostrar verdades ou ainda ao desvelar falsas crenças, como ocorre, por exemplo, na narrativa dos agricultores, sendo, por isso, inimigo dos seres, conforme mostra um provérbio iorubano a respeito de Exu: “quem diz a verdade é inimigo dos seres” (SÀLÁMÌ; RIBEIRO, 2015, 140). Já o temor surge pelo entendimento de que Exu tem a força e os atributos necessários para realizar o que quiser e como quiser (SÀLÁMÌ; RIBEIRO, 2015), e essa possibilidade de realização existe nele, pela própria ambivalência de que é feito, por ser esse sujeito “sem nenhum caráter”, que se metamorfoseia até em criança, se houver a necessidade, como nos revela um dos mitos presentes em *Exu e a ordem do universo* (2015).

É muito interessante perceber, ainda, que a ambivalência de Exu não está na simples inversão de hierarquias ou na reversão dos binarismos, como se o bom se tornasse facilmente mau, o que criaria um outro centro e uma nova relação de opressão, mas que ela se faz da desestruturação desse centro, visto que não é possível se ancorar em qualquer maniqueísmo ou se apegar a qualquer imagem fixa, pois, como já foi dito, Exu é mau, é bom, é frágil, é forte, é trapaceiro, é bom amigo, é criador, é destruidor, é vivo e também morto, tudo isso ao mesmo tempo, podendo também ser homem ou mulher, desafiando o conceito binário de gênero, sendo, além disso, inventado e reinventado pelas mais diversas formas de religiosidade, até mesmo aquelas que não se ancoram em uma matriz africana, como nos mostra Fernandes, valendo-se de diversos autores:

Assim, Exu é Exu catiço, Tranca-Ruas, Marabô e Sete Facadas. Mas é também Exu-Orixá, Exu iniciado ou travestido de Ogum, Exu-diabocristão e pentecostal. É o falo, o tridente, o preto e o vermelho, a fertilidade, o princípio da existência nagô, o um multiplicado ao infinito. Exu está online, é high tech, basta chamá-lo nas páginas dos buscadores da rede internacional de computadores. Há, pois, o Exu Cibernético e d’Além Mar que, diaspórico, responde tanto em Cuba, quanto no Brasil e nas Antilhas (VERGER, 2002). Exu é Pombagira. Exu é seu Zé Pelintra. Exu são as imagens de Mário Cravo Neto (2000) [...]. É seu “Sete da Lira” e sua aparição na tevê (VELHO, 1994, p.25). [...] Exu está presente em todas essas religiões, que o traduzem a seu modo, por outro, apresenta-se num *continuum* religioso, num intervalar, num “entrelugar” que, por meio de múltiplos “arranjos” também o constrói. Esse “entre-lugar” não está restrito às religiões de matriz africana. É importante destacar, portanto, que há um “campo religioso afro-brasileiro” que inventa Exu: Igreja Católica, kardecismo, umbanda

branca, umbanda africana, omolocô, umbandomblé, candomblé (banto, nagô, reafricanizado, baiano), quimbanda, macumba, Igrejas pentecostais (CAPONE, 2004, p.99). (FERNANDES, 2013, p. 5-6).

Isso nos permite aproximar o “Exu-linguagem” (FERNANDES, 2013) da ideia de texto escrevível trazida por Barthes em *S/Z*, obra publicada pela primeira vez em 1970, uma vez que esse texto tratado pelo crítico literário francês, que surge a partir do ato da leitura, está em “presente perpétuo”, ele se faz agora, no momento mesmo da escrita, da leitura e da leitura-escrita, pois o texto escrevível, “inventado” pelo olhar do leitor, jamais se fecha, sempre está aberto às mais diversas possibilidades sendo carregado de potências: as variadas cores do barrete, as várias possibilidades de andar pelo caminho, o cachimbo na nuca e o bastão nas costas, tudo se modificando enquanto os amigos observam e leem o mundo em seu entorno.

Ao tratarmos do texto escrevível barthesiano, ou ainda, do texto em um “presente perpétuo”, podemos recorrer a uma das preocupações do movimento afrossurrealista. No manifesto afrossurrealista há a proposição de uma nova cronologia, que se ancora em uma sucessão constante de presentes (presente perpétuo), abolindo as fronteiras temporais existentes entre passado, presente e futuro, visto que esse movimento busca uma ação política e artística presentificada e carregada de potência.

O manifesto realiza formalmente essa discussão, atuando como explicação do próprio movimento que descreve (CHORBADZHIYSKA, 2017), ao trazer todos os verbos conjugados no presente do indicativo, o que faz que o texto, no momento da leitura, seja ativado e coloque-se de maneira atualizada na vida do leitor, que é convidado a ler o mundo ativamente e a estar aberto a uma constante renovação de olhares e de perspectivas, como nos mostra Barthes, em *S/Z* (1970), ao dizer que a releitura nos salva da leitura de repetição.

O texto escrevível é aquele que surge no ato de leitura, sendo redigido ao mesmo tempo em que é lido, pois convida o leitor a produzir enquanto lê, deixando espaços abertos e inúmeras lacunas que jamais serão totalmente preenchidas, visto que ele nunca se encerra e está em produção constante:

O texto escrevível é um presente perpétuo, no qual não se vem inscrever nenhuma palavra *consequente* (que, fatalmente, o transformaria em passado); o texto escrevível é *a mão escrevendo*, antes que o jogo infinito do mundo (o mundo como jogo) seja cruzado, cortado, interrompido, plastificado por algum sistema singular (Ideologia, Gênero, Crítica) que venha impedir, na pluralidade dos acessos, a abertura das redes, o infinito das linguagens. (BARTHES, 1992, p. 39).

O texto escrevível é o Exu caminhando e confundindo os homens que podem lê-lo das mais diversas formas, mas que brigam por preferirem estar ancorados por uma falsa estabilidade, a qual jamais encontrarão novamente, pois a desestabilização provocada por Exu é irrecuperável, visto que essa entidade-poética apresenta o mundo como um texto que não está preso a um sentido fixo, mas que se constitui do plural, do ilimitado e do instável:

Interpretar um texto não é dar-lhe um sentido (mais ou menos embasado, mais ou menos livre), é, ao contrário, estimar de que plural é feito. Tomemos, inicialmente, a imagem de um plural triunfante, não limitado por nenhuma coerção de representação (de imitação). Nesse texto ideal, as redes são múltiplas e se entrelaçam, sem que nenhuma possa dominar as outras; este texto é uma galáxia de significantes, não uma estrutura de significados; não tem início, é reversível; nele penetramos por diversas entradas, sem que nenhuma possa ser considerada principal; os códigos que mobiliza perfilam-se *a perder de vista*, eles não são dedutíveis (o sentido, nesse texto, nunca é submetido a um princípio de decisão, e sim por lance de dados); os sistemas de sentido podem apoderar-se desse texto absolutamente plural, mas seu número nunca é limitado, sua medida é o infinito da linguagem. (BARTHES, 1992, p. 39-40).

A percepção de um texto que não se ancora em um significado fixo, mas que é norteado pela pluralidade, pelo infinito da linguagem, informa ao homem que a própria estrutura-texto que ele habita é instável: “este texto é uma galáxia de significantes, não uma estrutura de significados; não tem início, é reversível; nele penetramos por diversas entradas, sem que nenhuma possa ser considerada principal” (BARTHES, 1992, p. 39 – 40). Esse entendimento coloca abaixo uma visão empobrecida e binária da existência, por isso o leitor-autor do texto passa a ver a realidade como algo passível de transformação, notando que a ideia de uma realidade estática não existe, visto que ela é desnudada por essa escritura que se oferece como um labirinto sem fim e sem começo, “o caminho do sem além”.

Por esse motivo, podemos falar que o Exu que confunde os amigos que atravessam diariamente os mesmos campos oferece-se como uma releitura, pois só “ela é capaz de salvar o texto da repetição [...] de multiplicá-lo em sua diversidade e em seu plural” (BARTHES, 1992, p. 49). E por oferecer-se como releitura, questiona a vida tal qual aqueles agricultores a entendiam, pois “aqueles que não releem estão condenados a ler em tudo a mesma história” (BARTHES, 1992, p. 49), colocando em xeque os hábitos

cotidianos, ao revelar, em última instância, que o mundo que eles habitam é um texto instável, irregular, sem origem e sem destino.

Em outras palavras, usando as ideias de Barthes (1992), podemos dizer que essa entidade-poética anuncia que o mundo-texto jamais é lido pela primeira vez, pois ele é um texto em perpétuo movimento, no qual todas as referências se cruzam, assim como nos mostram os livros existentes em “A biblioteca de Babel” (1999) e também as narrativas que brotam da imaginação dos moradores do Vale do Javé, no filme “Narradores de Javé” (2003). Essas narrativas formam uma emaranhada e fragmentada história sem origem e sem fim, um texto em presente perpétuo, que se rasura, reescreve-se e se refaz a cada nova contação de histórias, a cada nova tentativa de buscar uma ordem, ou ainda uma narrativa una, que saindo da oralidade e transformando-se em escrita, consiga salvar a pequena cidade de ser destruída pelo progresso e pelos avanços tecnológicos.

Em “Narradores de Javé” (2003), observamos a pluralidade das culturas, das identificações, o grande cruzo de referências, de vozes, de pontos de vista e de perspectivas. Vemos um texto tecido em encruzilhadas, que falha ao tentar ser o documento único da história daquela cidade, uma vez que já surge fadado ao fracasso, ao buscar, por meio da escrita do carteiro Antônio Biá, dar ordem, coesão e também utilidade a narrativas marcadas pelo encantamento, pela imaginação solta e pelo descompromisso com a lógica de consumo.

Os moradores, evidentemente, fracassam ao tentarem construir o documento histórico de “Vale do Javé”, perdendo a cidade para a força do progresso e do capitalismo, mas, ao mesmo tempo, ao contarem suas histórias, ao fazerem o cruzo das identificações e das culturas, resistem a uma lógica opressora da imaginação, percebendo o mundo em sua pluralidade, como uma babel de vozes, de imagens e de ideias, valorizando a liberdade.

O mundo é visto, sendo assim, pela leitura que aqueles sujeitos fazem do Vale do Javé e pelos agricultores do mito, como um texto plural, sempre novo, sempre reescrito, um texto que se rasura, que se refaz, que se escreve e que se reescreve no próprio ato de ler. Por isso, as vivências-leituras são jogos que fogem da ideia do consumo, pois a releitura, existente nos cacos de narrativas dos “Narradores de Javé” e também representada pela figura do Exu do mito, mostra-nos que o mundo-texto não é uma história que deve ser consumida para que se passe para outra, mas sim um texto plural, um único texto igual e também diferente, em movimento constante e irregular que,

consequentemente, leva à quebra da lógica falsa que mantinha tanto a vida dos agricultores do mito, quanto dos moradores do Vale do Javé, pois todos eles são obrigados a entender que não existe um “texto verdadeiro” ou primeiras leituras, mas sim um texto e uma leitura contínua, que se modifica a cada novo olhar:

A releitura, prática contrária aos hábitos comerciais e ideológicos de nossa sociedade que recomenda “jogar fora” a história uma vez consumida (“devorada”), para que se passe então a outra história, para que se compre outro livro [...] a releitura é aqui proposta, pois apenas ela é capaz de salvar o texto de repetição (aqueles que não relêem estão condenados a ler em tudo a mesma história), de multiplicá-lo em sua diversidade e em seu plural; a releitura arranca o texto da cronologia interna (“tal coisa acontece *antes* ou *depois* daquela”) e reencontra um tempo mítico (sem *antes* nem *depois*); contesta a pretensão que nos quer fazer crer que a primeira leitura é uma leitura primeira, ingênua, fenomenal, que, em seguida teria apenas que ser “explicada”, intelectualizada (como se pudesse haver um começo da leitura, como se tudo já não estivesse lido: não existe *primeira* leitura, mesmo que o texto se esforce em nos iludir através de alguns operadores de *suspense*, artifícios espetaculares mais do que persuasivos); já não se trata de consumo, mas de um jogo (esse jogo consiste no retorno do diferente). Portanto, contradição voluntária nos termos, se relemos o texto *imediatamente*, é para chegarmos, como sob o efeito de uma droga (do início e da diferença), não ao “verdadeiro” texto, mas ao texto plural: mesmo e novo. (BARTHES, 1992, p. 49-50).

Podemos dizer que o Exu travestido das várias cores do barrete, que fuma pela parte detrás da cabeça, que anda em direções opostas, dependendo de quem o observa e das narrativas fragmentadas, encantadas que surgem da imaginação dos moradores de Javé funcionam como essa releitura, ao fazerem que os sujeitos olhem o mundo de forma mais expandida, desmascarando uma visão conservadora e fixa da vida.

Ao observarmos mais atentamente o mito de Exu, vemos que o tribunal da cidade, local ao qual os agricultores vão para resolver a discórdia causada pela entidade, é uma representação da ordem social, da estrutura fixa e imutável que, falsamente, rege aqueles que têm uma visão conservadora da vida. Sendo assim, quando a entidade-poética decide, naquele tribunal, revelar-se como o “aprontador”, como o que provocou a discórdia e a ruína de um olhar comum para a existência, ele desnuda essa falsa noção de realidade e anuncia a complexidade das relações e da própria existência, pedindo uma visão expandida para o universo em que estão inseridos aqueles indivíduos, declarando, assim, o fim da ilusão.

Notamos, assim, o modo como a vida desses amigos agricultores ancora-se por uma aparente estabilidade representada pelas próprias vestes, sempre iguais, que eles

usam, pelo fato ainda de fazerem toda a manhã o mesmo caminho e cruzarem sempre com o mesmo velho (Exu), que usa também o mesmo barrete preto. É sempre o mesmo e idêntico texto, com uma cronologia (o antes e depois) idêntica, ou seja, o texto de repetição de Barthes (1992).

Nesse sentido, a discórdia provocada por Exu é a bagunça dessa visão simplista à vida – desse texto de repetição - por isso mesmo essa entidade pode até revelar-se como aquele que pregou essa peça, todavia, o estável ilusório que alimentava aquelas vidas repetitivas arruína-se para todo sempre, pois os indivíduos atravessados por aquela experiência confusa foram despertados para outras formas de representação, para novas maneiras de se ler o texto, para as outras possibilidades de se andar e ver aquele caminho sempre igual, que devido à discórdia causada pelo orixá torna-se outro e ganha novos contornos, ou ainda a “imagem de um plural triunfante” (BARTHES, 1992, p. 39).

Como guia do caminho da sabedoria sagrada, Exu leva o indivíduo e o grupo além da obviedade, pois o âmbito do comum, das aparências superficiais, não é o da sabedoria sagrada. Exu, como *trickster*, consegue romper o verniz quase sempre duro do lugar-comum, como fez com tanta eficiência nesse mito. Na verdade, não há duas pessoas tão parecidas como os dois agricultores desse mito se fizeram parecer, mas foi necessário o estratagema de Exu para revelar a verdade oculta sob a aparência externa de conformidade e uniformidade que eles apresentavam desde o início. Assim, Exu age para romper as maneiras de ser improdutivas e antiquadas [...]. (FORD, 1999, p. 224).

O arruinamento desse modo estável de ver a existência se liga à queda de uma ideologia dominante e totalitária que aceita apenas uma única forma de observação da realidade e que, por conta disso, prende o homem na “jaula de aço”, tratada por Löwy (2014) a partir de Weber (1905).

Para Löwy, a ideia de “jaula de aço” (*Gehäuse*) que aparece em *A ética protestante e o espírito do capitalismo* (1905) de Weber “é uma espécie de *alegoria da civilização capitalista industrial moderna*” (LÖWY, 2014, p. 55) que prende o indivíduo em uma estrutura imutável, privando-o de sua liberdade e impondo a ele “restrições inexoráveis” (LÖWY, 2014, p. 54). A humanidade presa a esse sistema não consegue sequer perceber que está sendo oprimida, não é por acaso que Weber define “o capitalismo como uma escravidão sem mestre (*herrenlose Sklaverei*), isto é, um sistema de dominação ao mesmo tempo absoluto e impessoal” (LÖWY, 2014, p. 56), em que nem a liberdade e nem a democracia são possíveis:

É absolutamente ridículo atribuir ao atual capitalismo em seu apogeu, tal como ele existe na América e tal como é importado na Rússia – fenômeno “inelutável” da nossa evolução econômica -, uma afinidade eletiva com a “democracia” ou mesmo com a “liberdade” (em *qualquer* sentido do termo que *seja*), ao passo que a única questão que se coloca é como, sob sua dominação, todas essas coisas serão “possíveis” com o passar do tempo. (WEBER, 1907, p. 172-173 *apud* LÖWY, 2014, p. 57).

Percebemos que Weber já mostra, ao tratar de um período do início do século XX considerado por ele como o apogeu do capitalismo⁵, o modo como tanto a democracia quanto a liberdade só podiam existir de forma superficial e frágil nesse sistema, uma vez que esses valores só estavam presentes no capitalismo, à medida que contribuía com a própria sobrevivência, o que significa que eles poderiam ser trocados por quaisquer outros valores “com o passar do tempo”, pois o que importava, em essência, era a manutenção do sistema a qualquer custo e não o ideal de liberdade e de democracia em si.

Isso nos possibilita verificar e analisar a nossa atual realidade e o modo como as bolsas de valores e todo o sistema financeiro se curvam positivamente, obviamente dentro de princípios capitalistas, movidos por propostas autoritárias que visam à retirada de direitos de minorias e dos trabalhadores que pregam a morte e a tortura, mas que, apesar de tudo isso, prometem soluções para as crises constantes do sistema, independentemente ou não dessas soluções serem realizadas por meio do cerceamento de liberdades individuais, da destruição ambiental, do aniquilamento do planeta e da criação de um estado descarado de barbárie. Nota-se, assim, que a sobrevivência do sistema e a manutenção de sua estrutura estão acima de qualquer direito humano ou da possibilidade de liberdade e até mesmo de democracia.

Podemos dizer, então, que a queda no nível da linguagem, do modo estável e conservador de perceber o mundo realizada pelo Exu do mito apresentado por Ford (1999), anuncia, artisticamente, uma forma de fugir das estruturas da “jaula de aço”, ou ainda, uma forma de questioná-la e de alcançar a liberdade, mesmo que por instantes, em um universo em que a liberdade é uma ideia aparentemente ilusória.

Evidentemente que o mito de Exu presente na obra de Ford (1999) não fala diretamente da sociedade capitalista e nem da contemporaneidade propriamente dita, mas

⁵ Ao lançarmos críticas ao desumano e violento sistema capitalista não pretendemos pensar ou afirmar que as sociedades comunistas correspondem a um modelo ideal para a vida humana, vide as experiências autoritárias e também violentas instaladas por governos comunistas em diversas partes do mundo. A ideia não é criar um polo de oposição entre capitalismo e comunismo.

ele nos parece bastante útil para tecermos essas reflexões e pensarmos na ideia de “jaula de aço”. O mito traz agricultores que se dirigem ao trabalho de forma alienada, eles não mudam de traje, não mudam de caminho, não enxergam perspectivas diferentes, como o próprio trabalhador preso nas teias do capitalismo, essa “escravidão sem mestre”.

O Exu, do mito, nesse sentido, simboliza uma fuga à própria jaula, pois faz, em certa, medida, os agricultores perceberem outras possibilidades, acordando-os daquele estado de alienação, trazendo à tona o choque que desperta os sentidos (BUCK-MORSS, 1996). As ideias de Löwy (2014), a respeito da “jaula de aço”, apesar de não se referirem ao mito, possibilitam que interpretemos muitos dos fatos da breve narrativa, percebendo, dessa forma, que os agricultores vivem em uma estrutura imutável e sequer se questionam sobre essa imutabilidade, sentindo-se, inclusive, incomodados e revoltados, quando são convidados a questionar essa fixidez.

O pressuposto do capitalismo como uma “escravidão sem mestre”, como um sistema de dominação absoluto e impessoal pode, certamente, relacionar-se à vida desses agricultores, que não percebem as artimanhas do sistema e que sentem segurança na estabilidade oferecida por ele, não conseguindo enxergar outra forma de vida, não conseguindo ler o texto de outra forma.

Sendo assim, Exu, enquanto poética, apresenta-se como um meio de arruinamento dos valores dominantes, do *status quo*, das estruturas da “jaula de aço”, das ideologias totalitárias e do binarismo que está no cerne da metafísica que rege a civilização ocidental. Esses totalitarismos e binarismos podem ser percebidos e questionados, por exemplo, pela abordagem que o pós-estruturalismo faz dos textos literários, na medida em que essa corrente teórica revela como os alicerces que sustentam a metafísica ocidental são frágeis, mostrando as suas fissuras e desconstruindo os seus sentidos:

A desconstrução, portanto, compreendeu que as oposições binárias, com as quais o estruturalismo clássico gosta de trabalhar, representam uma maneira de ver típica das ideologias. Estas tendem a traçar fronteiras rígidas entre o que é aceitável e o que não é, entre o eu e o não-eu, a verdade e a falsidade, o sentido e o absurdo, a razão e a loucura, o central e o marginal, a superfície e a profundidade. [...] De um modo geral, o estruturalismo contentou-se em separar em um texto as oposições binárias (alto/baixo, claro/escuro, Natureza/Cultura, e assim por diante) e expor a lógica dessa análise. A desconstrução tenta mostrar como tais oposições, para se manterem como tais, por vezes traem-se a si mesmas, invertendo-se ou desaparecendo, ou precisam colocar à margem do texto certos detalhes insignificantes que podem voltar e perturbá-los. A leitura típica habitual de Derrida consiste em tomar um fragmento aparentemente periférico da obra – uma nota de

rodapé, um termo ou imagem menor e repetido, uma alusão casual – e nele trabalhar até o ponto em que ele ameace dismantelar as oposições que governam o texto como um todo. (EAGLETON, 1983, p. 143-144).

É possível dizer, em outras palavras, que a atitude do “Exu-linguagem” (FERNANDES, 2013) no mito apresentado aproxima-se da crítica desconstrucionista, pois ele, de certa forma, insere-se no mundo-texto daqueles homens, revelando todas as oposições que o governam, invertendo-as, por meio da confusão com as vestes, mostrando, assim, que aquele universo fixo pode ser transformado, moldado e desmascarado da mesma forma que o texto.

Ao pensarmos na desconstrução e relacioná-la com a nossa Exu-poética, traremos para essas reflexões-encruzilhadas Jacques Derrida e a sua *A farmácia de Platão* (2005), juntamente com a ideia de “Exu-phármakon” de Alexandre de Oliveira Fernandes (2013):

Em “forma” de *phármakon*, detidamente do Exu-phármakon-derridiano, Exu não seria nem a mordida e nem o sopro, nem o veneno e nem a cura, nem a doença e nem o remédio. Antropofágico, detém a dinâmica do caos e da harmonia, da divisão que multiplica, um simulacro que não se deixa apreender pela oposição filosófica (binária) e que, no entanto, está “já” ali. Silencioso e traiçoeiro, assume o discurso do outro e nele impõe rasuras, marcas, rastros sem jamais constituir um “terceiro termo”, nunca dando-lhe paz em águas calmas em que possa pairar. (FERNANDES, 2013, p. 13-14).

Dessa forma, podemos lembrar a fala de Eagleton sobre a desconstrução, e com isso tratarmos de *A farmácia de Platão*, publicada originalmente em 1972, uma vez que nessa obra Derrida se debruça sobre um fragmento aparentemente periférico do *Fedro*, um dos diálogos de Platão, composto, possivelmente, em 370 A.C, para assim dismantelar a metafísica ocidental, seus binarismos e hierarquias. Nesse diálogo, Sócrates, protagonista dos textos platônicos, e Fedro, um de seus interlocutores, buscam discorrer sobre o amor, tendo como norte a tese de Lísias. Contudo, esse diálogo, em verdade, torna-se uma discussão acerca da elaboração dos discursos.

Derrida, na já citada obra, interpreta, ou melhor, desconstrói o diálogo de Platão, lendo-o, relendo-o e reescrevendo-o a partir dos mais variados ângulos, tomando como base a ideia do *phármakon*, segundo a tradução que Robin faz do *Fedro*. Nessa tradução francesa, do diálogo em questão, a palavra grega *phármakon* é apresentada como remédio, o que revela a busca por um polo de estabilidade para um termo que o desconhece e que está para muito além de uma classificação positiva ou negativa, visto que essa própria ideia binária e hierárquica não faz sentido nenhum quando se pensa no termo grego:

Esse *phármakon*, essa “medicina”, esse filtro, ao mesmo tempo remédio e veneno, já se introduz no corpo do discurso com toda sua ambivalência. Esse encanto, essa virtude de fascinação, essa potência de feitiço podem ser – alternadamente ou simultaneamente – benéficas e maléficas. O *phármakon* seria uma *substância*, com tudo o que essa palavra possa conotar, no que diz respeito a sua matéria, de virtudes ocultas, de profundidade críptica, recusando sua ambivalência à análise, preparando, desde então, o espaço da alquimia, caso não devamos seguir mais longe reconhecendo-a como a própria antissubstância: o que resiste a todo filosofema, excedendo-o indefinidamente como não-identidade, não-essência, não-substância, e fornecendo-lhe, por isso mesmo, a inesgotável adversidade de seu fundo e de sua ausência de fundo. (DERRIDA, 2005, p. 16).

Notamos, diante disso, que uma tradução que esconda a potência mágica da palavra e toda ambiguidade que dela advém, perturbadora da lógica ocidental, está para muito além da passagem do texto de uma língua à outra, mas representa a própria tentativa de manutenção das estruturas “estáveis” que regem o Ocidente, a manutenção de uma ideologia totalitária e, conseqüentemente, de certo *status quo*:

A tradução corrente de *phármakon* por *remédio* – droga benéfica – não é de certa forma inexata. Não somente *phármakon* poderia querer dizer *remédio* e desfazer, a uma certa superfície de seu funcionamento, a ambiguidade de seu sentido. Mas é também evidente que, a intenção declarada de Theuth sendo a de fazer valer seu produto, ele *faz girar* a palavra em torno de seu estranho e invisível eixo e a apresenta sob apenas um, o mais tranquilizador de seus *polos*. Esta medicina é benéfica, ela produz e repara, acumula e remedia, aumenta o saber e reduz o esquecimento. Contudo, a tradução por “remédio” desfaz, por sua saída da língua grega, o outro polo reservado na palavra *phármakon*. Ela anula a fonte de ambiguidade e toma mais difícil, senão impossível, a inteligência do contexto. Diferentemente de “droga” e mesmo de “medicina”, *remédio* toma como explícita a racionalidade transparente da ciência, da técnica e da causalidade terapêutica, excluindo assim, do texto, o apelo à virtude mágica de uma força à qual se domina mal os efeitos, de uma dinâmica surpreendente para quem queria manejá-la como mestre e súdito. (DERRIDA, 2005, p. 50-51).

Levando em consideração a citação, notamos, ao ler o diálogo de Platão que, quando o deus Theuth, tratado por Derrida em alguns momentos também por Thot, apresenta os caracteres da escrita ao rei Thamous, ele busca convencê-lo a adquirir o “produto” – a escrita – e, para isso, evidentemente, busca “vendê-lo” da forma mais positiva possível, mostrando a escrita como “uma disciplina capaz de deixar os egípcios mais sábios e com melhor memória [...] o remédio para o esquecimento e ignorância” (PLATÃO, 2011, p. 182). É óbvio que, por se tratar de um processo de convencimento,

Theuth pretende esconder a característica ambígua do *phármakon*, algo percebido pelo rei que diz: “não descobriste o remédio para a memória, mas apenas para a lembrança. O que ofereces aos que estudam é simples aparência do saber, não a própria realidade” (PLATÃO, 2011, p. 183).

Não é por acaso que Derrida nos fala que todo o diálogo platônico gira em torno dessa ambiguidade, pois o *phármakon* aparece também em outros momentos, ora como remédio, ora como veneno, até mesmo no momento da conversa entre Theuth e Thamous, pois, se por um lado o deus tenta convencer o rei do benefício que seria receber o *phármakon*, Thamous logo chama a atenção para o seu polo maléfico, reinstaurando a instabilidade e a dinâmica do discurso, algo que a tradução ocidental destrói, com o intuito de dar ao texto de Platão certa estabilidade e neutralidade:

Remédio, menos o que fariam sem dúvida “medicina” ou “droga”, obstrui a referência virtual, dinâmica, aos outros usos da mesma palavra na língua grega. Sobretudo, uma tal tradução destrói o que chamaremos, mais adiante, a escritura anagramática de Platão, interrompendo as relações que nela se tecem entre diferentes funções da mesma palavra em diferentes lugares, relações virtualmente mas, necessariamente, “citacionais”. Quando uma palavra inscreve-se como a citação de um outro sentido dessa mesma palavra, quando a antecena textual da palavra *phármakon*, significando *remédio*, cita, re-cita e permite ler o que na mesma palavra significa, num outro lugar e a uma outra profundidade da cena, veneno (por exemplo, pois *phármakon* quer dizer ainda outras coisas), a escolha de uma só dessas palavras pelo tradutor tem como efeito neutralizar o jogo citacional, o “anagrama” e, em último termo, a textualidade do texto traduzido. (DERRIDA, 2005, p. 52).

Percebemos, assim, que a tradução fecha todas as entradas possíveis do texto, neutraliza o modo como o *phármakon* caminha no interior do diálogo e todas as significações que ele é capaz de provocar, tirando o poder presente na “palavra-fecunda” (SÀLÂMÌ; RIBEIRO, 2011): “o anagrama platônico [...] transformou-se em perigoso instrumento nas línguas herdeiras [...] da metafísica ocidental. Por um efeito de análise, as traduções tinham a privilegiar apenas um dos pólos da palavra grega *phármakon*” (SANTIAGO, 1976, p. 32).

Nesse caso, é possível dizer que a dinâmica existente no texto de Platão é eliminada pela tradução em prol da criação de um texto fechado em uma estrutura fixa, que corresponde à própria “jaula de aço”, incapaz de aceitar as heterogeneidades e o encontro de forças que se anulam em seu interior, pois antes dessa tradução estabilizadora,

lidávamos com “a textualidade, sendo constituída de diferenças e de diferenças de diferenças” (DERRIDA, 2005, p. 53).

Nesse sentido, é interessante perceber que Derrida, ao desconstruir a tradução francesa do diálogo platônico, por meio do destrinchamento de todos os sentidos do termo *phármakon*, age politicamente sobre a cultura ocidental, revelando a necessidade dessa cultura pelo estável, pelo controle, pelo binário, para assim se manter viva, mostrando, conseqüentemente, o modo como a metafísica ocidental pode ser facilmente desmontada:

Derrida está claramente interessado em ir além de desenvolver novas técnicas de leitura: a desconstrução é para ele uma prática *política*; é, em última análise, uma tentativa de desmontar a lógica pela qual um sistema particular de pensamento e, por trás disso, todo um sistema de estruturas políticas e instituições sociais mantêm sua força. (EAGLETON, 1983, p. 222).

Notamos, então, que a intenção de Derrida não é a de mostrar que a tradução de Robin buscou propositalmente ocultar o potencial mágico e perturbador do *phármakon*, mas, sim, que a partir do momento em que essa tradução se coloca e se faz dentro da tradição ocidental, mesmo que sem querer, e não de forma mal intencionada, ela reafirma valores binários. Ou seja, o filósofo franco-magrebino busca revelar o modo como o homem ocidental vê o mundo e a forma como isso está presente nas diversas traduções das “línguas herdeiras guardiãs da metafísica ocidental”:

Todas as traduções nas línguas herdeiras guardiãs da metafísica ocidental têm, pois, sobre o *phármakon* um *efeito de análise* que o destrói violentamente, o reduz a um de seus elementos simples ao interpretá-lo, paradoxalmente, a partir do posterior que ele tornou possível. Uma tal tradução interpretativa é, pois, tão violenta quanto impotente: ela destrói o *phármakon*, mas ao mesmo tempo se proíbe atingi-lo e o deixa impenetrado em sua reserva. A tradução por “remédio” não poderia ser, pois, nem aceita nem simplesmente recusada. Mesmo se se acreditasse salvar desse modo o polo “racional” e a intenção laudativa, a ideia de um *bom* uso da *ciência* ou da *arte* do médico, ainda se teria todas as chances de se deixar enganar pela língua. A escritura não é melhor, segundo Platão, como remédio do que como veneno. Antes mesmo de Thamus anuncie sua sentença pejorativa, o remédio é inquietante em si. É preciso, com efeito, saber que Platão suspeita do *phármakon* em geral, mesmo quando se trata de drogas utilizadas com fins exclusivamente terapêuticos, mesmo se elas são manejadas com boas intenções, e mesmo se elas são eficazes como tais. Não há remédio inofensivo. O *phármakon* não pode ser simplesmente benéfico [...] porque a essência ou a virtude benéfica de um *phármakon* não o impede de ser doloroso. (DERRIDA, 2005, p. 53-54).

Desse modo, entendemos que, mesmo que a tradução tente esconder ou destruir toda a ambiguidade que o *phármakon* alimenta, ela não consegue realizar o ato de forma plena, pois há uma reserva plural e ambígua que fica guardada, podendo, facilmente, ser encontrada ou explodida para fora do termo, o que, de certa maneira, colocaria em xeque os valores binários e hierárquicos do Ocidente, pois há no *phármakon* um elemento rebelde e mágico capaz de colocar abaixo as grades da “jaula de aço”.

O *phármakon* é, nesse sentido, visto como a própria escrita e, sendo assim, pode ser percebido como a ambiguidade, o veneno, o remédio, a rebeldia, a transgressão e também o poder mágico que não permite se fechar no que é fixo. Por meio disso podemos tratar da figura de Exu pensando, especificamente, no contexto afro-brasileiro e no modo como ela foi estereotipada pela metafísica ocidental, que tentou fechá-la no estável, recalçando todos os seus inúmeros sentidos.

Sabemos que o orixá Exu é o mais estigmatizado e controverso do panteão afro-brasileiro, porque, no processo de colonização europeu no continente africano, ele foi associado ao deus fálico greco-romano Príapo e ao diabo das tradições cristãs (PRANDI, 2005), (SÀLÁMÌ; RIBEIRO, 2011).

Essa interpretação europeia se sustenta até os dias atuais e revela, claramente, o modo como o europeu não só desconsiderou as particularidades e complexidades das tantas culturas do vasto continente africano, mas também a forma como ele criou um discurso tão poderoso e estigmatizado sobre o outro, que sobrevive há séculos e séculos.

Essa ideia se aproxima, por exemplo, do que Edward Said traz em *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente* (2007), ao mostrar a forma como o Ocidente criou uma imagem fixa do Oriente, que vigora ainda na atualidade. A imagem fixa tratada por Said (2007) se apoia em um discurso perverso usado para justificar os processos de colonização e de dizimação de povos e se faz pela diminuição do outro, pela criação de generalizações binárias e de estereótipos negativos, algo facilmente perceptível ao pensarmos na leitura feita e propagada a partir da observação de Exu.

É evidente que Said não trata da colonização europeia no continente africano e da figura de Exu, mas podemos usar suas reflexões para tratarmos desse processo, pois a criação de uma imagem fixa dessa entidade, tratando-a apenas como a representação do mal, do perigo ou o próprio diabo, não revela só o etnocentrismo que norteou a criação do discurso dos colonizadores, mas representa também a necessidade de controlar algo incontrolável ou que não se explica com facilidade pelo simples binarismo que sustenta a cultura ocidental e a própria mitologia cristã.

Prandi (2001a) nos mostra, em um de seus artigos, que vários textos europeus, como por exemplo, *Fétichisme et Féticheurs* (1884), de R. P. Baudin, padre católico da Sociedade das Missões Africanas de Lyon e missionário na Costa dos Escravos, considerado o primeiro livro a tratar sistematicamente da religião iorubá, traz uma imagem devastadora de Exu, associando-o imediatamente ao diabo cristão, em algumas outras traduções, por exemplo, chega-se a traduzir Exu diretamente como demônio, como no caso da tradução iorubá da Bíblia, ou como *shaitan*, na tradução iorubá do alcorão (DOPAMU, 1990, p. 20 *apud* SILVA, 2015, p. 28):

Essa tradução se mantém até hoje, inclusive na própria África. No *Dicionário youruba-inglês* (Ibadan: University Press), o termo “elesù” (que se refere à pessoa que cultua ou foi consagrada a Exu) é traduzido para o inglês como “adorador do demônio”, “possuído pelo demônio”, “diabólico”, “mau”. A versão desse dicionário para o português seguiu a mesma tradução inglesa do termo. (SILVA, 2015, p. 28-29).

Ao tratarmos dessas traduções, recordamos também do processo de colonização do Brasil, visto que os padres jesuítas se valiam de recursos semelhantes para a aculturação dos nativos brasileiros. Em peças como *Auto representado na festa de São Lourenço*, apresentada, provavelmente, em 1583, vemos o modo como os símbolos culturais e religiosos indígenas convertem-se em demônios, seres perturbadores e causadores de discórdia, enquanto todo o panteão católico ganha características pacíficas e positivas, o que mostra uma total deturpação da cultura indígena frente aos próprios nativos.

Sendo assim, observamos a estigmatização sofrida por Exu como um recurso recorrente, não só no continente africano, mas também nos diversos outros continentes que passaram por processos de colonização e de catequização de nativos, o que nos mostra a necessidade do colonizador em rotular binariamente as culturas colonizadas, inserindo nas mitologias desses diversos povos polos positivos (bem) e negativos (mal), por meio de traduções, de documentos oficiais, de encenações e de outros recursos.

Ao falarmos dos processos de tradução e de estigmatização de Exu, é importante tratarmos ainda da figura do iorubá Adjai, que segundo Rodrigo Ribeiro Frias (2011), na introdução de *Exu e a ordem do universo* (2011), inaugura a produção iorubá escrita. Adjai, em 1821, na região ocidental da Nigéria, com possíveis onze ou doze anos, tornou-se cativo do poder britânico, sendo batizado como protestante e recebendo o nome de Samuel Crowther. No ano de 1827, Crowther já estava ordenado pastor e iniciou sua

carreira docente, ensinando Língua Inglesa e Teologia. Além da atividade docente, Crowther traduziu inúmeros conteúdos cristãos para idiomas africanos e se engajou em educar iorubás (SÁLÀMÌ; RIBEIRO, 2011).

É interessante tratar de Samuel Crowther, pois muito do que ele produziu enquanto professor e tradutor, contribuiu para a estigmatização da figura de Exu e para a criação de correspondências totalmente inapropriadas entre a tradição iorubá e a tradição cristã como, por exemplo, a equivalência de Deus por Olorum, Céu por Orum, Exu por Satã, além do fato dessas traduções ignorarem uma relevante parte dos orixás, não criando sequer palavras correspondentes para eles em Língua Inglesa (FRIAS, 2011).

Além disso, a figura de Crowther, um iorubá nativo, ajuda-nos a pensar na força dos processos de dominação cultural e também na tradução como um rito de passagem de uma cultura a outra, como uma recriação/reescrita cultural, que realiza rasuras, manchas e transformações que podem, como no caso citado, criar hierarquias e deturpações duradouras, algo presente também no já citado auto de Anchieta, no caso brasileiro. O Bispo Crowther é um elemento bastante simbólico para pensar na dominação colonial, uma vez que um iorubá nativo, convertido ao protestantismo contribui com a deturpação de sua própria cultura nativa, devido a todo contexto histórico e ideológico ao qual pertenceu.

Esse processo de tradução, relacionado especificamente a Exu, aproxima-se, guardando as devidas diferenças, das questões que trouxemos sobre o *phármakon*, visto que a tradução e a própria representação desse orixá iorubá busca esconder a instabilidade presente nele e defini-lo imediatamente dentro de um dos polos binários da lógica ocidental, como é o caso da tradução do *phármakon* por remédio.

Compreendemos que, assim como no caso do *phármakon*, a ideia de associar Exu imediatamente ao diabo destrói todos os sistemas de significação iorubá, visto que se retira dessa figura sua característica ambígua e não binária. A mitologia iorubá desconhece binarismos, sua lógica apresenta uma complexidade que a mitologia cristã ignora, pois naquela os deuses estão bastante próximos dos homens, por isso amam e odeiam, relacionam-se sexualmente, traem, vingam-se, perdoam e sofrem. Homens e deuses mantêm uma relação de familiaridade: “os homens alimentam continuamente os orixás, dividindo com eles sua comida e bebida, os vestem, adornam e cuidam de sua diversão. Os orixás são parte da família, são os remotos fundadores das linhagens cujas origens se perdem no passado mítico” (PRANDI, 2001a, p. 49).

Dessa maneira, o Exu-diabo criado a partir do olhar cristão e europeu, fecha-se dentro dos binarismos que sustentam a “jaula de aço”. Não é por acaso que, na umbanda, religião afro-brasileira que, segundo Ortiz (1991), em *A morte branca do feiticeiro negro*, desenvolveu-se a partir de um processo de embranquecimento dos valores africanos no Brasil, os assentamentos de Exu ficam do lado de fora dos terreiros, muitas vezes, trancados com cadeados, o que já revela a necessidade de se conter uma força indominável e que não pode ser facilmente fixada.

Todavia, como muito bem nos mostrou Derrida (2005) ao falar do *phármakon*, essa força presa e contida fica a espera do momento de sua explosão e rebeldia que, quando vem à tona, no caso da produção de Criolo, em termos artísticos, desestrutura o universo binário e fechado que sustenta a “jaula de aço” weberiana, permitindo o encontro do indivíduo com a liberdade.

Notamos que é a não-identidade desse orixá que lhe permite romper as estruturas fixas da metafísica ocidental, por isso a necessidade de dar a ele uma identidade, no singular, estável e negativa, uma vez que ele ameaça todo um universo de hierarquias:

[...] como o Ocidente e sua Moral poderiam aceitar Exu com suas características perniciosas, libidinosas e sexualizadas, com seu pênis imenso, símbolo de seu poder? Não havia a tentativa de controlar a vida sexual de modo extensivo e minucioso, através de um ativo sistema panóptico de integração e controle social? Não são várias as técnicas de coerção que adestraram o sujeito ao longo da história? Exu não é o Orixá que come tudo que a boca come? Tudo! Não é o “sem” casa? O que mora na rua! O beberrão? O sistema de domínio do Ocidente se desdobra sobre aspectos vários da vida cotidiana, impondo-lhe regras: não comer demais; não beber demais, por exemplo. Textos “pedagógicos” sobre sexualidade e demais comportamentos foram produzidos. O objetivo era o de conter o “corpo”, controlá-lo, assujeitá-lo, disciplinarizá-lo, torná-lo adestrado (FOUCAULT, 1976), num processo de “civilização” do corpo, da mente, da sociedade, principalmente se quiséssemos ser “a morada de Deus”. Trata-se de sacrifício. É o caminho do sagrado por meio do sacrifício. É o controle que “conserva” a vida, nega-lhe a expansão, a amplificação que, noventa e nove fora, é Exu. (FERNANDES, 2013, p. 17).

A amplificação que é Exu destruiria todas as hierarquias ocidentais, especificamente as que se relacionam ao universo cristão e que possibilitam a existência de seres superiores que subjagam aqueles considerados inferiores, a partir de binarismos carregados de valores hierárquicos, como bem e mal, homem e mulher, branco e negro, racional e irracional, ciência e imaginação. Percebemos, por meio dos binarismos apresentados, que o primeiro termo, levando em conta a lógica ocidental, sempre é

superior em relação ao segundo que, por sua vez, deve ser obediente e resignado em sua condição de dominado.

Essa relação de superioridade e de inferioridade entre seres e coisas é possibilitada por aquilo que Derrida chamará em *Gramatologia* (1973) de “metafísica da presença”. “A metafísica da presença”, utilizada anteriormente para tratar da composição binária existente entre ordem e desordem é, segundo esse filósofo, um pressuposto metafísico frágil que estrutura todo o pensamento ocidental como, por exemplo, o deus do cristianismo, o espírito hegeliano, empirismo, entre outros.

A metafísica da presença se faz em torno do binômio presença/ausência que sustenta todos os binarismos que estão nas bases da construção do pensamento ocidental. Essa noção implica a ideia de que um termo sempre será mais valorado, pois nele está subentendido a presença de algo, enquanto no outro – o menos valorado – há a ausência.

A entidade-poética, nesse sentido, pode abalar esse frágil sistema metafísico, revelando suas contradições, ao mostrar que a superioridade de um termo, de um elemento ou até mesmo de um indivíduo em relação a outrem, só se sustenta na medida em que esse outro negativo existe, o que revela uma relação de complementaridade, que desemboca na destruição de hierarquias e binarismos.

Podemos dizer que a Exu-poética, dessa forma, revela-se como um “entre-lugar” das classificações binárias brasileiras, estando, por isso mesmo para além de todas elas, o que arruína as hierarquias e leva ao início de um processo paulatino de destruição da superioridade dos dominadores, algo que pode ser tratado também ao lermos “O entre-lugar do discurso latino-americano”, publicado originalmente em 1978, de Silviano Santiago, quando ele nos diz que a maior contribuição da América Latina à cultura ocidental está vinculada ao processo de hibridação e de contaminação do poder dominador.

Os colonizados pelas relações de poder, ao mostrarem uma “falsa obediência” em relação ao colonizador, “mancham” a cultura deste, colocando abaixo valores que, de certa maneira, sustentam a superioridade que um exerce sobre o outro, como é o caso da ideia de pureza e de unidade (SANTIAGO, 2000). Sendo assim, o Exu ambíguo e plural coloca uma mácula sobre o texto tecido no Brasil contemporâneo e vai destecendo-o, à medida que tece uma outra escrita, que se faz instável, complexa, sem origem e sem destino.

Exu aproxima-se, desse modo, do deus Thot trazido por Derrida, pois, além da questão da não-essência existente em ambos os deuses, eles ainda podem ser considerados

deuses da escrita. Exu é o tradutor da mensagem divina aos homens, “Exu também dominava o discurso e a língua, tendo a função de ser intérprete de Olorum” (FORD, 1999, p. 211), ele ocupa esse papel de mensageiro, assim como o Hermes grego, de tradutor das palavras divinas, daquele que transporta as energias para todos os caminhos, estando, por isso, nas encruzilhadas, local de todas as passagens.

Para tratar disso, é possível trazer a primeira narrativa da *Mitologia dos Orixás* (2001b), que mostra que Exu passa a viver na casa de Oxalá por dezesseis anos e de modo silencioso e obediente aprende a fazer tudo aquilo que o orixá supremo do panteão iorubá faz, como criar os seres humanos, e, além disso, conhece os poderes dos demais deuses que, com alguma frequência, visitavam a casa de Oxalá:

Exu não tinha riqueza, não tinha fazenda, não tinha rio,
 não tinha profissão, nem artes, nem missão.
 Exu vagabundeava pelo mundo sem paradeiro.
 Então um dia, Exu passou a ir à casa de Oxalá.
 Ia à casa de Oxalá todos os dias.
 Na casa de Oxalá, Exu se distraía,
 vendo o velho fabricando os seres humanos.
 Muitos e muitos também vinham visitar Oxalá,
 mas ali ficavam pouco,
 quatro dias, oito dias e nada aprendiam.
 Traziam oferendas, viam o velho orixá,
 apreciavam sua obra e partiam.
 Exu ficou na casa de Oxalá dezesseis anos.
 Exu prestava muita atenção na modelagem
 e aprendeu como Oxalá fabricava
 as mãos, os pés, a boca, os olhos, o pênis dos homens,
 as mãos, os pés, a boca, os olhos, a vagina das mulheres.
 Durante dezesseis anos ali ficou ajudando o velho orixá.
 Exu não perguntava.
 Exu observava.
 Exu prestava atenção.
 Exu aprendeu tudo. [...] (PRANDI, 2001b, p. 40).

Prandi (2001b) mostra, a partir do trecho citado, que “Exu aprendeu tudo” e é dessa forma que ele se torna o dono das encruzilhadas, estando em todos os caminhos. Além do mais, ele aprende a fabricar homens e mulheres, mesmo não sendo o criador supremo, Exu adquire a habilidade dos demais deuses ao observá-los, mesmo não se tornando nenhum deles, mas passando a ser visto como o “outro” de cada uma dessas identificações: “de fato, Exu é neutro e dotado de extraordinária capacidade de discernir” (SÀLÂMÌ; RIBEIRO, 2011), sendo por isso uma carta coringa no jogo dos textos, ou ainda, o *joker*, algo que o assemelha novamente a Thot:

O sistema desses caracteres faz funcionar uma lógica original: a figura de Thot opõe-se ao seu outro (pai, sol, vida, fala, origem ou Oriente etc.), mas suprimindo-o. Ela se liga e se opõe repetindo-o ou tomando seu lugar. De um só golpe, ela toma forma, ela adquire a forma daquilo mesmo ao que ela resiste ao mesmo tempo, e se substitui. Ela se opõe, desde então, a si mesma, passa em seu contrário, e esse deus mensageiro é mesmo um deus da passagem absoluta entre os opostos. Se tivesse uma identidade – mas precisamente ele é o deus da não-identidade [...] Ele é, pois, o outro do pai, o pai e o movimento subversivo da substituição. O deus da escritura é portanto, de uma só vez, seu pai, seu filho e ele próprio. Ele não se deixa assinalar um lugar fixo no jogo das diferenças. Astucioso, inapreensível, mascarado, conspirador, farsante, como Hermes, não é nem um rei nem um valete; uma espécie de *joker*, isso sim um significante disponível, uma carta neutra, dando jogo ao jogo. (DERRIDA, 2005, p. 43-44).

Por isso, Exu sendo também esse deus “da passagem absoluta entre os opostos”, não possui nem a mesma posição dos outros deuses iorubanos. Segundo Ortiz (1991, p. 126), a partir de Parrinder (1950), “ele se associa a toda divindade como intermediário entre elas e os homens”, podendo, assim, ser todas elas e ao mesmo tempo nenhuma, estando apenas no meio do caminho, sendo o único deus iorubá que não nasce do ventre de Iemanjá (ORTIZ, 1991), isso porque, “Exu nasce do ‘nada’ e se encaminha para o ‘nada’. Ali, neste lugar, Exu dança, brinca e se tematiza” (FERNANDES, 2013, p. 14), o que já revela a sua fuga de qualquer “lugar fixo no jogo das diferenças” (DERRIDA, 2005, p. 44), sendo, então, essa carta neutra, que faz o jogo acontecer e que pode desestruturar as grades da “jaula de aço”, algo que Derrida fala sobre Thot, mas que pode ser pensado, certamente, a partir de Exu:

Tomando sempre o lugar que não é o seu, e que se pode também chamar de o lugar do morto, ele não tem lugar nem nome próprios. Sua propriedade é a impropriedade, a indeterminação flutuante que permite a substituição e o jogo. [...] Todos os seus atos são marcados por essa ambivalência instável. Esse deus do cálculo, da aritmética e da ciência racional comanda também as ciências ocultas, a astrologia, a alquimia. É o deus das fórmulas mágicas que acalmam o mar, narrativas secretas, textos ocultos: arquétipo de Hermes, deus do criptograma não menos que da grafia. (DERRIDA, 2005, p. 44-45).

O Exu iorubano pode ser visto como um arquétipo de Hermes, apresentando essa “impropriedade”, essa “indeterminação flutuante”, afinal, como bem nos mostra alguns dos títulos das narrativas de Exu já trazidas nesse texto, ele ajuda e atrapalha, ele respeita e desrespeita, ele morre e vive, sendo esse significante disponível que se transforma ao bel-prazer do jogo da escrita, um ser-poético lúdico, revoltado e irreverente: “Orixá

‘incoerente’ que joga nos dois times interessados na vitória, sem o menor constrangimento. Não apostando nem em um, nem em outro. Joga com eles apenas. Astuto, malicioso, sagaz” (FERNANDES, 2013, p. 9).

A partir disso, a entidade-poética, nesse caso, pode ser vista como a linguagem artística que desperta no leitor a capacidade de perceber os artifícios dos textos, que possibilita ao leitor perceber as aberturas existentes na escrita, assim como faz o Exu do mito, ao mostrar aos trabalhadores a realidade como um texto aberto, fazendo-os no ato da leitura transformarem a realidade em que observavam em um texto escrevível, assim como fez Barthes ao analisar a convencional novela realista *Sarrazine* (1830), de Balzac, visto que o texto escrevível surge na atividade de leitura e no comportamento do leitor diante do texto.

Exu, sendo assim, impede o leitor de se fechar em um sistema fixo, sendo então o ser rebelde, desviado que não sabe a sua origem e também não sabe qual é o seu destino. A Exu-poética configura-se, nesse sentido, enquanto uma escritura que não sabe da sua procedência ou da sua filiação, e por isso mesmo se faz rebelde e revolucionária, pois ao não aceitar prender-se ao fixo, desvela farsas e expande o olhar do indivíduo para o entorno:

Ele vaga (*kulindeítai*) aqui e ali como alguém que não sabe aonde vai, tendo perdido a via reta, a boa direção, a regra de retidão, a norma; mas, também, como alguém que perdeu seus direitos, um fora da lei, um desviado, um mau rapaz, um vagabundo ou um aventureiro. Correndo as ruas, ele não sabe nem mesmo quem ele é, qual é a sua identidade, se é que tem uma, e um nome, aquele de seu pai. Ele repete a mesma coisa quando é interrogado em todos os cantos da rua, mas não sabe mais repetir sua origem. Não saber de onde se vem e para onde se vai, para um discurso sem responsável, é não saber falar, é o estado de infância. (DERRIDA, 2005, p. 114).

A figura de Exu no âmbito da cultura e da sociedade brasileira é esse filho sem pai e sem origem. A citação de Derrida (2005) trazida anteriormente, apesar de não tratar de entidades do panteão afro-brasileiro, nos lembra do próprio Zé Pelintra, um dos possíveis avatares de um Exu urbano, que anda pelas ruas da cidade sem rumo, sem eira nem beira, conquistando as pessoas pela lábia, pela malandragem, conseguindo sobreviver em uma sociedade que o marginaliza e o vê de forma estereotipada.

Para Ortiz (1991), o orixá Exu é o único que “[...] conserva ainda traços do seu passado negro” (ORTIZ, 1991, p. 33) em uma sociedade em que os demais orixás iorubanos, de certa forma, passaram por um processo de embranquecimento, por meio do

sincretismo religioso. Sendo assim, Ortiz (1991) observa que a ligação do Exu ao mal e à margem dos rituais no interior dos cultos afro-brasileiros, nesse caso, especificamente, nos umbandistas, significa uma forma de esconder os valores negros tão fortes nessa figura.

É importante falar que, quando se trata de valores negros, não se busca, evidentemente, uma ideia de essência e de pureza da cultura negra no Brasil, pelo contrário, compreende-se que esses valores fazem-se do plural e do múltiplo, não é por acaso que Exu, o deus da não-essência, representa-os tão bem no interior da nossa sociedade.

A Exu-poética, por meio da arbitrariedade com que trata a linguagem artística, mostra o sistema e as ideologias como doentias e passíveis de transformação, usando essa linguagem como forma de desestruturação do binário, do fixo e do empobrecedor que rege a cultura brasileira, entendendo que a arte, por ser arbitrária, também pode corroborar a manutenção do *status quo*, optando, assim, pelo caminho da subversão. A Exu-poética faz-se, desse modo, como textos-comentários, rasgos no tecido textual do Ocidente, quebraduras, gritos e silêncios que negam a naturalidade da linguagem:

O comentário baseado na afirmação do plural, não pode, pois, trabalhar no “respeito” do texto: o texto tutor será sempre quebrado, interrompido, em total desrespeito por suas divisões naturais (sintáticas, retóricas, anedóticas); o inventário, a explicação e a digressão poderão instalar-se no centro do suspense, e até separar o verbo de seu complemento, o nome de seu predicativo; o trabalho do comentário, do momento em que se subtrai a toda ideologia da totalidade, consiste precisamente em *maltratar* o texto, em *cortar-lhe a palavra*. No entanto, o que é negado não é a *qualidade* do texto (aqui incomparável), é a sua naturalidade. (BARTHES, 1992, p. 48-49).

O maltrato ao texto e o corte da palavra trazido por Barthes aparecem em nossa Exu-poética, enquanto rasura, fratura, grito e silêncio afro-brasileiro que, ao negar a naturalidade dos discursos dominantes, da arte e de questionar a própria ilusão por detrás do *status quo*, reescreve a história negra, quebrando o contínuo da história oficial, repensando a condição negra no Brasil do século XXI, valendo-se das experiências cruzadas e misturadas como forma de impor-se e de expor-se em um país racista como o nosso.

Para contribuir com essas discussões, podemos trazer Luedji Luna, cantora negra e brasileira que, em seu álbum *Um corpo no mundo* (2017), mostra-nos a condição do sujeito afro-brasileiro como esse misto de influências e de referências, como esse “corpo

no mundo”, o ser do “entre-lugar”, apresentando essa condição como uma forma de construção de mundos, construção de identificações e de formas de se colocar resistentemente frente aos binarismos que levam ao racismo, à opressão e a todas as demais formas de preconceito.

O eu lírico de Luna na canção “Um corpo no mundo” (2017), homônima ao álbum, retrata esse sujeito que atravessou o mar em outros tempos e que hoje se guia pelo sol da América do Sul, “Atravessei o mar/ um sol da América do Sul me guia”, um ser sozinho que carrega em si uma coletividade, expropriado de sua origem, mas que se constrói como parte desse emaranhado de problemáticas que, em certa medida, formam não só esse indivíduo, mas também os diversos Brasis que existem dentro do Brasil:

Eu sou um corpo
Um ser
Um corpo só
Tem cor, tem corte
E a história do meu lugar
Eu sou a minha própria embarcação
[...]
E *Je suis ici*, ainda que não queiram não
Je suis ici, ainda que eu não queira mais
Je suis ici agora
Cada rua dessa cidade cinza sou eu
Olhares brancos me fitam
Há perigo nas esquinas
E eu falo mais de três línguas
(LUNA, 2017).

Os versos apresentados revelam esse eu lírico, que é um e, ao mesmo tempo, muitos, fruto dos caminhos transatlânticos e das encruzilhadas marítimas e terrestres, esses corpos que trazem em si a história de seus lugares, seus cortes e suas dores, sendo suas próprias embarcações. Esses corpos são todas as ruas da cidade, parte da babel de línguas que formam o mundo, são corpos que performam e tecem seu texto em português e também em francês, falando, por meio dessa mistura linguística, da sua presença enquanto corpo negro, corpo que incomoda o mundo e o outro, corpo-alvo, ainda hoje alvo, que resiste e se inscreve enquanto texto que rasura, subverte, pedindo novas leituras, novas reflexões, expandindo-se como um texto constantemente presentificado, pois “*Je suis ici* agora”.

Podemos dizer, valendo-nos dos versos de Luna, que o texto tecido pela Exupoética, texto negro, miscigenado, subversivo e antropofágico coloca-se como uma grande mancha, como uma contaminação nas águas brandas das narrativas oficiais

brasileiras, narrativas que subjagam o negro, narrativas que apagam a história afro-brasileira, narrativas que substituem formas de opressão, que naturalizam modos de ser, de olhar e de pensar esse “corpo negro no mundo” e que agem desde a colonização até os nossos tempos.

Sendo, por isso, narrativas que, por excelência, dominam as relações de poder no país, funcionando como um texto-Brasil que se pretende imutável e imaculável. Não é por acaso que no Brasil Colônia, no Brasil Império e no Brasil República, só foram alterados os nomes dos títulos, os nomes dos cargos e as formas de ocupação do poder, mas as estruturas e os discursos continuaram exatamente os mesmos, uma espécie de contínuo de uma história que faz que os donos das capitâneas hereditárias sejam ainda no século XXI, os que mandam e desmandam nas relações de poder no país, escolhendo, ora ou outra, alguma “marionete” para falar e para representar os seus interesses, interesses seculares que se afirmam e fazem vítimas desde 1500.

Desse modo, ao pensarmos na noção de Exu-poética, tratamos das histórias afro-brasileiras, das opressões e dores sofridas pelos negros e do modo como a reescrita irreverente e subversiva desses dilemas, por meio da construção artística, metaforizada pela figura de Exu, pode nos oferecer caminhos para pensar a condição e a arte afro-brasileira do presente.

Todavia, ao desenvolvermos essa noção, que lida, sobretudo, com as experiências negras no Brasil, não ignoramos o massacre indígena ainda vigente, os assassinatos e as torturas durante a ditadura civil-militar, o feminicídio, a opressão e o assassinato da população LGBTQ+, além de outras barbáries brasileiras e também as tantas outras barbáries mundiais como o holocausto judeu, as guerras do Oriente Médio e as diversas outras formas de escravização e de massacre de populações minoritárias nas Américas e ao redor do mundo, muito pelo contrário, entendemos todas essas histórias como o acúmulo de ruínas, da tese benjaminiana, como o montante de desgraças que formam a história da humanidade, mas optamos, como forma de delineamento da própria pesquisa, entendendo, assim, a complexidade e todas as nuances do tema tratado, em pensar a condição afro-brasileira, sem com isso diminuir ou mesmo tentar medir qualquer forma de opressão e de dor.

Isso posto, é possível entender aqui o texto-Brasil, tratado, anteriormente, como um texto cheio de regras, de binarismos e de repressões que lutam entre si, para a manutenção das estruturas de dominação e do *status quo*, um texto que busca fazer-se e mostrar-se natural e imutável, um caminho sem saída. Nesse sentido, a Exu-poética busca,

por meio da subversão da própria linguagem, por meio da criação artística, apresentar a não naturalidade e a capacidade de mutabilidade do texto-Brasil para assim denunciá-lo e desestruturá-lo, aproximando-se do “signo saudável” barthesiano (EAGLETON, 1983).

Para Barthes, segundo Eagleton (1983), o “signo saudável” traz em seu bojo a condição arbitrária da própria linguagem, mostrando o modo como ela se molda para defender determinados interesses ou ideologias, negando-a como um construto neutro. Sendo assim, esse signo saudável, ao distorcer a realidade, vai na contramão das narrativas dominantes, já que exhibe outras formas de ver o mundo, mostrando, conseqüentemente, que o sistema que domina pode ser alterado, uma vez que o leitor ganha o estatuto de produtor no ato da leitura, por meio do reconhecimento de que a linguagem é mutável, transitória e questionável.

Ao falarmos do “signo saudável” e da arbitrariedade da própria linguagem, estamos pensando no modo como a criação artística possibilita questionamentos que fogem do âmbito da arte e da forma como a linguagem não apenas artística e/ou literária, mas também a linguagem pragmática, usada cotidianamente para a comunicação, a linguagem dos livros de História, a linguagem dos noticiários e a linguagem da crítica são carregadas de ideologias e de construções moldadas ao bel prazer de quem produz os discursos, não existindo neutralidade, por mais que adjetivos como “racional”, “científico” ou “imparcial” sejam utilizados para caracterizar alguns tipos específicos de discursos.

Sabemos que a própria tentativa de um discurso em se mostrar imparcial ou neutro faz parte de uma artimanha ideológica de construção discursiva, de um mecanismo de censura e de visibilidade, pensado conscientemente ou não, que busca escamotear narrativas e omitir determinados fatos em prol de outros, o que nos mostra que a escrita, pensada de modo amplo, é por si só um construto moldável e utilizado arbitrariamente, de acordo com interesses individuais ou coletivos.

A Exu-poética busca, por meio da construção artística afro-brasileira, usar a linguagem de modo arbitrário, mostrando as artimanhas do texto-Brasil, desvelando as ilusões de naturalidade presentes em muitos discursos, metamorfoseando-se como Exu, pegando peças e invertendo os modos de olhar para a vida.

Evidentemente, não se tem a intenção de afirmar que a arte pode levar a uma total transformação ou, ainda, que a arte, sozinha, pode funcionar como uma saída real para os problemas atuais e tão antigos do país, mas sim de pensar no modo como a Exu-poética, oriunda de determinadas criações artísticas afro-brasileiras, pode contribuir com

discussões e com reflexões em torno das narrativas construídas ao longo da história nacional e com a quebra dos binarismos, conservadorismos e outras estratégias discursivas que empobrecem a leitura da realidade, por meio de uma gira de referências, de um ritual de misturas, criações e recriações poéticas, que é o que faz o próprio Exu ao confundir os agricultores no já citado mito.

A confusão trazida por Exu, ao fazer-se como gira e ritual, relaciona-se com a criação de uma imagem poética potente que pode levar à reestruturação do modo de perceber a vida. Podemos, assim, recorrer a Maria Rita Sigaud Soares Palmeira (2000) que, em sua dissertação de mestrado, trata da observação dos ritos afro-brasileiros empreendida por Benjamin Péret. Péret mostrava, entre outras coisas, que a organização dos elementos nos rituais afro-brasileiros fazia-se enquanto poesia, visto que o sacerdote ou feiticeiro retirava os elementos da ordem do cotidiano, eliminando deles o caráter pragmático, alçando-os à condição lírica e criando a imagem surrealista:

A poesia surrealista, que procura alçar os objetos diários à esfera lírica, rege-se pelo princípio segundo o qual a imagem se grada à medida que são postas em relação palavras de naturezas distantes. Juntas, assumem, pela palavra do poeta, uma nova dimensão de significações. (PALMEIRA, 2000, p. 117).

Sabemos que, nos rituais afro-brasileiros, especialmente na Umbanda e no Candomblé, religiões que não devem ser confundidas, por serem diferentes, os objetos cotidianos ganham outras significações, adentrando à dimensão do sagrado e do poético: uma pedra deixa de ser uma simples pedra e ganha poderes mágicos, assim como as baforadas dos palheiros, dos cigarros e dos cachimbos se imbuem de força mágica e curativa, o mesmo acontece com ramos de ervas, um copo de água, um ponto riscado com a pomba, um desenho no corpo, uma veste branca ou as bebidas alcoólicas: todos esses elementos usados pragmaticamente no cotidiano vestem-se de poder ao serem agrupados por uma lógica única nas mãos do feiticeiro, saindo da ordem do dia e adentrando a uma nova dimensão.

Para Péret, segundo Palmeira (2000), o agrupamento desses diferentes elementos, oriundos de diferentes práticas, bem como as danças e os ritmos geravam poesia, tinham força poética, aproximando-se muito da imagem surrealista tratada por Breton, a partir de Reverdy, no primeiro manifesto do surrealismo, de 1924: “[...] Quanto mais longínquas e justas forem as afinidades de duas realidades próximas, tanto mais forte será a imagem

– mais poder emotivo e realidade poética ela possuirá... etc.” (REVERDY, 1918 *apud* BRETON, 1985, p. 52).

Segundo Breton, a força presente nessa imagem retiraria o receptor da condição passiva e o levaria a questionar a própria vida, na medida em que o faria refletir sobre aquela imagem feita por ligações aparentemente aleatórias. As discussões de Péret, em certa medida, corroboram essa ideia ao mostrar o poeta como um revolucionário, como um inconformado que lança o seu receptor e a si mesmo à ordem do desconhecido, ao mostrar a força poética existente nas mais banais vivências cotidianas, por meio da organização arbitrária, pelo feiticeiro, por meio de elementos comuns, o que leva à expansão do entendimento da vida: “os atos mais cotidianos são carregados de força quando expressos ou justificados de maneira distinta àquela que simplesmente pretende estabelecer comunicação” (PALMEIRA, 2000, p. 122).

A discussão da imagem trazida no “Manifesto do Surrealismo” (1985) e presente também nos escritos de Péret, a partir da observação dos rituais de macumba, permite-nos retornar à narrativa em que Exu trapaceia os amigos agricultores:

[...] Ele (Exu) colocou o barrete, depois pegou seu cachimbo e pôs não na boca, como de costume, mas na nuca, como se estivesse fumando pela parte detrás da cabeça. Seu bastão, que ele sempre carregava sobre o peito, foi colocado atravessado detrás dos ombros. Então ele partiu pelo caminho que separava os dois amigos, dando bom-dia- a cada um deles, que responderam do mesmo modo. (Ford, 1999, p. 222-223).

Na citação anterior, percebemos que Exu cria a imagem surrealista ao colocar o cachimbo na nuca, tirando-o do lugar de costume e “fumando pela parte detrás da cabeça”, e também quando passa a carregar o bastão pela parte detrás dos ombros, ligando, assim, realidades distintas, o que provoca aqueles receptores, despertando neles um desconcerto diante da vida. Notamos o modo como Exu retira os agricultores de uma lógica ordinária ao usar os objetos em lugares não usuais, fazendo, assim, como o feiticeiro dos rituais afro-brasileiros que carregam os atos cotidianos de força poética ao retirá-los da ordem convencional das coisas.

Exu, nesse caso, enquanto poética, performativiza a própria escrita e cria a imagem surrealista, em um contexto brasileiro, revelando a linguagem como algo arbitrário que pode ser usado ao bel prazer do artista na tentativa de levar a emotividade ao leitor, o que se liga a uma nova percepção da vida.

Desse modo, podemos encontrar a noção de “palavra-fecunda” trazida por Marcos Ferreira Santos (2011) na “Apresentação” de *Exu e a ordem do universo* quando ele nos diz que a palavra, nos domínios de Exu, deixa de ser um signo convencional e pragmático para anunciar-se enquanto um movimento, movimento que é corpóreo e carregado de eroticidade:

A palavra não se restringe mais a apenas um signo arbitrário e convencional para a comunicação pragmática entre as pessoas ou para o registro técnico em sua expressão gráfica sobre a face pálida de um papel ou tela de computador. Ressurge em toda sua potencialidade como palavra-fecunda. Anuncia, mostra, revela, exhibe, arrebatada, oculta, misteriosa, profundiza, no movimento de vai-e-vem copulativo dos sentidos – sentidos do campo perceptivo de uma corporeidade como também sentidos atribuídos e/ou captados para a existência. (SANTOS, 2011, p. 16).

É possível dizer, então, que a nossa Exu-poética escreve um novo texto nas brechas do texto-Brasil, afinal, cada pedaço picotado do corpo de Exu reconstrói um novo ser, que se põe “a caminhar e a inventar a vida enquanto possibilidade” (RUFINO, 2019, p. 24), e essa construção de um novo texto/corpo nas lacunas deixadas por um outro pode ser pensada também como a escrita, escrita corpórea, que pode contribuir com a criação de uma nova relação entre homem e sociedade feita por esse leitor-produtor.

Desse modo, a Exu-poética provoca uma ruptura também na relação do homem com a arte, que deixa de valer por si, aproximando-se, inevitavelmente, da vida, uma vez que os polos que separam arte e vida, ou a imaginação do real, perdem suas fronteiras e encontram-se, o que põe abaixo a ideia de imanência estética.

Não é por acaso que, ao se buscar esse tipo de arte que quebra binarismo e se faz de uma aproximação profunda com a vida, exalte-se, por exemplo, a figura da criança e do louco, como fazem os surrealistas, por isso mesmo, a partir de Derrida (2005), falamos da Exu-poética como uma noção que não sabe “de onde se vem e para onde se vai” como “um discurso sem responsável”, um “não saber falar”, ou ainda como “o estado de infância”.

Dessa forma, percebemos que a Exu-poética que pode ser vista como o estado de infância, que está na mistura de todos os elementos, nas sempre lúdicas relações com o homem e com as coisas, é também a figura do louco dizendo “absurdos” não aceitos na “jaula de aço”, é a bagunça de todos os lugares-comuns, de todos os gêneros e estereótipos, é a destruição das fronteiras entre o real e o imaginário, entre o passado, o

presente e o futuro, é a implosão, por meio da arte, do texto-Brasil no interior dele mesmo, pela denúncia de sua frágil e insustentável estrutura. É a poética que se propõe a revelar a arbitrariedade e a artificialidade de si mesma, para assim mostrar as narrativas brasileiras como textos que precisam ser, urgentemente, reescritos.

A Exu-poética, nesse sentido, reacende o mágico, o mítico e o insano no seio do “império da lógica” (BRETON, 1985, p. 40) brasileiro. Todavia, é necessário enfatizar novamente que a nossa Exu-poética liga-se diretamente a uma linguagem artística oriunda das experiências afro-brasileiras no interior da “jaula de aço”, ao modo como homens e mulheres brasileiros e afrodescendentes elaboram suas vivências, por meio da arte, misturando seus mitos, seus sonhos, seus medos e seus desejos à realidade nua e crua, abolindo, assim, as fronteiras entre o mundo vivido e o mundo imaginado. Entendemos que não há forma mais subversiva para corroer o aço das grades que nos prendem, senão mostrando como a “jaula de aço” é incapaz de nos encarcerar na sua lógica binária e empobrecedora, e é nisso que consiste a propriedade mágica das palavras.

Ademais, a Exu-poética revela a impossibilidade de se essencializar uma cultura ou uma etnia no mundo globalizado e contemporâneo, uma vez que as identificações só podem constituir-se, escreverem-se e realizarem-se nas encruzilhadas, nos trânsitos de comunicação entre os mais diversos espaços físicos e simbólicos, sendo assim, só nessas encruzilhadas é possível fazer negociações culturais, pois é nas “desidentidades” (MORICONI, 2001), nos processos de desidentificação, na cooptação, na deglutição e nas sincronizações culturais entre as mais diversas tradições que é possível realizar estratégias subversivas entre culturas dominantes e subalternas.

Não é por acaso que a Exu-poética ganha corpo e vida, “comendo” teorias europeias, mitos iorubanos, textos estadunidenses, noções brasileiras, tendo faces negras, mas não se opondo a beber nas fontes do pensamento branco, enegrecendo-o, para, por meio de todo esses trânsitos entre culturas, criar-se forte, resistente, dinâmica, irreverente, política e crítica.

Para tratarmos do questionamento dos essencialismos e do princípio das sincronizações culturais, podemos falar da obra de Yinka Shonibare, artista negro do Reino Unido que, segundo Miller (2017), faz parte da tradição afrossurrealista. Shonibare, em suas pinturas, instalações e objetos, que se valem, em muitos momentos, de reflexões trazidas por Foucault e Derrida (HYNES, 2001), anuncia a questão da fluidez das identificações e a impossibilidade de se criar imagens fixas sobre as culturas.

As instalações de Shonibare fazem-se em sua maioria pela utilização de tecidos “africanos” com cores vivas. Os panos usados pelo artista são, na verdade, fabricados na Europa. A intenção de Shonibare é, realmente, lançar esse questionamento: “O que é a África? O que é a Europa? Quem cria e consome essas identidades?” (HYNES, 2001, p. 61, tradução nossa)⁶.

Shonibare busca questionar a ideia de identidade, destruindo qualquer possibilidade de essencialismo, mostrando a cultura como um construto artificial e desapegado de centros fixos, o que se liga, em certa medida, ao uso que fazemos da ideia de “identificações”. Não é por acaso que os tecidos étnicos que marcam as obras de Shonibare são, na verdade, segundo ele próprio, tecidos fabricados industrialmente e em grande escala. Sendo assim, quando o receptor observa as criações do artista e acredita estar lidando com uma arte africana autêntica, ele lida com uma falácia, com uma construção artificial.

A impossibilidade de uma reflexão essencialista a respeito da origem étnica também está apresentada no contexto afro-brasileiro, por exemplo, no conto “Olhos d’água” (2014), de Conceição Evaristo. Na narrativa em questão, há o encontro do ancestral e do contemporâneo, do mitológico e do real, por meio da busca da filha pela “cor dos olhos da mãe”, valendo-se da indagação: “[...] de que cor eram os olhos de minha mãe?” (EVARISTO, 2014, p. 15).

A “cor dos olhos da mãe” funciona como metáfora das raízes familiares e étnicas. Desse modo, a indagação da protagonista simboliza a busca por uma memória ancestral perdida e estranha à personagem, que vem à tona, por meio das reminiscências da infância, que são permeadas por marcas de ancestralidade:

[...] a brincadeira preferida era aquela em que a mãe era a Senhora, a Rainha. Ela se assentava em seu trono, um pequeno banquinho de madeira. Felizes colhíamos flores cultivadas em um pequeno pedaço de terra que circundava o nosso barraco. Aquelas flores eram depois solenemente distribuídas por seus cabelos, braços e colo. E diante dela fazíamos reverências à Senhora. Postávamos deitadas no chão e batíamos cabeça para a Rainha. Nós, princesas, em volta dela, cantávamos, dançávamos, sorriamos. A mãe só ria, de uma maneira triste e com um sorriso molhado... (EVARISTO, 2014, p. 17).

⁶ What is African? What is European? Who creates and consumes these identities?

Notamos que a lembrança ativada a partir da busca da personagem pela “cor dos olhos da mãe” recria imagens próprias dos ritos aos orixás, percebidas por meio das reverências à “Senhora” sentada em um trono, das oferendas distribuídas pelos “cabelos, braços e colo”, do ato de deitar-se no chão e de “bater a cabeça”, do canto, da dança (o *xirê*) em torno da mãe com os olhos molhados pelas tristezas da vida.

A mãe, que brinca com as filhas para fazê-las esquecer da fome, é uma senhora, uma deusa, uma rainha, um orixá, uma santa, enquanto as meninas tornam-se princesas. A brincadeira-ritual não só coloca em xeque a dura realidade daqueles personagens famintos como transforma-os em membros de uma realeza sagrada e imaginária, por meio de um processo de rememoração da ancestralidade africana, que se liga à infância da narradora, mas também à ideia de infância como origem étnica.

Esse processo de rememoração fragmentado anuncia, dessa forma, a impossibilidade da existência de uma origem étnica fixa, uma vez que a cor dos olhos da mãe nunca é por completo desvendada, pois o essencialismo identitário não existe, o que existe são identificações, não é por acaso que no decorrer das narrativas as mais diversas referências se misturam: Brasil e África, passado e presente, Oxum e Santa Bárbara.

As memórias, especialmente as infantis da protagonista de “Olhos d’água” (2014), lidam o tempo todo com lembranças de um passado primitivo, presente no rito aos orixás, simbolizado na brincadeira entre filhas e mães, que se insere no contemporâneo, por meio de um caleidoscópio de referências, que apontam para os mais variados rumos, numa babel de identificações sem origem, o tal “corpo no mundo” de Luedji Luna.

Não é por acaso, então, que nossa Exu-poética se realize por meio da mistura, da desconstrução de todas as fronteiras possíveis, da negação de qualquer unidade, centro ou hierarquia, pois é só assim, nesse espaço de recusa e de rebeldia, que ela encontra meios para subverter artisticamente a realidade, valendo-se dos repertórios negros que deglutem “tudo que a boca come” (FERNANDES, 2013, p. 17) e desestabilizam a lógica ocidental, almejando fugir do risco, apontado por Perrone-Moisés (2007), de uma essencialização e de uma valorização étnica e identitária que desconsidere as muitas realidades africanas, em nosso caso, afro-brasileiras.

A Exu-poética, apesar de não ser essencialista, é marcadamente negra, pois o orixá Exu já é por si só subversivo em uma sociedade racista como a brasileira por manter os seus traços negros, de acordo com o que fala Ortiz (1991). Podemos acrescentar que Exu é ainda aquele que traz em si toda a complexidade do mundo mitológico iorubano, por isso a necessidade de determinado discurso racista mostrá-lo como o mal, pois é na

negação e na estereotipização negativa desse outro que as relações hierárquicas (superior – inferior) são mantidas:

Um primeiro significado de Exu pode ser inferido: ele é o que resta de negro, de afro-brasileiro, de tradicional, na moderna sociedade brasileira. Eliminar o mal reduz-se, portanto, a desfazer-se dos antigos valores afro-brasileiros, para melhor se integrar na sociedade de classes. (ORTIZ, 1991, p. 134).

A Exu-poética recusa-se a se integrar na opressiva sociedade de classes, prefere o estar e não estar nela, prefere comê-la pelas bordas, prefere subvertê-la, revelando o quão ridícula ela é, o quão digna de riso ela consegue ser, por isso se faz irônica e estridente a gargalhada do Exu incorporado. Além disso, a nossa Exu-poética realiza-se como um jogo de “giros e negaças”, propondo outros caminhos para pensar o emaranhado de referências e de identificações afro-brasileiras no contexto contemporâneo:

Os seres submetidos às lógicas de opressão desse sistema são inventores dos jogos de corpo, palavra e ritmo. Tomados pela cadência da vadiação (invenção lúdica e sabedoria de fresta), farei o meu jogo praticando alguns giros e negaças, plantando de ponta-cabeça. Assim, inverteo algumas posições, cruzo algumas noções para fazer outros caminhos [...]. (RUFINO, 2019, p. 12).

Parece-nos evidente, então, a impossibilidade de uma definição clara ou taxativa da noção de Exu-poética, a qual tentamos aqui criar e que continuaremos a tratar ao longo das análises da produção de Criolo. Talvez a instabilidade, o desaparecimento às formas, a recusa às estruturas da qual falamos durante boa parte desse texto consigam elucidar a ideia de que, de fato, não é possível e nem prudente definir claramente uma entidade-poética que vaga, sem origem e sem rumo, já que no ato de conceituá-la a prenderíamos no interior da “jaula de aço”, retirando dela suas propriedades mágicas e a força subversivamente política que tanto nos interessa, já que é a sua marginalidade, a sua falta de definição que a faz insubordinada e capaz de questionar a estrutura na qual está inserida.

Para finalizar, a Exu-poética, essa entidade negra, subversiva e mágica pode ser pensada como uma forma de construção artística afrossurrealista no contexto brasileiro, pois ela almeja, assim como o movimento estadunidense, mas levando em consideração aspectos da vida nacional, destruir os binarismos que encarceram e jogam ao abismo esse país, não é por acaso então que em um dos momentos do “Manifesto Afrossurrealista”, D. Scott Miller (2013) nos diz:

6. A vida afrossurrealista é fluida, cheia de codinomes e desafio às classificações. Não tem endereço ou número de telefone, nenhuma disciplina ou chamada. Os afrossurrealistas são produtos altamente remunerados a curto prazo (em oposição aos mal pagos a longo prazo, também conhecidos como escravos). Os afrossurrealistas são ambíguos. “Eu sou preto ou branco? Eu sou heterossexual, ou gay? Controvérsia!” O afrossurrealismo rejeita a servidão silenciosa que caracteriza os papéis existentes para afro-americanos, asiáticos, americanos, latinos, mulheres e pessoas queer. Somente através da mistura, fusão e conversão cruzada dessas supostas classificações pode haver esperança de libertação. O afrossurrealismo é intersexual, afro-asiático, afro-cubano, místico, tolo e profundo. (MILLER, 2013, p. 116, tradução nossa⁷).

Vemos, pelo trecho do manifesto, que a capacidade de perceber a realidade como algo expandido, desconsiderando criticamente as divisões impostas e levar isso para a criação artística, representada pela Exu-poética, pode ser entendido como uma forma de libertação, uma vez que a imaginação usada sem limites, por meio do mergulho nos recônditos mais íntimos do ser, da fragmentação, do nonsense, da magia, da vida e do sonho podem oferecer caminhos para uma tentativa de reencantamento de mundo.

A Exu-poética configura-se, dessa forma, como um meio da linguagem artística e da imaginação levarem os indivíduos ao conhecimento e a um aprendizado sobre a própria vida, trazendo à tona a possibilidade de transformá-la e de reescrevê-la. Para tratar dessa ligação entre arte, imaginação e vida podemos recorrer a Agambem (2005), que nos diz que, na antiguidade, a imaginação era mediadora do conhecimento, ocupando o papel que hoje é destinado à experiência empírica, devido à consolidação da ciência moderna:

Longe de ser algo irreal, o *mundo imaginabilis* tem a sua plena realização entre o *mundo sensibilis* e o *mundo intellegibilis*, e é, aliás, a condição de sua comunicação, ou seja, do conhecimento. E, a partir do momento em que é a fantasia que, segundo a antiguidade, forma a imagem dos sonhos, explica-se a relação peculiar que, no mundo antigo, o sonho mantém com a realidade [...] e com o conhecimento eficaz. (AGAMBEN, 2005, p. 33-34).

⁷6. The Afro-Surrealist life is fluid, filled with aliases and census- defying classifications. It has no address or phone number, no single discipline or calling. Afro-Surrealists are highly-paid short-term commodities (as opposed to poorly-paid long term ones, a.k.a. slaves). Afro-Surrealists are ambiguous. "Am I black or white? Am I straight, or gay? Controversy!" Afro-Surrealism rejects the quiet servitude that characterizes existing roles for African Americans, Asian Americans, Latinos, women and queer folk. Only through the mixing, melding, and cross-conversion of these supposed classifications can there be hope for liberation. Afro-Surrealism is intersexed, Afro-Asiatic, Afro-Cuban, mystic, silly, and profound.

O advento da ciência moderna deu à imaginação e à fantasia um papel marginal no âmbito do acesso ao conhecimento: “[...] a imaginação, hoje eliminada do conhecimento como sendo ‘irreal’, era para a antiguidade o *medium* por excelência do conhecimento” (AGAMBEN, 2005, p. 33), colocando-a como pertencente aos polos negativos do binarismo ocidental:

A expropriação da fantasia [...] manifesta-se na nova maneira de caracterizar a sua natureza: enquanto ela não era - no passado – algo de “subjetivo”, mas era, sobretudo, a coincidência entre subjetivo e objetivo, de interno e externo, de sensível e inteligível, agora é o seu caráter combinatório e alucinatório, que a antiguidade relegava ao plano de fundo, a emergir em primeiro plano. (AGAMBEN, 2005, p. 34).

A ideia de Agamben possibilita trazer para essas reflexões as discussões apresentadas por Walter Benjamin em “Doutrina das semelhanças” (1933). O filósofo, nesse texto, fala da atividade mimética como forma de aprendizado humano, mostrando ainda o modo como ela se alterou com o decorrer dos tempos. Para isso, ele revela que os antigos possuíam uma apreensão mimética muito mais ampla da realidade, que era o que fazia, por exemplo, que a posição dos astros fosse determinante na vida dos indivíduos no momento do seu nascimento.

A atividade mimética, para Benjamin, liga-se diretamente a essa noção de doutrina das semelhanças, uma vez que a busca por semelhanças entre, por exemplo, a vida de um homem e a posição de determinada constelação no céu gerava um tipo de conhecimento e, conseqüentemente, um tipo de aprendizado. Sendo assim, podemos dizer que os antigos olhavam para o mundo de um modo muito diferente do nosso, fugindo de possíveis binarismos e conseguindo estabelecer relações entre coisas que, atualmente, não conseguimos sequer imaginar:

Sabe-se que o círculo existencial regido pela lei da semelhança era outrora muito vasto. Era o domínio do micro e do macrocosmo, para encontrar apenas uma entre muitas concepções que a experiência da semelhança encontrou no decorrer da história. Mesmo para os homens dos nossos dias pode-se afirmar que os episódios cotidianos em que eles percebem conscientemente as semelhanças são apenas uma pequena fração dos inúmeros casos em que a semelhança os determina inconscientemente. (BENJAMIN, 2012a, p. 117-118).

Esse modo de observar o mundo dos povos antigos era capaz de aliar a imaginação ao conhecimento, assim como nos falou Agamben (2005). Benjamin (2012a) nos fala

disso também ao observar os jogos infantis e o modo como eles expressam a atividade mimética, todavia, essa atividade mimética não ocorre só em sentido prático e utilitário quando, por exemplo, uma criança brincando imita um professor ou um médico, mas quando ela imita um moinho de vento ou um trem.

Em outras palavras, a criança é capaz de aprender por meio da criação da relação entre as mais diferentes coisas, afinal, que sentido prático teria para um adulto a imitação de um moinho de vento? Sendo assim, é possível falar que a infância é capaz de estabelecer essa relação expandida, própria dos antigos, entre o mundo e as coisas, o que permite a ela ter a imaginação e a razão como elementos que dialogam.

Para a criança, assim como para os antigos, a imaginação era um meio para o alcance do conhecimento e da razão, o que fazia que imaginação e razão não ocupassem polos opostos, mas se identificassem por meio dessa “doutrina das semelhanças” tratadas por Walter Benjamin (2012a).

É certo que o processo civilizatório moderno colocou imaginação e razão em polos opostos, assim como fez com a loucura e com a racionalidade, com o sonho e com a vida, desencantando a realidade, apesar de sabermos que sem a imaginação, por exemplo, os grandes experimentos modernos sequer existiriam. Benjamin (2012a) nos mostra, contudo, que a linguagem e a escrita se tornaram, na modernidade, o espaço para esse trânsito entre polos opostos, trazendo à tona a relação que permitiria que a imaginação fosse um *medium* para o conhecimento, o que criaria uma analogia entre linguagem e magia:

Se essa leitura a partir dos astros, das vísceras e dos acasos era para o primitivo sinônimo de leitura em geral, e se, além disso, existiram eles mediadores para uma nova leitura, como foi o caso das runas, pode-se supor que o dom mimético, outrora o fundamento da clarividência, migrou gradativamente, no seu desenvolvimento ao longo dos milênios para a linguagem e para a escrita, nelas produzindo o mais completo arquivo de semelhanças não-sensíveis. Nessa perspectiva, a linguagem seria a mais alta aplicação da faculdade mimética: um *medium* em que as faculdades primitivas de percepção do semelhante penetraram tão completamente, que ela se converteu no *medium* em que as coisas se encontram e se relacionam, não diretamente, como antes, no espírito do vidente ou do sacerdote, mas em suas essências, nas substâncias mais fugazes e delicadas, nos próprios aromas. Em outras palavras: a clarividência confiou, no decorrer da história, à escrita e à linguagem as suas antigas forças. (BENJAMIN, 2012a, p. 121-122).

Isso nos permite pensar a figura do artista e do escritor como feiticeiros, mágicos, “macumbeiros”, na acepção trazida por Simas e Rufino (2018), que portam o poder da magia e de encantamento de mundo presente nas palavras, nos ritmos, nas performances, nas falas e nas criações artísticas. Entendemos que essa magia atazanaria a ordem intransigente do mundo, encantando, como um ponto riscado, a existência, e trazendo novas formas de apreensão da vida:

A expressão macumba vem muito provavelmente do quicongo *kumba*: designa os encantadores das palavras, poetas.

Macumba seria, então, a terra dos poetas do feitiço; os encantadores de corpos e palavras que podem fustigar e atazanar a razão intransigente e propor maneiras plurais de reexistência pela radicalidade do encanto, em meio às doenças geradas pela retidão castradora do mundo como experiência singular de morte. (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 5).

A Exu-poética, a partir disso, busca refazer essa ligação existente entre imaginação e conhecimento, entre linguagem e práxis vital, entre arte e reencantamento do mundo, entre macumba e vida. É importante dizer que esse reencantamento propiciado pela Exu-poética, que destrói binarismos e expande o próprio modo de entender a vida, não é idealista ou alienado, pelo contrário, faz-se como um reencantamento crítico, uma magia-inteligência afro-brasileira, propriedade mágica das palavras, capaz de reelaborar artisticamente a existência no universo da “jaula de aço”.

Nisso consiste a propriedade mágica das palavras, no próprio poder da Exu-Poética, que é capaz de quebrar artisticamente e sem perder as suas forças, os cadeados da lógica dominante e trazer à tona um outro olhar para o texto-Brasil, o que pode ser visto como feitiçaria-política e usado como mote para se pensar nos “nós” trazidos e construídos pela obra enfeitiçada de Criolo.

CAPÍTULO 2

O TEXTO COMO UM “LABIRINTO MÍSTICO”: NAS ENCRUZILHADAS DA CRIAÇÃO DE CRIOLO

*A arte vem para lhe dar a beleza da desgraça
(Criolo em entrevista a Hans Ulrich Obrist)*

2.1 “TAL BRASIL, QUAL RAP?”: RUPTURA E CONTINUIDADE EM CRIOLO

O título dessa seção busca parafrasear o título da obra *Tal Brasil, qual romance?* (1984), de Flora Süssekind, para assim pensar, ao longo do capítulo 2, no modo como a estética naturalista pode ser observada na produção de Criolo. Além disso, busca-se pensar também no movimento dialético estabelecido, nessa obra, entre certos aspectos do naturalismo e da Exu-poética, entendida como uma ruptura à estética naturalista que, segundo Süssekind (1984), vigora com certa insistência na literatura brasileira.

Para Süssekind (1984), há na literatura brasileira uma obsessão pela “ideologia estética” naturalista, que se repete em momentos importantes da nossa tradição literária, como, por exemplo, no naturalismo propriamente dito do final do século XIX, na prosa de 1930 e no romance documental da década de 70.

A autora aponta nesses três momentos algumas diferenças e particularidades que se referem, especialmente, ao momento histórico em que essas produções literárias são escritas e publicadas. Todavia, há nesses momentos, de forma mais geral, a busca pela representação homogênea da cultura nacional:

Ao invés de proporcionar um maior conhecimento do caráter periférico do país, o texto naturalista, na sua pretensão de retratar com objetividade uma realidade nacional, contribui para o ocultamento da dependência e da falta de identidade próprias ao Brasil. Pressupõe que existe uma realidade nacional una, coesa e autônoma que deve copiar integralmente. Não deixa que transpareçam as descontinuidades e os influxos externos que fraturam tal unidade. Como o discurso ideológico, também o naturalista se caracteriza pelo ocultamento da divisão, da diferença e da contradição. E não é muito difícil reparar que não é só uma estética, mas uma ideologia naturalista o que se repete na ficção brasileira. (SÜSSEKIND, 1984, p. 39).

As reflexões trazidas por Süssekind podem relacionar-se com a ideia barthesiana do “signo natural”, que ao tentar esconder a arbitrariedade da linguagem, naturaliza a realidade tal qual ela é, tendo assim um traço fortemente conservador. Esse “signo

natural”, além disso, ao buscar ocultar o arbítrio que forma a linguagem, ignora também as especificidades do texto literário, por meio de uma aproximação com o material jornalístico e científico: “exige-se do literário que perca suas especificidades, suprima opacidades, ambiguidades, conotações. Torna-se assim o texto mera denotação, transparência, cujo significado encontra-se noutra lugar” (SÜSSEKIND, 1984, p. 34).

Ao pensarmos no rap nacional de forma geral, trazendo como exemplo o álbum *Sobrevivendo no inferno* (1997), dos Racionais Mc’s, uma obra referência desse gênero, que se tornou um livro editado pela Companhia das Letras e indicado como obra de vestibular da Unicamp, percebemos que a estética naturalista não impera apenas no romance, mas também no gênero rap, o que mostra uma tendência à busca de uma identidade nacional ou periférica que seja una e facilmente observável.

Não é por acaso que as letras e as próprias paisagens sonoras do álbum buscam uma aproximação direta com a realidade da periferia, como se almejassem criar uma fotografia capaz de captar os complexos problemas da desigualdade social e racial brasileira, para assim ordenar as “descontinuidades e diferenças” (SÜSSEKIND, 1984, p. 34).

Parece-nos que essa busca por uma estética que se aproxime, o máximo possível, do real, pode ser vista como uma estratégia que visa ampliar o poder de denúncia e de crítica política das obras artísticas em um país continental e com tantos problemas como o Brasil. Todavia, essa necessidade de negar as características de ambiguidade e de estranhamento, próprias da linguagem artística, corrobora uma “repetição conservadora” que vê de forma homogênea a ficção, a objetividade, as artes e a identidade nacional (SÜSSEKIND, 1984).

Há, por outro lado, de acordo com Sússekind (1984), uma repetição que se faz labiríntica, negando-se a um entendimento objetivo e homogêneo da realidade, mostrando, assim, a linguagem como um elemento que se molda ao bel prazer do artista, fazendo-se por meio de fragmentos e de fissuras. Podemos entender a Exu-poética, em certa medida, como parte dessa repetição labiríntica que “sem jogar [...] fora de todo o projeto estético naturalista” (SÜSSEKIND, 1984, p. 94) estabelece rupturas e fragmentos que intranquilizam a ideia de identidade, promovendo a noção de identificação e anunciando, assim, as diversas formas de pensar as culturas afro-brasileiras no contexto da globalização.

Assim, podemos dizer que a Exu-poética se forma por esse encontro entre o naturalismo, representado pelo “signo natural”, e a ruptura com o próprio naturalismo,

por meio do “signo saudável”, construindo-se, assim, nas brechas da linguagem naturalista, alimentando-se dela e, ao mesmo tempo, negando-a.

Diante desse contexto, a obra do Criolo, vista de modo mais expandido, realiza-se por uma tentativa de representação do real, que é constantemente deformada pelos cacôs de imagens e de ideias propostas pelo eu lírico de cada composição. Essa deformação anuncia o caráter artístico da própria obra e a maleabilidade da linguagem artística, que se transforma pela subjetividade do poeta, quebrando a repetição conservadora.

Em Criolo vemos, por exemplo, em canções como “Convoque seu buda” (2014), a tentativa de representação da realidade da periferia entrecortada por uma percepção expandida e distorcida desse real. Essa canção nos mostra a impossibilidade de uma elaboração artística calcada em uma descrição fidedigna do mundo concreto, por meio de uma paisagem sonora que, ao invés de trazer tiros, gritos, sirenes de polícia, algo comum ao rap tradicional, traz, em seu início, o barulho de pássaros, juntamente com os passos de um lutador de artes marciais asiáticas, em meio a versos que questionam a própria possibilidade da linguagem representar o mundo, por meio da reflexão metalinguística: “é humilhação demais que não cabe nesse refrão” (CRIOLO; CABRAL; GANJAMAN, 2014).

Observamos, ainda, em “Convoque seu buda” (2014), a mistura de diversos elementos que formam, a partir da letra, um mosaico fragmentado da realidade periférica paulistana. Temos a presença do mundo oriental, do universo africano, da periferia e também da elite, o que já põe abaixo qualquer possibilidade de essencialismo e de visão homogênea daquilo que será apresentado e trabalhado na canção.

Esse retrato da realidade pretendido por Criolo surge em uma encruzilhada repleta de manchas, de distorções e de embaralhamentos. Há nessa canção, em diversos momentos, o cruzo entre o real e o imaginário, que vem à tona, por exemplo, pela relação entre o jogo *Grand Theft Auto* (GTA) e a realidade do Grajaú, entre a vida da periferia e o enredo do mangá japonês *Naruto*, mostrando ao receptor a impossibilidade de uma representação fiel da realidade, por meio do discurso artístico, algo presente na *Traição das imagens* (1929) de Magritte.

O refrão de “Convoque seu buda” nos ajuda a dar continuidade a essas discussões, por meio de um eu lírico que traz o seguinte conjunto de imagens poéticas: “Nin Jitsu, Oxalá, Capoeira, Jiu Jitsu/ Shiva, Ganesh, Zé Pilin dai equilíbrio/ Ao trabalhador que

corre atrás do pão/ É humilhação demais que nem cabe nesse refrão” (CRIOLO; CABRAL; GANJAMAN, 2014).

Esses versos do refrão colocam em xeque a possibilidade de uma representação baseada na estética naturalista. Vemos a mistura dos mais diversos universos e elementos, seguidos da já mostrada reflexão metalinguística, que exhibe o absurdo da realidade do trabalhador, vinculada a um conjunto de imagens organizadas, segundo uma lógica utilitária de maneira disparatada e aparentemente ilógica.

Notamos as artes marciais e os deuses orientais, convivendo ao lado de lutas e de deuses africanos e da entidade umbandista Zé Pelintra, a partir da transcrição Zé Pilin trazida no clipe oficial dessa canção⁸. No entanto, o próprio Zé Pilin, por meio da sonoridade, pode representar a figura do dirigível zepelim, que traz em si, em certa medida, a ideia de equilíbrio, o que contribui para uma constante atualização dos sentidos oferecidos pela letra.

Além disso, a própria noção de buda vai para muito além das tradições orientais, uma vez que o buda que será convocado pelos ouvintes/leitores dessa letra pode simbolizar o deus pessoal de cada um, sendo Buda, Oxalá, Deus, Jesus, Javé, Maomé, Shiva, ou nenhum deus, e é por isso que a canção diz “Convoque o seu buda”, o uso do possessivo “seu” traz em si essa possibilidade de escolha que foge de qualquer campo religioso específico e da própria necessidade de uma religião.

Nesse sentido, um breve olhar para “Convoque seu buda” (2014) nos ajuda a pensar na ideia de “repetição diferencial” proposta por Sússekind (1984) ao tratar do naturalismo brasileiro. Essa estudiosa, ao explicar a “repetição diferencial”, vale-se de Nietzsche e de Deleuze, mostrando, assim, que a noção de repetição pode ser positiva, ligando-se a uma ideia de transformação e de revolução que está na própria etimologia da palavra.

Sússekind (1984), a partir dos pensadores citados, mostra que a repetição não pode ser entendida como recusa da história, mas sim como a recusa de se pensar a história como uma continuidade progressista, que se prende a um conservadorismo, impedindo que silêncios, rupturas e fantasmas surjam do discurso histórico, o que funciona como um modo de mascarar a realidade:

Nem sempre, entretanto, a repetição obedece a uma vocação conservadora. E a cada repetição em diferença, os termos podem tornar

⁸ Videoclipe disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=fhKGsYiwN_4.

mais clara uma singularidade insubstituível. A cada retorno, fantasmas estéticos e históricos podem desmascarar o seu caráter fantasmagórico e destruir a tentativa de se confirmar a lei do mesmo. É a diferença na repetição que constitui o novo. E que destrói a identidade simulada e abre espaço para a diferença. (SÜSSEKIND, 1984, p. 65-66).

A Exu-poética, como essa linguagem artística que se ampara na tradição naturalista para ao mesmo tempo confrontá-la, pode representar a repetição diferencial que se relaciona diretamente à releitura barthesiana, aquela que possibilita o “retorno do diferente” (BARTHES, 1992, p. 50), permitindo o surgimento de vozes emudecidas e silenciadas, por meio de um discurso que desmascara e que distorce o real ao apresentar os mecanismos artísticos e ficcionais por detrás da criação das obras, voltando-se, assim, contra a história progressista, linear e conservadora.

A noção de uma poética que, por meio da “repetição diferencial”, rompa com um discurso histórico homogêneo, leva-nos ao encontro de Walter Benjamin e das teses “Sobre o conceito de história”, de 1940, que segundo Gagnebin (2012, p. 7), fazem-se como “uma reflexão crítica sobre nosso discurso a respeito da história (das histórias), discurso esse inseparável de uma certa prática”.

Essa “repetição diferencial”, ao quebrar o contínuo da tradição naturalista, destrói a linearidade dos discursos oficiais, como observamos no modo formalmente fragmentado em que “Convoque seu buda” (2014) é construída. A quebra desse contínuo anuncia, também, uma nova percepção temporal, que anula as fronteiras existentes entre passado, presente e futuro, trazendo à tona, no interior do texto, uma sucessão de presentes, visto que o mitológico, o ancestral e o contemporâneo passam a conviver em uma mesma cronologia.

A sucessão desses presentes, o “tempo de agora”, ao criar uma nova cronologia, questiona a historiografia oficial, aquela contra a qual as reflexões benjaminianas se voltam, visto que esses discursos históricos ancoram-se no ponto de vista do vencedor, apresentando a realidade como una e homogênea, escondendo, conseqüentemente, a realidade dos vencidos e também a relação existente entre cultura e barbárie, por meio da negação da heterogeneidade e da multiplicidade que formam os discursos.

Ademais, essa nova cronologia coloca em xeque uma visão teleológica da história, isto é, a confiança em um progresso certo que viria com o passar dos tempos. Em outras palavras, ao questionar a historiografia oficial que é linear e se vale de um “tempo homogêneo e vazio” (BENJAMIN, 2012e, p. 251), Benjamin pede um olhar crítico à história, que deixa de ser fixa e fria para tornar-se viva e possível de ser moldada. Assim

como a própria linguagem literária, não é por acaso que as reflexões benjaminianas sobre o discurso histórico partam de textos literários, como, por exemplo, a obra de Proust.

A Exu-poética, sendo assim, ao valer-se do signo natural e do signo saudável, deforma binarismos e expande a visão da realidade cotidiana, revelando os discursos como maleáveis e como passíveis de transformação, assim como a própria vida, mostrando a prática política da atividade de escrever, que não se dá apenas do âmbito da escrita, em seu sentido convencional, mas na escrita como vivência, a escrita como rito, a escrita como o corpo que dança e que caminha pelas ruas, a escrita como performance, a escrita como memória inconsciente, a escrita como ritmo e como música, uma vez que, dessa maneira, o mundo faz-se como um texto escrito, reescrito, fragmentado e rasurado constantemente.

Podemos dizer, desse modo, que a Exu-poética, linguagem afrossurrealista brasileira utilizada por Criolo, relaciona-se à proposta de uma nova forma de narratividade (GAGNEBIN, 2012) para o homem negro no universo contemporâneo brasileiro, que visa à reconstrução de uma experiência perdida, devido ao silenciamento imposto pela forçada diáspora africana e pela redução desse sujeito à condição de objeto, e leva, conseqüentemente, à expansão dos modos de ver e de entender a realidade.

Há, dessa forma, uma recuperação do passado no presente, pois o passado deixa de ser uma imagem congelada para se tornar, no processo de leitura do mundo e de composição da letra, um texto aberto, um texto em performance. A coincidência do passado no presente pode, dessa forma, rasurar o tecido do texto-Brasil, desmontando-o paulatinamente, uma vez que leva ao arruinamento da linearidade de determinado discurso:

A coincidência do passado com o presente não deve [...] liberar o indivíduo do julgo do tempo, mas operar uma espécie de condensação que permita ao presente reencontrar, reativar um aspecto perdido do passado, e retomar, por assim dizer, o fio de uma história inacabada, para tecer-lhe a continuação [...]. Como escreve ainda P. Szondi, a filosofia da história de Benjamin se desdobra no tempo paradoxal do futuro do pretérito: isto que poderia ter-se constituído como futuro do passado. (GAGNEBIN, 2018, p. 70).

Sendo assim, as fronteiras existentes entre o passado, o presente e o futuro ruem, por meio da criação de uma imagem viva e presentificada, responsável pelo questionamento da ideia de um tempo contínuo. A desestabilização desse contínuo da história realizada por um discurso marcado pela “repetição diferencial”, pelas próprias

potencialidades advindas da Exu-poética, anuncia a impossibilidade de uma apreensão homogênea das sociedades e das culturas e mostra, ainda, a ineficiência e o perigo dos essencialismos no universo globalizado.

Criolo, em seus álbuns, partindo da própria ideia de um “nó na orelha”, apresenta ao ouvinte/leitor essas encruzilhadas das culturas negras e periféricas brasileiras na contemporaneidade, embaralhando as possibilidades de compreensão e fazendo que qualquer tentativa de definição seja líquida ou mesmo impossível, pois não há unicamente o cantos aos orixás, ou a perspectiva realista do *rap* brasileiro, ou ainda o discurso crítico contra as elites e o poder político na obra do artista, mas uma miscelânea de referências e de representações, que não estão apenas nas letras, mas também nos ritmos e no modo como o cantor se apresenta nos palcos, o que desestabiliza qualquer possibilidade de identificação homogênea com as questões afro-brasileiras.

Em muitos shows, por exemplo, ele usa o abadá – vestimenta de pais de santo –, e por cima dele uma jaqueta, às vezes, um boné, performando danças típicas dos orixás, coreografias comuns ao movimento rap e também movimentos dos bailinhos dos fins da década de 80, regados de ritmos ligados às culturas negras como o *soul*, o *funk* e outros, enquanto entoa canções que aludem a diversas questões.

Esse discurso, que ora se alimenta do naturalismo e ora o recusa, “fazendo festa” com a linguagem artística, realiza a quebra do contínuo da história, por meio do anúncio das diversas formas de narratividades negras no contexto brasileiro do presente, permitindo, ainda, uma discussão acerca das possibilidades de se pensar as identificações africanas no cenário da globalização.

Achile Mbembe, em “As formas africanas de auto-inscrição” (2001), traz uma visão bastante apurada e complexa a respeito do modo de se pensar as culturas africanas e as culturas negras da diáspora. No artigo de 2001, Mbembe (2001, p. 171) busca “analisar e criticar as diferentes formas com as quais se tentou construir e representar a identidade africana”, falando da existência de, especialmente, dois tipos de discursos, o nativista e o instrumentalista, que tentaram pensar a África e seu povo de modo essencialista.

A própria ideia de pensar a África já traz em si um grave essencialismo, visto que a África é um imenso continente. Esse continente abriga em si as mais diversas línguas, culturas, religiões e formas de entendimento de mundo. Sendo assim, ao se dizer África, fala-se de pluralidades, de complexidades e da impossibilidade de um pensamento

essencialista e de um discurso único que dê conta de tratar das problemáticas em torno desse território geográfico.

Todavia, temos de entender que o próprio processo de escravização e o colonialismo do continente africano levou, de modo geral, a esse entendimento um tanto quanto generalizado da África e de seu povo. Sabemos que a escravização de homens e de mulheres oriundos desse continente apagou as marcas culturais e de identificação que separava cada um desses povos, aniquilando, também, a possibilidade de os afrodescendentes pensarem em um país de origem ou buscarem a sua própria genealogia. Não é por acaso, então, que quando pensamos ou falamos em África, parecemos tratar de um enorme borrão nebuloso e desconhecido, por isso, em muitos momentos, os discursos dirigidos à África são carregados de exotismo e de essencialismo.

Levando em conta essa realidade, Mbembe (2011) trata dos perigos desses discursos, em especial no contexto da globalização, apontando para o fracasso das formas simplistas de se entender esse complexo emaranhado de especificidades culturais, políticas e geográficas que marcam a ideia de África:

Tentativas de definir a identidade africana de forma simples e clara têm ao longo do tempo geralmente falhado. [...] Para ser exato não há nenhuma identidade africana que possa ser designada por um único termo, ou que possa ser nomeada por uma única palavra; ou que possa ser submissa a uma única categoria. (MBEMBE, 2001, p. 198-199).

Diante desse cenário, podemos pensar a nossa Exu-poética e a obra de Criolo como uma das formas de compreender, a partir do ponto de vista afro-brasileiro, essa encruzilhada de possibilidades que existem nas reflexões sobre a África, sobre os povos africanos e sobre os afrodescendentes espalhados pelo mundo ao longo processo de escravização, pois, em certa medida, elas aludem à impossibilidade de um pensamento único e definitivo, por meio da colagem e da criação de imagens poéticas fragmentadas, que não se fecham em um todo orgânico e homogêneo.

Desse modo, é possível dizer que a estética usada por Criolo em seus álbuns já revela a fratura que compõe os tempos em que vivemos e a própria fratura que compõe as reflexões sobre as afrobrasilidades. A capa de *Convoque seu buda* (2014) nos mostra, de maneira bastante interessante, essa bricolagem formal, dialogando diretamente com as letras do álbum.

A arte da capa, realizada por Denis Cisma e Lucas Rampazzo, buscou revelar a colagem como elemento fundamental da criação de Criolo. Cisma, valendo-se da

disponibilização, para qualquer tipo de uso, de obras do Rijksmuseum de Amsterdam, apropriou-se da pintura a óleo de um artista oriental não identificado, de 1820, que retratava um oficial indonésio que, segundo Cisma, lembrava a fisionomia de Criolo.

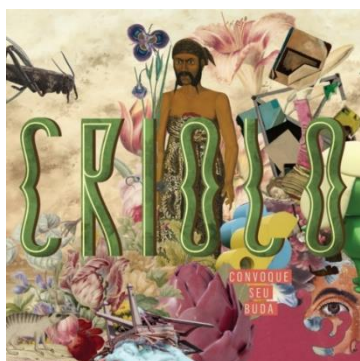
Figura 1 – Oficial indonésio



Fonte: Acervo do Rijksmuseum

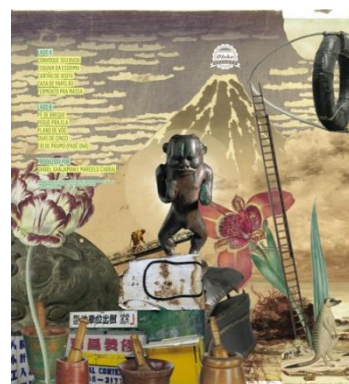
Após utilizar a imagem que ocupa o centro da capa do álbum, Cisma usou fotos tiradas por ele em viagens ao Japão e aos Estados Unidos e, então, Lucas Rampazzo deu início à sua contribuição, que se voltava, especialmente, à parte tipográfica da capa do álbum. Inicialmente, Rampazzo usou como base a escrita oriental para, ao longo do processo, ir abasileirando-a, como ele próprio diz, por meio da reinterpretação das fitas do Senhor do Bonfim e de elementos relacionados à religião, à vida e à morte.

Figura 2 – Convoque seu buda (frente)



Fonte: SoundCloud

Figura 3 – Convoque seu buda (verso)



Fonte: SoundCloud

O resultado, que pode ser visto nas imagens anteriormente apresentadas, mostra um álbum que remete ao Oriente, ao Ocidente e ao cruzo das mais diversas referências e filosofias, mostrando, por meio da proposta formal dos criadores da capa, a

impossibilidade de uma definição única acerca da produção de Criolo e da própria identidade afrodescendente, no contexto brasileiro, por isso mesmo falamos de identificação, o que pode nos levar ao encontro da ideia barthesiana do “tecido das vozes”. Barthes, em *S/Z* (1992), mostra-nos que todo texto é construído por uma “rede de vozes” (BARTHES, 1992, p. 23) que se entrelaçam e cuja origem se perde “na imensa perspectiva do *já-escrito*” (BARTHES, 1992, p. 23), algo que está certamente na capa do álbum e nas próprias letras de Criolo, que se fazem pela utilização de vozes sem uma origem e sem um destino certo.

Além disso, a observação da proposta formal de Criolo, metaforizada na capa de *Convoque seu buda*, recorda a “metáfora da tecelagem” tratada por Löwy (2005), a partir das ideias do ensaio benjaminiano sobre Eduard Fuchs, pois a obra de Criolo traz à tona a “imagem da explosão que deve quebrar o contínuo da opressão” (LÖWY, 2005, p. 122), por meio do trabalho com o estilhaços de ideias.

Essa “metáfora da tecelagem” relaciona-se às discussões benjaminianas acerca do discurso histórico, que como já foi mostrado recorrendo a Gagnebin (2018), dizem respeito à construção de narrativas de forma geral. Sendo assim, podemos pensar que a colagem e o fragmento formal que estão presentes nas letras de Criolo, na capa do álbum e no modo dele de conduzir os shows e até mesmo as entrevistas, realizam, como já foi dito, a quebra ou ao menos o questionamento de um discurso dominante na cultura brasileira, que se valendo da homogeneidade, por meio da “ideologia estética” (SÜSSEKIND, 1984) do naturalismo, mascara as fraturas e os problemas do país, sendo, por isso, um discurso essencialista e conservador.

Nesse sentido, por meio de um movimento de ruptura e de continuidade, que não se faz por oposição, mas por complementariedade, a criação de Criolo, entendida a partir da Exu-poética, dialoga com a “ideologia estética” (SÜSSEKIND, 1984) naturalista, para assim propor outros caminhos artísticos a fim de se pensar na cultura afro-brasileira na cena contemporânea.

2.2 “ETÉREA”: FLUIDEZ E INSTABILIDADE COMO FORMA DE PENSAR O MUNDO

Ao pensarmos na criação da capa do álbum *Convoque seu buda* (2014), podemos refletir sobre diversas questões relacionadas ao cruzo das referências, das culturas e das identificações na contemporaneidade. Para isso, é interessante dizer que a única exigência

do museu holandês, para ceder as imagens do acervo, era a de obter uma cópia do resultado do trabalho com essas imagens.

Observamos, assim, que uma obra oriental de 500 anos atrás, exposta em um museu ocidental e disponibilizada na internet para uso livre em qualquer país, torna-se parte da capa do álbum de um artista afro-brasileiro, ganhando novas significações. O oficial torna-se Criolo, o aspecto sisudo presente em uma imagem que mostra um homem que pertenceu às forças armadas indonésias ganha aspectos coloridos, por meio de fotografias de diversas partes do mundo e, para contribuir com essa miscelânea de colagens e de identificações, a obra reelaborada retorna ao museu europeu, sendo uma nova obra, carregada das noções de travessia, de entre-lugar e também de Exu-poética.

A metáfora advinda do processo de colagem que resultou na capa do álbum, como já foi dito, dialoga de forma direta com o trabalho proposto por Criolo e nos permite pensar no contexto de travessias entre culturas, nos processos de identificações e na própria validade ou não da ideia de identidade no contexto contemporâneo e globalizado.

Italo Moriconi, em “A outra dimensão: desidentidades” (2001), mostra que a noção de “identificação” pode ser usada de forma mais acertada que a noção de “identidade”, visto que, segundo ele, a ideia de “identificação” mostra o caráter processual, dialético e instável da relação entre culturas, enquanto “identidade” “só existe em situações socioculturais muito estabilizadas” (MORICONI, 2001, p. 74).

Para Moriconi (2001), em sociedades como as que vivemos e observamos, a ideia de “identidade” deve ser substituída pela de “identificação” ou, ainda, pela de “‘identificações’ cambiantes, ou seja, ‘identificações’ que são simultaneamente vivências de desidentificação” (MORICONI, 2001, p. 74), o que leva a uma observação crítica dos processos e das estratégias culturais e a um entendimento de que apenas por meio da desidentificação, relativização dos valores que aprendemos e do ceticismo crítico diante daquilo que nos é apresentado que construímos as nossas identidades:

Nos desidentificamos para mantermos nossa identidade. Relativizar todo e qualquer valor, inclusive (e talvez principalmente) aqueles em que mais acreditamos. Esta seria para mim a tarefa mais importante na tentativa de definição de um pensamento crítico. [...] Ceticismo hoje é sinônimo de criticismo. Não há lugares certos. O incerto é o seu lugar. A utopia do novo século é uma sociedade intelectual meio nietzscheana, ou seja, o compromisso com uma pedagogia que ensina a desconfiar de tudo e de todos, mas de maneira alegre e produtiva, sem ressentimentos e sem o sonho enlouquecido de eliminar o inimigo ou o adversário. [...] Desconfia, mas confia – inscreve essa máxima no descanso da tua tela.

Numa palavra: negocia. Negocia que do híbrido nasce o possível, o possível no incompatível. (MORICONI, 2001, p. 77).

Podemos dizer, então, que o processo de colagem que marca a capa do álbum *Convoque seu buda* (2014) e muitos dos elementos presentes na obra de Criolo anunciam essas noções cambiantes e encruzilhadas de identificação, desidentificação, desidentidade e de negociações entre culturas como forma de construir caminhos possíveis para pensar as questões étnicas na arte produzida por afro-brasileiros no contexto da globalização, por isso a escolha do uso de “identificação” ou “identificações”, no lugar de “identidade”.

Pensaremos em globalização como um fenômeno que, segundo Hall (2004), a partir de McGrew (1992), ocorre mundialmente, sendo responsável pela integração de “comunidades e organizações em novas combinações de espaço-tempo, tornando o mundo, em realidade e em experiência, mais interconectado” (HALL, 2004, p. 67), desestabilizando, assim, a noção de identidade e o conceito clássico de sociedade como um espaço delimitado.

Todavia, não veremos a globalização de forma idealizada, apenas como um fenômeno que leva ao contato entre as mais diversas culturas e derruba as fronteiras entre as nacionalidades espalhadas pelo globo, mas também como um fenômeno que pode contribuir com a opressão e com o apagamento das culturas minoritárias, por meio da hegemonia do “saber global” e da invisibilização do “saber local”, como nos fala Carlos Rincón (2011).

Nesse sentido, a Exu-poética, por meio do rompimento com os essencialismos e da apresentação de uma visão expandida para as relações entre culturas, propõe-se como uma forma de resistência a esse processo de hegemonia e de invisibilização, recorrendo à deglutição antropofágica dos valores hegemônicos por meio de uma voz advinda das culturas invisibilizadas, levando a estratégias culturais significativas, de acordo com o que nos diz Bhaba (2013), e também de acordo com o que nos mostrou Moriconi (2001).

A canção “Etérea” metaforiza, a partir do próprio título e das discussões sobre sexualidade e gênero, essa fluidez que marca a Exu-poética e que está na obra de Criolo. O adjetivo “etérea” aponta para algo relativo ao éter, significando volatilidade, fluidez, além do sentido figurado que se refere ao sublime, ao delicado e ao celestial. Os dois sentidos podem ser usados para o entendimento da composição, pois anunciam a beleza dos corpos que aparecem no clipe⁹ dessa canção e ainda falam de fluidez sexual.

⁹ Videoclipe disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=anBTZLoWhJg>.

“Etérea” é uma brincadeira sonora e rítmica com a palavra “hétero”, anunciando, por meio de um jogo de sons, a instabilidade das palavras e a própria instabilidade das identificações sexuais, o que problematiza e coloca em xeque qualquer possibilidade de normatização dos corpos e das experiências afetivas e sexuais entre indivíduos. Notamos, também, os jogos com os sons e com os significados das palavras no refrão de “Etérea” (2018), quando o eu lírico repete 12 vezes a palavra “homo” para finalizar com a sentença “homo sapiens errou” (CRIOLO, 2018).

O uso repetitivo de “homo”, em uma canção que trata de questões relacionadas à sexualidade e ao gênero, pode simbolizar, inicialmente, a ideia de homossexualidade. Contudo, a letra busca por meio do “homo” e das possibilidades oriundas desse termo mostrar uma humanidade que erra ao se negar a entender e a respeitar o outro e, conseqüentemente, a si mesma, por isso a ideia do “homo sapiens errou”. Etimologicamente, “homo sapiens” corresponde a “homem sábio”, a letra de “Etérea”, sendo assim, questiona essa sabedoria, revelando uma existência humana fundada na ignorância e no desrespeito às diferenças.

Podemos dizer, então, que Criolo, com o lançamento de “Etérea” (2018), radicaliza a sua proposta estética ao trazer uma peça audiovisual colorida, vibrante e que tem como foco a música eletrônica, revelando-se como um artista que realmente está para além de qualquer estereótipo, trabalhando no terreno da “não-identidade, não-essência, não-substância” (DERRIDA, 2017, p. 16).

Figura 4 – Etérea



Fonte: Clipe “Etérea” (2018)

A fuga desses estereótipos está presente até mesmo pela escolha das travestis, *drag queens* e transexuais que aparecem no clipe, pois se o senso comum está acostumado a ligar os corpos desses sujeitos à prostituição, à sexualidade, à sensualidade de loiras, siliconadas, com lentes claras e curvas desenhadas, a produção de Criolo opta por trazer indivíduos que fogem de qualquer tipo de padrão, exibindo travestis, *drag queens* e

transexuais negras, gordas, com fantasias extravagantes, rostos pintados e corpos tatuados e que dizem, no *making of*¹⁰ que trata dessa produção audiovisual: “os opressores não contam que nossos corpos voam”, “[...] meu corpo gera um ato político, gera um ato de resistência, resiliência [...]”, “ser livre é sobre não ter medo”, “nós enquanto travestis negras somos a contracorrente”, “[...] é horrível você dizer que seu maior sonho é sobreviver”. Além disso, o próprio Criolo fala a seguinte sentença em uma apresentação no “Festival Coolritiba” (2018): “o corpo é um ato político”.

Figura 5 – Corpos livres



Fonte: Clipe “Etérea”

Figura 6 – Corpos plurais



Fonte: Clipe “Etérea”

Notamos que em “Etérea” (2018), Criolo vale-se da própria voz e da representatividade que tem no cenário musical e artístico brasileiro para tratar e defender uma causa que não pertence, ou ao menos não pertenceu, durante muito tempo, às pautas

¹⁰ O *making of* pode ser assistido no seguinte endereço: <https://www.youtube.com/watch?v=77u1ICDshzE>. Esse *making of* traz depoimentos de travestis, *drag queens* e transexuais, como Kiara, Marcelo D’Avilla, Juju ZL, Ákira Avalanx, Zaila, Fefa, Flip e Transälien. Além dos depoimentos, vemos nessa peça audiovisual, informações como a de que o Brasil é o país que mais mata a população LGBTQ+ no mundo, que as recentes medidas defendidas pelo presidente, em 2019, inviabilizam ainda mais a segurança e a vida desses indivíduos. Tanto o clipe quanto o *making of* foram produzidos após mais de um ano de pesquisas e de aprendizados em coletivos que acolhem a população LGBTQ+.

do movimento *hip hop* de forma mais ampla, algo que fica bastante evidente na releitura do álbum *Ainda há tempo*, em 2016a, visto que nessa produção comemorativa de 10 anos do álbum em questão, Criolo reescreve algumas letras, retirando delas, segundo ele, aspectos machistas e homofóbicos. Nesse sentido, é interessante dizer, também, que Criolo aparece no videoclipe de “Etérea” apenas enquanto voz, uma vez que os protagonistas da narrativa contada por “Etérea” são os travestis, *drag queens* e transexuais que dão movimento, leveza e cor ao vídeo.

A letra dessa canção constrói-se pelo encontro entre um discurso metafórico, que se vale da brincadeira com as palavras e do trabalho com o sentido conotativo das sentenças – o signo saudável ou ainda a repetição diferencial – , e um discurso literal, vinculado a um engajamento claro e utilitário, numa espécie de panfleto sobre a importância dessas discussões e do respeito à diversidade sexual – o signo natural ou ainda a repetição conservadora – , como podemos ver a seguir:

Uma bala quase hétero
 Etérea, massa, complexo
 De não se entender
 Um canalha quase hétero
 Ignorar amor por complexo
 Medo de nele se ver
 É necessário quebrar os padrões
 É necessário abrir discussões
 Alento pra alma, amar sem portões
 Amores aceitos sem imposições
 (CRIOLO, 2018).

O eu lírico criado por Criolo revela a violência imposta contra a população LGBTQ+¹¹, relacionando-a à intolerância ao diferente advinda de corpos e de mentes que possuem uma sexualidade reprimida ou ainda de corpos que buscam esconder seus desejos, por meio de atitudes violentas: “[...] por complexo/ medo de nele se ver”. O substantivo “bala” carrega em si, apesar da leveza dos versos e da própria proposta rítmica da canção, o peso do discurso de ódio, materializado em mortes por arma de fogo. Podemos dizer que a ideia do “quase hétero” não busca apenas mostrar o sujeito heterossexual e violento como um recalcado e reprimido, mas provocar, por meio do

¹¹ Sigla usada para representar a população Lésbica, Gay, Bissexual, Travesti, Transsexual, Queer/Questionando. O uso do “+” busca dar conta das outras denominações e classificações não contempladas pela sigla LGBTQ.

“quase”, as fragilidades e os binarismos presentes nos discursos e nos comportamentos desses indivíduos.

A “bala”, nesse caso, torna-se o próprio sujeito violento com uma sexualidade nebulosa, mas com ódio suficiente para matar, por isso a ideia do “quase” hétero, do “canalha quase hétero” daquele que é quase, mas tenta se definir em polos binários, não aceitando as cores, a pluralidade dos corpos e do mundo, preferindo se prender em um discurso estável, para, assim também, não se entender e não se reconhecer enquanto fluido e plural. O medo do fluido e do instável pode ser entendido, em certa medida, como o medo da potência do próprio mundo, a potência que está na impossibilidade de definição de Exu, que está na ambivalência do *phármakon* derridiano e que está nos discursos construídos nas encruzilhadas que destroem os binarismos e as hierarquias do texto-Brasil.

Para esse eu lírico, a complexidade não está na existência dessas várias identificações sexuais e nos corpos plurais e livres que aparecem no videoclipe, mas na não compreensão, na violência e na não aceitação do etéreo, do “quase”: “complexo/ De não se entender”.

Após um discurso que “brinca” com as palavras “bala”, “quase hétero”, “etérea”, “canalha quase hétero”, o eu lírico traz uma fala engajada, um quase *slogan* de campanhas de conscientização social: “é necessário quebrar os padrões/ é necessário abrir discussões”. É interessante notar como esses discursos coexistem em uma mesma canção, a conotativa criação do sujeito “quase hétero” encontra-se com uma fala marcada de tom pedagógico, como se fosse feito um convite ao receptor para se atentar à mensagem que a canção pretende passar a partir de diferentes ângulos e possibilidades.

Esse recurso é percebido em muitas das canções de Criolo, entre elas, “Chuva ácida” (2006b/2016b), pois, ao mesmo tempo em que nessa canção de 2006 e 2016 os animais ganham vida e devoram a cidade, por meio da criação de um cenário nonsense, o eu lírico diz: “Vamos parar com isso, aprender sobre a coleta seletiva de lixo”. O encontro do imaginário com o real e do abstrato com o pedagógico provoca diferentes percepções no receptor, que é convidado a compreender o mesmo discurso por variadas óticas, como se estivesse diante de um texto todo embaralhado, que se oferece como uma releitura, no sentido barthesiano, o que reafirma a potencialidade e a arbitrariedade da linguagem artística, possibilitando, também, que vejamos o encontro entre a “repetição naturalista conservadora” e a “repetição naturalista diferencial” tratada por Sússekind (1984) e que contribuem com a construção da Exu-poética.

É interessante notar, ainda, que o eu lírico de “Etérea” (2018), valendo-se desse discurso embaralhado, torna-se, em determinado momento, os próprios sujeitos do clipe, por intermédio de uma aproximação entre o eu e o outro, que leva à fusão dos indivíduos, algo notado pelo uso da primeira pessoa do singular e de pronomes que se referem também à primeira pessoa do singular. Além disso, percebemos que, com o uso do plural da palavra “singulares”, e no singular da palavra “plural”, o eu lírico nos apresenta a ideia de que a singularidade de cada indivíduo encontra-se na pluralidade dos modos de ser e de existir no mundo:

Singulares, plural
 Se te dói em ouvir
 Em mim dói no carnal
 Mas se tem um jeito esse meu jeito de amar
 Quem lhe dá o direito de vir me calar?
 Eu sou todo amor, medo e dor se erradicar
 Feito sol que ilumina a umidade suspensa do ar
 (CRIOLO, 2018).

Essa transformação do eu lírico no sujeito de quem fala, percebido pelo uso da primeira pessoa do singular, está presente também em “Casa de papelão” (2014), mostrando formalmente a necessidade de tornar-se o outro, de colocar-se no lugar do outro para entender a dor desse alguém. Os seis versos finais da citação anterior, relacionadas à canção “Etérea” (2018), anunciam essa fusão, que se mostra como uma relação de empatia e também de fluidez entre o eu e o outro para a construção de processos de identificação e de afeto.

Esse discurso que recorre à valorização da empatia se relaciona à busca do eu lírico em tentar entender o lugar que os sujeitos de que fala ocupam no mundo, o que se liga formalmente à construção de textos embaralhados e fragmentados, que permitem ao receptor compreender que o discurso criado se vale dos mais diversos pontos de vista, o que leva à fuga de qualquer possibilidade de um texto central ou binário, apontando, então, para o “etéreo” e “fluido” que norteia a canção.

A pesada denúncia da violência, do medo e da morte que pretende a letra vem proposta por uma suavidade poética que se relaciona às batidas eletrônicas, às cores vibrantes do clipe, aos corpos soltos que dançam e à própria sentença “feito sol que ilumina a umidade suspensa no ar”, que expõe extrema leveza, por trazer a representação de elementos que não têm peso algum, como é o caso de luz, umidade e ar, elementos que

são fluidos e que penetram nos mais diversos espaços, como a própria ideia por trás da palavra “etérea” e ainda da discussão sobre a fluidez sexual.

Além disso, a ideia de “ilumina da umidade suspensa no ar” pode trazer à tona a imagem do sol refletindo na umidade e formando o arco-íris, um símbolo do movimento LGBTQ+ e uma referência também às cores que aparecem no clipe. O arco-íris simbolizado nessas cores nos coloca em contato com o orixá Oxumaré (*Oṣùmàrè* significa arco-íris em Iorubá). Oxumaré é simbolizado, em diversos momentos, por uma cobra que morde o próprio rabo, lembrando a dinâmica da continuidade e da circularidade. Esse orixá é entendido, em muitos momentos, como homem e mulher, revelando-se como a junção (masculino e feminino) que possibilita a existência da vida e simbolizando tudo que é duplo, ambíguo, fluido, o que traz uma relação direta com Exu, com as interpretações geradas pela letra e pelas imagens de “Etérea” (2018).

Perante essa perspectiva, podemos dizer que a noção de algo etéreo, fluido, que penetra nos mais diversos espaços e corrói os discursos dominantes, atravessa, em certa medida, a obra de Criolo como um todo, sendo uma marca evidente da nossa Exu-poética e também uma representação clara de cada eu lírico criado por uma subjetividade advinda de um entre-lugar, de um processo de travessias, como percebemos na fala de Criolo, na entrevista de maio de 2019, cujo contexto foi explicado nas considerações iniciais, quando perguntei ao artista sobre a influência exercida pelos ritos afro-brasileiros em sua composição:

CRIOLO: Olha, eu venho de uma linhagem onde meu bisavô, antes do meu bisavô, ele foi escravo. Meu outro bisavô pegou um pouco disso. O meu avô foi estivador do cais do porto em Fortaleza e o meu pai metalúrgico. Então, eu venho de uma ala, de uma família que nasce dessa diáspora. Então, a África se faz presente em nosso DNA, no nosso sangue e não só nessa construção genética. Eu acredito que exista um DNA da alma, exista outras coisas que componham a nossa consciência, né? Eu não consigo imaginar que nossa consciência venha apenas de uma unidade de carbono. Eu acredito que existam outras energias que fazem essa mágica sublime da construção, de que como é esse cada ser humano único, que não é só dessa matemática genética, que a gente pode colocar num..., fazer uma conta e fazer uma planilha e apresentar isso, mas muito das vivências, das histórias que a sua consciência carrega desde que o mundo é mundo. Não sei qual foi o ponto inicial disso... Então isso está muito presente em mim por essa ala magnífica e por eu ter uma mãe que é uma mulher de muita fé. A minha mãe é uma mulher de muita fé, que respeita todas as religiões, tem carinho e afeto as pessoas de vários credos e ela nos ensinou que nós devemos nos conectar, se possível, com o coração das pessoas e essa fé, que se manifesta de várias formas, pois cada um tem a sua

cultura, cada um tem a sua vivência e o seu DNA de alma e a sua vivência nesse plano agora, nesse agora, nessa passagem desse agora que também muito reflete algumas escolhas, alguns modos, alguns jeitos que quando a gente vai ver a gente fala que aquele..., aquele natural nosso, aquele sentimento mais íntimo e mais fluido. Então, ela [Dona Maria Vilani, mãe de Criolo] foi benzedeira por mais de dez anos do bairro e eu pude vivenciar muitas coisas com ela, ler muita coisa. Nós somos esse todo, né? Esse bocado de tanto, esse bocado de tanto.

Criolo mostra que o “bocado de tanto” do qual ele é formado reflete diretamente em sua produção. São diversas as influências que vão da linhagem africana magnífica, do horror da escravização e da força de Dona Maria Vilani, que é fundamental para a formação do músico e compositor.

Maria Vilani merece aqui uma atenção especial, pois, quando se trata da produção de Criolo e das mais diversas referências que emanam de suas composições, as influências de Dona Vilani são marcadamente importantes. Vilani é educadora, formada em filosofia, autora de cinco livros e criadora do Centro de Arte e Promoção Social (CAPS) no Grajaú, espaço fundado em 1990 e que promove o pensamento humano valendo-se da arte e da filosofia.

O CAPS surge, segundo ela, em entrevista ao blog “Mulherias”, na cozinha de sua casa, com o objetivo de trazer a arte para dentro do seu lar, para que seus filhos não crescessem embrutecidos “pela nossa sorte de gente de pouco poder aquisitivo”. Notamos que o menino Kleber cresceu nesse ambiente rodeado de arte e de cultura, devido ao entendimento materno da arte como forma de humanização do indivíduo, o que nos lembra das colocações de Cândido em “Direito à literatura”, publicado pela primeira vez em 1970.

Vilani (2019) entende a arte como uma espécie de semente plantada que fez seus filhos sensíveis, carregados de valores humanos em relação a si mesmos e à sociedade, e é isso que ela busca levar até os dias de hoje ao Grajaú, lugar do qual não saiu mesmo após a fama e o sucesso do filho, pois, segundo ela, “a miséria destrói a sensibilidade. A gente tem [a sensibilidade] como potência, mas tem que dar muitos pulos e desatar muitos nós para desenvolvê-la” (VILANI, 2019).

Dona Maria Vilani, que cursou o Ensino Médio junto de Criolo, é leitora de Schopenhauer, Nietzsche, Clarice Lispector, Carolina Maria de Jesus e Rachel de Queiroz, mas gosta mesmo, segundo ela, dos poetas da quebrada, como, por exemplo, Michele Santos, Márcio Ricardo, Luiz Semblantes e outros.

Criolo é resultado dessa fusão de experiências e de ideias, da mãe filósofa e benzedeira, da mistura de todos os credos. A leitura do mundo como um texto aberto o acompanha desde a infância, além disso, ele apresenta uma sensibilidade aguda para ver o mundo e as coisas: as falas dele são permeadas por poesia que surge no desenvolvimento de determinados raciocínios, como por exemplo, quando ele, em um momento específico da entrevista, ao falar do seu modo de observar o mundo, questiona-se: “Qual o cheiro do amor? E qual o cheiro do medo?” (CRIOLO, 2019), algo também notado em sua postura aparentemente deslocada em programas televisivos.

Ao observar a criação de Criolo de forma mais abrangente, pensando nas composições do artista, na fala dele em entrevistas, nos clipes, nas aparições em programas televisivos, no comportamento em shows, podemos dizer que lidamos com uma subjetividade aguda e caótica que observa o mundo em que vive para, artisticamente, criar um mundo novo, o que nos aproxima da fala de Baraka ao tratar da produção de Henry Dumas, mostrando que Dumas cria “um mundo totalmente diferente organicamente conectado a este” (BARAKA, 1988, p. 164, tradução nossa)¹². A Exu-poética, quando foi pensada, tinha relação direta com essa subjetividade “estranha” ao ver e ao compreender o mundo, que resulta em questionamentos como os mostrados anteriormente.

As composições de Criolo surgem desse olhar agudo e extremamente sensível ao seu próprio entorno. Segundo ele, na entrevista dada, seu processo de criação é bastante solitário: inicialmente, ele desenvolve textos e depois apresenta as ideias a parceiros. É possível perceber que nos álbuns dele há várias parcerias, especialmente com Daniel Ganjaman, Marcelo Cabral e Kiko Dinucci. Criolo diz que suas ideias vêm de um lugar, o lugar do sentir, daquilo que o toca, que o emociona. Essa emoção, por sua vez, é acionada por conversas, por abraços, por lembranças e pelas músicas.

Percebemos, nesse contexto, que a fragmentação formal marcante em Criolo surge também por uma visão fragmentada de mundo, que vem à tona pelo sentir, que não é objetivo e nem linear. Não é por acaso que a sua produção é toda marcada por essa não linearidade, que se faz também estética, podendo se relacionar, ainda, à experiência negra desde a diáspora transatlântica até a contemporaneidade.

Desse modo, podemos dizer que a fragmentação e a não linearidade que marcam formalmente a obra de Criolo contribuem com esse modo de observação do mundo, com

¹² [...] an entirely different world organically connected to this one.

essa leitura do texto-Brasil, que se faz fluida e instável, o que se liga com a noção de “identificações cambiantes” tratada por Moriconi (2001) e com a noção de estratégias culturais que se constroem em espaços intersticiais, em entre-lugares, em encruzilhadas, presente em Bhabha (2013) e Santiago (2000), noções essas que estão no cerne da construção da nossa Exu-poética.

Esses entre-lugares são percebidos também em canções como “Mariô” (2011). Nessa canção, o mundo ancestral africano cruza-se ao mundo urbano e periférico do eu lírico, e esse cruzo encontra ainda outras referências no clipe¹³ de “Mariô”, mostrando-nos esse texto emaranhado e também etéreo.

Em “Mariô” (2011), tem-se um canto em iorubá abrindo a canção: “*Ogum adjo, ê mariô (Okunlakaiê) /Ogum adjo, ê mariô (Okunlakaiê)*” (CRIOLO; DINNUCI, 2011). O estranhamento linguístico provocado por uma cantiga da nação Ketu, é simbologia da resistência negra diante dos valores de uma sociedade racista como a brasileira. Além disso, notamos, também, por meio dessa canção, a elaboração de uma outra realidade, uma vez que a bricolagem do canto iorubano em meio aos versos rápidos e urbanos do rap sugerem a criação de uma cidade outra, ou ainda de uma periferia outra, que possui raízes frondosas e longas, ligadas diretamente ao continente africano e à multiplicidade de culturas e às referências advindas da diáspora. O passado que implode no presente relaciona-se diretamente à valorização da cultura periférica, que de estigmatizada se torna parte de uma herança rica e milenar:

Antes de Sabota escrever “Um bom Lugar”
A gente já dançava o “Shimmy Shimmy Ya”
Chico avisara “a roda não vai parar”
E quem se julga a nata cuidado pra não *quaiar*.
(CRIOLO; DINNUCCI, 2011).

É interessante perceber como a canção de Criolo coloca-se como um texto que se abre no ato da leitura a partir do momento em que se vale das mais diversas referências, que geram os mais variados significados, provocando muitas possibilidades de interpretações. Temos o famoso rap de Sabotage, “Um bom lugar” (2011), ao lado do hit de Ol' Dirty Bastard, “Shimmy Shimmy Ya” (1995).

Ambas as composições remetem ao mundo do *hip hop*, apesar de uma se referir ao universo brasileiro e a outra ao universo estadunidense. As canções “Um bom lugar”

¹³Videoclipe disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-oHZJTryB3c>.

(2001) e “Shimmy Shimmy Ya” (1995) foram sucessos nos anos em que foram lançadas e marcos no mundo do *rap*, influenciando gerações de rappers e sendo tocadas em muitas festas voltadas ao público apreciador da cultura *hip hop*.

Além disso, tanto Sabotage quanto Ol' Dirty Bastard são importantes representantes da cultura negra e disseminadores de sons e de modos de pensar de indivíduos que habitam as margens da sociedade, o que mostra que, apesar de ambos os artistas terem parte da vida ligada a crimes e prisões, algo, infelizmente, bastante comum na realidade de meninos da periferia, devido a todo o abandono da sociedade e do estado, eles são motivo de orgulho e influenciam profundamente a vida de garotos e de garotas que habitam as comunidades do mundo como um todo, simbolizando o modo como a arte pode representar crítica e desobediência ao sistema.

“Mariô” (2011) ainda traz Chico Buarque ao usar como referência a canção “Roda viva” (1968), “Chico avisara ‘a roda não vai parar’” (CRIOLO; DINUCCI, 2011), relacionando o rap e a Música Popular Brasileira (MPB), algo que Criolo tem conseguido ao longo da carreira. “Roda viva” (1968) pode ser lida como uma crítica ao contexto da ditadura civil-militar, instaurada no Brasil com o Golpe de 1964, apesar de, segundo o próprio Chico Buarque, não ter sido composta com propósitos políticos, uma vez que fazia parte da trilha sonora da peça teatral homônima que tratava da situação de um artista engolido pelo poder da mídia e das engrenagens sociais, mas sendo, mesmo assim, censurada, uma vez que abria precedentes para uma leitura que ia nessa direção crítica e politizada, algo que se tornou lugar-comum ao se analisar essa letra.

A roda viva pode, assim, simbolizar as próprias estruturas institucionais brasileiras que praticavam a tortura e o horror, impedindo a resistência e até mesmo a possibilidade de se ter esperança em um país que cerceava e cerceia liberdades:

A gente vai contra a corrente
Até não poder resistir
Na volta do barco é que sente
O quanto deixou de cumprir
Faz tempo que a gente cultiva
A mais linda roseira que há
Mas eis que chega a roda viva
E carrega a roseira pra lá
(BUARQUE, 1968).

É notório, pelo trecho citado, o quanto a resistência é engolida por essa “roda viva”, que carrega a “roseira” para longe, um possível símbolo da vida e da liberdade. A

música de Chico, inserida no contexto do rap nacional e, conseqüentemente, no universo afro-brasileiro, é atualizada e ressignificada, algo que Criolo também faz com a canção “Cálice” (1978) em um vídeo bastante conhecido¹⁴.

A roda viva, em Criolo, continua a simbolizar as estruturas sociais e as instituições que dizimam e oprimem o indivíduo, mas, nesse caso, fala diretamente da opressão e do assassinato do homem negro e da periferia, representados nessa estrofe por Sabotage e Bastard. O primeiro, assassinado brutalmente a tiros, e o segundo, morto por uma overdose de drogas, o que mostra o modo como o sistema cria mecanismos de exclusão e de exploração que afetam a população pobre como um todo, mas, especialmente, a população masculina e negra, impossibilitando de terem um futuro e uma vida diferentes, mesmo que esses tentem resistir ao mundo que os rodeia: “A gente vai contra a corrente/ Até não poder resistir [...] Faz tempo que a gente cultiva/ A mais linda roseira que há/ Mas eis que chega a roda viva/ E carrega a roseira pra lá” (BUARQUE, 1968).

Para nos auxiliar nessa discussão, podemos trazer algumas das considerações de Achille Mbembe em *Crítica da razão negra*, publicada pela primeira vez em 2013. Nessa obra, em especial no primeiro capítulo, Mbembe (2018a) mostra a violência, física ou simbólica, desde a diáspora negra até a contemporaneidade, como uma tentativa de conter esse perigo que o negro representaria para as sociedades ocidentais.

Mbembe (2018a) mostra que a questão da raça e da própria ideia de negro surge como um construto ficcional e artificial usado para justificar processos de dominação, que são ligados, diretamente, ao capitalismo, o que faz, segundo ele, que capitalismo e racismo sejam vistos como fenômenos indissociáveis. Desse modo, a escravização de negros e negras africanos, por meio da diáspora transatlântica, no momento histórico tratado por Mbembe (2018a) como primeiro capitalismo, cria esse ser outro, que é entendido como mercadoria e objeto.

Para Mbembe (2018a), a ideia de negro relaciona-se no imaginário ocidental e às noções de exclusão, de degradação e de embrutecimento, esse “outro” que precisa ser combatido e eliminado, de acordo com as engrenagens do sistema, algo também tratado em *Necropolítica*, da autoria do mesmo Achille Mbembe e publicado pela primeira vez em 2011.

Essa lógica de um “outro” que precisa ser eliminado para que um “outro” superior exista e domine liga-se, diretamente, à metafísica ocidental e, conseqüentemente, à

¹⁴ Vídeo disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=utJENUg2NJ4>.

necessidade de questioná-la e de ressignificá-la. Esse questionamento e ressignificação estão presentes na nossa Exu-poética, uma vez que, como pensa a própria crítica pós-estruturalista e, especialmente, Derrida, a desconstrução desse jogo de hierarquias traz uma nova apreensão da realidade, colocando em xeque inúmeros sistemas de opressão que se sustentam por essa lógica binária.

Parece-nos, assim, que tanto Sabotage quanto Bastard fazem parte desse jogo binário do próprio sistema de escolher quem pode morrer e quem pode viver, com base no racismo que, de acordo Mbembe (2018a), excede os próprios limites da condição negra, estando anteriormente na violência colonial contra os nativos e também no holocausto judeu, o que mostra as constantes atualizações dos argumentos racistas, por meio das mutações dos discursos de ódio e da recomposição da ideia de um inimigo comum, de um “eu superior” *versus* um “outro inferior”, que deve ser detido a qualquer custo, algo que aparece, de certa forma, na fala de Criolo na entrevista de maio de 2019:

CRIOLO: Existem números que provam um tanto de pessoas que são assassinadas todos os dias no país. Existe um número que apresenta um tanto de cidadãos e cidadãs que não são absorvidos pela malha de trabalho. Existe um número que apresenta um tanto de pessoas que estão em depressão profunda e que de uma certa forma já se sentem mortos em alma, em alegria, em força de vida, por conta de um reflexo de todos esses preconceitos condensados e apontados pra esse jovem e pra essa jovem e que não é contabilizado. Eles gostam de contabilizar as mortes matadas, para ainda dizer que somos nós mesmos: povo *versus* povo, a culpa é nossa, nós estamos nos digladiando e que eles são os detentores onipotentes da verdade triunfal. Então existe uma outra morte, dessa carcaça que perambula pelo Brasil tomada por depressão e angústia, desse jovem e dessa jovem que não tem força de viver [...] não tá o número dessa morte lá do óbito, mas que essa pessoa representa todo esse substrato do que a sociedade tenta esconder com sua hipocrisia e com seus pensamentos extremamente conservadores e de pensamentos muito antigos do que é certo e o que é errado para o cidadão e a cidadã. Esses números são desesperadoramente alarmantes, pois o que temos de mais importante é a nossa criança, a nossa juventude. O jovem tem o poder de transformação total, global, talvez, por isso, esse ambiente total que é criado para fisgar o nosso jovem e depois deixar ele na depressão, existe um porquê [...].

Esse olhar determinista e fatalista à realidade que está na entrevista e que se liga a muitas das discussões de Mbembe (2018a, 2018b), pode ser percebido em “Mariô” (2011). Apesar disso, essas constatações pessimistas da realidade surgem ao lado de uma visão corajosa, ousada e irônica, que ameaça o sistema opressor e revela o sujeito negro e de periferia como um guerreiro, alguém que luta e que usa a arte como meio de

resistência e de força, por isso há o aviso de que, apesar de a “roda não parar”, é preciso tomar cuidado para quem “se julga nata” não “quaiar”:

[...] E pode crer, mais de quinhentos mil manos
 Pode crer também, o dialeto suburbano
 Pode crer a fé em você que depositamos
 E fia, eu odeio explicar gíria
 Tenho pra você uma caixa de lama
 Um lençol de fel pra forrar a sua cama
 Na força do verso a rima que espanca
 A hipocrisia doce que alicia nossas crianças.
 (CRIOLO; DINUCCI, 2011).

Esse jogo de reflexões dialéticas que ora imprimem um caráter fatalista e pessimista à história do negro no território brasileiro e ora mostra a pujante força de uma cultura milenar capaz de se reerguer, apesar de todas as coisas, aproxima-se muito das explicações também dialéticas trazidas por Mbembe em *Crítica da razão negra* (2018a), conforme podemos perceber no trecho a seguir:

Produto de um maquinário social e técnico indissociável do capitalismo, de sua emergência e globalização, esse termo [negro] foi inventado para significar exclusão, embrutecimento e degradação. Humilhado, profundamente desonrado, o negro é, na ordem da modernidade, o único de todos os humanos cuja carne foi transformada em coisa e o espírito em mercadoria – a cripta viva do capital. Porém – e esta é sua patente dualidade –, numa reviravolta espetacular, tornou-se símbolo de um desejo consciente de vida, força pujante, flutuante e plástica, plenamente engajada no ato de criação e até mesmo no ato de viver em vários tempos e várias histórias simultaneamente (MBEMBE, 2018a, p. 21).

Quando Mbembe (2018a) fala que “o negro é, na ordem da modernidade, o único de todos os humanos cuja carne foi transformada em coisa”, ele não está se esquecendo de todas as outras barbáries ocorridas no mesmo período e até mesmo em períodos anteriores, mas tratando de uma realidade triste e dura, cuja reparação histórica ainda não ocorreu de modo efetivo e cujas características são bastante particulares se comparadas às demais barbáries e processos de escravização existentes.

Laurentino Gomes (2019), em *Escravidão: do primeiro leilão de cativos em Portugal até a morte de Zumbi dos Palmares* (Volume I), mostra-nos o modo como a escravização de negros africanos, a partir da descoberta das Américas, marcou o surgimento de uma nova forma, na história ocidental, para o tratamento do ser humano,

representando um negócio nunca antes visto, devido a sua organização, sistematização e duração:

A escravidão foi um fenômeno tão antigo quanto a própria história da humanidade. No mundo inteiro, desde a mais remota Antiguidade, da Babilônia ao Império Romano, da China Imperial ao Egito dos Faraós, das conquistas do Islã na Idade Média aos povos pré-colombianos da América, milhões de seres humanos foram comprados e vendidos como escravos. Provinham de todas as regiões, raças e linhagem étnicas, incluindo eslavos (designação que originou a palavra “escravo”) de olhos azuis das regiões do Mar Báltico. A descoberta e ocupação de um novo continente pelos europeus na virada do século XV para o XVI, porém, adicionaria ingredientes inteiramente novos a essa história. Nada foi tão volumoso, organizado, sistemático e prolongado quanto o tráfico negreiro para o Novo Mundo: durou três séculos e meio, promoveu a imigração forçada de milhões de seres humanos, envolveu dois oceanos (Atlântico e Índico), quatro continentes (Europa, África, América e Ásia) e quase todos os países da Europa e reinos africanos, além de árabes e indianos que participaram dele indiretamente. Além disso, redesenhou a demografia e a cultura da América, cujos habitantes originais, os indígenas, foram dizimados e substituídos por negros escravizados. Até 1820, para cada branco europeu que aportava no continente americano, chegavam outros quatro africanos cativos. Também, pela primeira vez, escravidão se tornou sinônimo da cor de pele negra, origem da segregação e do preconceito racial que ainda hoje assustam e perturbam a convivência entre as pessoas em muitos países, caso do Brasil e dos Estados Unidos. (GOMES, 2019, p. 26).

Vemos, a partir da fala de Mbembe (2018a) e também de Gomes (2019), a forma como a condição negra no início do capitalismo impingiu em homens e em mulheres a noção de mercadoria, fazendo-os como objetos lucrativos de um negócio intercontinental, duradouro e perverso nunca antes visto, não é por acaso, então, que Mbembe (2018a) trata a figura do negro como “a cripta viva do capital”.

Para continuar contribuindo com a discussão, podemos trazer novamente Gomes (2019) que, com base em pesquisas, mostra que durante as travessias transatlânticas, levando em consideração o início e o fim do tráfico negreiro, morreram pelo menos 1,8 milhão de negros e negras, o que resultou em uma média de catorze cadáveres atirados ao mar todos os dias, levando em consideração os 350 anos que duraram a escravização dos africanos e dos afro-brasileiros no Brasil. Por isso, os navios eram chamados de tumbeiros, uma vez que eram entendidos como tumbas flutuantes (GOMES, 2019). Esses números podem ser tratados de maneira tão exata, pois os capitães dos navios marcavam, detalhadamente, a taxa de mortalidade no *Livros dos mortos*:

[...] como escravos representavam um “investimento”, uma mercadoria valiosa do ponto de vista dos traficantes, cada óbito tinha de ser registrado no chamado *Livros dos mortos* pelos capitães dos navios, ao lado de diversos outros itens que apareciam nas colunas de crédito e de débito dos relatórios de contabilidade. (GOMES, 2019, p. 47).

Percebemos, assim, a condição de mercadoria a que o negro foi subjugado no período citado. E, por esse motivo, Mbembe (2018a, p. 21) nos diz que “o negro é, na ordem da modernidade, o único de todos os humanos cuja carne foi transformada em coisa”. Além desses fatos, escravização negra possui, entre outras particularidades, o fato de ter modificado as rotas migratórias dos tubarões, segundo aponta Gomes (2019), a partir da pesquisa em documentos da época, o que se relaciona diretamente ao fato citado anteriormente:

Segundo inúmeras pesquisas da época, mortes tão frequentes e em cifras tão grandes fizeram com que esses grandes peixes mudassem suas rotas migratórias, passando a acompanhar os navios negreiros nas travessias dos oceanos, à espera dos corpos que seriam lançados sobre as ondas e lhes serviriam de alimento. [...] “Os tubarões começavam a seguir os navios negreiros assim que as embarcações alcançavam a costa da Guiné”, escreveu o historiador Marcus Rediker. [...] Alexander Falconbridge, médico britânico, que participou de quatro viagens negreiras entre 1780 e 1787, testemunhou diversas cenas [...] enquanto observava o embarque dos cativos na costa de Bonny (atual Nigéria). Segundo ele, os tubarões cercavam os navios “em um número inacreditável, devorando rapidamente os negros que eram arremessados da amurada”. Relato semelhante é o de John Atkins, também médico da Marinha Britânica na primeira metade do século XVIII: “Diversas vezes eu vi os tubarões se apoderarem de um cadáver, assim que era jogado ao mar, despedaçando-o e devorando-o com tal voracidade que não dava tempo sequer para que começasse a afundar nas águas”. (GOMES, 2019, p. 49-50).

Entendemos, assim, o modo como os polos aparentemente paradoxais relacionados à humilhação, ao horror, à morte e à resistência e ao desejo consciente de vida contribuem para a constituição da realidade negra em territórios marcados pelo racismo e pela violência contra corpos que fogem dos padrões normativos, algo que nos lembra também da canção “Etérea” (2018).

É interessante notar que a obra de Criolo, elaborada a partir da Exu-poética, destrói, ou ao menos coloca em questão, as possibilidades de binarismos, por meio de uma produção que, ao fazer-se como parte da experiência negra na sociedade contemporânea, constrói-se por um discurso de travessias, fluidez, marcados por “uma realidade heteróclita e múltipla, fragmentada – fragmentos de fragmentos sempre novos

[...]” (MBEMBE, 2018a, p. 20) e por esse “ato de viver em vários tempos e várias histórias simultaneamente” (MBEMBE, 2018a, p. 21), que ora apontam para um caminho, ora para outro, revelando a abundância de possibilidades que, em certa medida, podem oferecer rotas para a fuga, mesmo que momentâneas, da “jaula de aço” nas encruzilhadas contemporâneas.

Achille Mbembe, em *Necropolítica* (2018b), ao tratar da experiência do escravizado no universo da *plantation*, mostra o paradoxo que se manifesta no interior da “jaula de aço”, algo que se liga a essa multiplicidade de possibilidades advindas da fraturada e traumática vivência negra no processo diaspórico, referindo-se à exclusão e ao sofrimento e também à potência e à resistência diante da vida, o que nos lembra Exu que, ao fugir do binarismo ocidental, ao colocar-se no entre-lugar, questiona as hierarquias criadas, maculando a voz dominadora, “comendo”, assim, as estruturas de poder:

Apesar do terror e da reclusão simbólica do escravo, ele ou ela desenvolve pontos de vista diferentes sobre o tempo, o trabalho e sobre si mesmo. Esse é o segundo elemento paradoxal do mundo na *plantation* como manifestação do estado de exceção. Tratado como se não existisse, exceto como mera ferramenta e instrumento de produção, o escravo, apesar disso, é capaz de extrair de quase qualquer objeto, instrumento, linguagem ou gesto uma representação, e estilizá-la. Rompendo com sua condição de expatriado e com o puro mundo das coisas do qual ele ou ela nada mais é do que um fragmento, o escravo é capaz de demonstrar as capacidades polimorfos das relações humanas por meio da música e do próprio corpo, que supostamente pertencem a um outro. (MBEMBE, 2018b, p. 30).

Notamos, de acordo com Mbembe (2018b), que os diversos sentidos advindos do processo de escravização, que mesmo ao coisificar e ao degradar o sujeito com a criação da categoria negro e de toda a adjetivação negativa trazida por ela, não consegue conter essas “capacidades polimorfos das relações humanas, por meio da música e do próprio corpo, que supostamente pertencem ao outro” (MBEMBE, 2018b, p. 30) e que está presente nas *work songs* das fazendas estadunidenses, no *blues*, no *jazz*, no Maracatu, nos jogos de capoeira, nos tambores dos ritos-afro-brasileiros, no samba, no *rap* e no *funk*.

A figura do negro, nesse sentido, assim como o *phármakon* derridiano, apesar de obrigado a se manter atrelado a apenas um dos polos do binarismo ocidental, para assim ser controlado, foge a essa estratégia de controle, colocando em xeque as noções binárias,

abrindo frestas no discurso racial e “incendiando” as possibilidades simplistas de entendimento da vida, assim como faz a nossa Exu-poética.

Podemos dizer, pensando em termos de linguagem artística, e retomando discussões trazidas ao longo da tese, que a repetição conservadora (SÜSSEKIND, 1984), aproxima-se do subjugo colonial, do poder do senhor dos sujeitos escravizados, enquanto que a repetição diferencial (SÜSSEKIND, 1984) romperia com as correntes impostas pelo poder dos traficantes de negros escravizados, algo que se atualiza no presente, por meio das mais diversas formas de opressão, rasurando a ordem do texto escravagista e embaralhando todo um sistema de hierarquias.

Entendemos que o encontro dessas duas “repetições”, que não devem ser vistas aqui a partir de hierarquias no interior de uma poética, no caso, a Exu-poética, ampliaria as próprias possibilidades de se entender a experiência negra, rejeitando os discursos binários, por meio da expressão de um texto que se faz paradoxal e múltiplo.

Levando em conta essa pluralidade de discursos e formas de apreender a experiência negra, podemos observar novamente a canção “Mariô”, que ora mostra a “roda viva” e os que se “julgam nata”, forças que agem contra o corpo e a existência negra, e ora mostra o exército de quinhentos mil manos, que pela força da linguagem suburbana, que é símbolo de resistência e não será mais “traduzida” para que o outro a entenda, resiste e se impõe contra o poder opressor. Sendo assim, a explicação da gíria ou a sua tradução ao português culto e elitizado simbolizaria o apagamento das culturas periféricas, por isso o “fia, eu odeio explicar gíria” (CRIOLO; DINUCCI, 2011).

Os versos se transformam, rapidamente, em rimas que espancam, em palavras que ferem, simbolizando luta. O eu lírico dirige-se ao seu interlocutor de maneira agressiva, “Tenho pra você uma caixa de lama/ Um lençol de fel pra forrar a sua cama/ Na força do verso a rima que espanca/ A hipocrisia doce que alicia nossas crianças” (CRIOLO; DINUCCI, 2011), ou seja, o sujeito passivo e engolido pela “roda viva” mostra-se ativo e capaz de compreender a sua realidade de forma crítica e rebelde, como o escravizado da *plantation*, a partir do que nos fala Mbembe (2018b), que rompe com a condição de expatriado e com a sua redução a um simples fragmento no puro mundo das coisas: “Eu não preciso de óculos pra enxergar/ O que acontece ao meu redor/ Eles dão o doce pra depois tomar/ Hoje vão ter o meu melhor/ Eles pensam que eu vou *moscar*/ Mente pequena, eu tenho dó [...]” (CRIOLO; DINUCCI, 2011).

Desse modo, temos o sujeito da periferia alçado à posição de guerreiro, de alguém que enfrenta as agruras do cotidiano de maneira altiva e rebelde, daquele que prepara a

caixa de lama e o lençol de fel ao inimigo. O arquétipo de guerreiro pertence ao orixá Ogum, o deus que forja e maneja os metais, o deus da guerra e da força. Nota-se, então, a ligação criada entre o ancestral e o contemporâneo, entre o mitológico e o real, entre o mundo dos deuses e o mundo dos homens, pois Ogum e o negro da periferia se tornam a representação da mesma pessoa, o que nos permite retomar a fala de Mbembe (2018a) que trata do desejo potente de vida do negro, mesmo nas condições mais adversas possíveis, e na possibilidade desse sujeito viver várias histórias e vários tempos simultaneamente.

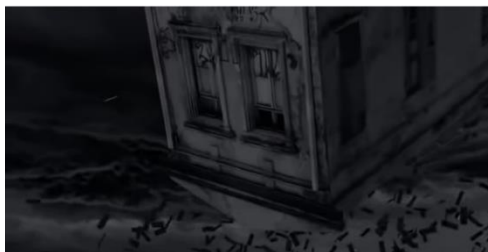
Não é por acaso que a canção se inicia com o rito iorubano da nação Ketu: “*Ogum adjo, ê mariô (Okunlakaiê) /Ogum adjo, ê mariô (Okunlakaiê)*” (CRIOLO; DINNUCI, 2011). Nessa cantiga ancestral, pede-se a Ogum que se valendo do mariô reanime seus filhos e coloque neles o sopro de vida. O mariô, título da canção, é a folha de dendezeiro que cobre as vestes de Ogum e que, além disso, é, usualmente, utilizada na porta dos terreiros para espantar os maus espíritos e trazer harmonia.

Vemos que “Mariô” (2011) é uma canção voltada à luta e à guerra. A invocação a Ogum realizada em seu início e o seu próprio título deixam bastante claro o arquétipo guerreiro que ela pretende revelar. Pede-se, em iorubá, recorrendo ao mundo ancestral e mitológico africano, que Ogum use sua força para reanimar os seus filhos – sujeitos negros de periferia engolidos pela “roda viva” cotidiana – que se tornam guerreiros, algo que formalmente é representado pela linguagem agressiva e corajosa que toma conta dos versos, afinal, as rimas espancam, como se a força de Ogum tivesse possuído esses homens, que precisam entender a riqueza de sua cultura e observarem com criticidade o seu cotidiano.

O clipe da canção “Mariô” (2011), disponível no *Youtube*¹⁵, reforça essas ideias e nos ajuda a continuar a pensar na fluidez do texto, nas identificações etéreas que formam a experiência negra na contemporaneidade. Temos, no vídeo em preto e branco, dirigido por Del Reginato, a chegada de uma entidade mágica, interpretada por Criolo, a uma terra-sertão inóspita, com uma casa que voa de ponta cabeça, como se estivesse no cenário fantástico da tempestade de *O mágico de Oz*. Há, inclusive, galinhas andando em um ambiente rural, o que se assemelha muito, em certa medida, à cena do clássico de 1939.

Figura 7 – A tempestade

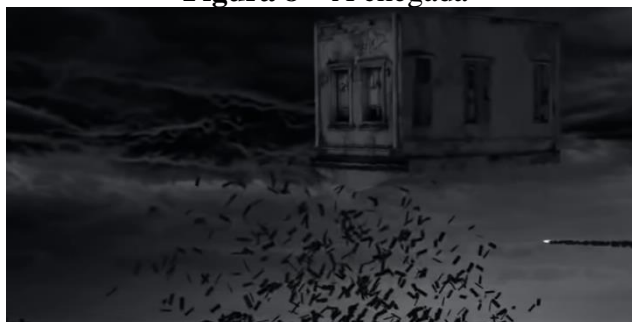
¹⁵Videoclipe disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-oHZJTryB3c>.



Fonte: Clipe “Mariô”

Em meio a esse cenário, ocorre a chegada da criatura mágica à Terra, que se assemelha à queda de um meteoro, ou se aproxima, por exemplo, da chegada de heróis, como Clark Kent ou Goku ao nosso planeta. O herói construído no cruzo de todas essas referências, Super-homem, Goku, traz em si as diversas características de Ogum: o ferro, o entendimento das tecnologias, o poder sobre o metal que traz evolução para toda a humanidade, o que mostra os processos de “identificações cambiantes” tratados por Moriconi (2001) e que podem ser pensados como forma de tratar as culturas contemporâneas.

Figura 8 – A chegada



Fonte: Clipe “Mariô”

Esse homem, advindo de outro planeta e com poderes mágicos que saem de suas mãos, caminha curvado pelo sertão, carregando uma bigorna de ferro nas costas. Diversos outros elementos de ferro aparecem no clipe, como máquinas desmontadas, trilhos de trem e outras ferramentas que são amoladas na bigorna. Há, também, em diversos momentos, a imagem de uma lua cheia que aparece iluminada em meio a um cenário tempestuoso. O satélite natural da Terra é visto nas lendas de São Jorge, hibridização¹⁶

¹⁶ Devido a uma tendência atual nos estudos sobre culturas dominadas, adota-se o uso de “hibridização” ao invés de “sincretismo”. É importante dizer que a ideia de sincretismo vem sendo bastante problematizada nas reflexões sobre a cultura afro-brasileira, visto que ela traz à tona a noção de uma mistura afável e amena, alimentando a lógica do racismo velado, e mascarando que, na realidade, os processos de sincretismo cultural foram baseados em violência e em opressão, o que nos permite dizer que o sincretismo, ou ainda a mestiçagem cultural, baseia-se na barbárie e no apagamento cultural do outro. Além disso, segundo Bernd

de Ogum no catolicismo, como o campo de batalha desse santo que fica na lua em constante luta com o dragão.

Figura 9 – A entidade mágica



Fonte: Clipe “Mariô”

Figura 10 – Lua de Ogum



Fonte: Clipe “Mariô”

Ao longo da narrativa do clipe, o herói, usando o próprio poder conserta objetos de ferro e corre em meio ao sertão. Em determinado momento, enquanto a entidade mágica amola uma ferramenta, ele observa a figura de uma trabalhadora rural cansada e suada rodeada por moscas e acompanhada de um cachorro. É interessante notar que a trabalhadora é uma mulher branca, com traços finos.

Vemos o modo como esse clipe, assim como “Etérea”, busca fugir de estereótipos, pois seguindo uma lógica de estereotipização, a narrativa audiovisual poderia trazer um homem negro ou uma mulher negra, com traços marcadamente afrodescendentes, que representariam o trabalhador braçal brasileiro, mas opta-se pelo inverso disso, trazendo uma figura que, dentro do imaginário racista brasileiro, dificilmente estaria passando por

(1998), o conceito de “híbrido” enfatiza o respeito à alteridade e a necessidade de se pensar a identidade como processo de construção e de desconstrução, subvertendo os paradigmas homogêneos da modernidade.

essa situação. Mesmo que em diversas regiões do Brasil, os trabalhadores braçais sejam homens e mulheres brancos, não é por acaso que em telenovelas e em outras narrativas televisivas, especialmente, de alguns anos atrás, os personagens negros eram sempre sujeitos ligados a trabalhos braçais, considerados menos nobres, de acordo com o que nos mostra Silva e Rosemberg (2012).

O questionamento do estereótipo está, também, na construção do próprio protagonista do videoclipe, uma entidade bastante indefinida que, apesar de ter muitos dos arquétipos de Ogum, surge como um super-herói dos cinemas ou um personagem de *anime* e frequenta um lugar bastante curioso, um sertão atravessado por ferramentas metálicas, com trabalhadores cansados e crianças com brinquedos nas mãos. Dessa forma, a própria tempestade inicial, que remete ao filme *O mágico de Oz*, pode simbolizar esse momento de cruzo de referências, de inversão (assim como a casa de ponta cabeça) de qualquer noção estável da existência e, conseqüentemente, a fuga de um discurso naturalista conservador para a representação da realidade negra e brasileira.

Figura 11 – Mãos mágicas



Fonte: Clipe “Mariô”

Figura 12 – Trabalhadora brasileira



Fonte: Clipe “Mariô”

O sertão pode ser entendido como Brasil, um país de “ponta cabeça” com trabalhadores sofridos e cansados, ignorados pelo poder público. Criolo é Ogum, Super-Homem, Goku, um mágico, um guerreiro, ou ainda um homem transtornado andando em meio a um cenário tumultuado e tempestuoso. É Ogum forjando o ferro e lidando com tecnologias, um brinquedo infantil e um rádio quebrado que se transformam e se renovam diante do poder que sai das mãos do homem.

Ogum é o negro guerreiro que enfrenta as batalhas cotidianas em um sertão que é o mundo, lembrando a própria metáfora de Guimarães Rosa. Ao fim do clipe, o homem-guerreiro corre nos trilhos do trem e vemos, ao fundo, outros tantos cometas caindo, são outros tantos guerreiros que vêm povoar a terra, são “os quinhentos mil manos” representados pelas múltiplas imagens de DJ Dan Dan, que assim como Ogum não desistem das batalhas cotidianas.

Figura 13 – Os quinhentos mil manos



Fonte: Clipe “Mariô”

Figura 14 – A chegada dos outros



Fonte: Clipe “Mariô”

Percebemos a criação desse “mundo novo conectado organicamente ao nosso”, no qual as mais diversas referências se misturam, por meio do ponto de vista do negro, que se valendo de sua ancestralidade e do universo contemporâneo, elabora imagens poéticas arcaicas e profundamente atuais, o que se relaciona diretamente à ideia de Mbembe (2018a, p. 21) do “ato de viver em vários tempos e várias histórias simultaneamente” e à noção benjaminiana de texto aberto, que pode se relacionar à narrativa negra no contexto da globalização.

Quando Walter Benjamin nos fala, em seu ensaio sobre o narrador, de 1936, sobre a impossibilidade de transmissão da experiência no pós-guerra, que se relacionava diretamente a uma nova percepção humana sobre o mundo advinda do trauma do conflito bélico, ele nos fala do modo como a barbárie, a morte e a violência afetaram e alteraram para todo o sempre a relação daqueles homens e das próximas gerações com o mundo, essa alteração indicava o fim de uma forma de narrativa e trazia em seu bojo outra.

Jeanne Marie-Gagnebin, tanto no prefácio aos ensaios de Benjamin, em *Obras escolhidas I*, originalmente de 1985, quanto em seu livro, *Walter Benjamin: cacos da história*, de 1982, fala que é errôneo pensar que Benjamin, ao tratar do fim da narrativa tradicional, trazia um olhar apenas nostálgico e doloroso do passado. Pelo contrário, o filósofo judeu-alemão percebia que o fim de um modo de narrar a experiência, ligado à coletividade e ao trabalho artesanal, relacionava-se ao surgimento de uma nova prática estética, que passava a fazer muito mais sentido diante da nova realidade histórica que se impunha.

Essa nova prática estética, então, liga-se, formalmente, ao fragmento, próprio do homem moderno, ideia que pode ser usada para se pensar a nossa contemporaneidade. A fragmentação narrativa relaciona-se ao princípio de abertura da obra, tratada por Barthes, pelo pós-estruturalismo, mas que, de alguma forma, já era pensada por Benjamin em seus ensaios das primeiras décadas do século XX.

A teoria da obra aberta de Benjamin, segundo Gagnebin (2012), diz respeito à existência de textos que trazem em si uma dinâmica ilimitada de outros textos. Para Benjamin, essa dinâmica ilimitada se relaciona à abertura das interpretações e, conseqüentemente, a leituras que se renovavam constantemente, devido à ideia de um texto em presente perpétuo, salvo da leitura de repetição:

Essa dimensão, que me parece fundamental na obra de Benjamin, é a da abertura. O leitor atento descobrirá em “O narrador” uma teoria antecipada da obra aberta. [...] Cada história é o ensejo de uma nova história, que desencadeia uma outra, que traz uma quarta etc.; essa dinâmica ilimitada da memória é da constituição do relato, com cada texto chamando e suscitando outros textos. Mas há também um segundo movimento, que, se está inscrito na narração, aponta para mais além do texto, para a atividade de leitura e de interpretação. Aqui Benjamin cita Heródoto, “pai da história” e pai de inúmeras histórias, referência importante para nosso objetivo, já que na figura de Heródoto enquanto protótipo de narrador tradicional, vemos também como a escritura da história está enraizada na arte (e no prazer) de contar [...]. Ora, a força do relato de Heródoto é que ele sabe contar sem dar explicações definitivas, que ele deixa que a história admita diversas interpretações diferentes, que, portanto, ela permaneça aberta, disponível para uma continuação de vida que dada leitura futura renova. (GAGNEBIN, 2012, p. 12-13).

Levando em conta essas discussões, podemos dizer que a diáspora transatlântica negra no período da escravização também corresponde ao esfacelamento da experiência e, conseqüentemente, à transformação da narrativa. Se para Benjamin a experiência da guerra transformava o modo de ver a realidade, evidentemente, podemos considerar que a experiência de ser retirado à força de sua própria terra para se tornar objeto de troca também afetaria profundamente o modo de se ver as coisas.

A noção da obra aberta em Walter Benjamin, trazida por Gagnebin (2012; 2018), ajuda-nos a pensar nas discussões tratadas por Achille Mbembe em *Crítica da razão negra* (2018a). Segundo o Prof. Dr. Deivison Moacir Cezar de Campos, em palestra¹⁷ proferida na Universidade do Vale dos Rios Sinos, em 2018, a força vital da teoria de Mbembe tem a ver com o que chamamos no Brasil de axé, no sentido de trânsito de energia entre dois mundos, do encontro entre o Orum e o Ayê, algo que se aproxima muito da figura de Exu e diz respeito à possibilidade de um corpo estar presente em dois mundos, performando um texto que desconhece binarismos e constrói-se em espaço de

¹⁷Palestra disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=keT3x1XLwsE>.

travessia, em espaço de constante abertura, a partir da perspectiva benjaminiana, por isso a fragmentação estética, advinda de uma experiência traumática.

Sendo assim, vemos em Criolo, em canções como “Mariô” (2011), por exemplo, que o processo de escravização de homens e de mulheres que eram livres em suas terras gerou e ainda gera uma nova narratividade que se vale da estética do fragmento e do texto aberto. Os quase quatro séculos de silêncio e de repressão vividos pelos negros brasileiros, durante o período em que a escravização desses sujeitos era oficializada e legalizada, estendeu-se para muito além do 13 de maio de 1888 e ecoa em nossos dias. O silêncio imposto, a marginalização e a violência resultaram esteticamente, pensando, especificamente, na produção de Criolo, em textos construídos por fragmentos de ideias, em uma obra aberta e propensa às mais diversas interpretações.

Diante desse contexto, é possível perceber a obra de Criolo como resultado desses cacos todos, dessa experiência em um país também em constante construção e ruína. As composições, clipes e apresentações do artista são textos abertos frutos de todos esses descaminhos tão comuns na história brasileira, um emaranhado de identificações, de classes, de ritos, de deuses, de danças, de ritmos de formas de ser e de se comportar. É a tentativa impossível de reconstrução de um passado, de uma memória recriada:

A reconstituição do passado que orienta a construção da identidade, se faz, assim, a partir da cultura brasileira e não da verdadeira e perdida origem étnica, familiar, e, em última instância, racial. Mesmo quando o negro se expressa para afirmar a negritude, a condição africana, não resta a ele fazê-lo senão como brasileiro. Ainda que o passado ancestral perdido seja a África pluriétnica, multicultural, o passado recuperável é aquele que o Brasil logrou incorporar na construção de uma nova civilização, passado que só pode ser inventado, memória recriada. (PRANDI, 2005, p. 172).

Essas colagens, oriundas da tentativa impossível de recriação do passado, rasuram o conservador pensamento brasileiro, propondo novas formas de se pensar o país. O texto, sendo assim, é um “labirinto místico”, assim como a cidade. É possível dizer que esse texto se faz na própria cidade-viva que a poesia de Criolo evoca, por meio das experiências mais profundas e distantes que estão para muito além do plano da consciência e da objetividade.

A construção textual de Criolo faz-se por meio desses processos de identificação e de desidentificação, de continuidade e de ruptura, de movimentos de Exu, de entre-lugares e de travessias, que impossibilitam a fixação do pensamento em um centro,

levando-o a desconstruir-se, no sentido derridiano do termo, ao colocar à mostra as fissuras que sustentam as noções estáveis de identidade e de cultura negra, o que abala o pensamento dominante e o texto-Brasil.

Podemos dizer, dessa forma, que, em certa medida, a criação de Criolo pode ser claramente representada pela metáfora presente no título da canção “Etérea”, que serviu de (des)orientação para a elaboração dessa seção e de mote para pensar de que forma a produção de Criolo anuncia a fluidez e a instabilidade como formas de pensar e de observar o mundo.

2.3 “ONDE OS GRAFITES GRITAM”: A CIDADE-TEXTO EM UM MUNDO DEVORADO POR CHAMAS

Sabemos que o rap, enquanto gênero, liga-se imediatamente à imagem da cidade, ou ainda, à imagem das periferias das grandes cidades, surgindo nas festas das ruas jamaicanas durante a década de 60, para na década seguinte, devido à imigração de jamaicanos aos Estados Unidos, ganhar também espaço nos guetos afro-estadunidenses, espalhando-se pelo mundo todo.

Ao tratarmos do rap em Criolo, como já dissemos outras vezes, falamos de canções que se valem de recursos próprios ao gênero rap, como a fala rápida e permeada de rimas, a inexistência de refrãos, a despreocupação com melodias ligadas ao uso de instrumentos musicais e a utilização do *beatbox* (percussão vocal no rap) e de recursos que fogem daquilo que chamamos de rap tradicional como, por exemplo, o uso de estrofes que se repetem (refrãos), a preocupação melódica ligada aos instrumentos musicais e também a técnicas vocais próprias à canção. O rompimento formal com o rap tradicional propriamente dito e o encontro com características pertencentes a outros gêneros e ritmos caracterizam a produção de Criolo e podem ser observados, especialmente, no álbum *Nó na orelha* (2011b) e nos posteriores.

Esse rompimento liga-se à transformação do cenário dessas canções. Apesar de a cidade ainda ser o espaço por excelência sobre o qual os eu líricos criados por Criolo falam, a cidade em Criolo deixa de ser um espaço unicamente voltado a um discurso de denúncia social, de apologia às drogas e ao sexo, da disputa entre gangues, tão característica ao rap estadunidense, para se tornar, a partir da leitura de mundo do artista brasileiro, um texto aberto e expandido, o que nos leva, novamente, ao encontro da ideia

de abertura da obra benjaminiana e da noção de Exu-poética, na qual as mais diversas referências e espaços se entrecruzam.

Em Criolo, a cidade torna-se texto e ganha vida, deixando de ser apenas um lócus físico e geográfico para ganhar subjetividade, o que coloca em xeque os binarismos existentes entre a objetividade *versus* a subjetividade e entre o concreto *versus* o abstrato. Essa percepção permite tratar das ideias de Octavio Paz (1994) em um ensaio no qual ele fala da arte surrealista e, especialmente, da sua reflexão acerca das noções de “objetivização do sujeito” e “subjetivização do objeto”, que funcionam como uma crítica ao processo civilizatório e à ideia de razão científica.

Para Paz (1994), as ideias de objetivização do sujeito e de subjetivização do objeto colocam em questão o utilitarismo que funda a experiência moderna, trazendo à tona uma compreensão expandida da realidade, que passa a ser entendida como “realidade vivente”, na qual pessoas e objetos se intercomunicam, sendo atravessados uns pelos outros. Não é à toa, então, que o sujeito carregado de poder sobre as coisas e sobre a natureza se objetiviza, conhecendo a degradação do eu antropocêntrico, enquanto o objeto se torna iluminado pela subjetividade humana, ganhando vida:

O caráter destrutivo dessas operações não é senão um primeiro passo; seu fim último é desnudar a realidade, despojá-la de suas aparências, para que mostre por fim seu verdadeiro rosto. “O ser ama ocultar-se”: a poesia se propõe a fazê-lo aparecer. De alguma maneira em algum momento privilegiado, a realidade escondida se levanta de sua tumba de lugares comuns e coincide com o homem. Nesse momento paradisíaco, pela primeira e única vez, um instante e para sempre, somos de verdade. Ela e nós. Arrasado pelo humor e recriado pela imaginação, o mundo não se apresenta já como um “horizonte de utensílios” e sim como um campo magnético. Tudo está vivo: tudo fala e se faz signos; os objetos e as palavras se unem e se separam conforme certas chamadas misteriosas; a hera que sobe no muro é a cabeleira verde e dourada da Melusina. Espaço e tempo voltam a ser o que foram para os primitivos: uma realidade vivente, dotada de poderes nefastos ou benéficos, algo, em suma, concreto e qualitativo, não uma simples extensão mensurável. (PAZ, 1994, p. 205-206, tradução nossa).¹⁸

¹⁸ El carácter destructivo de estas operaciones no es sino un primer paso; su fin último es desnudar la realidad, despojarla de sus aparências, para que muestre al fins u verdadeiro rostro. “El ser ama ocultarse”: la poesía se propone hacerlo reaparecer. De alguna manera, em algum momento privilegiado, la realidad escondida se levanta de su tumba de lugares comunes e coincide con el hombre. En ese momento paradisíado, por primera y única vez, un instante y para siempre, somos de verdade. Ella y nosotros. Arrasado por el humor y recreado por la imaginación, el mundo no se presenta ya como un “horizonte de utensílios” sino como un campo magnético. Todo está vivo: todo habla o hace signos; los objetos y las palabras se unen o separan conforme a ciertas llamadas misteriosas; la yedra que asalta el muro es la cabellera verde y dorada de Melusina. Espacio y tiempo vuelven a ser lo que fueron para los primitivos: una

Notamos que Paz (1994) nos fala de uma expansão dos modos de entender a existência e a experiência humana que se liga diretamente à compreensão dos povos originários acerca do espaço e do tempo, que está para além de uma visão quantitativa e mensurável da vida e das relações entre homem e natureza. Essa ideia pode ser observada, também, no já citado texto “Doutrina das semelhanças”, de Walter Benjamin, quando ele fala das relações criadas entre o homem dito primitivo e o mundo que o rodeava, relações que desconhecemos devido aos binarismos criados pelo processo civilizatório que colocam em polos opostos conhecimento e imaginação.

Para Benjamin (2012a), no contexto da modernidade, a linguagem artística seria capaz de realizar essa ligação entre conhecimento e imaginação, entre interior e exterior, entre subjetivo e objetivo, sendo ela, então, um elemento mágico que permitiria ao ser humano reviver artisticamente uma experiência destruída pelo processo civilizatório, conforme mostramos ao criar a Exu-poética.

Nesse sentido, certamente podemos encontrar relações entre as reflexões de Paz e de Benjamin, uma vez que Paz (1994) fala que a poesia, em especial a surrealista, faz que a realidade escondida apareça e que os lugares comuns caiam por terra para a ascensão de uma outra realidade, de um “campo magnético”, em que indivíduos, objetos, palavras e sons se comuniquem, tornando-se todos parte dessa “realidade vivente” que desconhece hierarquias e fronteiras entre o homem e as coisas. Ao tratarmos disso, falamos de proposições pensadas pelo movimento afrossurrealista que busca, por meio do item 2 do seu manifesto, criar uma arte que descubra um “mundo invisível” que se exhibe constantemente (MILLER, 2013), mas que não vemos, devido ao nosso olhar utilitário para a realidade.

A cidade-texto é em Criolo o espaço em que o sujeito se objetiviza e que o objeto se subjetiviza, em que o ancestral encontra o contemporâneo, em que o imaginário adentra o real e em que o inanimado ganha vida, levando ao rompimento do utilitarismo diante da vida. Na canção “Boca de lobo” (2018) e no videoclipe dessa canção, por exemplo, esses processos de subjetivização do objeto e de objetivização do sujeito podem ser observados.

realidad vivente, dotada de poderes nefastos o benéficos, algo, en suma, concreto y cualitativo, no una simple extensión mensurable.

Esse *single*, composto em parceria com Ganjaman e Nave, e o videoclipe, dirigido por Denis Cisma, lançado nas plataformas de *streaming* e no *site* oficial do músico em 30 de setembro de 2018, às vésperas de uma eleição presidencial marcada pelo advento dos discursos fascistas, pela força das *fake news*, pela potência eleitoreira das manifestações de ódio e de violência contra as minorias, Criolo busca, por meio da subjetivização do objeto e da objetivização do sujeito, questionar as formas de ver e de entender o texto-Brasil, em uma cidade-viva e em chamas, que devora os indivíduos.

A canção em questão inicia-se com a citação do trecho do poema “Câmara de ecos” (2007), de Wally Salomão, que diz “Agora, entre o meu ser e o ser alheio/ A linha de fronteira se rompeu”, anunciando o arruinamento de qualquer fronteira entre um indivíduo e outro, entre o homem e a cidade. O sujeito, aqui, deixa de ser o “eu” do antropocentrismo, com sua identidade fixa e o seu poder de domínio sobre todas as coisas, para se tornar apenas mais um objeto em meio ao caos que toma conta do mundo, que é a “gigantesca máquina que gira no vazio, alimentando-se sem cessar de seus detritos” (PAZ, 1994, p. 206, tradução nossa)¹⁹.

A letra da composição e o clipe que trazem Criolo de volta ao rap, segundo algumas reportagens, devido ao fato dessa ser a primeira produção realizada após o lançamento do álbum *Espiral de ilusão* (2017), totalmente dedicado ao samba, fazem-se como uma canção-manifesto dos dilemas do Brasil contemporâneo, tendo como inspiração alguns dos últimos acontecimentos nacionais: o incêndio do Museu Nacional e do Museu da Língua Portuguesa; o incêndio do edifício do Largo do Paissandu, ocupado por 150 famílias, na região central de São Paulo; a execução da vereadora Marielle Franco e de seu motorista Anderson Gomes; a prisão de Rafael Braga; o golpe que levou à retirada de Dilma Rousseff da presidência da república, em 2016; a Proposta de Emenda à Constituição (PEC 55), que congela investimentos em educação e na saúde; o cartel do metrô de São Paulo; a máfia da merenda paulistana; a ostentação de Sérgio Cabral, ex-governador do Rio de Janeiro, em uma festa dada em Paris e paga com dinheiro público, no episódio conhecido como “farra dos guardanapos”; a ocupação das escolas públicas por secundaristas em 2015 e em 2016; a tragédia ambiental de Mariana (MG), além de outros.

¹⁹ [...] gigantesca máquina que gira en el vacío, alimentándose sin cesar de sus detritos.

A letra ácida e o clipe realizam-se de forma fragmentada e caótica, revelando o invisível e o estranho que surgem do chão de uma metrópole em chamas e devorada por animais gigantes e seres humanos raivosos, confirmando a ideia benjaminiana de que “nenhum rosto é tão surrealista quanto o verdadeiro rosto de uma cidade [...], mas somente a revolta desvenda o seu rosto surrealista” (BENJAMIN, 2012d, p. 26).

As imagens do clipe aliadas à letra do rap revelam a ligação entre os vários problemas nacionais: o racismo, a justiça seletiva, a guerra ao tráfico, o descaso com os professores, a hipocrisia das elites e até mesmo de ativistas. É interessante notar que, tanto o rap quanto o clipe, foram lançados juntos, o que os mostra como textos complementares, visto que o vídeo não apenas ilustra a letra, mas a ressignifica, revelando formalmente a fragmentação presente em “Boca de lobo” (2018) e a destruição das fronteiras entre texto, imagem, indivíduos, animais, cidades, trazendo à tona momentos marcantes da história do Brasil contemporâneo, que surge na narrativa do clipe como um país atravessado pela “realidade vivente”, uma vez que há a intercomunicação entre pessoas, animais e objetos em diferentes momentos temporais e espaciais.

Tanto a canção “Boca de lobo” (2018) quanto o seu videoclipe não apresentam elementos que possam ser considerados inovadores esteticamente. A canção aproxima-se claramente das batidas e das rimas mais tradicionais do *rap*, fazendo-se por um discurso de denúncia que se aproxima da estética naturalista tão comum no cenário cultural brasileiro, de acordo com o que já discutimos, já o videoclipe, alimenta-se da estética de muitos dos *blockbusters* estadunidenses.

O elemento interessante nessa produção é o fato de o compositor apropriar-se de uma estética tão comum no contexto do cinema de massa e da própria linguagem do *rap* tradicional para, por meio disso, quebrar a continuidade que fundamenta o discurso histórico progressista e linear e o olhar utilitário à vida, ou seja, valer-se de recursos popularmente conhecidos como modo de colocar em xeque discursos também muito conhecidos e usados repetidamente ao longo da história brasileira, anunciando essa história como uma catástrofe única, marcada por diversos acontecimentos, do qual faz parte aquele momento histórico em particular, no caso, o contexto de lançamento da produção.

A ligação de imagens variadas, que correspondem a momentos específicos da vida brasileira, em meio ao cenário da cidade turbulenta e em chamas revela essa visão bastante aguda dos dilemas nacionais que, por sua vez, estão todos relacionados e acontecendo ao mesmo tempo, tornando-se assim um texto que se performativiza em um

presente perpétuo, o que pode levar à quebra do contínuo da história e à apresentação de que o estado de exceção, algo que amedrontava o país às vésperas da eleição presidencial de 2018, sempre foi uma regra na vida das minorias: “a tradição dos oprimidos nos ensina que o ‘estado de exceção’ em que vivemos é a regra” (BENJAMIN, 2012e, p. 245).

A linguagem de “Boca de lobo” (2018) é bastante fragmentada e realista, ao contrário das imagens do clipe que se valem do nonsense, por meio do excesso de realidade tratado no manifesto afrossurrealista. O nonsense e o excesso de realidade constroem-se no videoclipe, por meio da retirada da cronologia dos eventos históricos nacionais já citados anteriormente, que passam a acontecer todos em uma mesma fatia temporal, por meio da observação de indivíduos que se comportam como animais furiosos no cenário apresentado pelo clipe e de animais que se voltam contra a humanidade, destruindo-a, uma clara metáfora à relação entre homem, meio ambiente, animais, cidade etc.

Além disso, vemos como momentos da realidade brasileira são observados de forma exagerada, fora da linearidade do discurso histórico oficial, como se estivessem sendo vistos com uma lupa, capaz de compreender o montante de tragédias e de barbáries que nos formam enquanto país, dialogando com o 4º item do manifesto afrossurrealista: “4. os afrossurrealistas usam o excesso como o único meio legítimo de subversão” (MILLER, 2013, p. 116, tradução nossa)²⁰.

Percebemos que o realismo da letra é questionado, dentro da própria produção, pelas imagens exageradas do videoclipe, o que se dá pelo encontro entre o signo natural e o signo saudável que, ao invés de tentar mostrar a produção artística como um espelho da realidade, distorce esse real, revelando a maleabilidade e arbitrariedade da arte.

Há, no início de “Boca de lobo”, uma crítica direta à seletividade da justiça e da polícia brasileira, que prende e julga pretos e pobres, por meio do racismo estrutural que rege as relações em nosso país. O eu lírico cita o caso Rafael Braga, preso no contexto dos protestos de 2013 por carregar uma embalagem de desinfetante, fato que revelou internacionalmente a seletividade do sistema penal brasileiro, enquanto no clipe vemos um homem morto ao lado de uma poça de sangue e rodeado por muitas pessoas que, usando seus aparelhos eletrônicos, fotografam o sujeito imóvel:

Aonde a pele preta possa incomodar

²⁰ Afrosurrealists use excess as the only legitimate means of subversion.

Um litro de Pinho Sol pra um preto rodar
 Pegar tuberculose na cadeia faz chorar
 Aqui a lei dá exemplo mais um preto pra matar
 (CRIOLO; GANJAMAN; NAVE, 2018).

Figura 15 – “a lei dá exemplo mais um preto para matar”



Fonte: Clipe “Boca de lobo”

A discussão oferecida pela imagem do clipe e pela letra do rap nos leva, novamente, ao encontro de Walter Benjamin e do seu famoso ensaio, original de 1935-1936, “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica”, quando ele diz que:

Na época de Homero, a humanidade oferecia-se em espetáculo aos deuses olímpicos; agora, ela se transforma em espetáculo para si mesma. Sua autoalienação atingiu o ponto que lhe permite viver a sua própria destruição como um prazer estético de primeira ordem. (BENJAMIN, 2012b, p. 212).

Benjamin, nas primeiras décadas do século passado, antecipa a lógica que se disseminou na cultura contemporânea, especialmente, após o advento dos *smartphones*. As tragédias são fotografadas e transmitidas em tempo real, pessoas morrem diante dos olhos de uma multidão que, insensivelmente, observa a dor e o horror do outro pela tela de um aparelho, enquanto transmite a imagem para um grupo em aplicativos de conversa ou para as redes sociais.

Notamos, diante do exposto, que a tragédia e a dor humana transformaram-se em elemento estético de prazer, visto que o sangue e a morte mais brutal são imagens de culto e de fetiche e levam a muitos *likes*, muitos comentários, representando uma sociedade vazia, solitária, depressiva, violenta e paradoxalmente hiperconectada : “Num toque de tela, um mundo à sua mão/ E no porão da alma, uma escada pra solidão” (CRIOLO; GANJAMAN; NAVE, 2018)”.

Essa discussão nos permite tratar de “Estética e anestésica: o ‘ensaio da obra de arte’ de Walter Benjamin reconsiderado”, de Susan Buck-Morss (1996). Nesse texto, a

estudiosa nos fala que a citação de Benjamin, trazida anteriormente, ainda a assombra, visto que a estetização da guerra e em, última instância, a espetacularização da violência tornou-se um lugar comum no mundo televisivo, o que nos faz entender que, mais do que nunca, habitamos o mundo que Walter Benjamin descreveu no século passado.

Sendo assim, Buck-Morss (1996) mostra que a alienação dos sentidos, presente, por exemplo, no fato do homem observar com prazer estético a sua própria destruição, algo ilustrado na figura 15, retirada do clipe “Boca de lobo”, encontra-se na origem da estetização da política que, por sua vez, não é criada pelo fascismo, mas apenas manipulada pelos governos fascistas, visto que a alienação sensorial se encontra para além desse regime político.

Desse modo, Susan Buck-Morss (1996), a partir de uma reconsideração do famoso ensaio benjaminiano, indica que a ascensão das tecnologias contribuiria imensamente para a alienação sensorial, para esse “gozo obtido com a visão da nossa própria destruição” (BUCK-MORSS, 1996, p. 12), uma vez que a técnica manipulada pelos governos autoritários, por meio da estetização da política, poderia aculturar e anestesiá-lo o aparato sensorial humano, já que a ideia de estética, a partir de uma retomada etimológica realizada por Buck-Morss, refere-se à natureza corpórea e material.

Essa anestesia dos sentidos e o prazer com a própria destruição se daria, entre outras formas, pelo uso de imagens e de ideias repetitivas, pela propagação de discursos e de comportamentos bem ensaiados, pelo uso das tecnologias para a proliferação massiva de notícias falsas que levam à alienação dos sentidos e dos indivíduos, à eleição de políticos autoritários e despreparados e à perseguição de professores, artistas e minorias sociais, entre outras classes.

Contudo, para Benjamin, de acordo com Buck-Morss (1994), a politização da arte poderia levar à desalienação dos sentidos, à restauração do aparato sensorial “em nome da auto-preservação da humanidade” (BUCK-MORSS, 1994, p. 12), por meio do uso dessas mesmas tecnologias utilizadas pelo poder dominante. Desse modo, o reestabelecimento dos sentidos corpóreos passaria pelas tecnologias, uma vez que o problema não se encontraria na técnica em si, mas no uso que se faz dela.

Todavia, parece-nos, ainda hoje, que as tecnologias são melhores usadas, no pior dos sentidos, pelos poderes dominantes para a estetização da guerra e pelo gozo diante da destruição humana e que, em certa medida, a politização da arte ainda não conseguiu responder com eficiência à estetização política, basta vermos o modo como o autoritarismo e as atitudes fascistas espalham-se de forma assustadora pelo mundo todo.

O eu lírico de “Boca de lobo” (2018) parece nos mostrar que o controle da técnica e dos aparatos tecnológicos está nas mãos das classes dominantes, o que faz que a tecnologia transforme-se em objeto de uso das forças fascistas, como meio para o culto da violência e da guerra, o que se aproxima das discussões benjaminianas trazidas no já citado ensaio sobre a obra de arte na era da reprodutibilidade técnica e também em outro ensaio, de 1930, intitulado “Teoria do fascismo alemão” (2012f).

É interessante notar que a visão da dor e do sofrimento como objetos de fetiche e de prazer na sociedade contemporânea é algo comum na realidade negra. Quando o eu lírico de “Boca de lobo” (2018) traz o substantivo “porão”, há a reativação de toda uma memória ancestral que se liga diretamente ao tráfico transatlântico de negros e de negras e aos sofrimentos a que esses homens e essas mulheres eram expostos diante, muitas vezes, do prazer do outro, que via nas torturas, nas chicotadas e nos abusos de todas as ordens, cenas de deleite, inclusive, sexual, o que nos revela que o advento da técnica é capaz de potencializar um lado sádico do ser humano em relação àqueles que estão em posição subalterna nos jogos de poder.

Achille Mbembe trata disso na introdução de *Crítica da razão negra* (2018a) ao falar da universalização da condição negra no início do século XXI. Podemos refletir sobre essa ideia, levando em consideração as particularidades existentes durante o período do tráfico transatlântico, mostradas na seção anterior, que fazem que a escravização de negros e de negras, no início do século XVI, seja entendida como um fato inédito na história da humanidade.

Nesse sentido, para Mbembe (2018a), na contemporaneidade marcada pela globalização dos mercados, pela privatização do mundo a partir do neoliberalismo e pelo complexo militar pós-industrial, pela ascensão das tecnologias eletrônicas e digitais e pela fusão inédita entre o capitalismo e o animismo, o “homem-coisa”, “homem-máquina”, “homem-código” e “homem-fluxo”, antes noções que se relacionavam diretamente à condição negra no mundo, devido a autoinstrumentalização e instrumentalização da conduta desses sujeitos em função das normas do mercado, amplia-se para todas as outras humanidades subalternas:

Da fusão entre o capitalismo e o animismo resultam algumas consequências determinantes para a nossa futura compreensão de raça e racismo. Desde logo, os riscos sistemáticos aos quais os escravos negros foram expostos durante o primeiro capitalismo constituem agora, se não a norma, pelo menos o quinhão de todas as humanidades subalternas. [...] Ainda mais característica da fusão potencial entre o

capitalismo e o animismo é a possibilidade, muito clara, de transformação dos seres humanos em coisas, dados numéricos e códigos. (MBEMBE, 2018a, p. 17-19).

Mbembe, a partir dessas constatações, revela o modo como a transformação do mundo, devido a diversos fatores, entre eles do advento das tecnologias eletrônicas e digitais, potencializam as formas de opressão e de destruição do outro, por meio da expansão dos riscos sistemáticos do primeiro capitalismo, período do tráfico negreiro, para todas as humanidades subalternas, o que se liga ao culto à guerra, ao culto à dor e à autoalienação da humanidade causada pela técnica.

Notamos em “Boca de lobo” (2018), que o sofrimento e o pânico que invade aquela cidade não atinge apenas negros e negras, mas muitos indivíduos que se encontram em posição de subalternidade, uma ilustração da universalização da condição negra no século XXI (MBEMBE, 2018a). Não é por acaso que o indivíduo morto e envolto em uma poça de sangue usa um capacete (figura 15), o que nos impede de vê-lo. Esse sujeito não tem face, está invisível diante de outros indivíduos que não se importam com o fato dele ter rosto ou não, uma vez que se preocupam apenas em fotografá-lo ou filmá-lo. O espetáculo tem mais valor que a própria condição humana. É interessante notar que os sujeitos pertencentes às classes dominantes aparecem no videoclipe sorrindo, rodeados, por bebidas, cigarros e dinheiro, enquanto as classes subalternas são engolidas por um mundo em chamas e em ruínas.

Sendo assim, é como se as cenas da escravização de negros e de negras ressurgissem em meio a uma metrópole revoltada, na qual todos os valores humanos, independentemente de estarem ligados à etnia, são negociáveis e podem render cifras: “Vende mais remédio, vende mais consórcio\ Vende até a mãe, dependendo do negócio” (CRIOLO; GANJAMAN; NAVE, 2018), e enquanto isso, “a elite aplaude os seus heróis” (CRIOLO; GANJAMAN; NAVE, 2018) em uma crítica direta à ascensão política dos discursos conservadores e de ódio ao trabalhador, à educação e às minorias, que são aplaudidos e elogiados em todos os cantos do país.

A crítica à lógica neoliberal é uma característica contundente das canções de Criolo, podendo ser vista, também, em “Cartão de visita” (2014a), quando a elite é caracterizada pelo ridículo e pelo exagero dos galões de *Dom Perrignon*, do uso de *Veuve Clicquot* para lavar as mãos, do *Chandon* oferecido para os cachorros de estimação e pela falta de empatia com o menino do farol que é humilhado e detestado “Acha que ‘tá mamão’, ‘tá bom’ / ‘Tá uma festa’ /Menino no farol *cê* humilha e detesta”, o que leva a

criação da imagem dialética também visível em “Boca de lobo” (2018), pois temos de um lado toda a ostentação e a fartura de uma classe, ao lado da pobreza e da fome de outra, apontando para a ideia de que para que exista a riqueza ostensiva de determinados indivíduos é preciso que outros tantos vivam vidas miseráveis e desumanas.

Em “Boca de lobo” (2018), a crítica se potencializa e é feita de maneira direta aos governantes, às propostas dos candidatos à presidência da época, que divulgam discursos e ideias que favorecem os privilegiados desde os tempos coloniais, insistindo na potencialização do abismo social brasileiro e da violência, pois “a indústria da desgraça pro governo é um bom negócio” (CRIOLO; GANJAMAN; NAVE, 2018).

Figura 16 – “a indústria da desgraça pro governo é um bom negócio”



Fonte: Clipe “Boca de lobo”

Em meio a essas cenas bastante reais que emergem da metrópole em chamas, o que podemos entender como a criação de uma realidade em excesso, surge em um mundo de ratazanas, de morcegos e de cobras gigantes que saem dos prédios, assustam e atacam transeuntes, homens e mulheres que gritam ao redor de edifícios em chamas.

Figura 17 – A invasão dos bichos



Fonte: Clipe “Boca de lobo”

Os animais gigantes podem funcionar como metáforas duplas: de um lado, podem indicar que animais (ratazanas, cobras e morcegos) estão ocupando o poder e causando

pânico, destruição e extinção da humanidade, e por outro, indicar a própria rebelião da natureza contra o homem e seus desmandos, mensagem trazida claramente em “Chuva ácida” (2006b/2016b).

Em “Chuva ácida” (2006b/2016b), presente no álbum “Ainda há tempo”, de 2006a, e reapresentada no álbum homônimo de 2016, o cenário urbano de caos e de revolta da natureza é mostrado desde os primeiros versos. No álbum de 2016, os sentidos da letra alteram-se e atualizam-se a partir das diferentes formas de o artista ver o mundo, mostrando a constante abertura da produção de Criolo, pois antes das batidas de *rap* se iniciarem, ouve-se o curto depoimento de um dos moradores da região atingida pela tragédia ambiental causada por mineradoras em Mariana (MG) em 2015: “A única coisa que a gente quer nesse exato momento é que se faça justiça [...] *Nói vai tê que recuperá esse rio todo aí*”. Logo após essa fala, as batidas do rap iniciam-se e os seguintes versos são cantados:

Peixes mutantes invadindo o congresso
 Vomitando poluentes com o logotipo impresso
 "B" e "R", quem é do mangue não esquece
 As vítimas perecem, as famílias enlouquecem
 O caranguejo gigante decepando seus corpos
 Aniquilar suas famílias, jogá-las aos corvos
 Garças bizarras movidas a óleo, sem dó e sem dor
 Bicando seus olhos, sobrevoando em campos
 Uma seleção de mortos, pensamentos mórbidos (não)
 Realidade, carne e ossos
 Enquanto ser humano eu vou destruindo o que posso
 O elevador aqui só desce, o demônio é meu sócio.
 (CRIOLO, 2006b/2016b).

Em “Chuva ácida” (2006b/2016b), um cenário distópico é criado, montanhas de corpos são formadas, mas ainda assim há, ao longo da letra, a ideia de que o ser humano não para de destruir, que a destruição é contínua, o que aproxima o homem do demônio, figura da mitologia cristã.

A realidade em excesso, como se os eu líricos usassem lupas para a observação do mundo, chama atenção para o tão sério problema ambiental, para a destruição das biodiversidades, para a aniquilação de vidas no país e no planeta como um todo, visto que o corvo, que aparece na letra nem é uma ave que existe no Brasil. Notamos que, em “Chuva ácida” (2006b/2016b), as noções de progresso e de barbárie caminham juntas. O progresso é, em Criolo, uma tempestade de ruínas e de destruição, algo revelado também em “Casa de papelão” (2014), quando o eu lírico diz que “Prédios vão se erguer/ E o

glamour vai colher/ Corpos na multidão” (CRIOLO; GANJAMAN; CABRAL; HELD, 2014).

Essas ideias nos levam ao encontro da nona tese benjaminiana, presente no já citado texto “Sobre o conceito de história”. Nela, Benjamin interpreta a imagem do anjo de Paul Klee e vê essa figura sendo arrastada, a contragosto, ao futuro, pela tempestade do progresso que forma um amontado de ruínas, “essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele volta as costas, enquanto o amontoado de ruínas diante dele cresce até o céu” (BENJAMIN, 2012e, p. 246).

Notamos que as imagens poéticas oriundas de algumas canções de Criolo e da própria produção “Boca de lobo” podem ser usadas como mote para a discussão acerca da escrita dos discursos históricos, uma vez que estes se propõem a quebrar o contínuo da história, a partir de uma perspectiva benjaminiana, pois se, para muitos, a passagem do tempo é vista apenas como uma cadeia de acontecimentos que levam inevitavelmente ao progresso, para o anjo benjaminiano essa passagem nada mais é que a sucessão de acontecimentos bárbaros que formam uma catástrofe única, não é por acaso que em “Boca de lobo”, diversas atrocidades do Brasil contemporâneo ocorrem na mesma fatia temporal, suspendendo a possibilidade de uma cronologia histórica linear, algo perceptível também em “Fio de prumo (Padê Onã)” (2014), por meio da inserção do mitológico no cotidiano ordinário e dos sentidos que isso provoca.

Vemos em “Fio de Prumo (Padê Onã)” (2014), a reativação do passado no presente e a implosão da temporalidade linear, por meio da ligação entre o ancestral e o contemporâneo, assim como faz em “Mariô” (2011), criando uma realidade encantada e expandida conectada organicamente a nossa:

Laroyê Bará
Abra o caminho dos passos
Abra o caminho do olhar
Abra caminho tranquilo pra eu passar

Laroyê Legbá
Tomba o mal de joelhos
Só levantando o Ogó
Dobra a força dos braços que eu vou só

Laroyê Eleguá
Guarda Ilê, Onã, Orum
Coba xirê deste funfun
Cuida de mim que eu vou pra te saudar
Que eu vou pra te saudar

Muros de concreto, um feto
De pedra, cal, cimento e dejetos
Aponta pra cabeça, Ori
A cidade, um cronista, Ogi

E a dobra do dorso do operário na rua
Labirinto, fauno, sombra, luz da lua
Aço, peito, flecha, caminho
Magma, lava, inveja, vizinho.
(GERMANO; CRIOLO, 2014).

Podemos notar no trecho da canção, “a reconstrução de um universo incerto a partir de uma tradição esfacelada” (GAGNEBIN, 2012, p.12), por meio da criação desse texto, que surge a partir de um eu lírico que observa o texto-Brasil como um discurso polissêmico, cheio de entradas e permeado de referências subjetivas e objetivas, reais e ficcionais. Sendo assim, em Criolo, a tradição fragmentada e violenta da contemporaneidade transforma-se, devido a sua leitura de mundo, em um texto de ramificações infinitas, algo propiciado pela própria Exu-poética, que se valendo das experiências negras, coloca-se de maneira dinâmica e subversiva no texto linear e binário do Brasil contemporâneo.

Observamos, assim, que a canção se inicia valendo-se de um louvor a Exu, o deus mais estigmatizado do panteão iorubá (PRANDI, 2005), como já foi dito no capítulo 1. Porém, em Criolo, Exu recupera o seu valor ancestral de deus dos caminhos, aquele que liga o mundo dos vivos e dos mortos. Dessa forma, ele rasura um texto binário e carregado de máculas, escrevendo sobre ele um outro texto, que ressignifica a figura desse orixá, propiciando a relação entre ideias tidas como antagônicas ou entre ideias que estão em polos opostos do pensamento.

O próprio título da canção chama a atenção para essa relação, pois liga o concreto e o abstrato, o objetivo e o subjetivo. O fio de prumo, elemento da construção civil utilizado para verificar a verticalidade das edificações, bastante usado pelos egípcios na construção das pirâmides e ferramenta de alinhamento das quatro direções (norte, sul, leste e oeste) coloca-se ao lado do padê, rito feito a Exu (Onã) na abertura das cerimônias de Candomblé, para que ele propicie o encontro entre o mundo visível (Orum) e o invisível (Ayê):

O termo iorubá *Ipàdé* significa reunião ou encontro, demonstrando que o objetivo principal do rito é pedir a Exu que reúna e propicie o encontro das partes que se acham separadas ou distantes: o leste do oeste, o norte

do sul, a terra visível (aiê) da invisível (orum), o homem dos orixás, os vivos dos mortos. Por este motivo, o padê é realizado no início da festa de candomblé, quando os orixás são chamados à terra por meio de música, dança, cantigas, louvações e toques dos tambores. O padê também é conhecido por “despacho de Exu”, nome que pode ter duplo sentido: enviar o orixá mensageiro para “correr o mundo” e voltar trazendo as energias distantes e benéficas para perto dos homens, inclusive chamando os orixás para comparecerem à festa, ou agradar Exu, para que este, satisfeito, não perturbe os trabalhos, dada sua personalidade zombeteira. (SILVA, 2015, p. 136-137).

Podemos dizer, então, que a ligação proposta entre o “fio de prumo”, o concreto, e o “padê”, o abstrato, pode anunciar a relação do homem com a sua ancestralidade como uma rota para a discussão dos problemas no Brasil contemporâneo, pois o “fio de prumo” pode ser, também, uma representação da classe trabalhadora que busca um caminho, um ponto de apoio em uma cidade e em um país que ignoram, ou odeiam negros, pobres e outras minorias (ANDRADE, 2018).

Essa relação entre o indivíduo e sua ancestralidade vem à tona por meio da bricolagem, ou ainda do *sample*, muito comum na linguagem estética do *rap*, da canção “Padê Onã” (2008), de Kiko Dinucci e do Bando Afromacarrônico, aos versos de Criolo, que introduzem o receptor no caos urbano, perceptível pela própria forma fragmentada da construção do texto.

A bricolagem formal de “Padê Onã”, presente nos três primeiros versos da canção de Criolo, provoca a implosão temporal, uma vez que, assim como em “Mariô” (2011), o ancestral e o contemporâneo se encontram, deixando de estar presos à linearidade histórica, o mesmo ocorre com os acontecimentos apresentados nas imagens do clipe de “Boca de lobo” (2018). Além disso, é interessante perceber que o canto ancestral em louvor a Exu emoldura a música, abrindo-a e fechando-a, o que formalmente simboliza o próprio movimento de Exu que é o de abrir e também fechar os caminhos em meio a uma cidade formada por cacos de imagens: “muros de concreto, pedra, cal, cimento, dejetos, labirinto, fauna, sombra, luz da lua, aço, peito, flecha, caminho, magma, lava, inveja, vizinho”.

Notamos que a cidade, em Criolo, como já foi dito, deixa de ser um espaço físico e concreto para ganhar subjetividade, tornando-se um texto vivo, por meio da subjetivização do objeto. O poeta, valendo-se da canção ancestral, convida o homem contemporâneo a dançar esse *xirê* e assim escrever um novo texto que se mesclará ao cinza, frio, labiríntico e binário texto já existente.

Esse novo texto, que reinventa o passado no presente, é escrito pelo *ogó* de Exu, símbolo fálico usado nas batalhas para derrotar os inimigos e que, devido ao seu formato, foi estigmatizado ao longo de toda a história. No entanto, em Criolo, o *ogó* volta a ser usado para tombar o mal: “tomba o mal de joelhos/ só levantando o Ogó” (GERMANO; CRIOLO, 2014), retomando, assim, a sua simbologia na tradição africana, que o vê, para além disso, como simbologia da fertilidade, da reprodução humana, da criação da existência, o que pode representar a arte como forma de (re)criar vida, criar seres humanos capazes de olhar para o seu entorno de outra forma, capaz de instaurar o diálogo, destruindo preconceitos, pois Criolo propõe, entre outras coisas, uma nova forma de olhar e de sentir a realidade, utilizando-se do jogo-feitiço com as palavras, que se liga à própria força existente nos orixás *funfun*:

A recriação da realidade urbana, a reinvenção do mundo da cidade proposta em “Fio de Prumo (Padê Onã)” liga-se diretamente à ideia dos orixás *funfun*, citados nos versos que abrem e fecham a canção. No candomblé as divindades são separadas em duas classes hierárquicas. Na categoria mais elevada estão as entidades que participaram da criação do universo, sendo vistas como ancestrais espirituais de tudo o que existe e ocorre nos dois planos da existência, esses são os orixás *funfun*. A evocação à força dos orixás *funfun*, por meio de um *xirê*, presente no verso “coba xirê deste funfun” pode se relacionar a noção de (re)criação de mundo, dessa vez urbano, através da força da categoria de orixás mais elevada no candomblé e responsável pela formação do universo, visto que por meio do rito artístico com as palavras, o poeta assume uma posição de feitiçeiro e passando a se valer da força presente nos *funfun* reinventa criticamente a realidade. (ANDRADE, 2018, p. 2199).

A reinvenção crítica da realidade, expressa nos orixás *funfun*, se faz por meio desse texto que, ao ligar o ancestral ao contemporâneo, o mitológico ao urbano, reinscreve o passado no interior do presente, uma vez que os tempos cronologicamente separados deixam de existir devido a essa sucessão de presentes, a essa concepção de “tempo-de-agora”, que marca também as imagens do videoclipe de “Boca de lobo” (2018).

O “tempo-de-agora”, advindo das teses benjaminianas, que traz em si a ideia do passado que contém o presente, possui a força revolucionária de mostrar que “cada instante contém uma chance única, uma constelação singular entre o relativo e o absoluto” (LÖWY, 2005, p. 119), que pode explodir o contínuo histórico, pois “trata-se de fazer explodir o contínuo da história com a ajuda de uma concepção do tempo histórico que o

percebe como ‘pleno’, carregado de momentos ‘atuais’, explosivos, subversivos.” (LÖWY, 2005, p. 120).

Podemos dizer que a letra citada explode esse contínuo a partir da sua própria característica fragmentada que trabalha com cacos, com pedaços de ideias que remetem às mais diversas referências: temos o mundo mitológico de Exu e do fauno, o Ori (a cabeça, a intuição, a alma orgânica para o candomblé) e o Ogi (figura importante no cenário *hip hop* paulistano), todos habitando o mesmo ambiente urbano, o que mostra também uma destruição das fronteiras espaciais.

A mescla desses diversos mundos, que leva ao rompimento das fronteiras de espaço e de tempo na própria canção e que questiona o discurso histórico oficial, coloca em xeque a ideia de progresso como algo positivo ou de que a história caminha inevitavelmente a um futuro de progresso e de conquistas:

Posto de saúde dos anos 80
 A.S., benzetacil, cibalena
 Vida real dessa filosofia
 Máquinas comem você, meio dia
 O ponteiro, o relógio, a corrida pro pódio
 A estética do mal no terror psicológico.
 (GERMANO; CRIOLO, 2014).

Vemos, por meio da citação, que na cidade contemporânea dominada por máquinas, por tecnologias e por promessas de futuro, o ponto de vista do eu lírico criado por um negro mostra a existência do posto de saúde dos anos 80, dos mesmos remédios populares indicados para toda e qualquer doença, o que anuncia as condições precárias de saúde e a coexistência do passado no presente, criando uma imagem que denuncia o progresso e a própria ideia de futuro que, nesse caso, engole as minorias sociais que são, desde sempre, abandonadas em prol de um discurso otimista que mascara a realidade.

A revelação do progresso e da barbárie como ideias que coexistem, sendo, na verdade, faces da mesma moeda, uma vez que, segundo Benjamin (2012e), todo documento de cultura é um documento de barbárie, corresponde à tessitura desse texto que revela a coincidência do passado no presente, revelando ainda o agora como o único tempo possível para retomar os fios da história inacabada do passado, uma tentativa também presente em “Boca de lobo” (2018).

Criolo reativa os aspectos do passado no presente ao valer-se da bricolagem e do arruinamento das fronteiras temporais. O próprio tempo é questionado na canção “o ponteiro, o relógio, a corrida pro pódio/ A estética do mal no terror psicológico”

(GERMANO; CRIOLO, 2014), pois as marcas temporais são mostradas como uma das formas de oprimir o homem a partir de uma lógica de competição capitalista que premia o que tem mais, o que consegue mais rápido, desconsiderando as diferentes formas de ser e de viver no mundo, uma vez que se exige um padrão de comportamento e de existência que gera depressão e que aterroriza as pessoas.

Podemos pensar que, ao criar imagens poéticas que colocam no mesmo plano imagens do presente e do passado, Criolo busca a instauração do diálogo, a sensibilização de seu público, para pensar além dos padrões que vigoram, recuperando, assim, a mal contada história negra no território brasileiro, uma característica das produções que se fazem pela Exu-poética.

Quando observamos a história brasileira, percebemos que a narrativa do negro trazido forçadamente ao país para ser escravizado liga-se a essa ideia de uma história inacabada ou mal contada, visto que ainda nos dias de hoje não se discute de maneira séria a escravização dos negros, o racismo e todas as mazelas sociais advindas disso, o que, conseqüentemente, leva à impossibilidade do reconhecimento da complexidade desses fatos.

Sendo assim, em Criolo há a reativação dessa história mal contada, por meio da condensação de imagens e de ideias que fazem que o passado e o presente se encontrem no interior do mesmo texto, por meio da retomada desse fio da história inacabada. O compositor, nesse caso, converte-se em feiticeiro, em *griot*, em artesão que se valendo dos mais diversos elementos, da força das narrativas tradicionais, costura os fios do passado no presente, reacendendo críticas, debates e expandindo as formas de se observar a existência. É dessa forma que o canto ancestral a Ogum e o louvor a Exu adentram a “cidade cinza”, de Ogi, que é contemporânea e ao mesmo tempo arcaica.

A canção “Esquiva da esgrima” (2014b) realiza também esse processo, ao dizer, por exemplo, que “cada cassetete é um chicote para um tronco” (CRIOLO; GANJAMAN; CABRAL, 2014b), tecendo a memória da escravização no tempo contemporâneo, criando uma imagem atual e, ao mesmo tempo, antiga, que revela que a dor negra advinda dos maus-tratos impostos pelos capatazes e pelos senhores há séculos atrás permanece viva na contemporaneidade, por meio da violência policial.

Podemos dizer que a polícia contemporânea, mesmo que inconscientemente, repete atitudes próprias do processo de escravização e de objetificação de negros e das negras, dirigindo-se, por isso, de forma mais agressiva a esses sujeitos. Basta procurarmos as estatísticas para descobrirmos a diferença da porcentagem entre negros e brancos

parados em *blitz* policiais, para vermos que a população carcerária brasileira é, majoritariamente, formada por negros e por negras e que a maioria das vítimas fatais da polícia brasileira são os corpos negros, o que se revela como uma herança da escravização e de um país que não soube discutir e criar medidas efetivas para a inclusão desses homens e dessas mulheres na sociedade de forma geral.

Em “Esquiva da esgrima” (2014b), há a ideia da existência de “novas embalagens para antigos interesses” (CRIOLO; GANJAMAN; CABRAL, 2014b), que é um sinônimo das relações cassetete – chicote, cadeia – tronco, camburão – navio negreiro. Nesse sentido, a ideia de presente perpétuo, existente no afrossurrealismo do próprio texto escrevível barthesiano, que surge a partir do ato de leitura e do “tempo-de-agora” benjaminiano, chamam a atenção, no agora, para um passado que se faz presente, o que pode levar então a um futuro outro, por meio dessa revisão atual do modo de ser e de se observar as coisas.

A revisão dessa forma de observar o discurso histórico se relacionará à revisão e à reescrita da história oficial no contexto brasileiro. Assis Duarte (2015) mostra que a reflexão sobre a história e o entendimento do passado como uma ferida viva e não uma memória petrificada é uma preocupação formal e temática bastante recorrente na literatura afro-brasileira:

A revisitação do passado como senha para a busca daqueles recônditos ocultos nos discursos estabelecidos; esforço de compreensão da dinâmica histórica desde os começos até as heranças vivas no presente, em sua concretude material, social e, também, subjetiva; olhar indagador sobre aquele continente emudecido pelo tempo em busca de seus porquês, na pista dos porquês de agora. Encarada desta forma, a mirada rumo ao ontem da história pretende entendê-lo como antevéspera do hoje e não como monumento petrificado. O que para muitos é página virada, ainda não passou para os que almejam traçar roteiros de frente para trás, suplementares e alternativos à estrada real da verdade instituída. Roteiros estes traduzidos em formas distintas de literatura. Este é o projeto que move boa parte das narrativas de autoria afrodescendente empenhadas em constituir uma especificidade frente aos discursos vigentes no corpo multifacetado da literatura brasileira. Não é de hoje que muitos desses escritores persistem nessa identificação que, arriscando-se a cair na univocidade própria às essências, se abriga em termos como “negra”, “afro-brasileira”, ou, mais recentemente, “negro-brasileira”, para demarcar um território literário onde tenham vez enquanto perspectiva e linguagem da diferença étnica e cultural. A recuperação crítica do passado torna-se uma constante na edificação de narrativas que se querem *dentro e fora* da literatura brasileira, como argumenta Octavio Ianni (1988). Tais textos rejeitam o tempo pretérito enquanto totalidade monológica. Ao lê-lo a partir do presente, buscam rastros e resíduos de um passado que

não quer passar. Este tempo vive numa memória coletiva distinta daquela história do Brasil que faz do treze de maio de 1888 algo como um *happy end* festivo e apaziguador. (ASSIS DUARTE, 2015, p. 167-168).

Essa rejeição do passado como totalidade monológica, que segundo Assis Duarte (2015) é uma característica dos textos afro-brasileiros, é bastante comum em grande parte das composições de Criolo, e isso ocorre das mais diversas formas, não apenas tematicamente, quando o tema é trazido às composições de maneira clara, mas também formalmente, por meio dos ritmos, já que muitas vezes tambores próprios das religiões africanas são ouvidos aos fundos das rimas do *rap*, e também outros instrumentos africanos, como é o caso do caxixi, uma espécie de chocalho muito comum nos jogos de capoeira, que é usado em “Esquiva da esgrima” (2014b).

Além disso, há o recurso de se valer de palavras em iorubá, gírias periféricas, cânticos rituais antigos, elementos das religiosidades afro-brasileiras como formas de reavivar as feridas do passado no mesmo momento em que o texto é escrito, uma estratégia política e que pode levar à cura, uma vez que falar sobre o trauma em uma perspectiva psicanalítica e literária pode levar à ressignificação do sofrimento vivido, o que, conseqüentemente, pode desembocar em uma superação:

O resultado, segundo White, é que os acontecimentos *supertramados* perdem o caráter traumático, removidos da estrutura de enredo, onde ocupam um lugar predominante, para depois serem ressignificados, refamiliarizados e, assim, inseridos em outra estrutura em que têm uma função subordinada, banal, comparável aos demais elementos ordinários e partilhados com a experiência da coletividade humana. Tal processo seria observável tanto na narrativa histórica quanto na literária, uma vez que determinados acontecimentos ou eventos traumáticos da história de uma nação precisam ser recontados e ressignificados sob os mais diferentes ângulos interpretativos e explicativos, a fim de se chegar a uma compreensão profunda de tais fatos e, desta forma, superar o trauma, recolocando-os na ordem dos acontecimentos que não podem mais suscitar conflitos, dor ou sofrimento. (MARTINS, 2013, p. 322).

É evidente que a superação dos traumas históricos dos negros brasileiros está longe de ser alcançada, visto que o próprio discurso oficial nacional escondeu, e ainda busca escamotear, em muitos momentos, os fatos da história do país. Contudo, a construção artística negra, ao se valer desse emaranhado de experiências, de vozes e de fragmentos, que removem os acontecimentos da estrutura dos enredos dominantes,

anuncia ao menos um caminho para o diálogo a respeito desses episódios traumáticos coletivos. “Esquiva da esgrima” traz essas reflexões em diversos versos:

Do Grajaú ao Curuzu, pra imigração meu povo é mula [...]

É que eu sou filho de cearense

A Caatinga castiga e meu povo tem sangue quente [...]

Milianos, mal cheiro e desengano [...]

É a esquiva da esgrima, a lágrima esquecida

A cor da minha pele, eu sei, tem quem critica

(CRIOLO; GANJAMAN; CABRAL, 2014b).

Notamos a referência ao Grajaú, em São Paulo, e ao Curuzu, em Salvador, ambientes marcados pela violência, pela morte de homens e de mulheres, que são tratados apenas como números estatísticos. Ao tratar de São Paulo e de Salvador, ligando o Sudeste ao Nordeste, o eu lírico trata do drama comum a tantos brasileiros nordestinos que saem de seus estados em busca de sonhos e de melhores condições de vida, mas acabam sendo alijados para os rincões da marginalidade e da pobreza e, muitas vezes, morrendo, vítimas do descaso e da violência do estado, que os objetifica e os animaliza.

Apesar disso, “Esquiva de esgrima” não é apenas uma canção de lamento ou de denúncia, mas se constrói como uma mensagem de resistência e de luta. O próprio título deixa clara essa ideia de defesa e de luta diante da opressão e do apagamento histórico e cultural dos povos negros, por meio da referência às táticas da esgrima, que consistem no ato de se esquivar para, assim, esperar o melhor momento para o ataque. Desse modo, pode-se dizer que o eu lírico utiliza-se dessa canção como forma de ataque às forças dominantes, por meio do entendimento da importância de se quebrar a continuidade do discurso histórico, utilizando-se de imagens fragmentadas que implodem a linearidade temporal e que ligam a história do sujeito negro diaspórico, habitante de entre-lugares (Grajaú, Curuzu, Ceará), aos migrantes nordestinos, revelando a continuidade da opressão e o entendimento crítico dessa situação.

Entendemos, dessa forma, que a história do nordestino, independentemente de esse ser ou não negro, pode ser vista de modo similar à história do negro escravizado. Evidentemente, a vinda para o Sudeste é, muitas vezes, uma escolha e um desejo do homem e da mulher nordestinos, o que, obviamente, não ocorreu na diáspora africana, uma vez que esse foi um fenômeno forçado e brutal.

Todavia, o eu lírico busca revelar essa história comum de dores, de renúncias e de desenganos que acontece há “milianos”, por meio da rememoração olfativa do “mal cheiro”, próprio dos navios que transportavam os escravizados, devido às péssimas

condições de higiene a qual os africanos eram expostos, o que resultava na morte de muitos pelo caminho transatlântico, algo que se atualiza pelo cheiro de suor do trabalhador forçado a trabalhar de sol a sol, lembrando a imagem da trabalhadora rural cansada, suada e rodeada de moscas do clipe de “Mariô” (2011) que, como já foi dito, não é negra, mas pertence à humanidade subalterna, segundo Mbembe (2018a), sentindo a mesma opressão do negro, nesse momento do século XXI, no qual, de acordo com Mbembe (2018a), a condição dessa etnia é universalizada a muitos indivíduos.

Há a recuperação de toda a dor do negro brasileiro, esquecido nas páginas da história oficial: “lágrima esquecida”. Chama-se a atenção para a dívida histórica do país para com esse sujeito, visto que o Brasil e que os brasileiros vivem ainda na “pós-catástrofe” (SELLIGMAN-SILVA, 2005) da escravização.

A ideia de “pós-catástrofe”, usada por Selligman-Silva (2005), refere-se ao período vivido pela humanidade ao longo do século XX, mas que pode ser trazido para as nossas reflexões como um período vivido ainda no Brasil de hoje, visto que “esse prefixo ‘pós’ não deve levar a crer, de jeito nenhum, em algo próximo do conceito de ‘superação’, ou de ‘passado que passou’. Estar no tempo ‘pós-catástrofe’ significa habitar essas catástrofes” (SELLIGMAN-SILVA, 2005, p. 63).

Entende-se o brasileiro como alguém que habita as catástrofes: a catástrofe da colonização que levou à dizimação dos nativos, a catástrofe da escravização de homens e de mulheres africanos, a catástrofe das ditaduras, a catástrofe do feminicídio, a catástrofe do homicídio da população LGBTQ+ e tantas outras catástrofes que fazem que esse país continental seja regado por sangue.

O cenário desse tempo pós-catástrofe vem à tona em Criolo, por meio desse espaço de distopia e de confusão criado em muitas das letras e em alguns videoclipes, que é a própria cidade-texto, o texto confuso da Exu-poética, impossível de delimitar como o *phármakon*, e que por ser exatamente assim tem muito a ensinar, visto que, ao valer-se do fragmento, da relação entre o signo natural e o signo saudável, do encontro entre a tradição estética naturalista conservadora e com ruptura dela, da desordem, da desorientação do receptor, assim como faz Exu em muitos de seus mitos, traz a ordem ao pensamento, tentando, em certa medida, desalienar os sentidos, por meio da compreensão da leitura da realidade nacional como um texto aberto, ilimitado, indefinível e, para além de qualquer tipo de polarização, insistindo na importância da educação, da sensibilização e da empatia, que podem ser entendidos como atos políticos oriundos de propostas artísticas.

Tanto “Chuva ácida” (2006b/2016b), quanto “Duas de cinco” (2014) e “Boca de lobo” (2018), ao criarem cenários mergulhados em uma distopia, chamam a atenção para a importância da educação e da figura do professor, uma preocupação evidente na poética do compositor. Os eu líricos dessas composições compreendem que as tragédias de que falam relacionam-se diretamente à falta de instrução dos indivíduos, ao desrespeito aos professores e aos baixos investimentos em educação. Isso tudo está presente nos fragmentos dos textos, pois ao longo das letras, em um verso ou outro, surgem reflexões como: “Respeito e instrução ao povo para dizerem ‘sim eu posso, sim eu posso, sim eu posso’” (CRIOLO, 2006b/2016b), “Que vê o professor em desespero na miséria/ Que no meio do caminho da educação havia uma pedra/ E havia uma pedra no meio do caminho” (CRIOLO *et al.*, 2014), “Salário de um professor microscopcon” (CRIOLO; GANJAMAN; NAVE, 2018) e também em muitas falas de Criolo em entrevistas, até mesmo na realizada por mim em maio de 2019, quando ele, ao fim das perguntas, agradece pela oportunidade de ter sido entrevistado, fazendo menção à importância de se valorizar o estudo e a pesquisa em nosso país e aos rumos atuais das políticas voltadas à educação: “[...]a prova está aí, tudo gera um dinheiro ridiculamente mínimo para o investimento na educação, nas universidades públicas, nas intenções de processos de pesquisa científica e agora isso foi tomado, assim, de um modo mais abrupto ainda [...]”.

Essa preocupação evidente na poética de Criolo ganha aspectos formais no clipe “Boca de lobo” (2018) a partir da construção de imagens de pilhas de carteiras escolares sendo incendiadas em meio às ruas da metrópole e pratos de merenda com algumas bolachas e um copo com um suco amarelo. A cidade torna-se, dessa forma, o labirinto no qual todas essas tragédias se encontram. Na canção “Não existe amor em SP” (2011a), uma das mais conhecidas da produção de Criolo, o eu lírico trata a cidade como um “labirinto místico”. Podemos estabelecer, assim, uma analogia entre a cidade como um texto, a cidade-texto “labirinto místico”, que se aproxima da noção de repetição diferencial tratada por Sússekind (1984).

Essa cidade-texto, construída a partir da Exu-poética, coloca em xeque os binarismos que sustentam a cultura ocidental e mais, especificamente, no contexto dessa tese, o texto-Brasil, revelando as fissuras do pensamento brasileiro, “desconstruindo” os lugares comuns e trazendo à tona uma visão expandida para os dilemas da vida nacional, colocando-se em uma encruzilhada de referências, de ideias, de espaços e de tempos, o que revela a noção de fluidez cultural tratada na seção anterior e leva à “transfiguração da percepção” mostrada por Willer (1985), a partir das noções de objetivização do sujeito

e subjetivização do objeto apresentadas por Paz (1994), e já discutidas nessa seção, algo que fica muito claro pela citação que abre “Boca de lobo” e mostra o rompimento de qualquer fronteira entre o eu e o outro, entre o homem e as coisas.

Desse modo, no interior da cidade-texto de Criolo temos esses processos de objetivização do sujeito e de subjetivização do objeto acontecendo constantemente, levando a essa transfiguração da percepção. Em “Fio de Prumo (Padê Onã)” (2014), Ogi e Onesto dão vida aos muros, do concreto saltam figuras de várias cores e com diversas mensagens. Cosme, Damião e Doum (2013) correm em meio a uma cidade que se torna cinza, devido à política adotada pela prefeitura de São Paulo, Ogum e Exu andam pela periferia e pelo centro da cidade, animais gigantescos assombram pessoas em meio a escombros em chamas, uma ilustração asiática torna-se Criolo. A cidade está viva e revoltada, subjetivizada pelo olhar do negro, que reaviva as agruras ancestrais, reatualiza e ressignifica-as, por meio de mitologias, de referências diversas, de fragmentos e de ritmos variados.

É essa ampliação do olhar, transfiguração da percepção e do rompimento das fronteiras que separam o eu e o outro, o homem e as coisas que permitem também, por exemplo, que em “Casa de papelão” (2014) o eu lírico sobrevoe a Cracolândia e consiga, de maneira extremamente sensível, observar a situação em que vivem aquelas pessoas. A sensibilidade desse eu lírico observa o dependente químico como alguém que possui apenas um cachimbo, um cão e uma casa de papelão. A própria melodia escolhida para a canção faz que o receptor mergulhe em um cenário de poeticidade e delicadeza, algo que, na visão comum, dificilmente se relacionaria com a ideia que se tem ou se faz da cracolândia, a partir, especialmente, do que se vê nos noticiários e na mídia de forma geral.

A “subjetivização do objeto” e “objetivização do sujeito” construídas em Criolo pela Exu-poética permitem que esses grandes desvios do senso comum sejam elaborados. Em alguns momentos, isso se faz de maneira radical como nas canções já mostradas, e em outros momentos esse desvio do senso comum se realiza pela escolha da sensibilidade e da delicadeza para tratar de dramas imensos da vida humana, como ocorre em “Casa de papelão” (2014). Esse recurso não aparece apenas pela composição das letras, mas também pela escolha das melodias, dos ritmos que levam ao despertar dos sentidos e da sensibilidade, como mostramos em “Etérea” (2018).

Criolo, no programa “Espelho”, em 2018, ao falar da produção artística desses tempos lança a seguinte pergunta retórica a Lázaro Ramos: “Sensibilizar não seria um

dos grandes atos políticos?” da contemporaneidade, sendo seguido por Lázaro que diz que, em meio a um cenário tão complicado e alimentado por tantos ódios, o grande desafio do artista seria o de conseguir transmitir suas mensagens sem perder a escuta das pessoas, por meio do afeto e da emoção que podem ser uma chave para a construção de um diálogo em um momento marcado pela escassez dele.

Quando questionei Criolo, na entrevista realizada em maio de 2018, levando em consideração a discussão proposta no programa transmitido pelo Canal Brasil e citada no parágrafo anterior, sobre quais formas ele empregava para sensibilizar o público em suas composições, ele não me trouxe uma resposta assertiva e pronta, mas disse que a construção da sensibilização era algo natural e, muitas vezes, irracional e não pensado, dependendo, evidentemente, das ideias do artista, mas também da escuta do receptor que produziria os seus sentidos para a canção ouvida a partir de experiências próprias.

Essa afirmação de Criolo é muito interessante para compreendermos os mecanismos de criação artística e tratarmos da importância de uma arte construída por um jogo desinteressado e gratuito, pois conforme nos diz Schiller (1991, p. 21-22), em um texto publicado pela primeira vez em 1794, “a arte é filha da liberdade”. Sendo assim, mesmo que a produção do artista tenha uma ligação direta com determinado posicionamento político, com ideais específicos, uma vez que não existe discurso neutro, ela precisa e deve ser construída desvinculada de regras prontas, por meio dessa naturalidade e sensibilidade ditas por Criolo na entrevista.

Percebemos, então, que a liberdade de criação e que o entendimento dos diferentes modos de recepção da obra, por meio das diversas vivências dos receptores, são elementos fundamentais para a busca pela sensibilização, para a elaboração de um caminho de diálogo com o público e para o despertar dos sentidos, que se dá também por meio da aproximação de cada eu lírico com o outro e da distorção de ideias presentes no senso comum.

Essa estratégia está presente na produção do músico como um todo e na canção “Casa de papelão” (2014), pois as escolhas realizadas no momento dessa composição reforçam essas ideias, uma vez que o cenário cruel e de horror da cracolândia transforma-se no interior dessa cidade-texto. O eu lírico que observa a realidade das pessoas dependentes químicas reinventa o próprio olhar científico sobre a deterioração do corpo dos usuários de drogas, como se vê no trecho da canção:

Não de foice ou faca

Esquartejada a alma
 Amarga amassa a lata
 Estoura pulmão
 Toda pedra acaba
 Toda brisa passa
 Toda morte chega e laça
 São pra mais de um milhão.
 (CRIOLO; GANJAMAN; CABRAL; HELD, 2014).

O eu lírico recria, valendo-se do concreto e do abstrato, a deterioração física e espiritual do indivíduo, mostrando uma alma esquartejada não pela foice ou pela faca, revelando o estouro do pulmão, uma forte imagem poética, que antecipa o anúncio da sensação momentânea de prazer causada pelo uso das drogas, “toda pedra acaba/ toda brisa passa”, e da morte que leva milhões.

Percebemos a referência a elementos concretos como a lata, usada como cachimbo improvisado para o consumo do crack, a foice, a faca, em meio ao universo abstrato da morte e da alma, o que reforça a poeticidade da letra, o recurso de sensibilização e o convite a um diálogo que fuja de uma apreensão corriqueira das coisas.

Se a letra traz à tona todos esses sentidos, no palco, Criolo os reforça e os expande. Em um show da turnê “Convoque seu buda”, realizado em Paris, no ano de 2015²¹, a canção “Casa de papelão” é cantada e interpretada por um músico profundamente emocionado, que sente os instrumentos musicais e vivencia de forma performática a letra, por meio de movimentos corporais e faciais que revelam sofrimento e também indignação diante da situação que apresenta poeticamente.

A poesia, muitas vezes, abstrata, mistura-se a palavras críticas que saem do contexto brasileiro e inundam o mundo europeu, mostrando geograficamente a destruição das fronteiras e a fluidez das experiências. No caso desse show da turnê, o músico indaga, usando as vestes brancas tão comuns nos cultos afro-brasileiros: “Por que tanto sofrimento? Por que tanta desigualdade no mundo? Por quê? Qual a desculpa que eles vão inventar amanhã? Será que vai ser uma desculpa melhor que a de hoje pra te fazer esquecer a desculpa de ontem? Por que tanto sofrimento? Por que tanta fome no mundo? Por quê?”, realizando a apresentação e um ritual que se faz político.

Criolo personifica no palco, por meio dos jeitos e das feições criadas, a beleza triste, mas também a revolta do eu lírico que olha de perto “olhos nos olhos, sem dar sermão” (CRIOLO; GANJAMAN; CABRAL; HELD, 2014) o homem e mulher

²¹Show disponível em: https://www.youtube.com/watch?v=vvQrEY_eN-4.

dependentes químicos. No show em Paris, a performance entoava cada palavra da letra com uma intencionalidade específica, em certo momento a voz emudece, enquanto os instrumentos dão continuidade à atmosfera já criada, e Criolo abandona-se em um quase transe, para, então, fazer as indagações trazidas anteriormente e, seguindo o fluxo de raciocínio, introduzir reflexões entrecortadas que fazem parte da composição, mas não são mais cantadas e sim declamadas:

Na minha mente várias portas
 E em cada porta uma comporta
 Que se retrai e às vezes se desloca
 E quantos segredos não foram guardados nessa maloca?
 Flutuar no céu poluído da cidade e beber toda a sua mentira
 Esperança à mingua, torneira sem água
 Moeda? É religião que alicia
 Vamos cantar pra nossos mortos
 Vamos chorar pelos que ficam
 Orar por melhores dias
 E se humilhar por um novo abrigo.
 (CRIOLO; GANJAMAN; CABRAL; HELD, 2014).

Interessante notar que as perguntas em tom realista e objetivo abrem espaço para reflexões mais abstratas e profundas, bastante recorrentes na poética de Criolo, e que parecem anunciar o discurso do sujeito que habita a cracolândia que, por sua vez, já se misturou ao discurso do eu lírico, o que faz que ambos se tornem um só e compartilhem da mesma indignação e discussão acerca do mundo-cão que nos rodeia. Não é por acaso que Criolo, em entrevista²² concedida em 2013, na Escola São Paulo, ao alemão Hans Ulrit Obrist, ao tratar de suas experiências de infância e do contato com a música, diz que a arte vem nos visitar como a beleza na desgraça, algo possível de se interpretar em “Casa de papelão” e na própria busca de Dona Vilani em trazer a arte para vida dos filhos a fim de humanizá-los, ensinando-os a empatia, que é o que ocorre, em última instância, quando esses eu líricos se misturam e quando a poeticidade das canções de Criolo colocam beleza, por meio da arte, em um mundo que convive, constantemente, com desgraças de diversas proporções, por isso mesmo Criolo diz que a sensibilização por meio da arte pode ser um dos atos mais políticos dos nossos tempos.

A mescla entre eu lírico, dependente químico, mundo e poesia que se relaciona diretamente com o efeito estético propiciado pela Exu-poética, nessa cidade-texto sem

²²Entrevista disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pAMPqT3GrNY>.

fronteiras temporais e espaciais delimitadas, torna-se ainda mais interessante de ser observada ao percebermos a concretização dessas palavras e dessa confusão linguística e sonora da performance do artista.

Para tratarmos da questão da performance, podemos recorrer a Paul Zumthor (2014), que nos mostra que os antigos tinham a consciência da importância do corpo para a leitura da poesia, não é por acaso que os gregos distinguiam as partes da retórica em *pronunciatio* e *adio*, e ambas tinham a função de produzir efeitos sensoriais sobre o ouvinte. Ainda segundo Zumthor (2014), quando a retórica deixou de ser arte da palavra para se tornar arte literária, essa importância do corpo para produzir um efeito sensorial sobre o ouvinte se perdeu.

Parece-nos que Criolo se vale, em sua produção, desse aspecto, ao colocar o corpo e a voz em performance no momento da apresentação de suas composições em um show, gerando diferentes sensações em quem ouve, basta ver, por exemplo, na já falada turnê em Paris, o modo como o público mostra-se comovido e afetado por aquilo que Criolo realiza. Podemos trazer como exemplo, ainda, a performance de Criolo ao lado de DJ Dan Dan no “Festival Coolritiba”, em 2019.

Essa performance, assistida ao vivo, trouxe à tona diversas imagens poéticas e sentidos, visto que as músicas “Mariô” (2011) e “Fio de prumo (Padê Onã)” (2014), que podem funcionar como cânticos a Ogum e Exu, respectivamente, foram tocadas conjuntamente, como se fossem uma única canção, e Criolo, usando vestes brancas, dançava os movimentos referentes à dança de Exu no candomblé, transformando o show em rito.

Para além dos próprios movimentos corpóreos que criam imagens poéticas, as vestimentas também trazem muitas mensagens e ampliam a confusão sonora e imagética pretendida pelo músico, pois mesmo usando as vestes brancas que lembram imediatamente o abadá dos pais de santo, ele usa calças *jeans*, shorts, tênis, boné, ligando o sagrado ao profano, o mundo do homem ao mundo dos deuses, o que já mostra a importância da performance enquanto vestimenta para ampliar a percepção do receptor.

Além dos recursos visíveis em apresentações, podemos perceber o quanto o cuidado e a reflexão sobre a arte, a partir da performance vocal e sonora, faz-se importante nos álbuns do artista, basta observar, por exemplo, a voz feminina e suave de Juçara Marçal entoando um louvor a Exu, abrindo e fechando a canção “Fio de prumo (Padê Onã)” (2014), e o modo como ela é entrecortada pela voz masculina que fala o *rap* ágil e crítico, atualizando o ritual africano, valorizando a figura de Exu e cruzando o

contemporâneo com o ancestral, o masculino com o feminino. Vemos que o trabalho com a performance vocal busca trazer à tona novos sentidos às letras das canções.

Desse modo, podemos observar a voz artificial e debochada feita por Criolo, que apresenta o ridículo da ostentação das classes dominantes em “Cartão de visita” (2014a), para depois ceder espaço às vozes de Criolo, dessa vez, sem o deboche, e de Tulipa Ruiz, que no refrão denunciam a omissão da elite em relação ao menino de rua que é humilhado e detestado. As diferentes vozes criam diferentes eu líricos que emprestam outras possibilidades para a compreensão de cada uma das partes da canção, possibilitando um jogo dinâmico no interior da própria poesia que se relaciona diretamente à sensibilização e também ao despertar dos sentidos do receptor dessa produção.

Pode-se dizer que há uma busca pela sensibilização por meio do uso de todos esses recursos corporais, sonoros e visuais, o que possibilita a retomada de um aspecto da retórica da Antiguidade, na qual o corpo e o som eram indispensáveis para a atividade de leitura poética, pois podemos entender que Criolo, em suas apresentações e nos seus álbuns, transmite ao leitor-ouvinte uma leitura de suas músicas e de sua visão de mundo, convidando o seu receptor a tornar o mundo um “texto escrevível”, um texto aberto no ato da leitura:

A retórica da Antiguidade [...] ensinava, à sua maneira que para ir ao sentido de um discurso [...] era preciso atravessar as palavras; mas que as palavras resistem, elas têm uma espessura, sua existência densa exige, para que elas sejam compreendidas, uma intervenção corporal, sob a forma de uma operação vocal: seja aquela da voz percebida, pronunciada e ouvida ou de uma voz inaudível, de uma articulação interiorizada. E nesse sentido que se diz, de maneira paradoxal, que se pensa sempre com o corpo: o discurso que alguém me faz sobre o mundo (qualquer que seja o aspecto do mundo de que ele me fala) constitui para mim um *corpo a corpo* com o mundo. O mundo me toca, eu sou tocado por ele; ação dupla, reversível, igualmente válida nos dois sentidos. (ZUMTHOR, 2014, p. 75).

É interessante dizer que quando Zumthor (2014) trata da Antiguidade, ele trata de uma sociedade guiada pela oralidade e não pela escrita e, conseqüentemente, de povos que valorizavam a fala, o som em detrimento do escrito, uma sociedade que, possivelmente, desconfiava do poder incontável e indefinível existente no *phármakon*, assim como faz o rei Thamous no diálogo platônico.

Apesar disso, ao tratarmos desse recursos usados por Criolo, não mostramos a desconfiança no poder do *phármakon*, um dos elementos devorados pela nossa Exu-

poética em seu processo de constituição, mas revelamos o modo como a escrita em Criolo se expande para além da grafia, ou do desenho das letras no papel ou no computador, visto que os álbuns do artista nem mesmo têm encartes com as letras das canções, o que faz que compreendamos a Exu-poética não só como escrita da forma que convencionalmente conhecemos, mas também como escrita-corporal, escrita-performance, escrita-voz, escrita-rito, uma vez que um texto construído por um “tecido de vozes” expressa-se pluralmente, de formas diversas, adentrando os mais variados caminhos.

Esses aspectos apontados por Zumthor (2014) aparecem nas performances de Criolo no modo como a palavra ou o canto aos orixás transformam-se em dança, em ritual em meio ao show de um festival, no modo como a reflexão sobre os dilemas do Brasil, o problema das drogas em “Casa de papelão”, colocam o músico em uma espécie de transe que revela esse atravessamento das palavras, por meio de uma intervenção corporal, que se relaciona a esse “corpo a corpo com o mundo”, a essa visualização da arte enquanto beleza na desgraça, com essa ideia de escrita enquanto rito e performance.

Percebemos que não há nada fora da cidade-texto, as vozes, os corpos, as composições, os eu líricos, os espaços, os diferentes tempos, todos habitam esse *lócus* urbano subjetivizado, transformado pelo modo de leitura que Criolo empreende do mundo que observa, em um texto aberto e cheio de entradas, sem origem e sem destino, que está sempre em chamas, criando constantemente desordem e caos, assim como o próprio Exu que, por meio do embaralhamento e da distorção da experiência gera a ordem, que está na compreensão do universo como um espaço desordenado, ilimitado e em chamas.

Sendo assim, podemos dizer que a cidade-texto não só está em chamas, como coloca em chamas os edifícios ideológicos brasileiros contemporâneos, ao criar contextos que mostram as falácias do texto-Brasil, por meio da fragmentação, do exagero e de outros recursos já citados, trazendo reflexões que surgem do ponto de vista negro, mas se expandem para outros caminhos e cruzam-se em outras tantas encruzilhadas.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

“FECHA GIRA”

A Exu-poética e a obra de Criolo nos colocam em contato com um aprendizado que vai para muito além do sentido pedagógico ou utilitário do termo, mas que se liga, diretamente, com aquilo que Luiz Costa Lima, ao observar a discussão dos filósofos gregos, chama de “aprendizagem do sentir”.

A “aprendizagem do sentir” nos mostra que “a aprendizagem da vida supõe mais do que a habilidade técnica e a competência conceitual” (LIMA, 2000, p. 33), dizendo respeito à existência em um sentido mais amplo, relacionando-se com a ideia de empatia, de escuta e de delicadeza no trato com os outros.

A obra de Criolo, por meio das discussões que propicia e das experiências que propõe, enquanto produção artística, contribui para que pensemos sobre a “aprendizagem do sentir” proposta pela arte, que ensina sem querer ensinar, ao expandir nossa forma de compreender a existência.

Ao observarmos as canções, as imagens dos cliques, as entrevistas e as performances de Criolo que foram analisadas ao longo da tese, notamos a criação de um mundo sem fronteiras e sem separações entre o *eu* e o *outro*: “agora entre meu ser o ser alheio/ a linha de fronteira se rompeu”.

Esse apagamento não supõe o aniquilamento das diferenças étnicas e culturais, ele não propõe uma homogeneização, pelo contrário, visa à explosão de todas as diferenças, objetiva uma leitura que veja o texto-Brasil como um texto expandido, plural, marcado por diversidades de todas as ordens, por paradoxos e por complexidades imensas, um texto que não pode ser lido de forma binária, maniqueísta e polarizada, uma vez que esse tipo de leitura incorre em erros graves, em falseamento da realidade e na expansão dos preconceitos, das violências e das opressões.

Por isso mesmo, a Exu-poética, enquanto noção proposta para pensar a produção do Criolo e que, possivelmente, possa ser utilizada para observar outras elaborações artísticas afro-brasileiras alimenta-se do híbrido e do plural, de reflexões encruzadas como forma de observar o mundo e as relações culturais, problematizando o afrossurrealismo e acreditando na necessidade de criação de novos construtos teóricos para a análise das identificações negras no contexto contemporâneo, o que leva ao rompimento de binarismos, por meio da perspectiva das encruzilhadas:

As encruzilhadas são campos de possibilidades, tempo/espaço de potência, onde todas as opções se atravessam, dialogam, se entroncam e se contaminam. Uma opção fundamentada em seus domínios não versa, meramente, por uma subversão. Dessa forma, não se objetiva, meramente, a substituição de uma perspectiva por outra. A sugestão pelas encruzilhadas é a de transgressão, é a *traquinagem* própria do signo aqui invocado. São as potências do domínio de *Enugbarijó*, aboca que tudo engole e cospe o que engoliu de forma transformada. (RUFINO, 2018, p. 76).

Notamos que o princípio das “encruzilhadas” trazido por Luiz Rufino (2018) tem como referência, possivelmente, a desconstrução derridiana, tão útil na escrita desta tese. Assim sendo, partilhando desse princípio, podemos dizer que a Exu-poética, enquanto noção, não busca a criação de hierarquias no interior da obra de Criolo, mas busca perceber a traquinagem e a transgressão proposta por esse artista ao reelaborar os lugares comuns da existência brasileira, realizando negociações e deglutições culturais e também políticas que podem se expandir para além do território nacional:

O que é teoricamente inovador e politicamente crucial é a necessidade de passar além das narrativas de subjetividades originárias e iniciais e de focalizar aqueles momentos ou processos que são produzidos na articulação de diferenças culturais. Esses “entre-lugares” fornecem o terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos de colaboração e contestação [...] É na emergência dos interstícios – a sobreposição e o deslocamento de domínios da diferença – que as experiências intersubjetivas ou coletivas de nação [*nationness*], o interesse comunitário ou o valor cultural são negociados. (BHABHA, 2013, p. 20).

Criolo, ao criar uma obra que dialoga diretamente com a noção de “entre-lugar”, algo bastante visível a partir das análises realizadas, propõe-se a construir narrativas negras que fujam de qualquer essencialismo, promovendo, assim, a destruição do discurso histórico oficial e questionando a própria percepção contemporânea das noções de identidade e de etnia, a partir da ideia benjaminiana de “tempo-de-agora”, “presente perpétuo” e também de “texto aberto”.

Percebemos que Criolo, ao ler o mundo como um “texto escrevível”, dialoga com a potência *Enugbarijó*, engolindo os mais diversos repertórios culturais e cuspiendo-os de

forma transformada, realizando a “transfiguração da percepção” tratada por Willer e ensinando sobre a vida sem querer ensinar.

Acreditamos que a obra de Criolo pode se oferecer enquanto potência mágica para o Brasil contemporâneo e para nossa existência na “pós-catástrofe” ao nos mostrar o mundo como esse espaço sem fronteiras e os indivíduos como elementos entrelaçados que se encontram nas encruzilhadas vividas constantemente no país.

Entendemos que a obra de Criolo e a arte em si não apresentam, obviamente, força de mudar a realidade e de transformar o estado de coisas em que vivemos, mas, apesar disso, essa produção pode nos ajudar a redimensionar as coisas, a repensar as estruturas que nos cercam e a reescrever o infinito texto-Brasil, entendendo-o como um texto feito de pluralidades, de hibridismos e de diferenças, algo profundamente necessário nos tempos como o que vivemos.

Não é por acaso que a Exu-poética oriunda da observação da criação desse artista, proponha-se a desestabilizar as noções essencialistas atribuídas aos conceitos de identidade, de arte, de sociedade e de etnia, colocando-se enquanto uma noção capaz de observar as produções afro-brasileiras, observando os descaminhos culturais, sociais, políticos e étnicos que as formam.

Por fim, esperamos que esta tese contribua com as pesquisas voltadas ao entendimento das afrobrasilidades e das produções artística negras no Brasil, e que a noção de Exu-poética possa continuar a construir-se em outros trabalhos acadêmicos e em outras produções artísticas, expandindo-se por meio de outros conceitos teóricos, outros pensadores e outras ideias.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, Giorgio. Infância e história: ensaio sobre a destruição da experiência. In: _____. *Infância e história: destruição da experiência e origem da história*. Tradução de Henrique Burigo. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2005, p. 19-78.

ANCHIETA, José de. *Auto representado na Festa de São Lourenço*. Rio de Janeiro: Serviço Nacional de Teatro - Ministério da Educação e Cultura, 1973.

ANDRADE, Lucas Toledo de. Os encantos de Exu e o caos cidade: uma leitura de “Fio de Prumo (Padê Onã)”, de Criolo. In: V Congresso Internacional de Estudos Linguísticos e Literários, 2018, Maringá. *Anais eletrônicos...* 2018. Disponível em: <http://cielli2018.com.br/wp-content/uploads/2018/11/Anais-Cielli-2018.pdf>. Acesso em: 12 jul. 2018.

ASSUMPCÃO, Serena. Exu. In: _____. *Ascensão*. São Paulo: Selo Sesc SP, 2016, 1 CD (3 min. 1 seg.).

BANDO AFROMACARRÔNICO; DINNUCI, Kiko. Padê Onã. In: _____. *Pastiche nagô*. São Paulo: Marafô Records, 2008. 1 CD. Faixa 2. (3 min. 14 seg.).

BARAKA, Amiri. Henry Dumas: afro-surreal expressionist. *Black American Literature Forum*. Saint Louis, v. 22, n. 2, p. 164 – 166, 1988.

BARTHES, Roland. *S/Z*. Tradução de Léa Novaes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1992.

BASTARD, Ol' Dirty; RZA. Shimmy Shimmy Ya. *Return to the 36 Chambers: the Dirty version*. Nova York: Elektra Records, 1995. CD. Faixa 2. (04 min. 47 seg.).

BENJAMIN, Walter. A doutrina das semelhanças. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas I)*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012a, p. 117-122.

BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica: primeira versão. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura (Obras escolhidas I)*. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012b, p. 179-212.

BENJAMIN, Walter. *O capitalismo como religião*. Tradução de Nélio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2013.

BENJAMIN, Walter. O narrador: considerações sobre a obra de Nikolai Leskov. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas I). Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012c, p. 213-240.

BENJAMIN, Walter. O surrealismo: o último instantâneo da inteligência europeia. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas I). Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012d, p. 21-36.

BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas I). Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012e, p. 241-252.

BENJAMIN, Walter. Teoria do fascismo alemão: sobre a coletânea *Guerra e Guerreiros*, editada por Ernst Jünger. In: _____. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas I). Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012f, p. 63-76.

BERND, Zilá (Org.). *Escrituras híbridas: estudos em Literatura Comparada interamericana*. Porto Alegre: UFRGS, 1998.

BHABHA, Homi. Introdução: locais da cultura. In: _____. *O local da cultura*. Tradução de Myriam Ávila, Eliana Lourenço de Lima Reis, Gláucia Renate Gonçalves. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2013, p. 19-46.

BOCA DE LOBO. Direção de Denis Cisma. 2018, Clipe (5 min. 17 seg.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=jgekT-PEb6c>. Acesso em: 10 mai. 2019.

BORGES, Jorge Luís. A biblioteca de Babel. In: _____. *Ficções*. Vários tradutores. São Paulo: Globo, 1999, p. 38-43.

BRETON, André. Manifesto do Surrealismo. In: _____. *Manifestos do surrealismo*. Tradução de Luiz Forbes, 1985, p. 31-82.

BUCK-MORSS, Susan. Estética e anestésica: o ensaio “sobre a obra de arte” de Walter Benjamin reconsiderado. *Travessia: revista de literatura*, Florianópolis, n. 3, p. 11-41, 1996.

BÜRGER, Peter. *Teoria da vanguarda*. Tradução de José Pedro Antunes. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

CAMPOS, Deivison Moacir Cezar de. Apresentação da obra *Crítica da razão negra*. 2018. (135m 10s). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=keT3x1XLwsE>. Acesso em: 2 dez. 2019.

CANDIDO, Antonio. O direito à literatura. In: _____. *Vários escritos*. 5. ed. São Paulo; Rio de Janeiro: Duas Cidades; Ouro sobre Azul, 2011.

CENTRAL Park Five. Direção de Ken Burns; Sarah Burns; David McMahon. Boston: PBS; IFC Films; Florentine Films; Weta-TV, 2013. 1 DVD (120 min.).

CÉSAIRE, Suzanne. *The great camouflage: writings of dissent*. Editado por Daniel Maximin; Tradução de Keith Louis Walker. Middleton: Wesleyan University Press, 2012.

CHORBADZHIYSKA, Ralitsa. The topicality of Afro-Surrealism today and forever: a critical analysis of the ‘Afro-Surreal Manifesto’ by D. Scot Miller. *Starting Point 102*, 2 abr. 2017. Disponível em: <https://bit.ly/2VHoBuj>. Acesso em: 20 mar. 2018.

CRAVO JÚNIOR, Mário. Poema dedicado a Jorge Amado. *A tarde cultural*, 1993.

CRIOLO. *Espiral de ilusão*. São Paulo: Oloko Records, 2017. 1 CD. (32 min. 14 seg.).

CRIOLO. *Ainda há tempo*. São Paulo: Oloko Records, 2016a. 1 CD. (28 min. 18 seg.).

CRIOLO. *Ainda há tempo*. São Paulo: SkyBlue Music, 2006a. 1 CD. (69 min. 47 seg.).

CRIOLO. Chuva Ácida. In: _____. *Ainda há tempo*. São Paulo: SkyBlue Music, 2006b. 1CD (3 min. 24 seg.).

CRIOLO. Chuva Ácida. In: _____. *Ainda há tempo*. São Paulo: Oloko Records, 2016b. 1 CD (3 min.).

CRIOLO. *Convoque seu Buda*. São Paulo: Oloko Records, 2014. 1 CD (31 min. 41 seg.).

CRIOLO. *Etérea*. 2019. (4 min. 12 seg.). Disponível em: <http://www.criolo.net/eterea/>. Acesso em: 2 de ago. 2019.

CRIOLO. Não existe amor em SP. In: _____. *Nó na orelha*. São Paulo: Oloko Records, 2011a. 1 CD. Faixa 3. (8 min. 14 seg.).

CRIOLO. *Nó na orelha*. São Paulo: Oloko Records, 2011b. 1 CD (51 min. 25 seg.).

CRIOLO. Poesia de concreto. Entrevista concedida a Fernanda Paola. *Revista Cult*, São Paulo, n. 240, ano 21, p. 12-15, nov. 2018.

CRIOLO. Sucrilhos. In: _____. *Nó na orelha*. São Paulo: Oloko Records, 2011c. 1 CD. Faixa 8. (5 min. 17 seg.).

CRIOLO; DINUCCI, Kiko. Mariô. In: CRIOLO. *Nó na orelha*. São Paulo: Oloko Records, 2011. 1 CD. Faixa 4. (5 min. 45 seg.).

CRIOLO; *et al.* Duas de cinco. In: CRIOLO. *Convoque seu Buda*. São Paulo: Oloko Records, 2014. Faixa 9. (3 min. 45 seg.).

CRIOLO; GANJAMAN, Daniel. Convoque seu Buda. In: CRIOLO. *Convoque seu Buda*. São Paulo: Oloko Records, 2014. CD. Faixa 1. (3 min. 51 seg.).

CRIOLO; GANJAMAN, Daniel; CABRAL, Marcelo. Cartão de visita. In: CRIOLO. *Convoque seu Buda*. São Paulo: Oloko Records, 2014a. Faixa 3. (3 min. 26 seg.).

CRIOLO; GANJAMAN, Daniel; CABRAL, Marcelo. Esquiva da Esgrima. CRIOLO. *Convoque seu buda*. São Paulo: Oloko Records, 2014b. 1 CD. (4 min. 29 seg.).

CRIOLO; GANJAMAN, Daniel; CABRAL, Marcelo; HELD, Guilherme. Casa de papelão. *Convoque seu Buda*. São Paulo: Oloko Records, 2014. Faixa 4. (4 min. 59 seg.).

CRIOLO; GANJAMAN, Daniel; NAVE. Boca de lobo. 2018. (3 min. 46 seg.). Disponível em: <http://www.criolo.net/eterea/>. Acesso em: 2 ago. de 2019.

DERRIDA, Jacques. *A farmácia de Platão*. Tradução de Rogério Costa. São Paulo: Iluminuras, 2005.

DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Tradução de Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Perspectiva; Editora da Universidade de São Paulo, 1973.

DOUM. Direção de Peppe Siffredi e Marcelo Mesquita. 2013, Clipe (03 min. 23 seg.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=aIGYh-B0oy0>. Acesso em: 13 mai. 2019.

DUARTE, Eduardo Assis. Margens da história: a revisitação do passado na ficção afro-brasileira. n: SISCAR, Marcos; NATALI, Marcos (Org.). *Margens da democracia: a literatura e a questão da diferença*. Campinas, SP / São Paulo, SP: Editora da Unicamp / Editora da USP, 2015, p. 167-189.

EAGLETON, Terry. O Pós-Estruturalismo. In:_____. *Teoria literária: uma introdução*. Tradução de Waltensir Dutra. São Paulo: Martins Fontes, 1983b, p. 137-162.

ESPELHO. Rio de Janeiro: Canal Brasil, 26 de março de 2018. Programa de TV.

ETÉREA. Direção de Gabriel Dietrich. 2019, Clipe (5 min. 02 seg.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=anBTZLoWhJg>. Acesso em: 10 mai. 2019.

EVARISTO, Conceição. Olhos d'água. In:_____. *Olhos d'água*. Rio de Janeiro: Pallas; Fundação Biblioteca Nacional, 2014.

FERNANDES, Alexandre de Oliveira. Um corpo/*corpus*: nem Eros, nem Tânatos, nem Apolo, nem Dionísio. *Revista Nures*. São Paulo, ano VIII, n. 21, p. 1-25, 2013.

FORD, Clyde W. *O herói com rosto africano: mitos da África*. Tradução de Carlos Mendes Rosa. São Paulo: Summus, 1999.

FRANCIS, Terri. Introduction: The no-theory chant of Afrosurrealism. *Black Camera*. Bloomington, v. 5, n. 1, p. 95-112, 2013.

FRIAS, Rodrigo Ribeiro. Prefácio à segunda edição em Língua Portuguesa. In: SÁLÂMÌ, Síkírù (King); RIBEIRO, Ronilda Iakemi. *Exu e a ordem do universo*. São Paulo: Oduduwa, 2015, p. 9-12.

FRY, Peter. *A persistência da raça: estudos antropológicos sobre o Brasil e a África austral*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. Walter Benjamin ou a história aberta. BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura* (Obras escolhidas I). Tradução de Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 2012, p. 7-20.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Walter Benjamin: cacoc da história*. Tradução de Sônia Salzstein. São Paulo: n-1 Edições, 2018.

GEIS, Terri; FORT, Illene Susan; ARCQ, Tere (org.). *In Wonderland: The Surrealist Adventures of Women Artists in Mexico and the United States*. Cidade do México; Los Angeles: Prestel USA, 2012.

GERMANO, Douglas; CRIOLO. Fio de prumo (Padê Onã). In: CRIOLO. *Convoque seu buda*. São Paulo: Oloko Records, 2014. 1 CD. Faixa 10. (4 min. 9 seg.).

GOMES, Laurentino. *Escravidão: do primeiro leilão de cativos em Portugal até a morte de Zumbi dos Palmares* (Volume I). Rio de Janeiro: Globo Livros, 2019.

GOMES, Maria Vilani. Filosofia combate o embrutecimento. Entrevista concedida a Flávia Martinelli. *Universa; Blog Mulherias*, São Paulo, 12 mai. 2019. Disponível em: <https://mulherias.blogosfera.uol.com.br/2019/05/12/filosofia-combate-o-embrutecimento-diz-mae-de-criolo-filosofa-e-educadora/>. Acesso em: 10 mai. 2019.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro. Rio de Janeiro: DP&A, 2004.

HANS ULRICH OBRIST ENTREVISTA CRIOLO NA ESCOLA SÃO PAULO (legendado). 2013. (42 min. 12 seg.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pAMPqT3GrNY>. Acesso em: 17 dez. 2019.

HOLANDA, Chico Buarque de. Roda viva. In: Chico Buarque e Mpb4. *Chico Buarque de Holanda III*. São Paulo: RGE, 1968. 1 Disco. Faixa 6. (3 min. 54 seg.).

HOLANDA, Chico Buarque de; NASCIMENTO, Milton. Cálice. Gilberto Gil; Chico Buarque. In: HOLLANDA, Chico Buarque de. *Chico Buarque*. Philips/ PolyGram, 1978. 1 LP, lado A, faixa 2.

HYNES, Nancy. Re-dressing history. *African arts*, Los Angeles, v. 34, n. 3, p. 60-73, Autumn 2001.

LIMA, Luiz Costa. *Mímesis* e verossimilhança. In: _____. *Mímesis: desafio ao pensamento*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2000, p. 31 – 69.

LÖWY, Michael. *A jaula de aço: Max Weber e o marxismo weberiano*. Tradução de Mariana Echalar. São Paulo: Boitempo, 2014.

LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio: uma leitura das teses “Sobre o conceito de história”*. Tradução de Wanda Nogueira Caldeira [tradução das teses] Jeanne Marie Gagnebin e Marcos Lutz Müller. São Paulo: Boitempo, 2005.

MAGRITTE, René. *La trahison des images*. 1929. 1 original de arte, óleo sobre tela, 63,5 × 93, 98.

MAHASHA, Phetogo Tshepo. African Renaissance, How The Prefix 'Afro-' May Arrest Imagination & Manifesto Salesmanship. *Shadow and Act*, Nova York, 20 abr. 2017. Disponível em: <https://shadowandact.com/african-renaissance-how-the-prefix-afro-may-arrest-imagination-manifesto-salesmanship/>. Acesso em: 12 jul. 2019.

MARIÔ. Direção de Del Reginato. 2012, Clipe (3 min. 36 seg.). Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=-oHZJTryB3c>. Acesso em: 13 mai. 2019.

MARTINS, Ricardo André Ferreira. Narrativas do trauma e da violência: colonialismo e escravidão nas obras de Mia Couto, Lima Barreto e Maria Firmina dos Reis. In: MARTINS, Ricardo André Ferreira (org.); et al. *Ensaio (In)conjuntos*. Jundiaí: Paco Editorial, 2013, p. 317-359.

MBEMBE, Achille. As formas africanas de auto-inscrição. Tradução de Patrícia Farias. *Estudos Afro-Asiáticos*, ano 23, n. 1, p. 171 – 209, 2001.

MBEMBE, Achille. *Crítica da razão negra*. Tradução de Sebastião Nascimento. São Paulo: n-1 edições, 2018a.

MBEMBE, Achille. *Necropolítica*. Tradução de Renata Santini. São Paulo: n-1 edições, 2018b.

- MILLER, D. Scot. Afrosurreal manifesto: black is the new black – a 21st century manifesto. *Black Camera*, Bloomington, v. 5, n.1, p. 113-117, 2013.
- MORICONI, Ítalo. A outra dimensão: desidentidades. In: TORRES, Sonia (org.). *Raízes e rumos: perspectivas interdisciplinares em estudos americanos*. Rio de Janeiro, 7 Letras, 2001, p. 71-78.
- MUNANGA, Kabengele. *Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: identidade nacional versus identidade negra*. Petrópolis: Vozes, 1999.
- NARRADORES de Javé. Direção de Eliane Caffé. Rio de Janeiro; Paris: Bananeira Filmes; Gullane Filmes; Laterit Productions; Rio Filme, 2003. 1 DVD (100 min.).
- NOGUEIRA, Oracy. *Tanto preto quanto branco: estudo de relações raciais*. São Paulo: TA. Queiroz Editora Ltda, 1985.
- O MÁGICO de Oz. Produção de Mervyn LeRoy, direção de Victor Fleming. Califórnia, Metro-Goldwyn-Mayer / Warner Bros, 1939. DVD, 101 min. color. son.
- ORTIZ, Renato. *A morte branca do feiticeiro negro: umbanda e sociedade brasileira*. São Paulo: Editora brasiliense, 1991.
- PALMEIRA, Maria Rita Sigaud Soares. *Poeta, isto é revolucionário: itinerários de Benjamin Péret no Brasil*. 2000. 176 f. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas. Universidade Estadual de Campinas, Campinas. 2010.
- PAZ, Octavio. Estrella de tres puntas: el surrealismo. In: _____. *Excursiones/Incursiones: dominio extranjero*. Obras Completas, vol. 2. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, 1994, p. 203-214.
- PEREIRA, Prisca Agustoni de Almeida. O desejo de dizer ou a performance de Exu na poética de Ricardo Aleixo e Edmilson de Almeida Pereira. *Terra roxa e outras terras: revista de Estudos Literários*. Londrina, v. 17-A, p. 102-112, 2009.
- PERRONE-MOISÉS, Leyla. “Desconstruindo” os Estudos Culturais. In: _____. *Vira e mexe nacionalismo: paradoxos do nacionalismo literário*. São Paulo: Companhia das Letras, 2007, p. 166-174.

PINHO, Patrícia de Santana. Descentrando os Estados Unidos nos estudos sobre a negritude no Brasil. *Revista de Ciências Sociais*, São Paulo, v. 20, n. 59, p. 37-50, 2005.

PLATÃO. *Fedro*. Tradução de Carlos Alberto Nunes. Belém: Ed.UFPA, 2011.

PRANDI, Reginaldo. Exu, de mensageiro a diabo: sincretismo católico e demonização do orixá Exu. *REVISTA USP*. São Paulo, n. 50, p. 46-63, 2001a.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras, 2001b.

PRANDI, Reginaldo. *Segredos guardados: orixás na alma brasileira*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005.

RACIONAIS MC'S. *Sobrevivendo no inferno*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018.

RINCÓN, Carlos. Antropofagia, reciclagem, hibridização, tradução ou: como apropriar-se da apropriação. In: ROCHA, J. C. de C.; RUFINELLI, J. *Antropofagia hoje? Oswald de Andrade em cena*. São Paulo: É Realizações, 2011. p. 545-560.

ROSEMONT, Franklin; KELLEY, Robin. *Black, Brown and Beige: surrealist writings from Africa and the Diaspora*. Austin: University of Texas Press, 2010.

RUFINO, Luiz. Pedagogia das encruzilhadas. *Revista Periferia: educação, cultura e comunicação*. Rio de Janeiro, v. 10, n. 1, p. 71-88, jan./jun. 2018.

RUFINO, Luiz. *Pedagogia das encruzilhadas*. Rio de Janeiro: Mórula Editorial, 2019.

SABOTAGE. Um bom lugar. In: Sabotage. *Rap é compromisso*. São Paulo: Cosa Nostra Fonográfica, 2001. CD. Faixa 3. (06 min. 51 seg.)

SAID, Edward Wadie. *Orientalismo: o Oriente como invenção do Ocidente*. Tradução de Rosaura Eichenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

SÀLÁMÌ, Síkírù (King); RIBEIRO, Ronilda Iakemi. *Exu e a ordem do universo*. São Paulo: Oduduwa, 2015.

SALOMÃO, Waly. Câmara de Ecos. In:_____. *Algaravias: câmara de ecos*. Rio de Janeiro: Rocco, 2007.

SANTIAGO, Silviano. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar no discurso latino americano. In:_____. *Uma literatura nos trópicos: ensaios sobre dependência cultural*. Rio de Janeiro: Rocco, 2000, p. 9-26.

SANTOS, Marcos Ferreira. Apresentação. In: SÁLÂMÌ, Síkírù (King); RIBEIRO, Ronilda Iakemi. *Exu e a ordem do universo*. São Paulo: Oduduwa, 2015, p. 13-16.

SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre a educação estética da humanidade*. Tradução de Roberto Schwarz e Márcio Suzuki. São Paulo: EPU, 1991.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. Literatura e trauma: um novo paradigma. In:_____. *O local da diferença: ensaios sobre memória, arte, literatura e tradução*. São Paulo: Ed. 34, 2005, p. 63-80.

SILVA, Paulo Vinicius Baptista da; ROSEMBERG, Flávia. Brasil: lugares de negros e brancos na mídia. In: DIJK, Teun Adrianus van (org.). *Racismo e discurso na América Latina*. São Paulo: Contexto, 2012, p. 73-117.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *Exu: o guardião da casa do futuro*. Rio de Janeiro: Pallas, 2015.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. *Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Mórula, 2018.

SÜSSEKIND, Flora. *Tal Brasil, qual romance? Uma ideologia estética e sua história: o naturalismo*. Rio de Janeiro: Achiamé, 1984.

TRINDADE, Liana. *Exu: poder e perigo*. São Paulo: Cone Editora, 1985.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás: deuses iorubás na África e no Novo Mundo*. Tradução de Maria Aparecida da Nóbrega. Salvador: Editora Corrupio, 1981.

WHEN they see us. Criação de Ava DuVernay. Série Original Netflix. Harpo Studios; TriBeCa Productions; Participant Media, 2019. 296 min., son., col. Série exibida pela Netflix.

WILLER, Cláudio. Prefácio. In: BRETON, André. *Manifestos do Surrealismo*. Tradução de Luiz Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985, p. 7-22.

ZUMTHOR, Paul. *Performance, recepção e leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suely Fenerich. São Paulo: Cosac Naify, 2014.

APÊNDICES

APÊNDICE A
ENTREVISTA REALIZADA COM CRIOLO

1) Como é o seu processo de composição/criação? É perceptível que você realiza muitas parcerias em seus álbuns, como isso acontece?

CRIOLO: É muito solitário. Depois que eu tenho alguma coisa de texto, de música, de melodia, algo que eu acho que vale a pena incomodar esses mestres (Daniel Ganjaman, Kiko Dinucci, Marcelo Cabral) eu apresento para eles. Não tem uma regra assim, vem desde... Mas sempre vem de um lugar, daquilo que me emociona, uma música que me emociona e abre esse espaço de início de criação. Sempre tem que ter algo que me emocione, senão não acontece e pode acontecer de um conjunto de ideias me visitar e nisso eu já cantarolar alguma coisa e isso ficar uma coisa gigante de cara, assim, de primeiro momento, como pode também ser algo que depois eu vou visitar, revisitar, se assim o coração pedir. Então, não tem uma regra, assim, por exemplo, “hoje eu vou tirar tantas horas do dia porque eu vou compor”, pode acontecer disso “olha, hoje, essa semana, eu sinto que preciso desse meu momento e vamos ver o que vai acontecer”, mas é muito raro isso. Sempre muito é ligado a alguma coisa que me emociona. Muito intuitivo, mas esse intuitivo, por muitas vezes, é acionado por alguma coisa que me emocionou, seja uma conversa, seja um abraço, seja uma lembrança, uma recordação de alguma coisa ou alguma coisa que eu escutei musical que me emocionou e faz com que eu comece balbuciar já a letra e a melodia.

2) Qual a influência dos ritos afro-brasileiros em sua criação?

CRIOLO: Olha, eu venho de uma linhagem onde meu bisavô, antes do meu bisavô, ele foi escravo, meu outro bisavô pegou um tanto disso, o meu avô foi estivador do cais do porto em Fortaleza e o meu pai metalúrgico. Então, venho de uma ala, de uma família que nasce dessa diáspora. Então, a África se faz presente no nosso DNA, no nosso sangue e não só nessa construção genética, eu acredito que exista um DNA da alma, exista outras coisas que compõem a nossa consciência, né? Não consigo imaginar que nossa consciência vem apenas de uma unidade de carbono. Eu acredito que existam outras energias que fazem essa mágica sublime da construção, de que como esse cada ser

humano único, que não é só dessa matemática genética que a gente pode fazer uma conta, fazer uma planilha e apresentar isso, mas muito das vivências e das histórias que a sua consciência carrega desde que o mundo é mundo. Eu não sei qual foi o ponto inicial disso... Então, isso está muito presente em mim por essa ala magnífica e por eu ter uma mãe, uma mulher de muita fé. A minha mãe é uma mulher de muita fé, que respeita todas as religiões, tem carinho e afeto às pessoas de vários credos e ela nos ensinou que nós devemos nos conectar, se possível, com o coração das pessoas e essa fé que se manifesta de várias formas, pois cada um tem a sua cultura, cada um tem a sua vivência e o seu DNA de alma e a sua vivência nesse plano agora, nesse agora, nessa passagem desse agora, que também muito reflete algumas escolhas, alguns modos, alguns jeitos, que quando a gente vai ver, a gente fala que é aquele natural nosso, aquele sentimento mais íntimo e mais fluido. Então, ela (mãe) foi benzedeira por mais de dez anos, do bairro, e eu pude vivenciar muitas coisas, ver muita coisa, aprender muita coisa. Eu acredito que a gente é esse todo, nós somos esse bocado de tanto, esse bocado de tanto.

3) De que maneira as vivências de infância (Grajaú, Dona Vilani, Seu Cleon Gomes) aparecem em sua criação?

CRIOLO: Tem isso (referência à resposta anterior) e tem os seus primeiros anos de vida, né? Como que é isso? Quando você enquanto bebê, ou quando você abre os olhos, o que você vê? Que cheiro tem a casa? Que cheiro tem as pessoas? Que cheiro tem as coisas? Qual é o cheiro do amor? Qual o cheiro do medo? Então, isso tudo nos visita nos lugares mais frágeis da sociedade também, porque vem de um modo muito mais abrupto sem o preparo e todo ser humano, eu entendo que seja merecedor de não passar por algumas coisas, que a maioria das nossas crianças, nos lugares mais frágeis de nossa sociedade passam. Aí é onde eu fiz esse pensamento agora: “o cheiro do amor e o cheiro do medo, né?”. Então tudo isso fica marcado na tua vida, nessa passagem, nesse agora e eu acredito que você carrega isso no DNA da sua alma e aí como cada um reage a vida que se vive e a vida que se dá com tudo isso que visita. Então, eu acredito que essas marcas ficam e de alguma forma elas também florescem de modos diferentes na vida de cada pessoa, no modo como você vai tratar os seus, no modo como você enxerga o mundo, de que olho visita qual lado de tal situação, existem muitas faces e muitos olhares, de uma verdade que ainda está por se construir.

4) No Programa *Espelho*, do Lázaro Ramos (com Andréia Horta e Juliana Vicente), no “Canal Brasil”, você lançou a seguinte pergunta retórica para Lázaro: “Será que sensibilizar não seria um dos maiores atos políticos desse tempo?”. Quais são as formas que você emprega para sensibilizar o público com as suas composições?

CRIOLO: É uma coisa que a gente não percebe, não tem um botão automático: “agora eu vou fazer tal coisa, eu vou dizer tal coisa, às vezes a gente nem sabe.” A gente é tomado por uma emoção, por um desejo e esse desejo carrega uma intenção, por mais que irracional daquele dia, mas quando você tem uma intenção de uma construção de algo positivo ou não positivo, quando você tem a intenção de provocar encontro, de provocar um caminho para o entendimento da importância da sensibilização, então isso vai acontecendo de modo natural, de modo muito... Porque é da pessoa, é da pessoa e às vezes ela percebe, às vezes ela não percebe, às vezes ela sente que ali naquele momento é importante falar tal frase, que diga tal coisa, mas não sabe qual frase que é, mas sabe a importância de dividir um sentimento e, por vezes, numa conversa, num encontro saem essas outras frases que a gente não percebe, mas que a gente tá ali também, de alguma forma, ajudando a construir com essa ideia de sensibilização.

5) Quais respostas que a arte e, em especial, a sua produção pode trazer ao Brasil contemporâneo?

CRIOLO: Tem isso da sensibilização, do diálogo que uma criação pode provocar e do tipo de reflexão que isso pode propor, que mesmo sem ser intencional afetará alguém de diferentes formas, provocando uma reflexão também sobre a construção... Sobre o tipo de sociedade que queremos construir e se essa sociedade será feita por essas falácias inventadas ou por diálogos, pois existem números que provam um tanto de pessoas que são assassinadas todos os dias no país. Existe um número que apresenta um tanto de cidadãos e cidadãs que não são absorvidos pela malha de trabalho. Existe um número que apresenta um tanto de pessoas que estão em depressão profunda e que de uma certa forma já se sentem mortos em alma, em alegria, em força de vida, por conta de um reflexo de todos esses preconceitos condensados e apontados pra esse jovem e pra essa jovem e que não é contabilizado. Eles gostam de contabilizar as mortes matadas, para ainda dizer que somos nós mesmos: povo *versus* povo, a culpa é nossa, nós estamos nos digladiando e que eles são os detentores onipotentes da verdade triunfal. Então existe uma outra morte,

dessa carcaça que perambula pelo Brasil tomada por depressão e angústia, desse jovem e dessa jovem que não tem força de viver, não tem energia vital para ver o mundo lá fora, ver que tem um sol, ver que tem uma família, um pai, uma mãe que os ama, ou se tem problema na família, que existe solução, que tem um amigo, uma amiga que essa pessoa tem, aqui nessa Terra, um plano pra ela de que ela vai construir coisas extremamente positivas, porque não tá o número dessa morte lá do óbito, mas que essa pessoa representa todo esse substrato do que a sociedade tenta esconder com sua hipocrisia e com seus pensamentos extremamente conservadores e de pensamentos muito antigos do que é certo e o que é errado para o cidadão e a cidadã. Esses números são desesperadoramente alarmantes, pois o que temos de mais importante é a nossa criança, a nossa juventude. O jovem tem o poder de transformação total, global, talvez, por isso, esse ambiente total que é criado para fisgar o nosso jovem e depois deixar ele na depressão, existe um porquê, porque uma fala de um menino, de uma menina pode levantar um país, pode fazer com que as pessoas vão às ruas lutar pelos seus direitos, se esse garoto já não tá bem alimentado, se esse garoto já sofre todos os preconceitos desde o berço e depois se ele passa por todas essas etapas, ele sofre o preconceito de não ser absorvido no trabalho, de não ser valorizado na sua construção do pensar, pois muito mais vale a nota da prova do que o que ele vivencia com o encontro desse novo saber que está sendo partilhado. Então, são pequenas grandes coisas que no decorrer da vida vão tentando minar, vão tentando provocar essa queda de auto-estima nos nossos jovens, já por eles entenderem a força que o cada jovem tem. Por isso a sensibilização é importante, a arte é importante... O entendimento do jovem dessa realidade brutal vivida pode fazer com que ele dialogue e entenda a sua força no mundo.

6) Criolo, muito obrigado pela oportunidade dessa entrevista e pela sua atenção ao ouvir as perguntas e respondê-las.

CRIOLO: Eu agradeço. Muito obrigado por essa honra, por essa honra máxima, eu que agradeço! Luz pra gente e bons estudos! Que bom! Que bom! Tenho certeza que o seu estudo, a sua força de vontade pra seguir estudando em um país que tanto massacra, que não quer ver o jovem estudando... A prova tá aí, tudo gera um dinheiro ridiculamente mínimo para o investimento na educação, nas universidades públicas, nas intenções de processos de pesquisa científica e agora isso foi tomado assim de modo mais abrupto ainda. Então, com certeza, a sua força de vontade vai ser uma energia, uma centelha de

algo positivo pra outros corajosos, outro menino e menina de coragem que quer mudar o mundo e que vai mudar o mundo, porque esse jovem e essa jovem são a nossa redenção. Temos muito a aprender, temos que aprender a ter silêncio e ouvir o jovem, porque essa revolução de amor, essa revolução de rigor, né? Porque não é só amor, é necessário um rigor e uma disciplina para se construir as coisas, e o jovem, ele tem tudo isso. Então, a gente tem muito que aprender. Esse modo antigo já tá mais que provado e comprovado que nada mais é que uma coisa que o jovem já não aceita mais essa catequese, esse “só serei aceito se tiver com tal roupa, se fizer tal curso e falar de tal jeito”. Isso não cabe mais, nunca coube na verdade!