

**UNIVERSIDADE DO ESTADO DE MINAS GERAIS**

**Programa de Pós-Graduação em Artes**

**Laura Belisário de Almeida Camargo**

**BAIANASYSTEM: NAS VEIAS ABERTAS DA AMÉRICA LATINA**

**Belo Horizonte  
2021**

**Laura Belisário de Almeida Camargo**

**BAIANASYSTEM: NAS VEIAS ABERTAS DA AMÉRICA LATINA**

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais, como requisito parcial para obtenção do título de mestre

Área de concentração: Artes/Música

Linha de pesquisa: Dimensões teóricas e práticas da produção artística

Orientador (a): Rachel Cecília de Oliveira Costa  
Bolsista CAPES

**Belo Horizonte  
2021**

Laura Belisário de Almeida Camargo

BaianaSystem: Nas veias abertas da América Latina

Dissertação de mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em Artes da Universidade do Estado de Minas Gerais como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Artes.

Área de concentração: Artes e Música

Dissertação apresentada e aprovada em:

Banca examinadora:

---

Prof<sup>ª</sup> Dr<sup>ª</sup> Rachel Cecília de Oliveira Costa (UFMG) (orientadora)

---

Prof. Dr. Loque Arcanjo Junior (UEMG) (examinador interno)

---

Prof. Dr. Rafael Haddock-Lobo (UFRJ) (examinador externo)

## **AGRADECIMENTOS**

O processo de escrita é sempre um mergulho intenso em águas que revelam outras formas de entender o mundo. Por isso, primeiramente, gostaria de agradecer à Rachel Cecília de Oliveira, por aceitar mergulhar comigo e me trazer fôlego para a pesquisa. Agradeço também ao Julio Simões, companheiro especial de viagem por terras e mares desconhecidos, por acreditar nas minhas ideias. Agradeço à Mônica, minha mãe querida, por sempre apoiar e me incentivar. Ao Mário, meu pai, por ter me ensinado a ver o mundo com olhos de curiosidade. Aos amigos, por terem dividido poesia e força comigo. Agradeço aos membros da banca, Rafael Haddock-Lobo e Loque Arcanjo, pela leitura generosa e ao BaianaSystem, por proporcionarem tanta inspiração e esperança.

“Comendo com a boca, comendo com o olho”  
BaianaSystem

## RESUMO

Este trabalho consiste em uma análise do grupo BaianaSystem e sua performance, levando em conta seus modos de fazer e apresentação, em um elo específico com o público. Sua fonte criativa parte da mistura entre referências culturais indígenas e afrodiáspóricas, convocando dois conceitos que conduzem a pesquisa: a antropofagia e Exu. No primeiro momento do trabalho, é feita uma revisão do que a antropofagia significou como alegoria do pensamento cultural brasileiro, sendo retomada pelo movimento tropicalista, já com outras questões em jogo e, posteriormente, pelo grupo. Em um segundo momento, a aposta em compreender algumas das bases da cultura brasileira vindas de influências africanas e afrodiáspóricas leva a outros modos de compreensão sobre o corpo, assim como a dança e a música, elegendo Exu como uma das principais figuras que media tais influências na construção da identidade do grupo ao decorrer de sua produção até os dias atuais.

**Palavras-chave:** BaianaSystem – Antropofagia – Diáspora – Exu – Mistura.

## **ABSTRACT**

This work consists of an analysis of the group BaianaSystem and their performance, showcasing the know-how from making into presenting and considering especially its connection with the public. The group's creative source comes from cultural references that derive from the mixture of indigenous and afrodiasporic elements, bringing together two concepts that drive the research: antropophagy and Exu. In the first part of the work, a review is made of anthropology as an allegory of the Brazilian cultural thought, which was taken up by the tropicalist movement bearing a different set of goals, and was also absorbed later by the group. In a second moment, the choice of understanding some of the bases of Brazilian culture highlighting its African and afrodiasporic roots leads to other ways of understanding the body, as well as dance and music, as Exu becomes one of the main figures that mediate such influences in the construction of the group's identity throughout its production until nowadays.

**Keywords:** BaianaSystem – Antropophagy – Diaspora – Exu – Mixture.

## LISTA DE IMAGENS

Figura 1: Exposição “Oswald de Andrade, o culpado de tudo”, 2011. Museu da Língua Portuguesa, São Paulo.....	20
Figura 2: Capa do álbum Tropicália ou Panis et Circensis, 1968.....	31
Figura 3: Estrutura de roda durante o show do BaianaSystem .....	43
Figura 4: Navio Pirata em Salvador .....	45
Figura 5: Cena do clipe de “Invisível” (2017) BaianaSystem .....	46
Figura 6: Foto do clipe de “Capim Guiné”, de BaianaSystem .....	55
Figura 7 : “Exu” – desenho de Carybé para a Casa Jorge Amado em Salvador (BA).....	59
Figura 8: Capa do primeiro ato de OXEAXEEXU, intitulado “Navio Pirata”. Arte de Filipe Cartaxo a partir da obra “The new brasilian flag” de Raul Mourão .....	77

## VÍDEOS

Vídeo 1: Vídeo 1: “Nauliza” (2021) BaianaSystem feat. Makaveli & Jaymitta .....	78
Vídeo 2: Clipe “Reza Forte” (2021) BaianaSystem	



## SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO OU QUE TENHO EU COM ISSO? .....</b>	<b>10</b>
<b>ANTROPOFAGIA: MOVIMENTO SEM OBRA.....</b>	<b>13</b>
<b>TROPICÁLIA: LEITURA ANTROPÓFAGA DA CULTURA BRASILEIRA .....</b>	<b>28</b>
<b>O CORPO ANTROPÓFAGO DO BAIANASYSTEM .....</b>	<b>36</b>
<b>BRASIL, ILUMINAI VOSSOS TERREIROS! .....</b>	<b>55</b>
<b>O CORPO ENCANTADO DO BAIANASYSTEM – CONCLUSÃO .....</b>	<b>76</b>
<b>REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>86</b>

## **INTRODUÇÃO ou QUE TENHO EU COM ISSO?**

Interessam-me os brilhos nos olhares brincantes. Interessa-me o tanto de mundo presente no sorriso do menino, no canto da lavadeira, nas cores da folia. Aprendi a ver e viver poesia a quilômetros da Universidade, quando pensava, numa percepção um tanto elitista, que para se produzir arte era preciso a aprovação de instituições. Embora hoje eu escreva fazendo parte de um programa de pós-graduação, não deixo de dar os devidos cumprimentos ao universo pluriexistencial do que é chamado de cultura popular. Sua simples chegada a meu mundo o fez desabar em encanto, me fazendo compreender, com muita humildade, o meu lugar, as pessoas que me rodeiam, os modelos impostos à minha volta e todo o nosso preconceito, cuidadosamente reiterado através dos tempos. Sou grata aos encantados, aos caboclos, às marias, orixás, exus, inquices e voduns que permitiram pelo menos que eu soubesse de sua existência. Acredito na preciosidade desse presente e o guardo com muito carinho, respeitando e agradecendo às tantas existências e suas potências.

Optei por seguir uma linha de estudos a qual contemplasse a cultura negra e suas influências indígenas, a fim de desmistificar o imaginário fictício e um tanto distorcido que fui acostumada a crer – que somos frequentemente reacostumados a crer. Porém, entendendo o meu lugar e desejando fazer dessa uma oportunidade única de comunicação entremundos, vi o projeto BaianaSystem como um bom exemplo comunicador. De antemão, admiro seu trabalho, sua trajetória e sua maneira de conectar texturas, sentimentos, corpos, tempos e lugares. Refiro-me a eles como um veículo comunicador pois acredito que sua arte consiga contar um pouco sobre o Brasil, de uma maneira singular. Vindo de Salvador, o grupo tem as heranças afrodiáspóricas e indígenas contidas em sua sonoridade, e reverbera para outros campos de festa: a rua, o carnaval, a massa, a música, a dança. Suas apresentações envolvem todo o público numa grande performance conjunta, incorporando a riqueza e a tensão de ser quem se é na cidade, materializando a mistura que constantemente passa por negociação nos espaços.

Ao falar de um Brasil lido a partir de movimentações culturais, é preciso voltar no tempo. No tempo em que os modernistas pensaram estar contribuindo para uma visão mais acertada do país. Porém foi por meio de folclorizações e romantizações dos povos indígenas que se revelou uma leitura cultural um tanto míope e ainda importadora de modelos e técnicas europeizadas. Em um contexto em que o país passava pela necessidade de afirmar o que seria o brasileiro, de despertar um sentimento nacional e formar uma tradição genuína dentro da

academia, o Modernismo, aqui tardio, explorou algumas das contradições que são base da formação e da composição desta terra que, como diz Caetano Veloso, se deu como um nome sem país – sempre atravessado por negociações entre classes, consolidado a partir de uma lógica mercantilista e escravocrata. Atreladas ao desejo de consolidar uma democracia racial no país, as criações modernistas se apoiavam na busca de paisagens, corpos e contextos que compusessem o grande desafio de contar a história de um lugar feito de muitos outros lugares. Sabe-se que o Brasil como um projeto colonial anda dando certo, para o desencanto de tantos. A tentativa de atravessar tal estigma e fazê-lo ruir vez ou outra através da exaltação de uma vasta produção cultural se torna o desafio deste trabalho, em que se fez necessário reposicionar certezas nem tão acertadas sobre o próprio país.

Este trabalho pretende articular algumas das faces da plural produção artística brasileira, realizando uma revisão do que a antropofagia de Oswald de Andrade, em 1928, significou como referência primeira em busca de uma autenticidade brasileira, desvinculada dos movimentos anteriores tão refêns de noções europeias. A crítica necessária às limitações do movimento como tentativa frustrada de aproximação com o “popular” conduz a pesquisa a procurar referências outras que não as pertencentes ao eixo Rio-São Paulo, inclusive indígenas, que ajudem a reelaborar conceitos e a eleger outras perspectivas acerca da cultura brasileira. Feitas as devidas revisões, são apontados caminhos em que a produção cultural se desenvolve com a chegada da veiculação em massa, porém num contexto de repressão política. Ressurge a oportunidade de valorização das heranças de um pensamento antropófago, cujas elaborações se deparam com novos elementos, condições sociais e percursos, processados pelo movimento tropicalista. A aproximação da cultura popular se faz por outros caminhos, revelando uma Bahia criativamente pulsante. A mistura presente nestas movimentações anuncia terreno fértil para novas elaborações, dentre as quais o surgimento do BaianaSystem, já na atualidade. Ele trabalha com maestria as tantas influências herdadas do período da Tropicália. Sua maneira peculiar de performance atualiza noções antropófagas de produção cultural, valorizando ao mesmo tempo heranças afrodiaspóricas e indígenas, não sem reverenciar mestres da cultura popular, o carnaval, a devoração para além de Oswald e influências estrangeiras bastante específicas, através das quais valores das culturas periféricas reafirmam a potência tanto sonora, performática e conceitual do grupo.

O trabalho ainda explora a experiência de encruzilhada na construção cultural brasileira, uma vez que a sonoridade e a corporeidade são diretamente influenciadas pelas culturas negras e sua compreensão de mundo. A figura de Exu é convocada a participar desta grande roda, revelando aspectos fundamentais na trajetória do BaianaSystem. Senhor dos caminhos, do

corpo e dos cruzos, Exu convoca outras redes e teias de sentido que jogam com o grupo, ao compor um espaço-corpo que guia as experimentações musicais e performáticas. Sua boca coletiva se expressa na grande massa, habitando corpos e provocando encontros, mas também conduzindo a pesquisa musical e simbólica do BaianaSystem. Sendo assim, o bem comer é explorado a partir de duas principais matrizes: africana e indígena, com o objetivo de traduzir algumas das várias fontes de inspiração da banda, levando-a a ocupar um espaço de manifestação cultural no Brasil.

A célebre frase de Galeano, apropriada pelo grupo, convida à compreensão dos habitantes desta terra também enquanto sulamericanos, que compartilham de uma história marcada pela colonização e seus reflexos na atualidade, sendo alguns deles explorados neste trabalho. Assim, convida-se a ressignificar bases do pensamento cultural brasileiro ao propor, através das movimentações do grupo, outras formas de leitura e compreensão dos diversos povos brasileiros, latino-africanos e afro-latinos.

## ANTROPOFAGIA: MOVIMENTO SEM OBRA<sup>1</sup>

Era uma vez os modernistas. Em 1922, novamente disseram: terra à vista! No caso, se referiam à sua própria: o lugar que primeiro veio o nome, depois uma terra chamada Brasil. O modernismo brasileiro, ao contrário do que o senso comum estabeleceu dizendo se tratar de rupturas, trouxe para os grandes salões de arte não uma nova forma de pensar o próprio território, mas, novamente, produziu formas de expressão sobre o Brasil segundo os mesmos olhos. As inovações que ocorreram fizeram mais barulho em relação a um ambiente extremamente restrito de intelectuais e artistas, do que o imaginado grande empreendimento de abraçar o próprio povo. Por mais que houvesse representações de populações mestiças e suas práticas, é consenso nos estudos das artes entender o modernismo brasileiro como uma forma peculiar de utilização de técnicas europeizadas e temática local. Enquanto o velho continente vivia o período entre guerras e o chamado “retorno à ordem”, em que se organizavam as contribuições das vanguardas para a formação de um pensamento de fato moderno, no Brasil se tentou estabelecer um consenso das contribuições do que o próprio país tinha vivido até então. De resultado, nessa época, houve a tentativa de resgatar valores de origem europeia, indígena e negra, e ideais mais autênticos, porém reiterando estruturas de pensamento herdadas de fora para uma possível identificação comum.

A tendência no modernismo europeu dos fins do século XIX e do começo do século XX tinha como proposta conseguir traduzir de culturas diferentes a inspiração para superar a técnica ilusionista e representativa da tradição europeia.

O capitalismo europeu, em expansão desde o século XV, “descobriu” a arte “exótica” (negra, ameríndia, indiana etc.) e a confinou em seus gabinetes de curiosidades – seja como amostra da “superioridade” da “civilização”, seja como prova da barbárie de povos que mereciam ser tutelados e dominados. No século XIX, o novo imperialismo, em seu processo de continuidade da conquista e exploração do mundo (ou seja, do capitalismo), “redescobriu” o mundo “primitivo”. (ALAMBERT, 2013, p. 9).

Os modernistas, então, uma vez sendo parte da classe social beneficiada com o colonialismo, investem nas artes usando óticas “tribais”, “exóticas” para produção cultural, exaltando valores outros para contestar o que havia sido pensado e apreciado até então. Neste sentido, se fez também evidente como parte do pensamento moderno o começo de uma

---

<sup>1</sup> Alexandre Nodari em palestra promovida pelo grupo Experiências Descoloniais, em 2020.

familiarização com estudos da mente e do comportamento, em que se procurava explorar mistérios do inconsciente para desvendar “sentimentos primitivos”. Este contexto ajuda a entender a necessidade das indagações sobre origem, passado e herança, trazendo a impressão do Outro como parado no tempo, justificando arbitrariamente uma “necessidade” de domínio. Os relatos dos jesuítas na época da catequização no Brasil do século XVI demonstram esta lógica, na qual se arquiteta com maestria a justificativa de domínio dos colonizadores, responsabilizando os próprios povos “inconstantes”: “O maior obstáculo para as pessoas de todas estas nações é sua própria condição”<sup>2</sup>.

A suposta diferença entre as duas épocas e suas técnicas de exploração é que, no século XIX, a apropriação europeia da estética, dos valores e das práticas de outras culturas, consideradas atrasadas, serve de afronta aos valores tradicionais. O diferente passa a ser válido como proposta de quebra nas vanguardas. Porém a inocência de toda esta movimentação não foi considerada, tampouco questionada, justamente pelo fato de haver uma proposta de inversão, a qual, na verdade, acaba reforçando preconceitos e hierarquizações. Conclui-se, então, que o diferente só é incorporado na medida em que ele é interessante dentro da cultura predominante, levando a uma falsa inclusão. Por esta lógica é possível entender porque Picasso e outros modernistas se inspiraram nas colônias africanas em busca do “primitivo” para inovar suas técnicas.

Consequentemente, os modernistas brasileiros seguiram a mesma lógica, se vendo diante de uma infinidade de “primitivos”, não precisando procurá-los além-mar. Este modelo, ainda soava interessante para a classe que consumia arte, isto é, uma elite europeizada, pois reforçava a ideia de que ao mesmo tempo que ela detinha a alta cultura no país, vinda de fora, ela se empenhava em descobrir o Brasil.

Tratava-se, observo, de traduzir a pujança econômica da elite de então, que “ia e vinha todos os anos da Europa, em “arte moderna”, para servi-la – em outras palavras, ruptura com permissão da corte –, contradição que a Antropofagia tentaria, seis anos mais tarde, superar. (BOPP, 2008, p. 9)

Assim, se inventaram imagens em busca de uma identidade nacional a partir de uma estrutura herdada, e não construída, de pensamento: o Eu x Outro, sob uma ótica racial, agora dentro do próprio território. Essa dicotomia, pela complexidade que constitui o país e suas relações, teve como consequência problemas de ordem estrutural e marcas bem profundas na formação do brasileiro. É neste contexto que a noção de Outro é projetada na região Nordeste<sup>3</sup>

---

<sup>2</sup> Pe. Luís da Grã a Pe. Inácio de Loyola. Piratininga, 8 de junho de 1556, CPJB 11 : 320

<sup>3</sup> Ver mais em “A Invenção do Nordeste”, de Durval Muniz de Albuquerque Júnior

recém “inventado”, no “índio” considerado inconstante e selvagem e no negro que simbolizava o atraso, projetando na figura do mestiço o grande dilema no país. Em “Rediscutindo a mestiçagem no Brasil: Identidade nacional x Identidade negra”, Kabengele Munanga comenta a trajetória desta projeção em relação aos negros e não-brancos, a qual provoca a condição de ambivalência do “mestiço” na sociedade, uma vez que a discussão em torno de uma identidade condizente com uma unidade nacional rumou para uma perspectiva de branqueamento. Em um país em que a pluralidade racial e cultural é evidente, fruto de interações diversas, a solução pensada pela elite intelectual, que discutia a formação do povo brasileiro (Oliveira Viana, Gilberto Freyre, Sérgio Buarque de Holanda, Darcy Ribeiro, modernistas do pensamento social), cujas referências teóricas se baseavam em lógicas europeizadas, foi transformar o brasileiro em síntese das três “raças”, isto é, negros, indígenas e brancos. Esta solução dissolve a noção de raças estanques, que não se vê no quadro social brasileiro. Apesar disso, carrega pressupostos das teorias de degeneração racial, que conservam a lógica do branqueamento, em que quanto menos características negras o fenótipo do indivíduo apresentasse, melhor, menos “atraso”.

A “solução” da mestiçagem ampliou a divisão entre negros e mestiços, a partir da lógica da cor (quanto mais branco, melhor), minando a capacidade de mobilização social e política de uma ampla comunidade racializada, negra, indígena e mestiçada. No plano individual, tal solução contribuiu para a organização de estratégias de ascensão social baseadas no princípio do branqueamento. Assim, a integração efetiva de negros na sociedade nacional se deu pela desmobilização de sua negritude. Em troca, a elite intelectual e política concedeu alguma visibilidade e relevância para a cultura afrobrasileira, de modo que a integração do negro na sociedade brasileira fosse dada pela incorporação de sua cultura e não pela resolução de seus problemas sociais<sup>4</sup>. Observa-se, então, uma transição na forma de lidar com elementos culturais de resistência da negritude, que passaram de criminalizados para serem apropriados por estes pensadores como símbolos nacionais (como é o caso da capoeira e do samba) para conciliar a pluralidade cultural do país.

Este panorama abre espaço para o protagonismo da geração modernista na incorporação artística de elementos da cultura negra e indígena, abordando a questão pelos métodos antropológicos da época, a saber: o culturalismo, o funcionalismo e, posteriormente, o estruturalismo.

---

<sup>4</sup> Ver mais em “Carnaval: as cores da mudança”, de Antônio Risério.

Apesar da intenção de renovar as raízes do pensamento brasileiro com a Semana de Arte Moderna, em 1922, planejada por Paulo Prado, Oswald de Andrade, Menotti del Picchia, Plínio Salgado, Rubens Borba de Moraes, Guilherme de Almeida, Sérgio Milliet, Heitor Villa-Lobos, Tácito de Almeida, Brecheret e Di Cavalcanti, todos pertencentes à alta sociedade paulistana, tratou-se de um acontecimento um tanto quanto módico. Porém, entre aplausos, vaias e incompreensões do público diante de determinadas apresentações, a curiosidade, aos poucos, era ativada. Dado o alvoroço, pode-se dizer que a Semana é moderna em relação ao fato de que começou a gerar movimentações, contudo, não obteve muito resultado em relação a propostas de fato modernas, que só foram ter lugar no Salão Revolucionário de 1931.

É evidente que os artistas pretendiam proporcionar mais autonomia às letras e às artes no país, porém, não provocaram rupturas, mas praticaram uma espécie de atualização em relação a um cenário internacional. De forma bem simplista e ingênua, artistas como Mário de Andrade saíram pelo Brasil em busca daquilo que nomearam de folclore, a fim de incrementar suas criações e romper com a tradição acadêmica, exatamente como mencionado anteriormente, ou seja, reproduziram uma atitude de exotização no próprio território, seguindo como colônia. Mário de Andrade promoveu “missões folclóricas” em direção ao interior do país, recolhendo e inventariando elementos de cultura popular que o ajudassem a compreender melhor o Brasil, as questões relativas ao “preconceito de cor” e à maneira pela qual esta “superstição”, nas palavras do intelectual, sustentavam tal cenário.

Neste contexto, Oswald de Andrade, após a Semana, rompeu com o grupo que se transformou na geração modernista e seguiu com outras interlocuções para pensar um quase “anti-modernismo” pelo potencial descolonial de suas propostas seguintes, em que reitera a ideia de que não haveria tradição de fato brasileira nas artes, uma vez que nunca deixaram de ser colônia. Com a Poesia Pau-Brasil e, posteriormente, a Antropofagia, propôs então que seria melhor assumir o instinto de cópia característico do colonialismo, porém à brasileira.

Produzida por Tarsila do Amaral, Oswald de Andrade e Raul Bopp em 1928, a Antropofagia simbolizou a estreia da construção de um pensamento cultural a partir do próprio Brasil. Enquanto movimento artístico-literário em torno do conceito estabelecido por Oswald, a antropofagia empenhou uma nova narrativa nas artes: o “retorno ao Brasil”. A ideia é que partir de então, o povo brasileiro comece a protagonizar as criações, tendo suas raízes indígenas e negras valorizadas, e a ideia romântica do bom selvagem questionada, uma vez que seu imaginário heroico fora engendrado numa moralidade segundo a importação de impressões europeias acerca desse Novo Mundo. Contudo, tal proposta também não se dissocia de uma construção de estereótipos, uma vez que se apoia na descrição caricatural de outros povos que



não os do eixo Rio-São Paulo. A redescoberta do Brasil acabou reforçando as hierarquias entre “cultura erudita” e “cultura popular”.

Apesar do caráter ambivalente, a ideia da antropofagia é muito útil enquanto estrutura não somente para pensar o Brasil, mas sobretudo as culturas colonizadas, na medida em que propõe uma mudança de postura interna ao desejar autenticidade na produção cultural. O Manifesto Antropófago recorre ao imaginário das práticas Tupinambá, trazendo à tona a devoração do Outro como parte intrínseca da nossa maneira de produzir pensamento, parte integral do conceito de antropofagia: “Só me interessa o que não é meu” (MANIFESTO ANTROPÓFAGO, 1928, p.2), isto é, aproximar-se do outro como meio de modificar-se a si mesmo sintetiza a devoração de outras práticas apropriadas pelos antropófagos.

É um novo paradigma o pensamento antropofágico: sua forma de atuação é não só devoração de técnicas e informações estrangeiras, mas, sobretudo, a redescoberta das concepções ameríndias, ancestrais e modernas, nacionais, americanas. (AZEVEDO, 2016, p. 74).

Influenciado por Nietzsche, Oswald recorre ao pensamento de que o *logos* seria uma espécie degenerada do gênero *phagos* (VIVEIROS DE CASTRO, 2016, p. 14), logo a única lei do cosmos seria a devoração universal. Entre os povos Tupinambá, a praticada da antropofagia como cerimônia de devoração do inimigo “sagrado”, capturado em batalha, em um terreiro opera segundo a lógica da vingança, a qual, segundo Viveiros de Castro, seria o elo principal de temporalidade e sociabilidade tupi. Indica, ainda, o próprio inimigo entendido em uma dinâmica de cumplicidade, pois nele está a chave de memória e identificação do grupo que o devora, pois no passado tal inimigo devorara algum de seus familiares. Ele representa um “não-Eu que serve para definir-me como um Eu” (VIVEIROS DE CASTRO, 2016, p. 14). Assim, o transformar-se passa pela reformulação de si em direção a um “eu Outro”, ou seja, pelo ver o outro em si, pela incorporação da diferença. A vingança canibal tupinambá era um

[P]rocesso de transmutação de perspectivas, onde o devorador assume o ponto de vista do devorado. E o devorado, o do devorador: onde o -eu- se determina como -outro- pelo ato mesmo de incorporar este outro, que por sua vez se torna um -eu- (...) O canibalismo (...) implicaria assim um movimento fundamental de assunção do ponto de vista do inimigo. (VIVEIROS DE CASTRO, 2002, p. 237).

Segundo Eduardo Viveiros de Castro e Manuela Carneiro da Cunha, a vingança é, para os Tupinambás, a garantia da memória social ao articular os mortos do passado com os mortos do futuro por meio dos vivos em batalha. Os Tupinambá mantinham a tradição do

esfacelamento do crânio dos “contrários” como símbolo de forma plena de morte para posterior consumo da carne inimiga em comunhão. Muito se falou na literatura sobre o assunto das investidas dos colonizadores em estimular as guerras entre povos para comprar inimigos capturados. Porém, matar sem comer perdia o sentido, pois a vingança não era realizada sem o consumo da carne em festim. A antropofagia, então, torna-a completa, na medida em que o inimigo é o guardião da memória dos mortos que comeu e torna-se indispensável para a continuidade do grupo. Assim, através da vingança se produz a temporalidade e a sociabilidade dos povos, sendo ela entendida como instituição por excelência. Além disso, conferia honra para a comunidade, na medida em que indica um importante ritual de passagem para a vida adulta dos meninos que se tornam homens após o primeiro crânio quebrado, a primeira vingança, o primeiro acesso à mulher fértil, a primeira paternidade e o primeiro novo nome adquirido pelo inimigo morto. Há uma quebra de estrutura pautada em “nós x eles” em detrimento de uma relação de cumplicidade, pois um grupo depende da assimilação do outro para sua própria afirmação. Isto propõe uma reviravolta na lógica ocidental que define o outro pelo que não se é em direção ao ato de reconhecer no outro a própria definição. Por fim, a vingança não existiria porque um parente tenha sido capturado e morto. É evidente uma produção de futuro, na medida em que se morre para que continue havendo vingança, para haver sentido entre o que foi e o que será. Os autores concluem que “abandonar a vingança é romper com o passado; mas é também e sobretudo não ter mais futuro” (VIVEIROS DE CASTRO; CARNEIRO DA CUNHA, 1985, p. 201).

No entanto, a proposta do movimento antrópofago de devoração crítica da realidade por meio da redescoberta de influências pejorativamente chamadas de primitivas em busca de uma pureza essencialmente brasileira, resultou em uma criação outra que não contempla os tantos mundos indígenas e reforça preconceitos, ao contrário do que se costuma dizer sobre a antropofagia e seu aspecto inocente, bem-humorado, bem-intencionado. Segundo Eduardo Viveiros de Castro, a verdadeira questão seria “*Tupi or to be*”, posto que o *tupi* “cancela e inverte o *to be*, a antropofagia é uma contra-ontologia” (VIVEIROS DE CASTRO, 2016, p.6). Na verdade, lida assim, a questão oswaldiana, o ser vem depois, não sendo o primeiro termo. E a ordem dos fatores altera a questão:

“*Tupi ou ser*” implica tomar a relação entre o ser e o devir (ou entre o ser e o modo de ser, ou entre o ser e o não ser) não pela lógica substancialista do ser, como uma diferença substancial, mas segundo a lógica do devir (ou da “não lógica do terceiro incluído, onde uma coisa pode deixar de ser igual a si mesma para incorporar o outro, a diferença”, para usar as palavras de Haroldo de

Campos, como uma diferença modal de modos: o *ser* passa a ser ele mesmo um modo, um devir, apenas o “momento estável” deste. (NODARI, AMARAL, 2018, p. 2469).

É importante observar a preferência contida no Manifesto por tupis e não tapuias, ainda que Oswald não tenha usado muito a palavra tupi além da famosa pergunta. Isso se deu pelo entendimento histórico paulista de “seus antepassados”, os quais foram acoplados no binômio *tupi/tapuias* pela colonização, fruto de uma estigmatização do povo tapuia como mais bárbaros e de feições fortes. Tal separação ilustra a divisão praticada dentro do território brasileiro, a divisão clássica entre o “bom selvagem” (os *Tupi*), cuja aceitação da catequese e honra os distinguiu do “mau selvagem” (os *Tapuia*), oposição que, além de ideológica, informava um projeto de unificação de identidade nacional, separando também os “assimilados” daqueles “resistentes à civilização”.

É preciso reconhecer no Brasil uma “máquina colonial de superexploração que duramente busca transformar-se em uma nação” (ALAMBERT, 2013, p. 9), na perspectiva de compreender o que também constitui este nome e o sentencia já em seu nascimento: um encontro de interesses que definiu tudo que aqui vive, povos, carne, espírito, animais, rios, minerais, plantas etc. como projetados para servir, como começo e destino. E isto se reflete nas artes como tradução de visão fantasiosa sobre contextos tropicais, fazendo do “primitivo” como sinônimo de atraso, mas também sua vantagem forjada.

Em sua elaboração do conceito de antropofagia, Oswald de Andrade sugere que se abrace o canibal atribuído aos brasileiros e latino-americanos, ironizando a imagem<sup>5</sup> produzida pelo colonizador, para ilustrar a absorção violenta do que vem de fora. Sempre foi consenso afirmar o brasileiro e sua vida como cópia, e a construção do antropófago de Oswald é importante na desvinculação desta ideia, quando tenta elaborar originalidade onde sempre se copiou de outros lugares.

---

<sup>5</sup> Este tipo de imagem incorpora a ideia estereotipada de “canibal”, isto é, povos selvagens, de feição monstruosa, que habitam lugares paradisíacos, amplamente difundida na Europa através dos relatos de viagem, cujas ilustrações eram feitas por gravadores que não observavam os povos e se baseavam em estereótipos outros de “selvagens”, acrescentando outras narrativas visuais aos ameríndios e suas práticas. Ver mais em: Belluzzo, Ana Maria de Moraes. O Brasil dos Viajantes. São Paulo: Metalivros; Salvador: Odebrecht, 1994. Volume I: "Imaginário do Novo Mundo".



Figura 1: Exposição “Oswald de Andrade, o culpado de tudo”, 2011. Museu da Língua Portuguesa, São Paulo.

Assim se costuma fazer, os brasileiros, em relação às ideias estrangeiras: o seu jeito de lidar com o mundo passaria sempre por um exercício de se aproximar do diferente para produzir-se a si mesmo – mistura. Isto aparece de maneira transgressora nos escritos de Oswald, negando qualquer hierarquia entre tempos históricos, personagens ou acontecimentos em detrimento de uma reinvenção cultural. Segundo o poeta, tudo está em movimento: as narrativas, tempos históricos, personagens, podendo ser recriados, reinventados – foram formados nesse movimento também os brasileiros, habitantes de uma América jovem. A sobreposição de elementos antigos sob novos aponta a imagem do palimpsesto, em que a possibilidade interdisciplinar de coexistência plural dissolve uma hierarquização temporal: “antigo” e “novo” coexistem e se contaminam – estado selvagem<sup>6</sup>, assim como “o que foi pode vir a ser”, porém, refeito. Desta forma, a leitura da antropofagia a partir de Oswald nos permite pensá-la enquanto forma de relação e estruturação do discurso da produção de cultura no Brasil: presencia-se, paulatinamente, a partir da Semana de 22, uma tomada de consciência crítica em relação ao espelhamento diante da intelectualidade europeia, através da deglutição da técnica

<sup>6</sup> É necessário fazer uma ressalva em relação a este termo. O que fora por muito tempo descrito como selvagem, isto é, incontornável, incontornável e não-civilizado, sofre uma inversão de significado. Assim, a hierarquia civilizado/selvagem é posta de ponta cabeça e o selvagem vira vantagem e não mais defeito.

estrangeira, somada a tal retomada ancestral, para a reinvenção cultural do país em nome de uma alteridade vislumbrada.

Oswald imagina a dimensão viva do Manifesto Antropófago como a figura do indígena antropófago, literalmente manifesto, o que ele chamaria de autêntico “homem livre”, descabralizado, cujo corpo se materializa no decorrer da leitura do Manifesto. O chamado “bárbaro tecnizado”, ideal ao qual Oswald não pretendeu “voltar”, mas “ir em direção a”, simboliza o imaginário genuíno de ameríndio, despido, literalmente e figurativamente em relação aos ideais e tendências europeias. Mais que isso, ele traz consigo impulsos, sentimentos e comportamentos pré-lógicos e pós-lógicos, em que a orientação não segue o viés do colonizador, mas sim, de uma terra com leis próprias, onde já habitava a superação de todos os valores civilizatórios europeus. A criação de Oswald tem repensadas as estruturas ocidentais nos modos indígenas fantasiados por ele: da justiça à ciência, do comunismo à linguagem surrealista. No matriarcado pré-cabralino e oswaldiano, já teria sido praticada a totemização do tabu<sup>7</sup> e toda a devoração da metafísica presente na cultura messiânica. No entanto, “fertilizando a invenção do seu tempo sincrônico e iluminando o anúncio do futuro presente”, o bárbaro é reconstruído tecnizado, tirando-o do passado e direcionando-o ao futuro que o próprio Oswald acreditava, influenciado pelo futurismo europeu. Devorador de toda a *techné* importada, este “índio” ilusório a devolve transformada, deglutida e incorporada, num ato tão violento quanto o processo ao qual ele fora submetido.

Oswald pretendia fazer saltar aos olhos de quem quer que fosse uma verdadeira revolução epistêmica, em que fosse possível a resignificação e transformação das bases tidas como referências de produção de cultura, ciência e civilidade. Como disse Viveiros de Castro algumas vezes, “Oswald de Andrade, Guimarães Rosa e Clarice Lispector, depois de Machado de Assis, são os verdadeiros autores de uma reflexão filosófica propriamente brasileira, os inventores de uma linguagem estética, metafísica e política original” (VIVEIROS DE CASTRO, 2016, p. 11). Porém, uma leitura crítica nos faz questionar em que nível pode-se conceber uma transformação prática a partir de alguns de seus escritos, os quais deixam lacunas em relação à realidade do resto do Brasil, pois sabe-se que o poeta pertencia a uma elite cultural bastante restrita. A própria ideia do bárbaro tecnizado, por exemplo, apesar de ter escandalizado a classe burguesa de início, se encarada sob uma mirada menos elitista, se mostra como uma

---

<sup>7</sup> Em 1913, Sigmund Freud lança *Totem e Tabu*, trabalhando uma leitura psicanalítica da antropologia, a partir da observação da ambivalência entre proibições e pactos, propondo um mito civilizatório baseado na ideia de castração simbólica como hipótese explicativa das sociedades. Neste sentido, apesar de observar a ambivalência ritualizada entre interdições (tabu) e aquilo que é digno de respeito (totem), assinala sua garantia da existência dos contratos sociais.

inocente leitura de um ideal brasileiro. A herança europeia na construção do “bárbaro” ecoa muito mais nesta combinação, do que uma possível superação desta construção. De fato, a técnica absorvida, presente no termo, sinalizaria esta superação, mas por vias ainda europeias. Abraça-se o bárbaro (o Outro que somos nós), porém condenando epistemologicamente o ideal tão estimado de Oswald, mostrando sua construção não tão eficiente. Isto porque, se é bárbaro, tem seu aspecto irracional assumido. Mas não é o próprio Oswald que em sua Utopia Antropofágica tanto argumenta o comportamento antropófago como suprarracional? Cairia, então, numa simples inversão, ou sobreposição de modelos?

Ao pensar o bárbaro de forma positiva – ou inocente – Oswald de Andrade imagina, utopicamente, o brasileiro que retoma suas origens. Porém, não se trataria de um retorno às comunidades tradicionais, mas sim ao modo como lidamos com suas reinvenções hoje, no nosso mundo. Talvez fosse o caso de ler a *técnica*, pensada pelo poeta, não em direção à fé na tecnologia, sintoma de seu tempo, trazida da Europa. Mas pelo entrecruzo de outros saberes, outras técnicas, no sentido da mistura à qual o Brasil está sujeito e reverbera criativamente. Nesse sentido, valorizam-se as trocas e contaminações (no melhor sentido da palavra) culturais, que reinventam a memória ancestral e ressignificam a experiência, como o próprio carnaval, o cortejo do maracatu etc. Este processo não aponta para uma condensação do brasileiro, nem de uma única cultura: ao contrário de Mário de Andrade, que defendia uma ideia universal de brasileiro, não era interesse de Oswald, que, no intuito de dizer “Não somos, nem queremos ser brasileiros” (ANDRADE, 1990, p. 44),

Preferiu, anarquicamente, ao invés de buscar uma ‘síntese do brasileiro’, investir nas suas contradições. O autor antropófago não escorregou na proposta do ‘essencialismo’, que quer definir restritivamente o que é ‘ser brasileiro’, como se essa definição fosse possível – ou necessária. (AZEVEDO, 2016, p 216).

De fato, a história do Brasil se mostra a partir de muitas contradições, tanto da maneira pela qual se produz um imaginário brasileiro, desde os relatos de viagem dos que se aventuraram por estas terras desde 1500, quanto da tentativa dos próprios brasileiros de entenderem seu lugar. Por parte dos modernistas, houve grande investida nas criações poético-artísticas para tornar esta compreensão mais possível. A poesia “pau-brasil” apostou num modelo desconjuntado de país, fruto do Brasil-Colônia e do Brasil burguês (SCHWARZ, 1987, p. 12) para servir de alegoria. Por mais que haja um desejo de “tomar a palavra” e descolonizar a literatura e as artes, a tentativa foi feita segundo moldes elitizados que veem os “atrasos” do país com certo tom de piada.

Já com Oswald o tema, comumente associado a atraso e desgraça nacionais, adquire uma surpreendente feição otimista, até eufórica: o Brasil pré-burguês, quase virgem de puritanismo e cálculo econômico, assimila de forma sábia e poética as vantagens do progresso, prefigurando a humanidade pós-burguesa, desrecalcada e fraterna. (SCHWARZ, 1987, p. 13).

Roberto Schwarz, neste trecho, comenta a sacada da antropofagia, que usa projeções futurísticas para integrar os elementos de passado presentes na sociedade, os transformando em diferenciais de ser brasileiro, uma possível atualização do pitoresco. Oswald descobre o “ovo de Colombo” ao brincar com a possível graça do Brasil ser atrasado, expondo o possível proveito disso: o humor, uma afetividade, uma inocência em encarar o progresso limitado, como se pode concluir em “A carroça, o bonde e o poeta modernista”, de 1987. Oswald transforma o problema cotidiano, reflexo deste atraso, em solução para ele mesmo, aproximando os mundos, tempos e classes sociais contrastantes na rua, na praça, onde o público se forma. O conflito vira achado no dia a dia do olhar poético-vanguardista, o que de fato fora entoado no Manifesto quando se propõe a totemização do tabu. “Arcaísmo” e “progresso” viram coexistentes pela falta generalizada. Daí a noção do “nacional por subtração”<sup>8</sup> dar certo, pois o atraso se conclui nem tão atrasado assim, dado a presença de um primitivismo que ronda as classes sociais, que justifica certa informalidade com a qual o poeta trabalha em busca de uma exportação subversiva de arte – a poesia estaria num país não-oficial: “Trata-se nada menos que de conquistar a reciprocidade entre a experiência local e a cultura dos países centrais, como indica a exigência de uma poesia capaz de ser exportada, contra a rotina unilateral da importação”. (SCHWARZ, 1987, p. 27).

A chamada “descida antropofágica” pretendia profanar costumes e hierarquias no Brasil, com a inserção de práticas, imagens e visões na produção nacional extraídas dos ameríndios, principalmente dos de origem Tupi, que habitavam grande parte da costa brasileira durante o processo de invasão europeia, desejando subverter a ordem ao trazer uma inversão de valores que sempre ditaram o ideal de sociedade. Mas, dada a maneira pela qual este “resgate” foi feito, pode-se observar tal “descida” como apenas uma intenção que permaneceu na superfície, sem mergulhar de fato. Sem destrinchar o Brasil construído sobre povos aniquilados, injustiçados e constantemente apagados. A estrutura de pensamento não passaria de um reajuste, primeiramente, pela ilusão de uma descoberta, uma vez que a própria ideia de desvelar algo profundo implica em uma hierarquização, além de trazer consigo a sentença de um mundo à parte, congelado no tempo e atrasado, segundo a perspectiva moderna de evolução social. Na

---

<sup>8</sup> Ver “Nacional por subtração”, de Roberto Schwarz. In: *Que horas são?*, 1987.

verdade, trata-se de construções e cosmovisões outras que apenas ainda não foram naturalizadas. Em segundo lugar, no que diz respeito à pretensa afirmação de identidade brasileira, surgem problemas determinantes que expõem os inúmeros dilemas que acompanham esta terra desde que quiseram vesti-la de Brasil. Para falar de identidade brasileira, é preciso falar de fronteira. Dos que ficam de um lado e do outro dessa linha de giz traçada no chão, de forma completamente aleatória para os povos nativos. (MAKUNAIMÃ, 2019, p. 64)

Sabe-se que a descida antropofágica foi um empreendimento para desvelar esse brasileiro não-oficial, que conseqüentemente alçou voo a um modelo idílico/mitológico de origem em contrapartida à mistura que sempre se fez presente na rua, na calçada, no dia a dia informal, onde há a possibilidade do encontro e da mistura. Sabe-se também que o movimento antropófago, além de contar com publicações periódicas da *Revista de Antropofagia*, onde se publicavam as produções dos artistas, contaria também com um congresso em Vitória, que acabou não acontecendo. Raul Bopp, posteriormente, comenta a debandada geral em seu livro “Vida e morte da Antropofagia”:

Os que iniciaram o movimento preocuparam-se em chamar a atenção para um Brasil diferente, num privilégio de descobrir coisas. Fixar meridianos para um novo *Diálogo das Grandezas*. Roça de homens [e mulheres] que se orgulhavam de engolir o seu semelhante! (Qualquer coisa de honroso para nossa pré-história). A arca antropofágica encalhou em São Paulo, com esse material a bordo. Urubu foi ver se as águas já tinham baixado. Não voltou mais. Imprevistos na descida. Os planos de reação e renovação ficaram num deixa-estar ou acomodaram-se em variantes cosmopolitas. A experiência brasileira do grupo perdeu seu significado inicial. (BOPP, 2008, p. 101)

Ainda no livro, Bopp aponta a iniciativa dos antropófagos de fazer uma “Bibliotequinha Antropofágica”, reunindo todas as obras que deram origem ao movimento. *Macunaíma*, de Mário de Andrade, fora incorporada ao inventário, *Cobra Norato* de Raul Bopp, *Sambaqui* ou restos de cozinha, constituído do “Manifesto” de Oswald de Andrade, “Moquéns” e “Pontas de flecha” de Oswald Costa; seleção de artigos publicados na *Revista de Antropofagia* (primeira dentição) e na página semanal do *Diário de São Paulo* (Eneida, Pedro Nava, Aníbal Machado, Jaime Adour da Câmara, Luís da Câmara Cascudo, Geraldo Ferraz, Nelson Tabajara, Clovis de Gusmão, Murilo Mendes, Joaquim Inojosa). Mesmo escrevendo tantos anos depois (os textos reunidos nesta edição foram publicados esparsamente entre 1965 e 1966, em jornais ou livros de tiragem reduzida), o autor não menciona nenhuma obra fruto da movimentação de 1928, o que leva à curiosa conclusão de que a Antropofagia teria sido um movimento sem obra.

Nos anos seguintes, após a falência financeira em decorrência do *crack* da Bolsa de Nova Iorque em 1929, Oswald se direciona fortemente para a militância política marxista



reconhecendo no prefácio de *Serafim Ponte Grande* sua experiência vanguardista como fruto de uma inquietude mal compreendida, que ignorava a origem social e o fundo político dos seus anseios. Em tais condições, a bandeira rebelde, nem preta nem vermelha, do primitivismo nativo por ele sustentada a doses de sarcasmo, fora como uma doença infantil – o “sarampão antropofágico” –, que atingira indistintamente aqueles que não tinham recebido a vacina marxista (NUNES, 1990, p.7). Ao romper com a orientação marxista em 1945, o poeta volta à Antropofagia, desta vez encarando-a como principal alicerce de uma construção mais rigorosamente filosófica: elabora, então *A Crise da Filosofia Messiânica* (1950) e textos seguintes, como *A Marcha das Utopias* (1953), dividida em artigos publicados n’O Estado de São Paulo.

Com *A Crise da Filosofia Messiânica*, a concepção oswaldiana de antropofagia é atravessada pela reflexão feita por Nietzsche acerca da tragédia e sua interpretação da existência humana. O pensador recorre ao “dionisíaco” para então projetar o sentido de “vontade de potência”, em que o orgiástico se faz presente ao afirmar a escolha pela vida mediante a ritos de sacrifício, ligadas às matrizes primordiais das relações religiosas entre o ser humano e o universo (NUNES, 1979, p. 66). Este estado permite que se devore o trágico e se transforme o tabu em totem. O trágico presente na *weltanschauung* antropofágica de Oswald se dá no elogio do “sentimento órfico” que leva a um instinto lúdico de vivência, identificado em culturas consideradas primitivas. Este sentimento expressa uma ligação com o sagrado na medida em que é praticada uma espiritualidade sem a moral cristã e, portanto, ligado a uma ludicidade legítima, levando-o a concluir tal instinto como reservado, no caso do civilizado, às mais secretas experiências íntimas. O chamado “instinto caraíba” presente em seus escritos está ligado a esta ludicidade, quando tem a dimensão de reinvenção da vida diante às dificuldades da normatividade, catequese e “roupa”.

Há uma crítica ao socratismo intelectualista de Nietzsche, que se relaciona à ode ao instinto lúdico com o qual Oswald trabalha, produzindo desfiles de referências que reafirmam a devoração crítica da moral enlatada e radicaliza a crítica do filósofo:

A moral socrática, apesar de seu tom de conquista social, levado avante por Platão e expresso na ética aristotélica (A humanidade tende a bem geral) – apesar desse tom social – a moral socrática era a oposição individualista ao ciclo dionisíaco que a precedera. Isso não foi totalmente visto por Nietzsche. (ANDRADE, 1953, p. 26).

Oswald defende a tese de que esta moral socrática acabou produzindo uma juventude gidiana (referência a André Gide), um tanto quanto imobilizada intelectualmente, a qual se opõe

ao entusiasmo dos impulsos orgiásticos do dionisismo grego em direção a um espírito de servidão. Oswald o relaciona com uma conveniência às bases do patriarcado, em que o boneco humano civilizado (ANDRADE, 1953, p. 93) será feito de escravo na sociedade do relógio.

Neste sentido, pode-se pensar a proposta da Antropofagia como um veículo de transvalorização que impulsiona o dionisismo através da devoração crítica nas artes, exigindo uma nova relação com o outro. E a referência seria o “índio” que, de acordo com o poeta, teria preservado em si o orgiástico e sua capacidade de dizer sim à vida com ludicidade, aventura e festa, novamente totemizando o tabu (da ordem das mais íntimas e secretas experiências), para fazer a vida valer a pena contra a morte (associada ao controle, à catequese, à imutabilidade do pensamento – vide o *logos* como sintoma) que geraria o boneco humano civilizado.

Para Oswald, outro tabu que precisaria ser transformado em totem seria o ócio. Em sua leitura, este valor expressaria a cultura trágica pré-socrática, bem como as culturas consideradas primitivas da América e da África. Em *A Marcha das Utopias*, defende a ideia de que o ócio fora tido por todas as religiões como dom supremo, exclusivo ao sacerdócio, cuja moral se baseia justamente na lógica da servidão e do escravo<sup>9</sup>, transformando-o em tabu.

Como valor que ultrapassa fronteiras e oceanos, presente em tais culturas, estaria aquilo que a civilização cristã primeiro tornou um gozo exclusivo dos que se dedicavam ao sagrado (culto ao totem) e impróprio (tabu) para os demais: o ócio que seria apropriado apenas ao sacerdócio. (MELLO, 2007, p. 65).

Em *A crise da filosofia messiânica* acrescenta o ócio lúdico como tabu a ser transformado em totem. Desta vez, trata-se de sua negação pela ascensão da classe burguesa, tendo como característica o negócio. Assim, sacerdócio é ócio sagrado, como já dissemos. Negócio é negação do ócio (ANDRADE, 1953, p. 160). Portanto, o ócio e seu caráter lúdico são exaltados por Oswald, que, além de se apropriar do indígena como referência, utiliza uma forma lúdica de estruturar seu discurso: desfilando personagens, fazendo-os brincar transpondo tempo e espaço. No fim das contas, a conquista do ócio traria o desenvolvimento de uma cultura órfica-dionisiaca que valoriza os impulsos orgiásticos do instinto lúdico humano (MELLO, 2007, p. 67).

Também muito influenciado pelo futurismo, Oswald de Andrade acreditava que o meio pelo qual a sociedade em pleno começo do século XX poderia se despertar para o ócio criativo (já uma transformação do ócio negado para negócio) seria através do desenvolvimento

---

<sup>9</sup> “A história do sacerdócio caracteriza-se como fonte do que Friedrich Nietzsche havia de chamar a Moral dos Escravos” (ANDRADE, 1950, p. 82).

tecnológico, e que a máquina seria responsável por uma melhor distribuição de renda e mais digna divisão do trabalho. Um mundo supertecnizado traria, nas palavras de Oswald, a preguiça inata, mãe da fantasia e do amor (ANDRADE, 1953, p.83), além da própria restituição das pessoas com ludicidade. E ela traria a graça de se viver a vida com Amor, sem preocupações com a Morte (associada à catequese e à imutabilidade do pensamento).

Faz parte da filosofia trágica de Oswald, ademais, a devoração no seguinte sentido: como visão de mundo, para além da face canibal, em que há a perspectiva primitiva de incorporação de qualidades espirituais (MELLO, 2007, p. 68), isto é, assimilação subversiva de energia vital que não é própria de si pela via do desejo/vingança.

O chamado espírito antropofágico de Oswald “recusa-se a conceber o espírito em corpo” e seu pensamento se põe como devoração e, por que não, travessia, ao afirmar a tragicidade da existência humana em relação ao “abismo órfico” no qual o ser humano se veria flutuando em toda sua existência, na medida em que desfruta do ócio criativamente: “O homem flutua e flutuará sempre enquanto for homem, nas dobras da dúvida, no mistério da fé e no imperativo da descrença, no abismo órfico que o acompanha do berço ao túmulo”. (ANDRADE, 1972, p. 209).

Segundo Ivan de Maia Mello, o pensamento antropófago de Oswald:

Afirma a vida em seu devir, enquanto devoração, com suas tensões, incertezas, ambiguidades, ou seja, aceita o caráter trágico da vida e busca celebrá-la por meio dos impulsos orgiásticos que a tornam uma experiência lúdica de incorporação – na frase do Manifesto: “Só me interessa o que não é meu” – apropriação e potencialização das possibilidades criativas de aventurar-se na renovação contínua da existência. (MELLO, 2007, p. 70).

Esta seria, então, a existência palpável da vida, enquanto proposta de um *pathos* trágico e orgiástico, em que a potência lúdica se mostra na medida em que se incorporam os impulsos vitais. Com “a alegria é a prova dos nove”<sup>10</sup> entende-se então a insistência em apostar-se na tragicidade da vida com apreço.

---

<sup>10</sup> Manifesto Antropófago, 1928, p. 11

## TROPICÁLIA: LEITURA ANTROPÓFAGA DA CULTURA BRASILEIRA

O conceito de antropofagia foi retomado por um grupo de artistas em 1968, através do que ficou conhecido como movimento tropicalista. Dada a tônica pela canção “Tropicália”, de Caetano Veloso, em 1967, cujo nome fora herdado de obra homônima de Hélio Oiticica, exposta na mostra Nova Objetividade Brasileira (1967), o movimento se deu sob várias roupagens na produção cultural brasileira, isto é, na canção popular, nas artes plásticas, no cinema, na moda, no teatro, na poesia etc. As dimensões de devoração do outro começaram a ser repensadas, na medida em que surgia uma necessidade de retomar um olhar oswaldiano sobre o que fora feito até então no Brasil. No território da música, onde a canção popular tomava caminhos controversos ao tentar definir o que poderia ser entendido como MPB, a tendência tropicalista passaria a ocupar um lugar na reflexão sobre o próprio país. Encabeçado por Caetano Veloso e Gilberto Gil, o movimento tropicalista revolucionou a “música popular brasileira”<sup>11</sup>, ao praticar, também, um “retorno ao Brasil” frente às tendências de americanização. Para eles, era necessário se despirmos da ideia de unidade nacional, construída pelas elites (pessoas da sala de jantar?), e todo o imaginário brasileiro “enlatado”, como dizia Oswald, que reverberava na canção popular, em nome de uma criatividade pulsante, que conversasse ao mesmo tempo com figuras que traduziam o erudito e o popular, o moderno e o arcaico, o local e o estrangeiro.

Além disso, o movimento se articulou declaradamente com a cultura de massa, a qual passara a ser uma realidade no país frente à globalização, com o intuito de proporcionar acesso por parte da maioria da população<sup>12</sup>. Assim, admitiu-se o *pop* na busca por narrativas culturais mais próximas da realidade das pessoas no Brasil, possibilitando um reconhecimento que

---

<sup>11</sup> Entende-se que a tendência tropicalista se estende para além da música: Hélio Oiticica, nas artes plásticas, cujo nome de uma das obras mais importantes cedeu o nome ao movimento, Zé Celso Martinez no teatro e Glauber Rocha, no Cinema Novo. A poesia também fora influenciada pela participação dos concretistas, juntamente com a sacudida na moral e nos bons costumes do brasileiro de classe média: questões de comportamento expressavam mais do que rebeldia, mas um posicionamento político, atraindo os olhos autoritários do governo militar de Costa e Silva.

<sup>12</sup> Para além das questões problemáticas acerca da indústria cultural e seu caráter inicial de importação, vale lembrar que é um importante veículo disseminador de ideias e provocador de identificações quando contribui para diminuição da distância entre a população e a produção cultural. O movimento Black Rio, por exemplo, interpretado por muitos como simples importação de uma cultura americanizada, reforçou a consciência e identificação entre negros como recuperação de uma identidade que havia sido dispersada com o branqueamento do samba. Este exemplo ajuda a entender de outro modo a relação local/global presente em algumas manifestações culturais como o BaianaSystem, em que não se trata de espelhamentos relativos a nacionalidades, mas resulta na produção de outros grupos, outros territórios, outras “nações” permeados por movimentos diaspóricos: desde nações de maracatu à *Zulu Nation*, fundada em 1973 no Bronx de NY pelo Afrika Bambataa para disseminar as ideias do Hip Hop.

ultrapassasse as barreiras das classes sociais e buscando se distanciar de um discurso de autenticidade e nacionalismo então recorrentes no tratamento da cultura brasileira.

A partir da necessidade similar de negar uma uniformidade do brasileiro, tão imposta nos anos 1960, a proposta tropicalista tinha como ideia a criação de um movimento contracultural que não ignorasse uma americanização, com seus modos articulados de mercado cultural, e utilizasse da cultura pop para expressar, elementos herdados de culturas diversas de dentro do Brasil: “sou baiano e estrangeiro” (Tom Zé, 1968, s/p). Entende-se a ambição tropicalista de explicitar a dinâmica de um entre-lugar cultural (SANTIAGO, 1982, p. 110), onde se assimila uma cultura de fora, ao mesmo tempo em que se produz junto, transbordando a noção de fonte original em nome da celebração das diferenças (DERRIDA, 1991, p.42), assim também feita por Oswald de Andrade. Admitem-se influências e as traduzem numa linguagem brasileira, como pensado na antropofagia, isto é, aproxima-se do outro para modificar-se a si mesmo, assimilação da diferença.

Numa proposta artística plural, a Tropicália serviu também de combustível criativo para se dialogar diferentes perspectivas numa mesma canção ou peça estética. A aproximação de opostos se faz presente de forma ampla tanto na música, como nas artes plásticas e no teatro, tendo explícita uma tendência a “chamar para perto”, “pensar junto”. Convoca-se o corpo do espectador nas artes plásticas, sua audição atenta e crítica na música, sua presença no teatro. No caso da música, as chamadas “canções-colagens” traduzem a aproximação entre mundos e visões, refletidos num espaço urbano, onde a música popular brasileira se desenvolve e diz de uma percepção específica: faz-se permeável frente aos estrangeirismos, porém se processa de maneira ‘abrasileirada’.

Segundo Caetano Veloso (apud CAMPOS, 1974, p. 207), o tropicalismo seria uma espécie de neoantropofagismo musical. O método antropófago se faz presente na moda que virou a Tropicália: assim como Oswald ousou usar fatos e personagens da colonização em suas criações junto a situações e espaços brasileiros, subvertendo o imaginário do Novo Mundo para tornar a poesia ao mesmo tempo mais condizente com a Europa e mais verossímil em relação à realidade brasileira, tal tendência era ilustrada na atitude tropicalista, que queria elevar a criação brasileira a nível de mercadoria cultural ao mesmo tempo em que procurava valorizar elementos da cultura popular. Tornar possível o encontro de Roberto Carlos e as tendências estadunidenses da Jovem Guarda com composições de orquestra, assim como aproximar “Terra em Transe” (1967) de Glauber Rocha com a estética do programa de Chacrinha, tendo como resultado a diluição entre cultura erudita, cultura popular e mercado.

A “confusão” presente em experimentações sonoras que acompanham as criações junto ao maestro, arranjador e produtor Rogério Duprat também expressam as várias facetas implicadas em definir uma estética brasileira, atualizando o caráter desajustado que Oswald explora, ao refletir na condição de colônia que sempre irá marcar o ser brasileiro, porém não mais como utopia primitiva, mas como seguimento à chamada “linha evolutiva” (VELOSO, 2017, p. 186) da produção musical, representada por João Gilberto. Esta retomada seria a melhor maneira de pensar a música popular brasileira em direção a um aperfeiçoamento da tradição, uma vez que seria a oportunidade de criticar a folclorização nordestina nas músicas de protesto, além de sinalizar uma base estética para criação. Porém, vale lembrar que a bossa nova acabou simbolizando o branqueamento do samba, o qual veio de uma Bahia-mãe-negra, grande provedora criativa no Brasil desde os tempos da colônia. A síntese de João Gilberto teve sua importância dada uma conjuntura histórico-temporal, mas ela precisaria ser superada: outras vozes também compõem o Brasil e era preciso ouvi-las. Mesmo assim, com a proposta tropicalista, não seria interessante a superação pela negação ou substituição, mas de uma maneira subversiva: “Não posso negar o que já li, nem posso esquecer onde vivo. Nego-me a folclorizar meu subdesenvolvimento para compensar as dificuldades técnicas. Ora, sou baiano, mas a Bahia não é só folclore” (VELOSO, 1997, p.23). Assim, a mistura é marcada por uma sobreposição de influências que jogam com a perspectiva de dissolução de dicotomias. Na medida em que o encontro é evocado, caracteriza-se a alegoria antropófaga na canção popular, trazendo um “olhar primitivo” (FAVARETTO, 2007, p.30) e produzindo um retrato do Brasil em movimento.



Figura 2: Capa do álbum *Tropicália ou Panis et Circensis*, 1968. Foto: Reprodução/Internet

O Manifesto do movimento se materializou em forma de disco, o *Tropicália ou Panis et Circensis*, de 1968. O disco marca o encontro dos tropicalistas, que se reúnem para pôr em prática, letra e música, as impressões antropófagas de Brasil, se posicionando em relação à repressão da ditadura militar. Fazem parte do disco Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Nara Leão, Tom Zé e Os Mutantes, juntamente com a participação dos poetas José Carlos Capinam e Torquato Neto, além do poeta, compositor e artista gráfico Rogério Duarte. Nele, a aproximação de contrários organiza o movimento, fazendo desfilar personagens, linhas de sons que traduzem cerimônias e paradas públicas, e ambientações que ilustram o encontro, fazendo verdadeiros *happenings* sonoros. Em reflexão posterior, em seu *Verdade Tropical*, Caetano retoma a questão sonora:

Em vez de trabalharmos em conjunto no sentido de encontrar um som homogêneo que definisse o novo estilo, preferimos utilizar uma ou outra sonoridade reconhecível da música comercial, fazendo do arranjo um elemento independente que clarificasse a canção, mas também se chocasse com ela. De certa forma, o que queríamos fazer equivalia a “samplear” retalhos musicais, e tomávamos os arranjos como *ready-mades*. Isso nos livrou de uma *fusion* qualquer, uma maionese musical vulgarmente palatável. (VELOSO, 2017, p. 185).

A preocupação teria sido criar algo novo, que não deixasse se fazer referência às produções anteriores, na intenção de conversar com todo mundo, tanto estética quanto mercadologicamente. Não se pretendia superar o mais bem-sucedido casamento, que foi a bossa nova. Ou seja, tratava-se de sobreposições, e não de síntese. Somando a isto, tem-se a lição que, desde o início, Gil quisera aprender dos Beatles que era a de transformar alquimicamente lixo comercial em criação inspirada e livre, reforçando, assim, a autonomia dos criadores – e dos ouvintes (VELOSO, 2017, p. 187). A presença de Rogério Duprat - que assinara em 1963 o Manifesto da Nova Música Brasileira, o qual propunha a admissão de novos parâmetros para a composição e arranjos, com destaque para um realismo bastante conveniente para o grupo tropicalista, deu tal direcionamento -, traduzindo os *ready-mades*<sup>13</sup> sonoros de maneira lúdica com Os Mutantes.

A desierarquização assim está posta. Pensando sobre o jogo do palimpsesto, já presente em Oswald de Andrade, como a possibilidade de dissolução de hierarquias temporais, sobreposições do antigo sob o novo e a ideia de recriação, replantio, colagem. A canção “Um Índio”, de Caetano Veloso, lançada em 1977, nos traz esta interessante dinâmica: “sabe-se que um índio descera de uma estrela colorida, brilhante...Virá. Ele descera, porque eu vi”. O passado se faz presente na certeza do futuro: O que é antigo? O que é novo? O novo pode ser o antigo recriado na medida em que as fronteiras se tornam maleáveis. “Palimpsesto selvagem e virtual”. E é com esta analogia que se pode recuperar a antropofagia de Oswald e seu resgate conceitual presente na Tropicália e na tendência popular de reverenciar a produção dos mais velhos, criando algo novo. Torna-se explícito um território antropófago no âmbito cultural nacional e a devoração é performada nos modos de fazer, traduzindo um Brasil culturalmente criativo.

O movimento teve reconhecimento nacional e se fez capaz de exportação subversiva, como desejara Oswald. Alcançou as televisões e rádios de grande parcela da população, tendo espalhado seus estilhaços por diversas áreas da produção cultural no Brasil. Em outubro de

---

<sup>13</sup> Duprat tinha clara intenção de citar a maneira como Duchamp lidava com as criações, deslocando objetos ordinários para lugares de composição de obra de arte, como se pode observar na capa do disco “Tropicália ou Panis et Circensis”: aparece segurando um penico como se fosse uma xícara de chá.



1968, estreava o programa tropicalista “Divino, maravilhoso” na TV Tupi, comandado por Gilberto Gil e Caetano Veloso. Foi a oportunidade que os artistas tiveram de explorar a estética tropicalista com acesso nacional garantido, propondo um novo comportamento musical para ser consumido: apresentações com muita improvisação musical e corporal faziam, de todo material cultural levantado pelos baianos, surgir verdadeiros *happenings* exibidos toda semana, às 21h30min ao vivo e em rede nacional. A reação do público variava entre aplausos entusiasmados e vaias cheias de ódio, por estarem, de certa forma, mexendo em estruturas um tanto sérias, como a pátria e a família religiosa. A provocação era certa por equacionar tanta inventividade usando referências próprias a partir de identidades brasileiras, fazendo da mistura método fértil de criação.<sup>14</sup>

A tentativa de redefinir a música popular brasileira passa pelo intuito de traduzir o que de fato representava o popular: a “solução” proposta pelos tropicalistas de aproximar a tradição e o pop, o arcaico e o moderno etc., parecia querer resolver o problema de representatividade da população e de reconhecimento de fora, já presente em Oswald de Andrade, porém agora aplicado ao âmbito de consumo.

Se Oswald queria alinhar a produção literária nacional ao que se discutia em meio às vanguardas na Europa, Caetano buscou um sentido para a canção brasileira dentro da lógica global dos grandes veículos de comunicação. Em comum, o empenho em encontrar um sentido para o Brasil na modernidade que não se chocasse com a marca do atraso. O desafio também é compartilhado: entender as especificidades de como se articulam as diferentes etapas do desenvolvimento desigual no país, para, finalmente, encerrar as contradições resultantes na forma artística. (BARBEITAS; MARTINS, 2017, p. 137-138).

Com a Tropicália, a antropofagia sai dos ambientes de alta cultura e é realizada como procedimento criativo, atingindo a sociedade de massas pelo seu alcance midiático. O popular, antes tema de Oswald, passa a ser prática. Assim, as questões de cultura popular se colocam dentro de seu próprio âmbito, em oposição ao afastamento mantido pelas vanguardas (BARBEITAS; MARTINS, 2017 p. 137). Em ambos os casos, tanto na Antropofagia quanto na Tropicália, os artistas quiseram se alinhar com um estado criativo transnacional orientado pelos países centrais. O fato de haver colagens nos dois tempos, trazendo a experiência local não só como um floreio, mas como potência criativa dentro da construção artística, em diálogo com a informação acumulada pela tradição, revela uma melhor compreensão de algo que poderia ser

---

<sup>14</sup> O movimento durou pouco mais de um ano, quando foi interrompido pelo decreto do AI-5. O ato institucional mais severo durante a ditadura militar, assim que decretado, não levou muito tempo para levar Gilberto Gil e Caetano Veloso à prisão. Porém, o fato ironicamente foi um dos responsáveis pelo sucesso do movimento tropicalista. Após o período de prisão e exílio, os tropicalistas se lançaram em outros projetos.

chamado de brasilidade. Mesmo assim, é preciso deixar claro que as elaborações artísticas pensadas com o intuito de estarem mais próximas do povo foram feitas a partir de uma ideia de popular segundo a perspectiva de uma classe média culta, à qual a maioria dos tropicalistas pertenciam, o que acabou produzindo um respeito às formas populares, mas pensado de forma ainda hierarquizada. A ideia de se produzir “música de exportação”, seguindo a lógica da “poesia de exportação” de Oswald de Andrade, tinha como pano de fundo descolonizar a condição de cópia sob a qual o Brasil fora sentenciado, mas sobretudo alinhar-se a uma noção de reconhecimento de si como ocidental. A partir desta perspectiva, entende-se melhor sobre a maneira pela qual se produziu uma nova leitura sobre a cultura brasileira, isto é, por que, necessariamente, recorrer à identificação de ocidental, uma vez que as manifestações populares brasileiras só são o que são porque não seguem uma orientação europeizada (a mesma que engloba a noção de ocidental)?

Os tropicalistas tinham optado pelo avesso da bossa nova justamente com a intenção de superar o imaginário carioca da beleza brasileira, uma vez que simbolizou uma fusão branqueadora de elementos regionais, heranças identitárias outras que não a de um padrão estético freyreano. De resultado, resignificaram também a condição primitiva que o samba carioca perpetuara sobre a Bahia, tão responsável pela criatividade brasileira e seus estilhaços na produção cultural nacional. Dela nasceu o samba e nascem as células para quebrar estereótipos: os tropicalistas saíram de lá em sua maioria e devolvem a ela novas formas de transformação musical, incorporando elementos transnacionais em produções consecutivas de cultura. Assim, subverte-se a ideia de território de origem de onde flui a cultura, por um local que exemplifica um modo carnavalesco de recombinar as linguagens da tradição, que Caetano chamou de “pré-Bahia arcaica”, com o “novo mundo” das linguagens da americanidade “pós-Brasília futurista” (VELOSO, 1997, p. 81). Essa tradução de influências atua pela “f(r)esta”<sup>15</sup>, no sentido de uma interrupção de temporalidade linear do fluxo cultural e de uma profanação/carnavalização do território da tradição. Ela admite o frevo tocado através de batidas eletrônicas, *rock'n'roll* e ritmos caribenhos, levantando a grande massa atrás do trio elétrico, que “só não vai quem já morreu”, expressando a força e potência de um povo em diáspora.

O novo carnaval da Bahia, eletrificado, rockificado, cubanizado, jamaicanizado [...] é resultado desse assassinato do carnaval brasileiro,

<sup>15</sup> Segundo o historiador Luiz Antônio Simas, podem-se diferenciar os conceitos de “festa” e “fresta” dentro de práticas culturais que presenciam movimentos de diáspora. As culturas de festa reinventam dentro de um projeto de sociedade que exclui suas manifestações, pela festa da normatividade. Ver mais em “O corpo encantado das ruas” e “Pra tudo começar na quinta-feira: o enredo dos enredos”, de Luiz Antônio Simas.

assassinato cujos autores intelectuais fomos nós; mas também a incomparável vitalidade desse novo Carnaval – em grande parte devido a essa mesma classe média provinciana – e, sobretudo, a energia propriamente criativa que se vê em atividade na Banda Olodum, no desfile do Ilê Aiyê, na Timbalada ou na figura única de Carlinhos Brown, que reúne em si elementos de reafricanização e neopopização da cidade, se devem ao mesmo gesto nosso, o que nos pode dar um alento e nos permite pensar, nos momentos bons, que há esperança, pois a matança se revelou regeneradora. (VELOSO, 2017, p. 80)

## O CORPO ANTROPÓFAGO DO BAIANASYSTEM

A matança de fato produziu e continua produzindo estilhaços. O processo de encarar o popular não mais como tema acadêmico e sim como prática, após a consolidação de meios de comunicação de massa no Brasil, desenha um cenário amplo de produção criativa a partir da mistura. Em entrevista (2019), Gilberto Gil observa:

O Brasil é uma síntese muito ampla, de muitas coisas. Muitos elementos provenientes de várias partes da terra se juntaram aqui numa mistura original, muito própria. Os ingredientes afro-americanos, afro-ameríndios, dão ao Brasil uma originalidade que outras terras não tiveram. O Brasil então é essa mistura: um permanente processamento de elementos que vieram dali, do chão, pedrinhas catadas do chão da rua, do quintal, com as coisas que vêm de longe, vêm de outros lugares. Ecos que vêm de outra forma de compreender pulsação, ritmo. Tudo isso é música brasileira. Toda música popular é música brasileira. (ENCONTROS, 2019)

Este cenário ilustra mais uma dimensão da devoração, amplificada pela possibilidade de criação a partir misturas presentes no Brasil. É natural o processo de incorporação de várias culturas, uma vez que as coisas não nascem virgens, isto é, as manifestações, a musicalidade, as danças, em todas as áreas há troca cultural intensiva. Lezama Lima, em “A Expressão Americana”, deixa claro que uma cultura é formada de várias “eras imaginárias”, sendo que o que se entende por cultura popular, e, mais especificamente, música popular é uma criação da América, isto é, uma criação da mistura que se deu por estas terras, dado o processo histórico-cultural. Pode-se pensar a construção da música brasileira como uma mistura de cultura popular e erudita<sup>16</sup>, com a cultura de massas, se aproximando de uma ideia de “mestiçagem cultural”, que pode ser interpretada como uma forma de cruzamento de histórias.

Partindo da ideia de que o mundo é linguagem, considera-se a construção das culturas segundo convenções e invenções. E a antropofagia como conceito se faz oportuna neste caso, pois o Brasil, como outros países colonizados, é formado por uma sociedade a partir de culturas de diferentes locais, isto é, várias culturas populares devorando outras. E é deste entrecruzo de saberes e práticas que surgem manifestações populares que acabam não tendo ligação com parâmetros europeus de estruturação, revelando uma potencialidade criativa independente, muitas vezes considerada como “folclore”. Em entrevista, Antônio Nóbrega, uma das maiores

---

<sup>16</sup> Entende-se aqui por cultura erudita no Brasil a correspondente à europeia e cultura popular como manifestações que se originam na população e não têm como base uma referência europeia.

referências em cultura popular do país, comenta que “o Brasil ainda não descobriu a cultura popular” (EXPRESSO, 2020), dizendo que a visão que ainda se tem da cultura popular é folclórica, isto é, considera as criações, por muitas vezes estarem ligadas a temas regionais, inofensivas. Porém, quando há uma contemporaneização destes temas, tais criações passam a ser indesejadas. Esta abordagem folclorizante “congela” as criações tanto na poesia e nas artes visuais quanto na dança e na música, num tempo romântico, geralmente passado. Este estereótipo mantém as manifestações num imaginário paralelo e inocentemente considerado desarticulado com a realidade do país, mas na verdade prepara um terreno fértil para criações subversivas que flertam com formas populares e formas de comunicação em massa. Este é o caso do BaianaSystem: movimentação que se encontra entre a categoria de arte, cultura popular e cultura de massa, celebrando a mistura e a transformação. A ideia da antropofagia vem do próprio grupo, na medida em que reconhece seus modos de fazer voltados para uma maneira específica de entendimento sobre o próprio povo e suas particularidades, mas também como combustível criativo<sup>17</sup>.

O projeto BaianaSystem surge na cena musical alternativa de Salvador em 2009, no contexto em que a indústria do *Axé music* se encontrava em declínio. Com a intenção de resgatar a guitarra baiana pelas possibilidades do *soundsystem*, o grupo se apresentou como uma das vertentes que propunham uma releitura do próprio carnaval, no Pelourinho. Sendo uma espécie de cavaquinho amplificado, a guitarra baiana, juntamente com o trio elétrico, foi fruto de uma reinvenção cultural local feita pela dupla Dodô e Osmar nos anos 1940, que revolucionou as festas de rua locais. O *soundsystem*, por sua vez, surge na mesma época, porém na Jamaica, reunindo a necessidade de se fazer música em festa para uma quantidade cada vez maior de pessoas, formando um verdadeiro paredão de som local. Através dele, surgiram as bases para que se fomentasse a cultura do DJ, do MC e do *sample*, assim como a cultura *remix*, nascidos de um *underground* afrodiaspórico. Há quem diga, ainda, que o trio elétrico seria um *soundsystem* móvel, possibilitando uma espécie de dança andada, muitas vezes vinda de bases do próprio samba, como acompanhante, armando os grandes desfiles de gente.

Ao resgatar tais raízes, o grupo permite que passado e futuro se relacionem, associando batidas eletrônicas a instrumentos tipicamente tradicionais da cultura afrodiaspórica. Com a composição e recomposição das criações, permeadas pela cultura *dub* da regravação com graves característicos, a devoração acontece primeiramente através da mistura de elementos novos e antigos. Isto se dá por meio do aproveitamento do que já fora feito para transformá-lo em novo

---

<sup>17</sup> Além disso, diferentes momentos, durante shows e entrevistas, Russo Passapusso se refere à antropofagia não apenas como método criativo, mas à maneira de se referir a uma brasilidade.

a partir de colagens e sobreposições, reforçando a ideia da antropofagia como procedimento, já estreada no tropicalismo. Estando ao vivo, o BaianaSystem estende ao público tal experiência ao acordar os corpos, fazendo-os vibrar manifestações já vividas com o novo repertório de danças. A dimensão corporal e afetiva é conduzida a viver a sonoridade, na medida em que há uma identificação evidente com a cultura local. O grupo, então, contagia um público extenso e diverso, que processa seu som pela resposta imediata do corpo, devorando a massa do axé, do afoxé e das festas de largo, se transformando em uma grande malha coletiva, que reinventa a tradição local com elementos externos, porém nem tão distantes assim.

O BaianaSystem consegue unir as esferas antes tidas como antagônicas – a cultura pop e o underground através da produção de uma sonoridade que expressa a múltipla possibilidade de se ler a Bahia, suas heranças e experiências negras. Como consequência, propicia uma identificação coletiva com a mistura local: *dub*, *reggae*, samba-reggae, samba-duro, frevo, *dancehall*, pagodão e outros ritmos dançam em torno da voz expressiva da guitarra baiana e do *flow* de Russo Passapusso, numa interação que faz emergir, através do elo entre música e dança, uma dimensão antropófaga de experiência em forma de catarse. Se até então a antropofagia como conceito tinha sido explorada nas canções e comportamento tropicalista, o BaianaSystem retoma um estado antropófago compartilhado com seu público em várias dimensões, além da estrutura de reciclagem musical: auditiva, por exigir uma escuta específica; corporal, pois a performance do grupo se vale da experiência ao vivo, assim como as formas de manifestação de rua; histórica e cultural, por refletir em suas composições uma leitura vinda do povo acerca do próprio local. Vale lembrar que o movimento Manguebeat fez estas aproximações nos anos 1990, o que permite fazer uma relação de devoração entre as duas movimentações: em ambas se formam articulações entre o local e o global, uma trazendo Pernambuco como referência, a outra trazendo a Bahia. Em ambos os casos se observa a efetivação da proposta de aproximação do popular pretendida pelos tropicalistas, pois trata-se de criações surgidas de bases populares, diferentemente dos tropicalistas, que tiveram alguma inserção na academia e formação europeizada do que se entende por arte para depois se permitirem encontrar o popular, o caminho é inverso.

Apesar de surgir no contexto alternativo do carnaval de Salvador, com seu mercado já consolidado, o projeto é uma manifestação cultural brasileira, urbana e contemporânea, que expressa uma série de questões socioculturais do país. É oportuno pensá-lo para além da cultura de massa, na medida em que devora formas populares e faz de sua criação um constante movimento antropófago, consciente e articulado pelos próprios integrantes. O grupo vê a antropofagia ressurgir como conceito, dessa vez articulada à cultura popular negra, principal

fonte do grupo. A temática de resistência na cidade frente às constantes negociações entre classes é referência principal das músicas, visto que retratam a realidade cotidiana das classes mais baixas de Salvador. Este cenário é composto por uma maioria negra expressiva, cuja concentração só não supera a população negra da Nigéria.

A sonoridade afropercussiva de Salvador, muito herdada pela linha do Olodum e suas variações até chegar ao pagodão baiano, encontra reverberação nas composições e refletem uma identidade própria, na medida em que a absorção de culturas outras em um plano global se dá na devoração de outros guetos, jamaicanos e afrodescendentes latino-americanos. Isto diz muito do atual caráter transnacional do projeto, reencontrando a ideia de diáspora africana na rede sonora que estabelece.

Paul Gilroy, em seu livro “O Atlântico Negro” (2001), traz o conceito de diáspora para articular como as diferentes formas de expressão da música negra se unem muito mais pela descontinuidade de suas experiências de migração e marginalização, do que por alguma identidade essencial fixa e imutável. As características comuns dessas “formas descontínuas” de expressão musical são lidas pela subversão dos ideais de autenticidade e pureza de sua música que as contaminações de culturas “em trânsito” proporcionam. Isso equivale a dizer que são o que Gilroy chama de “fecundações cruzadas” de influências da diáspora, que não respeitam integridade de território ou autenticidade, que dão forma (e não conteúdo) aos ritmos híbridos do atlântico negro: “o direito de tomar emprestado, reconstruir e rearranjar fragmentos culturais, tirados de outros contextos negros, não era pensado como problema por aqueles que produziam e consumiam a música” (GILROY, 2001, p. 196). A partir daí, relaciona-se a conexão entre música e dança, tão importante para o grupo, com a “atualização” do conceito da antropofagia quando é pensada a transformação contínua entre culturas, em que há devoração e produção de novas possibilidades no fazer artístico.

A convergência do criar reverenciando os mais velhos e antepassados expressa outra dimensão antropófaga de experiência, remontando a ideia de palimpsesto. Em entrevista<sup>18</sup>, Russo Passapusso diz: “o novo já foi feito”, referindo-se às suas influências sonoras de matriz africana, não só brasileiras, mas afrodiáspóricas que em experiência de mistura traz ares de inovação cultural. Esta é a chave que traz a compreensão do *remix* em sua perspectiva inventiva. Vê-se, portanto, clara referência à noção desconstrutora do latino-americano de Silviano Santiago, pois em ambos os casos, tanto na fala de Russo quanto no caráter observado por

---

<sup>18</sup> “Devassa – Encontros Tropicais: BaianaSystem e Gilberto Gil”, disponível em <https://globoplay.globo.com/v/8340688/?abfs=true>.

Santiago, se presencia uma inventividade criativa que transborda as condições socioeconômicas locais, determinadas por uma herança histórica, para dar frutos ressignificados de vanguarda.

A maior contribuição da América Latina para a cultura ocidental vem da destruição sistemática dos conceitos de unidade e de pureza: estes dois conceitos perdem o contorno exato de seu significado, perdem seu peso esmagador, seu sinal de superioridade cultural, à medida que o trabalho de contaminação dos latino-americanos se afirma, se mostra mais eficaz. (SANTIAGO, 2000, p.16)

A performance do grupo, então, faz emergir no público a libertação da “consciência enlatada” nomeada por Oswald de Andrade, referente à importação de costumes, em nome de uma verdadeira afirmação do que se é naquele momento: som, emoção, lembrança, expectativa, luta, coletividade, fantasia, alegria. Assim, valores da cultura popular são reafirmados e ressignificam o próprio espaço urbano, irradiando para outros lugares do país como uma releitura possível do que também é ser brasileiro.

Em diálogo com a diáspora, as produções do grupo envolvem a mistura entre música/dança, fazendo com que uma corporeidade específica acompanhe sua sonoridade. Isto é possível devido à herança africana de entendimento de mundo que passa pela identificação corporal dos ritmos e vice-versa, ou seja, um aspecto não se sustenta sem o outro. Sendo um exemplar de produção cultural de matriz africana, o BaianaSystem faz uma chamada corporal e ascende os corpos que lhe ouvem como uma malha que reverbera sua sonoridade, e assim, faz da experiência ao vivo um potente transformador cultural.

No primeiro momento da banda, presenciavam-se questionamentos em relação a “como serão os futuros carnavais” e “o que será da guitarra baiana”<sup>19</sup>, a partir de uma crítica à indústria do axé e da triste situação de violência que o *lobby* intensificou nas ruas, que impede a convivência com o diferente e seus atravessamentos raciais ao estabelecer a lógica das cordas e dos camarotes do trio elétrico, os quais separam nitidamente as classes. Diante da situação insustentável de segregação em um momento tão simbólico de união e festa, um novo comportamento no carnaval é proposto através das músicas, para que então, continue havendo carnaval, pois “o carnaval ainda quem faz é o folião”<sup>20</sup>, um anônimo invisível dentre tantos outros a seu lado, que reinventa a festa a todo momento:

“A luz da lua, a noite escura

A cena toda como no cinema

<sup>19</sup> “Frevofoguete”, 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=8RcUISu7LFs>

<sup>20</sup> “O carnaval quem é que faz”, 2009. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=GOpi-UqpwY8>



O bumbo ao longe, o metal anuncia  
Tá começando mais um carnaval  
A rua está cheia, eu vou me esgueirando  
Feito um ninja no meio da multidão  
O peito inflama, a lágrima derrama  
Tá começando mais um carnaval  
O carnaval, quem é que faz?  
O carnaval ainda quem faz é o folião  
O carnaval, quem é que faz?  
O carnaval ainda quem faz é o folião  
No empurra-empurra, no roça-roça  
A massa avança num clima medieval  
A fantasia tá na sua cabeça  
Tá começando mais um carnaval  
Quem está em baixo quer mais espaço  
Quem está em cima quer o seu calor  
Quem tá na chuva pula e se enxuga  
Tá começando mais um carnaval  
O carnaval, quem é que faz?  
O carnaval ainda quem faz é o folião  
O carnaval, quem é que faz?  
O carnaval ainda quem faz é o folião”.

Em entrevista com Caetano Veloso, em 2019<sup>21</sup>, Russo comenta acerca desta proposta, ao lembrar quando passou a compreender a dimensão orgânica de teia entre as pessoas, construída por códigos e símbolos. Estes elementos traduzem a ideia de que uns fazem parte dos outros em experiência de bloco, através de olhares e permissões, mas principalmente pelos toques. A história do carnaval de Salvador sempre foi acompanhada de uma certa violência,

---

<sup>21</sup> Entrevista de estreia da Casa Ninja em Salvador, disponível em:  
<https://www.youtube.com/watch?v=MSZ6ZvonJGY>

parte da constituição do que o brasileiro também é, mas que passou a ser um problema pontual durante a festa, gerando a necessidade de artistas pedirem por paz de cima do trio elétrico, enquanto a polícia intervia, de forma agressiva em prol de uma segurança, gerando mais violência. Caetano diz que não tinha visto até então tentativa tão bem-sucedida de condução da massa quanto à do BaianaSystem, arriscando-se a chama-la de “civilizadora”<sup>22</sup>. Russo pontua:

A gente sempre analisou muito esse corpo, esse organismo vivo que é o carnaval. Quando as pessoas estão juntas umas das outras, como elas fazem parte umas das outras. Como é que isso acontece. E como a gente poderia fazer para evitar a violência. No ano passado e no ano retrasado, naturalmente, a gente fica sempre abrindo a possibilidade de intuição lá em cima [do trio] e não chega com cartas marcadas. A gente vendo tudo acontecer, muitos recados acontecendo, o trio é pequeno e a agente gosta do trio pequeno porque fica próximo [do público]. Quando sempre rolava uma confusão, porque as pessoas no Baiana abrem rodas, mas mais dentro de uma estrutura indígena e de ciranda, até banhada com a estrutura do *rock'n'roll* ou com a estrutura de música modal, e de tentar estender aquela coisa pra fazer aquilo girar, com frases de reggae misturando com rock e tal, quando as pessoas começaram a entender isso, os movimentos... quando elas começaram a abrir a roda e uma pessoa só entrava e passava sua mensagem e olhava pra mim, depois fechava e abria e outra vinha, pegava uma carteira e guardava... Quer dizer, viravam bons modos, oportunidades de se fazer coisas boas eram na roda. E eu percebi isso e achei muito lindo. Mas a compreensão da segurança em Salvador com roda era diferente, e havia uma agressão muito forte. E a gente fala pras pessoas nesse momento baterem palma. E as pessoas por um bom tempo achavam que a gente estava parabenizando a atitude agressiva, mas era como inverter a polaridade: uma transmutação. A palma como um alerta, e não como [gesto de reverência]. E principalmente ocupar as mãos... e principalmente fazer aquele agressor pensar naquele momento. Porque a defesa [da agressão] estava sendo pior do que a palma. A palma estava ajudando muito [mais] do que a defesa, ou uma latada, ou um cuspe ou uma tentativa de vencer daquela força de segurança que estava trabalhando com agressão ali. Então essas palmas começaram a fazer tudo acontecer. Antes da agressão chegar, já tinha gente batendo palma. (PASSAPUSSO, 2019).

---

<sup>22</sup> Vê-se com ressalva o termo “civilizador”, usado na frase, uma vez que prescinde de uma estrutura civilizado/selvagem tão discutido anteriormente. Sabe-se que o carnaval é um movimento que se organiza em sua “selvageria” e ela faz parte da festa, admitindo certa violência, na qual o corpo é ponte para dimensões emocionais, musicais e espirituais se manifestarem.



Figura 3: Estrutura de roda durante o show do BaianaSystem. Fonte: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/com-suas-rodinhas-baiana-system-marca-novo-capitulo-da-folia-baiana/>

A partir desta fala, pode-se compreender a dimensão da corporeidade própria do grupo com seu público, em que a específica comunicação entre corpos com palmas e convenções de roda geram ressignificação do ambiente de conflito e negociação em oportunidade de cruzo e comunhão. São revelados vários repertórios sensoriais de sujeitos que compartilham entre si suas experiências, orientadas pelo ritmo envolvente. Conseqüentemente, se produz um ambiente de aprendizado com o diferente, além de uma autonomia identificada na auto-gestão de conflitos próprios da rua. A possibilidade de transmutação, exposta por Russo Passapusso na entrevista, também compartilha de uma antropofagia inerente, pois sujeitos se olham, conversam entre si através do corpo e estabelecem acordos de convivência, em prol da aceitação mútua em tempo e espaço, relembrando uma herança viva dos blocos afro e do senso de coletividade das chamadas festas de largo, que ritualizam e, por isso, convertem o acontecimento social que é o carnaval numa potência transformadora. Assim, o grupo consegue dialogar com questões de representatividade identitária, ao presenciar tal dinâmica de ritual sob o conteúdo das músicas, as quais emanam resistência em tempos sombrios e inspiram a performance conjunta.

A magia do BaianaSystem acontece na medida em que o público é convidado a se despir das “roupas”, produzindo outros modos de relação com o mundo. Entende-se por “roupa” tudo o que, para Oswald, sinalizaria importações europeias: educação e domesticação dos corpos, principalmente bem como referências culturais e morais. A chamada “consciência enlatada” também expressa tal crítica, sobre a qual a estética do grupo investe: ao vivo, são exaltadas identidades plurais que ilustram a mistura culturalmente viva, não a partir de uma síntese, mas de sobreposições de corpos em movimento, ideias e relações. Neste sentido, a ideia de modificar-se a partir do outro é praticada em várias dimensões, tanto em relação ao repertório corporal e musical, quanto às leituras sobre um Brasil múltiplo. E este aspecto necessita ser vivenciado para que se possa conceber o ritual antropófago.

Os corpos em roda ressignificam as cirandas em direção a uma descarga de gente, onde transcendem indivíduos de uma massa plural agente, a qual ritualiza o resgate da cultura negra e indígena, num processo de “atualizá-las”, ao mesmo tempo em que constrói mais uma de suas facetas. Com o ritual, o que antes era visto como tabu – o corpo, suas pulsões e desejos –, passa a ser resgatado, vira totem. Através do corpo, as identidades se expressam e se permitem coexistir na cidade, assim como no carnaval, via territórios antropófagos temporários, os quais se anunciam com a presença do chamado Navio Pirata. Trio elétrico do BaianaSystem, presente nos carnavais de Salvador desde 2014 e no pós-carnaval de São Paulo desde 2018, o Navio Pirata

[S]urgiu há alguns anos justamente pela ideia da pirataria como uma forma de abrir brechas em todo o sistema, voltar o olhar para o invisível, para o que não se tem dado atenção na festa, ter um contato mais próximo e vir na contramão do que estava sendo a lógica do carnaval. Sair à bordo do Navio Pirata e mergulhar no mar de gente, sons e luzes é sempre combustível e vital para o BaianaSystem. (Fonte: <https://baianasystem.com.br/bio/> )





Figura 4: Navio Pirata em Salvador. Foto: Filipe Cartaxo.

Em um segundo momento, com o álbum intitulado “Duas Cidades” lançado em 2016, o grupo se lança como uma das principais vozes da música alternativa de Salvador ao explorar a constante negociação entre classes, no intuito de entoar resistência e paz na rua, sem que se perca a festa de vista. Russo sempre diz: “Lute pelo seu direito de festejar. Festeje pelo seu direito de lutar”<sup>23</sup>, “Cidade alta” e “cidade baixa” dividem a cidade em forma de conflito cotidiano, provocando a violência na “babilônia” que tem que ser levada “na manha”. “Diz em que cidade que você se encaixa: cidade alta, cidade baixa?” é o tom do disco, o qual tem sua identidade visual e audiovisual trabalhada por Filipe Cartaxo já na capa: fotografias e registros de shows, com a massa em transmutação durante as rodas, viram material que complementa a mensagem de resistência do grupo. Em entrevista sobre a arte da capa<sup>24</sup>, Cartaxo pontua o aspecto documental do disco, não deixando de registrar a violência da polícia, a presença dos “invisíveis” (vendedores, catadores etc.) como parte do que o BaianaSystem se torna. Tais

<sup>23</sup> Entrevista com Lorena Calábria, disponível em: [https://www.youtube.com/watch?v=5F-bt\\_RL4Rg](https://www.youtube.com/watch?v=5F-bt_RL4Rg)

<sup>24</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=gAQrSuedpNU>

sujeitos são representados através de máscara, símbolo do grupo, que em suas possibilidades traduz a condição de anonimato vivido na multidão. Há um histórico de uso e cultivo de máscaras e fantasias no carnaval como experimentação de “se perder na multidão” e tornar-se ninguém, porém isto serve para quem já é alguém. O BaianaSystem, em contrapartida, aborda a questão de “perder-se” já como dada, uma vez que aponta a desigualdade social em suas letras, a qual já invisibiliza sujeitos. O grupo os transforma, então, em visíveis, dando a possibilidade de as pessoas captarem a sonoridade e se expressarem nas rodas, sendo assim traçado mais um elo entre o público e a banda.



Figura 5: Cena do clipe de “Invisível” (2017). Fonte: [www.observatoriodoaudiovisual.com.br](http://www.observatoriodoaudiovisual.com.br)

A aproximação de contrários aqui também é evidente, assim como na proposta tropicalista. O encontro na rua possibilita este choque e serve como chance de transformação: o contrário também pode ser visto positivamente, desde que seja levado “na manha”, isto é, para que haja transformação da polaridade ação/reação, exemplificada no caso do carnaval, e assim haja um entrecruzo de saberes e práticas que ressignifica a *techné*. Vê-se então uma relação com o apontamento de Santiago e sua noção de entre-lugar, no sentido de apontar um sintoma de uma estrutura rachada, e tal aproximação, no intuito de desconstruir hierarquias, subverte a ordem, sugerindo outros modos de lidar com a diferença. Como se trata de uma estrutura de desigualdade bastante característica no dia a dia da população brasileira, talvez a chave para a superação da perpetuação do conflito seja justamente sua quebra, reinventando espaços, reencantando<sup>25</sup> relações.

<sup>25</sup> Luiz Antônio Simas defende o reencantamento do mundo em momentos de festa, quando há a quebra da normatividade em nome da ritualização da vida. Ver mais em *O corpo encantado das ruas* (ed. Civilização Brasileira) e em *Pedrinhas miudinhas* (ed. Mórula).

Ainda em relação à Tropicália, observam-se diálogos bastante interessantes com alguns de seus representantes: Tom Zé foi convidado para o “Conversa com Bial” em 2017, juntamente com o BaianaSystem, e puderam articular suas identificações para além da Bahia, mas também a relação com o interior e seu aspecto inventivo de digerir cultura e devolver às metrópoles de maneira própria. Caetano Veloso foi convidado a participar do Navio Pirata em 2018, que inspirou sua entrevista com Russo Passapusso na Casa Ninja, e Gilberto Gil fez show em 2019 com o grupo, que resultou no lançamento de um álbum gravado ao vivo.

Na cultura popular baiana é evidente a conexão sonora e corporal entre negritudes locais e da Jamaica, por um denominador comum afrodiaspórico, produzindo uma mistura que ilustra a própria constituição da noção de popular: atravessamentos, hibridizações e conciliações em torno de vivências que refletem a corporeidade antropófaga presente no BaianaSystem.

Na cultura popular negra, estritamente falando, em termos etnográficos, não existem formas puras. Todas essas formas são sempre o produto de sincronizações parciais, de engajamentos que atravessam fronteiras culturais, de confluências de mais de uma tradição cultural, de negociações entre posições dominantes e subalternas, de estratégias subterrâneas de recodificação e transcodificação, de significação crítica e do ato de significar a partir de materiais preexistentes. Essas formas são sempre impuras, até certo ponto hibridizadas a partir de uma base vernácula, elas devem ser sempre ouvidas não simplesmente como recuperação de um diálogo perdido... mas como o que elas são – adaptações conformadas aos espaços mistos, contraditórios e híbridos da cultura popular. (HALL, 2013, p. 381-382)

A partir deste trecho, é possível identificar outros elementos que também refletem a estrutura conceitual antropófaga, uma vez que indicam a devoração de diferentes influências e culturas ao se redescobrir, como bem aponta Beatriz Azevedo, concepções “ameríndias, ancestrais e modernas, nacionais, americanas”, (AZEVEDO, 2016, p. 74) o que nos leva de volta à ideia do latino-americano de Silviano Santiago, que derridianamente contamina a pureza. Ou seja, o fato de se tratar de uma cultura em diáspora, confere-lhe a condição de ser lida ao mesmo tempo em que ela está sendo produzida, superando referentes fechados e totalizantes.

Na perspectiva de que o BaianaSystem se compõe por meio de uma específica combinação entre música, dança, imagem e, principalmente, público, podemos dizer que o Navio Pirata representa a possibilidade do encontro, sintetizada em performance. Sua configuração de trio elétrico no carnaval permite que seja pensada sob a ideia de “acontecimento” tal relação entre som e corpo.

Segundo Alfred Gell em seu livro “Arte e Agência”, pode-se dizer deste “acontecimento” a partir de sua teoria antropológica da arte, quando explora o caráter relacional das produções culturais, assim como objetos e imagens. Sua abordagem leva à expansão do sentido que comumente se tem entre “sujeito” e “objeto”, quando se apoia na relação do objeto e seu entorno – a eficácia de um objeto é considerada não como independente, mas coexistente com outras forças expressas na dinâmica de produção, circulação e recepção. A compreensão de objetos em rede com outros sujeitos e outros objetos possíveis permite que se pense na construção da corporeidade que ali se apresenta: ao evocar a mistura pela música, o público é fígado pela possibilidade de se expressar mostrando o repertório cultural popular de cada um dos corpos, estabelecendo um elo específico entre os que apresentam e os que recebem a potência do som. Tal cenário faz com que se estendam as fronteiras em jogo, pois fica clara a colaboração dos indivíduos para que a magia aconteça. Além disso, a categoria de performance está dada: “todo artefato é uma performance na medida em que motiva a abdução de seu surgimento no mundo” (GELL, 2018, p. 115), perspectiva esta que remete à estrutura popular de pergunta/resposta presente em várias manifestações culturais por meio do canto, de toques de tambor etc. que configuram um “fazer junto” próprio da dinâmica antropófaga de diálogos culturais.

Podemos pensar na atuação do BaianaSystem como produção de um construto no qual se estabelece o encontro e a devoração da cultura popular, devido aos elementos que convocam regionalidades tanto na expressão corporal, quanto na musicalidade. Explora-se claramente a relação entre música e dança, atrelando meios de comunicação de massa; reforçando a dimensão atual de manifestações culturais brasileiras, cuja matriz não segue valores europeus de expressão, mas sim, referências negras e ameríndias; e evidenciando a transformação constante no que diz respeito à construção de povos múltiplos.

A antropofagia acontece aqui<sup>26</sup> na medida em que se retoma este conceito, agora direcionado a uma dimensão de ressignificação da diáspora, revertendo a própria proposta de Oswald de Andrade, porém fazendo o que ele pretendia – sair do eurocentrado. A estrutura ameríndia e africana das rodas faz com que o fenômeno adquira uma espécie de autonomia em relação às fronteiras que tentam enquadrar a experiência, proporcionando a naturalização de estéticas sonoras e visuais às quais a indústria não seria capaz de totalizar.

---

<sup>26</sup> Em show na ilha de Itaparica, Russo Passapusso, em determinado momento, exclamou: “A gente veio trazer a antropofagia pra vocês”. Uma pessoa do público prontamente respondeu: “Não, a antropofagia nasceu aqui”. Em diversas entrevistas, Russo comenta o fato dizendo o quanto aquela frase reverberava a própria relação da banda com a Bahia e as brasilidades musical e visualmente exploradas.



O terceiro momento do grupo é marcado pelo disco “O futuro não demora”, de 2019<sup>27</sup>. Sua construção visa a retomada de uma perspectiva afrodiáspórica, ao se localizarem na Ilha de Itaparica, observando Salvador com olhos do recôncavo baiano. A arte da capa faz referência aos elementos da natureza, amplamente cultuados nos rituais de candomblé, que passeiam pelas letras. Há uma iniciativa determinante de explorar os ritmos afro latinos, arranjados pelo maestro Ubiratan Marques, que, com a Orquestra Afrossinfônica ambientam a reflexão principal do álbum: de onde vieram e para onde vão, remontando a ideia do palimpsesto como imagem de temporalidade não-linear. O caráter elíptico de compreensão temporal muito se relaciona com sociedades não-ocidentais, como algumas das indígenas e africanas, em que a memória pode ser entendida não apenas como passado, mas como orientação para aspectos do futuro. O investimento no *ijexá*<sup>28</sup> e nos mantras mostra a noção de que para haver catarse, também há momentos introspectivos que induzem o público a respirarem entre momentos de descarga, sem que interrompa a percepção coletiva de malha corporal.

A história do disco passa por três ambientes principais – o mar, a ilha e Salvador, cujas referências se relacionam com a água, a terra e o fogo. Com a participação de Antônio Carlos e Jocaí<sup>29</sup> e da Orquestra Afrossinfônica, a primeira faixa intitulada “Água” apresenta o tom do álbum com reflexão, introspecção e resgate para o futuro em *ijexá*, brindando os ouvidos com um abraço inicial, assim como se sente ao submergir em águas profundas: a água vai tomando conta, envolvendo e acolhendo. A famosa frase “água de beber, camará” é deslocada a partir das perspectivas do candomblé dos belos ensinamentos da água: de onde tudo vem, científica e historicamente, pois, de certa forma, os movimentos afrodiáspóricos foram embalados pelas águas do mar. Ora calma e constante, ora persistente e expressiva, a água dos rios, cachoeiras, mares e oceanos, tanto nas profundezas quanto em superfície revelam resiliência. Paul Gilroy, acerca da água, declara em seu “Atlântico Negro” (2001) sobre a fluidez da água e sua contribuição para se compreender outras formas culturais, revelando um aspecto de resistência e reinvenção disseminadas em alto-mar:

Como tentei demonstrar, esta abordagem cosmopolita nos leva necessariamente não só à terra, onde encontramos o solo especial no qual se diz que as culturas nacionais têm suas raízes, mas ao mar e à vida marítima, que se movimenta e que cruza o oceano Atlântico, fazendo surgir culturas planetárias mais fluidas e menos fixas. A contaminação líquida do mar envolveu tanto mistura quanto movimento. Dirigindo a atenção repetidamente

<sup>27</sup> Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=pewLsjAwzPA>

<sup>28</sup> *Ijexá*, na nação *Ketu*, é o ritmo predominantemente tocado para Oxum, orixá das águas, e Logunedé, embora possa ser tocado para outros orixás em outros contextos dentro do candomblé. Além disso, é presente nos grupos conhecidos como *afoxés*, como o “Filhos de Gandhi” em Salvador.

<sup>29</sup> Dupla de músicos baianos da década de 1970.

às experiências de cruzamento e a outras histórias translocais, a ideia do Atlântico negro pode não só aprofundar nossa compreensão sobre o poder comercial e estatal e sua relação com o território e o espaço, mas também resume alguns dos árduos problemas conceituais que podem aprisionar ou enrijecer a própria ideia de cultura. Os ganhos potenciais aqui podem ser vislumbrados até mesmo através de um contraste simplificado entre nações estabelecidas e essencialmente sedentárias - baseadas num único centro, mesmo que seus tentáculos imperiais se estendam muito mais - e os padrões de fluxo e mobilidade que caracterizam a aventura extranacional e a criatividade intercultural. (GILROY, 2001, p. 8)

Observa-se, a partir deste trecho, a potência experienciada com o estado de mobilidade e fluidez que a água permite, tendo admitidos outros parâmetros de compreensão para além de termos fixos, histórias fixas, territórios delimitados. É interessante observar sua relação com o estado de mutabilidade do pensamento pela desconstrução da noção de *logos*, observado por Oswald de Andrade e Nietzsche, quando, em ambos os casos, se observa a presença de um estado filosófico de estreia que aponta para além da dualidade característica de uma filosofia messiânica e logocêntrica. Ainda sobre a condição de fluidez, Gilberto Gil declara, no documentário “Encontros Tropicais”, acerca da construção da canção “Água”:

Olha, tem o subterrâneo, as águas que passam por baixo, sem que a gente perceba. As nascentes do rio etc., que não estão na superfície. Nesse plano aí, as transformações são permanentes, são constantes. A água... vai, vai. Na superfície têm os modos de compreensão que podem ser diversos, antagônicos, isso e aquilo, partidos etc. Mas as transformações estão aí. É por isso que eu acho e tenho dito que o barco anda, não tem jeito. Não adianta o impulso reacionário querer se afirmar porque ele não tem chão.<sup>30</sup>

A fala de Gilberto Gil se relaciona com o contexto da primeira faixa na medida em que se estabelecem paralelos de resistência ao se presenciar o caráter subversivo das águas profundas, que desarticulam o chão das conceituações tradicionais, propondo o deslocamento que é abordado acima por Gilroy, acerca da não fixidez, ou seja, a aceitação da mobilidade do pensamento como exercício de liberdade e autonomia frente às estruturas tradicionais. A conclusão da letra diz “no ponto futuro o doce e o sal vão se misturar”. Seria uma releitura d’A pureza é um mito<sup>31</sup>?

O tom do disco vai aumentando ao decorrer das músicas, que carregam mensagens de conscientização e coragem frente às tentativas de alienação provenientes da ascensão de grupos

<sup>30</sup> Trecho do documentário “Encontros Tropicais”. Disponível em: . Acesso em 28/03/21.

<sup>31</sup> Em 1967, Hélio Oiticica lança sua obra intitulada “Tropicália”, instalação que permite a circulação do próprio público para que seu sentido como obra aconteça. O espectador passa por becos e vielas compostos por materiais de construção, plantas e elementos tropicais, onde se simula um espaço periférico dentro da galeria. Em dado momento do percurso, vê-se a frase “A pureza é um mito” localizada em uma das passagens, provocando questionamentos acerca da contaminação multicultural que se é sujeito em tais ambientes.

conservadores no governo. A faixa “Salve”, gravada com Antônio Carlos e Jocafi e Bnegão<sup>32</sup> representa um dos gritos de luta mais expressivos na música atual de Salvador:

Quando a brisa do vento sopra a voz de Deus  
 Povo dançando um passo ijexá  
 Telegrafaram nossa mensagem  
 Glorificando nossa nação  
 Quando toca ijexá tu não se cansa  
 Pedi pra tocar, tu se balança  
 Zulunation, Nação Zumbi, Ilê Ayê, Rumpilezz  
 Já aconteceu com você, aconteceu comigo  
 O fogo que queima em você também queima comigo  
 Já aconteceu comigo  
 Também queima comigo  
 Salve Nação Zumbi, salve Zulunation e Rumpilezz  
 Salve Nelson Mandela, Martin Luther King, Ilê Ayê  
 Olorum, Dandalunda, Obatalá  
 Dai-nos a força do amor, vem abençoar  
 Olorum, Dandalunda, Obatalá  
 Dai-nos força do amor, vem abençoar  
 Quero respirar  
 Ar  
 Quero respirar  
 Quero respirar  
 Salve  
 Guerreiras e guerreiros

---

<sup>32</sup> Cantor e rapper do Rio de Janeiro, Bnegão tem um forte trabalho de pesquisa musical acerca de musicalidades afrodiáspóricas, tendo desenvolvido trabalhos importantes para a cena musical alternativa. Participa do trio elétrico Navio Pirata em São Paulo desde 2018 e em 2019 fez shows revisitando a obra de Caymmi.

Escolas libertárias e terreiros  
Amores de todos os tipos  
Verdades de todas as cores  
Salve, salve nossos ancestrais de espíritos protetores  
Coragem, atenção, irmã, irmão  
Fé no coração, sempre siga em frente  
Respiração profunda oxigena corpo e mente  
Esperança renasça como a fênix  
Resistência, resistência  
Força, sabedoria, inteligência, coletividade  
Serenidade em tempos de tempestade  
Liberdade, sempre  
Salve.

A partir desta letra, pode-se elencar elementos de cultura afrodiaspórica que são reivindicados como parte de uma outra Nação, que segue a lógica de grupos como as Nações de maracatu de Pernambuco. A própria Nação Zumbi e seu destaque no movimento Manguebeat, indicando territórios e redes autônomos, independentes. Há uma devoração destas compreensões de mundo, quando são deslocadas para a projeção do futuro dissolvendo hierarquias culturais, além da própria dissolução do fechamento de individualidades em si, ao se constatar “o fogo que queima em você também queima comigo”. A palavra “salve” é empregada tipicamente como ode, cumprimento ou saudação vinda de experiência de terreiro, despertando um levante coletivo de resistência. Em relação ao momento tropicalista, fica evidente a diferença de sentimento de pertença a um grupo, que no caso, se conhece bem, está aberto para que novos venham, mas que estejam atentos e fortes. E assim segue o álbum, na perspectiva de afirmação de influências afrodiaspóricas para além do Brasil, pois a ideia de identificação com a condição de sul-americano também é evidente<sup>33</sup>.

---

<sup>33</sup> “Sulamericano” é o nome da quinta faixa do álbum, que convoca os brasileiros a se entenderem também como parte de uma América do Sul e os convida para “contra-atacar”. Acompanhada de um piano típico de Cuba, a faixa é responsável por um dos momentos mais expressivos de catarse, em que se presencia a guitarra baiana marcando seus traços, porém expandidos em direção a uma compreensão do comum pouco praticada no Brasil.

O Saci Pererê, ícone do folclore brasileiro é contemplado em música, agora presente no disco, mas já cantada nos shows e Navios anteriormente, remontando contos e cantigas da cultura afro-brasileira, porém sem a carga intelectualista folclorizante. Tendo em vista que o BaianaSystem representa uma movimentação urbana que bebe de fontes populares, pois surge do mesmo contexto e base social, sua articulação frente a elementos do imaginário brasileiro acontece de maneira natural e intrínseca a uma compreensão de mundo particular que transborda a simples e simplista categorização de folclore. Ao contrário do que é comumente dito acerca do que é considerado folclore, sendo coisa do passado, a abordagem popular do BaianaSystem prova que o que está sendo produzido hoje não é folclore, muito menos passado, muito embora o grupo o revisite ressignificando aspectos, contribuindo com outras percepções de mundo. Neste sentido, é importante observar a dinâmica produzida por esse imaginário como estrutura das performances, experimentadas no carnaval e direcionadas para o formato de show: muitas vezes, as músicas surgem a partir de uma célula improvisada ao vivo que é trabalhada nos shows até chegar em um formato de composição para os discos. Isto indica um processo de digestão a partir de uma reciclagem musical, juntamente a memórias, personagens e paisagens evocados, que rondam o processo criativo do grupo. Posteriormente, após um movimento de deglutição e digestão, há a devolução de todo o processo nos futuros carnavais, de onde veio o BaianaSystem e para onde ele retorna.

No auge dos shows no Sudeste, Russo costuma trazer algum elemento da cultura popular nordestina com o intuito de desmistificar a categorização tão injusta feita com o Nordeste pelo resto do país – na lógica de reciclagem musical feita pelo grupo ao vivo, “Pagode Russo” de Luiz Gonzaga (1946) costuma ser entoado. Russo, vendo a falta de referência do público exclama: “O que é que vocês estão ouvindo em casa? Isso aqui é cultura popular!”<sup>34</sup>. Diante deste quadro, pode-se perceber os diferentes brasis contados de diversas maneiras dentro do país, mas observa-se o claro posicionamento contra o monopólio cultural do eixo Rio-São Paulo, que acaba contando a maior parte da história. A dimensão levantada pelo BaianaSystem que reflete a cultura popular localiza-se na interação brincante das práticas de rua, as quais fazem da fresta uma possibilidade de reinvenção de mundo, sendo assim, capaz de criar e reconhecer particularidades culturais, fugindo de noções totalizantes. Russo Passapusso costuma dizer “nossa cultura em primeiro lugar!” nos momentos de catarse, para que o público se atente para elementos culturais tipicamente brasileiros. Cabe aqui o questionamento de que cultura é essa e em qual sentido de primeiro lugar ela pode ser pensada, já que a proposta da

---

banda tenha sido desterritorializar a sonoridade, desmistificar as purezas e celebrar as contaminações. Neste sentido, é importante que se tenha em mente a noção de que a volta a uma polarização não seria tão saudável, na medida em que dentro da dualidade sempre há um algoz. Até que ponto pode-se dizer dessa exclamação como produtiva?

Há dois momentos no disco que podem ser lidos como menção clara à antropofagia do modo como é entendida pelo BaianaSystem: em “Redoma”, gravada com as mulheres do samba de lata de Tijuáçu, o refrão “comendo com a boca, comendo com o olho” pode ser entendido como uma outra dimensão antropófaga de ser no mundo, abrindo possibilidade para se interpretar a partir da mitologia Iorubá, a qual descreve Exu como “a boca que tudo come” ou “a boca que sempre come primeiro”. Em “Arapuca”, observa-se o caráter antropófago da denúncia da ruína de estruturas presente na letra, onde há uma fogueira, conduzida “em nome do filho e do pai”, abrindo possibilidade de interpretação segundo a perspectiva da vingança Tupinambá.

## BRASIL, ILUMINAI VOSSOS TERREIROS!<sup>35</sup>



Figura 6: Foto do clipe de “Capim Guiné”, de BaianaSystem. Direção: Filipe Cartaxo. Fonte: <https://pipocamoderna.com.br/2017/09/baianasystem-mistura-tudo-num-clipe-com-titica-margareth-menezes-e-eco-do-alem/>

O universo estético do BaianaSystem navega, então, através das relações entre brasis, em uma constante adubação<sup>36</sup> cultural que se estende para referenciais afrodiaspóricos diversos. Compor e regravar com nomes-referência da música negra expressa sua maneira antropófaga de produção, ao sobrepor tempos fragmentados e formar uma sonoridade afropercussiva “em trânsito”, como destaca Paul Gilroy no livro “Atlântico Negro” (2001). A devoração, neste caso, é revelada por meio do encontro entre culturas de gueto, que, além dos modos específicos de produção, compartilham uma performance que ativa corpos tanto físicos, que dançam e cantam, quanto sutis e espirituais, uma vez que é aludida uma herança de resistência por de trás das batidas dos tambores e dos graves do soundsystem.

<sup>35</sup> Canção de Assis Valente, 1940.

<sup>36</sup> Emprega-se aqui a palavra adubação em duplo sentido: primeiramente, como técnica para transformar o solo rico em materiais que ajudem a produção de novos frutos, se encaixando figurativamente no caso de elementos culturais. Porém, o processo de transformação do *dub* também utiliza da regravação e do rearranjo de músicas para que novos “frutos” surjam. Assim, em ambos os casos há uma produção do novo.

O tambor bate e o corpo se mexe. Quem comanda essa dança? Esse reencontro de peças e sujeitos fragmentados? A vida ressurgiu dessa devoração cultural, revelando moldes de compreensão construídos por um entrecruzo de saberes compartilhados pela experiência de diáspora. Dentre as composições do grupo, pode-se destacar “Capim Guiné”, gravado com Titica, cantora e ativista trans de Angola e Margareth Menezes; e “Alfazema”, gravada com o Nação Zumbi. Em ambas as produções, há um interesse claro em evidenciar a matriz africana presente no contexto cultural baiano: ervas de proteção, rituais de transformação e ativação de mundos encantados por meio da ginga, dos toques, do hálito, do suor. Em “Capim Guiné”, a força dos caboclos<sup>37</sup> é convocada numa espécie de atualização do ideal tupinambá eleito pelo movimento de Oswald de Andrade. Percebe-se a devoração de outro ângulo, agora mais próxima de um processo afro-ameríndio encantado e deselitizado, uma vez que a sabedoria de terreiros, lugares pouco valorizados por um Brasil europeizado, entra em destaque. Sua estética encantada aponta para a certeza de que a mistura não deve ser idealizada, pois uma apropriação excludente dos povos da terra, tanto afrodescendente quanto indígena, costuma persistir nos ambientes intelectualizados para que a identificação com uma mistura se torne palatável. O papel principal que tem o corpo nesta dinâmica reforça essa deselitização e desromantização, pois convoca outros tipos de compreensão para estar no mundo. E, de fato, sem corpo não há boca, não há comida, deglutição nem digestão.

O “furacão de gente”, organização caótica do público puxada por Bnegão no Navio Pirata, que ao microfone convoca uma grande roda, se transforma em uma grande boca. Ela se abre e, como se fosse em camadas (mordidas?), vai girando e girando, aumentando seus limites e atraindo mais pessoas para dentro dela – as devora e as transforma em um corpo só. Esta “boca que tudo come” tem o poder de transmutar, virar avessos, tecer caminhos. Tem nome, e exige um pedido claro de licença: Agô<sup>38</sup>!

Em entrevista com Caetano Veloso (2019), Russo Passapusso relembra suas primeiras impressões do carnaval de Salvador: “A minha primeira ida ao carnaval foi assustadora e ao mesmo tempo de grande confiança. Parecia aquela bola, que você tem medo de entrar naquele círculo, mas quando você entra, tem a sensação de estar protegido – aqui é o meu lugar”. O processo de passagem até chegar a um local temporariamente seguro exige atenção, ginga e espreita do que pode aparecer, e fornece figuras interessantes como ponto de partida para se pensar a produção do grupo e seus caminhos recém tomados. As rodas expressam

---

<sup>37</sup> Os caboclos são espíritos e encantados afro-ameríndios que podem se manifestar de muitas formas nas religiões de matriz africana.

<sup>38</sup> Em iorubá, “agô” significa pedir licença em movimentos de entrada e saída, passagens e limites.



concretamente esses pontos limítrofes entre conforto e desconfiança mediante o novo. E a sonoridade do BaianaSystem trabalha com o desconforto e atenção mediante à criação que muitas vezes parte de algo estranho à primeira vista. Só então com uma abertura para o porvir, vivida ao vivo, pode-se entender o novo como resultado de um processo de devoração, de regravação e rearranjo de canções, melodias ou fragmentos conhecidos<sup>39</sup>. Em conversa junto a Kalaf Epalanga<sup>40</sup> no Festival Mário de Andrade realizado em São Paulo em 2019, Russo comenta acerca dessa estranheza que permeia a sonoridade do grupo, em que ritmos da diáspora se encontram pela reinvenção musical a partir da tradição: a musicalidade viva, que se transforma a todo momento procura explorar caminhos estranhos ao ouvido convencional, propondo uma “adaptação de sabor” ou “reeducação alimentar” diante de formas já conhecidas, na maioria das vezes aprovadas por grupos culturais hegemônicos. Tal espreita é convocada musical e espiritualmente para que a gira continue a girar.

Falar da Bahia e de suas manifestações culturais, assim como falar de corpo e de musicalidade brasileira é referir-se, principalmente, às culturas negras e seu fundamento de experiência de mundo a partir das religiões de matriz africana. Sendo um continente de vasto território, a África produziu e produz variadas maneiras de elaboração do sagrado dentro do próprio meio. São incontáveis as divindades e seus modos de compreensão, porém, para entender a dinâmica de deslocamento dessa religiosidade para o território brasileiro, é preciso estabelecer algumas especificidades.

De maneira geral, pode-se dizer que os principais grupos étnicos trazidos à força, no intenso tráfico de seres humanos de África para o Brasil, ficaram conhecidos como Bantu, Jeje e Nagô. Sendo os Bantu, em sua maioria trazidos do Congo e Angola, os Jeje, trazidos do antigo reino do Daomé e de regiões próximas, e os Nagô, trazidos da região próxima à atual Nigéria. Cada um desses grupos possui suas próprias tradições<sup>41</sup>, sendo o culto de divindades, em suas variações, uma prática em comum: apesar de distintas, tais divindades manifestam elos de relação com a natureza, com os ancestrais e os modos de organização social refletidos através da corporeidade e da sonoridade. Além disso, determinam características próprias de cada povo em diferentes localidades em África. Com o tráfico, a cultura dos escravizados passou por

---

<sup>39</sup> Ainda em relação à cultura *dub*, muitas vezes estes fragmentos retirados se transformam em bases, chamadas *riddims*.

<sup>40</sup> Agitador cultural angolano, músico e escritor membro do grupo Buraka Som Sistema. Explora criações e misturas a partir do gênero conhecido como Kuduro, nascido em Angola.

<sup>41</sup> Trata-se de terminologias usadas dentro da dinâmica de interação colonial para designar povos africanos escravizados, sendo tais nomes generalizações de línguas e especificidades desconhecidas em continente africano. Para uma discussão mais aprofundada, ver mais em:

processos de diluição, uma vez que a colonização pressupunha a completa destituição de qualquer valor, por parte do negro, para além do trabalho forçado.

Se, neste caso, corpo/som presentificam suas culturas, e contando que a escravização gerou um hiato na continuidade desta produção cultural, tal destituição de valores era sentida sobretudo corporal e espacialmente (pois é no espaço que o corpo se afirma e através da memória corporal que continuidades puderam ser pensadas), esta espécie de desterritorialização cultural teve como contrapartida o surgimento do terreiro como espaço de resistência e reconstrução de tantas áfricas distintas em um só lugar. Orixás que antes guerreavam passaram a conviver, em casas de nação iorubá/ketu, assim como terreiros jeje ou angola tiveram suas adaptações para que seus cultos preservassem a dimensão simbólica que havia ficado do continente africano. Assim, toques de tambor, narrativas sobre divindades e sistemas oraculares de adivinhação foram aproximados e, muitas vezes, amalgamados dentro do candomblé, uma das religiões de matriz africana que, em sua liturgia, mais procura dar continuidade a valores e práticas africanos<sup>42</sup>. Apesar das diferentes configurações, dependendo do local em que esses terreiros eram estabelecidos, influenciaram profundamente a construção da base cultural brasileira. Os ritmos, a musicalidade, as danças, as festas, todas as manifestações culturais produzidas nessas terras que viriam a ser um país independente chamado Brasil foram profundamente marcadas pelas reconstruções negras em diáspora e pelos diálogos com as tradições indígenas. Estas outras maneiras de produção de cultura, que não compartilham de referências europeias, têm sua centralidade no corpo, pois o compreendem não como uma oposição de um *cogito*, de um espírito, mas sim como uma manifestação de ser no mundo. Além do corpo em si, os elementos que com ele fazem relação no mundo também têm uma dimensão corpórea: a comida, a oferenda, o hálito, as ervas, os próprios elementos da natureza etc. têm sua extensão no mundo a partir de um corpo que os percebe.

---

<sup>42</sup> É preciso dizer que elementos trazidos de África também originaram outras formas de culto, que em diálogo com as tradições indígenas fizeram surgir a encantaria de mina, no Maranhão, o jarê, da região de Chapara de Diamantina (BA), entre muitos outros.



Figura 7: “Exu” – desenho de Carybé para a Casa Jorge Amado em Salvador (BA).

Sendo assim, a produção sociocultural afrodiáspórica convoca o corpo, desde a dimensão física e espacial, até simbólica e religiosa. Entre os iorubás, o orixá primordial, dono do corpo e do devir é Exu: princípio individual de todas as coisas. Laroyê! Ele participa da criação sob o título de Exu-Elegbara (“o dono da força”) junto a Orunmilá<sup>43</sup>, portavoz de Olofin (LOPES, 2020, p.74) no sistema Ifá, que por sua vez é o oráculo (sistema de consulta) da religião tradicional iorubá. Através dele, Orunmilá oferece respostas e soluções para todas as questões existenciais.

Nos países da Diáspora, especialmente no Caribe, no Brasil e nos Estados Unidos, esta vertente religiosa [Ifá] vem se expressando também através de formas sincréticas, como o candomblé e a *santería*, entre outras. Nessas religiões afro-americanas, muitos dos fundamentos litúrgicos (cores, cânticos, oferendas, rituais, uso de ervas medicinais etc.) estão ligados aos saberes de Ifá. Por isso, a maior parte das divindades são as mesmas, em Cuba, no Brasil e nos Estados Unidos, por exemplo. (LOPES, 2020, p. 37).

Em Ifá, os saberes estão organizados de maneira similar à análise combinatória. As possibilidades de combinações de saberes estão distribuídas em itãs, os quais contêm informações e apontam caminhos, determinados pelos Odus, que revelam as soluções<sup>44</sup> para os consulentes. Eles dizem de orixás e sua jornada em versos e caberá ao sacerdote interpretá-los com a ajuda de Orunmilá e Exu-Elegbara. Um itã bem conhecido conta uma das peripécias de Exu e sua relação com o mundo:

Exu come tudo e ganha o privilégio de comer primeiro

Exu era o filho caçula de Iemanjá e Orunmilá,

irmão de Ogum, Xangô e Oxóssi.

<sup>43</sup> Orixá do destino, do saber, da ciência, do conhecimento teórico e prático. Ver mais em *Ifá Lucumi*, de Nei Lopes (2020).

<sup>44</sup> Ver mais em “*Ifá Lucumí: O Resgate da Tradição*” de Nei Lopes (2020).

Exu comia de tudo e sua fome era incontrolável.  
Comeu todos os animais da aldeia em que vivia.  
Comeu os de quatro pés e comeu os de pena.  
Bebeu toda a cerveja, toda a aguardente, todo o vinho.  
Ingeriu todo o azeite de dendê e todos os obis<sup>45</sup>.  
Quanto mais comia, mais fome Exu sentia.  
Primeiro comeu tudo de que mais gostava,  
depois começou a devorar as árvores,  
os pastos, e já ameaçava engolir o mar.  
Furioso, Orunmilá compreendeu que Exu não pararia.  
Orunmilá pediu a Ogum  
que detivesse o irmão a todo custo.  
Para preservar a Terra e os seres humanos e os próprios orixás,  
Ogum teve que matar o próprio irmão.  
A morte, entretanto, não aplacou a fome de Exu.  
Mesmo depois de morto,  
podia-se sentir sua presença devoradora,  
sua fome sem tamanho.  
Os pastos, os mares, os poucos animais que restavam,  
todas as colheitas, até os peixes iam sendo consumidos.  
Os homens não tinham mais o que comer  
e todos os habitantes da aldeia adoeceram  
e de fome, um a um, foram morrendo.  
Um sacerdote da aldeia consultou o oráculo de Ifá  
e alertou Orunmilá quanto ao maior dos riscos:  
Exu, mesmo em espírito, estava pedindo sua atenção.  
Era preciso aplacar a fome de Exu.

---

<sup>45</sup> Noz-de-cola.

Exu queria comer.

Orunmilá obedeceu ao oráculo e ordenou:

“doravante, para que Exu não provoque mais catástrofes,  
sempre que fizerem oferendas aos orixás  
deverão em primeiro lugar servir comida a ele”.

Para haver paz e tranquilidade entre os homens,  
é preciso dar de comer a Exu,  
em primeiro lugar.

Exu come primeiro. Aquele cuja fome era tanta que devorou a própria mãe, todos os animais, seres e coisas do mundo, precisa ser devidamente presenteado com oferendas antes de mais nada, para que os caminhos sejam abertos nas cerimônias de *candomblé*. Assim, permite que o axé como força vital, potência de realização e de acontecimento, circule no terreiro e habite os corpos presentes, restituindo a força e equilíbrio de todas as pessoas assim como de todas as coisas da natureza. Em seus diversos *orikis* e *itãs*, Exu é aquele que, tendo muitas caras, estabelece uma de suas possíveis relações com o mundo passando pelo ato de comer, porém, de forma diferente da já citada Antropofagia. “A boca que tudo come”, “a boca do mundo” se refere a *Enugbarijó*, por assim dizer, um dos dezesseis títulos<sup>46</sup> de Exu, que restitui o encantamento no mundo através de sua devoração.

Elegbara devora até a própria mãe

Um dia Orunmilá foi procurar Oxalá

e pediu que lhe desse um filho,

pois ele e sua mulher desejavam muito ter um.

Chegando ao palácio de Oxalá,

Orunmilá encontrou Exu Iangui.

Exu estava sentado à esquerda da porta de entrada.

“É este o meu filho?”, perguntou Orunmilá.

“Ainda não é tempo da chegada de um filho”, respondeu Oxalá.

---

<sup>46</sup> Os títulos de Exu são diversos pela multiplicidade de funções que Ele pode ter dentro dos caminhos e relações as quais ele media. Vale lembrar que Exu é criatura primordial de Olodumare e diz não a quem nega à criação, estando sempre em um lugar onde possa colocar as coisas em relação entre si, por isso está atrelado à potência de realização e movimento.

Orunmilá insistiu junto a Oxalá sobre  
quem era o menino sentado à porta  
e se poderia levá-lo como filho.  
Oxalá garantiu-lhe que não era o filho ideal,  
mas Orunmilá tanto insistiu que obteve a graça do velho.  
Tempos depois nasceu Elegbara, filho de Orunmilá.  
Para espanto de todos, nasceu falando  
e comendo tudo o que estava diante de si.  
Comeu tudo quanto era bicho de quatro pés,  
comeu todas as aves,  
comeu os inhames e as farofas.  
Engolia tudo com garrafas e garrafas de aguardente e vinho.  
Comeu todas as frutas, os potes de mel e os de azeite de palma,  
quantidades impensadas de de pimenta e noz-de-cola.  
Sua fome era insaciável,  
tudo o que pedia, a mãe lhe dava,  
tudo o que lhe dava a mãe, ele comia.  
Já não tendo como saciar a medonha fome,  
Elegbara acabou por devorar a própria mãe.  
Ainda com fome, Exu tentou comer o pai.  
Mas Orunmilá pegou da espada  
e avançou sobre o filho para matá-lo.  
Exu fugiu, sendo sempre perseguido pelo pai.  
A perseguição ia de Orum em Orum.  
A cada espaço do céu, Orunmilá alcançava o filho,  
cortando-o em duzentos e um pedaços.  
Cada pedaço transformou-se num Iangui, um pedaço de laterita.  
A cada encontro o ducentésimo primeiro pedaço

transformava-se novamente em Exu.  
Correndo de um espaço sagrado a outro,  
terminaram por alcançar o último Orum.  
Como não tinha saída, resolveram entrar em acordo.  
Elegbara devolveu tudo o que havia devorado,  
inclusive a mãe.  
Cada Iangui poderia ser usado por Orunmilá  
como sendo o verdadeiro Exu.  
E Iangui trabalharia para Orunmilá,  
levando oferendas e mensagens enviadas pelos homens.  
Em troca, em qualquer ritual,  
Elegbara seria saudado sempre antes dos demais.  
E sempre que um orixá recebesse um sacrifício,  
Elegbara teria o direito de comer primeiro.

De certa forma, pode-se dizer que Exu então, se torna elemento primordial na dinâmica de transformações do mundo, pois, ao devorar, devolve as coisas com disponibilidade para o movimento do inesperado, contrariando o cotidiano e sua previsibilidade para operar na comunicação entre possibilidades. O que virá? Com astúcia e cisma, faz com que contrários habitem o mesmo lugar ao mesmo tempo, abrindo um infinito de possibilidades, a começar por si mesmo, inclusive dentro da esfera religiosa.

Através de sacrifícios e obrigações se dinamiza o axé dentro dos terreiros, oferecendo comida, tocando, cantando e dançando. A partir destes elementos é afirmada uma específica compreensão de mundo, com base nas noções de doação e restituição de força vital. Este fluxo é mediado por Exu, o encarregado de receber os sacrifícios para comunicar o mundo visível com o invisível. Nota-se que tal dinâmica passa integralmente pelo corpo, “território da experiência e da cultura” (OLIVEIRA, 2018 p. 262), uma vez que é através do corpo que mundos se tocam, pois ele se transforma em veículo de axé e ritualiza a própria experiência. Sendo dono do corpo, Exu é, portanto, o guardião das transformações e comunicações e só as permite mediante sua comida. Assim, Ele come primeiro para transportar as oferendas entre-mundos e fazer com que a mensagem chegue do outro lado.

Exu devora o mundo e o devolve cheio de encantamento, isto é, o restitui de vida, afirmação incessante da necessidade de movimento e transformação diante da previsibilidade da ordem. Ordem esta que, ao manter as coisas em seus lugares, pode aniquilar o movimento, gerando automatismo, esquecimento, escassez e morte.

A perspectiva do encantamento é elemento e prática indispensável nas produções de conhecimentos. É a partir do encante que os saberes se dinamizam e pegam carona nas asas do vento, encruzando caminhos, atando versos, desenhando gestos, soprando sons, assentando chãos e encarnando corpos. (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 13).

Mais do que isso, pode-se dizer do encantamento como prática de vida. Trata-se de uma percepção atenta, humilde, que presta atenção nos caminhos que se cruzam fazendo com que estes saberes se dinamizem. O encantamento se faz também como política de presença, em que determinada postura, atenta às possibilidades e em prol da poesia se deixa afetar pelas miudezas da vida diante do horror, da normatividade, e contenção. Afinal, como diz Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino no livro “Fogo no mato”: na miudeza da vida comum os saberes se encantam, e são reinventados os sentidos do mundo (2018, p. 13). Mas este modo de presença não se resume a algo que se adquire por decisão deliberada ou algo que se pode aprender – quem se deixa encantar pelas “pedrinhas miudinhas”<sup>47</sup> vê suas luzes por assumir uma disponibilidade diante da vida e em nome da vida.

Exu, ao reencantar o mundo com seus cruzamentos e suas transformações, mobiliza corpos que são convidados a praticarem uma sabedoria de ginga, em que é preciso ter coragem para se deixar afetar pela poética da natureza imprevisível e assim, criar mundos de novo, e de novo, e de novo. É através desta disponibilidade que Exu é a boca que tudo come e tudo que o corpo dá<sup>48</sup>: “A boca de Enugbarijó, aquela que tudo come, é a mesma que devolve o que engoliu de forma restituída. Engole de um jeito e devolve de outro, inferindo dinamismo e transformação “(SIMAS; RUFINO, 2018 p. 51).

Diferentemente da devoração antropófaga, que pressupõe uma transvaloração a partir do ato de comer, Exu, como Enugbarijó<sup>49</sup>, ao devorar, restitui força vital naquilo que fora engolido, numa espécie de reavivamento do que estava sem vida. Isto é, enquanto na construção Oswaldiana a ideia de antropofagia é uma maneira de se pensar a relação com o Outro, extraída da própria noção do inimigo, estrangeiro etc., Exu traz consigo a dissolução de opostos, a

<sup>47</sup> “Pedrinhas miudinhas”, título de livro de Luiz Antônio Simas (2019).

<sup>48</sup> Mestre Pastinha, referindo-se à capoeira. Exu sendo o dono do corpo (Bará), traz alegria através do movimento, dinamismo e o convoca a praticar a disponibilidade para o inesperado ao gingar, ao jogar com possibilidades.

<sup>49</sup> Há também uma conhecida imagem de *Enugbarijó* fumando cachimbo e tocando flauta, em que puxa a fumaça em alusão a uma devoração e a solta em forma de música, em nome de uma restituição de potência no mundo.



possibilidade de deglutir ambos e ainda atribuir-lhes encanto. Como corpo em movimento, Exu não esquentar lugar, permanece em constante deslocamento e convida todas as coisas a entrarem no fluxo do devir, da possibilidade e imprevisibilidade através da ritualização de si mesmo como extensão de tudo que há e assim devora. Exu se deixa compreender como uma esfera aberta, fazendo referência ao inacabamento e indefinição, justamente por pressupor o próprio movimento que desloca e faz deslocar. Pratica, então, uma sabedoria de ginga, pois ocupa um entre-lugar. Não escolhe um ou outro, mas habita os dois. E, habitando os dois, faz do paradoxo sua morada. Portanto, não há combate, há fresta na dureza das coisas, nas certezas, características dos modos de pensamento ocidental, colocadas em crise pelo corpo em potência. Esta fresta de possibilidade contradiz a normatividade de corpos parados, automatizados, e convoca o cruzo: rearranjo da disposição dos corpos e suas percepções para que entrem em um fluxo de disponibilidade para o porvir através do encontro.

No que diz respeito à experiência sociocultural e à produção artística na diáspora africana, percebe-se a todo momento este deslocamento, que passa obrigatoriamente pelo corpo em movimento para fundar percepções de mundo e inventividade. Como já dito, música e dança estabelecem uma conexão intrínseca, de modo a conduzir experiências que compartilham de ambas as instâncias ao mesmo tempo e por isso restituem a potência dos ali presentes. A capoeira, o samba, o jongo, assim como outras manifestações afrodiáspóricas, têm em comum a criatividade do corpo e do som mediante o deslocamento no espaço, que, por produzir vida, está sendo ritualizado, vitalizado pelo encantamento. Por isso, tanto na dança quanto na música, a eminência da possibilidade do novo traz a ginga como modo de ser e praticar, que experienciada sob outras perspectivas, corresponde ao improvisado, ao *jogo* constante entre saberes. Esta é uma das bases estruturais para se pensar a produção cultural no Brasil e em lugares cuja história se fez a partir do sequestro do Atlântico, pois todas estas práticas visam a restituição de potência nas diferentes esferas de experiência social.

O Atlântico é uma gigantesca encruzilhada. Por ela atravessaram sabedorias de outras terras que vieram imantadas nos corpos, suportes de memórias e de experiências múltiplas que, lançadas na via do não retorno, da desterritorialização, e do despedaçamento cognitivo e identitário, reconstituíram-se no próprio curso, no transe, reinventando a si e o mundo. O colonialismo se edificou em detrimento daquilo que foi produzido como sendo o seu outro. A agenda colonial produz a incredibilidade de inúmeras formas de existência e de saber, como também produz a morte, seja ela física, através do extermínio, ou simbólica, através do desvio existencial. Nos cruzos transatlânticos, porém, a morte foi dobrada por perspectivas de mundo desconhecidas das limitadas pretensões do colonialismo europeu-ocidental. Elas são experiências de ancestralidade e encantamento. (SIMAS; RUFINO, 2018, p. 13).

Trata-se de experiências elaboradas em grupo, em que o *encontro* se faz determinante para que haja cruzo – que implica em uma disponibilidade para o conflito e desestabilização – e então se produza soluções com o corpo mediante o improvisado em roda. Nestes casos, a continuidade entre som e corpo traz para um simples acontecimento uma dimensão encantada. E a forma como se dá essa continuidade aponta para um dos modos pelos quais se dão as manifestações da cultura popular, pois a todo momento elas jogam com o tempo/espaço: o samba, o carnaval, a capoeira, os afoxés etc. são festas que relacionam o corpo (que têm sua dimensão espacial) e sonoridade (dimensão temporal) no próprio espaço, dinamizando suas convenções por ora para reencantar todos à volta. Tais exemplos podem ser lidos como tentativas de reconstrução de sociabilidades negras, em que o encontro se faz fundamental para restituir a força dos presentes, preenchendo corpos de poesia e criando resistência frente ao controle total de sujeitos não-brancos. A necessidade destes *acontecimentos*<sup>50</sup>, uma vez que o processo de colonização significou para povos africanos o sequestro e destituição de sua própria terra no mais amplo sentido, se encontra na insistência, na teima e cisma de se batalhar pela vida diante do horror e mortandade<sup>51</sup>. A dimensão encantada aqui reivindica um posicionamento de valorização de saberes, que através do corpo desviam a miséria do cotidiano das comunidades diante do empobrecimento do mundo constantemente atualizado e atualizante de um estado colonial. Por isso o mundo precisa a todo momento de restituições de forças vitais que trabalhem em prol da vida.

Além disso, todas estas manifestações ritualizam o encontro para reafirmarem pertencimento em comunidades, na medida em que terreirizam o espaço, convocando a extensão do corpo e do som como veículo de afirmação de cultura. Quer dizer, a corporeidade aqui tratada cumpre o papel de reafirmar um espaço próprio em movimento, que “acontece” num momento, e, no momento seguinte, a potência praticada ali pode encantar outros lugares, pois é na dimensão do acaso e do inesperado que surgem possibilidades de reafirmar vida no espaço – além dos terreiros, na rua, em uma esquina, no vagão de trem, no bar, através de corpos que batucam, que jogam, dançam e produzem beleza no caos. A partir de Muniz Sodré, em seu

---

<sup>50</sup> Como apontado por Alfred Gell no livro “Arte e Agência” (2018), a dimensão de acontecimento sugere uma rasura entre fronteiras, e, no caso, a corporeidade se constitui através dessa rasura na oposição som/corpo

<sup>51</sup> No livro “Arruaças: uma filosofia popular brasileira” (2020), os autores Luiz Antônio Simas, Luiz Rufino e Rafael Haddock-Lobo definem mortandade como conceito que dialoga com a proposta de entender a morte como fenômeno espiritual que pode acometer as pessoas que estão vivas no ponto de vista fisiológico. Nesse sentido, define o projeto colonial de matar em larga escala os subalternizados pela experiência da colonialidade a partir de estratégias sistemáticas de domesticação dos corpos e aniquilação de modos de vida. Define um conjunto de práticas que geram genocídio, epistemicídio e semicídio e aniquila cotidianamente corpos, conhecimentos e linguagens plurais. (p. 191).

livro “ O Terreiro e a cidade” (1988), fica evidente que tais práticas ritualizam o encontro a partir da brincadeira e do jogo com o corpo:

Ao dançar, colocando-me ora aqui, ora ali, eu posso superar a dependência para com a diferenciação de tempo e espaço, isto é, a minha movimentação cria uma independência com relação às diferenças correntes entre altura, largura, comprimento. Em outras palavras, a dança gera espaço próprio, abolindo provisoriamente as diferenças com o tempo, porque não é algo especializado, mas espacializante, ou seja, ávido e aberto à apropriação do mundo, ampliador da presença humana, desestruturador do espaço/tempo necessariamente instituído pelo grupo como contenção do livre movimento das forças. (SODRÉ, 2002, p. 134)

Neste sentido, pode-se dizer que o corpo pratica tipos de compreensão sobre o mundo ao seu redor nos momentos em que se apropria do espaço, jogando com movimentos propiciados pelas festas. Mais do que isso, a possibilidade, tanto de realização quanto de mudança e de transitoriedade, passa a ser condição do acontecimento por meio da ginga, do drible, que expressam inventividade e vivacidade ativadas pelo corpo, gerando experiências de catarse. O corpo convoca e é convocado – sem ele, não há rito (SODRÉ, 2002, p. 135), ele é o próprio território do ritmo. Através da esquiva, rompem-se limites antes fixados pela territorialização dominante, com a qual as elaborações afrodiaspóricas jogam. Exu é um dos que comanda este jogo: como dono do corpo, trabalha com a disponibilidade para o porvir e reanima corpos automatizados. Estes são convocados a praticarem novos e transformados modos de compressão diante do inesperado.

Pelas peças que costuma pregar, para ser lembrado ou para que as coisas se desarranjem para novamente entrarem em harmonia, Exu também está no campo da contravenção e insubordinação. Estas características também são levantadas pelas festas que terreirizam a cidade, ao reencantarem lugares cotidianos. Isto é feito através do desvio das normas do espaço público, seja de trânsito, circulação de pessoas ou convenções pré-estabelecidas para a funcionalidade institucional. Nessa perspectiva urbana e moderna, corpos geralmente são levados a percorrer os mesmos lugares, a ter comportamentos previsíveis e controlados. Nas festas de rua, tem-se o desarranjo temporário de lógicas que mantém corpos em organização, onde a combinação de dança e música, além de gerar alegria, faz o axé circular e reencanta esquinas. Os corpos então são reanimados, numa afirmação de resistência aos estados parados. Pode se dizer então que por meio deles se renova a força cósmica, e o ritmo presente é um dos responsáveis para que ele se coloque como disponível ao cruzo: uma lúdica presença em

situações de encontro onde se dança, se joga, se ginga, desvia a previsibilidade da rotina trazendo vivacidade e poesia.

A esquivia presente nestas manifestações se expressa com um certo engano que traz graça ao movimento e muito aflige a “ordem” e a normatividade: se por um lado a inventividade destas culturas reencantam mundos, os olhos de quem compactua com as instituições de poder e controle social essencialmente racistas enxergam tais movimentações como bagunça, “falta de fé” e vagabundagem. Acreditam que necessitam de outros modos de colonização, seja por meio da coerção, do esvaziamento de identificação e branqueamento. Neste pacote, o corpo também é visto como tabu, quando na verdade ele guarda a possibilidade de invenção, de sacralização do movimento. O poder de realização próprio do corpo, ao estar em encontro e em modo de ginga, principalmente na rua, remete à potência da encruzilhada, outra perspectiva da morada de Exu: espaços de cruzamento de caminhos, que comunicam perspectivas e permitem mudanças, colocando a normatividade e seu único caminho à prova do movimento e transformação. Neste sentido, não se trata somente de se considerar mais de um caminho, mas de se permitir estar gingando no espaço vazio do “entre”, contrariando dualidades fixas e opostas como certo/errado, centro/periferia, mente/corpo.

O olhar entre-meios é um híbrido que combina tanto a dinâmica do olhar distanciado como do aproximado. Ele não substitui nem supera os outros olhares, pois não se trata nem de negação, nem de aprimoramento das outras perspectivas. O olhar entre-meios é um olhar que vai de um a outro, tendo como referência sempre o oposto, ou seja, o alheio, o Outro. Reconhece que o olhar cria o contexto na mesma medida em que o contexto cria o olhar. Um é corrente do outro e juntos formam elos culturais. (OLIVEIRA, 2018, p. 209).

Exu então se mostra como uma boa referência para se pensar o corpo vivo, que se relaciona com o mundo absorvendo o que vê e devolve contando sua própria história. Diante da problemática da cópia, em que se pensou o brasileiro em constante busca de originalidade, Exu escancara a ideia de troca cultural com sua devoração e o cruço, na medida em que sugere muitas outras perspectivas como soluções possíveis para o problema da identificação brasileira, justamente porque traz o inacabado como passível de uma nova transformação e descoberta de si. Exu vem lembrar da importância da capacidade de se adaptar e produzir alegria, assim como de estar em movimento e em constante recriação: o modo como costuma se vestir, comemorar, apostar, negociar, elaborar o nascimento e a morte num país culturalmente afro-indígena também expressa sua herança exusíaca de inventividade e transformação de um mundo desencantado. Assim, não se trata de solucionar problemas, mas usá-los como oportunidade de restituição de potência no cotidiano.

Porém, são relativamente poucas as investidas em favor de tratar Exu como possibilidade para um pensamento desterritorializado. Entende-se que a antropofagia serviu de pontapé para início de uma descolonização do pensamento dos brasileiros em relação ao próprio povo e, por haver chacoalhado as estruturas eruditas de produção artística e intelectual da época, não há como não passar por esta leitura quando se trata de pensar o Brasil. Porém, ela acabou se referindo a um conceito apropriado pela intelectualidade que, para responder questões de identificação brasileira, o distanciou de seus próprios contextos e práticas. Assim, a antropofagia foi aceita como referência pela lente de Oswald de Andrade, que com sua genialidade, através de seus escritos fez de uma prática também de diáspora (uma vez que as culturas indígenas perdem seu território assim que o Brasil nasce) somente uma afronta poética. Mas Exu traz consigo questões diretamente referentes à elaboração afrodiáspórica no país, dimensão por vezes esquecida no elo cultural, além de apontar para uma prática que não se separa de seu próprio conceito. Não por acaso, Exu também caiu em um território complexo, pois a maneira como Ele é amplamente visto dificulta sua abordagem como conceito. Sua imagem, principalmente a difundida pela igreja católica e, mais atualmente, pelas neopentecostais, encarna o diabo cristão. Trata-se de uma narrativa equivocada, que não considera e não respeita modos de entendimento não-ocidentais e reforça preconceitos que endossam o racismo religioso.

Senhor dos caminhos e dos cruzos, Exu é o próprio movimento e princípio dinamizador do axé, como visto, convocando com sua presença uma potência de realização, pois liga o Orun, o mundo dos orixás, ao Ayê, o mundo material, isto é, possibilita que se comuniquem transportando suas mensagens. Mas não só, pois também possibilita a comunicação entre os orixás e entre as pessoas. Ele faz acontecer. Para que haja boas trocas, pequenos e grandes feitos, tem-se à espreita Exu, o guardião do axé, pronto para receber as devidas oferendas e permitir, se assim for feito, qualquer acontecimento. Por esta razão, costuma-se dizer que Exu precisa ser o primeiro a ser saudado. Enquanto intermediário entre-mundos, Exu trabalha diretamente com fronteiras, transitando entre os limites, jogando com as possibilidades do devir nas encruzilhadas, seu território por excelência. Além disso, é dono das interseções, estando nos espaços entre noite e dia, bem e mal, luz e escuridão, matéria e espírito. Na encruzilhada mora a possibilidade de encontro de caminhos e corpos e, assim sendo, a potência das transformações e restituições, sendo seu guardião a força de imprevisibilidade que dobra o tempo.

Um oriki<sup>52</sup> de Exu diz:

Exu faz o erro virar acerto e o acerto virar erro.

É numa peneira que ele transporta o azeite que compra no mercado; o azeite não escorre desta vasilha.

Ele matou um pássaro ontem com uma pedra que só hoje atirou.

Se ele se zanga, pisa nessa pera e ela põe-se a sangrar.

Aborrecido, ele se senta na pele de uma formiga.

Sentado, sua cabeça bate no teto; de pé, não atinge nem mesmo a altura do fogareiro.

Neste sentido, alarga as perspectivas de entendimento de si e do mundo, justamente por desestabilizar categorias que determinam a realidade ocidental e que se apoiam numa ética maniqueísta. “Mas Exu é ‘bom’ ou ‘mau’? ”. Na verdade, esta indagação reflete muito sobre a condição de colonização imposta sobre elementos da cultura africana. Observa-se uma tentativa de enquadramento em formas pré-estabelecidas, quando Exu para os iorubás, Legba ou Elegbara para os fons, fora compreendido à primeira vista pelos europeus como “Príapo negro”. Para tratar de Exu, é necessário levar em conta seu aspecto dinâmico em contrapartida às certezas ocidentais, que, gingando em relação a elas, não se apoia na dúvida (oposto), mas na incerteza, no inesperado que pode vir a ser. Em seu livro “Exu: o guardião da casa do futuro”, Vagner Gonçalves da Silva comenta acerca dos moldes de compreensão:

A pergunta sobre se Exu (ou qualquer outra entidade afro-brasileira) é “deus” ou “demônio, “do bem” ou “do mal” só terá resposta válida se antes definirmos o que estes termos significam para quem está perguntando. Para um sistema religioso que não se baseia nestas dicotomias, a pergunta sobre se Exu é “bom” ou “mau” deixa de ter sentido, pois a entidade a princípio não seria classificada por estes critérios” (SILVA, 2015, p. 19)

No pensamento africano não há céu/ inferno, portanto, a noção de “bem” e “mal” deixa de ter sentido, assim como a ideia de pecado e qualquer ideia de redenção. Ainda que nas mitologias Exu não deixe de se apresentar como brincalhão, ardiloso, que gosta de pôr à prova as pessoas e também outras divindades, pregando peças até ser reconhecido e respeitado, não deixa de ser o que faz circular força vital, “aspecto da força divina que Olodumare mobilizou para criar o universo. Exu é, por isso, o governante ‘executivo’ do Universo, o princípio da

---

<sup>52</sup> Oríkis são frases ou palavras que carregam axé e são usadas para evocação e saudação aos orixás.

ordem e da harmonia, bem como o agente da reconstituição” (LOPES, 2019, p. 74). Sendo assim, Exu também é o que encarna o paradoxo, assumindo duas facetas consideradas opostas e impossíveis de estarem juntas. Este aspecto ambíguo o fez carregar o caráter de *trickster*, o qual, ao invés da incerteza do porvir, foi aproximado da dúvida vacilante pela leitura ocidental.

Exu leva dois amigos a uma luta de morte  
Dois camponeses amigos puseram-se bem cedo  
a trabalhar em suas roças,  
mas um e outro deixaram de louvar Exu.  
Exu, que sempre lhes havia dado chuva e boas colheitas!  
Exu ficou furioso.  
Usando um boné pontudo,  
de um lado branco e do outro vermelho,  
Exu caminhou na divisa das roças,  
tendo um à sua direita e o outro à sua esquerda.  
Passou entre os dois amigos  
e os cumprimentou enfaticamente.  
Os camponeses entreolharam-se. Quem era o desconhecido?  
“Quem é o estrangeiro de barrete branco? ”, perguntou um.  
“Quem é desconhecido de barrete vermelho? ”, questionou o outro.  
“O barrete era branco, branco”, frisou um.  
“Não, o barrete era vermelho”, garantiu o outro.  
Branco. Vermelho. Branco. Vermelho.  
Para um, o desconhecido usava um boné branco,  
para o outro, um boné vermelho.  
Começaram a discutir sobre a cor do barrete.  
Branco.  
Vermelho.  
Branco.  
Vermelho.

Terminaram brigando a golpes de enxada,

mataram-se mutuamente.

Exu cantava e dançava.

Exu estava vingado.

A partir deste mito, vê-se o aspecto de *trickster* atribuído a Exu, que sacoleja caminhos para restaurar o equilíbrio. Como dito, é o brincalhão que faz o erro virar acerto e o acerto virar erro, trazendo instabilidade à sua volta. Porém, dependendo do ponto de vista, tal instabilidade pode ser positiva ou negativa, ou as duas: por que não? Como sujeito da revolta e insubordinação, trabalha com a inversão, quebrando barreiras e abrindo caminhos. Ele dá tomando e toma dando, diz negando e nega dizendo. E gargalha: faz da confusão sua inventividade e desorganiza para que tudo se organize de novo. Teria Ele assoprado ao ouvido de Tom Zé a canção “Tô”? – “Eu tô te explicando pra te confundir/ Eu tô te confundindo pra te esclarecer/ Eu tô iluminado pra poder cegar/ Tô ficando cego pra poder guiar” (Tom Zé, 1976 s/p). Vê-se aqui o acerto virar erro, pela figura incapturável de Exu que desafia o previsível para criar novos caminhos, com novas criações, contrariando certezas ocidentais.

O contato de missionários cristãos com povos africanos durante o processo de catequização, juntamente com as movimentações provocadas pelo tráfico de escravizados, resultou em um processo sincrético entre cultos e divindades de matriz africana, cristã e indígena. Enquanto os orixás do panteão iorubano foram santificados, tendo suas características mais divinas exaltadas, suas contradições mais humanas foram relegadas ao imaginário sobre Exu, que passou a ser alvo das mais diversas interpretações e distorções, levando-o de mensageiro ao diabo cristão. Por ser a divindade da ambiguidade e da anomalia, brincalhona e temida, pela moral cristã é visto como desvio e errância.

No processo de assimilação e transformação dos cultos, pode-se dizer que Exu é a personificação de tudo o que a ordem colonial desejou aniquilar: o culto ao corpo, pois é seu dono e principal agente; as práticas de ligação com o divino que escapam aos domínios da normatividade cristã, principalmente pela natureza, som e corpo; a quebra de maniqueísmos pela noção de que, ao induzir o movimento em tudo que encanta, Exu evoca o porvir e desestabiliza a maneira ocidental de se conhecer baseando-se em dualidades; e, principalmente, a ideia de ter que conviver com o diferente, aquele que não se encaixa no “já sabido” da normatividade ocidental. As coisas que circundam formas de vida que não se encaixam em qualquer territorialização essencialmente branca e escapam à essa condição são relegadas a tudo o que se refere à racialização das culturas. Sendo assim, a invenção da raça é um dos



empreendimentos mais complexos do ocidente, que perpetua em sua cruzada estética, religiosa e epistêmica uma ideia distorcida de pureza e verdade<sup>53</sup>.

O fato de as culturas negras terem resistido por todo este tempo, com outros valores e práticas, constitui uma ameaça constante contra a manutenção da colonialidade e todo o controle que ela acredita funcionar. As práticas de resistência, reinvenção de si e encantamento do mundo vêm provando que, através dos tempos, tal controle nunca foi tão bem-sucedido quanto se desejou, apesar de se saber ser urgente a continuidade destas práticas e seu reconhecimento em direção a um mundo mais justo. A prova disso é a versatilidade contida no próprio escopo de Exu, que, apesar de sua demonização, usa da ginga para continuar (n)o fluxo da inventividade através das fissuras. Neste sentido, o “desvio” é apropriado, devorado por Exu, para se fazer desviante da normatividade homogeneizante de existências:

A presença negro-africana nas bandas ocidentais do Atlântico, nas Américas, é marca do devir-negro no mundo, mas é também uma marca inventiva da reconstrução da vida enquanto possibilidade produzida nas frestas, em meio à escassez, e na transgressão de um mundo desencarnado. A ancestralidade como sabedoria pluriversal ressemantizada por essas populações em diáspora emerge como um dos principais elementos que substanciam a invenção e a defesa da vida. (RUFINO, 2019, p. 15).

Não significa que, por haver *resistências*, a colonialidade não procure maneiras de se atualizar, reforçando discursos unilaterais e racistas que operem no controle. São duas instâncias, porém não opostas: enquanto o carrego colonial pretende a aniquilação da diferença, as culturas de fresta, as quais carregam o caráter exusíaco<sup>54</sup> expresso em saberes incorporados através do drible, esquiva, rasteira, tornam a colonialidade em jogo: a todo momento a fluidez se faz incapturável diante das investidas de contenção e imobilidade da norma, pois Exu também é insubordinação, questionamento e o próprio movimento que desvia do estático.

Desta maneira, a energia de Exu está muito presente em lugares em que os corpos passam, transitam. Onde o samba é feito, onde as pessoas amam, brincam, jogam, festejam. A rua é este espaço, de possibilidades de encontro, onde se pratica a ginga nas esquinas e se disponibiliza para esperar o inesperado. No Brasil, há uma tradição muito forte na umbanda<sup>55</sup> em que existem espiritualidades que viveram na rua: são homens e mulheres atravessados pela vida escassa, que baixam nos terreiros para dar consultas e assim contar um pouco da

---

<sup>53</sup> Ver mais em Aníbal Quijano: “Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina”, 2005.

<sup>54</sup> Ver mais em: “Fogo no mato – A ciência encantada das macumbas” de Luiz Antônio Simas e Luiz Rufino (2018).

<sup>55</sup> A umbanda, de maneira geral, é uma religião praticada no Brasil em que elementos católicos e espíritas são amalgamados a ritos de origem bantu e pajelanças indígenas.

experiência terrena. Costuma-se dizer que há uma “falange” da rua – espíritos de frequentadores da rua, das festas, do samba, do cabaré. De um cotidiano comum de esquina que vez ou outra se encanta. Estas entidades são entendidas em grupo, como falanges de Exu, as quais trabalham na “força de Exu” para restituir força ao mundo, dizer de suas vidas e abrir ou trancar caminhos: seu Tranca-Rua das Almas, Dona Maria Mulambo, Tiriri Lonã, Exu-Caveira, Exu-porteira etc. São trabalhadores da rua, que estão na mesma frequência espiritual de Exu: estão à disposição para a energia do encanto, do corpo e do cruzo. Os Exus e Pombagiras<sup>56</sup>

Revelam a dinâmica dos processos cognitivos decorrentes da elaboração da cosmologia africana de Exu e do seu imaginário na diáspora afro-americana. Os nomes fazem referência a pontos limítrofes (encruzilhada, porteira, rua), espaços ou estados de intercessão entre o mundo dos vivos e dos mortos, a estados intermediários entre a matéria sólida e líquida, a estados intermediários de incidência de luz aos seres híbridos, à duplicidade e à alternância das coisas, assim como mudanças de período de tempo. (SILVA, 2015, p. 66).

Exu pode ser entendido então como um mediador cultural, encarnando o movimento como condição de existência, seja como orixá, seja como o compadre da umbanda, surpreendendo até quando assume uma estética mais “diabólica” e menos “mensageira”, pois o poder de Exu é capaz de subverter o dito. Nos sincretismos da umbanda, Exu assume uma forma que flerta sim com estereótipos assustadores, como o uso de capa, e cartola, por exemplo, mas não deixa de ser fundamental no processo de atendimento dos que chegam para se consultar. Assim, também é peça básica na dinâmica religiosa e também traz consigo a quebra da dualidade, sendo uma espécie de diabo-guia:

Diabo sim, mas diabo que foi de carne e osso, espírito, guia. Assim como os caboclos foram um dia índios de reconhecida bravura e invejável bom caráter, não sem uma certa inocência do bom selvagem, inocência perdida com a chegada ao novo mundo da nossa sociedade do pecado, assim como os pretos-velhos foram negros escravos trabalhadores dóceis e sábios, os exus, agora no plural, foram homens de questionável conduta (...). (PRANDI, 2001, p. 54).

Pode-se dizer, então, que Exu na umbanda continua o processo de subversão. Neste caso se multiplica em falanges, convocando diferentes funções de acordo com suas vidas terrenas e seu projeto espiritual de trabalho, que se estendem para figuras múltiplas, nos catimbós ou nas macumbas brasileiras, multiplicando-se de mestre juremeiro a malandro boêmio, sempre

---

<sup>56</sup> Costuma-se dizer que o “lado feminino” de Exu são as Pombagiras. Seu nome vem de pambo a ‘njila, em bantu, que quer dizer, literalmente, caminhos que se cruzam, ou a encruzilhada.

acompanhados de ambiguidade, transportam mundos seja em cabaças, seja no gole de alguma bebida, aproximando ou trancando caminhos.

Sendo ideia e sujeito da transitoriedade, Exu se coloca sujeito a múltiplas formas, tanto no modo pelo qual se apresenta, como da maneira pela qual se deixa ser apropriado. Isto se relaciona diretamente com seu jeito de devorar, em que absorve todas as múltiplas possibilidades de sua existência no imaginário brasileiro e as convoca em seu favor como potência, reafirmando sua impossibilidade de fixação, seu caráter inacabado e pluriversal, pluricultural. Assim, Exu dá referenciais para pensá-lo como personagem que pode funcionar como referência filosófica, assim como Dioníso ou outros mitos sempre foram utilizados, mas por se tratar de uma esfera aberta, complexifica a dialética como lugar de produção de conhecimento, assim como as categorias clássicas de entendimento. Ao apontar a todo momento para o corpo, lança bases para a elaboração de conceitos que façam sentido desde um corpo, e não só que reflitam sobre um corpo. Nesta perspectiva, uma vez que o corpo vive e é afetado, é atrelado à experiência do viver, a partir da qual Exu convida à reflexão. Não por acaso, Ele é a referência que zera as outras referências, por referir-se a uma “epistemologia das encruzilhadas”<sup>57</sup>, a qual parte de uma perspectiva de entendimento não dominante, que procura lidar com a deriva, o caos, o impermanente e o que é vivo e vibra.

---

<sup>57</sup> Ver mais em: *Filosofia da Ancestralidade*, de Eduardo Oliveira (2021) e *Pedagogia das Encruzilhadas*, de Luiz Rufino (2019).

## O CORPO ENCANTADO DO BAIANASYSTEM<sup>58</sup> – CONCLUSÃO

É possível estabelecer algumas pontes entre o que foi demonstrado como parte da esfera aberta de Exu e a prática do BaianaSystem. Acredita-se que o grupo aposta na deriva como fonte criativa e cognitiva, porém não sem estar aterrado em solos afrolatinos: se mantém à espreita e disponível para novos caminhos dentro da própria mistura resultante de devorações culturais. A experiência de diáspora reforça a ideia do Atlântico como uma grande encruzilhada, a qual trouxe ao mundo grandes reinvenções culturais, sobretudo na América Latina, que processa os cacos pós desastre e devolve para o mundo corpos reencantados.

Sabe-se que as rodas exercem papel destacado para se criar potência diante do conflito, seja pelo encontro de grande fluxo de pessoas, seja pela catarse gerada nos shows, lugares-laboratório de encontro que dissolvem público/banda e ativam ideias para que a máquina de louco<sup>59</sup> continue a produzir. Os corpos reativados convocam imaginários múltiplos que refletem uma brasilidade libertária alegre, desviando da imposição de um projeto de Brasil institucional<sup>60</sup>. Em entrevista<sup>61</sup>, Russo Passapusso relembra: “Salvador tem ruas de trás”, referindo-se aos frutos culturais que continuam reverberando e se transformando, superando o congelamento estético que a bossa nova e até a Tropicália provocaram no olhar sobre a Bahia, trazendo referenciais nordestinos para além do litoral, para além do sol e do mercado musical do axé music. Essas ruas de trás se reencantam pelo encontro de corpos com música e improviso, fazendo da disponibilidade para a mistura uma prática constante de restituição de vida. Seriam as esquinas que se encantam territórios antropófagos temporários, em que se leva o cotidiano “na manha” e se mantém à espreita?

Nessa viagem em busca da própria terra, porém de maneira nada romântica, surgem caminhos cruzados em direções outras, mas bastante próximas e ligadas por um tipo de “comportamento musical”<sup>62</sup>: para além das identificações com o Buraca Som Sistema (Angola), o BaianaSystem embarca além-mar em busca de movimentações em torno de sonoridades reinventadas. Trata-se da construção do álbum mais recente: OXEAXEEXU. Dividido em três atos, o disco declara caminhos abertos para reencontro do grupo com África e América Latina.

<sup>58</sup> Título como referência ao livro “O corpo encantado das ruas” (2019), de Luiz Antônio Simas.

<sup>59</sup> “Máquina de louco” corresponde ao selo de gravação musical do BaianaSystem e termo presente na letra de “Lucro”, um dos maiores sucessos do grupo.

<sup>60</sup> Luiz Antônio Simas trabalha a noção de brasilidade como resistência de um país pluricultural em detrimento de um projeto unilateral e desencantado de Brasil em seus livros, sobretudo

<sup>61</sup> [https://www.youtube.com/watch?v=C\\_8oPbFqvQ8](https://www.youtube.com/watch?v=C_8oPbFqvQ8)

<sup>62</sup> Termo comumente usado por Russo Passapusso, referindo-se à proposta de uma atitude de valorização cultural.

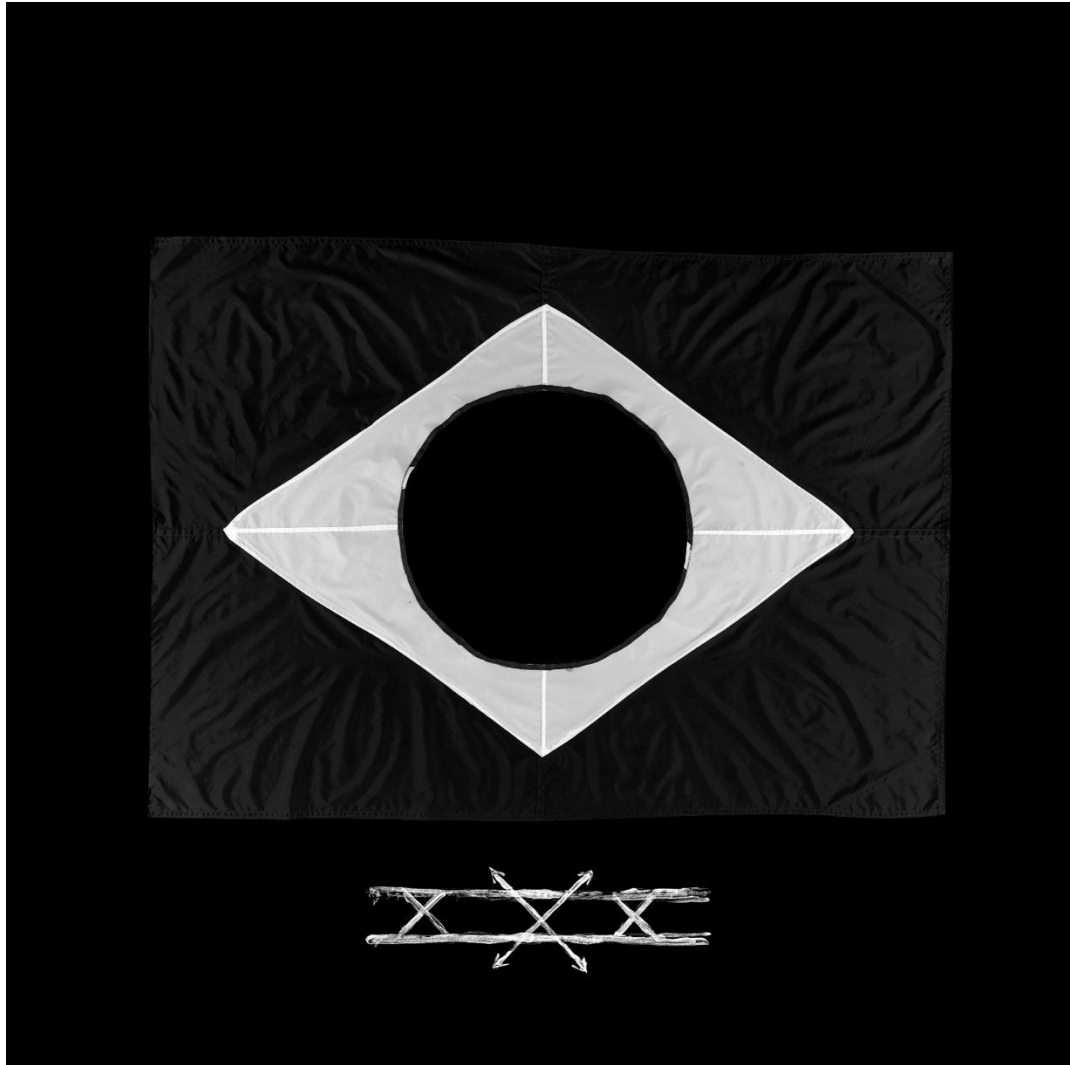
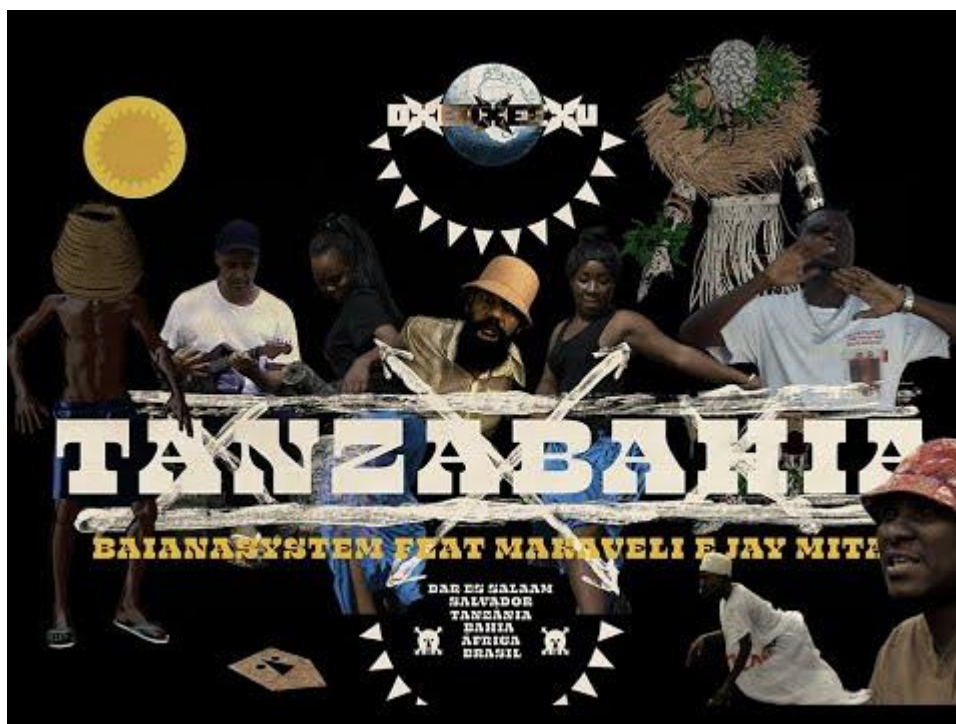


Figura 8: Capa do primeiro ato de OXEAXEEXU, intitulado “Navio Pirata”. Arte de Filipe Cartaxo a partir da obra “The new brasilian flag” de Raul Mourão.

Fonte: <https://www.correio24horas.com.br/noticia/nid/baianasystem-lanca-o-disco-oxeaxeexu-e-conversa-sobre-o-carnaval-ouca/>

O primeiro ato, chamado “Navio Pirata” transforma o trio elétrico do grupo em algo virtual, que parte do continente africano, mais especificamente da Tanzânia. “Nauliza” foi gravada à distância, com Makavelli e Jaymitta, depois de serem encontrados por Russo justamente pela busca de uma corporeidade manifesta em África que não passasse por caminhos já conhecidos ou por um aval de produtores ou artistas de países hegemônicos. O nome significa “para onde vamos”, em um sentido de abrir outros caminhos em busca de uma mistura estranha aos olhos do artista. O clipe, feito com maestria por Filipe Cartaxo, mostra uma corporeidade específica de animação e encantamento de corpos através de referências do leste africano, lado oposto à parte em que a Bahia se identifica mais diretamente. A influência árabe se encontra com uma presença das ruas, convocando uma vibração à primeira vista, estranha e, ao mesmo tempo, bastante parecida com o corpo ativado nas manifestações afrodiáspóricas, seja do

kuduro, do frevo, do funk etc, em que se apropria do espaço através de encontros banhados de música e dança. A frase “necessidade na nossa cidade” é repetida tanto por Russo, quanto pelos artistas africanos, fazendo alusão às “ruas de trás” ocupadas com vida em ambas as localidades. Russo conta, em entrevista com Lorena Calábria (2021), que fora fisgado pelas manifestações de igual dissolução entre artistas e público organizada por Abbajaza, agitador cultural local, nas ruas de Dar es Salaam. Pontua sua descoberta de vídeos em que uma banda toca *beats* eletrônicos, quando, em determinado momento trazem o MC desacordado para o palco. A música vai se intensificando e as pessoas vão dançando atrás dele. E assim, algo o toma: seu corpo revive e a plateia recebe esta energia e começa a tremer, em uma grande catarse para logo depois se organizar em um tipo de “furacão de gente” ao mesmo tempo diferente e familiar.



Vídeo 1: “Nauliza” (2021) BaianaSystem feat. Makaveli & Jaymitta.

O Navio chega em terras brasileiras diretamente na ilha de Itaparica, “nos trópicos latinos, por tudo que sentimos pra queimar no calendário bizantino [...] cruzando estrelas do céu de Salcity, Bahia, América do Sul”<sup>63</sup>. A faixa “Reza Forte”, que abre os caminhos do álbum retrata a resistência baiana, brasileira e latino-americana através dos fenômenos de fé e religiosidade. O clipe retrata a beleza destes movimentos, precedidos por uma citação trecho de “Cantata para Alagamar”, de José Alberto Kaplan e Waldemar Solha como grito de resistência dos povos da terra:

<sup>63</sup> Trecho da música “Chapéu Panamá” (2021).

"Como é a luta da não-violência?

Primeiro é nunca matar

Segundo, jamais ferir

Terceiro, estar sempre atento

Quarto, sempre se unir

Quinto, desobediência

Das ordens de sua excelência

Que podem nos destruir"

O trecho já vinha sendo usado pelo grupo em shows desde 2014, como mensagem de resistência durante o processo de impeachment da ex-presidente Dilma Rousseff. Por mais que originalmente ele faça parte de uma peça que narra as lutas camponesas na Paraíba, o BaianaSystem o faz ecoar através de um contexto em que é preciso estar atento contra forças de desencantamento do mundo. “Folha de arruda, pé de coelho e sal grosso”, vegetal, animal e mineral contra “urucubaca e sanguessuga do bolso”, em que se mobiliza forças de referência do vodum e práticas latino-americanas para que os caminhos continuem sendo abertos.

Planeta Terra, I wanna get high

No mundo cão do dinheiro

Eu vou sem medo de errar, eu sei

Não quero guerra, não quero guerra

No mundo cão do dinheiro

Eu vou sem medo de errar, eu sei porque

Na despedida o povo sempre chora

Tirando urucubaca e sanguessuga do bolso

Não tem saída, tem que ser demorado

E eu vou fazer uma prece pra livrar teu pescoço

É perigoso, o mundo é perigoso

Habilidosa mina habilidosa

Piri-piri-piri o mundo é perigoso

Habilidoso, mano habilidoso (eu sei)

Folha de arruda, pé de coelho e sal grosso

Folha de arruda, pé de coelho e sal grosso

Folha de arruda, pé de coelho e sal grosso

Folha de arruda, pé de coelho e sal

Pé de coelho e sal grosso

Pé de coelho e sal

Pé de coelho e sal grosso

Espada de São Jorge

Banho de descarrego, nêgo

É proteção, desde sempre, desde cedo

Bate na palma da mão o universo inteiro ressoa

Na palma da mão na onda do som

Coração, tambor, intuição, wifi

Dos ancestrais, livre acesso, conexão

Direto da fonte é dica certa

Confie e creia bebê em outros planos, vou te dizê

A vida é muito mais do que os olhos podem ver

Veja você

Folha de arruda, pé de coelho e sal grosso

Folha de arruda, pé de coelho e sal grosso

Folha de arruda, pé de coelho e sal grosso

Folha de arruda, pé de coelho e sal

Pé de coelho e sal

Pé de coelho e sal grosso

Pé de coelho e sal

Pé de coelho e sal

E sal, e sal, e sal





O segundo ato do OXEAXEEXU, intitulado “Recital Instrumental”, é composto por cinco faixas, que se organizam em torno da importância que a música instrumental tem nas criações do BaianaSystem. Vale lembrar que momentos de introspecção são comuns em soundsystems pela própria prática de colagem e transformações na cultura *dub*, que servem como respiros entre momentos de explosão. Por se tratar do bloco do meio do disco, pode-se inferir seu caráter de ponte entre-mundos, em que se tem o encontro de imaginários afro-latinos e latino-africanos. Em entrevista com Lorena Calábria<sup>64</sup>, Russo define o “Recital Instrumental” como “um pedaço do coração da gente que foi dentro de uma garrafa para o mar”, no sentido de assumir o aspecto experimental sonoro que “guia” o modo “à deriva”. A sonoridade vai se construindo através dos *samplers* que vão sendo descobertos, transformados e reencaixados para uma nova criação, que neste ato prioriza o imaginário do Navio Pirata: um trio elétrico navegando em um mar de gente, que se transforma em navio. Em “Tubarão”, ouve-se “para onde vamos, capitão?”, retomando a pergunta de “Nauliza”. Essa pergunta era ecoada por Russo no trio elétrico, ao se perguntar sobre os destinos possíveis dos próximos Navios, uma vez que o problema de superlotação dos carnavais do BaianaSystem se torna um problema a partir de 2020.

A narrativa musical segue pelos mares, em um processo de experimentação em que por mais que as faixas terminem, umas se comunicam com as outras, se diluindo e performando tal deriva e liquidez das águas. Para um lugar tão potente, como uma encruzilhada, elege-se a compreensão a partir não só das águas, mas como o Atlântico, em que imaginários possíveis possam ser experimentados entre beats e flautas, guitarra e sax, vozes femininas e masculinas, entre ondas fortes e calmarias. “Criado mudou” trabalha a relação entre erudição e experimentações populares, em que através da música instrumental proporciona o encontro de diferentes raízes, assim como em “Guerra Batalha”. Ambas possuem letra, porém, no entendimento do grupo as vozes também são instrumentos e os próprios instrumentos podem ser entendidos como vozes, lembrando a noção da guitarra baiana ser compreendida muitas vezes como uma voz na música. A liberdade de composição costura todo o ato, preparando um terreno fértil para a próxima parada, que “é sempre obrigatória”<sup>65</sup>.

O álbum se encerra com o terceiro ato, “América do Sol”. Como o próprio nome diz, exalta a claridade anunciada pelo “O Futuro não demora” (2019), ao permitir que os ouvidos se abram para um banho de América Latina. Como se as veias da América Latina pulsassem vida,

<sup>64</sup> Faixa a Faixa Recital Instrumental - Lorena Calabria, Russo Passapusso e Roberto Barreto: <https://www.youtube.com/watch?v=6p0W9rtT7WE>

<sup>65</sup> Trecho de “Chapéu Panamá” (2021)

ritmos afrolatinos são exaltados em nome de uma busca por África nesta latinidade. E não poderia ser mais adequado dentro do processo do grupo, que trabalha a sonoridade a partir de mestres-referência, trazendo com respeito as histórias e influências musicais, afinando guajira com samba-duro, cumbia, samba de roda, salsa, samba-reggae etc., tanto pela percussão e sopros, quanto pela maneira de cantar. O canto dos Suruí, povo indígena da região de Rondônia e Mato Grosso ganha destaque em uma das faixas, com um canto da pesquisadora e cantora Marlui Miranda. Foi sampleado e tocado em diversos shows, chamando atenção ao mesmo tempo para a causa indígena e para a formação das rodas das apresentações ao vivo do BaianaSystem. Ao ser incorporado a um ijexá eletrônico, sintetiza um híbrido negro e indígena que direciona a sonoridade em direção a caminhos outros que desembocam em “Pachamama” faixa gravada com Cláudia Manzo, cantora e compositora chilena residente em Belo Horizonte. A cosmovisão andina é exaltada em um forte ritual em nome das forças da natureza, em que vida-morte-vida vira mote para a continuidade da criação, apesar da colonização e seus processos de mortandade. A divindade da “madre tierra” simboliza uma face de resistência, lembrando a relação de continuidade entre natureza e cultura, dissolvendo oposições vindas de uma lógica de pensamento ocidental. Assim como em terras andinas, o sertão nordestino é reverenciado como fonte inesgotável de produção cultural, extrapolando a visão primitivizante e sem corpo do sudeste brasileiro. O álbum se encerra com um brinde à criação com “Reza Frevo”, uma versão de “Reza Forte” em forma de frevo, evidenciando as transformações da reza em festa como mais uma possível camada de compreensão das trocas culturais do interior.

A mescla então reafirma uma proposta um tanto quanto ensolarada de aproximação entre calores baianos e latinos, como desdobramentos da proposta de “Sulamericano”, faixa do álbum “O futuro não demora” (2019). Nela, é anunciada uma perspectiva de enfrentamento dos problemas presentes nas “veias abertas da América Latina” ao ser proposto uma identificação de um sujeito brasileiro “das ruas”, não só nordestino mas também parte sobrevivente de um projeto colonial de dominação e desencanto de sujeitos e mundos negros e ameríndios, em pleno século XIX. Acredita-se que, por estar razões, o álbum tenha um aspecto de ponto “entre”, unindo o que permeava as criações até então às que vieram posteriormente, na medida em que percebe-se uma abertura a um mergulho mais profundo dentro da própria identidade do grupo.

Conclui-se então que tratar, neste trabalho, sobre a reflexão antropofágica como uma aposta pela superação de estigmas europeizados sobre o Brasil, em que se pretendeu inverter a polaridade para assim compreender a problemática da cópia como solução e não mais como um problema, aponta para uma maneira estreante de compreensão do brasileiro em um contexto de formação de um pensamento próprio nas artes. A tentativa de Oswald de Andrade de construir

uma elaboração original acerca do país trouxe direcionamentos para que fosse possível uma abertura de visão de mundo que incluísse dinâmicas não-ocidentais no imaginário cultural. Seria sua construção de antropofagia como a busca do Outro, estando no ocidente, uma intenção de enxergar além dos limites de compreensão ocidentais? Sua projeção de outras formas de vida pode ser vista como uma tentativa de exercitar a imaginação para a produção de novos mundos possíveis. Como tentativa de reencantar seu mundo, Oswald utiliza do que está ao seu alcance para criar o brasileiro perspicaz, versado em outras técnicas, devorador da consciência enlatada. Sua investida em mencionar o corpo, a ludicidade na existência desorganizada e a alegria, confere-lhe uma vivacidade rara para leitores da própria sociedade. O fato de pretender enxergar além o manteve preso justamente por dispor de olhos ainda viciados por um contexto social específico, esquecendo elementos tão fundantes de um Brasil quanto aqueles sobre os quais romantizou.

Como demonstrado ao longo do trabalho, as tentativas de descolonização da produção artística propostas pela antropofagia de Oswald e seus colegas não resultaram em grandes feitos, justamente por terem idealizado o indígena sob um viés mítico e fantasioso. O pensamento antropofágico sugeria uma devoração crítica da realidade, que se mostrou empobrecida diante de uma lógica que não compartilha de um corpo e de uma prática, tão fundamental para a compreensão de povos não-ocidentais. Desta maneira, a romantização do não conhecido, do Outro, se torna um lugar mais comum do que se pretendia imaginar. O fato de se eleger um tupinambá romântico, isolado de uma convivência com práticas e valores negros, como ideia a partir da qual se pretendeu uma definição de brasileiro confirma, apesar dos esforços, uma forma elitizada de pensamento sobre o próprio país. Como subverter a imagem produzida pelo colonizador, através da devoração, sem recorrer a outras bocas? Enquanto a antropofagia digeriu as vanguardas do século XIX, que haviam monopolizado a imagem do indígena no sentimento nacional, as manifestações resultantes da diáspora africana no Brasil foram evitadas no pensamento antropofágico e faziam falta para explicar as dinâmicas culturais de um país afro-indígena. Dentre elas, uma das mais delicadas de se mobilizar era a figura de Exu, que vai paulatinamente adquirindo novos significados dentro e fora do mundo das práticas religiosas de matriz africana. Pois é justamente no limiar da contemporaneidade que a ideia de Exu vem sendo retomada como fundante de novas formas de sociabilidade e criatividade cultural, em outras palavras, novas formas de devoração. Imagina-se que ao estabelecer um diálogo entre esses modos de criar a partir da performance do BaianaSystem seja possível, por um lado, discutir sobre a democratização e deselitização do conceito de antropofagia dos salões das galerias de arte paulistanas e parisienses para o cruzamento das ruas e dos corpos. Por outro,

reflete-se sobre a materialização de tal conceito a partir das suas práticas. Sob uma ótica temporal menos linear, a antropofagia se faz possível como conceito - e não apenas como movimento - quando se inaugura nas práticas populares das quais o BaianaSystem se utiliza. Ela será útil como força criadora enquanto fizer sentido como metáfora dessas práticas e não o fará sem motivar uma relação mais visível com os modos de fazer cultura que estão em toda a parte nas ruas e seguem insistentemente escondidos dos cânones e das bibliotecas. A devoração de Exu é um desses códigos “proibidos” extremamente férteis, que passa a ser profusamente utilizado nas tentativas de produzir novos sentidos dentro e fora do emaranhado colonial da atividade intelectual. Ela sugere e se põe como complemento a uma leitura mais perspicaz da devoração antropofágica à medida que ao invés de sugerir uma inversão de polaridades - a exemplo da ideia do bárbaro “tecnizado” - traz a devoração como subversão da ideia de progresso linear da *techné* para uma restituição da força vital a partir de “tecnologias” de reencantamento do mundo. Afinal, é possível vislumbrar no sentimento antropofágico da vanguarda dos anos 1920 o desejo de reencantar a prática artística do peso de uma civilização condenada pela guerra e pelo progresso técnico e, ainda hoje, nos meandros e frestas de uma cultura colonial que se impõe o Ocidente, assistir o drible das culturas locais afro-latinas nos modos de fazer e viver.

A mobilização da antropofagia e sua crítica neste trabalho explora chaves de leitura para compreender o BaianaSystem como possibilidade de atualização de um propósito de aproximação conceitual ao fazer cultural, mediante a abertura para caminhos afrodiaspóricos e seus modos de compreensão e vivência devidamente tratados não só como complementares, mas parte ao mesmo tempo suplementar e fundante da questão cultural brasileira. O grupo segue trabalhando segundo e seguindo estes dois rios, os quais desembocam em rodas férteis, corpos vibrantes e bocas diversas. A escolha por convocar Exu como face fundamental da compreensão cultural brasileira a partir da matriz africana se torna aspecto tão importante quanto necessário, uma vez que traz consigo a desestabilização de dualidades as quais sustentam a base de um pensamento ocidentalizado. Pensamento este que monopoliza discursos, coloniza corpos e retém saberes, diante das inúmeras possibilidades de fresta contidas no escopo de Exu, que com seu movimento reencanta o que necessita ser restituído. Assim o faz o BaianaSystem, ao caminhar por questões de relevância social e saber enxergar para além delas, revelando as potências a sua volta.

## REFERÊNCIAS

ALAMBERT, Francisco. Onde estamos “nós” no nosso modernismo? Prefácio do livro “Representações do negro no modernismo brasileiro: artes plásticas e música”. Belo Horizonte: ed. Miguilim, 2016.

ANDRADE, Oswald. A Utopia Antropofágica. São Paulo: Globo: Secretaria de Estado da Cultura de São Paulo, 1990.

\_\_\_\_\_. A marcha das utopias. In: Obras completas, vol. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

\_\_\_\_\_. A crise da filosofia messiânica. In: Obras completas, vol. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

\_\_\_\_\_. Os dentes do dragão. **Entrevistas. Pesquisa, organização, introdução e notas de Maria Eugênia Boaventura. São Paulo: Globo, 1990**

AZEVEDO, Beatriz. Antropofagia – Palimpsesto Selvagem. São Paulo: Cosac Naify, 2016.

BOPP, Raul. Vida e Morte da Antropofagia. Rio de Janeiro, José Olympio, 2008.

BARBEIRAS, Flávio; MARTINS, Pedro. A antropofagia como método na canção tropicalista. In: Revista Contexto, Vitória n.31, 2017/1.

BELLUZZO, Ana Maria de Moraes. O imaginário e o desconhecido. In São Paulo Metalivros; Salvador Fundação Emilio Odebrecht, c1994, p. 17-63

CARNEIRO DA CUNHA, Manuela, VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. Vingança e temporalidade: os Tupinamba. In: Journal de la Société des Américanistes. Tome 71, pp. 191-208, 1985.

CHICANGANA-BAYONA, Yobenj Aucardo. Visões de terras, canibais e gentios prodigiosos. ArtCultura, Uberlândia, v. 12, n. 21, p. 35-53, jul.-dez. 2010.

DA SILVA, Vagner Gonçalves. Exu do Brasil: tropos de uma identidade afro-brasileira nos trópicos. Revista de antropologia, p. 1085-1114, 2012.

DERRIDA, Jacques. In: *Margens da Filosofia*. Trad.: Joaquim T. Costa e Antônio M. Magalhães. Campinas: Papyrus, 1991.

ENCONTROS Tropicais. Direção: Rafael Rocha e Lucas Tergolina. Porto Alegre: Noize Media, 2020. Video (38 min.). Disponível em: <<https://globoplay.globo.com/v/8340688>>. Acesso em: 05 de junho de 2020.

FALEIROS, Álvaro. Antropofagia modernista e perspectivismo ameríndio: considerações sobre a transcrição poética desde Haroldo de Campos. In: *IPOTESI, Juiz de Fora, Vol. 17, n.1, p. 107-119, jan. /jun. 2013*.

FAVARETTO, Celso F. Tropicália: alegoria, alegria. Cotia, SP. Ateliê editorial, 4ª ed. 2007.

GILIOLI, Renato de Sousa Porto. Representações do negro no modernismo brasileiro: artes plásticas e música. Belo Horizonte: ed. Miguilim, 2016.

HALL, Stuart. Que “negro” é este na cultura negra. In: *SOVIK, LIV (Org.) Da Diáspora: identidades e mediação cultural*. Belo Horizonte, UFMG, 2013, 2ª ed., p. 372 – 388.

LIMA, José Lezama. A expressão americana. Editora Brasiliense, 1988.

Podcast “O Brasil ainda não despertou para a cultura popular” diz Antônio Nóbrega. [Locução de Isabela Menon e Lucas Breda] São Paulo: Expresso Ilustrada, Folha de São Paulo. 6 de fevereiro de 2020. Disponível em:

<https://open.spotify.com/episode/5dJ5zJ4G6ju5Axu0mGuQRS?si=jxamds5xTEmH1OsJPYKEGw>

LOPES, Nei. Ifá Lucumí: O resgate da tradição. Pallas Editora, 2020.

LOPES, Nei; SIMAS, Luiz Antônio. Filosofias Africanas: uma introdução. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2020.

MUNANGA, Kabengele. Rediscutindo a mestiçagem no Brasil – Identidade nacional *versus* identidade negra.

NODARI, Alexandre; ALMEIDA AMARAL, Maria Carolina de. A Questão indígena do Manifesto Antropófago. In: Revista Direito e Práxis, Rio de Janeiro, Vol. 9, N. 4, 2018, p. 2461-2502.

NUNES, Benedito. Antropofagia ao alcance de todos. Introdução às Obras completas de Oswald de Andrade, vol. 6. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

PRANDI, Reginaldo. Mitologia dos orixás. Companhia das Letras, 2020.

\_\_\_\_\_. Exu, de mensageiro a diabo. Sincretismo católico e demonização do orixá Exu. Revista Usp, n. 50, p. 46-63, 2001.

SANTIAGO, Silviano. O entre-lugar do latino-americano. In: *Uma literatura nos trópicos. Ensaios sobre a dependência cultural*. Rio de Janeiro, Rocco, 2000.

PITA, Cássia Maylla de Almeida. Representações da negritude no carnaval de Salvador. In: *Interfaces Científicas – Humanas e Sociais. Aracaju, Vol.4. Edição especial – Contextos da Cultura, p. 75-81, Nov. 2015*.

VELOSO, Caetano. Verdade Tropical. São Paulo, Companhia das Letras, 2017 – *Edição comemorativa de 20 anos*.

VLADI, Nadja. Grave, mais grave! Trabalho apresentado no GP Comunicação, Música e Entretenimento, XVI Encontro dos Grupos de Pesquisa em Comunicação, evento componente do XXXIX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação, 2016.

SCHWARCZ, Lilia; STARLING, Heloisa. Primeiro veio o nome, depois uma terra chamada Brasil. In *Brasil uma biografia*. São Paulo Cia das Letras, p. 21-49, 2015.

SCHWARZ, Roberto. 1987a. A carroça, o bonde e o poeta modernista. In: SCHWARZ, Roberto. *Que horas são? Ensaios*. São Paulo: Companhia das Letras. pp.11-27.

SCHWARZ, Roberto. Nacional por subtração. *Que horas são*, v. 1, p. 29-48, 1987.

SILVA, Vagner Gonçalves da. Exu: o guardião da casa do futuro. Rio de Janeiro: Pallas, 2015.



SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz; HADDOCK-LOBO, Rafael. Arruaças: uma filosofia popular brasileira. Bazar Do Tempo, 2020.

SIMAS, Luiz Antonio; RUFINO, Luiz. Fogo no mato: a ciência encantada das macumbas. Mórula editorial, 2019.

SIMAS, Luiz Antonio. Pedrinhas miudinhas: ensaios sobre ruas, aldeias e terreiros. MV Serviços e Editora LTDA-Mórula Editorial, 2013.